

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME IV
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2018

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Girolamo Imbruglia
Fabio Mangone
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Pasquale Rossi
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargus (coordinamento)

direttore responsabile
Arturo Lando
Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

ISSN 0027-7835

comitato scientifico
e dei garanti
Ferdinando Bologna
Richard Bösel
Caroline Bruzelius
Joseph Connors
Mario Del Treppo
Francesco Di Donato
Giuseppe Galasso
Michel Gras
Paolo Isotta
Barbara Jatta
Brigitte Marin
Giovanni Muto
Matteo Palumbo
Paola Villani
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione
Luigi Coiro
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Vittoria Papa Malatesta
Gordon M. Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche
Archivio famiglia Galasso: p. 4
Iolanda Donnarumma: pp. 40, 42 (sinistra)
Firenze, Sotheby's, pp. 59, 61, 62
Harvard University, Art Museum: p. 51
(destra, in alto)
Teresa Laudonia: p. 43
Parigi, Bibliothèque nationale de France: pp.
25 (in alto, sinistra e destra), 26 (sinistra, in
alto; destra, in basso)
© Parigi, École Nationale Supérieure des
Beaux-Arts: pp. 21 (in basso), 23 (sinistra), 24
(in alto), 25 (in basso), 27 (sinistra)
Paolo Terlizzi: pp. 37, 38, 39, 41, 42 (in alto;
destra)
Milano, mercato antiquario (2009): p. 51
(destra, in basso)
Napoli, Luciano e Marco Pedicini/Archivio
dell'Arte: pp. 48, 50
New York, Metropolitan Museum: p. 51
(sinistra, in basso)
Vienna, Kunsthistorisches Museum: pp. 52, 53
Washington, National Gallery of Art, Kress
Collection: p. 51 (sinistra, in alto)
©per le immagini: Ministero dei Beni e delle
Attività Culturali e del Turismo; Musei e Enti
proprietari delle opere.

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

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

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

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

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel maggio 2018

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

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2018 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 La Napoli di Giuseppe Galasso
Piero Craveri
- 21 Le antichità di reimpiego di Salerno nei disegni dei viaggiatori stranieri
del XIX secolo
Angela Palmentieri
- 35 Nuovi materiali per il *corpus* della scultura altomedievale di Sorrento
Carlo Ebanista, Teresa Laudonia
- 49 Il Moderno a Cava. Ovvero i 'braghettoni' d'argento
Pierluigi Leone de Castris
- 57 *La Verità svelata dal Tempo* tra Michelangelo Naccherino e Cosimo Fanzago
Luigi Coiro
- Note e discussioni**
- 68 Giulio Pane
Giuseppe Galasso e la legge sul paesaggio
- 71 Mariantonietta Picone Petrusa
Un libro su Ingres, Granet e Carolina Murat
- 74 Pier Luigi Ciapparelli
Recensione a F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei
e l'architettura di età contemporanea*
- 76 Nicola De Blasi
I dialetti italiani e l'Unesco



La scomparsa recente di Giuseppe Galasso rappresenta una grave perdita non solo per Napoli, ma anche per «Napoli nobilissima».

Della quinta serie della nostra rivista, fra il 2000 e il 2009, Galasso era stato direttore assieme a Ferdinando Bologna, Mario Del Treppo, Giorgio Fulco, Marcello Gigante, Giulio Pane e Pasquale Villani, in essa aveva pubblicato alcuni suoi interventi e ad essa, anche in questa sua ultima veste, aveva generosamente accettato di collaborare, entrando a far parte del Comitato Scientifico e presentandone in pubblico la nuova serie.

Lo ricordiamo con affetto sincero in questo numero con un intervento di Piero Craveri sulla sua figura di storico e con una nota di Giulio Pane sul tema del suo contributo, anche di legislatore, ai problemi del paesaggio; due aspetti fondamentali e strettamente congiunti, nella figura, nell'impianto metodologico e nell'attività di Galasso che da un lato l'avevano portato – venendo a ricordi

più personali – ad insegnare per molti anni Storia moderna dapprima nell'ateneo che oggi porta il nome di «Federico II» (e dove ebbi modo di conoscerlo per la prima volta come suo studente) e poi nell'università in cui io stesso oggi insegno, il «Suor Orsola Benincasa» di Napoli, e che dall'altro si traducevano in lui in una sensibilità davvero acuta nei confronti del nostro patrimonio artistico, motivando in pieno la scelta di questa stessa ed ultima università di conferirgli nel 2012 la laurea honoris causa in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali.

Pierluigi Leone de Castris

La Napoli di Giuseppe Galasso

Piero Craveri

Vogliamo dare conto, in questa nota, di quale sia stato il profondo rapporto intellettuale e civile che Giuseppe Galasso ha intrattenuto, nel corso della sua vita, con la città di Napoli, come testimonia la sua biografia di studioso e di politico. E con ciò anche sottolineare come si imponga una ulteriore riflessione sulla sua vastissima opera storiografica che ha riguardato in modo preminente Napoli e il Mezzogiorno d'Italia. Lasciamo, per iniziare, la parola a lui stesso:

ho innanzi tutto il rapporto di un napoletano della vecchia Napoli, nato da una famiglia popolana vissuta sempre nei quartieri popolari della città: tra il quartiere di S. Giuseppe, da cui proveniva la famiglia del mio nonno paterno, e i quartieri di Avvocata e Montecalvario dove sono nato e cresciuto io. Potrei dire, volendo fare un po' il prezioso, che ho con le pietre della città, con i muri delle case, con le vie e con le piazze, con tutto il paesaggio napoletano un rapporto fisico ancestrale, immediato: un rapporto che forse ha assunto evidenza e corposità tanto maggiori in quanto la mia infanzia e la mia giovinezza si sono svolte in quella fase della storia della città che ne ha segnato la profonda trasformazione tra la vigilia e l'indomani della seconda guerra mondiale. Voglio dire che la profondità del mutamento ha probabilmente inciso nella memoria e nei sentimenti le impressioni, le reazioni e le esperienze degli anni meno recenti con tratti più marcati del consueto. Nel caso mio, a questo rapporto semplice e profondo ritengo che sia da aggiungere la specificazione di un altro e diverso rapporto: quello derivante dalla mia formazione e dalla mia esperienza intellettuale. Diverso perché l'intellettuale ha riconquistato, rivissuto il proprio rapporto più immediato – fisico e naturale – con la città at-

traverso gli studi, e più specialmente attraverso quel tipo particolarissimo che sono gli studi storici. La mia esperienza di partenza, l'esperienza umana e civile della vita napoletana, ha acquistato perciò una serie di dimensioni più complesse, è passata per la mediazione di una consapevolezza più esigente e più articolata. Ma questo credo sia comune ovunque agli uomini della mia estrazione che siano passati alla condizione di intellettuali¹.

Aggiungeva poi un terzo rilevante rapporto, «quello derivante dalla presenza nella vita politica», essendosi giovanissimo iscritto al Partito repubblicano e avendo percorso poi tutto il *cursus honorum* dell'attività politica, fino a consigliere comunale, deputato e sottosegretario di Stato (per non dire del suo percorso di insegnante, dalla scuola elementare all'università, a socio delle maggiori accademie italiane e straniere). Ma è sul secondo di questi rapporti che vogliamo innanzitutto fermare l'attenzione. Di quella relazione 'diversa', in particolare storiografica, come ci suggerisce Galasso, sono molti nella città di Napoli ad aver dato prova nel corso del tempo, almeno dal XV secolo, ma possiamo dire con certezza che la mole di ricerche e riflessioni che egli vi ha dedicato, oltre alla inusitata varietà degli approcci, all'approdo ultimo delle sue acquisizioni storiografiche, non ha davvero precedenti e difficilmente potrà essere ripetuta.

Dal medioevo all'età contemporanea, non trascurando qualche *excursus* nell'età greco-romana, libri, saggi, recensioni, articoli e note d'occasione riempiono la vastissima bibliografia di Galasso. Spesso tornava sugli stessi temi, aggiungendo e modificando, ma infine il lungo profilo della storia di Napoli esce fuori con chiarezza. Anche

dandone una succinta sintesi, senza poter renderne pieno conto in tutte le sue ramificazioni e puntuali riferimenti, l'opera di Galasso è fondata su elementi solidi, che tengono conto e vanno oltre tesi diverse e correnti, con le quali egli ha svolto un costante dialogo costruttivo, quando la polemica, anche aspra, non si rendeva necessaria. L'immagine complessiva che se ne trae è quella di una vicenda che nel suo procedere secolare conserva una sostanziale infrangibile tendenza all'immutabilità. Salvo alcuni rari momenti la città, come comunità culturale, sociale ed economica, non precorre mai gli eventi decisivi che altrove, in molte parti della rimanente Italia ed in Europa, hanno determinato trasformazioni profonde di carattere politico-istituzionale, sociale ed economico. Napoli attraversa questi eventi, vi si adatta, conservando sempre nella sostanza alcune sue caratteristiche permanenti.

Ed è una storia, sotto questo aspetto, del tutto a sé, con un'intrinseca incapacità a mutamenti strutturali del suo modo d'essere, che ne segna un'inclinazione a distinguersi da ciò che la circonda, a chiudersi in un'autoreferenzialità, che pure in certe epoche non manca di essere feconda di grandi risultati, soprattutto nelle arti, nel pensiero umanistico ed anche scientifico, senza tuttavia incidere a fondo sul proprio tessuto sociale e civile. E questa autoreferenzialità si manifesta anche nei riguardi del Mezzogiorno d'Italia (con la Sicilia si tratta di un vero e proprio profondo contrasto tra diversi modelli di conservazione).

Neanche dal ruolo di capitale del Regno, che fu, nel XIII secolo, l'esito della conquista angioina, scaturì una reale risposta, rimanendo in seguito Napoli una «grande testa su di un corpo fragile», come ancora la connotava il pensiero riformatore del XVIII secolo. Neppure dopo l'Unità, perdendo via via i connotati di centro politico-burocratico, seppe consolidare altri caratteri propulsivi verso il resto del Mezzogiorno, malgrado avrebbe potuto far valere, nella cultura e nelle attività commerciali ed economiche, e di fatto avesse, una netta superiorità, essendo di gran lunga la maggiore città delle province meridionali del Regno d'Italia². È come se la città, nel decorrere secolare del tempo, fosse sempre stata la sede di una grande e suggestiva storia, senza volere, o essere in grado, se non per brevi tratti, di assumersene la paternità.

Eppure quella di Napoli, anche in età moderna e contemporanea, si configura appunto come una grande storia, che ha fondamento in quella iniziale trasformazione delle istituzioni politiche che il vicereame spagnolo le impresso definitivamente. Conviene anche qui incominciare da una pagina letterariamente ispirata di Galasso, che ci descrive Napoli alla fine del Cinquecento, in un saggio intitolato *Una capitale dell'impero*.

Tra le capitali dell'"impero" formato dai domini della Corona di Spagna Napoli appariva, ed era, alla fine del lungo regno di Filippo II, una delle più cospicue. Da più di mezzo secolo era la seconda città europea per popolazione, dopo Parigi. Arte e letteratura vi avevano un centro di grande prestigio: la civiltà figurativa e letteraria del Barocco vi aveva trovato uno dei suoi poli principali; patria del Marino e poi del Bernini. Vi aveva dimorato il Tasso (nato, a sua volta, poco lontano, a Sorrento); vi erano venuti ad operare artisti italiani tra i più significativi di quella stagione, dallo Spagnoletto al Caravaggio, dai Fontana al Fanzago, dal Finelli a Pietro Bernini, per non parlare di quelli stranieri. La filosofia e le scienze vi erano in fiore e vantavano nomi di punta del dibattito europeo in quella complessa stagione, in cui si saldavano l'estremo lembo del Rinascimento, il pieno vigore della Controriforma, l'energia di un Protestantesimo ancora giovane, la scienza e la filosofia nascenti dell'età moderna. Erano, dopo quello del calabrese Bernardino Telesio, che era stato al centro, un po' prima, di vivaci polemiche filosofiche, i nomi del nolano Giordano Bruno, destinato al rogo romano del 1600, dell'altro calabrese Tommaso Campanella, che nel 1599 venne detenuto in uno dei castelli della città, a seguito della rivolta da lui promossa nella regione natale; di Giambattista della Porta, dell'Imperato, dello Stelliola. Una tradizione già delineatasi nel sec. XIII, e illustrata da sempre nuovi nomi, vi alimentava le discipline giuridiche. Lo stesso dialetto della città attraversava una delle sue più felici stagioni letterarie, grazie all'attività di scrittori come Giulio Cesare Cortese e, soprattutto, Giambattista Basile. Aveva, inoltre, iniziato la sua carriera la grande tradizione musicale napoletana, coi conservatori di Santa Maria di Loreto e dei Poveri di Gesù Cristo, fondati nel 1559, e con

nomi di compositori di spicco, tra i quali Carlo Gesualdo, e un genere già giunto a grande complessità, quale il madrigale napoletano. Quanto ai fasti mondani e allo splendore della città, basterà ricordare come il Cervantes non esiti a farla proclamare, da uno dei suoi mille protagonisti, «la más viciosa ciudad que habia en todo el universo mundo». Chiese e monasteri in grandissimo numero, spesso sontuosi, costellavano la città e facevano da punti di riferimento di una vita religiosa appariscente e fervorosa, così come grandi edifici pubblici civili e militari lo erano per la vita politica, giudiziaria, amministrativa. Un porto di antiche tradizioni, borghi grandi come città, dintorni (da Posillipo a Baia, alle falde del Vesuvio) di antica e recente fama completavano le attrazioni della città, alla quale sembrava convenire pienamente il richiamo della mitica sirena Partenope, dalla quale traeva il suo nome letterario³.

È questo l'approdo dell'immagine di Napoli, all'inizio dell'età moderna, che ci propone Galasso, destinata a non dover molto mutare nei secoli successivi, pur cambiando i protagonisti e lo stesso operare e pensare delle classi dirigenti e del ceto intellettuale, verificandosi inoltre avvenimenti nuovi di portata epocale che trasformavano la scena sociale e civile dell'Italia e ancor più di altri paesi europei. Quella che rimaneva immota è stata la struttura intrinseca della società cittadina che si riproduceva senza significative varianti nei mutamenti, pur profondi, dei modelli istituzionali e politici successivi. Una struttura sociale che il vicereame, come si è accennato, aveva stabilizzato e in qualche modo fissato in un equilibrio statico. La monarchia spagnola, con la forza delle sue armi, aveva radicato nella società meridionale e napoletana i lineamenti di uno stato moderno, ponendo fine a quella tensione permanente di anarchia feudale che era stata un elemento costante, nei secoli precedenti, del rapporto tra la nobiltà meridionale e il potere regio e dal quale solo la dinastia aragonese aveva accennato ad uscire⁴.

L'analisi di questo evento e delle modalità attraverso cui venne a consolidarsi un nuovo equilibrio sociale ed istituzionale assumono, nel giudizio storico di Galasso, una rilevanza decisiva i cui caratteri positivi la storiografia

precedente non aveva altrettanto sottolineato. Ma sono le modalità del nuovo equilibrio sociale che caratterizzarono ulteriormente l'introduzione a Napoli di questo rafforzamento del potere statale. La nobiltà perse l'autonomia politica che aveva tenacemente nel passato coltivato, ma conservò i connotati di una essenziale nomenclatura istituzionale, mantenendo ferma la sua centralità socio-economica attraverso una struttura feudale che rimaneva il modello dominante della società meridionale. Quello feudale è un rapporto che ha segnato a lungo quasi tutte le società europee, lasciando tuttavia spazi per lo sviluppo dinamico e la progressiva affermazione di altri strati sociali, destinati a far parte di un nuovo equilibrio politico istituzionale tra Stato assoluto e società. Il vicereame spagnolo non favorì queste dinamiche. Per ragioni prevalentemente fiscali il rapporto del vicereame con la nobiltà restò un *pactum sceleris*, che fissava in termini assolutistici il potere politico dello Stato e in termini pressoché irreversibili il predominio dei rapporti feudali sulla società. Le libere comunità, come *universitates*, riconquistavano la propria autonomia con grandi sacrifici finanziari, rientrando nel demanio dello Stato, per vedersi, dopo non molto, nuovamente infeudate⁵. È, sotto certi aspetti, il ripetersi di un modulo ancora più antico. Nota Galasso che anche la vicenda del ducato bizantino, pagina non trascurabile della storia di Napoli, che seppe resistere, con la sua coesione sociale e militare, più a lungo di altre, alla invasione normanna, non seppe sviluppare quell'impulso nuovo a divenire città marinara, che contraddistinse Amalfi e Gaeta, le quali poi vennero distaccandosi dalla precedente unità territoriale con Napoli. Primo antecedente di quell'esito dell'esperienza comunale del Mezzogiorno, che non ebbe poi la capacità di svolgersi nella sua pienezza, per la duplice pressione del potere regio e della feudalità, che nell'Italia centro-settentrionale invece sarebbe stata rimossa, mentre nel meridione, sia in epoca sveva, sia, ancor più, in quella angioina, fino al diverso tentativo aragonese, ebbe il sopravvento. E la comparazione storica tra le 'due' Italie costituisce un parametro costante delle analisi di Galasso, che egli avrebbe illustrato nel plurisecolare svolgimento con una delle sue più pregnanti opere di sintesi, dal titolo *Potere e istituzioni in Italia dall'Impero romano ad oggi* (Torino 1974).

Neppure con il vicereame spagnolo si trova traccia di un dinamismo economico e sociale. La conferma viene dal fatto che anche le funzioni finanziarie del vicereame e in genere l'esercizio del credito, che non fosse quello usuario, passarono attraverso protagonisti non regnicoli, fino a tutto il Seicento prevalentemente genovesi, compensati spesso con concessioni fiscali e feudali su terre, paesi ed anche città. E inoltre stranieri erano i tramite del grande commercio interstatale di esportazione ed importazione di merci. Oltre la nomenclatura dei rapporti feudali non si creava altra base socio-economica, se non quella che ateneva al commercio interno e all'autonomia economica del ceto burocratico, amministrativo e giudiziario, e alle professioni liberali che vi si connettevano, in via di continuo sviluppo, essendo legate al consolidamento delle istituzioni dello Stato.

È dunque col vicereame spagnolo che, secondo Galasso, Napoli acquistò la sua fisionomia di grande e popolosa città europea. Il ceto nobiliare si strinse a far da corona al potere statale, risiedendo prevalentemente nella città e spendendovi larga parte della rendita percepita nelle provincie, mentre andò crescendo un ceto intermedio di burocrati e professionisti. Dal contado ed anche dalle provincie si inurbava un vasto sottoproletariato che doveva rimanere l'invariata base popolare della città, dal quale si elevavano, ad un livello immediatamente superiore, gli addetti alle attività artigianali e commerciali, ai servizi essenziali della città. E sarà questa la struttura sociale destinata a non mutare nel tempo, rimanendo prevalente anche nella prima fase di industrializzazione, ai primi del Novecento, fino al secondo dopoguerra.

Una variazione significativa tuttavia si doveva verificare nel corso del Seicento. La ricostruzione storica di Galasso ci offre un quadro preciso di come il suo corso venne modificandosi, gettando le basi del periodo più fecondo della storia di Napoli, quello successivo del XVIII secolo. Egli procede da una revisione critica ed equilibrata della discussione storiografica sulla rivolta di Masaniello del 1647 e 1648, non sottovalutandone la peculiare natura popolare, come del resto era stato fatto in precedenza, ma precisandone il significato storico. Senza entrare qui nel merito delle diverse cause che la determinarono e in cui

si svolse questo evento, va sottolineato che Galasso accoglie come punto di partenza l'analisi che da ultimo aveva svolto Rosario Villari⁶, connotando quella rivolta come il tentativo non riuscito dei settori più dinamici della società meridionale di aprirsi uno spazio socio-economico nuovo nel contesto delle istituzioni vicereali, collegando, tra l'altro, l'insorgenza napoletana a quelle diffuse allora nelle provincie. Galasso ritiene sopravvalutato questo nesso e circoscrive alla città di Napoli l'effettiva dinamica di quegli eventi, dove una spinta, pur confusa e contraddittoria, del ceto borghese (soprattutto artigiani e commercianti) e di una frazione della nobiltà, verso una maggiore autonomia, vi fu indubbiamente, ed ebbe anche, soprattutto da parte dell'eletto del Popolo nei Sedili napoletani, Giulio Genoino, un protagonista consapevole che tuttavia non seppe dare forma ad una strategia conseguente. La nobiltà si divise e quella che inizialmente vi aderì prese la vecchia strada delle rivolte feudali, appoggiando l'intervento francese del Lautrec, senza che alcuna effettiva connessione tra la rivolta popolare della città e quelle antifeudali delle provincie si stabilisse. Negli anni quaranta del XVII secolo tutta l'Europa fu del resto segnata da profondi rivolgimenti ed insorsero, con Napoli, la Catalogna, il Portogallo e la Sicilia nell'ambito dell'Impero spagnolo, l'Inghilterra contro Carlo I Stuart, in Francia la Fronda contro Mazzarino. E, in questo contesto, la rivolta napoletana fu tra le più aspre, prima di risolversi a favore della Spagna, che tornò ad imporvi lo stesso equilibrio politico-sociale precedente⁷. Tuttavia Galasso sottolinea una variante. In particolare nella città di Napoli possono rimarcarsi due eventi forieri di ulteriori sviluppi. In primo luogo fu la nobiltà, per la sua velleitaria frattura interna, ad uscirne ulteriormente indebolita; in secondo luogo, per quanto riguarda il ceto intermedio, se alla fine del Cinquecento ad occupare posizioni preminenti nel seggio popolare furono organizzazioni artigiane come quelle dell'Arte della Seta, per altro già a metà del Seicento declinante, nonché i mercanti di grano, in seguito venne imponendosi la rappresentanza minuta di artigiani e commercianti e, dopo lo spegnersi della rivolta, furono i togati ad assumere il maggiore rilievo sociale. L'ascesa di questo ceto intermedio è coassiale al rafforzamento dell'assolutismo statale

che la monarchia spagnola ulteriormente impresse alla società meridionale, in quella ultima sua fase di gestione del vicereame, anche se non più attraverso il modello centralistico perseguito alla fine del Cinquecento dal II Conte di Olivares, ma con una maggiore attenzione alle forme di autonomia già previste dalle istituzioni esistenti⁸.

La grande fioritura intellettuale e civile del Settecento ebbe nel ceto forense le sue principali radici già dalla fine del XVII secolo e il suo sviluppo ulteriore nel regno di Carlo III di Borbone e nella prima parte di quello di Ferdinando IV. Ma va messo in luce il giudizio di Galasso sulla città di Napoli durante questo periodo. Egli sottolinea che con Carlo III la riconquistata autonomia del Regno poté giovare di una ripresa demografica ed economica, con una crescita lenta e sicura, anche se senza sostanziale innovazione dei sistemi produttivi in agricoltura, favorendo, inoltre, il nascere di ceti emergenti, legati non solo alla produzione agraria, ma anche all'espansione del commercio interno. Tale sviluppo non fu più solo il riflesso dell'azione del governo centrale, ma acquistò così una sua base autonoma. Ed è allora che il rapporto di Napoli con le province viene compendiato nell'adagio che configurava la città come «una grande testa su di un corpo fragile», dando a quest'ultimo un nuovo significato dirimente. Perché gli sviluppi di carattere economico e sociale venivano dalle province, mentre a Napoli il commercio rimaneva monopolio non più solo di genovesi, ma di inglesi, francesi, svizzeri, tedeschi. Antonio Genovesi notava che, se non si fossero importati aghi e spilli dall'Inghilterra, i napoletani non si sarebbero potuti cucire gli abiti. Come si ricorderà, nella *Ricchezza delle Nazioni*, Adam Smith, più o meno nello stesso periodo, farà l'esempio della produzione degli spilli per illustrare il principio della divisione del lavoro nella nuova manifattura industriale.

Gli sviluppi delle istituzioni politiche e di quella che noi oggi chiamiamo 'economia di mercato' costituiscono processi concettualmente e storicamente diversi che richiedono ciascuno un'analisi peculiare, per poter ricostruire le loro necessarie connessioni nelle diverse esperienze oggetto di giudizio storico. Il caso del Mezzogiorno d'Italia, e in particolare della città di Napoli, consiste in una loro sostanziale separatezza, essendosi solo verificata un'evol-

uzione delle istituzioni politiche che tende ad essere in sintonia con i modelli europei, ma non una trasformazione completa ed autopropulsiva del tessuto socio-economico verso un'effettiva economia di mercato.

Il mutamento politico-istituzionale avvenne anche per il Mezzogiorno d'Italia nelle due epoche cardinali di questo processo, a partire dal XVI secolo attraverso la formazione dello Stato assoluto, e dalla fine del XVIII secolo attraverso un diverso articolarsi del rapporto tra società e Stato e la formazione di nuovi ordinamenti liberal-democratici. Lo sviluppo economico ha avuto in Europa e parzialmente in altre parti d'Italia, ma non nel Mezzogiorno, anch'esso la sua decisiva trasformazione nella seconda metà del XVIII secolo con l'inizio della rivoluzione industriale in Inghilterra, per poi svilupparsi nel XIX secolo, attraverso esperienze diverse e differentemente dislocate nel tempo in Europa e in Giappone, espandendosi poi ovunque nel XX secolo, senza che si possa dire interamente concluso neppure oggi. Quanto alla correlazione dei due processi abbiamo storicamente fenomenologie assai divergenti nelle diverse aree geografiche e all'interno di esse. Un rapporto assai stretto tra trasformazione in senso liberal-democratico delle istituzioni politiche e sviluppo dell'economia di mercato emerge con evidenza in Inghilterra e negli Stati Uniti e, pur sempre con modalità diverse, nell'Europa continentale, in Francia, Benelux e nella Penisola scandinava. Nelle vicende storiche di questi paesi il rapporto di causa ed effetto tra i due momenti si è indubbiamente storicamente verificato. Non altrimenti può dirsi per altre esperienze della stessa Europa continentale, in cui la Rivoluzione industriale ha assunto i caratteri di una condizione necessaria al mutamento delle istituzioni politiche, ma non sufficiente al loro consolidarsi in istituzioni liberal-democratiche. Due esempi di ciò, diversi e sotto molti aspetti sostanziali perfino opposti, sono costituiti dalla Germania e dalla Russia. Ambedue hanno avviato la loro trasformazione in economie di mercato con sistemi politico-istituzionali, sebbene di natura diversa, comunque non liberal-democratici, per evolvere poi in regimi totalitari. In Germania il riferimento economico è stato uno schema privatistico di mercato, in Russia solo inizialmente, per dar forma poi ad un grande esperimento di economia collettivista, e tutti e due questi

paesi hanno dato luogo ad una trasformazione totalitaria dei loro ordinamenti politico-istituzionali (va anche sottolineata la tendenza, rilevata in sede teorica e storiografica, che era implicita nelle esperienze liberal-democratiche, a convertirsi nella così detta 'democrazia totalitaria')⁹. E il raccordo con lo spartito liberal-democratico doveva poi verificarsi, per la prima, dopo la Seconda guerra mondiale, per la seconda, passati altri cinquanta anni, con il crollo dell'esperienza collettivista, e rimane tuttora assai dubbio che si sia avviato ad un effettivo compimento.

L'esempio del Mezzogiorno d'Italia costituisce un caso ancora diverso, quello di un'area in cui lo sviluppo delle istituzioni politiche in senso liberal-democratico è avvenuto per influenza di un fattore esterno, quale fu l'unificazione politica della Penisola con l'Unità italiana (perché va detto che le forze endogene del Mezzogiorno non erano riuscite, pur con impegno e sacrifici emblematici, a realizzare, nel XIX secolo, sotto la monarchia dei Borboni, quella trasformazione politico-istituzionale)¹⁰, e non si è mai accompagnato con un'effettiva rivoluzione industriale del suo tessuto socio-economico e nemmeno, come nell'Italia centro-settentrionale, con un mutamento significativo dei criteri di conduzione della produzione agricola e di una profonda ridefinizione dei rapporti di proprietà. A partire dal Settecento questa discrasia tende a non risolversi, se non molto parzialmente nel Novecento. L'analisi del Mezzogiorno d'Italia che troviamo nella vastissima opera storica di Giuseppe Galasso fissa in modo concettualmente molto articolato e chiaro le ragioni di questo esito. La sovrapposizione incompiuta dei due momenti è stata presa in considerazione, cercandone la soluzione, attraverso una discussione pressoché secolare, che si compendia nelle analisi e proposte della 'questione meridionale' che ebbe inizio alla fine dell'Ottocento, su cui anche è opportuno seguire le considerazioni di Galasso¹¹, sebbene oggi sembri essersi esaurita nel nulla.

Galasso, per quanto riguarda la ricostruzione storica, ha preso un'altra strada che troviamo compiutamente spiegata nella sua opera più innovativa, *L'altra Europa*, il suo maggiore lavoro di «antropologia storica» del Mezzogiorno d'Italia e della città di Napoli che, per «un interesse particolare verso le tematiche antropologiche», necessaria-

mente si propone come una «storia antropologica». La conoscenza che Galasso, come storico, ha degli studi antropologici sull'Italia è ineguagliabile, e indubbiamente su di lui hanno esercitato un'influenza determinante le ricerche di Ernesto De Martino sulla realtà meridionale e l'attenzione a questi temi già avviata da Adolfo Omodeo con metodo storico. Un'antropologia non ridicibile alla storia delle mentalità, delle sole «culture materiali» e che si riduca a sistemi di antropologia economica. Piuttosto la valutazione della diversa «coesione» dei complessivi contesti che «cultura e società» storicamente costituiscono, misurando inoltre l'influenza dialettica che su di essi operano differenti dinamiche storiche, rilevate attraverso gli altri approcci che l'indagine storica propone (storia politica, economica, giuridica, delle idee, ecc.). Tutto converge così nel processo dialettico della storia e questa «conferma e smentisce insieme il presupposto antropologico in base al quale l'uomo sarebbe sempre e ovunque lo stesso. Essa lo conferma dal punto di vista delle potenzialità logiche ed emotive, così come delle categorie secondo le quali l'umanità può essere considerata. Lo smentisce dal punto di vista della coscienza teorica e critica. Del *pathos* e dell'*ethos*, quali appaiono nel tessuto dell'uomo in tempi e luoghi differenti»¹².

L'individuazione storica di questi contesti consente così di cogliere quale sia il grado effettivo di trasformazione e mutamento sociale, più precisamente misura quanto i fattori originari si riproducano nel presente e il grado della loro resistenza al divenire storico di altri eventi dirimenti. E, attraversando tutta la storia del Mezzogiorno dal medioevo (anzi dal basso impero romano) all'età contemporanea, la società meridionale, analizzata in questa direzione, mostra un alto grado di resistenza, pervicace e storicamente continua, nel conservare mentalità, comportamenti, culture del suo passato, antitetico ad una trasformazione, soprattutto se orientata verso il moderno e il contemporaneo¹³. Galasso analizza il fondamento religioso della società, in particolare i santi e l'idea di santità, la distinzione tra religione (cristiana e pagana, perché, come egli ricorda, «Cristo si è fermato a Eboli») e magia con i suoi derivati, la continua riproduzione delle medesime relazioni e degli stessi comportamenti nella sfera dei rapporti di potere e la stabilità delle gerarchie sociali, anche

nel loro assumere forme diverse, la staticità dei rapporti sociali, la circospetta attitudine a concepire il rischio economico. Ne scaturisce un contesto generale che, con queste caratteristiche di fondo, si mostra flessibile ma, a suo modo, infrangibile e riprodotto di continuo sé stesso.

Conviene ora riprendere il filo della storia di Napoli e del Mezzogiorno, così come Galasso ce la propone e in cui si riflette l'indagine storica e storico-antropologica con cui andava indagando gli elementi di continuità propri della società meridionale. La grande esplosione intellettuale del Settecento ebbe il suo inizio nel secolo precedente, dopo le vicende del 1647 e del '48 e dopo la devastante epidemia di peste del 1656. Avvenne come se il ceto intellettuale della città si raccogliesse in sé stesso, rimeditando la storia passata alla luce non solo della propria tradizione umanistica, ma delle più recenti acquisizioni del pensiero moderno europeo. Da questo approccio emerge come centrale la figura di Giambattista Vico, sebbene il suo lascito di pensiero rimanesse poi, per un lungo tratto, abbastanza negletto nella considerazione dei contemporanei, e possiamo parlare solo più tardi, a partire dalla riflessione sullo stesso movimento illuminista ed i suoi esiti politico-istituzionali, di una nuova attenzione della cultura napoletana per la storia¹⁴. Prese allora forma anche la polemica antif feudale e anticlericale che si sarebbe poi dispiegata nell'opera di Pietro Giannone; infine, a partire dal Genovesi, sarebbe emersa la vasta schiera di illuministi meridionali con le sue suggestioni riformatrici, fino a Gaetano Filangeri. Questo rinnovamento intellettuale precedette ed accompagnò poi lo sviluppo positivo di carattere demografico ed economico che avrebbe caratterizzato la metà del XVIII secolo e che coincise, come si è detto, con l'avvento della monarchia di Carlo III di Borbone e proseguì sotto l'influenza di protagonisti come Bartolomeo Intieri e Bernardo Tanucci. Lo sviluppo economico era legato principalmente all'incremento della produzione agricola, piuttosto che ad una trasformazione del regime proprietario, verificandosi in modo assai lento il declino della feudalità ed essendo scarsa l'introduzione di nuove tecniche produttive con i conseguenti investimenti¹⁵. L'aumento della produzione agricola veniva comunque dalle province meridionali, verso cui si era rivolta l'attenzione del movimento

riformatore. Tuttavia, nota Galasso, Napoli, nel suo massimo fiorire di grande città e centro europeo di cultura, non riusciva nemmeno allora a realizzarsi, nei confronti stessi del rimanente Mezzogiorno, «in realtà consolidata e strutturale, orientando così la grande crescita avvenuta nel '500 e nel '600», che ora, col nuovo secolo, aveva assunto forma ancora più luminosa. E ciò per una crisi latente, trascinata nel tempo, che avrebbe avuto origine «all'indomani della rivolta di Masaniello» e si sarebbe manifestata in seguito «in tutte le sue implicazioni», attraverso una sorta di congelamento della sua identità e delle linee di divisione su cui si articolava la sua stratificazione sociale, che ne avrebbe impedito anche un'evoluzione lineare¹⁶.

È a partire da questa considerazione che si snoda il giudizio di Galasso sulla vicenda della Repubblica partenopea del 1799 come sua «drammatica» conferma. La discrasia tra il movimento riformatore, che anche nel Regno di Napoli si manifestava come un vero e proprio «partito degli intellettuali»¹⁷, non ha natura diversa da quella che caratterizza la Francia, salvo che è più profonda la frattura tra borghesia e popolo napoletano. Già l'istituzione della Repubblica è preceduta dalla forte resistenza popolare all'ingresso in Napoli dell'esercito francese e costringe subito il generale Championnet a manifestazioni di devozione nel duomo cittadino. La vita di essa si snoda del resto in un tempo assai breve in cui si palesa un ritardo di riflessione dello stesso movimento riformatore, salito al potere, nella «discussione sulla costituzione della Repubblica napoletana che oppose Vincenzo Cuoco e Mario Pagano e segna il momento terminale dell'Illuminismo napoletano»¹⁸. Si palesò in effetti come il tema del mutamento istituzionale del governo non fosse stato mai prima posto quale obiettivo di un effettivo esito del partito intellettuale, per altro troppo idealmente legato ad un costante rapporto di immedesimazione con l'amministrazione pubblica e basato, già nel corso del Settecento, sull'erroneo presupposto, chiaramente sottolineato da Galasso, che la monarchia avesse una forza ed una possibilità maggiore di quella che storicamente aveva acquisito rispetto agli equilibri della società meridionale, per poter realmente orientarsi verso un nuovo corso riformatore. Ed a ciò seguì la travagliata elaborazione della legge sull'abolizione della feudalità,

proclamata negli ultimi giorni di vita della Repubblica, gettando su tutta la vicenda ombre di incertezza, che nelle campagne riguardavano equilibri delicati relativi agli usi civici e alla funzione esercitata dalle terre demaniali, fattori tutti che alimentarono l'incertezza e l'ostilità contadina, rafforzando la reazione guidata dal cardinale Fabrizio Ruffo e che torneranno poi a riemergere dopo l'Unità nella soppressione del brigantaggio.

La vicenda del '99, che si colloca, nella riflessione storiografica, come il punto più alto della storia civile di Napoli e, così isolata, è stata a lungo anche oggetto di agiografia, perfino recente, trova una ricostruzione piana e regolare nell'opera di Galasso, sciogliendo tutti i nodi che si sarebbero dipanati per oltre un secolo nella storiografia, a seguito del *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* di Vincenzo Cuoco, rimasto fino ad oggi punto pregnante della riflessione su questo tema¹⁹. Come nota Galasso, quando, come bilancio del moto del '99, si parla di «rivoluzione passiva», come «rivoluzione importata dall'esterno, di distacco morale e socio-culturale fra popolo e intellettuali, di natura classista (in senso borghese), perfino delle "due nazioni" – come diceva Cuoco, a cui tutti questi temi un po' risalgono – divise da due secoli di storia e da due gradi di latitudine, si dicono cose in se stesse esatte: ma sono cose che vanno storicizzate nel quadro del sottosviluppo meridionale e nel quadro della storia politica e della storia del potere nel Mezzogiorno»²⁰. E sarà appunto il decennio francese a realizzare ciò che il «partito degli intellettuali», abbandonato a sé stesso nel moto giacobino del '99, non era riuscito a fare, introducendo quelle riforme istituzionali, amministrative ed economiche che apriranno un nuovo corso alla storia del Mezzogiorno e configureranno, nel ceto intellettuale, i lineamenti di una nuova classe dirigente amministrativa e politica.

Poiché la Restaurazione, con il ritorno della monarchia borbonica, non intaccò i profili centrali del lascito francese e in larga parte conservò, almeno in un primo tratto, quella nuova classe amministrativa alla gestione dell'amministrazione pubblica, non rappresentando più che tanto una cesura con quel recente passato, i passaggi decisivi, per quel nuovo ceto dirigente dello Stato, furono i moti del '20 e del '48, quando prima Ferdinando I, poi Ferdinando II revoca-

rono il regime costituzionale, che, pure sotto la pressione degli eventi, avevano concesso. Dalla rottura che ne conseguì, quel ceto di governo, da classe amministrativa doveva farsi «politica», da regnicola volgersi in «nazionale», abbracciando il disegno unitario e liberale del Risorgimento italiano. Galasso segnala bene come questi furono i punti di passaggio verso l'Unità e l'irreversibile declino della monarchia borbonica²¹. E il XIX secolo, per i protagonisti intellettuali e politici che salirono sulla scena pubblica, i Poerio, Settembrini, Spaventa, De Sanctis, Imbriani, può dirsi un proseguimento, all'altezza del secolo precedente, in una continuità di sviluppo che arriverà poi fino alla *belle époque* napoletana del primo quindicennio del Novecento.

Il giudizio negativo di Galasso, in particolare sul regno di Ferdinando II, in cui la monarchia borbonica raggiunse il massimo della sua inclinazione reazionaria, riguarda anche lo sviluppo economico del Mezzogiorno e della stessa città di Napoli. Siamo in presenza di un modello di conservazione della società nei suoi presupposti più arcaici. Una società agricola e pastorale, basata su di una stretta gerarchia, con un incombente tradizionalismo comportamentale ed un'istintiva diffidenza verso ogni forma di innovazione anche nelle attività produttive. Finalità del governo borbonico la stabilità delle condizioni di vita e dei rapporti sociali, la sicurezza dei rapporti di proprietà esistenti e la difesa ad oltranza dell'ordine pubblico. Ne derivavano immobilismo ed isolamento sempre più profondo dalla rimanente società italiana ed europea, che si manifestava anche nella politica estera del Regno, rimasta in fine legata sempre più esclusivamente al potere declinante dell'Austria-Ungheria sulla Penisola italiana. Anche i conati di industrializzazione, a cui Ferdinando II si applicò, risentono di questa impostazione generale. Opere pubbliche e manifatture che in quel periodo vennero create non determinarono lo sviluppo di alcuna forma di autonomia nella società meridionale e rispondevano ad esigenze, soprattutto dello Stato, e in particolare dell'esercito. Rimasero infatti quasi esclusivamente sotto il controllo statale, che si estrinsecava anche in un regime poliziesco severissimo, pressoché ossessivo, quello che Liborio Romano, alla data dell'impresa garibaldina, avrebbe allentato e disarticolato, sostituendo larga parte del perso-

nale che era preposto a funzioni pubbliche, rendendo così inevitabile il crollo dell'impalcatura borbonica²².

Ne derivava, come sottolinea Galasso, un processo di naturale apertura verso l'esterno, che sempre si determina quando nuovi strati sociali, basati su di una diversa nozione della proprietà e dell'attività commerciale ed economica, soprattutto agricola, emergono in una società, come pure si stava verificando nel Mezzogiorno dalla fine del secolo precedente. E proprio quella nuova borghesia agraria, rozza quanto si vuole, connessa ai mutati rapporti di proprietà sulla terra, il ceto delle libere professioni cittadine, gli artigiani, gli addetti al commercio divennero in effetti la base sociale e il veicolo naturale attraverso cui potette radicarsi l'Unità nazionale dopo la conquista del Regno meridionale.

Va rimarcata la riflessione con cui Galasso sottolinea il suo diverso approccio rispetto alla *Storia del regno di Napoli* di Benedetto Croce, che fa del ceto intellettuale, soprattutto a partire del XVIII secolo, il suo principale e pressoché esclusivo protagonista. E questa riflessione emerge con spontanea chiarezza nell'*Intervista* a Percy Allum, come si addice ad una immediata esposizione, propria di una conversazione. Dopo aver premesso, che l'impostazione «crociana può essere trovata parziale, ma ha per sé tratti indiscutibili», sottolinea anche questo:

non mi pare accettabile la tesi di Croce, secondo cui la storia vera del Mezzogiorno è quella etico-politica, quella degli intellettuali, mentre quella delle altre classi sociali, così come quella delle istituzioni e quella dei rapporti economico-sociali, non ne rappresentano che la materia, l'oggetto, la periferia inautentica. E di gran lunga meno accettabile mi pare la tesi opposta, di stampo variamente o più o meno populistico, secondo cui la storia vera del Mezzogiorno sarebbe quella delle classi subalterne, dei "vinti" e degli emarginati, da richiamare al ruolo di protagonisti con una "controstoria", con una storia alternativa, che demistifichi il significato oppressivo del dominio di vecchie e nuove classi dirigenti²³.

La storia etico-politica rimane dunque sullo sfondo, articolandosi e sostanzandosi tuttavia in più ampi campi di indagine ed acquisendo inoltre nuovi protagonisti sociali e collettivi. E questo così calibrato e più maturo approccio

di Galasso alla storia del Mezzogiorno riguarda anch'esso principalmente, andando oltre le premesse metodologiche storico-antropologiche di *Un'altra Europa*, il periodo storico che inizia alla fine del XVII secolo, costituendo un mutamento di registro assai più profondo dei molti altri nuovi contributi storiografici, su cui in precedenza abbiamo messo l'accento e visto arricchire la comprensione della storia meridionale. Troviamo in questa impostazione tutti e tre i rapporti che all'inizio abbiamo premesso intercorrere nella Napoli di Galasso, il nativo legame popolare, la dedizione intellettuale, i contenuti della sua passione civile e politica.

Come si è già accennato, ne scaturisce un quadro in cui l'evoluzione delle istituzioni politiche e dei comportamenti sociali, seppure lentamente, avrebbe investito l'intera società meridionale, senza che tuttavia venisse, dal punto di vista socio-politico, veramente superata la soglia indelebile del sottosviluppo, attraverso una spinta endogena, capace di autoprodursi e rendere salda l'unione con il resto dell'Italia in una prospettiva europea.

Nello svolgere queste analisi Galasso ha tenuto conto, in un dialogo costante, dei contributi della storiografia sul Mezzogiorno, specie quelli del secondo dopoguerra. Così come per l'età di mezzo e quella moderna aveva fatto riferimento agli studi di Pontieri, Cortese, Villari, Villani, Del Treppo, allargando l'orizzonte di indagine precedente sulla storia del Regno di Napoli, per l'Ottocento e il Novecento, in particolare per la storia sociale ed economica, tenne conto, tra l'altro, degli studi di John Davis, quanto all'ultimo periodo borbonico, e ai lavori di Marcella Marmo per quello successivo²⁴. L'analisi di Galasso trova in questi lavori conferma del suo giudizio conclusivo. L'iniziativa privata, nelle manifatture, in particolare tessili e meccaniche, e nei servizi, specie quelli pubblici cittadini del periodo borbonico, si sarebbe sviluppata prevalentemente appoggiandosi a capitali esteri e gestita da stranieri, né attraverso di essa avrebbe preso corpo una borghesia imprenditoriale, rafforzandosi invece localmente attività produttive del tutto dipendenti dall'iniziativa pubblica, piuttosto che dalle regole di 'mercato'. Con lo Stato unitario il disegno di trasformare Napoli in una città industriale prese del tempo a realizzarsi (Galasso ricorda come fosse stato uno dei pensieri ossessivi che erano emersi nel delirio degli ultimi

giorni della vita di Cavour). E fu a seguito dell'inchiesta Saredo sulla gestione del Comune di Napoli, del 1903, nonché con la legge speciale per Napoli, che prenderà forma il progetto di industrializzazione della città. E questo, in effetti, avvierà Napoli ad essere la quarta città industriale d'Italia (posizione che terrà fino agli anni novanta di quel secolo), basata tuttavia su iniziative industriali ed impiego di capitali prevalentemente nazionali, sebbene anche questa volta esterni ad essa.

Un primo avvio di questo processo di trasformazione moderna della città si sarebbe avuto dopo l'epidemia di colera del 1884 (c'erano già state epidemie di colera nel '37 e nel '54 con migliaia di vittime), che impose un intervento dello Stato nazionale con l'operazione del Risanamento, che nelle sue finalità, inizialmente motivate soprattutto da ragioni igienico-sanitarie, fu prevalentemente una grande iniziativa di carattere edilizio e di realizzazione di opere pubbliche, che segnarono fino al secondo dopoguerra la configurazione urbanistica della città, ma anche in questo caso sorrette dall'intervento pubblico e da capitali privati prevalentemente esterni. Si apriva con questa operazione un volano che rimarrà quello pressoché esclusivo dell'iniziativa economica napoletana, il settore edilizio, con un intrinseco carattere speculativo, che poi avrebbe avuto una nuova grande esplosione nel secondo dopoguerra. E tutto ciò nel quadro di una vita politica comunale assai arretrata e tendenzialmente corrotta, prevalentemente conservatrice, con i suoi accenti clericali. Dalla tradizione borbonica derivava a Napoli una considerazione della politica come un mondo equivoco «di affaristi, profittatori e chiacchieroni». La lotta politica nel periodo borbonico era stata possibile solo in forma clandestina, ed anche se questa fu condotta dagli elementi più intraprendenti, di sentimenti liberali, in un ambiente come quello napoletano sembrava convalidare la tesi borbonica circa il carattere fazioso e pericoloso della politica stessa, che col nuovo sistema costituzionale non si riuscì poi civilmente a ribaltare. E di questa attitudine negativa l'inchiesta Saredo avrebbe costituito solo una parziale svolta e avrebbe continuato a gettare la sua ombra promiscua sulla vita politica cittadina.

L'opera di Francesco Saverio Nitti rappresenta, anche per Galasso, un momento di svolta non solo per gli inter-

venti decisivi che secondo il suo disegno vennero adottati per la città di Napoli, ma per la riflessione intellettuale con cui questi innovò profondamente l'approccio alla questione meridionale. Ci interessa, in questa sede, esaminare la risposta che, in sede di giudizio storico, Galasso formula a proposito di un interrogativo che logicamente consegue da una delle premesse analitiche del pensiero di Nitti²⁵. In particolare dalla riflessione di questi sugli effetti negativi che da un punto di vista economico erano conseguiti allo sviluppo economico del Mezzogiorno, a seguito del compimento dell'Unità nazionale, per due sostanziali motivi. L'inclinazione al libero scambio, con cui la classe dirigente liberale aveva avviato il processo unitario, non era misurata sulle necessità della fragile struttura produttiva del Mezzogiorno. Le politiche protezioniste che poi seguirono, accentuandosi dopo gli anni Ottanta, avevano acuito i problemi dell'economia meridionale, per la disparità dei fattori competitivi che la caratterizzavano nel confronto con la diversa struttura economica del Centro-Nord d'Italia. Gli investimenti pubblici e privati, l'afflusso conseguente di capitali dopo l'Unità avevano riguardato prevalentemente il Nord, mentre per il Mezzogiorno si erano verificati solo in relazione ai sistemi basilari di rete infrastrutturale (ferrovie, strade, poste e telegrafi, uffici amministrativi, ordine pubblico e tribunali, scuole), già largamente carenti, al fine di garantire le premesse elementari della stabilizzazione di una amministrazione consona ad uno 'Stato di diritto'. Era, invece, interamente mancato un intervento pubblico che ne modificasse il ciclo economico, tema che costituirà il presupposto del disegno economico nittiano ed interverrà quindi solo più tardi, a quarant'anni dal compimento dell'Unità nazionale, divenendo poi il modello in seguito perseguito, ed oggi abbandonato, delle politiche di sviluppo del Mezzogiorno.

Galasso avrebbe fatto propria questa analisi, sottolineando tuttavia che, anche in termini di opportunità, l'Unità nazionale non fu scelta che può essere considerata altrimenti da un punto di vista storico, se non come dettata da una impellente necessità, prodotta dallo stesso regime borbonico, divenuto un'esperienza cieca e putrida, che finiva per essere volta non ad altro che a fossilizzare il sottosviluppo meridionale. Ed è a partire da questa non cancellabile valutazione che era intervenuto come necessario

il processo unitario, rompendo quella precedente cornice politica ed istituzionale e conferendo comunque uno spazio ai ceti emergenti che pure nel Mezzogiorno si erano sviluppati. Quanto al 'ritardo', Galasso avrebbe poi fatto perno sull'analisi storica dello sviluppo economico italiano dopo l'Unità scaturita dalle riflessioni di Rosario Romeo²⁶. Queste nacquerò in polemica con le tesi di Antonio Gramsci sul Mezzogiorno, che avevano avuto ulteriore svolgimento nel secondo dopoguerra attraverso una storiografia di ispirazione gramsciana e che costituirono un'incisiva manifestazione della politica culturale del Partito comunista. Torneremo brevemente su questo punto, accennando al Galasso politico. Ci riferiamo ora all'attenzione che egli portò alle tesi di Gramsci sulla storia del Mezzogiorno d'Italia, di cui una traccia polemica troviamo anche ai margini del giudizio di Galasso su Croce che abbiamo più sopra citato. E di Gramsci egli fece propria la constatazione dell'assenza di un ruolo direttivo della borghesia nella storia del Mezzogiorno, ma non la conclusione che ne conseguiva, dover esso essere assunto dalle classi subalterne, in particolare dal ceto contadino²⁷. Questo assioma gramsciano, negli anni Cinquanta, sarebbe del resto stato smentito dalla decomposizione dello stesso mondo contadino meridionale, avvenuta assai rapidamente, e avrebbe reso inerti i medesimi presupposti di quella polemica storiografica, riproponendo il tema dell'intervento pubblico nell'economia del Mezzogiorno, che era già al centro delle politiche governative del tempo, ma che inizialmente era rimasto negletto nell'impostazione politica del Partito comunista. Quanto alla ricostruzione storica, elaborata da Romeo, dell'economia italiana nel periodo postunitario, Galasso ne faceva proprie sia l'analisi, sia le conclusioni, a partire dall'impostazione metodologica, che era il risultato di una meditata riflessione sulle teorie dello sviluppo economico, allora correnti e particolarmente dibattute, e faceva perno sull'assunto dell'accumulazione di capitale, come premessa necessaria, mostrando che le scelte della classe dirigente liberale erano state nella sostanza coerenti nel realizzare questo obiettivo²⁸.

La fondazione di una Napoli industriale fu dunque l'attuazione di un disegno, ispirato da Nitti, nel primo decennio del Novecento, quando la città viveva il culmine

della sua *belle époque*, che tuttavia si alimentava di una sua luce propria, più antica, ad un momento intimamente connesso della storia della città apparentemente infelice, che avrebbe accompagnato il trauma della perdita del suo *status* di capitale. Di questo trauma Galasso svolge una disamina lucida. Ne sarebbe uscito ribadito il non venir meno dell'inclinazione parassitaria della città²⁹, a cui pressoché tutti i suoi ceti sociali partecipavano, dalla nobiltà al sottoproletariato. Piuttosto ne ridusse le fonti di sostegno, seppure relativamente, perché Napoli rimaneva centro privilegiato di consumo della rendita agraria del Mezzogiorno, rispetto a cui manteneva posizioni di prestigio e maggior potere, come le istituzioni finanziarie, la Cassazione e i più consistenti uffici periferici dell'amministrazione statale, l'Università, che in epoca liberale risaliva subito la china dell'avvilimento in cui era caduta in quella borbonica, per attraversare un periodo luminoso, e tutto ciò, come già si è accennato, senza sviluppare e rinsaldare, mantenendo la sua inclinazione passiva, le sue relazioni con la rimanente realtà meridionale, rispetto a cui pure conservava una posizione di preminenza. Galasso di questo periodo disegna, sotto più aspetti, il percorso, specie quello attinente alla cultura e alle arti.

Nel suo giudizio storico esso fu l'ultima esplosiva manifestazione di quel rigoglio culturale già sviluppatosi nel Settecento, la sua ultima fase prima della decadenza, quella unitaria appunto, dopo quella illuminista e quella romantica e liberale dell'Ottocento. Un filo di continuità, al di là delle stesse vicende storiche attraversate, avrebbe legato queste tre fasi e consapevolmente alimentato il tessuto culturale napoletano, per esaurirsi poi lentamente nei successivi decenni del Novecento³⁰. L'immagine nazionale ed internazionale di Napoli, ancora oggi, deve molto a quest'ultimo momento di vita cittadina, in cui non si esprime solo la classe intellettuale, nella filosofia, nel pensiero politico, nella poesia, nella letteratura, nel giornalismo, nelle arti, pittura, scultura, musica, cinema ed anche nelle scienze. Ne furono pure protagonisti i ceti popolari, con la loro naturale inclinazione al teatro e alla musica, e la canzone napoletana, che entrò nella cerchia più alta della diffusione internazionale. Galasso ha toccato con i suoi scritti molte di queste corde. E molti ne furono i pro-

tagonisti, ma vale la pena soffermarsi, non solo su quelli della Napoli unitaria e liberale, gli Spaventa, i Fortunato, lo stesso Croce, a cui Galasso ha dedicato un lavoro intellettuale che ha pochi riferimenti di comparazione³¹, ma anche sulla sinistra vecchia e nuova che emergeva nella vita democratica, dei Giovanni Bovio e Matteo Renato Imbriani, per non dire degli internazionalisti e degli anarchici e dei socialisti, che egli ha rivisitato intensamente e le cui radici risorgimentali costituiscono un profondo legame della originaria e mai dismessa sua appartenenza alla vita civile e politica napoletana e nazionale³².

La Prima guerra mondiale portò alla fine di questa straordinaria estrinsecazione della tradizione civile e popolare napoletana. E il fascismo non la rinnovò. Come nota Galasso, Napoli non si sintonizzò mai interamente col fascismo, poiché il suo peculiare conservatorismo costituiva anche la percezione della sua identità e si tenne nei sentimenti e nei comportamenti discosta dal regime, anche se nella sostanza politica vi aderiva, cosicché non può certo dirsi che fu antifascista, se non in poche minoranze popolari ed operaie e in alcuni ristretti ambienti della borghesia liberale legati alle precedenti esperienze politiche e culturali. E il fascismo, condivisibile giudizio, anche questo, espresso da Galasso, se si escludono alcuni significativi interventi urbanistici, non vi portò nuovi indirizzi, se non infine, con la costruzione della Mostra d'Oltremare, la ipotetica destinazione ad un ruolo mediterraneo che non era nella vocazione della scarsa dinamica socio-economica della città.

Fu con la fine della Seconda guerra mondiale, e per le vicende laceranti che avevano investito tutta l'Italia, e in particolare per le forme estreme assunte nella città di Napoli, che si sollevarono, come altrove, nuove speranze, insediate tuttavia sugli incerti fondali su cui storicamente poggiava la società napoletana. E, dopo un convulso dopoguerra, la città tornava a riproporre i soliti suoi radicati equilibri politici e sociali, con un'accentuazione particolare che la discostava dal resto d'Italia. Fosse il modo estremo con cui aveva vissuto le precedenti esperienze, fosse un istintivo riflesso, già verificatosi nella sua storia, a ripiegare su quanto di più arcaico la sua identità storica le forniva, difendendo una continuità sociale e civile che sentiva naturale e riteneva possibile, essa manifestò la pro-

pria autonomia formando una maggioranza monarchica nell'ambito del confronto politico della nuova Repubblica. Col 2 giugno il voto per il *referendum* istituzionale nella sua maggioranza era già andato alla monarchia. In seguito affidava l'amministrazione cittadina ad un intraprendente armatore, Achille Lauro, che seppe interpretare questi sentimenti diffusi tra la popolazione di ogni ceto sociale. Lauro era uomo capace ed abile e seppe non solo dare espressione a questo sentimento popolare, ma gestirlo in termini politici, nei necessari rapporti col sistema politico nazionale e con le forze politiche che governavano il paese. Napoli si era proposta a queste ultime come un caso a parte che andava valutato e gestito di conseguenza, non altrimenti, sebbene in termini del tutto diversi, dalla Sicilia. Lauro aveva già dato un contributo decisivo, nel giugno 1947, per far confluire il voto dei parlamentari qualunque, di cui era il maggiore finanziatore, nella nuova maggioranza di governo costituita da De Gasperi, dopo la rottura dell'alleanza di governo postbellica con i comunisti ed i socialisti. L'ingresso nell'Alleanza Atlantica faceva inoltre di Napoli un'importante base militare americana. Era poi sopravvenuta la riforma agraria a generare, proprio per Napoli, conseguenze non secondarie, con rilevanti riflessi elettorali, compromettendo quel tradizionale flusso di rendita agraria che aveva costituito una secolare fonte finanziaria per la città e che si sarebbe poi definitivamente convertita, per lo più, in rendita urbana. Il governo nazionale varò nel 1953 una nuova legge speciale per Napoli, che fu un essenziale volano finanziario per l'amministrazione di Lauro e per la tenuta del suo populismo cittadino. Ma a questo fine fece leva anche sull'espansione edilizia che prese ad investire febbrilmente la città, con i suoi risvolti speculativi, modificandone la configurazione urbana, con grande danno della sua immagine naturale e storica. Il governo nazionale aveva tollerato questa forma di insorgenza napoletana, tornando tra l'altro utile l'appoggio parlamentare che il Partito monarchico di Lauro dava alla maggioranza di governo nella fase di incerto passaggio dalla formula centrista a quella di centro-sinistra che caratterizzò la seconda legislatura. Del resto quando quest'ultima svolta politica prese definitivamente corpo la Democrazia Cristiana, che ne era il riferimento

inderogabile, tolse il suo appoggio a Lauro e lo fece cadere, assorbendone, in gran parte, l'eredità elettorale e parzialmente anche quella politica, nonché normalizzando così i rapporti tra Napoli e il governo nazionale.

E fu questo il contesto cittadino in cui Galasso mosse i suoi primi passi e svolse la sua formazione intellettuale e politica. Nei suoi studi si orientò subito verso la storia, fin dalla sua tesi di laurea in storia medioevale, discussa all'Università "Federico II", avendo come relatore Ernesto Pontieri, di cui rimase allievo. Nel 1956 divenne borsista dell'Istituto di Studi Storici, allora diretto da Federico Chabod (in seguito ne sarebbe stato anche segretario) che ebbe influenza sui suoi studi perché si orientassero verso la formazione storica dello Stato assoluto e verso il lento e complesso trapasso dal medioevo all'età moderna, come mostrano i primi scritti di Galasso sulla Calabria del Cinquecento³³. Ma quell'Istituto era stato fondato, dopo la guerra, da Benedetto Croce e, soprattutto nella città, era una sede d'elezione della cultura politica liberale ed aveva già creato a Napoli una cerchia di giovani intellettuali che avevano iniziato a fare un percorso comune e che ebbe il suo centro nella rivista «Nord e Sud», fondata da Francesco Compagna. E questo fu l'ambiente intellettuale a cui si sarebbe legato Galasso. Manteneva fede alla sua scelta giovanile di adesione al Partito repubblicano. Il liberalismo era una teoria politica che egli non poteva che fare propria, ma l'inclinazione repubblicana accentuava in lui l'elemento democratico, si mostrava estranea a qualsivoglia inclinazione conservatrice ed elitaria. L'adesione agli ideali democratici popolari della tradizione repubblicana, che era stata del Partito d'azione risorgimentale, il laicismo conseguente, sono tratti dell'identità non solo politica ma culturale di Galasso, che non vanno obliterati, perché egli rimase sempre innanzitutto un democratico, con nel sottofondo una istintiva vena giacobina, che per riflessione e consapevolezza storica volgeva in realismo politico ed era anche fondamento di un meditato e non contraddittorio moderatismo, come tratto indelebile di una pazienza antica e popolare. Che poi storicamente il mondo laico italiano, nel suo ruolo di minoranza politica, ancora solidamente presente nel dibattito culturale, operasse, a partire proprio dalla seconda metà degli anni Cinquan-

ta, una confluenza di questi due originari modi di essere, che il partito repubblicano, soprattutto quando ne prese la direzione La Malfa, realizzasse al suo interno questa congiunzione liberale e democratica, scrivendo una pagina nuova e diversa di 'neoazionismo', costituisce materia storicamente ancora da indagare a fondo, ma di cui Galasso è certamente un esempio meditato e significativo.

E cosa poteva essere altrimenti quell'esperienza pubblicistica e politica che Galasso con i suoi amici e sodali aveva intrapreso con «Nord e Sud»? Iniziarono con un proposito che Ugo La Malfa illustrò sulle colonne di quella rivista in un articolo dal titolo *Il Mezzogiorno in Europa*. Quegli anni Cinquanta, del resto, avevano mostrato che colmare il divario tra il Nord e il Sud era un obiettivo necessario e del resto già perseguito dalla classe dirigente nazionale, ma che il problema nuovo era quello di congiungere definitivamente l'intera Italia all'Europa. Quella della 'società aperta' era stata un'antica utopia del riformismo meridionale. E l'esperienza di quel gruppo di giovani napoletani può dirsi anche l'ultimo residuo conato, prima che calasse la notte fonda, della tradizione illuminista napoletana, pur animata dallo storicismo crociano, come del resto emerge da quella *Autobiografia di Nord e Sud* (1967), opera di Compagna e di Galasso. Egli scrisse molto per quella rivista e in questi suoi lavori troviamo due inclinazioni che vanno rimarcate, perché, sebbene siano di segno diverso, appartengono allo stesso disegno riformatore. Abbondano articoli di analisi ed indagini sociologiche e statistiche, che ritroveremo poi anche nella sua opera storica, ma non consuete nell'attività pubblicistica e che testimoniano la ricerca continua di affrontare la realtà, soprattutto del Mezzogiorno, con l'oggettività necessaria a fondare un discorso politico e riformatore. Altri articoli, molti articoli, sono dedicati al Partito comunista, un tema su cui tornò assai spesso con vari scritti. Il PCI era infatti forza egemone della sinistra e raccoglieva un ineguagliabile consenso. Il confronto con esso era momento necessario e privilegiato d'ogni iniziativa riformatrice perché i fattori ideologici, di cui quel partito era portatore, non oscurassero e precludessero il corso dell'elemento riformatore.

Ma l'altro scontro insanabile era con la Democrazia Cristiana e c'era in esso una contraddizione di fondo. Galasso,

tanto più perché andava approfondendo la storia italiana ed europea, era consapevole che quel partito avesse costituito in quel secondo dopoguerra il punto di mediazione necessario per aprire un nuovo corso riformatore nella società italiana. Ne apprezzava molti aspetti della sua *leadership* politica. Ma sapeva bene che la DC portava con sé, come ostaggio necessario agli equilibri così consolidati, specie nel Mezzogiorno, la parte più conservatrice del Paese e ne pagava largamente il conto. Questo nella città di Napoli gli risultava negativamente ostruente, perché ne perpetuava tutti i fattori clientelari di atavica staticità (sono assai pregnanti i suoi giudizi su Antonio Gava e la struttura clientelare della vita politica napoletana)³⁴. Quando nel 1976 il PCI vinse le elezioni amministrative, non raggiunse una maggioranza sufficientemente stabile e l'impatto di quel partito sui destini della città, per quanto innovasse la vita amministrativa, non fu sufficiente. Galasso era diventato consigliere comunale nel 1970 e aveva sperato che un equilibrio politico si stabilisse con un accordo tra la DC e il PCI, di cui egli avrebbe potuto essere lo *sponsor*, salendo alla carica di sindaco. Fu un'effettiva ipotesi di quella congiuntura politica, che non potette avere un esito positivo, come poi i drammatici sviluppi che, a livello nazionale, risolsero i tre anni dei governi di solidarietà nazionale dovevano dimostrare essere impossibile. La partecipazione di Galasso alla vita politica di Napoli, per quanto accompagnata da un certo successo, rimase dunque sospesa nel vuoto. Entrando nel Consiglio comunale, aveva patrocinato il nuovo piano regolatore urbanistico della città³⁵ e ne difese poi l'esito positivo della definitiva realizzazione, secondo le direttive che nel 1972 aveva impresso il Consiglio Superiore del Ministero dei Lavori Pubblici.

Su questo tema è significativa una pagina di Galasso, vibrante di passione per la sua città, che troviamo nell'*Intervista sulla storia di Napoli*. Parlando del XVIII secolo, come il momento più alto di quella storia, ricorda come già allora si notasse il contrasto tra la bellezza paesistica e l'assetto urbanistico della città, «affogata nella sua incredibile calca di case e di persone e in condizioni igieniche fortemente negative», destinato a durare nel tempo e a riprodursi ancora nella Napoli del secondo dopoguerra, per concludere:

Sì, c'è il male oscuro di Napoli. Per cogliere appieno quella che doveva essere allora la bellezza della città, quale ce l'ha trasmessa anche la pittura del tempo, bisogna riferirsi in generale all'equilibrio complessivo dell'insieme. Allora lo spettacolo è di una seduzione sottile e inebriante. Le cose sembrano respirare nello stesso tempo un'atmosfera vitalissima, carica di profondi e pesanti effluvi, e una vaga aurea di morte. Io capisco molto bene Sciascia, quando dice qualcosa del genere per la Sicilia, e La Capria, quando parla del "ferito a morte", ferito da questa dolorosa dialettica tra una natura stupenda e una società senza sufficienti equilibri e cariche interne³⁶.

Eletto deputato nel 1983, soprattutto si sarebbe illustrato per il contributo dato alla difesa dell'ambiente, specie con l'iniziativa che, come sottosegretario dei Beni culturali, sostenne con determinazione, negli anni Ottanta, facendo approvare dal Parlamento la legge sui piani paesistici, a cui accompagnò un'intensa attività pubblicistica, che resta uno dei maggiori lasciti del Galasso politico³⁷.

Ma proprio il Galasso politico merita un'altra più approfondita indagine, che non possiamo fare in queste pagine. Diciamo solo che la preoccupazione di fondo che la sua figura di intellettuale e politico, tra le altre, ci trasmette oggi è come l'Italia, per le molteplici eredità, positive e negative, dalla profondità e complessità della sua storia, porti con sé un'intrinseca fragilità a rimanere unitamente solidale ed a procedere positivamente in avanti. Ed è infatti ciò che costituisce il lascito irrisolto dell'Unità nazionale e può recare il bene ed il male con irriflessa attitudine. E proprio questo fu il sentimento principale che accompagnò l'inflessa attività dei suoi ultimi anni³⁸, senza mai rinunciare a capire ed ammonire.

¹ G. GALASSO, *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di P. ALLUM, Bari 1978, pp. 3 e sgg.

² G. GALASSO, *La disarticolazione di Napoli dal Mezzogiorno*, in «Ventunesimo secolo», VIII, 2009, pp. 11-14.

³ IDEM, *Una capitale dell'impero*, in *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino 1994, pp. 335 e sgg.

⁴ IDEM, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, in *Storia d'Italia*, a cura di IDEM, XV/I, Torino 1992, *passim*.

⁵ Su questo tema di Galasso si veda *Mondo feudale e mondo comunale*, in *Il Regno di Napoli. Società e cultura del Mezzogiorno moderno*, ivi, XV/VI, pp. 857 e sgg.

⁶ Di Rosario Villari si veda il lavoro conclusivo su questo tema, *Un sogno di libertà. Napoli nel declino dell'Impero, 1585-1648*, Milano 2012.

⁷ G. GALASSO, *La rivolta di Masaniello*, in *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1672-1734)*, in *Storia d'Italia*, cit., XV/III, pp. 285 e sgg.

⁸ Per i 'sedili' napoletani si veda IDEM, *Il problema della Capitale*, in *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, ivi, XV/II, pp. 672 e sgg., e sull'attività del viceré Enrique de Guzmán y Ribera, Il conte di Olivares, sempre ivi, *ad indicem*.

⁹ Si veda l'analisi a partire dagli sviluppi del giacobinismo nella Francia rivoluzionaria in J.L. TALMON, *Le origini della democrazia totalitaria*, Bologna 1967, tema già, com'è noto, affrontato da Tocqueville su di un altro registro nel suo *De la démocratie en Amérique*.

¹⁰ Su questo passaggio si veda P. MACRY, *Unità a Mezzogiorno: come l'Italia ha messo assieme i pezzi*, Bologna 2012, *passim*.

¹¹ G. GALASSO, *Passato e presente del meridionalismo*, II, Napoli 1978.

¹² Galasso, con questo accento complessivo sull'analisi dei «contesti», spazza via conclusioni correnti, come quella del «familismo amorale», come approdi parziali, sostanzialmente «astorici», d'una superficiale sociologia, su cui si veda anche I. SALES, *Storia dell'Italia mafiosa*, Soveria Mannelli 2015.

¹³ Si veda l'introduzione a *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano 1982, p. 4, e le considerazioni di G. DELILLE, *L'altra Europa: quale dialogo tra storia e antropologia?*, nel volume miscelaneo di scritti dedicati a Galasso dal titolo *L'Europa e l'altra Europa. I libri di Giuseppe Galasso*, a cura di A. MUSI, L. MASCILLI MIGLIORINI, Napoli 2011, pp. 135-146.

¹⁴ G. GALASSO, *Dal Comune medioevale all'Unità. Linee di storia meridionale*, Bari 1979, pp. 162 sgg.

¹⁵ IDEM, *Natura e limiti della ripresa del secolo XVIII*, in *Storia d'Italia*, cit., XV/VI, pp. 445 e sgg., e *Dal Concordato alla crisi della politica di riforme*, ivi, XV/IV, pp. 129 e sgg.

¹⁶ IDEM, *Intervista*, cit., p. 146.

¹⁷ IDEM, *Dal Comune medioevale all'Unità*, cit., p. 159.

¹⁸ Ivi, p. 164.

¹⁹ Si veda V. CUOCO, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, edizione critica a cura di A. DE FRANCESCO, Manduria 1998, e il successivo dibattito storiografico in *Vincenzo Cuoco nella cultura di due secoli*, Atti del Congresso internazionale, Campobasso 2000, a cura di L. BISCARDI, A. DE FRANCESCO, Bari 2002.

²⁰ G. GALASSO, *Intervista*, cit., p. 134. Ma su Cuoco e il dibattito scaturito sull'opera sua, sempre di G. GALASSO, *La stagione matura napoletana*, in *Storia d'Italia*, cit., XV/VI, pp. 247 e sgg.

²¹ IDEM, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e risorgimentale (1815-1860)*, in *Storia d'Italia*, cit., XV/V, pp. 457 e sgg., e il capitolo dopo il '48, pp. 693 e sgg.

²² Ivi, pp. 720 e sgg., ma anche P. MACRY, *Unità a Mezzogiorno*, cit., *passim*.

²³ G. GALASSO, *Intervista*, cit., p. 198. Per un più compiuto giudizio, sempre di Galasso, si veda *Per una riedizione della "Storia del regno di Napoli" di Benedetto Croce*, in «Archivio storico delle province napoletane», CX, 1992, pp. 441-467.

²⁴ Di Galasso si veda il saggio *Il capo d'impresa*, in *L'altra Europa*, cit.

²⁵ Una delle riflessioni più compiute di Galasso sull'opera di Nitti è in *Economia e sviluppo nell'ultima stagione dell'indipendenza napoletana*, in *Storia d'Italia*, cit., XV/V, pp. 587 e sgg.

²⁶ Si vedano gli appunti della congiunta riflessione tra Galasso e Romeo su questi temi in «Nazione napoletana», in «L'Acropoli», 2, 2015, pp. 187-212.

²⁷ Su Gramsci si veda, tra l'altro, di G. GALASSO, *Croce, Gramsci e altri storici*, Milano 1978, e la riflessione di E. GIAMMATTEI, *Croce, Gramsci e altri storici: la prima riflessione storiografica di Giuseppe Galasso*, in *L'Europa e l'altra Europa*, cit., pp. 51-60.

²⁸ Di Rosario Romeo si veda soprattutto *Risorgimento e capitalismo*, Bari 1978, e, per gli ulteriori sviluppi storiografici, G. PESCOLIDO, *Unità nazionale e sviluppo economico*, Bari 1998.

²⁹ Vedi la più recente delle analisi di Galasso su questo tema nell'articolo *Napoli: l'eredità dell'Ottocento*, in «L'Acropoli», 2012.

³⁰ G. GALASSO, *L'approdo italiano dell'identità napoletana*, in *Storia d'Italia*, cit., XV/VI, pp. 1253 e sgg. È quanto non ha saputo cogliere una recente evocazione della *belle époque* napoletana: F. BARBAGALLO, *Napoli. Belle Époque*, Bari 2015.

³¹ Sconfinata la bibliografia di Galasso su Benedetto Croce; qui si segnala *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano 1978.

³² Una scelta dei tanti contributi sparsi di Galasso nei sette volumi dal titolo complessivo *L'Italia nuova. Per la storia del Risorgimento e dell'Italia unita*, Roma 2011-2015.

³³ Si veda il lavoro conclusivo su questo tema di G. GALASSO, *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Napoli 1967 (poi Milano 1975).

³⁴ Ad esempio nell'*Intervista*, cit., pp. 276 e sgg.

³⁵ G. GALASSO, *Una politica per Napoli*, discorso tenuto per il PRI il 22 maggio 1970 al Cinema Adriano (cons. in estr. s.l. né d.).

³⁶ *Intervista*, cit., pp. 125 e sgg.

³⁷ G. GALASSO, *La tutela del paesaggio in Italia*, Napoli 2007.

³⁸ Si veda, in particolare, la raccolta dei suoi ultimi scritti giornalistici in quattro volumi: G. GALASSO, *Mezzogiorno.it. Dall'osservatorio del "Corriere del Mezzogiorno" (2002-2015)*, prefazione di A. POLITO, a cura di R. MESSERE, Bari 2016.

Le antichità di reimpiego di Salerno nei disegni dei viaggiatori stranieri del XIX secolo

Angela Palmentieri

Il complesso della cattedrale di San Matteo a Salerno costituisce uno dei più straordinari esempi del recupero della memoria classica¹. La città campana mostra nei suoi spazi urbani un'ingente quantità di materiali architettonici antichi reimpiegati, ben esemplificati nel complesso della cattedrale (fig. 1). Oltre questa, vi sono altre chiese caratterizzate da un intensivo reimpiego medievale, in parte celato dalle trasformazioni edilizie successive². Ai materiali architettonici si aggiunge la presenza nella cattedrale di un indicativo *corpus* di sarcofagi d'età imperiale, il cui riuso funerario durante il Medioevo è attestato da iscrizioni, stemmi e testimonianze scritte³.

In bilico fra due competenze disciplinari⁴, il tema del reimpiego dell'antico a Salerno non perde vigore e interesse, pur considerati i ricchi studi a riguardo⁵. Alle testimonianze della tradizione erudita è possibile affiancare una serie di documenti risalenti ai viaggiatori ottocenteschi, in particolare di quelli francesi che realizzarono disegni degli *spolia*, in occasione della loro tappa a Salerno. Di tutti questi viaggi restano tracce inedite in varie forme, in particolare diari, memorie, taccuini e raffigurazioni pittoriche dei *pensionnaires* Guillaume Abel Blouet (1795-1853), Henry Labrousse (1801-1875), Jean-Baptiste Cicéron Lesueur (1794-1883) e Felix Duban (1798-1870), artisti che soggiornarono all'Accademia di Francia a Roma per consentire di portare avanti i propri progetti di ricerca basati sulla conoscenza diretta dei monumenti e dei siti archeologici⁶.

L'itinerario della maggioranza dei visitatori francesi era compiuto in Campania, in parte, sulla base delle suggestioni derivanti dalla conoscenza del *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) dell'abate Jean-Claude Richard de Saint-Non, realizzato nella metà

del XVIII secolo⁷. Le raffigurazioni del *Voyage* rappresentarono un momento di transizione della restituzione del paesaggio pittoresco italiano in Francia e divennero una fonte inestimabile di conoscenza per chi volesse avere informazioni su luoghi o culture diverse, diventando strumentale allo studio successivo. Durante il decennio francese (1806-1815) si svolse un vero e proprio pellegrinaggio nel Regno di Napoli e in quei luoghi 'pittoreschi' della *Campania felix*. I centri dell'Italia meridionale, di antichissime origini, presentavano sincretismi storici e artistici che non si scorgevano in altre regioni d'Italia. In particolare a Salerno si erano stratificate differenti culture tra l'età classica, il Medioevo e il Rinascimento⁸. Da piccolo centro di origine romana, la città costiera divenne capitale del regno normanno e celebrò il fasto della dominazione straniera attraverso l'uso di architetture monumentali con *spolia* di pregio⁹.

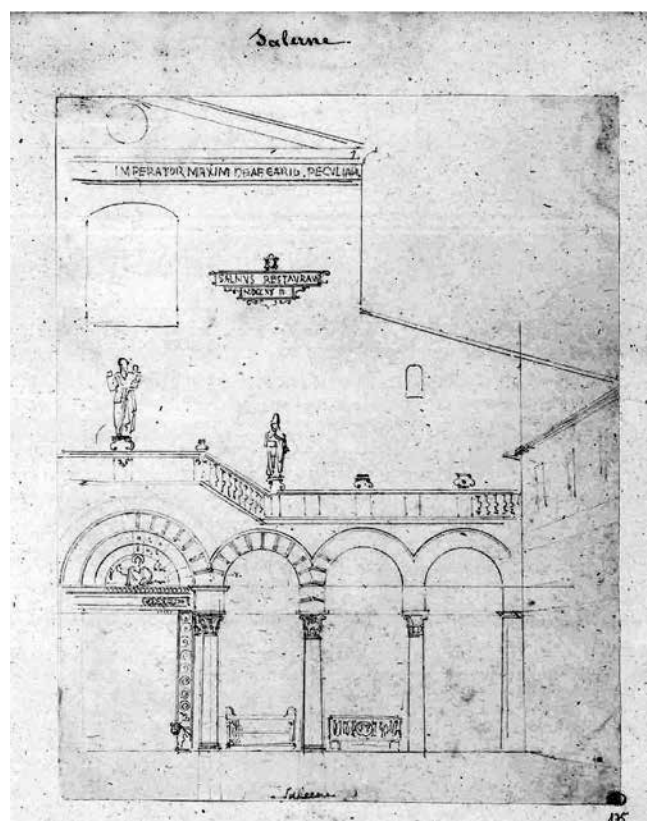
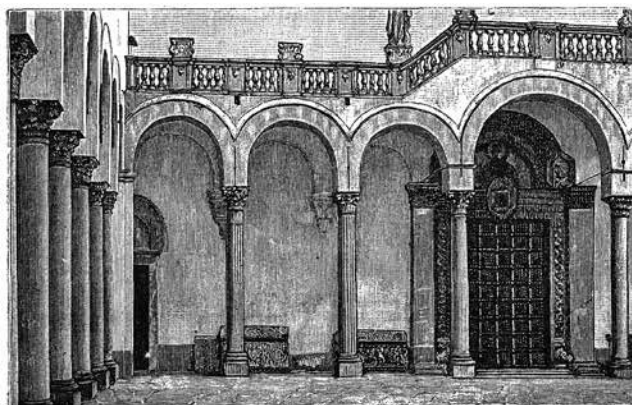
Nel terzo volume del *Voyage* di Saint-Non, Salerno era mostrata agli osservatori attraverso il duomo di San Matteo, con il particolare dell'interno e dell'atrio colonnato di tradizione romanica e le arche romane di reimpiego¹⁰. Una acquaforte del Desprez riproduceva l'antica chiesa costruita con colonne doriche e capitelli di riuso di tradizione tardo-ellenistica, inglobata nell'odierno palazzo vescovile e meglio nota alla tradizione locale come 'tempio di Pomona'¹¹. La didascalia si limita a suggerire, come in una sorta di cronaca di viaggio, il nuovo uso del complesso destinato a stalle a causa della sua 'vetustà'.

Alcuni disegni dell'album del *Voyage en Italie* di François Debret (1777-1850), maestro all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi, superano le tradizionali indagini sui monumenti antichi del Regno¹². L'architetto, che fece tappa in Campania tra il 1806 e il 1807, dimostra un gran-

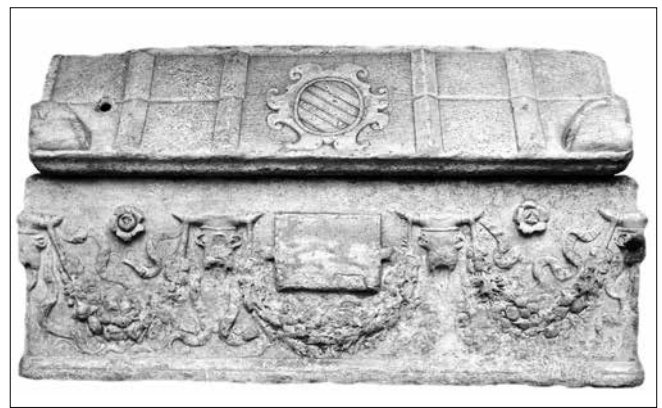
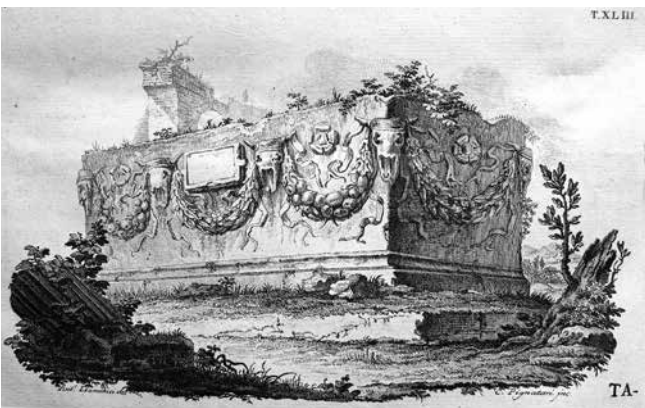
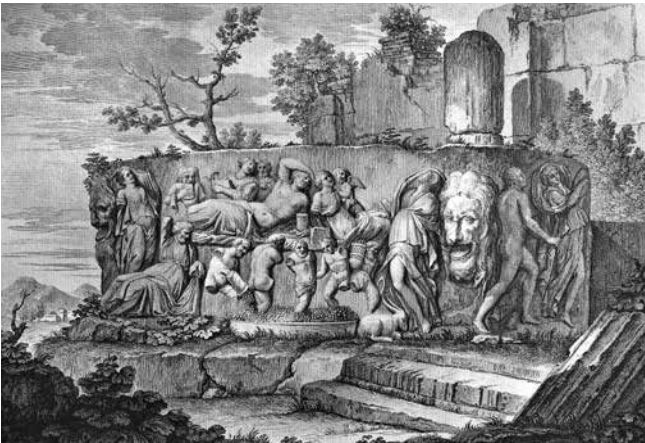
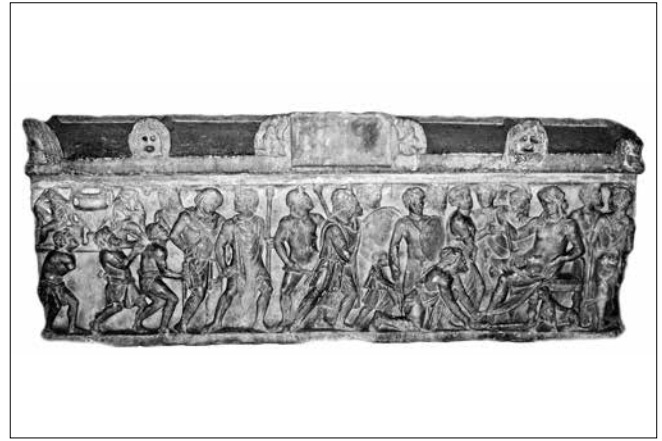
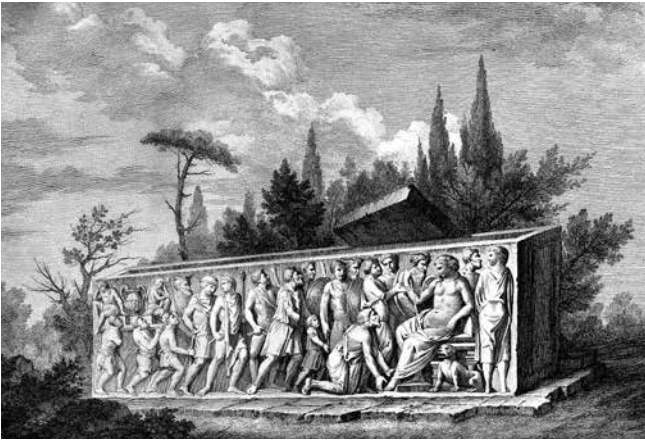
de interesse verso le opere scultoree tradizionali e nobilita nei suoi disegni le antichità reimpiegate nelle architetture medievali, riflettendo in alcuni casi sui contesti antichi di provenienza (fig. 2). Debret subisce il fascino della sopravvivenza dell'antico a Salerno ma nello stesso tempo prova a mettere a fuoco la pratica del reimpiego medievale compiendo una vera e propria analisi storiografica. Uno dei disegni della sua raccolta su Pozzuoli costituisce lo spunto per ricondurre l'architrave a motivi vegetali della cattedrale di Salerno al *Tempio di Serapide*, il *macellum* puteolano¹³. L'architetto francese affronta una delle tematiche più complesse inerenti il commercio dei marmi antichi nel Medioevo, quando era prassi comune prelevare fisicamente dalle rovine un oggetto di pregio per collocarlo in un nuovo edificio¹⁴. Si apre in questo modo, con circa un secolo d'anticipo, una stagione sul discutibile rapporto tra gli *spolia* della cattedrale di San Matteo e i centri antichi di provenienza¹⁵.

Come è ormai noto attraverso una serie di ricerche, l'attribuzione degli eruditi delle antichità di Salerno a *Paestum* è in parte errata. Sulla base dell'analisi dei materiali di riuso e delle fasi architettoniche del complesso medievale della cattedrale di San Matteo e del vicino palazzo vescovile è stata dimostrata la complessità del cantiere normanno, che si era rifornito dei materiali da costruzione da più luoghi e in vari intervalli temporali. Oltre che da Roma e dalle necropoli laziali, ai tempi del duca Roberto il Guiscardo – all'incirca nel 1080 – erano stati devastati edifici campani di un certo prestigio, come il già ricordato *macellum* di Pozzuoli, e altri ambiti monumentali flegrei erano stati depredati per rifornire la basilica paleocristiana di preziosi marmi. Solo in ultima istanza¹⁶, al principio del XII secolo venne sfruttato il sito di *Paestum*, una vera e propria cava di materiali per la costruzione dell'atrio colonnato, del campanile della cattedrale – eretto dal vescovo Guglielmo da Ravenna (1137-1152) – e dell'episcopio¹⁷.

La fortuna delle antichità di Salerno si deve alla scoperta del paesaggio archeologico di *Paestum* e dei suoi templi, memorie di una città un tempo magnifica, che divennero oggetto di un numero considerevole di testimonianze grafiche. In questa fase, assunse un ruolo significativo il contributo dell'erudito Paolo Antonio Paoli (1720-1790) che considerò l'entità del patrimonio della città lucana, operando un



1. Salerno, atrio del duomo di San Matteo con il sarcofago di Meleagro (da Premoli 1891).
2. François Debret, *Voyage en Italie. De Naples à Paestum: Salerne*. © Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 77832 (7, 175).



3a. Paolo Antonio Paoli, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma, in *typographio Paleariniano*, 1784, tav. XLVI, sarcofago dionisiaco.

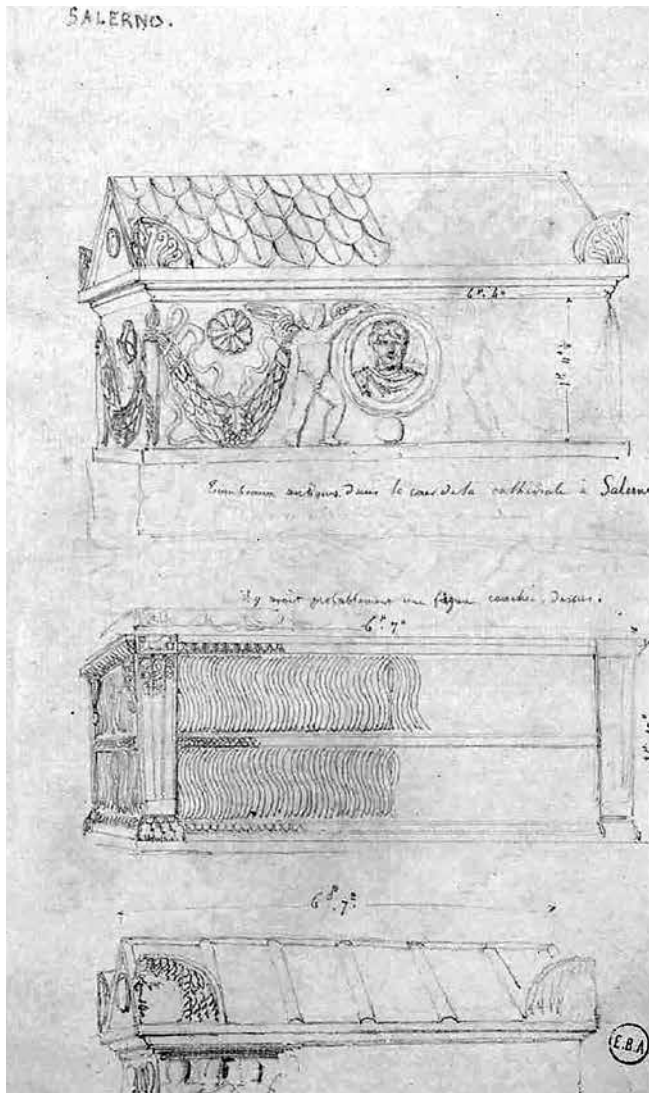
3b. Sarcofago dionisiaco. Salerno, duomo, navata destra.

4a. Paolo Antonio Paoli, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma, in *typographio Paleariniano*, 1784, tav. XLVII, sarcofago dionisiaco.

4b. *Lenòs* dionisiaca. Salerno, duomo, navata destra.

5a. Paolo Antonio Paoli, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma, in *typographio Paleariniano*, 1784, tav. XLVIII, sarcofago a ghirlande.

5b. Sarcofago a ghirlande. Salerno, duomo, atrio.



6a. Jean-Baptiste Cicéron Lesueur, *Voyage en Italie: Environs de Naples: Salerno, tombeaux antiques dans la cour de la Cathédrale à Salerne*. © Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 15469 (3, 64).

confronto con le antichità salernitane di riuso, derivate a suo dire dal saccheggio del Guiscardo delle rovine pestane¹⁸. Le suggestioni di Paoli rispecchiavano quelle della storiografia locale della fine del Cinquecento, sintetizzate nell'opera del medico napoletano Michele Zappullo (1548- ?)¹⁹.

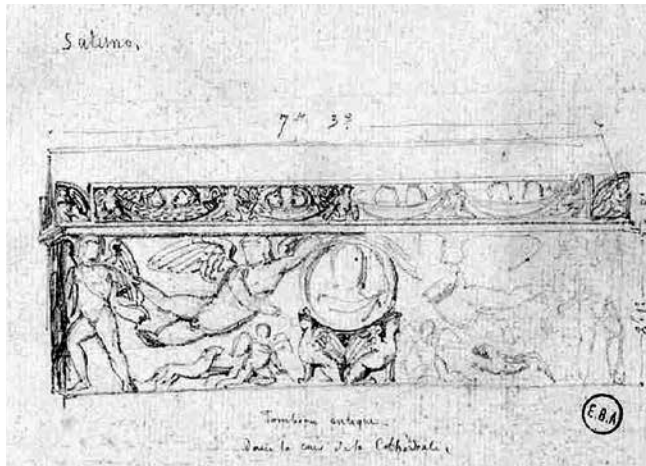
L'autorità dell'abate romano contribuì alla diffusione e circolazione tra gli studiosi europei di queste teorie confinate fino ad allora all'ambito locale²⁰. Nel volume sulle antichità pestane, Paoli si limitò a suggerire la provenienza da *Paestum* di molte colonne e oggetti preziosi reimpiegati a Salerno, come un gruppo di sarcofagi e una vasca monumentale in granito (figg. 3a-b, 4a-b, 5a-b)²¹.



6b-c. Coppia di sarcofagi, a ghirlande e di tipo attico con strigili. Salerno, duomo, atrio.

Paolo Antonio Paoli, presidente dell'Accademia Pontificia a Roma (1775–1798) e «buon amico di tutti i letterati», ha il merito di aver aperto un nuovo campo d'erudizione, che trovò una discreta ammirazione presso i contemporanei, sebbene le sue fatiche letterarie siano state considerate in certi casi poco ragionevoli²². La fortuna delle antichità di San Matteo prese avvio grazie al suo impulso, accanto al filone indirizzato a celebrare la 'riscoperta del dorico' dei templi di *Paestum*²³.

L'approccio marcatamente retrospettivo di François Debret è proiettato su un piano diverso rispetto a quello di Paoli. La sua raccolta inedita in tredici volumi, conservata alla Bibliothèque Nationale de France, suggerisce due obiettivi specifici: documentare le antichità classiche, i monumenti medievali e rinascimentali della penisola per le sue lezioni all'accademia e verificare le metodologie di costruzione 'antiche o all'antica' per trarre spunti per le sue commesse in patria. Per questo motivo i suoi schizzi sono molto accurati e rispondono ad un rigoroso metodo storico-comparativo. La sua visione includeva la prosecuzione di pratiche di produzione e di bottega, ma



7a. Jean-Baptiste Cicéron Lesueur, *Voyage en Italie. Environs de Naples: Salerno, tombeau antique dans la cour de la Cathédrale*. © Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 15469 (3, 63).
 7b. Sarcofago con eroti volanti. Salerno, duomo, atrio.

anche di valutazione, memoria e giudizio sull'arte e sul gusto delle varie epoche.

Nel corso del viaggio in Campania, gli altri architetti d'oltralpe prevedevano itinerari di viaggio formativi e consolidati, una selezione di rovine e antichità che non doveva mancare al loro repertorio. I loro album confermano la fama goduta dalle antichità salernitane e pestane sotto il governo francese attraverso una pratica pittorica ormai standardizzata e caratterizzata dalla serialità delle immagini. Questi viaggiatori, avventurandosi in regioni inesplorate del Regno di Napoli, rivoluzionarono comunque le abitudini del *Grand Tour* portando l'attenzione non solo verso i monumenti antichi ma anche a quelli post-classici.

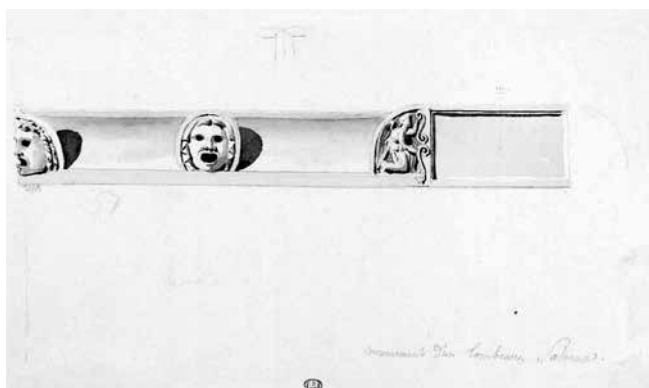
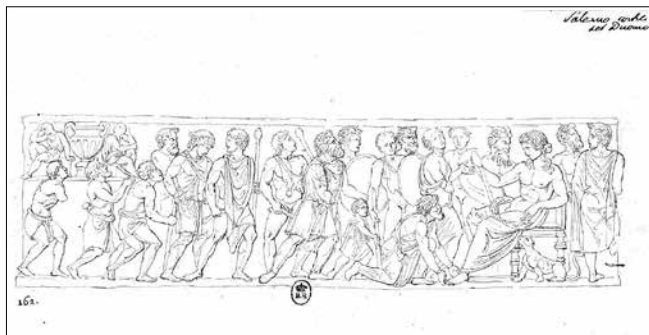
Un ruolo determinante alla conoscenza delle antichità di reimpiego campane e in particolare di Salerno si deve anche all'archeologo Aubin-Louis Millin (1759-1918) incaricato dal governo napoleonico di catalogare i monumenti dell'Italia²⁴. Il suo itinerario attraverso la penisola, iniziato

nel 1811 e che durò all'incirca due anni, fu pianificato grazie alle informazioni e ai contatti dei corrispondenti sul luogo. Quando arrivò a Napoli, il 20 marzo 1812, sul trono del regno sedevano Gioacchino e Carolina Murat che l'autorizzarono a studiare le antichità e ad accedere alle più importanti collezioni, fornendo le necessarie commende per entrare anche in luoghi poco accessibili²⁵. Rispetto ai tradizionali viaggi di formazione, la sua fu una missione indirizzata alla conoscenza dei territori inesplorati e diretta a segnalare alle autorità competenti i monumenti che avessero bisogno di un restauro.

Chi volesse provare a costruire un modello interpretativo dei disegni dell'antico di Salerno dovrà cercare di figurarsi in prima istanza gli oggetti che appassionarono i visitatori che arrivarono nella città tra il 1807 e il 1830. I cataloghi contemplano in particolare i sarcofagi d'età imperiale reimpiegati e l'antico *labrum* dell'atrio con le colonne e i capitelli di spoglio²⁶.

I disegni sono realizzati secondo scelte precostituite dagli artisti. Fattore fondamentale è la consapevolezza di un uso omogeneo dell'antico nel Medioevo e precisamente il riuso delle casse dei sarcofagi antichi in marmo per le tombe medievali. Tuttavia diversa è l'attenzione per le antichità: gli stessi marmi furono disegnati da Debret, Lesueur, Blouet e Duban – orientati soprattutto verso la riproduzione schematica dei sarcofagi con eroti e ghirlande di gusto vagamente neoclassico²⁷ – mentre Millin fece un'attenta analisi di altre tombe con soggetti mitologici, come la caccia di Meleagro al cinghiale calidonio²⁸, il ratto di Persefone²⁹ e i cortei dionisiaci³⁰. I disegni dei monumenti funebri della sua raccolta, eseguiti dal pittore prussiano Franz Ludwig Catel (1778-1856), sono segnati dall'interesse per la delicatezza dei rilievi delle figure riprodotti con somma raffinatezza³¹. Nel sesto volume del suo viaggio in Italia, François Debret disegna a matita una sezione della coppia di sarcofagi di tipo asiatico con ghirlande ed eroti³² e trae uno schizzo per un acquarello di un esemplare a *kline* di tipo attico³³; soggetti affini compaiono nella raccolta di Jean-Baptiste Cicéron Lesueur (figg. 6a, 7a)³⁴.

La migliore testimonianza grafica di queste antichità è opera del pittore Catel che visitò la città il 23 settembre del 1812 al seguito di Millin, subito dopo essere stato a Napoli,



8. *Voyage de Millin en Italie, 1811-1813: Salerno cortile del Duomo, sarcofago dionisiaco* (da *Il viaggio disegnato* 2012).

9. *Album de dessins d'architecture (tome 3) effectués par Félix Duban pendant son pensionnat à la Villa Medici, entre 1823 et 1828: Salerno, couronnement d'un tombeau.* © Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 40425 (3, 123).

Pompei e Castellamare³⁵. Il disegno 162 del *Voyage en Italie* raffigura la fronte del sarcofago con la scena del trionfo indiano di Dioniso con la didascalia «Salerno cortile del duomo» (fig. 8)³⁶. L'indicazione ottocentesca suggerisce lo spostamento della tomba che, in seguito ai restauri del 1930, è sistemata nell'abside laterale destro della chiesa³⁷. Lo studio delle sepolture salernitane era finora limitato alle tante testimonianze delle fonti erudite locali, mancava la possibilità di confrontarle in senso dialettico con la documentazione grafica a causa della sporadicità di questi soggetti³⁸.

Tratti del coperchio del sarcofago furono disegnati qualche decennio più tardi da Felix Duban nel corso della sua tappa salernitana (fig. 9)³⁹. Nessuna indicazione fu invece data per i fianchi della cassa, lavorati in modo sommario con la raffigurazione di un satiro ebbro. Il sarcofago con il suo coperchio fu uno dei primi ad essere riutilizzato perché fu impiegato nel XII secolo come tomba del cancelliere del regno Matteo D'Ajello, secondo una consuetudi-

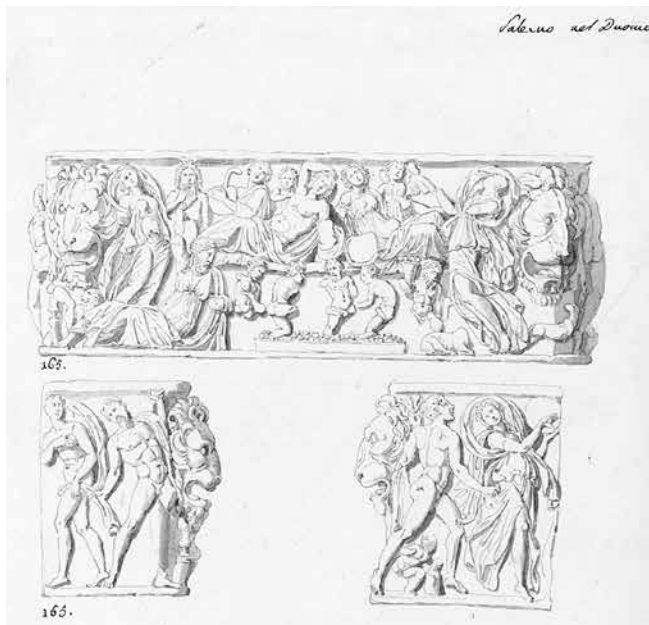


10a. *Voyage de Millin en Italie, 1811-1813: Salerno, cathédrale, sarcophage* (da *Il viaggio disegnato* 2012).

10b. Sarcofago con il mito di Persefone. Salerno, duomo, abside destro.

ne destinata ai principi e notabili di corte⁴⁰. Nella tavola 164 Catel riproduce elegantemente la fronte del sarcofago con il ratto di Persefone, monumento reimpiegato nell'angolo dell'abside come lapide commemorativa della tomba dell'arcivescovo Gregorio Carafa morto nel 1675 (figg. 10 a-b)⁴¹. La tavola 165 raffigura integralmente la *lenòs* con il mito di Bacco e Arianna impiegata nel duomo come sepoltura di un nobile esponente di una famiglia locale (figg. 11a-b-c)⁴². Un'ultima raffigurazione della raccolta salernitana di Millin riguarda il sarcofago con il mito di Meleagro di cui è riprodotta solo la fronte, senza i lati e il coperchio (figg. 12a-b)⁴³. La bellezza di questi disegni e la pluralità dei soggetti suggeriscono la volontà dell'archeologo francese di pubblicare una sorta di viaggio pittorresco illustrato, progetto che però non fu mai realizzato.

Un'altra testimonianza grafica di alcuni sepolcri di San Matteo – il sarcofago con il trionfo di Bacco (fronte e fianchi) e con il mito di Meleagro – sarebbe stata compiuta qualche decennio più tardi dall'archeologo tedesco Eduard Gerhard in un volume edito nel 1837⁴⁴. Il suo approccio filologico consente di recuperare alcuni elementi, come il dato sui fianchi delle casse, espunti dalla trattazione di Millin. Malgrado la ricchezza, la varietà e la diversificata tipologia degli elementi conservati, la maggior parte degli artisti di passaggio a Salerno fu suggestionata dagli stessi elementi; probabilmente la scelta fu condizionata dalle suggestioni antiquarie settecentesche, in particolare sulle antichità di *Paestum* di Paoli in cui trovarono spazio i medesimi soggetti.



11a. *Voyage de Millin en Italie, 1811-1813: Salerno nel Duomo, lens di onisiaca* (da *Il viaggio disegnato* 2012).

11b-c. Salerno, duomo, navata destra, particolari dei lati della *lens*.

L'interesse per l'antico tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento è diretto al monumento in sé, allo scopo di conoscerlo e valorizzarne il senso originario: malgrado le tombe fossero state integrate con coperchi non pertinenti o rilavorate con gli stemmi delle famiglie dei nobili defunti, esse sono riprodotte secondo il loro aspetto originario sia da Paoli che dai suoi successori.

Nell'interpretazione dei resti antichi di Salerno vi sono invece osservazioni originali riguardo agli interventi di rilavorazione medievale: Lesueur, a Salerno nel 1822, prova ad interpretare il modello antico attraverso il ripristino del ritratto del defunto, all'interno dell'*imago clipeata*, di

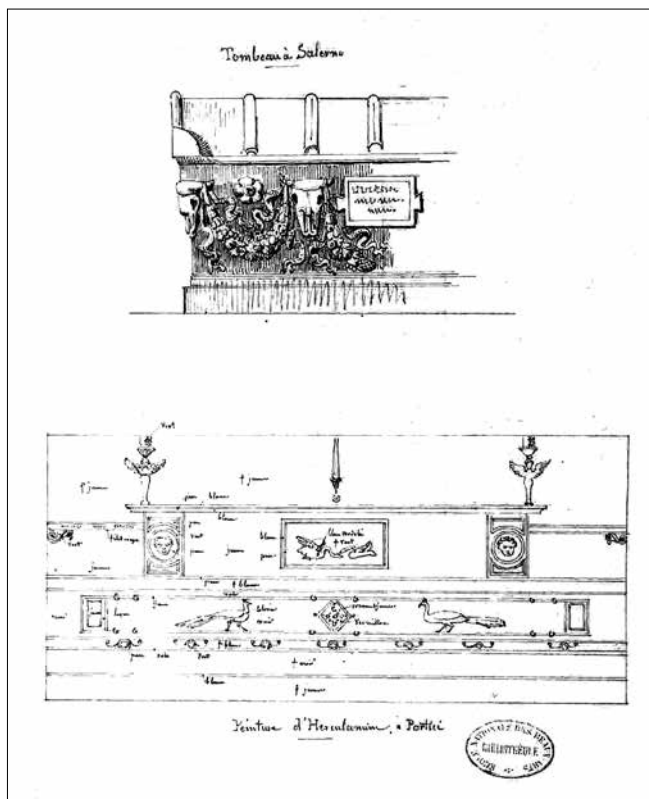


12a. Sarcophago con il mito di Meleagro. Salerno, duomo, atrio.

12b. *Voyage de Millin en Italie, 1811-1813: Salerne, cathédrale, sarcophage* (da *Il viaggio disegnato* 2012).

una coppia di sarcofagi con eroti (figg. 6a-b-c, 7a-b)⁴⁵. A. Blouet inserisce nella *tabula ansata* del sarcofago a ghirlande un testo evocativo di quello antico, perduto o forse mai realizzato (fig. 13)⁴⁶. Non sembra affiorare una forma di celebrazione dei membri delle dinastie passate, in particolare di quelle normanno-sveve, come è nel caso del sarcofago del principe Ruggero a Mileto. Il sarcofago bisommo del tipo strigilato, conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli⁴⁷, venne raffigurato da Millin con le rilavorazioni dei timpani del coperchio, che trasformarono in croci le protomi pagane delle Gorgoni⁴⁸. Rispetto alle tombe salernitane, in questa circostanza si tesse a privilegiare l'aspetto socio-culturale della rinascenza normanna in Calabria.

Si può quindi delineare per le tombe di reimpiego di Salerno un modello interpretativo fondato sul gusto estetico scandito dalla fama delle fonti antiquarie. Il reimpiego dei sarcofagi a Salerno è un fenomeno attestato tra la fine del XI secolo, il periodo umanistico-rinascimentale e il Seicento⁴⁹. Questa pratica nota a molti altri centri campani ebbe una testimonianza significativa nella capitale dei Normanni, conquistatori che avevano rivestito un ruolo di primo piano nel commercio dell'antico, come era

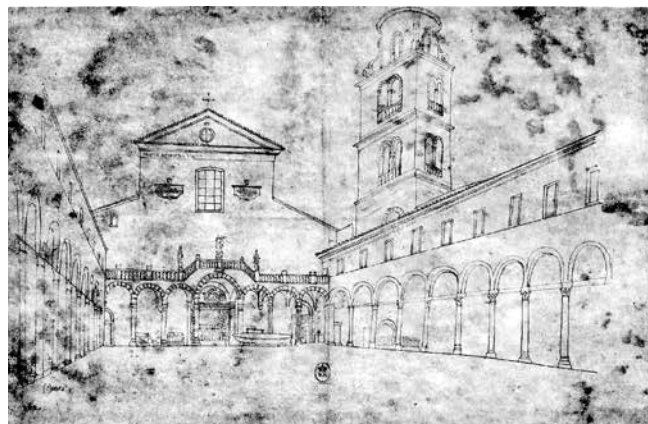


13. Abel Blouet, *Ensemble de dessins de Naples et ses environs, et de la Sicile, 1823-1825: Tombeau à Salerno; Peinture d'Herculanum à Portici.* © Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 7737 (98).

avvenuto per le città marinare di Genova, Pisa e Venezia⁵⁰.

Il numero documentato di sarcofagi di reimpiego nella cattedrale, integri o in frammenti, è pari forse a quelle del Camposanto monumentale di Pisa⁵¹. L'esemplarità del primo caso di reimpiego funebre del pontefice Gregorio VII⁵² stimolò i successivi riutilizzi dei sarcofagi prelevati per la maggior parte da parte dalle necropoli campane⁵³, da parte dei membri della nobiltà locale o di personaggi illustri, spinti non solo dal gusto per l'antico come veicolo di prestigio, ma anche dalla volontà di emulazione e di rappresentanza. Un altro importante messaggio che si ricava dalle raccolte grafiche in esame è rappresentata dai disegni dell'atrio del duomo, della pianta della chiesa e del cortile prospiciente. Il senso dell'antico deriva non solo dalla bellezza del colonnato in marmi bianchi e colorati con i capitelli corinzi di tipo occidentale e asiatico, ma dalla presenza di un *labrum* ubicato al centro del piazzale⁵⁴.

Lesueur esegue nel settembre del 1822 un disegno a matita dell'atrio⁵⁵. Una prospettiva leggermente differente



14. *Voyage de Millin en Italie, 1811-1813: Atrium de la cathédrale de Salerne* (da *Il viaggio disegnato* 2012).

è offerta da uno schizzo di Friedrich von Gärtner della «Basilica St. Mathio» realizzato nel 1826⁵⁶. Catel raffigura una suggestiva pianta del complesso ed un prospetto a matita dell'atrio con la conca lievemente decentrata verso la porta di ingresso alla chiesa, che servì da base per l'immagine acquerellata da cui emerge il bacino lustrale (fig. 14)⁵⁷. Un modello per la veduta era stato favorito dalla fama dell'incisione settecentesca del Desprez⁵⁸. Il disegno di François Debret con il prospetto della chiesa prende le distanze da questo tipo di proposta (fig. 2)⁵⁹. La facciata del duomo con la caratterizzazione dello stipite del portale d'ingresso alla chiesa serviva a giustificare la sua intuizione della provenienza della cornice dello stipite dal *macellum* di Pozzuoli. In un calco della pianta del duomo di San Matteo sono specificate le dimensioni della vasca⁶⁰, di cui realizza una sezione a matita. Il disegno riporta la seguente didascalia sulla base delle sole testimonianze erudite: «Cuve de granit trouvé à Paestum. Elle est aujourd'hui dans le cloître de la cathedrale de Salerne»⁶¹.

Il maestro Debret fu uno dei pochi ad operare un confronto critico tra la documentazione archeologica disponibile nei siti e i materiali di reimpiego a Salerno. Rispetto all'impatto emozionale che offrivano le antichità greche di *Paestum*, egli ragionò insieme all'architetto Henry Labrousse (in viaggio nel centro lucano intorno al 1826) sul reimpiego delle colonne e dei capitelli del *Tempio di Pomona*, l'altro complesso salernitano reso famoso dal Saint-Non, realizzato mediante il saccheggio di un edificio pestano,



15. *Labrum* in granito. Napoli, villa comunale (da Salerno).
16. *Labrum* in bardiglio. Nocera, piazzale antistante la cattedrale.

Napoli 11 settembre 1807

Raffaele Atticciati, spediendo per posta nella Città di Salerno secondo gli ordini ricevuti dal Cavaliere L. Michele Arditi, Duca del Regio Palazzo, e de' Reali del Regio Confini come segue

Nel Chiosso della Cavalleria, nel mezzo del cortile vi è una Colonna di granito s'igno la quale è di diametro palmi 12, doppia palmi 2 1/2 nel mezzo dalla parte di dentro vi è un'elaborazione sotto il portico di detto Chiosso vi è un'altra Colonna parimente di granito s'igno la quale vi è in terra senza farne alcun uso, la medesima è di diametro palmi 2, e doppia palmi 1

Sotto il medesimo portico vi sono di terra 113 co- lonne tre di granito s'igno e una di granito rosso e l'altra di Capolino tanto cioè di Lungo palmi 18, di diametro palmi 2

Intorno alle mura di detto portico vi sono 111 Lancifoci di Marmo antichi, di Lungo circa palmi 3, e di larghezza palmi 1, sono di più forati, e vi sono anche del' Jettazioni, Seglie, e d'altri ma

più semplici, ma tutti sono buoni per uso di rifrasi.

Da un'altra parte dietro la Chiesa vi sono altre quattro Colonne due di granito s'igno e due di granito Negro cioè di Lungo palmi 18, di diametro palmi 2

Nota dell'imposta del trasporto della tazza di granito da Salerno a Napoli

Segnamo per la tazza	40
Trasporto per 29' (Cassa)	58
Manifestazione della D.ª	10
Maneggio della tazza	12
Trasporto per una sola mazzetta	20
Bandi d'altro	20
Scuti pagati di vero per i giornali	200
Spese per la tazza (manifestazione) e per il trasporto	10
Totale	360

Nota che la prima tazza parimente trasportata nel 1798 per la tazza (manifestazione) e per il trasporto del P. E. Paoli

17a-b-c. Relazione e nota di spesa del Sig. Raffaele Atticciati sul trasporto del labrum da Salerno a Napoli, 11 settembre 1807. Archivio storico del Museo di Napoli (IIB 7, 55-57).

documentato da disegni di Labrouste e successivamente dell'architetto Prosper Morey (1805-1886), in Campania tra il 1832 e il 1833⁶².

Il monumento, che sarebbe stato sottoposto all'attenzione degli studiosi solo un secolo dopo, in seguito alla pubblicazione dello scavo archeologico della missione tedesca⁶³, mostra la tecnica e la cura meticolosa degli architetti francesi nel rilevare le misure e osservare criticamente il rapporto tra l'antico e i materiali di reimpiego⁶⁴. Il dibattito su questi manufatti all'epoca era appena iniziato. Un accostamento tra le antichità di *Paestum* e quelle reimpiegate a Salerno era stato oggetto di discussione nel giugno 1830 da parte dell'archeologo Emili Wolff sul «Buletto dell'Institut di Corrispondenza Archeologica»⁶⁵. Accanto alla grandiosità delle tre fabbriche doriche, Wolff lamentava il disinteresse dei viaggiatori per un tempio romano di *Paestum*, le cui rovine potevano rivaleggiare con quelle dei monumenti più noti.

Sul medesimo argomento si confrontò negli stessi anni il cavalier Pietro Bianchi (1787-1849) – l'architetto e archeologo svizzero fu nel regno borbonico la più alta autorità nel campo delle belle arti –, in una nota apparsa nella medesima sede. Nel dicembre del 1830 racconta:

Fin dal tempo in cui ebbi a recarmi in Salerno per dar opera al trasporto in Napoli della famosa tazza di granito che oggi adorna la reale villa di Chiaja, fui preso da meraviglia nel contemplare alcune colonne antiche co' rispettivi capitelli di singolare lavoro miseramente destinate a reggere la soffitta della scuderia del palazzo vescovile in quella città; ben avvisando che siffatti monumenti avesser dovuto far parte di qualche insigne edificio pel volgere degli anni, o per la barbarie de' tempi distrutto⁶⁶.

La deduzione della provenienza del complesso monumentale dalla colonia di *Paestum* è suggerita dallo scavo dell'edificio di cui Bianchi restituisce le misure e ricostruisce l'assetto planimetrico. A Prosper Morey si deve l'esecuzione della pianta in un disegno inedito dell'edificio noto come *Tempio della Pace*⁶⁷.

Rispetto all'esegesi fantasiosa del Paoli e alla curiosità per i luoghi pittoreschi del Saint-Non, le riflessioni dei viaggiatori francesi e tedeschi mostrano un alto livello di conoscenza storico-artistica e di competenza tecnica in linea con i tempi. Analogamente, accanto al fascino dei sarcofagi, si celebra la fama della vasca in granito, ubicata al centro dell'atrio di San Matteo. Al 14 agosto del 1807

risale un documento in cui si propone di sistemare il *labrum* salernitano nel Real Passeggio di Chiaia al posto del *Toro Farnese*⁶⁸, in luogo di quello in porfido del museo di Napoli (fig. 15)⁶⁹. All'11 settembre del 1807 si data la relazione del sopralluogo al duomo di San Matteo da parte del mastro Raffaele Atticciati, per verificare la fattibilità del trasferimento della vasca. In tale occasione sono rese note le bellezze degli *spolia* adoperati nel colonnato del quadriportico di San Matteo⁷⁰. Oltre alle colonne e ai marmi di reimpiego dell'atrio, l'incaricato provvide a segnalare un'altra vasca in marmo bigio (di circa 2 palmi) che all'epoca giaceva a terra inutilizzata, la stessa che verrà adoperata in seguito nell'atrio del duomo⁷¹. Il monumentale *labrum* fu trasferito a Napoli, nel marzo 1826, nel Real Passeggio di Chiaia al posto del *Toro Farnese*, immesso nel Real Museo Borbonico⁷².

Benedetto Croce ricorda le critiche dei contemporanei riguardanti lo stato di conservazione del gruppo Farnese⁷³. La volontà del re era quella di trovare un posto definito meno nocivo per il *Toro Farnese* e con la lettera del 4 ottobre del 1818 egli aveva infatti acconsentito al cambio di sede a patto che il marmo fosse sostituito con un'opera degna⁷⁴. Agli occhi dei contemporanei, il trasloco della tazza salernitana fu funzionale alla tutela della scultura Farnese. L'indicazione sulla sua nuova ubicazione 'nella città capitale' era certamente dettata dalle sue dimensioni monumentali – il suo ingombro è di 12 palmi, due in meno del *Toro Farnese* –, dall'uso come fontana e dalla sua fama. Il bacino era apprezzato anche per il rilievo del fondo decorato con una protome di Gorgone, della quale fu eseguito un calco pubblicato poi, nel catalogo del Museo Borbonico, quasi ad eguagliare il valore della tazza Farnese⁷⁵. La scheda redatta da Guglielmo Bechi riporta la seguente descrizione:

sta scolpito in granito bigio d'Egitto nel fondo di un gran labbro o tazza che dalla città di Pesto fu portata nei mezzi tempi a decorare il centro dell'atrio della cattedrale di Salerno e da lì venne eretta nella villa reale di Napoli ove raccoglie le acque di un fonte che zampilla del centro di essa e che nasconde con le sue acque importune un monumento sublime per merito d'arte, non meno che per le sue dimensioni colossali di una testa in granito alta oltre cinque piedi.

In questo contesto storico-politico ha un peso considerevole il coinvolgimento delle memorie di viaggio dei francesi (e in parte anche dei tedeschi) su Salerno e i suoi reimpieghi. Essi conoscevano di certo il nuovo progetto e l'imminente trasloco della tazza. I disegni del *labrum* e del suo contesto di riuso erano quindi l'ultima testimonianza grafica e, a futura memoria, di quello che restava delle valorose imprese dell'impero normanno-svevo nel sud Italia.

Vittorio Spinazzola ricordava la provenienza del *labrum* salernitano da *Paestum*, sulla base delle testimonianze erudite che, non a caso, rimandavano al tempio di Nettuno⁷⁶. La sua presenza è testimoniata dalla seconda metà del 1500 nell'atrio del duomo di Salerno dove presumibilmente era giunto in epoca normanna, insieme ad altro materiale da costruzione pestano. Il dato è confortato – come si è detto – dalla presenza di una gran quantità di capitelli di spoglio, riferibili a maestranze locali e in parte a contesti monumentali di *Paestum*⁷⁷, come suggerisce un disegno autografo di François Debret – datato al 1807 – di un capitello a calice d'età imperiale⁷⁸ e il confronto con esemplari di riuso nella chiesa dell'Annunziata a *Paestum*⁷⁹.

Malgrado le poche attestazioni in area campana non sarebbe insolita a questo punto la proposta d'attribuzione alla città lucana della fontana giunta via mare nel XII secolo a Salerno. Di tale tipologia di vasca, non sono molti gli esemplari noti in Campania, ad eccezione di una vasca in bardiglio, anch'essa inedita, conservata nella cattedrale di Nocera Inferiore di provenienza locale (fig. 16)⁸⁰. Le memorie di viaggio su Salerno degli architetti del primo Ottocento fino ad ora esaminate non sembrano avere come fine l'esaltazione delle rovine dei templi delle antiche città. Le antichità sono *exemplum*, non solo tecnico, un modello che rinvia a quanto tramandato dal passato.

La frammentazione del reimpiego corrispondeva per questi artisti alla necessità di reintegrare l'antico, in chiave quasi moderna, così da ricollocare un architrave scolpito o le scene dei fregi dei sarcofagi entro un repertorio di antica tradizione. Il disegno degli *spolia* diviene un inesaurevole deposito di memoria, ma è allo stesso tempo un serbatoio infinito di conoscenza della propria identità. Tra i secoli XVIII e XIX, *Paestum* e i suoi monumenti suscitavano finalmente un certo interesse nell'ambiente napole-

tano. Gli schizzi delle antichità classiche a Salerno, pochi anni prima del trasferimento della tazza, erano, con molta probabilità, finalizzati non solo alla ricerca e allo studio di modelli ma anche a celebrare la storia nazionale francese nel Medioevo⁸¹. Il senso dell'antico, che emerge dagli album di Debret e Labrousse in particolare, sembra scaturire da aspirazioni autentiche e non da semplici istruzioni pratiche per l'attività professionale.

È molto probabile che nelle antichità salernitane, classiche e medievali, ci fosse un nucleo d'interessi storico-culturali come era accaduto per Millin che, in quegli anni, aveva basato il suo viaggio sulla ricerca delle tracce dei Normanni e degli Angioini in Italia, intesi come rappre-

sentanti della rinascita della storia nazionale di Francia⁸².

I documenti dell'Archivio Storico del Museo Archeologico di Napoli che qui si presentano per la prima volta, unitamente alle testimonianze antiquarie, attestano il travagliato momento del passaggio di questi viaggiatori e del dibattito che all'epoca entusiasmava la corte napoletana per le antichità di Salerno. Si tratta della relazione e della nota di spesa del Sig. Raffaele Atticciati (figg. 17 a-b-c), restauratore⁸³, inviato a Salerno per un sopralluogo in seguito alla proposta di sostituzione del *Toro Farnese* con una vasca in 'granitello' del duomo di Salerno⁸⁴. Per il *labrum*, una volta a Napoli, venne impiegato un piedistallo antico, dello stesso materiale, giacente al museo⁸⁵.

*Desidero ringraziare Federico Rausa per il sostegno e l'incoraggiamento a continuare su questo tema di ricerca, nato a latere del mio lavoro di laurea e di dottorato, e promosso da un programma di studio della cattedra di Archeologia Classica. Sua è la segnalazione dei documenti d'archivio in corso di studio dalla scrivente (Archivio storico del Museo di Napoli: d'ora in avanti ASSN, IIB 7) che raccolgono l'epistolario relativo al trasloco della vasca da Salerno a Napoli e sui reimpieghi salernitani. Colgo l'occasione per ringraziare il direttore del Museo archeologico Nazionale di Napoli, Paolo Giulierini, nonché, tra i funzionari e il personale addetto all'archivio, Andrea Milanese, Angela Luppino, Serena Venditto per avere agevolato la consultazione della documentazione. Riferimenti e collocazioni delle figure sono indicati nel testo. Per essi ove necessario è stata richiesta l'autorizzazione alla pubblicazione.

¹ Sul duomo in generale si veda A. CAPONE, *Il Duomo di Salerno*, II, Salerno 1929 e M. DE ANGELIS, *Nuova guida del Duomo di Salerno: critica, storica, artistica, illustrata*, Salerno 1937. Sui materiali di reimpiego restano dei caposaldi i lavori di M. PAOLETTI, *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*, in *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, a cura di B. ANDREAE, S. SETTIS, Pisa 1984, pp. 229-243; P. PENSABENE, *Contributo per una ricerca sul reimpiego e il recupero dell'antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 13, 1990, pp. 5-118, a cui si aggiungono S. SETTIS, *Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico. L'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'Arte Italiana*, a cura di S. SETTIS, III, Torino 1986, pp. 375-486; *Antike Spolien in der*

Architektur des Mittelalters und der Renaissance, a cura di J. POESCHKE, München 1996; L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995; P. PENSABENE, *Nota sul reimpiego e il recupero dell'antico in Puglia e Campania tra V e IX secolo*, in *Incontri di popoli e culture tra V e IX secolo*, Atti delle V Giornate di studio sull'età romanobarbarica, Benevento 1997, Napoli 1998, pp. 181-231; J.F. BERNARD, Ph. BERNARDI, D. ESPOSITO, *Il reimpiego in architettura: recupero, trasformazione e uso*, Roma 2009 e A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania. Pratiche e ideologia nelle architetture medievali di Salerno e della costa d'Amalfi*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 129, 1, 2017, pp. 209-227; sulle sepolture in età medievale si veda I. HERKLOTZ, «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985.

² A. PALMENTIERI, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il medioevo (IV-XV secoli)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2010.

³ J. RAGUSA, *The Re-use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and Early Renaissance*, diss. New York 1951; M. PAOLETTI, *op. cit.*; A. PALMENTIERI, *Un tondo strigliato in porfido della cattedrale di Salerno. Sull'origine della produzione dei sarcofagi imperiali*, in «Prospettiva», 119-120, 2005, pp. 70-87; EADEM, *Alcune riflessioni su un monumento funerario di un centurione: un caso di riuso d'età tardoantica*, in «Napoli nobilissima», s. V, 9, 2008, pp. 97-112; EADEM, *Addenda ai sarcofagi romani della prima età imperiale. Nuovi dati dall'area campana*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 119, 2013, pp. 169-199.

⁴ A. ESCH, *Reimpiego dell'antico nel Medioevo: la prospettiva dell'ar-*

cheologo, la prospettiva dello storico, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, XLVI Settimana di studio del CISAM, Spoleto 1999, pp.73-108; IDEM, *On the Reuse of Antiquity: the Perspectives of the Archaeologist and of the Historian*, in *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. BRILLIANT, D. KINNEY, Farnham 2011, p. 13-32.

⁵ S. SETTIS, *I monumenti dell'antichità classica nella Magna Grecia in età bizantina*, in *Magna Grecia bizantina e tradizione classica*, Atti del XVII Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 1977, Napoli 1978, pp. 91-116; F. GANDOLFO, *La cattedra 'gregoriana' di Salerno*, in «Bollettino Storico di Salerno e Principato di Citra», 1, 1984, pp. 5-29; L. DE LACHENAL, *Reimpiego dell'antico e ideologia politica fra Roma e l'Italia Meridionale in età Normanna: alcune osservazioni, in Il passato riproposto. Continuità e recupero dall'antichità ad oggi*, Atti X Giornata Archeologica, a cura di B.M. GIANNATTASIO, Genova 1999, pp. 93-129.

⁶ Su questo tema si vedano i vari contributi di P. PINON, *I pensionnaires e l'archeologia*, in *Roma Antiqua. «Envois» degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, cat. mostra, Roma 1992, Roma, 1992, p. 25; IDEM, *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento*, in *Grand Tour*, a cura di C. DE SETA, Napoli 2001, pp. 74-82; IDEM, *Pierre-Adrien Pâris (1745 - 1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Rome 2007.

⁷ P. LAMERS, P. ROSENBERG, *Il viaggio nel sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicilie". La genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995.

⁸ P. DELOGU, *Mito di una città meridionale (secoli VIII-XI)*, Salerno 1977.

⁹ L. DE LACHENAL, *Spolia*, cit., p. 167-174; EADEM, *Reimpiego dell'antico*, cit., pp. 93-129.

¹⁰ J.-C. R. DE SAINT-NON, *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781-1786, III, p. 164, n. 90; W. KRÖNIG, *Il duomo normanno di Salerno nei disegni di Louis-Jean Desprez*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1969, pp. 219, figg. 12, 14-15.

¹¹ J.-C. R. DE SAINT-NON, *op. cit.*, p. 164, n. 91.

¹² Numerosi disegni autografi sono conservati a Parigi presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (d'ora in avanti ENSBA) contenuti nei volumi dal titolo *Voyage en Italie de François Debret* (PC 77832). Alcuni di essi, raffiguranti materiali di riuso salernitani, sono editi in A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit. Tra questi, nel testo che segue, fig. 2.

¹³ Parigi, ENSBA, PC 77832, 7,175: *Salerne*, disegno della facciata della cattedrale di Salerno con particolare dell'architrave del *macellum* di Pozzuoli; Parigi, ENSBA, PC 77832 10, 47: *Pozzuoli, Temple de Sérapis: portique*, entrambi editi in A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit., p. 212 figg. 3-4.

¹⁴ Sul valore degli *spolia* si vedano i contributi di diversi autori in *Reuse Value*, cit. Sulla tesi della provenienza puteolana del marmo di Salerno si veda il contributo di M. WEGNER, *Ornamente kaiserzeitlichen Bauten Roms. Soffitten*, Köln, 1957, p. 96 figg. 31 a-b; L. DE LACHENAL, *Spolia*, cit., p. 168.

¹⁵ Sulla provenienza laziale di una parte degli *spolia* salernitani: D. MANACORDA, *Urne romane e commerci medioevali*, in *Aparchai, nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia in onore di P.E. Arias*, Pisa 1982, II, pp. 713-752; P. PENSABENE, *Contributo per una ricerca sul reimpiego*, cit.; A. PALMENTIERI, *La statuaria*, in *Dopo lo Tsunami. Salerno antica*, a cura di A. CAMPANELLI, Napoli 2011, pp. 110-111; EADEM, *Civitates spoliatae*, cit.

¹⁶ A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit. L'ipotesi che il grande portico quadrangolare antistante il duomo sia stato rielaborato in almeno due fasi è già in L. DE LACHENAL, *Spolia*, cit., p. 169.

¹⁷ A. CAPONE, *op. cit.*

¹⁸ P.A. PAOLI, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, Roma, in *typographio Paleariniano*, 1784. Una prima considerazione sui disegni del Paoli è in A. PONTRANDOLFO, *La conoscenza di Paestum nella*

storia dell'archeologia, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, a cura di J. RASPI SERRA, Firenze 1986, pp. 120-138; A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit., p. 209; EADEM, *Per una storia della ricerca archeologica: i disegni delle antichità romane di Paolo Antonio Paoli, Rovine della città di Paesto, detta ancora Posidonia (1784)*, in *La Lucanie entre deux mers. Archéologie et patrimoine*, a cura di A. DUPLOY, O. DE CAZANOVE, Paris, c.s.

¹⁹ M. ZAPPULLO, *Sommario storico di Michele Zappullo napoletano, dottor di leggi*, Napoli, Appreso G.G. Carlino & C. Vitale, 1609.

²⁰ Il ruolo accademico di Paoli, che vantava legami con l'editore romano di Winckelmann, è menzionato in riferimento ad una lettera inviata al Fea, pubblicata in A.G. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, Stamperia Vaticana, 1788, I, pp. 254-255. Di interesse: M. PEZONE, *Le Memorie di Storia naturale di Carletti: antichità e natura in un inedito itinerario da Napoli a Maratea nel Settecento*, in *Città e sedi umane fondate tra realtà e utopia*, Locri 2009, pp. 643-658.

²¹ P.A. PAOLI, *op. cit.*, tavv. XXXII (vasca in granito), XLIII (sarcofago a ghirlande), XLVI (sarcofago dionisiaco con trionfo indiano), XLVII (lenòs dionisiaca con Bacco e Arianna). L'opera di Paoli deve essere considerata un importante esercizio di quel metodo archeologico che si sarebbe sviluppato successivamente, come suggerito già in P. MASCELLI MIGLIORINI, *Antologia di testi critici e di immagini di Paestum (1750-1836)*, in *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti (1750-1836)*, a cura di J. RASPI SERRA, Modena 1990, pp. 107-171.

²² Un'aperta critica, in particolare sulla tesi dell'origine etrusca dei templi di *Paestum*, è rivolta da Ottavio Boni nella prefazione a *Censura dell'opera del P. Paoli sopra s. Feliciano*, Roma 1798.

²³ Si vedano a tal proposito i contributi in *La fortuna di Paestum*, cit.

²⁴ Sull'archeologo francese si segnalano i recenti lavori: *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis-Millin (1759-1818) entre France et Italie*, Actes du colloque Paris-Rome 2008, Roma 2011; A.M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Roma 2012; A.M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin 1811-1813. Un archéologue dans l'Italie napoléonienne*, Paris 2014. Le figure in calce sono tratte da *Il viaggio disegnato*, *op. cit.*

²⁵ In generale si vedano i contributi in *L'idea dell'Antico nel Decennio francese*, Atti del terzo seminario di studi sul Decennio francese [1806-1815], a cura di R. CIOFFI, A. GRIMALDI, Napoli 2010.

²⁶ Una nota su questi disegni (*Dopo l'Antico. Reimpiego e collezionismo di antichità attraverso i disegni dei viaggiatori francesi del XVIII e XIX secolo*) è stata presentata da A. PALMENTIERI e F. RAUSA in occasione dell'ultimo convegno dell'AIISU, sessione B9. *Attraverso l'Italia: edifici, città, paesaggi nei disegni dei pensionnaires*, cit., disponibile nei pre-atti on line <http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/catalogo/pdf/attiAIISU/B9.pdf>.

²⁷ Si tratta di un sarcofago con eroti clipeofori e di una coppia di esemplari, di tipo asiatico, con eroti ghirlandofori e fiaccole angolari, prodotti da officine campane d'età antonina (sul tipo asiatico regionale si rimanda a H. HERDEJÜRGEN, *Campanische Girlandensarkophage*, in *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, a cura di G. KOCH, B. ANDREA, Mainz 1993, pp. 43-50 e A. PALMENTIERI, *Un sarcofago romano a ghirlande dal territorio di Pianura. Una nota allo studio delle officine regionali campane*, in *Puteoli. Studi di storia e archeologia dei Campi Flegrei*, a cura di G. CAMODECA, M. GIGLIO, Napoli 2016, pp. 297-317). Le tre casse furono reimpiegate rispettivamente nel XIII secolo per un membro della famiglia de Vicariis da Venosa (A. CAPONE, *op. cit.*, p. 39) e nel XVI secolo come sepolture degli esponenti delle famiglie Santomango e Ruggi (ivi, pp. 33 e 199).

²⁸ I disegni dei sarcofagi, conservati nella Bibliothèque Nationale de France a Parigi (d'ora in poi BNF), fanno parte dell'album del

viaggio di Millin in Campania, edito in *Le voyage en Italie*, cit., p. 40, conservato nella BNF (FOL-VZ-1383. P67269, disegno 163). Il sarcofago è in G. KOCH, *Die Mytologischen Sarkophage. Meleager (Die antiken Sarkophagreliefs*, XII, 6), Berlin 1975, pp. 61 e 134. Il sepolcro, attribuito alla tomba di Guglielmo II il Normanno, è ritenuto un prodotto di una bottega campana della metà del III secolo d.C. Su questo argomento si veda F. VALBRUZZI, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in *Sarkophag-Studien*, Akten der Symposiums "125 Jahren der Sarkophag-Corpus", a cura di G. KOCH, Mainz am Rhein 1998, p. 117-128.

²⁹ *Il viaggio disegnato*, cit., p. 40. Parigi, BNF, FOL-VZ-1383 (P67270, disegno 164); C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 3, Berlin 1890, pp. 487-488, n. 406, tav. 128.

³⁰ *Il viaggio disegnato*, cit., p. 40. Parigi, BNF, FOL-VZ-1383 (P67269, disegno 165); Salerno, duomo; Parigi, BNF, FOL-VZ-1383 (P67269, disegno 162). I due sarcofagi sono editi in F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage (Die antiken Sarkophagreliefs IV 1)*, Berlin 1968, pp. 140-141, n. 39, tav. 371 e *ibidem*, IV 3, pp. 433-434, tav. 251, 2-3, 259, 2. Il primo, con il trionfo indiano di Dioniso, è un prodotto di una bottega locale attiva nella regione nell'età di Marco Aurelio (F. VALBRUZZI, *Su alcune officine di sarcofagi*, cit., p. 117-128); il secondo è una *lenòs* di tradizione urbana della prima metà del III secolo d.C.

³¹ *Il viaggio disegnato*, cit., pp. 27-32; *Franz Ludwig Catel - Italienbilder der Romantik*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 2015, a cura di A. STOLZENBURG, H. GASSNER, Petersberg 2015.

³² Parigi, ENSBA, PC 77832 (7, 177) pubblicato in A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit., p. 224, fig. 21 a. Sui sarcofagi: H. HERDEJÜRGEN, *op. cit.*

³³ Parigi, ENSBA, PC 77832 (7, 182): *D'un tombeau antique à Salerne* (A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit., p. 224, fig. 21 b); PC 77832 (7, 183): *Tombeau antique à Salerne* (disegno acquarellato inedito). Il sarcofago, in marmo pentelico, è un prodotto di una bottega attica dei primi decenni del III secolo d.C.; fu impiegato nel XII secolo come sepoltura della famiglia Guarna (M. DE ANGELIS, *op. cit.*, p. 35). Una sintesi sul tema del commercio di questa tipologia di monumenti è riassunta in A. PALMENTIERI, *Un tondo strigilato*, cit., pp. 70-87.

³⁴ Parigi, ENSBA, PC 15469 (3, 63): *Salerno, tombeau antique dans la cour de la Cathédrale*; PC 15469 (3, 64): *Salerno, tombeaux antiques dans la cour de la Cathédrale à Salerne*. Sono raffigurati il sarcofago a ghirlande e fiaccole angolari attribuito alla famiglia Ruggi e la cassa strigilata a *kline* connessa alla tomba Guarna; in basso vi è il coperchio del sarcofago a ghirlande della famiglia Santomango.

³⁵ *Le voyage en Italie*, cit.

³⁶ Vedi *infra*.

³⁷ M. DE ANGELIS, *op. cit.*

³⁸ Alcuni dei sarcofagi di San Matteo rientrano nell'elenco delle sepolture nobiliari viste nell'atrio nel corso di una visita pastorale del 1598 (A. CAPONE, *op. cit.*); un'ulteriore testimonianza è data da L. STAIBANO, *Guida del duomo di Salerno composta ad uso de' viaggiatori*, Salerno 1871, p. 20.

³⁹ *Album de dessins d'architecture effectués par Félix Duban pendant son pensionnat à la Villa Medicis, tome 3, entre 1823 et 1828*, Parigi, ENSBA, PC 40425 (3, 123): *Salerne, couronnement d'un tombeau*.

⁴⁰ M. DE ANGELIS, *op. cit.*

⁴¹ Il monumento funerario, opera di Cosimo Fanzago, fu realizzato mediante il riuso della fronte di un sarcofago, di ottima fattura scolpito in età antonina da una bottega urbana (A. SCHIAVO, *Opere del Fanzago nel Duomo di Salerno*, in «Bollettino d'Arte», 59, 1974, pp. 55-57).

⁴² Vedi *infra*.

⁴³ Vedi *infra*.

⁴⁴ E. GERHARD, *Antike Bildwerke*, München-Stuttgart-Tübingen 1837, tavv. 109, 2-3, 116, 1-3.

⁴⁵ Parigi, ENSBA, PC 15469 (3, 63-64).

⁴⁶ *Ensemble de dessins de Naples et ses environs, et de la Sicile, 1823-1825* - Parigi, ENSBA, PC 7737 (98): *Tombeau à Salerno*. La cassa raffigura la sepoltura Santomango, vedi *infra*.

⁴⁷ Uno studio sulla sepoltura monumentale è in L. FAEDO, *La sepoltura di Ruggero, conte di Calabria*, in *Aparchai*, cit., pp. 691-706; L. DE LACHENAL, *Spolia*, cit., pp. 178-181.

⁴⁸ Parigi, BNF, FOL-VZ-1383 (P63299-P63302). Il 7 giugno del 1812 Millin visitò l'abbazia della SS. Trinità di Mileto e riprodusse in alcuni disegni i particolari delle rilavorazioni del coperchio (*Il viaggio disegnato*, cit., p. 57, fig. 31).

⁴⁹ M. PAOLETTI, *op. cit.*; A. PALMENTIERI, *Civitates spoliatae*, cit.; piuttosto recentemente è intervenuta sulla materia M. VACCARO, *Il reimpiego funebre dei sarcofagi antichi a Salerno: tra emulazione e rappresentanza*, in *I sarcofagi del duomo di Salerno, dal riuso all'archeologia*, a cura di A. BRACA, Salerno 2016, pp. 11-24.

⁵⁰ L. DE LACHENAL, *Spolia*, cit., pp. 266-276.

⁵¹ *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, a cura di P.E. ARIAS, E. CRISTIANI, E. GABBA, I, Pisa 1984.

⁵² L. DE LACHENAL, *Spolia*, cit., p. 150; EADEM, *Reimpiego dell'antico*, cit., in cui l'autrice segnala il riuso del basamento di un sarcofago attico come lapide tombale della cassa a ghirlande e bucrani.

⁵³ G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, cit.; H. HERDEJÜRGEN, *Campanische Girlandensarkophage*, cit., pp. 43-50 e F. VALBRUZZI, *Su alcune officine di sarcofagi*, cit., pp. 117-128; A. PALMENTIERI, *Local Workshops of Roman Imperial Age. A Contribution to the Study of Production of Campanian Sarcophagi*, in *ASMOSIA X (Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies on Ancient Stone)*, a cura di P. PENSABENE, E. GASPERINI, Roma 2015, pp. 283-294.

⁵⁴ Una prima comunicazione sulla fortuna della vasca in età borbonica è stata data dalla scrivente nel saggio intitolato *Su un'inedita vasca contesa tra Napoli e Salerno. Racconti a margine della politica culturale di Ferdinando IV di Borbone*, in corso di stampa per gli atti del Convegno Internazionale di Studi *L'antichità nel regno. Archeologia, tutela e restauri nel Mezzogiorno preunitario*, a cura di A. QUATTROCCHI, C. MALACRINO, R. DI CESARE (Reggio Calabria 2017).

⁵⁵ Parigi, ENSBA, PC 15469 (3, 65): *Cathédrale à Salerne, septembre 1822*.

⁵⁶ Il disegno è conservato presso l'Architekturmuseum der Technischen Universität München e pubblicato in A. PALMENTIERI, *Su un'inedita vasca*, cit.

⁵⁷ *Il viaggio disegnato*, cit., p. 40 fig. 2. L'autore eseguì anche una pianta del duomo: Parigi, BNF, FOL-VZ-1383, P67262.

⁵⁸ *Infra*.

⁵⁹ *Infra*.

⁶⁰ Parigi, ENSBA, PC 77832 (7, 171): *Salerne, cathédrale*.

⁶¹ Parigi, ENSBA, PC 77832 (7, 223) edita in A. PALMENTIERI, *Su un'inedita vasca*, cit., fig. 11.

⁶² *Voyages en Italie et en Grèce de Prosper Morey (1805-1886), architecte lorrain*, cat. mostra, Nancy 1990, Nancy 1990.

⁶³ F. KRAUS, R. HERBIG, *Der korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum*, Berlin 1939.

⁶⁴ A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit., pp. 218 sg., figg. 14 a-b e 15 a-b.

⁶⁵ E. WOLFF, *Tempio romano di Pesto*, in «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 6, 1830, pp. 135-137.

⁶⁶ P. BIANCHI, *Intorno al quarto tempio di Paestum. Al ch. Dottor Giuseppe de Mattheis in Roma*, ivi, p. 226-229.

⁶⁷ P. MOREY, *Temple dit de la Paix, à Paestum*, in «Nouvelles Annales publiées par la section française de l'Institut Archéologique», II, 1, 1838, pp. 98-106. Desidero ringraziare per le utili informazioni cortesemente fornite l'architetto e amica Stefania Pollone del DIARC dell'Università di Napoli Federico II che ha in corso di studio i dise-

gni di Morey. Sui capitelli: E. VON MERCKLIN, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962, p. 66 n. 175, tavv. 311-320; P. PENSABENE, *Da Minerva a San Leucio, problematiche storiche e storico-architettoniche*, in «Scienze dell'Antichità», 18, 2012, pp. 219-246.

⁶⁸ I documenti sono conservati in ASSN, IIB 7,2.

⁶⁹ P. GARGIULO, in *Le Sculture Farnese III. Le Sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e Varia*, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2010, pp. 103-105, n. 37.

⁷⁰ ASSN, IIB 7,2, 55-57.

⁷¹ L. STAIBANO, *op. cit.*, p. 16; A. PALMENTIERI, *Civitates spoliatae*, cit., p. 266.

⁷² Il pregevole pezzo è inedito. Su esemplari tipologicamente affini, si rimanda a A. AMBROGI, *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 2005. Nella lettera del 14 marzo 1824 conservata nell'Archivio di Stato di Napoli la vasca è descritta come «un monumento di singolar pregio di granito egizio che vanta le sue origini dall'antica Pesto»; sulla vicenda dello 'scambio' con il gruppo del Toro Farnese si veda G. PRISCO, *Dalle Terme al Museo di Napoli*, in *Il Toro Farnese. La "montagna di marmo" tra Roma e Napoli*, Napoli 1991, pp. 50-53 e, da ultimo, F. RAUSA, in *Le Sculture Farnese III. Le Sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e Varia*, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2010, p. 22, n. 2 (con bibliografia precedente).

⁷³ B. CROCE, *La spiaggia e la Villa di Chiaia*, in «Napoli nobilissima», s. I, 1892, pp. 3-10

⁷⁴ ASSN, IIB 7, 16, 45.

⁷⁵ G. BECHI, in *Real Museo Borbonico*, a cura di G.B. FINATI, XII, Napoli, Stamperia reale, 1839, pp. 1-3, tav. 54.

⁷⁶ V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative a Pompei e nel Museo Nazionale di*

Napoli, Milano 1928, p. 12.

⁷⁷ H. HEINRICH, *Subtilitas novarum sculpturarum: Untersuchungen zur Ornamentik marmorner Bauglieder der späten Republik und frühen Kaiserzeit in Campanien*, München 2002, in particolare su una serie tardo repubblicana.

⁷⁸ A. PALMENTIERI, *Il riuso in Campania*, cit., pp. 216-217, figg. 10-11-12.

⁷⁹ EADEM, *Civitates spoliatae*, cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ H. LOYRETTE, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759 - 1818) tra Francia e Italia*, Roma 2011, pp. 225-248.

⁸² G. TOSCANO, *Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples 'angevine'*, in *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, a cura di C. BARBILLON, P. DUREY, U. FLECKNER, Paris 2009, pp. 275-310.

⁸³ Sulle dinamiche tra il decennio francese e la restaurazione borbonica si vedano P. D'ALCONZO, *La tutela dei beni artistici e archeologici nel Regno di Napoli*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 1997, Roma 2000, pp. 25-51.

⁸⁴ ASSN, IIB 7, 52-57: con la lettera del 23 settembre 1807 ad Arditì si specifica che «Sua Maestà non trova opportuno di far trasportare in codesto museo la tazza di granito dalla città di Salerno, né le due sfingi da quella di Tiano».

⁸⁵ ASSN, IIB 7, 19. Il piedistallo proveniente dalla collezione Farnese è ancora oggi impiegato al di sotto della tazza. Il plinto, di ottima fattura e in granito grigio, non rientra nel catalogo della collezione e potrebbe riferirsi ad uno di quelli citati nella scheda sul *labrum* in porfido (P. GARGIULO, in *Le Sculture Farnese*, cit., p. 103).

ABSTRACT

Reutilized Antiquities in Salerno in the Drawings of Foreign Travelers in the Nineteenth Century

The reutilization of pieces from antiquity in the cathedral of Salerno was a favorite subject of interest and study by artists and antiquarians from about 1750 into the early decades of the nineteenth century. The eighteenth-century antiquarian tradition, represented by Abbot Jean-Claude Richard de Saint-Non and Canon Paolo Antonio Paoli, gave way in the nineteenth century to a more emotional involvement with antiquity in visitors traveling through *Campania Felix*, that emerges most clearly in albums containing personal memories. A perfect example is the drawings of *sarcofagi* in the cathedral done by the French architect François Debret during his stay in Salerno between 1806 and 1807, and others by Aubin-Louis Millin when he stopped there in 1811, and by *pensionnaires* Guillaume Abel Blouet, Jean-Baptiste Cicéron Lesueur, and Felix Duban who visited between 1823 and 1826. A note preliminary to the present study deals with documents archived in the National Museum in Naples which, together with the writings of early visitors, bear witness to the renown of reutilized antiquities in Salerno between 1807 and 1826.

Nuovi materiali per il *corpus* della scultura altomedievale di Sorrento*

Carlo Ebanista, Teresa Laudonia

Disiecta membra: fra conservazione e dispersione

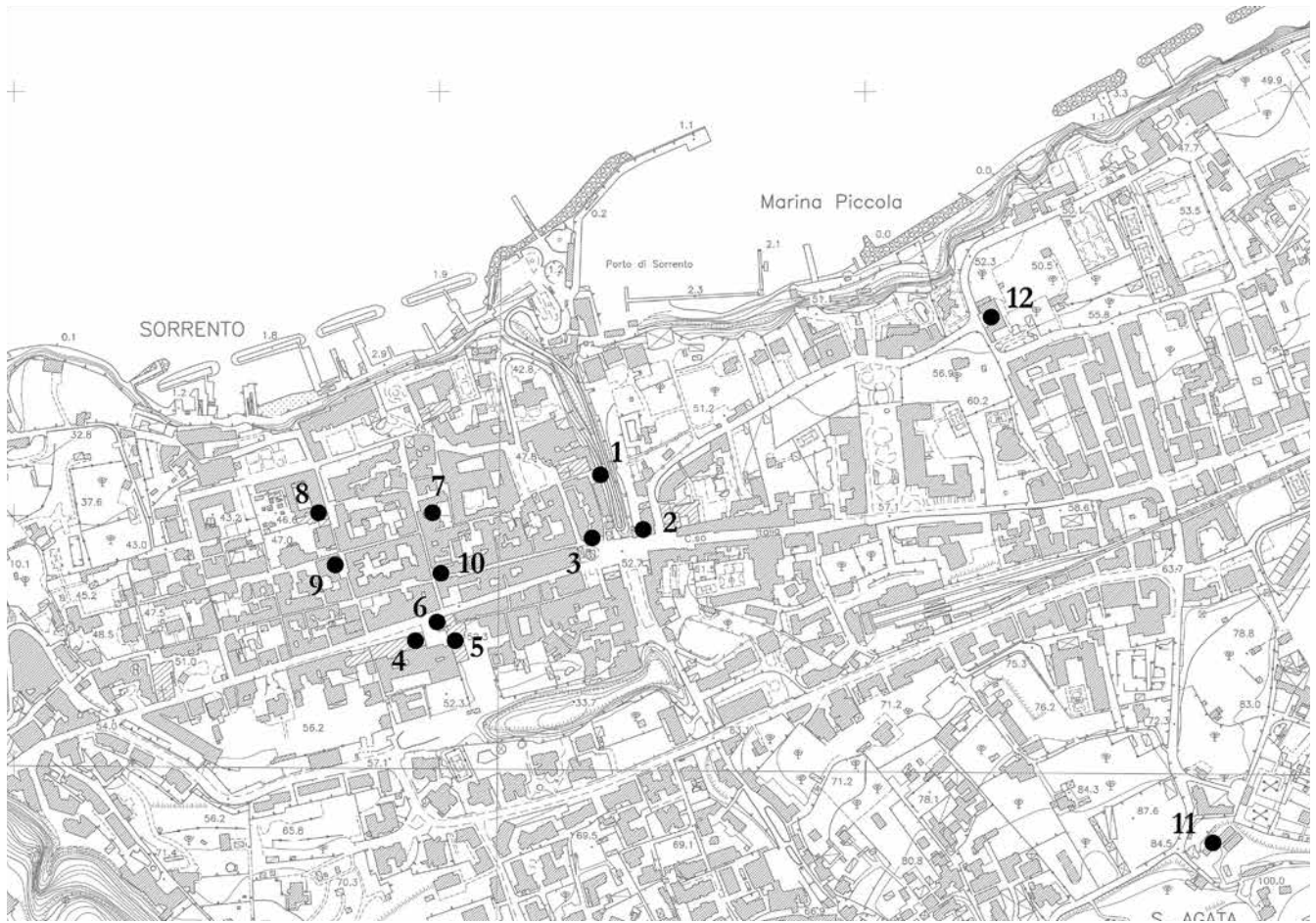
La recente disamina di alcuni inediti marmi di VI-VII secolo e IX-X secolo, provenienti dalla catacomba di San Gennaro a Napoli¹ e dal santuario martiriale di Cimitile², fornisce lo spunto per riprendere il discorso sulla scultura altomedievale di Sorrento, a distanza di un quindicennio circa dalla pubblicazione degli elementi di arredo liturgico conservati nel monastero di Santa Maria delle Grazie³ (fig. 1, n. 7). L'individuazione di marmi sinora mai analizzati mi consente di ritornare sull'argomento, anche alla luce delle nuove conoscenze nel frattempo acquisite⁴, e di contribuire a riavviare la discussione sulla scultura sorrentina altomedievale che è individuata da manufatti, perlopiù frammentari, distribuiti tra vari edifici della città (cattedrale, campanile, episcopio, monastero di Santa Maria delle Grazie, abitazioni in piazza Tasso e via Sant'Antonino, Hotel Vittoria; fig. 1, nn. 1-7) ed esposizioni museali locali (Museo Correale di Terranova; fig. 1, n. 12), di Roma (Museo Barracco), Berlino (Staatliche Museen), Washington (Dumbarton Oaks Collection) e New York (Metropolitan Museum).

Poiché nessun elemento è rimasto *in situ*, l'ipotesi più accreditata è che, almeno in parte, si tratti dell'arredo scultoreo della cattedrale altomedievale che doveva essere collocata nell'area di quella attuale, dedicata ai Santi Filippo e Giacomo⁵ (fig. 1, n. 4). Sulla data di costruzione di quest'ultimo edificio la critica è in disaccordo: se, difatti, non esistono prove certe per assegnarne la fondazione alla tarda antichità, non è neanche credibile la sua edificazione nel XV secolo⁶. Non a caso gli *Atti* delle visite pastorali menzionano diverse cappelle che erano state erette nella chiesa anteriormente al 1450⁷, mentre un'epigrafe del

1576 ricorda che Roberto Brancia, arcivescovo di Sorrento dal 1390 al 1410, eresse «sacellum hoc in ingressu chori etiam ab eo extructi»⁸. Più plausibile è, dunque, l'ipotesi che nel Quattrocento l'edificio sia stato ricostruito e che i pilastri delle navate racchiudano probabilmente le colonne della chiesa più antica⁹. Attribuendo al protiro della cattedrale la mensola-architrave con dedica ai Santi Renato e Valerio (IX-X secolo) (fig. 2), che è murata alla base del campanile della chiesa vescovile (fig. 1, n. 6), Mario Russo ha supposto che l'edificio altomedievale fosse dedicato ai due martiri sorrentini e che solo agli inizi del XII secolo venne consacrato ai Santi Filippo e Giacomo¹⁰. D'altra parte l'arrivo di una reliquia dell'apostolo Giacomo, portata dal cardinale Pietro Capuano verso il 1210 al ritorno da Costantinopoli, suggerisce che la cattedrale fosse allora già intitolata ai due apostoli¹¹.

Qualora si accertasse effettivamente la provenienza di almeno una parte degli elementi scultorei dalla cattedrale, la dispersione dell'arredo liturgico altomedievale andrebbe ricondotta ai restauri attestati dalle epigrafi del XVI secolo e dagli eruditi dei secoli XVIII e XIX¹². Lo smembramento ebbe forse inizio con la rimozione del recinto presbiteriale da parte dell'arcivescovo Brancia (1390-1410), durante la risistemazione del coro¹³, e proseguì nei secoli successivi fino alla definitiva scomparsa a seguito dei lavori di ricostruzione eseguiti all'indomani dell'incursione turca del 13 giugno 1558¹⁴.

L'anno successivo l'arcivescovo Giulio Pavesi (1558-71) collocò due campane nel campanile¹⁵ e – come attesta un'iscrizione affissa all'esterno dello scalone dell'episcopio – provvide alla ricostruzione del palazzo arcivescovile¹⁶. Nel 1567 il presule, come si dirà, fece murare tre pilastri-



1. Sorrento, planimetria. Carta tecnica regionale della Provincia di Napoli, scala 1:10.000 (rielaborazione di Rosario Claudio La Fata):
 1. via Sant'Antonino; 2. Hotel Vittoria; 3. Angolo tra piazza Tasso e via Sant'Antonino; 4. cattedrale; 5. episcopio; 6. campanile della cattedrale;
 7. monastero di Santa Maria delle Grazie; 8. monastero di San Paolo; 9. chiesa dei Santi Felice e Bacolo; 10. sedile Dominova; 11. chiesa di San Renato; 12. Museo Correale di Terranova.

ni dell'arredo scultoreo altomedievale (fig. 3) nello scalone dell'episcopio (fig. 1, n. 5). Sette anni dopo, invece, un frammento di pluteo con albero (fig. 4a) venne riutilizzato per ricavarne l'iscrizione del sepolcro (fig. 4b) che Bernardina Donnorso, fondatrice del monastero di Santa Maria delle Grazie, fece approntare per sé nella chiesa del cenobio¹⁷ (fig. 1, n. 7).

Tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVIII alcuni arcivescovi di Sorrento si distinsero per la meritoria opera di conservazione del patrimonio storico-artistico cittadino¹⁸. Nel 1585, ad esempio, mons. Giuseppe Donzelli (1574-88) proibì «di vendere o in qualunque modo estrarre i marmi esistenti nella Chiesa e nel palazzo Arcivescovile»¹⁹. Anche l'arcivescovo Geronimo Provenzale (1598-1612) si interessò alle 'antichità' sorrentine: nel 1599, infatti, fece registrare

scrupolosamente negli *Atti* della visita pastorale i marmi antichi conservati presso i portali della cattedrale e nel portico dell'episcopio: oltre a colonne, capitelli e 'cantari'²⁰, l'inventario allora redatto menziona anche «sei pezzi di marmo bianco grossi»²¹ che sarebbe interessante identificare con i resti dell'arredo scultoreo altomedievale²². La circostanza che due frammenti di plutei mediobizantini con maglie di losanghe furono utilizzati come gradini d'accesso alla sagrestia della cattedrale, fatta edificare da Provenzale nel 1608, sembra, però, indicare che a quel tempo soltanto i manufatti d'età classica fossero ritenuti degni d'attenzione²³. Particolare impulso alla raccolta degli elementi scultorei e delle epigrafi venne dato, a quanto sembra, dall'arcivescovo Filippo Anastasio (1699-1724), che, però, non può essere considerato l'iniziatore della collezio-



2. Mensola-architrave con dedica ai Santi Renato e Valerio reimpiegata alla base del campanile della cattedrale di Sorrento.

ne sistemata alla base del campanile della cattedrale²⁴ (fig. 1, n. 6). Anzi proprio a partire dal XVIII secolo oltre alla torre campanaria e all'episcopio (fig. 1, n. 5), anche il sedile Dominova (fig. 1, n. 10) accolse frammenti di antiche sculture²⁵. Poco prima del 1743, presso l'arcivescovado si conservavano «several inscriptions and fine reliefs and two ancient altars»²⁶. Nel descrivere la cattedrale, gli eruditi settecenteschi non forniscono indicazioni sull'arredo scultoreo altomedievale²⁷, a testimonianza dell'avvenuta scomparsa e/o del disinteresse per i manufatti d'età postclassica. Nel 1769 un pilastro marmoreo di età mediobizantina venne murato nel cantonale dell'edificio ubicato all'angolo tra piazza Tasso e via Sant'Antonino²⁸ (fig. 1, n. 3).

Maria Teresa Tozzi, senza citare la fonte, riferisce che gli elementi scultorei dal campanile della cattedrale (fig. 1, n. 4) furono trasferiti nel 1803 nel sedile Dominova²⁹ (fig. 1, n. 10). La notizia è, però, inesatta poiché diverse testimonianze degli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento attestano che presso il campanile era ancora murata la base di Augusto, oggi al Museo Correale³⁰. Nel 1843, d'altra parte, «sotto il palazzo arcivescovile» (fig. 1, n. 5) furono trasferiti «i marmi antichi rinvenuti nella Città» a seguito della demolizione del castello di Sorrento, dov'erano stati sino ad allora custoditi³¹. L'interesse delle autorità civili per le 'antichità' sorrentine è attestato dal rifiuto che nel 1818 il Decurionato oppose alla richiesta del principe di Matera di acquistare alcuni marmi antichi della città³². Nel frattempo finalmente i resti dell'arredo scultoreo altomedievale richiamarono



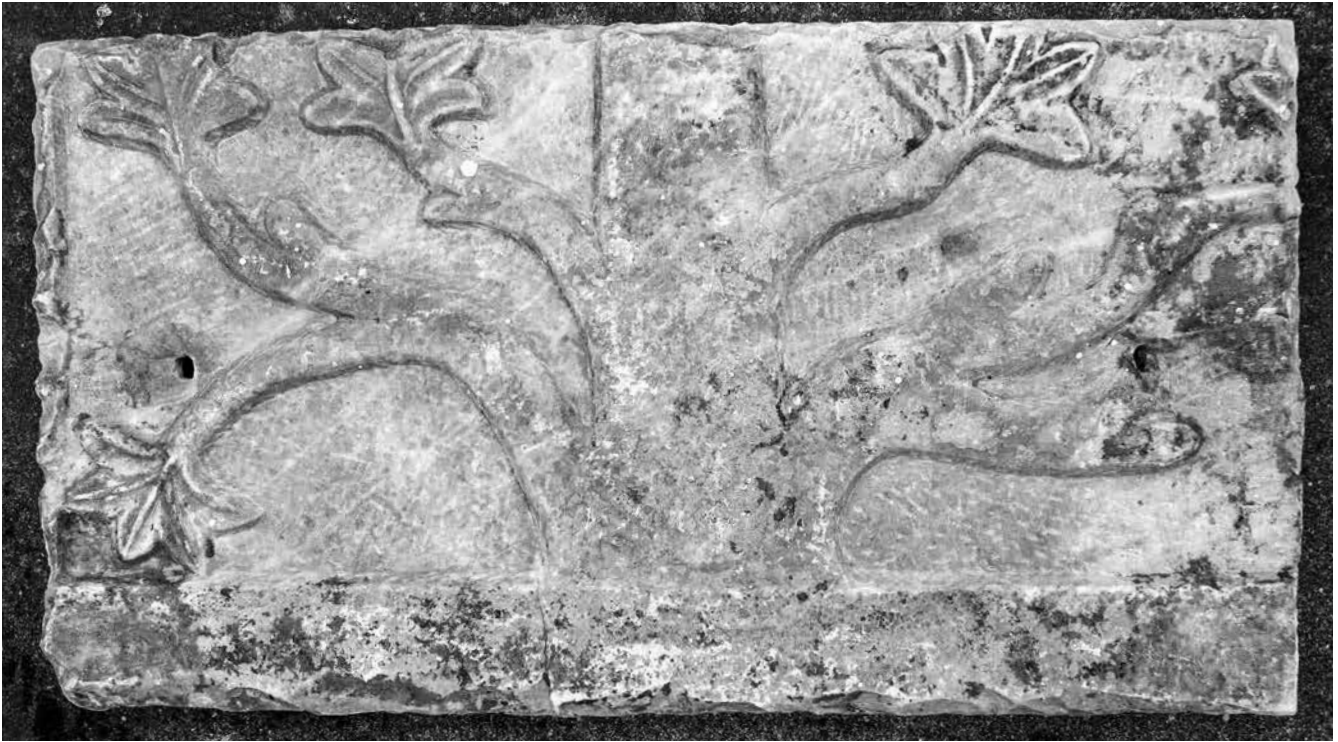
3. Pilastrini che incorniciano la porta sulla parete di fondo del pianerottolo dello scalone dell'episcopio di Sorrento, .

l'attenzione degli studiosi; fra gli altri manufatti conservati presso la cattedrale sorrentina, Heinrich Wilhelm Schulz, che tra il 1830 e il 1842 condusse uno studio sui monumenti dell'Italia meridionale, ricorda «eine Tafel mit zwei Greifen vor einem Altare, eine andere mit zwei aus einem Brunnen trinkenden Flügelrossen, ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, Paradiesvögel u.s.w.»³³. Nel 1864 il consiglio Comunale di Sorrento deliberò che i marmi e le iscrizioni, già affissi ai muri del campanile della cattedrale (fig. 1, n. 5) e nell'atrio di Sant'Antonino (fig. 1, n. 1), fossero riuniti nel sedile Dominova (fig. 1, n. 10); a questi manufatti, due anni dopo, si aggiunsero i marmi provenienti dalla demolizione della porta di Sant'Antonino³⁴. La collezione, onde evitare ulteriori dispersioni, venne inventariata nel 1901³⁵ e quindi trasferita, non prima del 1920, nel Museo Correale (fig. 1, n. 12) che fu aperto al pubblico il 10 maggio 1924³⁶.

Inediti elementi di arredo liturgico: pilastrini e pluteo

A Sorrento nel corso di una ricognizione funzionale all'elaborazione del *corpus* della scultura altomedievale sono stati individuati cinque inediti elementi marmorei: si tratta di un frammento di pilastrino murato in un edificio di via Sant'Antonino (fig. 1, n. 1), di tre montanti reimpiegati in una porta nello scalone dell'episcopio (fig. 1, n. 5) e di uno spezzone di pluteo custodito in una cappella della cattedrale (fig. 1, n. 4).

Il più antico tra questi elementi è il pilastrino (fig. 5) incassato nella muratura presso il piedritto destro della porta di un vano terraneo al civico 15 di via Sant'Antonino³⁷,



4a. Frammento di pluteo raffigurante albero con foglie pentalobate. Sorrento, monastero di Santa Maria delle Grazie.

la stradina che si apre su un piccolo spiazzo, alle spalle della basilica del Santo³⁸. Il pilastrino, in marmo bianco, è murato in verticale con il lato sinistro adiacente alla cornice dell'infisso; l'altezza è riscontrabile per 65 cm, dal momento che il montante è coperto dal piano stradale. L'unica faccia riconoscibile (larga 22 cm) è riquadrata da una cornice a tre listelli realizzati ad incisione: quello esterno, largo 3,5 cm e piatto, è ribattuto internamente da uno più stretto (1 cm) e leggermente rialzato che sui lati brevi disegna due semicerchi, formando due omega stilizzate³⁹. L'omega superiore accoglie una croce latina (6,5 x 4,5 cm) al di sopra della quale si trovano due colombe affrontate ad un cantaro molto stilizzato (fig. 6). Lo spazio centrale (6,5 cm), racchiuso tra le due specchiature semicirculari, ha la superficie bombata e i lati brevi leggermente inflessi; all'interno è inciso un tralcio costituito da un'unica ramificazione sinuosa con foglioline lanceolate e cuoriformi. Se supponiamo che, al di sotto dell'omega inferiore, ci sia una fascia di 8 cm, uguale alla porzione superiore, il pilastrino dovrebbe misurare complessivamente 73 cm.

Tanto per rimanere in Campania, un confronto pun-

tuale si può istituire con un montante reimpiegato nell'altare della cripta della cattedrale di Teano; quest'ultimo, databile tra il VI e il VII secolo, ha in comune con il nostro esemplare la partizione dello spazio e il tralcio, mentre differisce per il motivo a zig-zag inciso sul listello esterno⁴⁰. Sempre in area campana, un'analoga partizione ricorre su un frammento di pilastrino (V-VI secolo) proveniente dalla catacomba di San Gennaro a Napoli, che risulta, però, privo della decorazione fitomorfa nel listello centrale⁴¹. Questo tipo di specchiatura è attestato anche a Roma su pilastrini di V-VI secolo conservati nelle catacombe di San Callisto⁴² e di Sant'Agnese, nella cappella delle Partorienti nelle Grotte Vaticane e nella basilica di Santo Stefano Rotondo⁴³.

Ulteriori confronti possono essere istituiti, limitatamente al tralcio, con un pilastrino di VI-VII secolo custodito nel monastero di Santa Maria delle Grazie a Sorrento (fig. 7), nel quale i girali, molto regolari e ben definiti, accolgono grappoli d'uva e foglie lanceolate o cuoriformi⁴⁴. Ancora più complesso e articolato è il tralcio che decora due frammenti di pilastrini del santuario di San Felice a



4b. Frammento di pluteo con epitaffio di Berardina Donnorsò (1574) inciso sul retro. Sorrento, monastero di Santa Maria delle Grazie.

Cimitile, anch'essi databili al VI-VII secolo⁴⁵. Tralci stilizzati, che inquadrano scene più complesse, ricorrono, infine, anche su plutei, sarcofagi e paliotti di provenienza campana databili tra il VI e il VII secolo; è il caso, ad esempio, del sarcofago esposto al Museo dell'Agro Nocerino a Nocera Inferiore⁴⁶, del paliotto d'altare custodito nella cripta del duomo di Nola⁴⁷ e di una lastra proveniente dalla catacomba di San Gennaro a Napoli⁴⁸.

Nel palazzo arcivescovile di Sorrento (fig. 1, n. 5) si conservano tre inediti pilastri di età mediobizantina, decorati a rilievo. Poiché sono murati sulla parete di fondo del pianerottolo dello scalone, a formare una porta⁴⁹, si intravede soltanto una faccia (fig. 3). I due montanti che fungono da stipiti della porta sono realizzati con un marmo bianco con patina tendente al giallo: quello murato a sinistra è alto 261 cm e largo 15 cm, mentre l'altro è alto 262 cm e largo 15 cm. Sono accomunati dalla medesima decorazione costituita da una cornice a doppio listello: quello esterno, largo 3 cm e piatto, presenta tracce di lavorazione, ed è ribattuto internamente da un secondo più stretto (1 cm) con superficie lievemente rialzata, che riquadra un nastro intrecciato

a capi binati con bottoni lisci e piatti al centro (fig. 8). Il motivo decorativo a treccia è ben documentato nella scultura mediobizantina campana tra la fine del IX secolo e la fine del X; è il caso, ad esempio, dei pilastri del protiro della basilica di San Felice a Cimitile⁵⁰, di un pluteo del Museo Correale⁵¹ e dei cancelli di Sant'Aspreno a Napoli, nei quali i nastri, suddivisi in brevi tratti intervallati negli incroci da un motivo vegetale, sono elementi di ripartizione del campo figurativo a losanghe⁵². Questo stesso motivo decorativo, stando alle più volte richiamate assonanze con la scultura sarda, ricorre sulla fronte o sui fianchi di alcuni pilastri prodotti in Sardegna tra la metà del X secolo e i primi decenni dell'XI, sui quali la cornice a listello singolo o doppio accoglie il nastro binato con bottoni lisci o leggermente incavati e trapanati⁵³.

Il pilastro in marmo bianco⁵⁴, che funge da architrave della porta nello scalone del palazzo arcivescovile (fig. 9), è alto 210 cm e largo 17 cm ed è fratturato in due parti combacianti⁵⁵: l'unica faccia visibile è stata rilavorata in occasione del reimpiego tranne che nella cuspide⁵⁶. Quest'ultima, sistemata sulla sinistra, presenta un foro



5. Pilastrino con tralcio, colombe e croce murato in via Sant'Antonino a Sorrento.

nella parte bassa ed è decorata da una foglia d'acanto carnosa, con nervature interne definite da solchi paralleli e poco profondi, che ricorda, tanto per rimanere a Sorrento, quelle presenti sulle cuspidi dei pilastrini con tralcio animato del Museo Correale⁵⁷ (fig. 10).

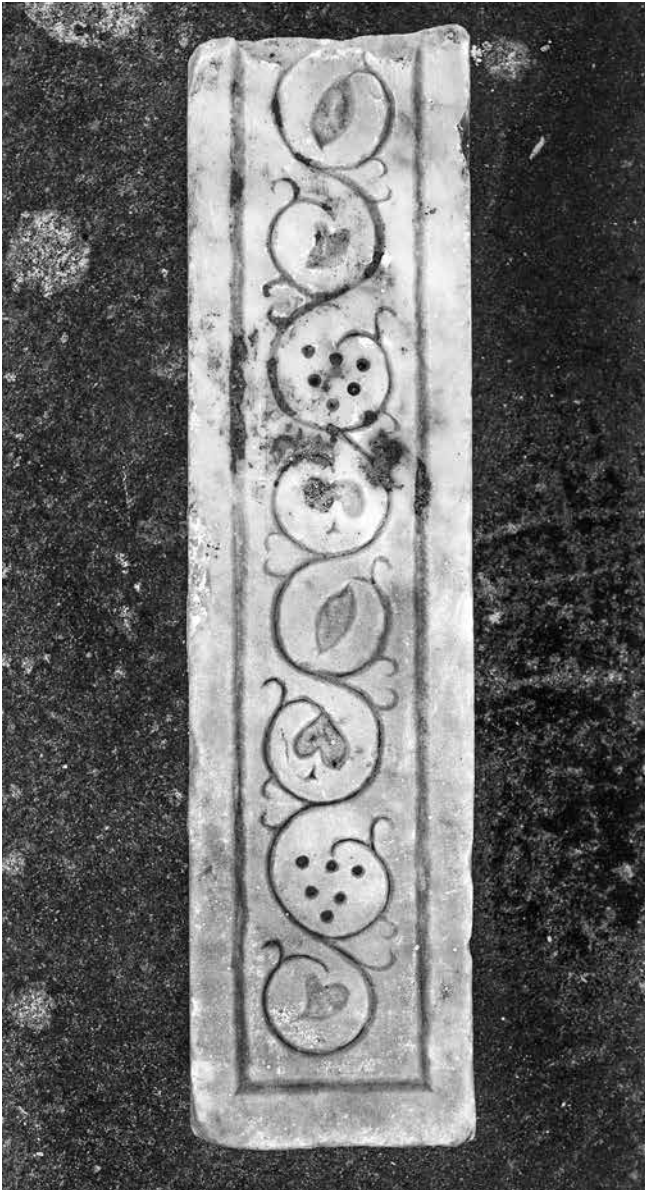
Molto differenti risultano, invece, sia per la resa grafica, sia per l'utilizzo del trapano, le foglie d'acanto raffigurate sui due capitelli di fine IX-inizi X secolo sistemati nello scalone dell'episcopio, proprio ai lati della porta tamponata⁵⁸, e quelle presenti su un coevo frammento di architrave



6. Colombe affrontate ad un cantaro, particolare del pilastrino di via Sant'Antonino a Sorrento.

conservato in una collezione privata sorrentina⁵⁹. Ancora più diverse appaiono le foglie che ornano alcune mensole-architrave di produzione campana: mi riferisco all'esemplare (IX-X secolo) reimpiegato nel campanile della cattedrale di Sorrento⁶⁰, a quelle dei protiri della cappella dei Santi Martiri e della basilica di San Felice a Cimitile (fine IX-inizi X secolo)⁶¹ e a quelle dell'oratorio di Sant'Aspreno a Napoli (seconda metà del X secolo)⁶². Qualche analogia si rinviene invece con le foglie d'acanto che decorano i capitelli, anch'essi risalenti alla seconda metà del X secolo, provenienti dalla chiesa di San Pantaleo a Dolianova in Sardegna⁶³.

In occasione del reimpiego come architrave (fig. 9), la faccia attualmente visibile del nostro pilastrino venne rilavorata in modo da ricavare una decorazione geometrica costituita da quattro rombi lisci⁶⁴ alternati a tre cartigli (i due laterali di forma rettangolare con i lati arrotondati⁶⁵ e quello centrale simile ad una tabula ansata)⁶⁶, nei quali venne incisa un'epigrafe; nel primo cartiglio a sinistra: *ANNO·A·NATIVITATE | DOMINI M·D·LXVII* (fig. 12a), in quello centrale: *F·IVLIVS·PAVESIVS·BRISIENSIS·EX | ORDINE·PR(A)EDICATOR(VM)·ASSVMPTVS | POSVIT* (fig. 12b), in quello destro *ETATIS·EIVS·ANNO·LX° | ARCHIEPIS(COPAT)VS·VERO VIII* (fig. 12c).



7. Pilastrino con tralcio vitineo. Sorrento, monastero di Santa Maria delle Grazie.

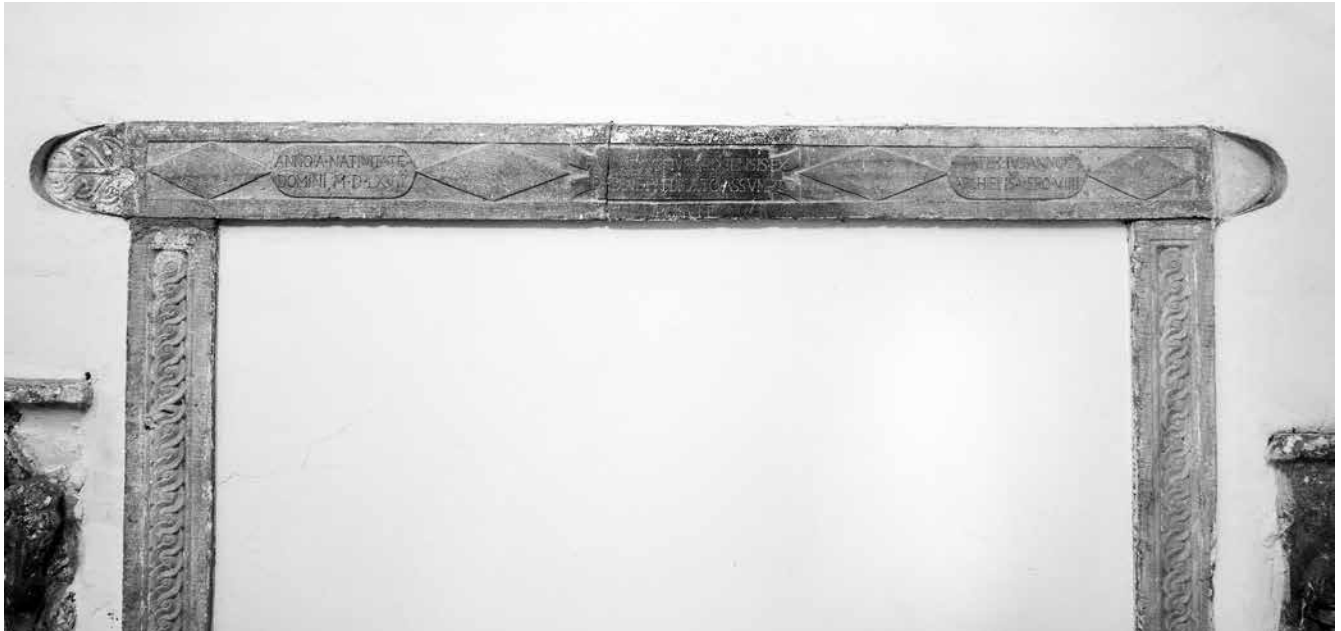


8. Particolare della decorazione del pilastrino reimpiegato come stipite sinistro della porta nello scalone dell'episcopio di Sorrento.

L'iscrizione attesta che nel 1567 i tre pilastrini, forse a seguito della loro rimozione dalla chiesa, trovarono una nuova, degna sistemazione nello scalone dell'episcopio, dove incorniciarono una porta (fig. 3); la collocazione in un punto di passaggio e di particolare visibilità suggerisce che Pavesi avvertì la necessità di tutelare i marmi, finendo per ricoprire un ruolo importante nella loro salvaguardia⁶⁷.

La porta, che conduceva al giardino dell'episcopio (ubicato tra via Pietà e l'attuale campo sportivo adiacente la cattedrale) e veniva chiusa all'ora di pranzo e di notte⁶⁸, è

oggi murata⁶⁹. Nel 1567, in contemporanea dunque con il reimpiego dei pilastrini dello scalone, Pavesi indisse un importante sinodo provinciale, nel quale furono stabiliti alcuni provvedimenti che riguardavano la disciplina degli ecclesiastici, la chiusura e i riti; in questo clima di rinnovamento il presule si impegnò in prima persona nella promozione di opere materiali, quali la costruzione e l'organizzazione dei monasteri sorrentini e della stessa cattedrale⁷⁰. È probabile che, in questi anni, alcuni elementi marmorei provenienti dalla cattedrale giunsero nei mo-



9. Pilastrino rilavorato in occasione del reimpiego come architrave della porta nello scalone dell'episcopio di Sorrento.

10. Cuspide con foglia d'acanto pertinente alla decorazione originaria del pilastrino reimpiegato come architrave della porta nello scalone dell'episcopio di Sorrento.

11. Frammento di pluteo. Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.

nasteri interessati dalla riforma: è il caso di Santa Maria delle Grazie (fig. 1, n. 7), dove sono tuttora conservati un pluteo (fig. 4), tre pilastrini e due colonnine⁷¹, e di San Paolo (fig. 1, n. 8), dal quale proviene un frammento di pluteo oggi al Museo Correale⁷².

Sulla parete ovest della prima cappella del lato destro della cattedrale è affisso, insieme ad altri manufatti marmorei, un inedito frammento di lastra in marmo bianco,

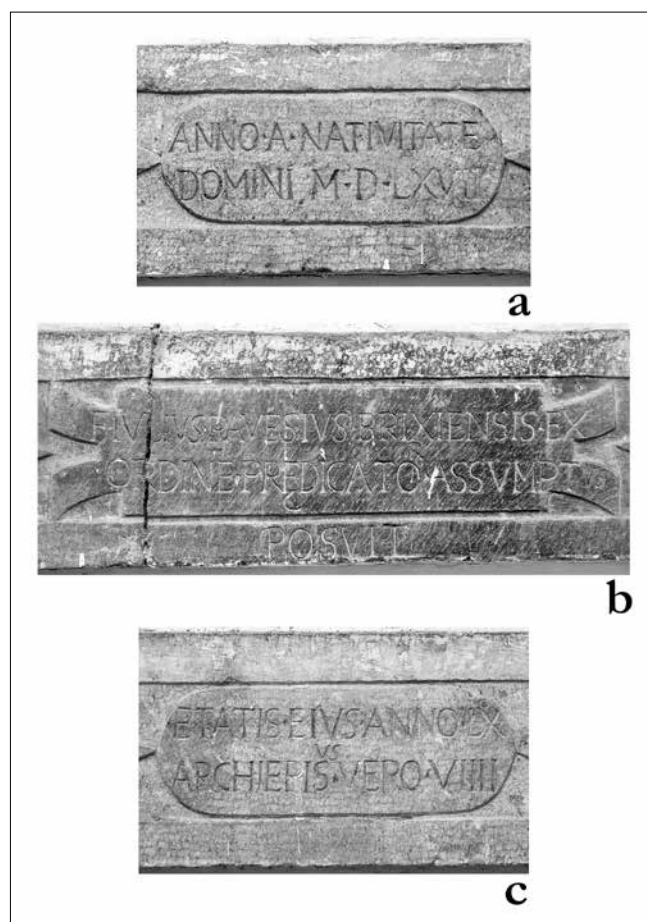
con tessitura cristallina molto compatta, alto 26 cm e largo 33 cm (fig. 11). Il pezzo, mutilo su tre lati, appartiene alla porzione inferiore di un pluteo, con listello alto 5 cm, dal quale si diparte un arbusto con una fogliolina lanceolata ripiegata su se stessa verso il basso. Sul listello, davanti all'arbusto, poggia una zampa robustamente artigliata, nella quale incisioni poco profonde segnano i tendini e l'attacco degli unghioni. Considerata la lacunosità, non è possibile accertare se si tratti di un felino o di un animale fantastico (pistrice, grifo), ma si possono avanzare alcune considerazioni cronologiche e stilistiche. Il frammento, per la posizione della zampa, è accomunabile ai plutei campani dei primi decenni dell'XI secolo, nei quali le zampe poggiano sul bordo inferiore delle lastre, anziché

fluttuare nel campo centrale, come si riscontra negli esemplari datati tra la fine del IX secolo e la metà del successivo, o sfiorare il listello come in quelli assegnabili alla seconda metà del X⁷³. Ai primi decenni dell'XI secolo rinvia anche la resa stilistica della zampa. Roberto Coroneo, che ha riconosciuto questa evoluzione nell'iconografia, assegna all'XI secolo, se non addirittura al XII⁷⁴, un frammento oggi custodito al Museo Correale⁷⁵, con la zampa su una forma curvilinea risparmiata, che è staccata dal bordo inferiore, ma che tuttavia trova stringenti analogie nella resa delle unghie, dei tendini con il nostro esemplare. Minori affinità si rinvennero, invece, con un frammento di pluteo custodito al Museo Correale⁷⁶ e un secondo esemplare attualmente murato nella controfacciata della cattedrale di Sorrento⁷⁷, datati alla seconda metà del X secolo a ulteriore riprova evidentemente che il nostro esemplare è più tardo.

Qualche riflessione

Gli inediti elementi presentati in questa sede contribuiscono ad ampliare le conoscenze sulla scultura altomedievale di Sorrento, rafforzando l'ipotesi della provenienza dell'arredo liturgico (oggi disseminato in vari luoghi della città e in diverse collezioni museali italiane e straniere) dall'ambito della cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo (fig. 1, n. 4). In rapporto alla facilità di spostamento dei materiali, non si può, tuttavia, escludere che alcuni fossero originariamente collocati in altri edifici di culto. Solo il rinvenimento di elementi *in situ* o di tracce in negativo nel corso di auspicabili indagini archeologiche potrebbe, infatti, confermare l'effettiva provenienza dei marmi dall'area della cattedrale. In attesa di procedere al riesame complessivo della produzione scultorea sorrentina d'età altomedievale, ormai non più rinviabile, l'acquisizione dei nuovi dati consente di avanzare alcune considerazioni, in merito alla funzione, alle tecniche di lavorazione, agli ornati e agli aspetti stilistici.

Il pilastrino (fig. 6) murato in via Sant'Antonino (fig. 1, n. 1), databile tra VI e VII secolo, toglie dall'isolamento il montante del monastero di Santa Maria delle Grazie⁷⁹ (fig. 7) che finora era l'unico lavorato ad incisione, anziché a rilievo. L'ubicazione del manufatto nella stessa strada dove nel 1769, nel cantonale di un edificio all'angolo con piazza



12. Iscrizione del vescovo Giulio Pavesi incisa nei cartigli ricavati sulla faccia del pilastrino nel 1567 in occasione del riutilizzo come architrave della porta nello scalone dell'episcopio di Sorrento.

Tasso (fig. 1, n. 3), venne murato un pilastrino marmoreo con tralcio animato non è sufficiente ad attestarne la provenienza dalla vicina chiesa di Sant'Antonino, la cui cripta fu ristrutturata tra il 1753 e il 1778⁸⁰.

Nell'ambito della produzione scultorea sorrentina i due pilastrini, riutilizzati nel 1567 come stipiti della porta dello scalone dell'episcopio (fig. 3), rappresentano una novità per quanto riguarda la decorazione: il nastro intrecciato a capi binati (fig. 8), che ricorre con frequenza sui montanti mediobizantini di area campana e sarda, era infatti documentato finora solo su un pluteo conservato al Museo Correale⁸⁰. L'auspicabile demolizione della tamponatura della porta permetterebbe di esaminare le facce dei pilastrini oggi non ispezionabili, consentendo di rilevare ulteriori affinità o eventuali differenze con gli altri coevi esemplari. Discorso analogo vale per il montante (alto 210

cm) che funge da architrave della porta (fig. 9), la cui originaria decorazione si riscontra solo sulla cuspide che, per la presenza della foglia d'acanto, ricorda quella dei pilastrini con tralcio animato (alti 200 e 210 cm) custoditi nel Museo Correale⁸¹, ai quali peraltro è accomunato dalle dimensioni. L'altezza di 261-262 cm e l'assenza della cuspide (a meno che non sia stata tagliata in occasione del riuso nel 1567) potrebbero suggerire che i due montanti riutilizzati come stipiti della porta (fig. 3) facevano parte in origine del protiro della cattedrale, insieme alla mensola-architrave (fig. 2) oggi reimpiegata nel campanile e ai due capitelli sistemati sul pianerottolo dello scalone dell'episcopio⁸². Qualora questa ipotesi fosse accertata, avremmo un quarto esempio di protiro altomedievale in Campania, ancora più monumentale dei due documentati nel santuario di Cimitile (San Felice: montanti alti 200 cm; Santi Martiri: alti 197,5-200 cm) e di quello dell'oratorio di Sant'Aspreno a Napoli (pilastrini alti 177-179 cm). Non va, tuttavia, escluso che i montanti reggessero una struttura assimilabile a quella del più tardo coro della cattedrale di Capua (fine XI secolo), così come lo ha ricostruito Francesco Aceto⁸³.

Ad una partizione dello spazio liturgico apparteneva, invece, senza alcun dubbio il frammento di pluteo (fig. 11) esposto nella cattedrale di Sorrento; per la resa stilistica della zampa, che poggia sul bordo inferiore dell'elemento, anziché fluttuare nel campo centrale, l'elemento va ascritto al consistente gruppo di manufatti (pilastrini, formelle, plutei con animali araldici) che Coroneo riconosce come una produzione sorrentina dei primi decenni dell'XI secolo⁸⁴.

L'iscrizione (fig. 12) incisa nel 1567 sul pilastrino murato, a mo' di architrave della porta, nello scalone dell'episcopio (fig. 3) contribuisce a ricostruire la dispersione dell'arredo liturgico altomedievale di Sorrento. Grazie all'incrocio dei dati epigrafici e d'archivio, è stato così possibile riconoscere il contributo offerto dall'arcivescovo Pavese alla salvaguardia del patrimonio storico-artistico della città, all'indomani dell'incursione turca del 1558. Oltre ad adoperarsi per la ricostruzione del palazzo arcivescovile e il ripristino della funzionalità del campanile⁸⁵, il presule provvide, infatti, a riutilizzare, in posizione di prestigio e con un'elegante dedica, alcuni importanti elementi scultorei provenienti, molto probabilmente, dalla cattedrale.

* Il primo e il terzo paragrafo sono stati redatti da Carlo Ebanista, mentre il secondo da Teresa Laudonia. Desideriamo ringraziare mons. Felice Cece, già arcivescovo di Sorrento-Castellammare di Stabia, per aver autorizzato lo studio dei manufatti custoditi nell'episcopio di Sorrento, e la comunità delle monache di Santa Maria delle Grazie di Sorrento, nella persona della superiora, suor Margherita Caputo, per averci permesso di visionare gli elementi scultorei conservati nel chiostro del monastero. Un sentito ringraziamento va, inoltre, al direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Sorrento, dott. Stefano Limpido, e alla sig.ra Maria Grazia Spano, per la cortese disponibilità. Siamo, altresì, grati all'arch. Rosario Claudio La Fata, alle dott.sse Iolanda Donnarumma e Anna Naclerio e al sig. Paolo Terlizzi per il supporto fornito nel corso delle ricerche. Desideriamo dedicare questo contributo alla cara memoria di suor Lorenza Ebanista O.P., Achille Laudonia e Nanà Spasiano.

¹ C. EBANISTA, *Lastre con decorazione incisa dalla catacomba di S. Gennaro a Napoli*, in *Incisioni figurate della Tarda Antichità*, atti del convegno di studi, Roma 2012, a cura di F. BISCONTI, M. BRACONI, Città del Vaticano 2013, pp. 527-545.

² C. EBANISTA, *Inediti elementi scultorei altomedievali dal santuario di S. Felice in Cimitile, in Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, atti dell'XI congresso internazionale di archeologia cristiana, Cagliari 2014, a cura di R. MARTORELLI, A. PIRAS, P. SPANU, Cagliari 2015, pp. 743-755.

³ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo altomedievale da Sorrento*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti in Napoli», LXX, 2001, pp. 269-306.

⁴ F. GANDOLFO, *Considerazioni a margine di alcune sculture medievali di Sorrento*, in «Nea Rhome», 2, 2005, pp. 277-286; M. Russo, *Tre nuove iscrizioni da Surrentum su marmi reimpiegati nella Cattedrale*, in «Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità», 1, 2006, pp. 195-231; F. GANDOLFO, *I plutei di Sant'Aspreno a Napoli e la decorazione animalistica nella Campania medievale*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 2004 (I convegni di Parma, 7), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 273-281; R. CORONEO, *Le formelle marmoree di Sorrento*, Ivi, pp. 489-495; L. CASTELNUOVO-TEDESCO, J. SOULTANIAN, *Italian medieval sculpture in the Metropolitan Museum of art and the Cloisters*, New York 2010, pp. 4-7.

⁵ I dati richiamati dalla storiografia erudita del Settecento non sono sufficienti per dimostrare che la primitiva cattedrale fu la chiesa extraurbana di San Renato (fig. 1, n. 11), poi sostituita nel corso del tempo da quelle urbane dei Santi Felice e Bacolo (fig. 1, n. 9) e dei Santi Filippo e Giacomo (fig. 1, n. 4); per la questione cfr. C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., pp. 284-288.

⁶ Ivi, p. 287.

⁷ B. CAPASSO, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Napoli, dallo stab. dell'antologia legale, 1854, p. 124.

⁸ F. UGHELLI, *Italia Sacra Sive De Episcopis Italiae et Insularum adiacentium*, VI, Romae, ex typographia reuerendae Camerae Apostolicæ, 1659, col. 769; F. ANASTASIO, *Lucubrations in Surrentinorum ecclesiasticas civilesque antiquitates nuncupatae ...*, I, Romae, typis Johannis Zempel prope montem Jordanum, 1731, pp. 483-484; G. CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, XIX, Venezia 1864, pp. 705-706; a questi lavori vanno forse ricondotti i rilievi di XIV-XV secolo conservati nella cappella del fonte battesimale, già di patronato della famiglia Brancia (C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 287, nota 140).

⁹ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., pp. 287-288.

¹⁰ M. Russo, *Tre nuove iscrizioni da Surrentum*, cit., pp. 218-224, figg. 14-18.

¹¹ B. CAPASSO, *op. cit.*, p. 124, nota 1; cfr. altresì A. GRELLE, *Frammenti medioevali nella cattedrale di Sorrento*, Saggi e Studi dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Napoli, Napoli 1962, p. 26, nota 4.

¹² C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 288.

¹³ Ivi, p. 287, nota 140.

¹⁴ Ivi, p. 289.

¹⁵ Archivio Storico Diocesano di Sorrento (d'ora in avanti ASDS), Visita pastorale di mons. Del Pezzo, anno 1650, c. 70v.

¹⁶ JVLIVS PAVESIVS BRIXIENSIS ARCHIEPISCOPVS SVRRENTINVS PAVLO | POST MISERRIMAM DIREPTIONEM HVIC PRAECLARAE VRBI CVM VNIVERSAE CI | VITATIS VEL INTERNECIONE VEL CAPTIVITATE A TVR | CIS ILLATAM HASCE AEDES EODEM EXITIO INCENSAS | ERVTAS ET SOLO AEQUATAS SVO AERE SVAQUE | SPONTE AD PVBLICA COMMODA PIE NON MINVS QUAM BENIGNE A | FVNDA-MENTIS INSTAVRAVIT ATQUE EX AE | DIFICAVIT | M D LIX. Cfr. F. UGHELLI, *op. cit.*, col. 781; V. DONNORSO, *Memorie storiche della Fedelissima, ed antica Città di Sorrento*, Napoli, nella stamparia di Domenico Roselli, 1740, pp. 116-117; B. CAPASSO, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷ Il riutilizzo comportò il taglio del pluteo, la scappellatura dei bordi e la realizzazione di due fori quadrati destinati alle grappe metalliche necessarie all'apertura del sepolcro; sul retro del marmo vennero incise, in alto, l'arme della famiglia Donnorsò e, in basso, l'iscrizione su tre righe (C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 289, figg. 2-3).

¹⁸ Ivi, pp. 289-290.

¹⁹ B. CAPASSO, *op. cit.*, p. 93.

²⁰ Si tratta forse degli «ampia vivaria, ex eo marmorum genere, quod *Portam Sanctam* vocant» (F. ANASTASIO, *Lucubrations in Surrentinorum ecclesiasticas civilesque antiquitates nuncupatae ...*, II, Romae 1732, p. 277) che, agli inizi del XVIII secolo, erano conservati «ante fores» del palazzo arcivescovile (C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 290, nota 1, fig. 1, n. 2); ne dà notizia anche un inedito manoscritto, in gran parte basato proprio sulla testimonianza dell'arcivescovo Filippo Anastasio, nel quale vengono definite «conche di q(ue)lla sorta di marmi, che chiamano Porta santa» (*Notizie antiche*, Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXVIII.C.20, f. 14v).

²¹ ASDS, Visita pastorale di mons. Provenzale, anno 1599, c. 22r: «Adsunt in foro prope januam praedictam (parvam) quatuor columnae marmoreae solo aequatae quarum unam laborata ut dicitur ad canale, palmorum sex. Adsunt quoque ante fores majores dictae Cathedralis Ecclesiae nonnullae aliae columnae marmoreae lapides antiqui, columnae vero num. 23. connumerando integras ut medias, quarum quidem materies et longitudo est infra, videlicet: le quattro che stanno avanti la porta piccola in terra sono de marmo bianco de palmi 13 l'una, adest altera columna de colore mischio negro et bianco palmorum 7 vel circa, et sei pezzi di marmo bianco grossi; sotto il Portico avante la porta del palazzo vi sono in terra quattro capitelli di marmo lavorati, una colonna lavorata ad canale, et vi è uno cantaro di pietra di Massa; nel cortile vi è anco uno cantaro grande de pietra gentile di palmi 10 in circa rotto delle parti, sei capitelli di marmo, et varii de marmo et pietra de Massa»; cfr. B. CAPASSO, *op. cit.*, p. 93, nota 1 (l'autore assegna impropriamente la visita pastorale all'anno 1610).

²² C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., pp. 290-291.

²³ Non a caso intorno al 1663 dalla chiesa dei Santi Felice e Bacolo vennero trasferite in cattedrale «plures marmoreas inscriptas tabulas»; una di queste, relativa alla sepoltura del vescovo Atanasio, fu reimpiegata come gradino dell'altare maggiore commissionato dall'arcivescovo Didaco Petra nel 1687 (C. EBANISTA,

Inediti elementi di arredo scultoreo, cit., p. 290).

²⁴ M.T. TOZZI, *Sculture medioevali dell'antico duomo di Sorrento*, Roma 1931, p. 6; P. MINGAZZINI, F. PFISTER, *Surrentum, Forma Italiae, Regio I, Latium et Campania*, II, Firenze 1946, p. 171.

²⁵ F. ANASTASIO, *op. cit.*, p. 277; V. DONNORSO, *op. cit.*, p. 22; *Noizie antiche*, cit., f. 14v.

²⁶ R. POCOCKE, *A Description of the East and some other Countries*, II, London, by W. Bowyer, 1743-45, p. 202.

²⁷ Molto interessante è la segnalazione di «una Lapide posta sopra un Sepolcro de' Doci della Republica Sorrentina, in cui stà scolpito un'uomo d'armi con il Corno Ducale» (V. DONNORSO, *op. cit.*, p. 22).

²⁸ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 291, nota 173; M. RUSSO, *Tre nuove iscrizioni da Surrentum*, cit., p. 227, fig. 21.

²⁹ M.T. TOZZI, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 291.

³¹ La demolizione era stata decisa con deliberazione decurionale del 29 settembre 1840 (A. DI LEVA, *Entro la cerchia de le mura antiche: la fortificazione della città di Sorrento dal Cinquecento ai giorni nostri*, Sorrento 1983, pp. 120-121).

³² M. Russo, *Sorrento. Archeologia tra l'hotel Vittoria e Capo Circe. Scavi e rinvenimenti dal Settecento a oggi*, Sorrento 1997, p. 16, nota 9.

³³ H.W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von F. Von Quast*, II, Dresden 1860, p. 227, fig. 104.

³⁴ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 292.

³⁵ M. FASULO, *La penisola sorrentina (Vico Equense, Meta, Piano, S. Agnello, Sorrento, Massalubrense). Istoria, usi e costumi, antichità. Ricerche ...*, ed. II, Napoli 1906, pp. 468-477.

³⁶ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 293.

³⁷ Il pilastro è stato scoperto e messo in luce durante i lavori di impianto del ristorante "La basilica", ai cui proprietari il vano appartiene.

³⁸ Sulla stessa parete sono murati altri tre frammenti di marmo di cui è visibile una sola faccia. Il frammento di dimensioni maggiori (32 x 20 cm), di forma rettangolare, presenta tracce di lavorazione, con un incasso che crea un bordo laterale di 7 cm e uno in basso di 24 cm; gli altri due non presentano tracce di lavorazione e misurano rispettivamente 21 x 15 cm e 15 x 14 cm.

³⁹ Attualmente è ben visibile solo l'omega superiore, poiché quella inferiore è coperta parzialmente dal piano stradale.

⁴⁰ C. EBANISTA, *Lastre con decorazione incisa*, cit., p. 530, fig. 3e; F. BETTI, *Campania carolingia. I rilievi della cattedrale di Teano e il tentativo di espansione pontificia nel Ducato di Benevento*, in «Arte Medievale», s. IV, VI, 2016, p. 9, fig. 6.

⁴¹ IDEM, E. PROCACCIANTI, *Elementi di recinzione marmorea di età tardo antica dalla catacomba di S. Gennaro a Napoli*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXXIX, 2013, p. 90, fig. 2, a1-a2.

⁴² D. CASCIANELLI, *La scultura funeraria e architettonica*, in *Le catacombe di San Callisto. Storia, contesti, scavi, restauri, scoperte. A proposito del cubicolo di Orfeo e del Museo della Torretta*, a cura di F. BISCONTI, M. BRACONI, Todi 2015, p. 178, fig. 7.

⁴³ C. EBANISTA, E. PROCACCIANTI, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., pp. 279-282, figg. 5-6.

⁴⁵ IDEM, *Inediti elementi scultorei altomedievali*, cit., pp. 744, 751, fig. 1, nn. 4-5.

⁴⁶ IDEM, *Lastre con decorazione incisa*, cit., p. 541, fig. 3a.

⁴⁷ Ivi, p. 541, fig. 3b.

⁴⁸ Ivi, p. 540, figg. 1-2.

⁴⁹ Ai lati della porta (attualmente tamponata) sono murati due frammenti di sarcofagi marmorei risalenti all'epoca dell'impera-

tore Caracalla (P. MINGAZZINI, F. PFISTER, *op. cit.*, pp. 200-202, tav. XXXVI, figg. 124-125); sul pianerottolo sono, invece, collocati due capitelli databili tra la fine del IX secolo e gli inizi del X (M. Russo, *Tre nuove iscrizioni da Surrentum*, cit., pp. 224-226, figg. 19-20).

⁵⁰ C. EBANISTA, et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. *La basilica di S. Felice a Cimitile: storia degli scavi, fasi edilizie reperti*, Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti in Napoli, XV, Napoli 2003, p. 218, fig. 75.

⁵¹ M.T. TOZZI, *op. cit.*, p. 11, fig. 4; R. CORONEO, *op. cit.*, p. 491, fig. 11; F. GANDOLFO, *Considerazioni a margine*, cit., pp. 281-282, fig. 5; F. GANDOLFO, *I plutei di Sant'Aspreno*, cit., p. 276, fig. 9.

⁵² F. GANDOLFO, *Considerazioni a margine*, cit., pp. 278-282, figg. 2-3; F. GANDOLFO, *I plutei di Sant'Aspreno*, cit., p. 274, figg. 1-2.

⁵³ R. CORONEO, *Scultura medio-bizantina in Sardegna*, Nuoro 2000, pp. 126-128, nn. 1.11 (Assemini, chiesa di San Giovanni Battista); 4.13 (Cagliari, Museo Archeologico Nazionale); 6.1 (Doliana, chiesa di San Pantaleo); 8.1 (Donori, Casa comunale); 8.2; 9.4 (Maracalagolis, parrocchiale della Beata Vergine degli Angeli); 13.23 (Sant'Antioco, chiesa di Sant'Antioco Sulcitano); 15.3 (Ussana, parrocchiale di San Sebastiano).

⁵⁴ Il marmo si differenzia da quello dei montanti disposti in verticale, in quanto presenta in superficie una patina tendente al grigio.

⁵⁵ La cuspid è alta 16 cm, il frammento sinistro 84 cm, mentre quello destro 110 cm.

⁵⁶ Per adattare il manufatto alla nuova funzione di architrave, a destra, è stata creata in corrispondenza della base del pilastro una finta cuspid in malta.

⁵⁷ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 294, nota 202 con bibliografia precedente.

⁵⁸ M. Russo, *Tre nuove iscrizioni da Surrentum*, cit., pp. 224-226, figg. 19-20.

⁵⁹ Il manufatto è lavorato con l'uso del trapano (ivi, pp. 227-228, fig. 21).

⁶⁰ Ivi, pp. 217-222, figg. 16-17.

⁶¹ R. CORONEO, *op. cit.*, pp. 152-154; C. EBANISTA, et manet in mediis, cit., pp. 217-218.

⁶² Ivi, pp. 160-161, fig. 128.

⁶³ Ivi, pp. 224, 226, nn. 4.15, 6.1.

⁶⁴ Il primo rombo a partire da sinistra ha le diagonali di 21,5 x 10 cm; il secondo di 26,5 x 10 cm; il terzo di 27 x 10 cm; il quarto di 20,5 cm x 10 cm.

⁶⁵ A partire da sinistra il primo cartiglio misura 24,5 x 9 cm, mentre il secondo 25,5 x 9 cm.

⁶⁶ Dimensioni: 41 x 9,2 cm.

⁶⁷ Cfr. C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 289.

⁶⁸ ASDS, *Visita pastorale di mons. Del Pezzo*, anno 1650, c. 74v: «Ad Summitate(m) et Planitie(m) Palatii ascenditur p(er) gradus trig^{la}. In medietate dicte scale est quodda(m) ostium(m) ligneu(m), quod noctis, vel prandis tempore solet claudi».

⁶⁹ Nel corso di una ricognizione nei locali adiacenti lo scalone, è stato possibile individuare l'altro versante della porta tamponata; da questa, in origine, grazie ad una scomparsa scala che terminava in un'apertura (ora chiusa da una porticina metallica), si poteva raggiungere il giardino dell'episcopio.

⁷⁰ B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 86-88; P. FERRATUOLO, *La chiesa e i suoi pastori*, Castellammare di Stabia 1991, p. 151.

⁷¹ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., pp. 273-284, figg. 2-10.

⁷² Fino al 2006 il frammento era utilizzato come paracarro a protezione di un ingresso secondario del monastero di San Paolo (M. Russo, *Tre nuove iscrizioni da Surrentum*, cit., p. 215, tav. I,d; R. CORONEO, *op. cit.*, p. 493, fig. 17).

⁷³ R. CORONEO, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁷⁴ Ivi, p. 492.

⁷⁵ Cfr. *supra*, nota 72.

⁷⁶ M.T. TOZZI, *op. cit.*, pp. 17-20, fig. 7; A.O. QUINTAVALLE, *Plutei frammentari d'ambone nel Museo Correale a Sorrento*, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», III/1-2, 1931, p. 162; R. CORONEO, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁷ A. GRELE, *op. cit.*, p. 7, fig. 1; M. ROTILI, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli 1978, p. 52; R. CORONEO, *op. cit.*, fig. 135.

⁷⁸ C. EBANISTA, *Inediti elementi di arredo scultoreo*, cit., p. 294, figg. 5-6.

⁷⁹ Ivi, p. 298.

⁸⁰ Cfr. *supra*, nota 51.

⁸¹ Cfr. *supra*, nota 57.

⁸² Cfr. *supra*, nota 49.

⁸³ F. ACETO, "Peritia greca" e arte della Riforma: una proposta per il coro della cattedrale di Capua, in *Medioevo mediterraneo*, cit., pp. 627-636, fig. 15.

⁸⁴ R. CORONEO, *op. cit.*, p. 172.

⁸⁵ Cfr. *supra*, nota 15.

ABSTRACT

New Material for the Corpus of Early Medieval Sculpture in Sorrento

In the course of research on Early Medieval sculpture in Sorrento, five inedited liturgical pieces (four pillarets and a pluteus) have been located, presently held in the archiepiscopal palace, the cathedral, and a private home. Analysis of this material has made it possible to advance some considerations on the function of the items, how they were crafted, their ornamentation, and their stylistic features, while at the same time giving support to the hypothesis that a number of church furnishings that are now scattered in various places in the city and in sundry museum collections in Italy and abroad are all from the Cathedral of Sts. Filippo and Giacomo. The pillarets in the bishop's palace offer new details useful to reconstruct the history of the dispersal of items of early medieval sculpture, and particularly of the role played by Bishop Giulio Pavesi (1558-1571) in the dismemberment of the liturgical furnishings.



1. Il Moderno ed orafa meridionale degli inizi del sec. XVII, *Pace con la Crocifissione*, argento. Cava de' Tirreni, chiesa e convento di San Francesco e Sant'Antonio di Padova.

Il Moderno a Cava. Ovvero i 'braghettoni' d'argento

Pierluigi Leone de Castris

La chiesa di San Francesco, o di Santa Maria di Gesù, è fra le più importanti e ricche di Cava de' Tirreni, fondata a inizio Cinquecento dai notabili e dai più illustri cittadini cavesi e non a caso definita dallo storico locale Agnello Polverino, nel 1716, «la Chiesa della Città»¹. E tuttavia, fra tutti gli edifici sacri di Cava, è anche uno dei più sfortunati, periodicamente danneggiato o addirittura distrutto da terremoti, incendi e bombe sin dai primi anni della sua costruzione e fino al sisma del 1980².

Il patrimonio ricchissimo di opere d'arte che doveva caratterizzarne l'aspetto ci è così pervenuto solo in parte; ed anche quella restante parte è stata però – verosimilmente per queste stesse ragioni – sinora poco studiata.

Poco, quasi nulla, ci resta infatti dell'aspetto originario della chiesa rinascimentale, costruita come s'è detto nei primi tre decenni del Cinquecento e però gravemente lesionata dai terremoti del 1550 e 1561; mentre qualcosa di più – secondo quanto ha potuto accertare uno studio recente del complesso ad opera di Salvatore Milano, di Enrico De Nicola e di chi scrive³ – ci resta della sua nuova veste post-tridentina, realizzata fra il 1584 e il 1615 circa ad opera ancora una volta della comunità cittadina, della neonata confraternita dell'Immacolata Concezione e ovviamente dell'ordine francescano: gli affreschi ad esempio con *Storie di Cristo e della Vergine* dell'oratorio di quest'ultima confraternita, opera documentata al 1602 del materano Cesare Gattini⁴; la 'cona d'altare' che un tempo la ornava, riconoscibile in due tavole oggi smembrate raffiguranti l'*Immacolata* e *San Bartolomeo*, opera nel 1595 del pittore Giovann'Angelo D'Amato⁵; gli affreschi con *Storie di sant'Antonio di Padova* della sacrestia, databili a poco dopo il 1608⁶; le tele con *Storie cristologiche* della tribuna, pur esse databili attorno al 1614-1615 e

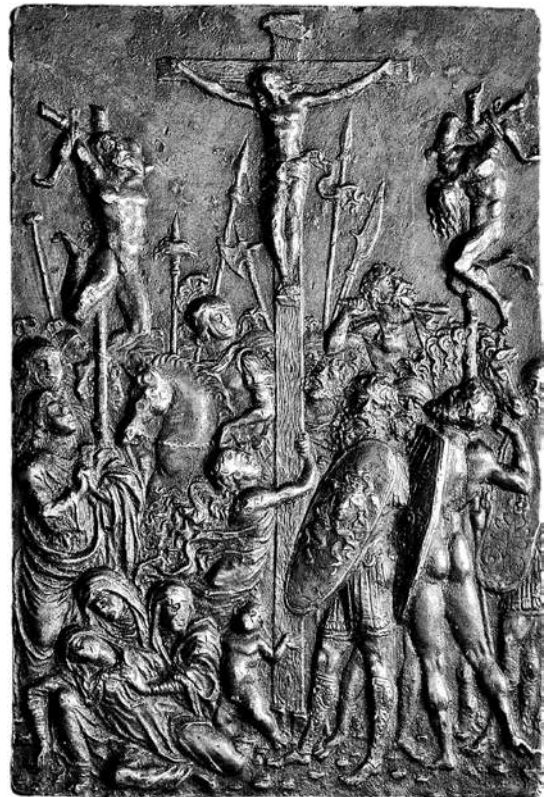
pur esse – come i citati affreschi della sacrestia – riferibili a pittori della cerchia di Belisario Corenzio e di Luigi Rodriguez⁷; la grande pala con l'*Allegoria del cordigerato francescano* e una *Madonna, il Bambino e san Francesco* nella cimasa, commissionata nel 1601 dallo speziale e dolciere Camillo Formosa per la sua cappella intitolata alla «corda di San Francesco», opera di un artista locale attento alle novità introdotte dal fiammingo Dirk Hendricksz e da Francesco Curia nel panorama napoletano di fine Cinquecento⁸; le statue lignee del *Crocifisso* e di *Santa Lucia* che un tempo ornavano le cappelle gentilizie rispettivamente dei de Curtis e dei de Marini⁹; e infine le due notevoli statue in marmo con la *Madonna di Costantinopoli* e la *Madonna delle Grazie* o *del Parto* che oggi si conservano rispettivamente sull'altar maggiore e in una nicchia della nuova cripta, riferibili rispettivamente alle botteghe di Francesco Cassano e di Tommaso Montani, ed entrambe citate nell'elenco dei beni custoditi in chiesa stilato nel 1811 dal padre guardiano Alessandro da Sarno, dove una delle quali è detta «pertinente alla famiglia Cafaro» e dunque all'origine appartenente all'altare della cappella intitolata a Santa Maria del Parto e concessa a quest'ultima famiglia nel 1617¹⁰.

È in questi stessi anni, caratterizzati – come si diceva – dall'adeguamento dell'edificio sacro alle nuove esigenze della chiesa post-tridentina e dal nuovo slancio dato – come vedremo – al culto di sant'Antonio di Padova dal vescovo francescano di Cava fra' Cesare Lippi da Mordano (1606-1622), che si deve con ogni probabilità datare l'arrivo in città e in chiesa di un oggetto di assai più piccole dimensioni e però anch'esso riemerso all'attenzione degli studi molto di recente e nel corso del citato lavoro di ricerca sul patrimonio artistico del complesso di San Francesco.



2. Il Moderno, *Crocifissione*, argento, particolare. Cava de' Tirreni, chiesa e convento di San Francesco e Sant' Antonio di Padova.
3. Il Moderno, *Crocifissione*, bronzo. Washington, National Gallery of Art, Kress Collection.

4. Il Moderno, *Crocifissione*, bronzo. Harvard University, Art Museum.
5. Il Moderno, *Crocifissione*, bronzo. New York, Metropolitan Museum.
6. Il Moderno, *Crocifissione*, bronzo. Milano, mercato antiquario (2009).





7. Il Moderno, *Flagellazione*, argento. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Si tratta di una pace in argento con la *Crocifissione* che si conserva oggi nel piccolo museo del convento (figg. 1-2), la cui struttura architettonica con timpano e colonne, dotata in basso di incisioni coi *Santi Francesco d'Assisi e Antonio di Padova* e lo stemma francescano con le braccia incrociate entro un cartiglio e realizzata in lastra d'argento sbalzata e cesellata, risale con ogni probabilità, come vedremo, proprio a quest'epoca, ma la cui placca centrale – un rilievo in fusione di grande qualità e rarità – è verosimilmente di circa un secolo più antica, frutto di un'invenzione del grande orafo e bronzista di cultura lombarda detto il «Moderno», attivo a cavallo tra XV e XVI secolo e oggi in genere identificato col veronese Galeazzo Mondella¹¹.

Questa 'invenzione' del Moderno era sin qui nota alla letteratura specifica solo attraverso placchette fuse in bronzo. Il censimento più recente, quello ad opera di Francesco Rossi nel volume su *La collezione Mario Scaglia. Placchette*¹², ne elenca 136 esemplari, distribuiti fra le maggiori

raccolte pubbliche europee e americane – per esempio nei musei Stibbert e del Bargello a Firenze, di Palazzo Venezia a Roma, Correr a Venezia, Civico d'Arte Antica di Torino, Jacquemart-André, de Cluny, del Louvre e al Cabinet des Medailles a Parigi, al British Museum, al Victoria and Albert Museum e alla Wallace Collection di Londra, al Kunsthistorisches Museum di Vienna, al Musée National de la Renaissance di Ecouen, nei musei di Oxford, Monaco, Berlino, Francoforte, Budapest, Barcellona, Basilea, nella National Gallery of Art di Washington (fig. 3), nel Cleveland Museum of Art, nel Royal Museum of Art di Toronto, nelle University of California Art Galleries di Santa Barbara, nel Bowdoin College di Brunswick, nel Maine – e diverse collezioni private, fra cui quella appunto di Mario Scaglia, a Bergamo, oppure transitate sul mercato.

Non mi pare se ne conoscano invece esemplari in argento, diversamente ad esempio dalle altre placche del Moderno con la *Madonna e santi* e con la *Flagellazione* di cui sono note delle splendide versioni, oltre che in bronzo, in argento parzialmente dorato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, databili attorno al 1510 e provenienti dalla collezione Grimani (figg. 6-7)¹³.

La nostra *Crocifissione* è ritenuta dagli specialisti del settore uno dei lavori più antichi del Moderno, in genere datato verso la fine degli anni Ottanta o comunque sul finire del Quattrocento¹⁴. Non è difficile cogliervi componenti culturali marcatamente lombarde, milanesi e mantovane, legate al linguaggio di Foppa, di Butinone, di Zenale e di Bramantino, al classicismo 'archeologico' del Mantegna nonché alla scultura dell'altro celebre bronzista – Pier Jacopo Alari Bonacolsi – significativamente noto col nome dell'«Antico»; circostanze che spiegano molto bene perché a più riprese, e poi con più convinzione negli ultimi tempi, alcuni studiosi – Ulrich Middeldorf, Paola Venturelli, Giovanni Agosti, Walter Cupperi e Marco Collareta – abbiano voluto ipotizzarne – ad onta dell'iscrizione «HOC . OPUS . MONDELA . VER [?] . AURIFEX . MCCCXC» letta dal Bode sul retro di una versione della placchetta con la *Madonna e il Bambino* in altri casi firmata «OPUS MODERNI» – un'identificazione alternativa colla fase più antica di attività del celebre e però ancora misterioso orafo milanese Caradosso Foppa (circa 1452-1526)¹⁵.

La nostra *Crocifissione*, per quanto non conservata in modo così eccellente come le citate placche di Vienna, e anzi fatta oggetto sino ad anni recenti di interventi pesanti e invasivi, attesta dunque – allo stesso modo di quelle placche, o delle altre paci con la *Madonna col Bambino e santi* e con la *Pietà* oggi rispettivamente in collezione Millikin e al Museo Diocesano di Mantova¹⁶ – che anche questa composizione del Moderno dovè essere concepita sin dall'origine per essere fusa in argento, oltre che in bronzo. Difficile è invece ipotizzare che sin dall'origine essa abbia presentato la 'cornice' architettonica che oggi la inquadra e che, per quanto di sapore 'classico', con timpano e colonne, e per quanto discutibilmente restaurata in tempi recenti, è assai diversa nella tecnica e inoltre completata nel basamento da incisioni – piuttosto sommarie – che sembrano potersi datare fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento e che raffigurano *San Francesco stigmatizzato*, *Sant'Antonio di Padova* e le due braccia incrociate dello 'stemma' francescano¹⁷.

Sebbene della pace non si ritrovino purtroppo menzioni né nella *Platea nova* del convento cavese del 1692 – una parte della quale riguarda appunto gli argenti –, né negli elenchi redatti in occasione delle soppressioni ottocentesche, né in altre fonti e documenti relativi al complesso francescano¹⁸, proprio questi simboli e le figure dei due santi francescani incisi nella 'predella' fanno pensare che essa vi fosse pervenuta – e fosse stata dunque riadattata e completata – per l'appunto a cavallo fra il XVI e il XVII secolo, negli anni in cui alla titolazione e alla devozione originaria per l'Immacolata e ovviamente per san Francesco si andava aggiungendo una particolare attenzione per il culto di sant'Antonio di Padova, fatto ora oggetto – come s'è visto – di uno specifico ciclo di affreschi illustranti la sua vita e i suoi miracoli nella sacrestia e raffigurato in statua assieme al santo di Assisi e ai lati della Vergine Immacolata nel monumentale altare in legno intagliato, dipinto e dorato che lo scultore napoletano Giovanni Antonio de Martino realizzava fra il 1593 e il 1601 su richiesta della confraternita appunto della Concezione¹⁹.

È verosimile che, almeno a partire dal 1607, un ruolo importante in queste iniziative di sviluppo in chiesa del culto di sant'Antonio abbia avuto il nuovo vescovo francescano di Cava, fra' Cesare Lippi da Mordano, che infatti provvedeva, negli anni stessi del suo episcopato, dentro il 1622, a



8. Il Moderno, *Flagellazione*, argento. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

erigere in Cattedrale una cappella dedicata al santo di Padova e a intitolargli la nuova chiesa e il convento per i frati minori conventuali da lui fondati a Marina di Vietri²⁰.

Cesare Lippi, nativo di Mordano, presso Imola, dapprima apprezzato predicatore francescano a Imola, Bologna, Rimini, Forlì, Padova e Verona, s'era trasferito nel 1593 in qualità di vicario a Verona, e quindi nel 1596 a Padova, dove aveva ricoperto la cattedra di metafisica e dal 1603 di teologia, nonché la carica di vicario dell'Inquisizione, avendo in quest'ultima veste occasione di giudicare – per la verità con occhio non proprio severo, e fors'anche influenzato dalle pressioni del Senato della Serenissima – gli scritti di Cremonini e Galilei²¹.

La sua origine e le sue frequentazioni padane e venete, la sua appartenenza all'ordine francescano e il suo citato protagonismo nel rilancio in città del culto di sant'Antonio di Padova rendono altamente probabile che fosse proprio lui, fra il 1607 e il 1622, una volta divenuto vescovo di Cava

nel dicembre del 1606, a donare la nostra pace con la *Crocifissione* al convento di San Francesco, e anzi a trasformare in pace la placca argentea del Moderno – forse pervenuta nelle sue mani durante il suo soggiorno a Padova nel corso del decennio precedente²² – con l’aggiunta dell’edicola architettonica e delle incisioni coi *Santi Francesco e Antonio* e lo ‘stemma’ dei francescani, diffuso in questa forma a partire in particolare dagli inizi del Cinquecento²³.

Un confronto per altro più attento fra la versione cavese in argento della *Crocifissione* e quelle assai più diffuse in bronzo di cui s’è detto consente di intravedere, al di là dell’inquadratura architettonica e delle aggiunte in chiave francescana, un’altra differenza significativa, anch’essa riferibile con ogni probabilità al descritto contesto post-tridentino e all’ipotizzato protagonismo nel dono della pace al convento del vescovo di Cava fra’ Cesare Lippi da Mordano.

Si tratta di quattro piccole ma rilevanti aggiunte in lastra d’argento anche in questo caso sbalzata e cesellata – tre panni e un gonnellino – apposte a celare le nudità rispettivamente dei due ladroni, del bambino in basso a sinistra vicino al gruppo delle Marie e del soldato in piedi alla destra della croce²⁴, esibite invece con particolare evidenza e con palese spirito classico e antiquario in tutte le versioni in bronzo e dunque nell’‘invenzione’ originale del Moderno²⁵. E se i nudi della placchetta originale sono testimonianza di questo recupero antiquario, della rinnovata ricerca d’una perfetta resa dei corpi, dell’attenzione al naturale e dell’atteggiamento laico e disinibito di fronte al problema della rappresentazione della nudità d’altronde propri in generale delle opere del Moderno e molto ben esemplificati sul crinale fra Quattro e Cinquecento dalle teorie di Leonardo («quando ritrai li nudi, fa sempre che li ritragghi intieri, e poi finisci quel membro che ti pare migliore, e quello con l’altre membra metti in pratica; [...] se tu ritrarrai di naturale, forse quello che tu eleggi mancherà di buoni muscoli in quell’atto che tu vuoi che faccia; ma sempre non arai comodità di buoni nudi, né sempre li potrai ritrarre, meglio per te è più utile avere in pratica et a mente tale varietà»), le ‘censure’ apposte in particolare all’esemplare cavese ci parlano invece di un’età e di una preoccupazione per il decoro e per l’«immagine disonesta» che sono le stesse del decreto della XXV sessione del Concilio di Trento (1563) – «Omnis

denique lascivia vitetur ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur» –, le stesse ben rappresentate – in particolare per le opere di soggetto sacro e destinate al culto sugli altari – nei trattati di Gilio, Dolce, Molano, Paleotti e Possevino, le stesse insomma che avrebbero condotto a tanti attacchi contro Michelangelo e il suo *Giudizio* della Sistina, a cominciare da quello celebre di Pietro Aretino e da quello, particolarmente reciso, di Ambrogio Catarino («Est pictor et sculptor nostra aetate egregius, Michael Angelus nomine qui admirabilis est in exprimendo nuda hominum corpora et pudenda. Commendo arte in facto: at factum ipsum vehementer vitupero ac detestor. Nam haec membrorum nuditas indecentissime in aris et praecipuis Dei sacellis ubique conspicitur»), e condotto infine alle varie campagne di ricopertura dei nudi più «scandalosi», a cominciare da quella commissionata da Paolo IV a Daniele da Volterra, per questo motivo – com’è noto – in seguito soprannominato infatti il «Braghettone»²⁶.

È ragionevole pensare che i panni e i gonnellini – insomma i nostri ‘braghettoni’ – d’argento siano stati apposti alla *Crocifissione* di Cava nel momento stesso in cui la si dotava di una nuova e in qualche modo monumentale ‘cornice’ francescana e nel momento in cui verosimilmente la si donava al convento dove ancor oggi si conserva. Ed è perciò ragionevole pensare che possa essere stato per l’appunto il già ricordato inquisitore padovano e vescovo francescano di Cava Cesare Lippi l’autore di questa rara forma di censura di un prodotto non già monumentale o di un’immagine pubblica d’altare, ma pur sempre fortemente esposto – per il suo uso di bacio di pace – alla visione diretta, ravvicinata, e dunque al pericolo di essere fonte per i devoti di pensieri impuri.

È forse proprio grazie al suo dono e al suo intervento, dunque, che Cava ha non solo il suo Moderno, ma anche il suo piccolo *Giudizio* sistino e i suoi bizzarri ‘braghettoni’ d’argento.

¹ A. POLVERINO, *Descrizione storica della Città Fedelissima della Cava*, Napoli, Roselli, 1716, I, p. 191.

² Cfr. in sintesi P.S.L. BUONDONNO O.F.M., *San Francesco al "Borgo Scacciaventi" in Cava de' Tirreni nella storia nell'arte nella cultura*, Cava de' Tirreni 1993, pp. 21-23, 29, 67-68, 71-73; L. SANTORO, *Il complesso religioso di San Francesco in Cava de' Tirreni*, in *Il recupero di una memoria. Arredi e dipinti restaurati a Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni 2008, pp. 17-18; e specie S. MILANO, *La Chiesa di Santa Maria de Jesu santuario di San Francesco e Sant'Antonio in Cava de' Tirreni*, con saggi di P. LEONE DE CASTRIS ed E. DE NICOLA, Cava de' Tirreni 2017, pp. 39, 53, 119-123, 140, 155, 159-161, 175-178 e *passim*, che ricorda, con rinvio a documenti, i danni alla chiesa e al convento inferiti dai terremoti del 1550, 1561, 1675, 1688, 1694, 1732, 1805, 1851, 1853, 1857, 1930 e 1980 e dal bombardamento alleato del 1943.

³ S. MILANO, *La Chiesa di Santa Maria de Jesu*, cit. Nel saggio di chi scrive, *La "Chiesa della Città" e il suo patrimonio d'arte, dal Cinque al Settecento*, pp. 254-298, e in particolare alle pp. 280, 296-297, sono anticipate in modo molto sintetico alcune delle considerazioni poi sviluppate nel presente lavoro.

⁴ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 263-267, 292-293, note 21-26; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

⁵ Ivi, pp. 258-263, 291-292, note 12-20; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

⁶ Ivi, pp. 267-271, 293, note 27-29; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

⁷ Ivi, pp. 271-272, 293, note 30-31; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

⁸ Ivi, pp. 273-276, 294, note 33-40; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

⁹ Ivi, pp. 280-282, 295-296, note 45-46; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

¹⁰ Ivi, pp. 276-280, 294-295, note 41-43; con bibliografia e il rinvio ai documenti.

¹¹ La pace misura complessivamente cm 26 x 13,2, ma l'altezza, una volta escluse le terminazioni non originali, è in realtà di cm 22,6. La placca in argento fuso con la *Crocifissione* al centro misura a sua volta cm 11,1 x 7,5. Su di essa cfr. ancora ivi, pp. 280, 296-297, nota 47. Sul *Moderno* cfr. in sintesi W. VON BODE, *Funde*, in «Kunstchronik», XV, 1904, p. 269; J. POPE HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London 1965, pp. 42-50; W.D. WIXOM, *Renaissance bronzes from Ohio Collections*, Cleveland 1975, nn. 33-55; J. POPE HENNESSY, *The Italian Plaquette*, in *IDEM, The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York 1982, pp. 197-204; D. BLUME, in *Natur und Antike in der Renaissance*, cat. mostra, Frankfurt am Main 1985-1986, a cura di H. BECK, D. BLUME, Frankfurt am Main 1985, pp. 87-94, 365-367, nn. 64-65; D. LEWIS, *The Medallic Oeuvre of "Moderno": His Development at Mantua in the Circle of "Antico"*, in *Italian Medals*, a cura di J.G. POLLARD, Washington («Studies in the History of Art», 21) 1987, pp. 77-97; *IDEM, The Plaquettes of "Moderno" and his Followers*, in *Italian Plaquettes*, a cura di A. LUCHS, Washington («Studies in the History of Art», 22) 1989, pp. 105-141; C.M. BROWN, *The Archival Scholarship of Antonino Bertolotti. A Cautionary Tale: the Galeazzo Mondella (Moderno) Model for a Diamond "Saint George" Brooch*, in «Artibus et Historiae», XVIII, 1997, 35, pp. 65-71; D. LEWIS, F. ROSSI, M. SCALINI, C. AVERY, N. VISMARA, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, cat. mostra, Athens 2003, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo 2003, I, pp. 360-362, 376, 378-383; D. GASPAROTTO, *Antico e Moderno*, in *Bonacolsi. L'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, cat. mostra, Mantova 2008-2009, a cura di F. TREVISANI, D. GASPAROTTO, Milano 2008, pp. 88-97; B. BERGBAUER, *Moderno et les peintres: autour des dérivés anversois d'une plaquette italienne*, in «La

Revue de l'art», CLXVII, 2010, pp. 31-40; G. LIGABUE, *Una "pace" fra Albinea e Palazzo Venezia: opera attribuibile a Galeazzo Mondella detto "il Moderno" (1467 - 1528)*, in «Reggio storia», XXXII, 2010, 127, pp. 28-36; F. ROSSI, *La collezione Mario Scaglia. Placchette*, Bergamo 2011, I, pp. 165-248; *IDEM, Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo*, in «Rassegna di studi e notizie», XXXIX, 2012, 35, pp. 27-44, con altra bibliografia. Sui dati biografici relativi a Galeazzo Mondella (1467-1528) aggiungi inoltre almeno L. ROGNINI, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, in «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», XXV, 1973-1974 (1975), pp. 95-119.

¹² F. ROSSI, *La collezione Mario Scaglia*, cit., pp. 184-187, n. V.12. Le misure che Rossi riporta per queste placchette in bronzo sono di cm 11,16 x 7,66; misure corrispondenti con discreta esattezza a quelle dell'esemplare in argento di Cava.

¹³ Vedi la bibliografia qui citata a nota 11, e in particolare le schede di D. BLUME, in *Natur und Antike*, cit., pp. 365-367 nn. 64-65, e di D. GASPAROTTO, in *Bonacolsi. L'Antico*, cit., pp. 278-279, nn. VIII.4-5, con bibliografia.

¹⁴ Vedi la bibliografia qui citata a nota 11, e in particolare le schede di W.D. WIXOM, *op. cit.*, nn. 42-43; e F. ROSSI, *La collezione Mario Scaglia*, cit., pp. 184-187, n.V.12.

¹⁵ Cfr. U. MIDDELDORF, O. GOETZ, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1944, p. 33; G. AGOSTI, *Bambina e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 123, 131-132, nota 87; *IDEM, Sui gusti di Altobello Averoldi*, in *Il politico Averoldi restaurato*, cat. mostra, Brescia 1991, p. 78, nota 36; P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002, pp. 145-157; M. COLLARETA, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, cat. mostra, Milano 2005, a cura di G. ROMANO, C. SALSU, Cinisello Balsamo 2005, pp. 156-157; W. CUPPERI, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M.E. AVAGNINA, M. BINOTTO, G.C.F. VILLA, Cinisello Balsamo 2005, pp. 208-223. Per un equilibrato profilo della questione cfr. D. GASPAROTTO, *op. cit.*, pp. 89-97, e in particolare p. 97, nota 25.

¹⁶ Vedi la bibliografia qui citata a nota 11, e in particolare W.D. WIXOM, *op. cit.*, n. 39; e D. GASPAROTTO, in *Bonacolsi. L'Antico*, cit., pp. 284-285, n. VIII.10.

¹⁷ Nella fascia in argento liscio dell'architrave dell'edicola è inoltre incisa, in modo un po' sommario e sbilenco, la scritta «PAX VO-BIS». Nel timpano della stessa edicola, a sbalzo, è la colomba dello Spirito Santo; mentre nello spessore, a sinistra, in prossimità della figura del san Francesco, compare una presa d'assaggio. Allo stato attuale cinque perni di restauro fissano l'edicola – perforando il già citato timpano, la parte di architrave sopra le due colonne e i plinti delle stesse colonne con incise le figure dei santi Francesco e Antonio – a una lastra metallica moderna posta a chiusura sul retro della pace. A questa lastra sono fissate tre terminazioni in argento – la centrale a forma di croce – invece antiche ma non pertinenti in origine alla pace. Ringrazio l'amica e collega Daria Catello, esperta restauratrice di argenti, per la consulenza fornita sugli aspetti tecnici, nonché il dottor Salvatore Milano e il frate guardiano del convento di San Francesco e Sant'Antonio a Cava de' Tirreni fra Pietro Isacco per la disponibilità mostrata e l'aiuto fornito nel corso dei diversi sopralluoghi effettuati.

¹⁸ Cfr. P. MATTEO DI NAPOLI, *Platea Nova del Convento di S. Francesco della Città della Cava...*, ms., 1692, ed. a cura di padre R. STANZIONE O.F.M., Nocera Superiore 2006, p. 42; S. MILANO, *La Chiesa di Santa Maria de Jesu*, cit., pp. 129, 164.

¹⁹ Cfr. *supra* e S. MILANO, *La Chiesa di Santa Maria de Jesu*, cit., pp. 70-72, 193, nota 85, col rinvio ai documenti.

²⁰ Sulla fondazione della chiesa e convento di Sant'Antonio a Ma-

rina di Vietri, sulle altre descritte circostanze e più in generale sull'episcopato cavese di Cesare Lippi cfr. in sintesi F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae...*, I, Venetiis, S. Coleti, 1717, coll. 618-619, n. 13; A. DELLA PORTA, *Cava sacra. Profilo storico della diocesi di Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni 1965, pp. 62-66; S. MILANO, in A. CARRATURO, *Lo "stato attuale" della città (1784)*, a cura di S. MILANO, Cava de' Tirreni 1986, pp. 65-66, nota 18, 90 (col rinvio a un documento del 1720 dell'Archivio Capitolare di Cava, dove si rimanda, per la fondazione del convento vietrese, a un atto del notaio Luc'Antonio di Marino del 4 agosto 1608); IDEM, *La Cattedrale di Santa Maria della Visitazione in Cava de' Tirreni*, s.l. 2014, pp. 33, 48-52, 106, note 50-54, 118 (che a p. 35, fig. 6 pubblica inoltre un ritratto del prelado conservato nella Biblioteca Comunale di Imola); IDEM, *La Chiesa di Santa Maria de Jesu*, cit., p. 92; tutti con rinvii ad altra bibliografia. Utile anche la consultazione delle *Visite pastorali del vescovo Cesare Lippi*, fasc. I, conservate nell'Archivio Storico Diocesano di Cava.

²¹ Su Lippi e la sua attività di predicatore nel nord Italia, di teologo – autore di un *De perfectionibus et laudibus Beatae Mariae Virginis*, di un *De Metaphisicalibus quaestionibus* e di un *Libros sententiarum Scoti* –, di studioso di astrologia, di colto bibliofilo – promotore nel 1608, con la donazione della sua ricca raccolta di libri, della creazione di una biblioteca pubblica a Imola – e di inquisitore, spesso impegnato a difendere le prerogative della Santa Sede dalle invadenze del Senato veneziano, si veda G. FRANCHINI, *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'Anno 1585...*, Modena, eredi Soliani, 1693, pp. 147-148, 208; A. DELLA PORTA, *op. cit.*, pp. 62-63; T.F. MAYER, *The Roman Inquisition Trying Galileo*, Philadelphia 2015, pp. 105-106, 276, nota 179; *Galileo: una denuncia per eresia fu insabbiata, faceva oroscopi*, in www.adnkronos.com/Archivio/Adn-Agenzia/1998/04/29/Cultura, consultato il 2-1-2018.

²² Interessante la circostanza – in apparenza parallela – d'un caso di questo tipo, attestato dalla presenza sul retro di una scritta «ANDREAE AIARDO ARCHIEPISCOPO BRUNDISINO IOAN-

NES BAPTISTA FONTANUS AURIFEX DONO DEDIT A. DNI. M.D.L.XXXXIII», nella pace in bronzo con l'*Adorazione dei Magi* dello stesso Moderno oggi al Cleveland Museum of Art, inv. 63.254 (cfr. W.D. WIXOM, *op. cit.*, n. 40).

²³ S. GIEBEN, *Lo stemma francescano. Origine e sviluppo*, Roma 2009, riferisce l'elaborazione e adozione di questa forma di stemma al tempo del generalato di fra' Francesco Sansone (1475-1499), ma impulso ancor maggiore alla diffusione dello stemma dovè derivare dalla pubblicazione nel 1513 di un'edizione a stampa del trattato *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu Christi* di Bartolomeo da Pisa, a illustrazione del quale compare un'incisione di questo tipo. Sul tema vedi anche M. GABALLO, *Lo stemma francescano*, caricato in data 12-10-2015 su www.fondazioneterradotranto, consultato il 31-12-2017.

²⁴ I quattro 'braghettoni', uno dei quali, quello del ladrone di destra, di dimensioni molto ridotte, non sono saldati alla placca originale, bensì fissati con chiodini che la trapassano attraverso altrettanti fori e che sono ribaditi sul retro.

²⁵ Su queste versioni in bronzo cfr. i già citati testi di W.D. WIXOM, *op. cit.*, nn. 42-43; e F. ROSSI, *La collezione Mario Scaglia*, cit., pp. 184-187, n. V.12; che ne illustrano con immagini alcune.

²⁶ Sul nudo nel Cinquecento, ed in particolare in età post-tridentina, sulle censure e i 'braghettoni' apposti al *Giudizio* di Michelangelo, sul concetto di decoro di un'immagine, in particolare se esposta alla pubblica devozione, e sulla trattatistica coeva in materia, vedi in estrema sintesi A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, London 1940, ed. it. cons. Torino 1966, pp. 113-146, e in particolare pp. 127-134; P. BAROCCHI, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"» XXI, 1956, pp. 176-212; R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, pp. 18-63 e *passim*; E. LAZZARINI, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Ospedaletto 2010; col rinvio alle fonti e ad altra bibliografia.

ABSTRACT

Moderno in Cava: Or, Silver "Breeches"

The San Francesco church in Cava de' Tirreni, founded in the early sixteenth century by some of the most illustrious families of that town and defined by Polverino in 1716 as "la Chiesa della Città" (the Church of the City), preserves, among its many treasures, a singular silver pax bearing a crucifixion scene. The middle plaque, cast, seems to be the only version in silver known to date of an invention otherwise known only through the many bronze plaquettes done by the great Lombardian goldsmith called "Moderno," who was active around the turn of the sixteenth century and is usually identified with Galeazzo Mondella of Verona. Otherwise, the embossed architectonic frame in which the plaque is inserted, refinished in the basement with the carved images of St. Francis, St. Anthony of Padova and the Franciscan crest (two crossed arms), and also the seldom encountered "censoring", whereby nudes in crucifixion were draped with small pieces of cloth or "breeches" in embossed silver, go back to the early 1600s and were probably commissioned by the Franciscan bishop of Cava from 1607 to 1622, Fra Cesare Lippi da Mordano, former vicar of the Inquisition in Padova and judge over the writings of Cremonini and Galileo.

La Verità svelata dal Tempo tra Michelangelo Naccherino e Cosimo Fanzago

Luigi Coiro

Nel suo celebre libro sull'arte nella Certosa di San Martino (1973), in chiusura alle pagine dedicate a Cosimo Fanzago, Raffaello Causa richiamava l'attenzione su un'opera perduta:

L'altra statua della quale si parla nei documenti non esiste più ed il suo ricordo eccita tutta la nostra curiosità. In una carta più antica viene citato il lavoro fatto da Fanzago per il piedistallo «sotto il gruppo che rappresenta la Verità in un cammerino avanti la camera del Padre Priore»; riferimento un po' generico, che si fa più preciso nella perizia in contraddittorio del 1688, anche se l'attribuzione a Fanzago è già controversa; per gli eredi la statua è tutta di mano dell'artista, per il perito è solo abbozzata, per i monaci solo il marmo è di sua proprietà; ma a noi interessa la didascalia: "un gruppo di marmo consistente in tre figure, una maggiore del naturale, tutte nude, che rappresentano il Tempo che scopre la Verità". E dove sarà mai finita questa statua di gusto berniniano, che doveva anticipare i giuochi intellettualistici dei marmi della Cappella Sansevero, un secolo più tardi? Avviso ai ricercatori. Questo gruppo nella Certosa non c'è. Né ve n'è traccia nelle guide antiche. Dové scomparire molto presto¹.

Questo 'avviso' mi ha più volte attraversato la mente, fino ad impigliarvisi e risultare provvidenziale quando, dalla stupefacente collezione dell'antiquario fiorentino Salvatore Romano messa all'asta da Sotheby's nel 2009, è riemersa la misteriosa scultura. L'allegoria del *Tempo che svela la Verità e calpesta la Menzogna* (figg. 1-3) nel catalogo di vendita è classificata come «un bell'esempio dell'arte di Naccherino e della scultura tardo manierista in generale», in cui «la resa anatomica dei corpi nudi con i lembi dei panneggi che (...) ricoprono le pudicizie» è opportunamente assimilata a quella

dell'*Adamo ed Eva con il serpente*, gruppo inviato da Naccherino a Firenze e dall'Ottocento esposto nell'omonima grotta del giardino di Boboli, e soprattutto a quella del *Nettuno* della Fontana Medina Napoli (1600-1601) ed anche a quella del *Cristo alla colonna* nella sagrestia della chiesa dei Santi Quirico e Lucia a Montelupo Fiorentino (1616-1617)². Non si può invece concordare con «l'impressione che l'Artista, dato il soggetto allegorico, abbia voluto intenzionalmente consegnare l'opera alla posterità in uno stato di *non finito*, come si evince dalle superfici sgraffiate dai tratteggi dello scalpello sulle gambe della Menzogna e sui dorsi del Tempo e della Verità»³.

L'attribuzione a Naccherino, avallata da Fernando Loffredo «sotto il profilo stilistico, nonché sotto quello documentario»⁴, è stata riproposta più di recente da Giancarlo Gentilini in occasione di un nuovo passaggio dell'opera sul mercato⁵. Sull'origine del gruppo, del resto, è lo stesso Naccherino a informarci in una lettera del 12 novembre 1617 indirizzata da Napoli a Cosimo II de' Medici, nella quale lo scultore annunciava al Granduca l'invio di alcuni disegni: «se V.a Al. se.ma a gusto di vedere alcuno mio schizo insieme quello del tempo verità e bugia che di marmo sta terminato e i[n] 6 mesi può finire»; ma avvertiva anche che è «ben vero che dalli 11 de febraro 1617 sono stroppiato de braccio et gamba sinistra et e vero che con il braccio lavoro con sgraffi et raspe et martelline pichole»⁶.

Il gruppo, rimasto incompiuto l'anno successivo alla morte del vecchio scultore, nel 1624 fu venduto dalla vedova, Delia Vitale, ai certosini di San Martino⁷; ed è soprattutto il documento di questa «compra» che i Padri oppongono a Fanzago quando questi, dopo aver mollato il cantiere della Certosa nel 1656, pretende 800 ducati per «un gruppo di tre figure, dice marmo e fattura»⁸. E in seguito, nelle

risposte «del monastero all'opre che non ha fatto il cavaliere Fanzago», al punto inerente «un gruppo di tre figure, quali visto e ben considerato, si apprezzano per il marmo docati ottocento», il monastero ribatte non solo dimostrando «con prontezza [sic] che detto gruppo lo comprò nell'anno 1624, da Deglia [sic] Vitale, con un'altra figura», ma esibendo oltre alla «compra (...) una fede del signore Lorenzo Vaccari scultore, che quest'opera non è la sua maniera, come altri anche lo confermano»⁹. Già nella «nota di lavori delli quali il cavaliere Cosimo Fanzago restò creditore delli molto reverendi padri del venerabile monasterio di San Martino», stilata nel 1656, compariva «il piede del gruppo della statua del Tempo, et Verità»; però di seguito è aggiunto, tra parentesi e con diversa grafia: «tutt'opera del monastero»¹⁰. Senza dubbio Fanzago e i suoi eredi avevano torto nell'esigere il costo del marmo, sul quale probabilmente lo scultore mise davvero mano, senza tuttavia terminarlo, tanto che oggi esso «appare palesemente abbozzato soprattutto nella parte inferiore e nella *Bugia* che si toglie la maschera»¹¹. Quando il marmo dei Romano era ancora incognito, Paola D'Agostino aveva opportunamente collegato l'opera perduta a quella lasciata incompiuta da Naccherino e poi acquistata dai certosini, ritenendo questo un ulteriore caso, assieme a quelli del *Cristo risorto* e delle sculture di Giovanni Caccini, in cui Fanzago era stato chiamato a ultimare e rifinire opere lasciate irrisolte da altri sul cantiere della Certosa¹². Ritornata sull'argomento, la studiosa ha però concluso che il gruppo riemerso sul mercato antiquario, «molto danneggiato dalla prolungata esposizione all'aperto e rilavorato in alcune parti è effettivamente estraneo ai modi di Fanzago»; secondo Loffredo, invece, «la partecipazione di Fanzago andrà comunque ponderata»¹³.

Prima di passare ad alcune delle traversie che hanno condotto la sfortunata opera lontano dal luogo a cui non era, peraltro, destinata *ab origine* – ovvero la Certosa di San Martino – ma dove restò, come si vedrà, per almeno un secolo, merita di essere rapidamente svolto il nodo dell'effettivo contributo di Fanzago mettendo in fila alcune considerazioni, la più ovvia delle quali è che il marmo rimasto in possesso della vedova di Naccherino non doveva certo essere come lo si può vedere oggi. Qualcuno, forse più d'uno, ci rimise mano, senza tuttavia ultimare il lavoro. Fanzago a mio avviso intervenne sul marmo, certo col *placet* dei certosini, allo scopo

di completarlo ed attribuirsiene così la paternità: per farne, insomma, un'opera sua, cercando dove possibile di imprimere il suo stile nell'impostazione già data da Naccherino, che trova «un parallelo contemporaneo nel gruppo de *Le Temps enlevant la Verité* firmato e datato 1609 da Pietro Francavilla (1548-1615), conservato a Pontchartrain»¹⁴. Non poche insidie nascondeva questa ambizione, fosse anche il solo provarsi a ricordare le parti più finite con quelle appena sbazzate e da terminare: le ingerenze fanzaghiane, non facili da determinare al di là di una plausibile rifinitura delle superfici più a vista – tra le quali, ad esempio, le troppo corte ali del *Tempo* – dovettero concentrarsi su alcune porzioni tralasciandone quasi del tutto altre. È tuttavia evidente che il versante sinistro del blocco offriva maggiori margini di manovra. Pertanto le intromissioni più consistenti vanno localizzate nella figura del *Tempo*, il cui ipertrofico braccio sinistro, sproporzionato rispetto al resto del corpo, si può spiegare solo con la scelta di non assottigliare più di tanto il sovrachio spessore incontrato. Il risultato è sgraziato e mal si accorda con le gambe e il torace che appaiono striminziti rispetto all'arto protesico, anch'esso pienamente scolpito ma un po' rigido nel reggere la clessidra, che non poco ricorda i frutti carnosi nei festoni marmorei del Chiostro grande di San Martino.

Ancor più complessa sarà stata la rielaborazione del severo volto della divinità: «il gioco di riccioli spumosi e arrovellati si ritrova nell'*Adamo* del raffinatissimo gruppo naccheriniano della Grotta di Annalena di Boboli, firmato e realizzato tra il 1614 e il 1616», ma dal viso asimmetrico una certa disarmonia si propaga alla mascella gonfia, al collo taurino e, ancora una volta, al raccordo irrisolto tra il braccio e il torace dal petto stentato. Nasi e menti, sia nel *Tempo* che nella *Verità*, sono posticci (fig. 2), il che potrebbe dipendere tanto da una profonda rielaborazione con conseguente innesto di marmo, quanto da restauri e integrazioni anche di molto successivi. Può darsi che, condotto il lavoro fino ad un certo punto, a fasi alterne, il risultato insoddisfacente che si stava profilando avesse consigliato a Fanzago una pausa di riflessione e che la fuga dell'artista a Roma dal 1647 al 1652, e la gran mole di sculture da completare al suo ritorno, avessero fatalmente reso questa sospensione definitiva¹⁵.

I tempi di Fanzago nella lavorazione del marmo, dagli anni Trenta in poi si dilatarono, infarciti da pause o vere

e proprie cesure, che assumono una valenza, più che strategica, drammaticamente sistematica: un metodo, la necessità di verificare, di riciclare, di aggiornare, di ripensare fino all'ultimo. Finché l'opera non fosse del tutto terminata, non si sarebbe potuto dire non fosse riuscita. E del resto, se la statua allora fosse stata come oggi si vede, si sarebbe agevolmente potuto sostenere, appunto, che era da finire.

Perché Fanzago si era azzardato, tanto avventatamente, a chiedere una ricompensa non solo per il lavoro ma anche per il marmo? Sperava forse che nel disordine generale, cui molto aveva contribuito, le prove dell'acquisto da Delia Vitale si fossero smarrite? O temeva che, qualora avesse preteso il pagamento della sola lavorazione, gli sarebbe stata imputata addirittura la cattiva riuscita dell'opera, di aver storpiato un prezioso marmo? Può essere che Fanzago fosse sinceramente e un po' opportunisticamente convinto che il gruppo era opera sua, che si trattava di una sua creazione, recante segni inequivocabili del suo intervento: segni che alla consegna del blocco nelle sue mani non dovevano essere presenti e visibili. E che insomma, essendosi studiato come dar sesto all'opera, probabilmente anche alla sua possibile (scenografica) collocazione in Certosa – disegnando, ad esempio, il piedistallo per la cui realizzazione chiedeva di essere ricompensato nel 1656 – ritenesse in definitiva di averci speso del tempo e che questo tempo meritasse una lauta ricompensa. Difficile a dirsi.

Il gruppo già in collezione Romano, anche secondo la D'Agostino, è quello dei documenti, ma resterebbe «ancora da rintracciare una scultura del Fanzago citata in una poesia del Meninni pubblicata nel 1669, e dedicata proprio al *Tempo*»¹⁶. Credo invece che, data anche la particolarità del tema e la mole del marmo, si tratti di un'unica statua, la stessa cui Meninni dedicò la poesia *Il Tempo, Statua del Cavalier Cosmo*, già ripubblicata alla fine dell'Ottocento sulle pagine di «Napoli nobilissima» da Benedetto Croce, sotto l'usuale pseudonimo di Don Fastidio¹⁷. Anzi, l'impressione è che Federigo Meninni non solo si riferisse proprio alla statua contesa, ma che con le sue rime volesse prendere parte, più o meno subliminalmente, alla disputa attribuzionistica schierandosi dalla parte di Fanzago. Forse poco più che un gesto di solidarietà, o anche la spia di una rete di relazioni e frequentazioni di stampo accademico. Del pugliese Meninni,



1. Michelangelo Naccherino (con interventi di Cosimo Fanzago), *La Verità svelata dal Tempo che calpesta la Menzogna*, marmo. Collezione privata.

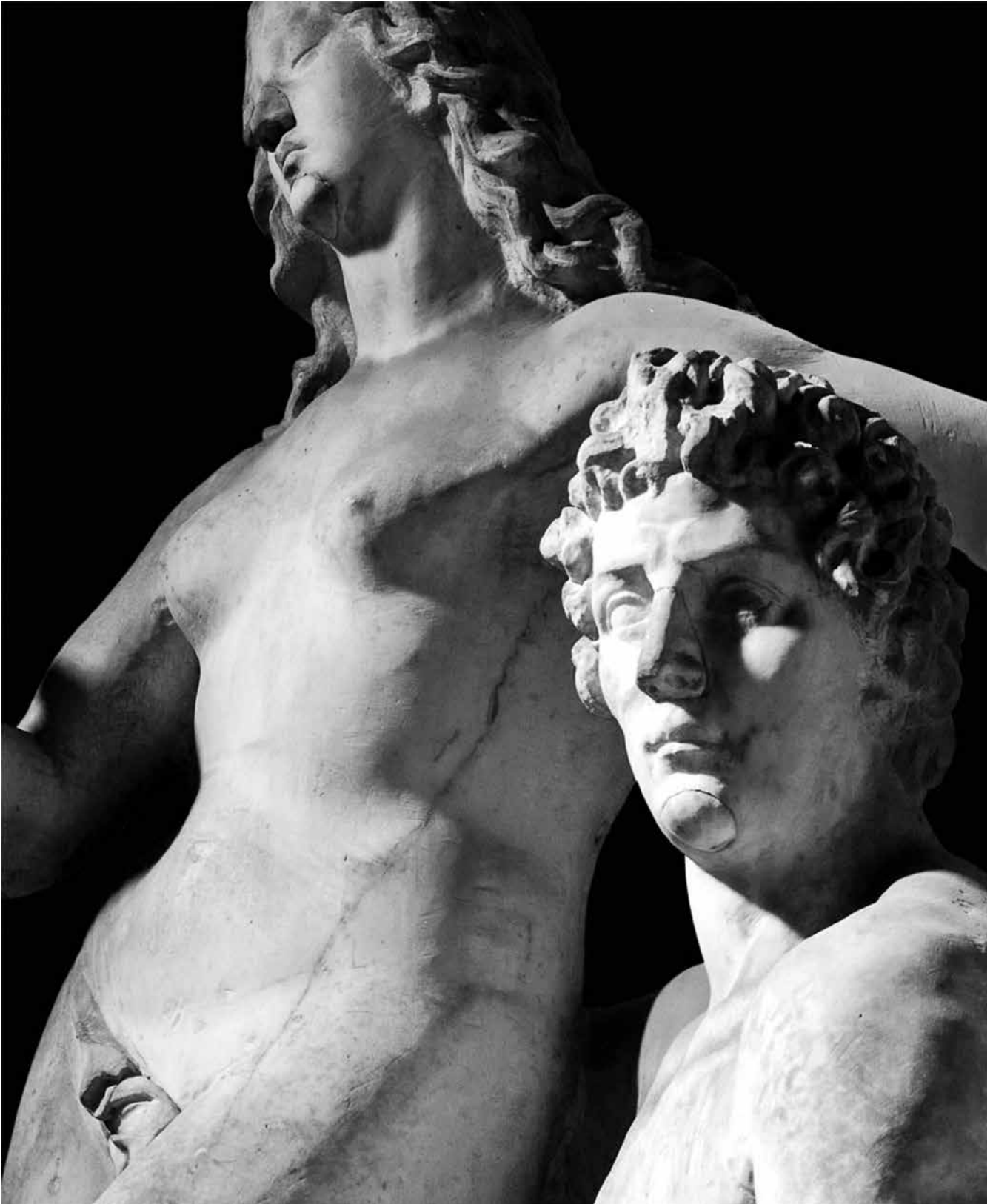
trasferitosi nel 1654 a Napoli, sono documentati i «rapporti con Giuseppe Battista, capofila della scuola poetica napoletana postmariniana, con Giuseppe Artale, Giovanni Cicinelli, Lorenzo Crasso, Antonio Muscettola»¹⁸. Quest'ultimo, membro della nobile famiglia dei duchi di Spezzano, presto abbandonata la carriera giuridica per dedicarsi alla poesia, aveva intrapreso un'intensa attività culturale; sono note le «sue partecipazioni a prestigiosi sodalizi del tempo (Oziosi, Gelati, Incogniti, Apatisti), indicative della frequentazione di

una variegata geografia culturale (Napoli, Bologna, Venezia, Firenze)»¹⁹. Muscettola morì nel 1679, appena in tempo per comporre, nel 1678, il sonetto *Nella morte del Cavalier Cosmo Fanzago Scultore Eccellentissimo*, pubblicato postumo a cura del figlio Francesco nel 1691²⁰.

Dalle strofe di Muscettola – «Ferì Cosmo le pietre, e quelle stesse / Pietre, ch'egli ferì, rese immortali; / E delle pietre al suo ferir più frali / Trofei perenni alla sua gloria eresse» – e specie dall'ultima terzina – «Ah ch'estinto non è, che mentre l'armi / Vibrava contr'a lui la Morte ardita, / Eternato il mirò ne' proprii marmi» – parrebbe aver preso spunto Andrea Perrucci per imbastire una più articolata composizione: *Per la morte del cavalier Cosmo Fansago, architetto, e scultore insigne. S'accennano le sue Opere famose nel Gesù Nuovo di Napoli, Arcivescovado, Certosini*. Palermitano di origine ma sin da giovanissimo a Napoli, dove si formò al collegio dei gesuiti, Perrucci, celebre specialmente per il suo trattato *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (1699), a lungo ricoprì la carica di poeta ufficiale del teatro di San Bartolomeo e fu membro di varie accademie²¹. Il poemetto in onore dell'artista, inserito da Perrucci nella sezione dedicata alla tragica Melpomene all'interno della raccolta *Idee delle Muse* (1695), è strutturato come dialogo tra la Morte, l'«Implacabil Dea», e l'Eternità²². E fin qui i componimenti già noti dedicati a Fanzago. Ve ne sono tuttavia altri, poco o per nulla conosciuti e considerati, che tracciano un orizzonte più ampio nel quale spicca per l'appunto Meninni e che include, quantomeno come figura trasversale e di collegamento, il predicatore Giacomo Lubrano. «Gesuita d'infinita erudizione e credito a que' tempi nell'eloquenza sacra», come lo definisce in un passo della sua Autobiografia Giovan Battista Vico, che gli aveva sottoposto una sua canzone²³, Lubrano nel 1690 pubblicò un epigramma che, pur non citando espressamente Fanzago, è intitolato alle statue del David e del Geremia, incolumi a seguito del terremoto del 1688 e del conseguente crollo della cupola del Gesù Nuovo²⁴. Sempre nel 1690, sotto lo pseudonimo anagrammatico di Paolo Brinacio, Lubrano licenziava per i tipi di Parrino e Muzii le *Scintille poetiche*, una delle quali dedicata al «signor Federico Meninni, insigne nella Filosofia, nella Medicina e nella Poesia» («E mentre del saper godi tre regni, / e di tre lauri la Fama il crin t'infiora»)²⁵; e al suo sonetto «che comincia: *Ite armati di palme*, fatto

all'Accademia de' Rozi», Perrucci rispose «come segretario di essa» sempre nelle *Idee delle Muse*²⁶.

La centralità di Meninni è in tale contesto confermata, inoltre, dall'amicizia col più giovane Baldassarre Pisani, prefatore proprio della riedizione delle Poesie data alle stampe nel 1669²⁷ e suo sostenitore 'militante', per comunanza di ideali poetici, nella *querelle* che contrappose entrambi a Giuseppe Battista²⁸: legato sia a Meninni che a Perrucci, nell'edizione del 1685 *Delle poesie liriche* Pisani incluse *In morte del Cavalier Cosmo Fanzago, Scultor celebre de' nostri tempi*²⁹. Membro dell'Accademia degli Spensierati di Rossano era anche Domenico Andrea De Milo – che più avanti negli anni avrebbe discettato «intorno all'arte della pittura» nei suoi *Ragionamenti* (1721) dedicando anche delle rime a Paolo de Matteis³⁰ –, già in rapporti con Pisani, Meninni e Perrucci quando, poco più che ventenne, pubblicò *Della ghirlanda d'Euterpe* (1687), che contiene la poesia *S. Stefano di Marmo Scoltura del Cavalier Cosmo Fanzago*³¹. Il richiamo esplicito dell'ultima terzina – «Con pietre ruinoso / Se la morte gli diè Turba infierita, / Da' sassi ha quì la vita» – al *Santo Stefano di Giovanni da Nola* compreso nella *Galeria* di Giambattista Marino³² – «Per le pietre moristi, / E da le pietre immortal vita acquisti» – accresce il sospetto che la scultura possa essere frutto di invenzione: un pre-testo per un lapidario quanto encomiastico esercizio stilistico, che però a ben vedere racchiude anche un importante giudizio di valore. Pur rilevando che in questa sezione di *Madrigali* i riferimenti di De Milo ad opere d'arte, in chiese o collezioni napoletane e romane, sono per lo più molto puntuali, potrebbe non essere questo un caso isolato considerando che la *Statua d'Attalo Re, il quale, dato all'ozio, rinunziò il Regno. Opera del Cavalier Cosmo Fanzago*, cui Pietro Casaburi Urries intitola un sonetto de *Le sirene* (1676)³³, per quanto in linea col tono elogiativo profuso dalla generalità dei letterati finora citati – «Opra è d'alto Scultore, / Ch'a' chiari marmi suoi dà spirito, e moto» – si affida ad un soggetto non solo molto raro – «quel Rege indegno, / Che diè negli ozj immerso ad altri il Regno» – ma fin troppo nelle corde dell'autore per non destare qualche sospetto in tal senso³⁴. In ogni caso, pur senza esagerarne il peso, i termini («maniera ingegnosa», «Artefice erudito») scelti da De Milo, ovvero da un poeta appena dodicenne alla morte di Cosimo Fanzago,



2. Michelangelo Naccherino (con interventi di Cosimo Fanzago),
La Verità svelata dal Tempo che calpesta la Menzogna, part., marmo.
Collezione privata.



3. Michelangelo Naccherino (con interventi di Cosimo Fanzago), *La Verità svelata dal Tempo che calpesta la Menzogna*, marmo. Collezione privata.

lasciano trasparire il pieno compimento di un processo, partito almeno due decenni prima, di istituzionalizzazione e assimilazione sul piano accademico delle opere e della figura dell'artista, e una sorta di loro cristallizzazione più come oggetto poetico che come vanto municipalistico, proprio della letteratura periegetica e biografica³⁵.

Sul finire del Seicento De Milo approdò alla 'corte' irpina dei Caracciolo in qualità di segretario del principe³⁶, Marino

Francesco Maria Caracciolo, dove nei primi anni Cinquanta il padre aveva condotto Giuseppe Battista e nel 1666 aveva fondato l'Accademia degli Inquieti³⁷. Il principe di Avellino, Francesco Marino, dedicatario di numerose liriche e odi, quando non di intere raccolte, quale, ad esempio, le *Poesie liriche* di Pisani (1669) – mentre nell'edizione del 1685 de *I Sonetti* la dedica passa a Cristina di Svezia³⁸ –, nel corso del settimo decennio del secolo fu tra i principali mecenati di Fanzago al quale assegnò non pochi incarichi, su tutti un ambizioso progetto di modernizzazione in chiave barocca degli spazi pubblici della città³⁹. Sicché il tema celebrativo e antichizzante dell'obelisco, nella forma ideata e messa in opera da Fanzago per Avellino – con la statua *Carlo II fanciullo* e l'autoritratto in forma di medaglia e presumibilmente in bella evidenza, entrambi in bronzo – più volte manomesso e danneggiato nel corso dei secoli tanto da rendere impossibile ricostruirne con precisione l'assetto originario⁴⁰, doveva costituire «il baricentro» della sistemazione urbanistica della città, congegnata dall'architetto-scultore d'intesa col colto e munifico committente⁴¹.

In questi stessi anni Fanzago scolpiva, inoltre, la memoria in marmo di Fabio Capece Galeota per la cappella di famiglia nel Duomo di Napoli (1667-1669) su incarico del figlio Giacomo⁴², duca di Sant'Angelo, reggente della Real Cancelleria, poi nominato da Filippo IV anche reggente del Consiglio d'Italia: personaggio di spicco nell'ambiente cittadino anche come collezionista e letterato⁴³, cui il 'solito' Pisani dedicò una lirica nell'edizione del 1676 della sua raccolta, mentre in quella del 1685 – in cui è anche il sonetto a Fanzago –, incluse un'ode per la morte del duca («La Giustizia, e la Fede / coltivò sempre, e in decretar zelante / Fu nimico dell'ozio/ Argo vegghiante»)⁴⁴.

A Francesco Marino Caracciolo, poi, è dedicata anche la parte prima dei *Discorsi delle famiglie nobili del regno di Napoli* di Carlo De Lellis (1654), utile a questo punto a gettare un ponte indietro di qualche anno in direzione di un altro estimatore di Fanzago, facoltoso e soprattutto incline a «una meditata apertura verso i problemi teologici e letterari»⁴⁵. Il giureconsulto Giovan Camillo Cacace, fra i primi soci dell'Accademia degli Oziosi fondata nel 1611 da Giambattista Manso⁴⁶, nel 1642 aveva dato incarico all'artista di sovrintendere alla decorazione del sacello di famiglia in

San Lorenzo Maggiore a Napoli⁴⁷. L'acclamato compimento dei ritratti marmorei scolpiti da Bolgi solo nel 1654 occasionò la pubblicazione dei *Poetici applausi alle glorie di Andrea Bolgi eccellente Scultore* (1654) tributati al carrarese da un drappello di letterati capeggiato da Francesco Antonio Cappone. Oltre allo stesso Cappone all'impresa editoriale contribuirono, tra gli altri, De Lellis, Biagio Cusano – che tra le sue *Poesie sagre* del 1672 inserirà anche un *Ritratto di S. Ignazio Loiola* indirizzato a Meninni⁴⁸ – e Giuseppe Artale. Quest'ultimo, nativo di Catania e coetaneo di Antonio Muscettola, elesse Napoli come residenza abituale e «rappresentò per i contemporanei un esempio tipico della spavalderia barocca»: un 'caratteraccio' non troppo dissimile da quello del Fanzago, al quale Artale dedicò un componimento, il più antico tra quelli al momento rintracciati, intitolato appunto *Al Signor Cavalier COSMO FANZAGO, Famoso Scultore*, riedito nel 1679, un anno dopo la morte dell'artista, ma già apparso nel 1660⁴⁹: «Il suon de' ferri tuoi fuga gli strisci / Del serpente del Tempo, e fabro pio / Tù fai vita donar quando ferisci. / Anzi se i sassi tuoi viver vegg'io, / Dirò, che, mentre in noi marmi scolpisci, / Vai cò le pietre a lapidar l'Oblìo».

Tra le figure topiche già incontrate a più riprese, compare qui, non certo in forma di statua, anche il Tempo. Ma quel che più colpisce è che nella «formula di barocco estremista» coniata da Artale sembra potersi leggere una sorta di sintonia con Fanzago: una formula che, come scrive Franco Croce, «poco si presta a riprendere gli spunti idillicosentimentali del primo barocco» – spunti raggelati, per giunta, «in troppo risentiti contrapposti» – e adatti, invece, «a celebrare attraverso argute iperboli i fasti di un'albagiosa società nobiliare (...) e a costruire variazioni concettoso-moraleggianti intorno ad argomenti gravi e cupi»⁵⁰. Altrettanto calzanti e qualificanti mi paiono, ancora, alcune aperture 'letterarie' di Raffaele Mormone a proposito delle opere e del linguaggio architettonico di Dionisio Lazzari, nei quali

la continua vibrazione cromatica e un ben radicato amore per composizioni di un eclettismo complesso trovano un sicuro arginamento nella stabilità della struttura interna. Adesione di massima, dunque, ad un marinismo che non fu mai convenzionale ed epidermico – come pure accadeva fra letterati e poeti a Napoli, da Giovanbattista Manso a

Giuseppe Artale ed a Giuseppe Battista (...). Egli si mosse deliberatamente sulla scia del Fanzago, contribuendo a quella doviziosa produzione che specialmente con l'impiego di marmi mischi e con l'irrazionale sincretismo formale mirò sovente a risultati estroversi e ad un decorativismo talvolta macchinoso⁵¹.

Ci sono, in definitiva, numerosi elementi e valide ragioni per ritenere che, se non la totalità, almeno una quota dei componimenti poetici dedicati a Fanzago, in vita come in morte, presupponesse una frequentazione diretta, o un vero e proprio sodalizio, col circolo di intellettuali, letterati e pubblicitari di cui Meninni era esponente di spicco; e anche i più tardi tributi, come quello di Pisani, fossero il riverbero di quella comunanza. Naturalmente, quanto già osservato a proposito dell'effettiva esistenza o meno di un *Santo Stefano* o di un *Attalo* potrebbe replicarsi per il *Tempo* di Meninni, se non fosse che la contemporaneità tra composizione e procedere degli atti processuali, unita al ritrovato colosso naccheriniano dei certosini sembrano dire altro.

Sovra il marmo pregiato
al vivo n'hai sì scolpito
co' tuoi scalpelli, o Cosmo, il vecchio alato,
ch'el Re degli Anni hai con tua man ferito.
O stupor non udito
dal Mauro Atlante agl'iperborei lidi
mentre dai vita al Tempo il Tempo uccidi⁵².

Nonostante Meninni parli del *Tempo* come «vecchio alato», o forse proprio per questa discordanza col non proprio senile aspetto della figura marmorea – rappresentata come «uomo giovane, ma con la clessidra in mano e con le sue caratteristiche ali»⁵³ – le rime paiono cagionate dalla statua come spunto poetico, e quindi non necessariamente da una visione diretta dell'opera in Certosa. L'insistito riferimento allo scultore – «co' tuoi scalpelli (...) con la tua man» –, così come il sottile gioco allusivo rivolto non alla *Verità* o alla *Menzogna*, ma esclusivamente al «Re degli Anni» e a Fanzago che, immortalandolo, lo uccide, non possono essere ritenuti accidentali se si pensa all'eco suscitata in città, facile immaginare, dalla controversia legale che si trascinava da più

di dieci anni tra l'artista e i certosini, col probabile codazzo di simpatizzanti e sostenitori dell'una o dell'altra fazione. Quando la raccolta di versi vide la luce, nel 1669, la causa era proprio nel pieno, ben lungi dal risolversi e anzi: pochi anni prima, nel 1664, Dionisio Lazzari e Giuseppe Mozzetti avevano stilato una perizia. Altrimenti perché, tra le statue incontestabilmente di Fanzago, per glorificare in versi lo scultore si sarebbe scelto un marmo monumentale ma non finito, indipendentemente dalla sua contrastata autografia? Certo, un'allegoria, e questa più di altre, offriva all'arco di Meninni molte più frecce poetiche che un profeta o un santo certosino; permane tuttavia il sospetto che la poesia fosse sì ispirata dal soggetto, però nata in seno alla controversia.

Proprio il tema allegorico, più adatto ad una reggia che ad una certosa, ha infine avuto un peso nella seconda, o terza, vita della scultura, installata alla fine del Seicento «in un cammerino avanti la camera del padre priore»⁵⁴. Non è noto quali vie abbia percorso il marmo prima di approdare, nel secolo scorso, nella collezione di Salvatore Romano, ma evidentemente fu esposto all'aperto, come testimonia una foto di inizio Novecento pubblicata nei cataloghi d'asta, nella quale si vede il gruppo abitante una nicchia, con colonne e arco a tutto sesto, addossata al muro di cinta di un giardino. È plausibile che a quel punto la statua subì una trasformazione funzionale e ulteriori manomissioni, poiché la *Menzogna* ancora oggi «presenta un vistoso foro al posto del naso, dunque un uggello da fontana»⁵⁵.

Nel Settecento il gruppo fu donato, assieme ad altre statue, dai certosini ai Borbone e collocato nel Bosco di Capodimonte; attorno al 1765 si svolgevano lavori di sistemazione del parco, tra i quali l'installazione di un insieme eterogeneo di statue⁵⁶.

Sotto la supervisione del Fuga, si provvide a trasferire e collocare su appositi piedistalli nel "prospetto o sia primo ingresso del Real Bosco" e nel fondo del "Gran Stradone" una serie di statue scelte tra quelle venute da Roma o donate dai Padri della Certosa di San Martino; e sono quelle che ancor oggi si vedono, mutile e prive di quelle nicchie di verde, che i documenti ricordano come elementi dell'"atrio di piantazione", dal quale si diparte la grandiosa prospettiva dei viali, a raggiera, dal piazzale d'ingresso⁵⁷.

Tra le statue donate dai certosini era anche il *Tempo*, che fino alla fine del Settecento restò a Capodimonte, dove è così descritto da Giuseppe Sigismondo:

Poco discosto dal Palaggio nel lato opposto evvi il Real Boschetto di più miglia rinchiusa d'ogni intorno con caccia riservata pel Re nostro Signore. In esso si ammirano varie belle statue di marmo; e tra le altre evvi un gruppo che rappresenta il Tempo alato, che sostiene colla destra la Fortuna, e sotto i piedi calpesta l'Invidia mascherata, col motto nel piedestallo: *Noctem peccatis, et nubem fraudibus aufert*⁵⁸.

Forse è anche in risposta a questa sommaria e inesatta lettura iconografica, ripresa pedissequamente da Giuseppe Maria Galanti⁵⁹, che Salvatore Palermo, nel 1793, dopo aver passato in rassegna «a fianco a questo rinchiuso di faggiani (...) una ben intesa fabbrica per uno de' custodi della Faggianeria», dedica tanta attenzione alla scultura, giudicata «bene eseguita» e meritevole di «ogni osservazione», e soprattutto all'iconografia del «bel gruppo rappresentante, scolpito in marmo, il Tempo che calpesta la frode mascherata a suoi piedi, ed ha in mano la figura di una donna rappresentante la verità»⁶⁰.

Si potrebbe ipotizzare che il basamento, e con esso l'iscrizione ispirata ad una delle *Epistulae* di Orazio, fosse il piedistallo originario, donato dai certosini assieme al resto. Un'ultima traccia forse, un relitto, anch'esso perduto, dello scalpello di Cosimo Fanzago, se non fosse che l'inversione di senso nell'adattamento dei versi oraziani⁶¹, dal coprire allo svelare peccati e frodi, risuona quasi come accusa finale e senza appello all'artista, e ben sintetizza la travagliata storia di questo marmo su cui il tempo non ha diradato del tutto le nebbie e del quale non ha rimediato l'infelice riuscita.

¹ R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, fotografie in bianco e nero di M. IODICE, Cava dei Tirreni 1973, p. 49 (probabilmente «sua proprietà» è un refuso per «loro proprietà»).

² *Salvatore e Francesco Romano antiquari a Firenze: un secolo di attività a Palazzo Magnani Feroni*, Sotheby's Firenze, 12-15 ottobre 2009, I, lotto 88, p. 80.

³ *Ibidem*.

⁴ F. LOFFREDO, *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi "Federico II", Napoli 2008-2009, pp. 238-241.

⁵ *Un secolo tra collezionismo e mercato antiquario a Firenze*, con la collaborazione di A. BACCHI, G. GENTILINI, casa d'aste Pandolfini, Firenze, 19 ottobre 2016, lotto 58, pp. 138-143; il lotto è stato aggiudicato per 216.500 euro.

⁶ M. KUHLEMANN, *Michelangelo Naccherino, Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster-New York-München-Berlin 1999, pp. 260-261, doc. 12.

⁷ N.F. FARAGLIA, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in «Archivio storico per la provincia napoletana», X, 1885, pp. 36-37; E. CATELLO, R. MORMONE, *Nota sulla Madonna del Museo di San Martino*, in «Napoli nobilissima», s. IV, XXIII, 1984, p. 112; cfr. anche M. KUHLEMANN, *op. cit.*, pp. 266-267. Per una diversa ipotesi sulla sorte del gruppo cfr. A. PARRONCHI, *Su un progetto di Michelangelo Naccherino*, in «Prospettiva», 25, 1981, pp. 14-24.

⁸ Tra le «opere che sono nello apprezzamento fatto, e misura da Dionisio Lazzari e Giuseppe Mozzetti, da loro misurate e apprezzate in anno 1664», figura appunto «un gruppo di tre figure, dice marmo e fattura. Quest'opera il monastero mostra prontamente la sua compra, e quando non vi fusse altra sentenza, si non c'è dettatura, ut supra, che in tutta l'opra che dice marmo e fattura non sono opere fatte per il monastero, ma questa perché vi è la compra di una Deglia [sic] Vitale fatta in anno 1624. Il cavaliere non ha alcuna pretenzione a detta partita, in beneficio del monastero ducati 800» (citato in V. SPINAZZOLA, *La Certosa di S. Martino in Napoli. Notizie storiche della certosa, 1325-1900*, in «Napoli nobilissima», XI, 1902, p. 166; cfr. F. LOFFREDO, *op. cit.*, pp. 238-241; P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, p. 452, doc. 228).

⁹ P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 450, doc. 221; è citata anche una fede di Lorenzo Vaccaro, nato nel 1655, e dunque riconducibile al 1676-78 circa anche per il tenore del documento, dal quale si deduce che Fanzago era ancora vivente.

¹⁰ V. SPINAZZOLA, *op. cit.*, p. 170; M. DE CUNZO, *I documenti sull'opera di Cosimo Fanzago nella Certosa di San Martino*, in «Napoli nobilissima», s. II, VI, 1967, p. 107; cfr. F. LOFFREDO, *op. cit.*, p. 241; P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 449, doc. 210. Nell'ottobre 1682 Giuseppe Gallo, intagliatore di marmi, stima il «gruppo di figure, quale sta sopra un piedistallo» nella stanza del priore, non essere «opera del Cavalier Fanzago, stante non è maniera sua, il che lo so per esperienza, che tengo delli lavori del detto Cavaliere»; similmente il marmoraro Pietro Antonio Valentino dichiara di essere certo, a proposito del «gruppo di tre statue unite insieme tutte di un pezzo, (...) che detto gruppo, e statue, non sono state lavorate dal detto Cavalier Cosmo Fanzago, non essendo maniera sua, quale io molto bene conosco per aver veduto, e osservato moltissime opere sue, per lo che se detto gruppo fosse opera sua io molto bene lo conosceria»; R.P.D. *Guaxardo Neapolitana praetensae Mercedis pro Ven. Carthusia Sancti Martini Neapolis Summarium*, Roma, Typis Rev. Cam. Ap., 1683 (pagine non numerate); cfr. A. SPINOSA, *Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli*, in «Prospettiva», 1976, 7, p. 25 nota 55; mentre Pietro Sanbarberio e Domenico Moisé, nella revisione dell'apprezzo del 1664 disposta dalla Nunziatura nel 1675 ed effettuata nel 1676, in relazione al cap. 12 «delle opere non fatte dal Cavaliere (...) dove si parla del Gruppo, e piedistallo d'esso diciamo, che in quanto al Gruppo non habbiamo che dire» (R.P.D. *Guaxardo ... cit.*).

¹¹ F. LOFFREDO, *op. cit.*, pp. 238-241.

¹² Cfr. *ivi*, p. 241.

¹³ P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 269; F. LOFFREDO, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ J. NICHOLAS NAPOLI, *The ethics of ornament in early modern Naples: fashioning the Certosa di San Martino*, Farnham 2015, *passim*.

¹⁶ P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 269.

¹⁷ Nello stesso volume: *Al sig. D. Francesco Salernitano, esercitandosi virtuosamente nella Pittura; Al Muto, celebre pittore de' suoi tempi; A Marzio Narciso, dipintor famosissimo; DON FASTIDIO [B. CROCE], Notizie ed osservazioni*, in «Napoli nobilissima», VII, 1897, p. 110.

¹⁸ C.A. GIROTTI *Meninni, Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, p. 515.

¹⁹ M. LEONE, *Muscettola, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 00.

²⁰ A. MUSCETTOLA, *Delle poesie di D. Antonio Muscettola duca di Spezzano. Parte terza, opera postuma data in luce da D. Francesco Muscettola duca di Spezzano suo figlio*, Napoli, nella Stamperia di Giacomo Raillard, 1691, p. 38; cfr. DON FASTIDIO [B. CROCE], *Notizie ed osservazioni*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, p. 16; P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 303.

²¹ F. COTTICELLI, *Perrucci, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 474-477.

²² A. PERRUCCI, *Idee delle Muse, poesie*, Napoli, per li socii Parrino, e Mutii, 1695, p. 251. La Morte «Vibra un gran colpo, ed intoppando in marmi / Toglie il taglio a la falce, e rompe l'armi / (...) Si sbenda gli occhi, e sembrare, che vera / Spiri sasso insensato aura vitale / (...) Qual sia, ch'il mio poter più lode impetire; / Se ardisce l'huomo eternizzarsi in pietre? (...) / Non so chi sia; fatto di me più forte, / Vanta co' i sassi anche ingannar la Morte. / *Cosmo, Cosmo*, e sol quelli, / Che puote à mio dispetto / Immortalar gli Eroi; / Temo di suoi scarpelli, / Ne sassi suoi le mie rovine aspetto (...) / Così disse, e vibrando / Semilunato acciaio / Contro del gran FANZAGO; / Egli cadde lasciando / La spoglia frale» (pp. 247-250); replica l'Eternità: «Oscurar dimmi, e come / Mai presumi il suo nome? / Se, per cantare eterni i suoi gran vanti, / Bocche di Bronzo egli ha donato a i Santi? (...) / Questi può con le pietre à danni tuoi, / Formar Giganti, ed eternare Eroi (...) / Scolpita in marmi la sua Gloria è viva (...) / Solo vantare ti puoi, che in duol profondo; / Caduto un Cosmo, hai rovinato un Mondo» (pp. 250-252).

²³ L. MATT, *Lubrano, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2007, p. 241.

²⁴ *Binae Statuae e marmore, motu terra incolumes in Templo / Soc. Jes. altera Davidis, altera Hieremia; G. LUBRANO, Suaviludia Musarum ad Sebethi ripam epigrammaton libri X ...*, Neapoli, ex typographia Jacobi Raillard, 1690, pp. 316-317; cfr. F. IAPPELLI, *Il Cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo: iconografia e spiritualità*, in «Napoli nobilissima», s. IV, XXXVII, 1998, pp. 21-30, p. 27.

²⁵ Cfr. G. LUBRANO, *In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, a cura di G. ALFANO, G. FRASCA, Napoli 2002, p. 110.

²⁶ A. PERRUCCI, *op. cit.*, p. 260.

²⁷ F. MENINNI, *Poesie, dedicate all'illustrissimo signor marchese don Giovambattista Spinelli dei principi di San Giorgio*, Napoli, per Luc'Antonio di Fusco, a spese del Quintavalle, 1669. La puntuale attenzione del letterato per opere di scultura, certo nel caso specifico incoraggiata dal soggetto, è testimoniata dal sonetto *Per un'altra statua di mezzo busto del medesimo [cavalier Marino] fatta dal Signor Lorenzo Vaccari di marmo* (IDEM, *Le maraviglie poetiche, e le poesie varie*, Venezia, per Andrea Poletti, 1705, p. 161 – con prefazione di Pisani e un epigramma di Lubrano); il busto al sonetto precedente è quello in bronzo – cui dedicò dei versi pure B. PISANI, *Rivoli di Elicona, Divertimenti Poetici ...*, Napoli, Nella Stamperia di Felice Mosca, 1727, p. 98 – modellato da Cochet e fuso dal Viscontini, per il monumento al poeta ora in San Domenico Maggiore, per il quale si veda A. BACCHI, *Un esempio precoce di "speaking likeness" tra Vouet e Bernini: il*

“Giovanni Battista Marino” di Cochet in *San Domenico a Napoli*, in «Nuovi studi», 13, 2008 [2009], 14, pp. 121-125.

²⁸ G. RIZZO, *Ancora su una polemica tardo-secentesca a Napoli: Baldassarre Pisani tra F. Meninni e G. Battista*, in «Critica letteraria», XXX, 2002, 115-116, pp. 453-464.

²⁹ La lirica si chiude con i versi: «Consigli or Febo a sospirar più Cetre, / Poi del crin sul feretro i Lauri abbassi, / E da sculti macigni il pianto impetre. / Per magia di dolor, quindi dirassi, / Che, se Cosmo spirò vita alle Pietre, / Fe nella morte sua piangere i Sassi»; B. PISANI, *Delle poesie liriche ...*, Napoli, per Gio. Francesco Paci, 1685, p. 101.

³⁰ D.A. DE MILO, *Ragionamenti*, Napoli, a spese di Domenico Rosselli, 1721.

³¹ *Della ghirlanda d'Euterpe, poesie liriche del signor Domenico Andrea de Milo, napoletano*, Napoli, presso il Gramignani, 1687, p. 69.

³² *La galeria del cavalier Marino, distinta in pitture, e sculture* (Venezia 1619), ed. cons. Venezia, dal Ciotti, 1630, II, p. 38; passo segnalatomi da Augusto Russo, che ringrazio, e cui accenna anche S. CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 141, nota 403.

³³ P. CASABURI URRIES, *Le sirene, poesie liriche*, Napoli, per Nouello de Bonis, 1676, parte II, p. 114; cfr. IDEM *Le Sirene*, introduzione di G. BÀRBERI SQUAROTTI, testo e note a cura di D. CHIODO, U. COLLA, M. SCORSONE, R. SODANO, Torino 1996, p. 142. Su questo autore si veda: S. NIGRO, *Casaburi Urries, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 33-36.

³⁴ Il tema dell'ozio spesseggia, in prosa e in versi, ne *Le Saette di Cupido, elegie amorose*, Napoli, per Gio. Francesco Paci, a spese di Antonio Bulifon, 1685, parte II, *Delle Sirene, poesie liriche ... concerto quarto*, pp. 5, 82 (ad esempio).

³⁵ Sui circoli poetici nella Napoli di secondo Seicento, nell'ampia bibliografia esistente, si vedano almeno, oltre ai 'classici' di Benedetto Croce (*Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Nota al testo e apparato critico*, a cura di A. FABRIZI, Napoli 2003), i saggi di Amedeo Quondam in *Storia di Napoli (1970-1972): Dal manierismo al Barocco*, V.1, pp. 351-640; *Dal Barocco all'Arcadia*, VI.2, pp. 811-1094. Per una panoramica recente: P.G. RIGA, *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento. Un itinerario di ricerca*, in «Studi secenteschi», LVII, 2016, pp. 3-30.

³⁶ G. GIMMA, *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano ...*, Napoli, a spese di Carlo Troise stampatore accademico della medesima Società, 1703, II, p. 311.

³⁷ G. RIZZO, *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*, Galatina 1996, pp. 46-48.

³⁸ IDEM, *Le inquiete novità: simboli, luoghi e polemiche d'età barocca*, Bari 2006, pp. 43, 180-181; dediche al principe, ovviamente, da parte di Giuseppe Battista (*Poesie Meliche*, Venezia, per Francesco Baba, 1653), ma anche di Giovanni Canale (*Poesie*, Venezia, presso Zaccaria Conzatti, 1667) e Tomaso Gaudiosi (*L'arpa poetica*, Napoli, per Novello de Bonis, 1671).

³⁹ M. DE CUNZO, *Avellino nel Seicento, la città dei Caracciolo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, coord. scientifico P. LEONE DE CASTRIS, Electa Napoli, Napoli 1988, pp. 293-294.

⁴⁰ P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, pp. 300, 376-377, A.31.

⁴¹ M. DE CUNZO, *Avellino nel Seicento*, cit., pp. 293-294.

⁴² P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, pp. 378-379, n. A.34.

⁴³ A. MUSI, *Mezzogiorno spagnolo: la via napoletana allo Stato moderno*, Napoli 1991, p. 72; sulla quadreria del duca: G. LABROT, *Peinture et société à Naples: XVI-XVIII siècle. Commandes, collections, marchés*, Champ Vallon 2010, pp. 448-449. Sulle residenze, in specie sul Palazzo del Panormita, si veda L. ABETTI, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma, 2012, pp. 97-139.

⁴⁴ B. PISANI, *Poesie liriche*, Venetia, per Nicolò Pezzana, 1676, p. 56; l'ode è indirizzata a don Giulio Capece Galeota in morte del padre (IDEM, *Delle poesie liriche*, ed. cit., 1685, pp. 116-120); biblioteca e quadreria del duca – definito «decoro della sua Patria» nonché «un'Epitome non solo

delle leggi, ma di tutte le scienze, che ponno rendere un'huomo glorioso» nella dedica di Bulifon a Fabio Capece Galeota dell'edizione della *Magia Naturale* di della Porta «trasportata dalla lingua latina nella volgare italiana» da Pompeo Sarnelli (1677) – sono citati oltre che dal Toppi («tiene nella sua famosa Libreria molti m.s. di gran conseguenza»; N. TOPPI, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno ...*, Napoli, appresso Antonio Bulifon all'insegna della Sirena, 1678, p. 108) da Carlo Celano, che gli dedicò il primo volume *Degli avanzi delle poste* (1676-1681); cfr. L. COIRO, *Algardi e Napoli*, in *La cappella dei signori Franzoni magnificamente architettata: Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*, atti della Giornata di studi, Genova 2011, a cura di M. BRUNO, D. SANGUINETI, Genova 2013, p. 176, nota 38.

⁴⁵ A. MAZZACANE, *Cacace, Giovanni Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 740-742.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ R. LATTUADA in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, II, pp. 160-162, n. 4.4; F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti: la cappella Cacace-de Caro in San Lorenzo Maggiore a Napoli alla luce di nuovi documenti*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40, 2011-2012, pp. 247-252.

⁴⁸ B. CUSANO, *Poesie sagre*, Napoli, nella stampa di Giacinto Passaro, 1672 pp. 450-463.

⁴⁹ *Enciclopedia poetica ... parte prima, seconda impressione*, Venetia, appresso Giacomo Batti, 1660 p. 91; poi in *Della enciclopedia poetica di D. Giuseppe Artale, cavaliere angelico-aureato-costantiniano di S. Giorgio, parte seconda, corretta, ed accresciuta dall'autore stesso in questa quinta impressione ...*, Napoli, presso Antonio Bulifon, 1679, p. 60. Non mi è riuscito di rintracciare esemplari di una precedente edizione (Perugia 1658), citata da F. CROCE, *Artale, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, p. 348.

⁵⁰ *Ivi*, p. 346.

⁵¹ R. MORMONE, *Dionisio Lazzari e l'architettura napoletana del tardo Seicento*, in «Napoli nobilissima», s. III, VII, 1968, p. 158. Roberto Pane ha scorto «uno dei rari casi in cui il fine della “meraviglia”, come superamento fantastico del razionale, perviene ad una immagine di libertà e poesia», nella balausta del «piccolo cimitero dei certosini» di San Martino: «composizione genialmente conclusa» da Fanzago che al posto di un pieno, comunque modellato, (...) ha preferito disporre un vuoto, simile ad una finestretta oblunga che si apre come fra le quinte di un teatrino, per inquadrare la visione del prato retrostante»; R. PANE, *Una fantasia poetica del Fanzago*, in «Napoli nobilissima», s. III, XV, 1976, pp. 126-127. Gaetana Cantone, invece, non ha mancato di evidenziare come con un processo omologo rispetto alla «adozione di meccanismi artificiali, segno del crescere della scrittura barocca» negli anni 1630-1639, a partire dal 1631 – anno di completamento in Certosa del chiostro grande e della cappella di San Bruno – nell'architettura napoletana si registrino «la riscrittura dell'ordine architettonico, la sintesi di scultura e architettura, la tendenza all'ambiguità visiva e alla teatralità, aspetti fondamentali del Barocco napoletano»; G. CANTONE, *Napoli barocca*, Roma-Bari 1992, p. 4.

⁵² F. MENINNI, *op. cit.*, p. 113; P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 269, nota 537. Sebbene non ne sia citato l'artefice, non è da escludere che nel comporre *Statua del Tempo rovinata* Giuseppe Battista avesse preso spunto – sempre che non si tratti di un'invenzione poetica – dal marmo certosino: «Del Tempo, ch'è Tiranno, il gran colosso / Profondità di marmi havea dipinto. / Or se lacero è qui, negar non posso, / Che nelle parti sue non sia distinto (...) / Dell'arene correnti il Vetro frale / Qui giace stritolato, et ivi appresso / In avanzi minuti infrante ha l'ale» (G. BATTISTA, *Poesie meliche*, IV, in Venetia, presso Abbondio Menafoglio, et Valentino Mortali, 1665, p. 76). Tra gli illustri protettori lodati dal letterato va ricordato almeno Martín de León y Cárdenas, vescovo di Pozzuoli (IDEM, *Poesie meliche*, quarta impressione, I, Venetia, presso Abbondio Menafoglio,

et Valentino Mortali, 1666, pp. 133-139) e committente di Fanzago (A. MIGLIACCIO, *La quadreria del duomo di Pozzuoli: un'ipotesi interpretativa*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. VARGAS, A. MIGLIACCIO, S. CAUSA, Napoli 2011, pp. 95-125); cfr. G. BATTISTA, *Opere*, a cura di G. RIZZO, Galatina 1991, pp. 19, 192, 276, 502, 525.

⁵³ *Salvatore e Francesco Romano antiquari a Firenze*, cit., p. 80.

⁵⁴ R. CAUSA, *op. cit.*, 1973, p. 49.

⁵⁵ F. LOFFREDO, *op. cit.*, pp. 238-241.

⁵⁶ Sulle statue del Bosco, in particolare sul celebre *Gigante*, si veda F. RAUSA, *Il "Gigante" di Capodimonte*, in «Prospettiva», 112, 2003 (2005), pp. 66-75.

⁵⁷ B. MOLAJOLI, *Il Museo di Capodimonte*, Napoli 1961, p. 21. Consultando le carte estensivamente, ma non troppo puntualmente citate da Molajoli (sulle quali si veda anche M. DE CUNZO, *Attività delle soprintendenze: Campania, Napoli, Parco di Capodimonte; restauri e documenti sui lavori di Ferdinando Fuga*, in «Bollettino d'arte», s. V, 52, 1967, p. 50) non mi è riuscito di trovare riscontro alla donazione delle statue da parte dei certosini: tra 1765 e 1766, oltre ai pagamenti a Fuga recatosi a più riprese nel bosco di Capodimonte «per osservare ove si possono situare alcune statue che stanno in un magazzino del Palazzo Reale di Napoli», per «riconoscere, e far situare in una stanza un torso di statua antica venuto da Roma», «per riconoscere una statua, o sino gruppo venuto da Portici per osservare ove meglio poteva situarsi», o ancora, «chiamato dall'Intendente per la difficoltà insorta nel piantare le sudette statue» (Archivio di Stato di Napoli, *Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale. Archivio amministrativo. Terzo inventario – stanza 170. Conti e cautele*, busta 1597, ff. 10r, 21v, 26 r-v) è dettagliatamente documentato l'impegno del marmorario Andrea Chianese per i piedistalli e «in riaggiustare tutte le statue descritte di sopra, con rifarvi braccia, diti, per alcune altre spese occorse per delle sopradescritte statue», sia nella «Nota delle giornate e dell'altre spese fatte per l'accomodo, e situazione delle statue nell'Ingresso di questo Real Bosco al numero di quattordici, e di quelle che vi sono situate» che nella «Misura ed apprezzamento di tutti i lavori di fabbrica dentro terra, piperni, e giornata di mastro marmoraro, de numero 14 statue poste nello spiazzo dell'entrata della Real Villa di Capo di Monte, come anche per le altre numero 12 che si sono poste sopra il Casino di detta Real Villa, il tutto fatto per materiale et magistero dal capo m.ro fabbricatore marco Vastarella con ordine di S.E. il signor Conte Guidi Intendente di detto Real Bosco» (ivi, ff. 877r, 878r, 880v); cfr. L. RASPANTI, *Problemi di esposizione di una scultura frammentaria: interventi conservativi su una scultura lapidea in frammenti*, tesi di laurea in Restauro, Accademia

di Belle Arti di Napoli, relatori L. FESTA, M. COLADONATO, F. DE ROSA, a.a. 2016/2017, pp. 130-132.

⁵⁸ G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, presso i fratelli Terres, 1788-1789, III, p. 47.

⁵⁹ «Nel boschetto di caccia del Re "si ammira un bel gruppo in marmo rappresentante il tempo che sostiene sulla destra la fortuna e coi piedi calpesta l'invidia»; G.M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* (Napoli, 1792), ed. critica a cura di M.R. PELIZZARI, Cava de' Tirreni 2000, p. 161 (ringrazio Gianpasquale Greco per la segnalazione).

⁶⁰ «Alcuni, non so con qual fondamento, hanno asserito, che la figura a piè del Tempo sia l'invidia, e la donna, che sostiene nelle mani sia la Fortuna: oltre che né l'una, né l'altra delle due suddette figure hanno alcuno de' segni, che i mitologi le attribuiscono, l'iscrizione appostavi, fa apertamente stimare il contrario: quell'*aufferre noctem peccatis, & nubem fraudibus*, tolto da Orazio, non può mai convenire alla Fortuna, e alludendosi al Tempo, non si sa capire, che abbia che fare la Fortuna, per togliere *nubem fraudibus, & noctem peccatis*. Questa deità da tutti è descritta per instabile, e volante, senza darsi mai quiete: come mai può convenire un tal carattere a chi discuopre le frodi, e le palesa? Inoltre volendosi giudicare dall'iscrizione, ei chiaramente si vede, che l'uomo che calpesta l'altro che ha a' piedi, quegli è che *tolit nubem fraudibus*. Or quando si ha chiaramente che cosa toglie, ed a chi la toglie, qual necessità vi è di ricorrere ad indagar altri soggetti, se l'iscrizione chiaramente lo spiega? Ella dice, che quell'Uomo toglie le tenebre, onde vuol ascondersi la frode; dunque quella, che calpesta è quella da chi ei vuol torre le tenebre dalla frode: la frode appunto da lui calpestate è quella, che la stessa figura rappresenta. Inoltre quest'Uomo, *auffert noctem peccatis*, ch'è lo stesso, che illuminare. Or egli illumina col mezzo di quella statua, che ha nelle mani, la quale ha nel petto il Sole simbolo della verità (circostanza che forse sarà sfuggita alla vista di chi l'ha stimata per la Fortuna). Or la Fortuna non ha mai avuto per suo emblema il Sole; dee dunque dirsi, che questa sia la Verità, ed ecco, che facilissimamente si spiega questa scultura. Il Tempo coll'aiuto della Verità scuopre la Frode, smascherandola, e dopo averla palesata meritamente la calpesta» (S. PALERMO *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso che contengono le ville reali di Portici, Resina, lo scavamento di Pompeiano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del canonico Carlo Celano*, Napoli, a spese di Salvatore Palermo, 1792 [1793], pp. 112-113).

⁶¹ «(...) pulchra Laverna, / da mihi fallere, da iusto sanctoque videri, / noctem peccatis et fraudibus obice nubem» (*Epistulae* I, XVI, 60-62).

ABSTRACT

Truth Unveiled by Time from Michelangelo Naccherino to Cosimo Fanzago

The recent presence on the antiquarian market of a statue representing *Truth Unveiled by Time* offers the occasion to review the tormented history of this colossus in marble. After having been left incomplete by Michelangelo Naccherino at his death and sold by his widow to the Carthusian Monastery of San Martino in 1624, the block of marble was repeatedly reworked, probably by the hand of Cosimo Fanzago. A short poem written by Federigo Meninni in 1669 took the allegorical statue as its subject, seen as a work by Fanzago. It was only one of several lyrics dedicated to that artist and his work by poets in the Seventeenth century – a few of which examined here for the first time – that bear witness to the close connection between the sculptor and Neapolitan post-Marino literary circles, not infrequently enlivened and promoted by his own patrons. Before turning up in a well-known Florentine collection in the last century, in the Eighteenth century the work was donated by the Carthusians to the Bourbons who had it erected in the Bosco di Capodimonte.

Note e discussioni

Giuseppe Galasso e la legge sul paesaggio
Giulio Pane

Quando Giuseppe Galasso giunse in Parlamento (dove fu attivo dal 1983 al 1994) lo stato della pianificazione paesistica in Italia era pressoché nullo. Nel 1939 erano state varate due leggi che terranno campo a lungo, in mancanza di strumenti meglio definiti: la legge 1089/39 sui beni di interesse artistico, storico, archeologico ed etnografico e la legge 1497/39 relativa alle bellezze naturali. Nel 1942 seguirà la legge urbanistica. Ma in generale assai carente sarà l'applicazione di quest'ultima, il cui principale obiettivo era la pianificazione del territorio ai fini trasportistici, edilizi e demografici. Certamente – si diceva e si dirà poi a lungo – la legge aveva un approccio rigorosamente razionale, da cui discendeva un'articolazione a scalare, dai piani generali a quelli particolareggiati, che nella successiva applicazione concreta avrebbe inevitabilmente incontrato grandi difficoltà ad essere messa in pratica; sia a causa della stessa sua articolazione sequenziale (ogni piano doveva necessariamente seguire a quello più generale), sia in ragione dell'impegno tecnico, economico (e politico) che tali elaborazioni avrebbero comportato. Inoltre, fatta la legge trovato l'inganno, o se si preferisce il diversivo: in attesa dei piani regolatori generali i comuni italiani avevano redatto i più semplici e schematici programmi di fabbricazione, in base ai quali per decenni si sarebbe data la stura ad un'attività edilizia spesso aggressiva e al di fuori di ogni considerazione di salvaguardia ambientale. Inoltre le amministrazioni comunali erano in larga maggioranza prive delle competenze necessarie per l'espletamento diretto dell'obbligo di dotarsi della normativa urbanistica, poiché i rispettivi uffici tecnici erano carenti e assai spesso in condominio. E comunque nella legge urbanistica, che pure prevedeva l'istituzione di aree verdi e di generiche salvaguardie ambientali, tutto veniva subordinato allo strumento del piano. Ancor meno intrapresa era la pianificazione paesistica dettata dalla legge Bottai (la 1497/39), che aveva inteso almeno avviare, nella sua lunga gestazione, e dopo diverse incertezze legislative – anche con l'apporto di Benedetto Croce, nel breve periodo in cui fu titolare del Ministero della Pubblica Istruzione (1920-1921) – una qualche sistemazione della materia. In particolare, nel Mezzogiorno erano stati redatti i piani per Ischia e per Capri, ma la loro vigenza era rimasta sostanzialmente sulla carta; il piano per Procida era del 1971, ma ancora non se ne vedeva l'attuazione. Basti pensare inoltre che la stessa costituzione dei Parchi nazionali – il primo dei quali (a lungo l'unico, peraltro) fu il Parco Nazionale d'Abruzzo (1921) – vide la realizzazione dei successivi tre fino al 1935; il successivo (Parco Nazionale della Calabria) fu istituito solo oltre trent'anni più tardi (1968), mentre la gran parte di essi (ben quindici) è stata istituita solo negli anni Novanta, con altri quattro nel 2000 e l'ultimo nel 2016.

Galasso recava in Parlamento una sensibilità ed una com-

petenza che erano maturate non solo nell'ambiente crociano, ma anche nell'ambiente della rivista «Nord e Sud», diretta da Francesco Compagna, la quale andava affrontando fin dalla sua fondazione (1954) la questione della necessità di una pianificazione equilibrata, anche se l'indirizzo e le tematiche della rivista furono prevalentemente politico-economiche.

Sullo sfondo si muoveva un vasto dibattito su tali temi, sia da parte dell'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica), attraverso i suoi periodici congressi nazionali e la rivista «Urbanistica», diretta per molti anni da Giovanni Astengo, sia da parte delle maggiori personalità della cultura in favore di una maggiore sensibilità verso i valori ambientali e della natura, sia da parte di associazioni e movimenti orientati in tal senso, da Italia Nostra (fondata nel 1955) al Club di Roma (primi anni Settanta). Non è questo il luogo per ricordare in dettaglio il *milieu* culturale di quegli anni, né sarebbe agevole farlo in breve; mi limiterò a ricordare che l'idea di una norma legislativa che sistemasse la vasta materia della tutela ambientale venne quindi progressivamente formulandosi in un contesto culturale sempre più consapevole della necessità di salvaguardare gli aspetti costitutivi dell'identità naturale dei luoghi abitati dall'uomo¹.

Quella progressiva consapevolezza fu attivata peraltro anche da alcuni disastri, tra i maggiori intervenuti in Italia, la cui causa non esclusivamente 'naturale' comportò la presa d'atto di una situazione di generale compromissione del rapporto tra l'uomo e la natura; rapporto nel quale era quest'ultima ad essere continuamente sfidata nel suo assetto millenario, in un Paese nel quale diveniva sempre più alta e concentrata la pressione demografica ed il correlato consumo di suolo. La frana di Agrigento (1966), le alluvioni del Polesine (1951), di Reggio Calabria (1953), di Salerno e Vietri (1954), di Firenze (1966), il disastro del Vajont (1963), della Val di Stava (1985) – gli eventi più gravi in termini di morti e danni – indicavano che la gran parte di essi era dovuta all'imprevidenza con cui era stato valutato il rischio naturale, e più in generale il carattere non immanente ed immobile dell'assetto idrogeologico nazionale, sul quale si fondava il fideistico affidamento alle risorse tecnologiche ed alle valutazioni statistiche disponibili. Sappiamo tutti quanto ciò costituisca ancora oggi un debito immenso e la fonte di ripetuti tragici accadimenti, l'ultimo dei quali è stata nel 2011 l'alluvione di Genova, recentemente sanzionata nella responsabilità amministrativa.

Si trattava quindi di conciliare le esigenze della tutela naturale, nei suoi aspetti estetici e identitari, con il ripristino delle condizioni di 'rispetto' imposte dalla natura del territorio italiano, in gran parte di formazione quaternaria e specificamente alluvionale o vulcanica. Un compito complesso, che certamente una sola norma, pur molto articolata, non avrebbe potuto affrontare; ma un compito al quale occorreva almeno porre mano, perché nel tempo potessero aggiungersi le integrazioni e specificazioni necessarie ad una visione

a più ampio raggio. E se la successiva legge Galasso non si potrà spingere a tale più ambizioso scopo, per lo stesso principale fine che le si era dato (quello di rendere concretamente attuabile la legge Bottai, 1497/39, restandovi inevitabilmente vincolata), sarebbe un non vedere la complessità delle relazioni tra natura e artificio, se si giudicasse – come qualcuno oggi ancora fa, con cinismo non del tutto inconsapevole – non pertinente l'affinità tra errori umani e fragilità naturali, che è invece cosa incontrovertibile e della quale dover tenere il massimo conto.

Nascerà in questo clima l'iniziativa di Giuseppe Galasso – cui non sarà estranea l'amicizia e la collaborazione con Antonio Iannello, storico attivista ambientalista – di un decreto che stabilisse almeno i confini ampi e generali della trasformazione territoriale, escludendone le parti più deboli e sensibili, l'ossatura – si potrebbe dire – del paesaggio italiano. Il decreto del 21 settembre 1984 individuerà carattere e definizione delle aree oggetto di vincolo paesaggistico², ponendo le basi della successiva legge 431/85, che ne è la sua conversione opportunamente integrata. Alla conversione lavoreranno, tra gli altri, Guido Alborghetti e Franco Bassanini³.

La legge promossa da Giuseppe Galasso si pose infatti il compito di attivare *obbligatoriamente* i piani paesistici previsti dalla legge del '39, facendone carico alle Regioni, istituite nel 1970. Ed è questo il primo elemento di novità: i PTP, come di seguito li chiameremo, venivano sottratti così alla discrezionalità del Ministero per l'Educazione Nazionale – che all'art. 5 della L. 1497/39 aveva solo «facoltà di disporre un piano territoriale paesistico» valendosi degli elenchi di beni nel frattempo redatti dagli uffici periferici del ministero competente – per diventare un obbligo in capo alle Regioni italiane, cui già era stata trasferita (con l'art. 82 del D.P.R. 24 luglio 1977, n. 616) la potestà nelle materie fino ad allora attribuite agli organi periferici dello Stato, venendo così ad essere tale attività strettamente relazionata al rispettivo territorio. Intendendosi così da un lato dare atto dell'autonomia amministrativa riconosciuta agli enti locali dalla Costituzione e dall'altro riconoscere alle circoscrizioni amministrative – spesso di antica definizione geografica – una qualche coincidenza storica, se non sempre naturalistica, tra insediamento umano e contesto ambientale.

In altre parole, mentre la legge Bottai aveva provveduto principalmente ad una raccolta di dati di partenza rispondenti alle quattro categorie di beni suscettibili di tutela⁴, rimandando di fatto la concreta applicazione della pianificazione, con la legge Galasso non solo si rendeva obbligatoria quest'ultima attività, ponendo fine ad una dilazione quasi cinquantennale, ma si chiamavano in causa le Regioni, nei confronti di un compito di carattere eminentemente territoriale.

Tuttavia la norma – che nasceva in uno specifico contesto di competenze del ministero proponente – non affrontava il tema più generale dell'urbanistica e della conseguente necessità di un'attività organica, che comprendesse sia le previsioni e prescrizioni di tutela, sia quelle relative allo sviluppo compatibile. Questa sarà una delle ragioni indirette della scarsa applicazione della legge Galasso, come vedremo.

Infatti se lo spunto iniziale – il riferirsi a quei piani paesi-

stici previsti dalla legge Bottai, ma rimasti sostanzialmente sulla carta – fu una positiva intuizione operativa e politica, l'effettiva redazione dei piani restava vincolata alla concezione prevalentemente estetizzante della legge Bottai e soprattutto al suo regolamento di attuazione (R.D. 3 giugno 1940, n. 1357). Quest'ultimo non faceva infatti che tentare una già ardua specificazione dei termini operativi della legge, addentrando in una insostenibile vaghezza di termini, che rinnovava, spostandola di grado, quella stessa discrezionalità che la legge poneva in testa al ministero nell'esercizio del potere pianificatorio. Espressioni come «non comune bellezza» (e già sarebbe bastato 'bellezza', a determinare incertezza...), «cospicuo carattere», «singolarità geologica», «importanza della flora», «valore estetico e tradizionale»⁵ trovavano ad ogni loro applicazione altrettante difficoltà di definizione obiettiva, prestandosi invece ad equivoci e duplicità che non ne garantivano l'identità giuridica, se non per un atto d'imperio. E quest'ultimo riavvicinava nuovamente i piani al carattere originario della normativa, che si era espresso in una generalizzata applicazione di vincoli.

Due dunque furono le remore che si frappesero tra l'enunciazione legislativa, pur salutata – come non avrebbe potuto non essere – con grande soddisfazione nell'ambiente intellettuale più consapevole: l'essere sganciata dalla parallela azione urbanistica, considerata comunque subordinata (i piani regolatori avrebbero dovuto essere adeguati sia ai vincoli espressi direttamente attraverso i decreti attuativi, i cosiddetti 'galassini', sia in seguito all'avvenuta formulazione e vigenza dello strumento vero e proprio del piano paesistico); e l'essere impastoiata in una normativa applicativa (il regolamento del 1940) sostanzialmente inadeguata. Inadeguatezza che non era soltanto determinata dalla vaghezza delle espressioni identificative dei valori da tutelare, come già detto, ma si prolungava nell'insufficienza delle prescrizioni alle quali sottoporre i redigenti piani⁶.

Com'è noto, anche per avere previsto un termine troppo vicino per la redazione dei piani (dicembre 1986), la legge Galasso stentò ad essere applicata. Ciò principalmente per le incertezze interpretative di cui sopra, ma anche perché nella loro gran parte le Regioni non erano ancora attrezzate per tale specifica competenza, e stentavano a prenderne atto. Ma sarebbe ipocrita nascondersi che uno dei motivi non secondari fu che non si era ancora definita, in sede politica, una concreta unità d'intenti nel condividere tali istanze, mentre esse sembravano in molti casi limitare in modo inaccettabile le previsioni di sviluppo di singole aree, magari urbanisticamente già normate.

Anche lo stesso Galasso fu consapevole di quella inerzia, e anche delle ragioni che la motivavano, pur non condividendole. Ricorderò, per esserne stato testimone, l'accurato appello che egli svolse, nel corso di un convegno sul tema tenutosi a Napoli, per iniziativa di Antonio Iannello e Italia Nostra, nella Casina pompeiana della Villa comunale, a proposito dell'inerzia della Regione Campania – rimasta tra le ritardatarie croniche sull'argomento – quando sollecitò l'amministrazione a provvedere «almeno alla pianificazione delle aree

individuare dai decreti attuativi!», i cui contenuti apparivano inevitabilmente di più semplice redazione, perché relativi ad aree comunque vincolate, e pertanto insuscettibili di interpretazioni alternative.

Al 2009, peraltro – essendo successivamente intervenuto il Codice dei beni culturali e del paesaggio, nel quale sono state rifuse tutte le norme relative (D.Lgs 22 gennaio 2004, n. 42) – la sola Regione che aveva provveduto alla redazione, adozione ed approvazione del piano era la Toscana (26 luglio 2007) ed esso veniva sottoposto ad attività di copia-nificazione con le comunità locali. Tutte le altre o avevano provveduto solo alle prime attività dei protocolli d'intesa, o avevano esibito precedenti elaborazioni parziali cui veniva conferito, con aggiornamenti, valore di pianificazione territoriale, o erano appena alle prime attività burocratico-amministrative. Il sito web del Ministero riferisce, ancora oggi, che le regioni Abruzzo, Campania, Emilia Romagna, Lazio, Piemonte, Sardegna, Toscana «hanno scelto di elaborare insieme al Ministero piani paesaggistici ex novo, estesi a tutto il territorio regionale». E le altre tredici? L'ultimo rendiconto ministeriale dell'ottobre 2017⁷ rivela la vischiosità e lentezza della procedura, ancora lontana dal concludersi con uniformità sull'intero territorio nazionale.

Ma la situazione in alcuni casi si è evoluta peggio di così, come per la Campania, dove una sventurata vicenda, della quale chi scrive ha partecipato e si è recentemente occupato⁸, condurrà – per l'inerzia della Regione ed un clamoroso *lapsus* redazionale, poi oggetto d'indagine giudiziaria – alla redazione sostitutiva dei PTP relativi ai 'galassini' da parte della locale Soprintendenza, accantonandosi così tutto il lungo lavoro di approfondimento e di specificazione operato nel frattempo dall'Infratecna su commessa della Regione e lasciando praticamente irrisolte molte delle stesse istanze di conservazione attiva, che lo spirito della legge Galasso conteneva e intendeva promuovere. Da qui, un'accusa di vincolismo esasperato che è difficile da contestare, un posizionarsi su sponde contrapposte tra conservatori (presunti) e innovatori (ancor più presunti), ed un allontanarsi in alto mare dell'unica procedura compatibile ed auspicabile in una materia così delicata, per la sua stessa valenza territoriale: quella copia-nificazione e quel coordinamento con le istanze urbanistiche che avrebbero contribuito a radicare consapevolezza e compartecipazione in un'azione che non può vedere separate le posizioni della conservazione e quelle dello sviluppo compatibile, pena il perpetuarsi senza limiti delle contrapposizioni sterili, o – peggio – il ricorso al colpo di mano politico, di cui i condoni edilizi sono stati un esempio nefasto; come la recente manomissione tentata a carico dell'unica pianificazione paesistico-territoriale vigente, il PUT della Penisola sorrentino-amalfitana, la cui prima redazione (1968-1977) era stata affidata a Luigi Piccinato, Roberto Pane, Giuseppe Muzzillo, Angerio Filangeri, Alessandro dal Piaz e che la precedente amministrazione regionale intendeva stralciare nella parte relativa ad alcuni comuni dell'entroterra, ritenuti suscettibili di attività di ristrutturazione edilizia ed urbanistica al di fuori delle norme generali.

Concludendo, alla legge Galasso, e quindi al suo principale

autore e promotore, va riconosciuto il merito di avere spezzato il rinvio *sine die* implicito nei limiti della legge Bottai, a favore di una procedura attiva di individuazione dei valori ambientali e della loro conseguente ed obbligatoria pianificazione. Tra l'altro, nel suo estendersi alle montagne, alle aree golenali, ai fiumi, ai laghi, alla fascia costiera, essa ha contribuito ad escludere gran parte del territorio nazionale dalle possibili trasformazioni in assenza di normativa; ed è già tanto. Gli va anche dato merito di avere indirettamente promosso un'attività di consapevolezza della problematica e dell'azione amministrativa da parte degli organi centrali e periferici dell'amministrazione dei Beni culturali. È tuttavia mancata – e le successive vicende politiche e giudiziarie, nelle quali resterà marginalmente coinvolto (e verosimilmente offeso) lo stesso Galasso nel 1993, forniranno una ragione dell'allontanamento suo dall'impegno politico ulteriore – la successiva capacità di coordinare le istanze della conservazione e della tutela con quelle dello sviluppo⁹.

Perché sarebbe ipocrita non riconoscere che vi è una vastissima area di compromissione ambientale che non può non essere affrontata che con gli strumenti del progetto e della riqualificazione. Mi limito a citare tre casi locali e clamorosi di equivoco culturale: quello dell'area di Jeranto, dove un malinteso 'restauro' non ha avuto come obiettivo la ricomposizione di un guasto naturalistico e paesistico vergognoso, ma la riconferma, in veste di 'conservazione della memoria storica' delle deturpazioni provocate dall'attività estrattiva dell'Ilva-Italsider; quello dell'albergo noto come 'mostro di Fuenti', demolito dopo decenni di battaglie giudiziarie ed ora ridotto ad uno squarcio privo di una qualunque configurazione equilibrata; quello dell'ex stabilimento Calcementi di Pozzano, lungo la litoranea sorrentina, trasformato (e non demolito, come avrebbe dovuto essere) in albergo a quattro stelle, in area costiera di competenza demaniale, in vista del mare e della cava minacciosa alle sue spalle, 'messa in sicurezza', ma mai riqualificata. Per giungere infine al paradosso della recente realizzazione dell'auditorium di Ravello, opera fuori da ogni regola urbanistica e sostanzialmente estranea all'ambiente, ma accolta come pregevole intervento architettonico, e persino 'paesistico'.

In queste palesi contraddizioni si ritrova la ragione prima dell'irrisolutezza e inconcludenza di tanta parte dell'azione politica locale e nazionale; cui va fatto carico del mancato processo di liberazione dalla conflittualità tra amministratori ed amministrati; che dovrebbe svolgersi invece su un terreno condiviso di azione e promozione insieme, in un rapporto di consapevole e fattiva collaborazione, e non di contrapposizione manichea, com'è finora accaduto e continua ad accadere, caratterizzandone l'intera produzione legislativa, la sua conseguente articolazione burocratica e di controllo e un certo facile oltranzismo immobilistico. E tale più ampia e responsabile visione è tanto più necessaria, se l'argomento del contendere è quel paesaggio che costituisce, o dovrebbe costituire, la *summa* dei beni comuni, della cui sussistenza, identità e difesa ci affastelliamo così spesso la mente, senza riuscire a trovare un indirizzo comune che ne promuova soprattutto l'attiva realizzazione progettuale.

¹ Una narrazione dettagliata delle vicende della nascita e dello sviluppo del movimento ecologista in Italia, nelle sue varie sfaccettature, è in R. DELLA SETA, *La difesa dell'ambiente in Italia. Storia e cultura del movimento ecologista*, Milano 2000.

² «a) i territori costieri compresi in una fascia della profondità di 300 metri dalla linea di battigia, anche per i terreni elevati sul mare; b) i territori contermini ai laghi compresi in una fascia della profondità di 300 metri dalla linea di battigia, anche per i territori elevati sui laghi; c) i fiumi, i torrenti ed i corsi d'acqua iscritti negli elenchi di cui al testo unico delle disposizioni di legge sulle acque ed impianti elettrici, approvato con regio decreto 11 dicembre 1933, n. 1775, e le relative sponde o piede degli argini per una fascia di 150 metri ciascuna; d) le montagne per la parte eccedente 1.600 metri sul livello del mare per la catena alpina e 1.200 metri sul livello del mare per la catena appenninica e per le isole; e) i ghiacciai e i circhi glaciali; f) i parchi e le riserve nazionali o regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi; g) i territori coperti da foreste e da boschi, ancorché percorsi o danneggiati dal fuoco, e quelli sottoposti a vincolo di rimboschimento; h) le aree assegnate alle università agrarie e le zone gravate da usi civici; i) le zone umide incluse nell'elenco di cui al decreto del Presidente della Repubblica 13 marzo 1976, n. 448; l) i vulcani; m) le zone di interesse archeologico». In seguito all'adozione della Direttiva europea sul paesaggio (2000) ed all'approvazione del Codice dei beni culturali (2004) il piano paesistico sarà chiamato paesaggistico.

³ Cfr. F. ERBANI, *Vita di Antonio Iannello: difensore del Belpaese*, in «Meridiana», 31, 1998, pp. 101-135; poi ampliato ed edito in volume: *Uno strano italiano: Antonio Iannello e lo scempio dell'ambiente*, Bari 2002.

⁴ «1. Le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica; 2. le ville, i giardini e i parchi che, non contemplati dalle leggi per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico si distinguono per la loro non comune bellezza; 3. i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale; 4. le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze».

⁵ (Art. 9) «Nel pronunciarsi se uno degli oggetti contemplati dall'articolo 1 della legge meriti di essere protetto, la commissione provinciale deve conciliare, per quanto è possibile, l'interesse pubblico con l'interesse privato. Deve poi tener presente, in modo particolare: 1/a che fra le cose immobili contemplate dall'art. 1, n. 1, della legge sono da ritenere compresi quegli aspetti e quelle conformazioni del terreno o delle acque o della vegetazione che al cospicuo carattere di bellezza naturale uniscono il pregio della rarità; 2/a che la singolarità geologica è determinata segnatamente dal suo interesse scientifico; 3/a che a conferire non comune bellezza alle ville, ai giardini, ai parchi concorrono sia il carattere e l'importanza della flora sia l'ambiente, soprattutto se essi si trovino entro il perimetro di una città e vi costituiscano una attraente zona verde; 4/a che nota essenziale d'un complesso di cose immobili costituenti un caratteristico aspetto di valore estetico e tradizionale è la spontanea concordanza e fusione fra l'espressione della natura e quella del lavoro umano; 5/a che sono bellezze panoramiche da proteggere quelle che si possono godere da un punto di vista o belvedere accessibile al pubblico, nel qual caso sono da proteggere l'uno e le altre».

⁶ Il regolamento così indicava i contenuti del PTP: «Art. 23. I piani territoriali paesistici di cui all'art. 5 della legge hanno il fine di stabilire: 1/a le zone di rispetto; 2/a il rapporto fra aree libere e aree fabbricabili in ciascuna delle diverse zone della località; 3/a le norme per i diversi tipi di costruzione; 4/a la distribuzione e il vario allineamento dei fabbricati; 5/a le istruzioni per la scelta e la varia

distribuzione della flora. La redazione d'un piano territoriale paesistico è commessa dal ministro alla competente regia soprintendenza, la quale vi attende secondo le ricevute direttive, valendosi della collaborazione degli uffici tecnici dei comuni interessati». È evidente l'estrema vaghezza e insufficienza dei contenuti delle prescrizioni.

⁷ Cfr. l'informativa pubblicata sul web a cura della Direzione generale Belle Arti e Paesaggio (www.pabaac.beniculturali.it).

⁸ Cfr. G. PANE, *Le vicende dei piani paesistici della Regione Campania tra lotta politica ed equivoci culturali*, in *La baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, a cura di A. AVETA, Napoli 2017, II, pp. 54-61.

⁹ Cfr. IDEM, *Fuenti, Jeranto, Ravello auditorium: tree equivocal cases of landscape protection*, in *Landscape as Architecture. Identity and conservation of Crapolla cultural site*, a cura di V. Russo, Firenze 2014, pp. 321-28, 412-13.

Un libro su Ingres, Granet e Carolina Murat
Mariantonietta Picone Petrusa

Da un certo numero di anni il tema della committenza artistica dei Murat a Napoli è stato oggetto di attenzione da parte di non pochi studiosi italiani e francesi in saggi, testi più ampi, relazioni a convegni. L'argomento è senza dubbio intrigante, ricco di implicazioni storiche e con un finale drammatico determinato dalla caduta di Napoleone e, di conseguenza, di tutti i sovrani europei a lui legati da vincoli di parentela, come nel caso di Gioacchino Murat, che ne aveva sposato la sorella minore Carolina. È dunque comprensibile la curiosità destata dalla committenza murattiana, anche perché in parte legata al neoclassicismo più aulico e celebrativo, in parte connotata da un particolare gusto *à la page*, da qualcuno definito *troubadour*, da altri considerato in anticipo sullo stile *biedermeier*; in ogni caso ricco di inflessioni preromantiche che coloravano di accenti nuovi – e a tratti antitetici – i fasti del neoclassicismo imperiale. Nelle ricostruzioni precedenti sono stati via via portati alla luce molti elementi importanti della storia di questa committenza, ma l'ultimo testo sull'argomento curato da Gennaro Toscano, *Ingres, Granet et la Reine de Naples* (Éditions d'Art Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2017), viene a completare il quadro in maniera molto efficace.

Gennaro Toscano, che a partire dal 2000 si è occupato più volte di diversi aspetti dell'arte a Napoli durante il decennio francese, ha finalmente ricucito nel suo libro molti pezzi del puzzle murattiano, riprendendo, oltre alle sue ricerche, anche le acquisizioni provenienti dalle fonti e dai lavori di altri studiosi di area francese e italiana, ma vi ha aggiunto vari tasselli inediti, qualche nuova lettura delle opere e soprattutto ha ribadito la sua impostazione generale. Tra le occasioni in cui Toscano ha affrontato l'argomento murattiano ricordiamo il convegno su Canova (i cui atti furono pubblicati nel 2006), quello su Wicar (atti nel 2007), quello sull'archeologo Millin (atti nel 2011), fino al Festival de l'Histoire de l'Art nel 2012 a Fontainebleau e a due conferenze tenute al museo Granet e alla Société de l'Histoire de l'Art français nel 2016.

Per quanto riguarda l'impostazione della sua ricerca, questa è abbastanza diversa rispetto a quella di altre rico-

struzioni complessive come, ad esempio, quella di Ornella Scognamiglio intitolata *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione* (ESI, Napoli 2008). A differenza di quest'ultimo testo, che punta a considerare la collezione come espressione di entrambi i sovrani francesi, Gennaro Toscano sottolinea il ruolo di protagonista di Carolina Bonaparte Murat nella scelta degli artisti e nella committenza della maggior parte dei lavori, laddove Gioacchino era spesso assente dal Regno di Napoli, in quanto impegnato nelle varie campagne napoleoniche. Bisogna riconoscere che Ornella Scognamiglio ha considerato la collezione dei Murat nel suo complesso, mentre Gennaro Toscano ha puntato soprattutto su Granet e Ingres, con alcuni accenni ai paesaggisti Dunouy e Rebell, oltre che a pittori di storia come Lemasle o Forbin. La differenza del taglio offerto in partenza almeno in parte giustifica il diverso peso attribuito alla committenza dei due sovrani. È infatti evidente che in un esame generale della collezione i dipinti ufficiali che rappresentavano soprattutto ritratti celebrativi (vedi, ad esempio, quelli di Gerard, di Wicar, di Schmidt) o grandi successi in battaglia (come *La battaglia di Abukir* di Gros) spettavano a Gioacchino, mentre la linea della pittura di storia, di genere cosiddetto *troubadour*, spettava quasi sempre, con poche eccezioni, a Carolina. La differenza fra i due testi è tuttavia maggiore se si va ad analizzare il significato che viene attribuito alla definizione di pittura *troubadour*. Secondo Ornella Scognamiglio, tale nozione riguarderebbe esclusivamente i soggetti «aneddotici» e «frivoli» con l'esclusione dei temi religiosi piuttosto seri trattati da Granet, il quale quindi non potrebbe rientrare, a suo dire, nella rosa molto ristretta dei pittori *troubadour*, da lei limitata ai nomi di Richard, Revoil e Coupin de la Couperie. Di parere opposto è Gennaro Toscano che, pur utilizzando con parsimonia il termine *troubadour*, giustamente vi fa rientrare anche Granet, Forbin, Lemasle, Ducis, oltre che alcune delle opere di piccolo formato di Ingres. D'altra parte il concetto di pittura *troubadour* si applica a una particolare nozione di pittura di storia che, quasi contaminandosi con la pittura di genere, predilige dipinti di piccolo formato, adatti ad ambienti privati e intimi, con una fattura liscia e preziosa quasi neo-fiamminga, con soggetti aneddotici tratti dalla storia di Francia, ma anche dalle vite dei pittori o dalla letteratura, con implicazioni tanto amorose quanto religiose.

Si tratta in definitiva di un concetto di pittura di storia in chiave minore e più acostante, lontano da obiettivi celebrativi di tipo aulico e maggiormente votato a suscitare emozioni, su un piano sentimentale oppure su un piano edificante da un punto di vista morale o religioso. D'altra parte la complessità della nozione di pittura *troubadour* è ben testimoniata dalla produzione proprio di artisti come Revoil e Richard, a cui è stato dedicato molti anni fa uno dei primi libri su tale argomento da Marie-Claude Chaudonneret, *La peinture troubadour: deux artistes lyonnais Pierre Revoil (1776-1842) Fleury Richard (1777-1852)* (Arthena, Paris 1980). In questo testo si pone già una stretta connessione fra i soggetti religiosi dell'ambito *troubadour* e la fortuna del libro di Chateaubriand *Le genie du Christianisme* (1802), nesso poi ripreso da Bruno

Foucart nel suo volume *Le renouveau de la peinture religieuse en France: 1800-1860* (Arthena, Paris 1987), tanto per un discorso di inquadramento generale, quanto in particolare con riferimento a Granet. Gennaro Toscano, citando tra l'altro un giudizio di Foucart, riprende a sua volta tale spunto con un'informazione in più che getta una particolare luce sulla committenza di Carolina e sulla sua capacità di essere al passo con le novità culturali del momento, anche in contrasto con l'ideologia laica della Rivoluzione prima e dell'Impero poi: la presenza nella sua biblioteca privata proprio del testo di Chateaubriand, accanto ai classici (da Omero a Virgilio, da Ariosto a Tasso) e alla letteratura tipica dell'età dei lumi (Voltaire, Montesquieu, Rousseau).

Ma andiamo con ordine. Nel suo volume Gennaro Toscano si dedica innanzitutto alla ricostruzione delle vicende di riallestimento dei luoghi, il Palazzo Reale di Napoli e la Reggia di Portici. Da altri testi, come quello di Nicoletta D'Arbitrio e Luigi Ziviello, sappiamo che Carolina aveva lasciato a malincuore Parigi, dove per alcuni anni aveva svolto una splendida vita mondana, e, anche se nelle lettere a Ortensia di Beauharnais sottolineava la sua ammirazione per le bellezze naturalistiche di Napoli, tanto da inviarle alcune vedute commissionate a bella posta ai pittori paesaggisti di cui si era subito circondata, sappiamo che nella città partenopea soffriva. Possiamo quindi facilmente immaginare come per lei fosse fondamentale avere intorno un ambiente gradevole, elegante e alla moda che la facesse sentire un po' meno *déracinée*. Di qui l'incarico all'architetto Étienne-Chérubin Leconte, già sperimentato in Francia dai Murat fin dal 1800 per il rinnovamento della proprietà di Villiers-la-Garenne e poi nel 1805 del palazzo dell'Élysée. Toscano utilizza testi come *La Filosofia dell'arredamento* di Praz (1964), le ricerche su Leconte di Adele Fiadino (2008), quelle della Martorelli per la Reggia di Portici (1998) e altri elementi di bibliografia; inoltre recupera fonti come il diario di viaggio del medico e letterato Philippe Petit-Radel (1815) per il Palazzo Reale di Napoli e le accurate descrizioni di Lady Morgan (1821) per Portici, aggiungendovi qualche documento inedito dell'Archivio di Stato di Napoli, a conferma dei legami profondi dei due sovrani con l'architetto Leconte, stipendiato da Murat fino alla sua caduta.

Una fonte notevole per questa come per tante altre ricerche sull'Ottocento sono i diari e gli epistolari: nel volume di cui parliamo sono stati fondamentali per il capitolo su Granet le sue *Memoires*, oltre che la corrispondenza fra Dunouy e Pierre Vitet trascritta da Anne-Élisabeth Heurtaux o quella dello stesso Granet pubblicata da Isabelle Néto (*Granet et son entourage: correspondance*, in «Archives de l'art français», 31, 1995); mentre per Ingres sono stati importanti gli epistolari pubblicati da Lapauze nella sua monografia sul pittore di Montauban (Paris 1911), le lettere a Marcotte d'Argenteuil, a cura di Daniel Ternois (Paris 1999) e le *Lettres de France e d'Italie: 1804-1841. Ingres*, a cura sempre dello stesso Ternois (Paris 2011). Nei due capitoli centrali su Granet e su Ingres gli spunti nuovi e interessanti sono notevoli; qui mi limiterò a ricordarne qualcuno. Un'aggiunta al catalogo noto di Granet è costituita da un gruppo di sette disegni inediti (Aix-en-Provence,

Museo Granet) che il pittore provenzale dedicò ai dintorni di Napoli durante il suo primo viaggio nel 1811, al seguito del suo sfortunato amico drammaturgo Joseph-Alphonse Esménard. È ancora incerto se il suo rapporto con Carolina sia cominciato proprio nel 1811, anche se viene ribadito che i Murat già conoscevano Granet, almeno dal tempo in cui avevano abitato all'Eliseo a Parigi, dal momento che nell'inventario della collezione lì contenuta figuravano alcuni interni di Granet. A tale proposito si avanza l'ipotesi che uno di questi potrebbe essere una *Veduta della scala della casa di Michelangelo Buonarroti*, di misure quasi identiche a quelle di un dipinto con lo stesso soggetto noto attraverso una litografia tratta dalla *Galerie de son Altesse Royale la Duchesse de Berry* (Paris 1822). Poiché la duchessa aveva abitato all'Eliseo con il marito e dopo la morte di quest'ultimo nel 1820 aveva fatto trasferire tutta la sua collezione alle Tuileries e al castello di Bagatelle, si ipotizza che si sia portato via anche il dipinto di Granet trovato già in sede. Un altro spunto interessante è poi il collegamento di due opere famose di Granet commissionate da Carolina, *Il riscatto dei prigionieri* e *San Sebastiano dopo il martirio*, con il progetto dei Murat di avere nella loro collezione le Sette opere della Misericordia, progetto noto grazie a una lettera di Gabriel Cortois de Pressigny, ambasciatore di Francia, al conte di Narbonne, ministro plenipotenziario del Regno delle Due Sicilie; nella lettera si dice che solo due opere di questa serie furono consegnate ai Murat e che le altre cinque erano rimaste, alcune finite e altre abbozzate, nell'atelier del pittore. Pertanto, secondo Gennaro Toscano, *Il riscatto dei prigionieri*, per la scena raffigurata, corrisponderebbe al dettato di «vestire gli ignudi», mentre il *San Sebastiano dopo il martirio* rappresenterebbe quello di «seppellire i morti». Il capitolo su Granet si conclude con un paragrafo dedicato interamente alla ricostruzione della storia de *Il Coro dei Cappuccini di Piazza Barberini* (1815), una delle opere più importanti e più replicate di Granet, anche questa richiesta da Carolina, che però decise di farla pervenire in dono al fratello Luigi Bonaparte, che l'aveva ammirata nell'atelier del pittore. È interessante la concezione del dipinto e il modo della sua realizzazione: innanzitutto il convento dei Cappuccini era all'epoca dismesso, e Granet, insieme con Ingres, Turpin de Crissé e l'architetto Mazois, era riuscito ad avere, grazie all'interessamento del cardinale Fesch, il permesso di utilizzarne alcuni spazi come atelier. Quando ebbe la commissione del dipinto da Carolina, decise di far rivivere l'atmosfera delle funzioni religiose di quando il convento era ancora abitato dai frati: a tal fine mise in scena un coro popolato di oltre trenta cappuccini, utilizzando come modelli il guardiano del convento e i due unici frati rimasti in sede, anche dopo la dismissione. Come in molti altri suoi lavori, Granet ha affidato il fascino del dipinto alla suggestione creata dalla luce che qui viene da un'unica finestra posta sul fondo in modo da creare un particolare effetto di controllo.

Al capitolo su Granet segue quello su Ingres, in cui Toscano si sofferma sulle vicende della *Donna nuda che dorme*, esposta nel 1809 alla mostra del Campidoglio a Roma e che, acquistata da Gioacchino Murat, si guadagnò da allora il ti-

tolo di *Dormiente di Napoli*. Come è risaputo, il dipinto è andato disperso e ci è noto solo attraverso qualche disegno, fra cui un «ricordo» redatto da Ingres a posteriori nel tentativo di recuperare il suo quadro dopo la caduta di Murat. Le novità apportate da Toscano alla sua storia riguardano le possibili fonti iconografiche da cui Ingres è stato suggestionato e un'ipotesi circa i motivi che avevano spinto Murat a interessarsi a tale dipinto. Riguardo alle fonti antiche a cui Ingres ha fatto riferimento per i suoi nudi, gli studiosi hanno citato la *Venere e Amore scoperti da un satiro* di Correggio, o la famosa *Paolina Borghese come Venere* scolpita da Canova o ancora la *Venere del Pardo* di Tiziano fino alla *Venere di Urbino* sempre di Tiziano, che fu addirittura copiata da Ingres; nessuno però si è accorto che la *Dormiente di Napoli* riprende alla lettera un nudo femminile disteso in basso a destra nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano, conservato al Museo del Prado. Toscano ipotizza che Ingres possa aver conosciuto non tanto il dipinto nella sua interezza, ma un'incisione dedicata a questo solo nudo. Per quanto riguarda poi l'interesse di Murat per la *Dormiente di Napoli*, questo potrebbe derivare dal fascino esercitato su di lui dalla importante collezione del ministro Godoy, durante la sua permanenza in Spagna nel 1808, prima che Napoleone gli assegnasse il Regno delle Due Sicilie. Dopo l'esilio di Godoy, Murat si installò proprio nel suo palazzo e qui fu colpito in particolare da due coppie di *pendant*: la *Maja desnuda* e la *Maja vestida* di Goya da una parte e dall'altra la *Venere veneziana* (attribuita ora a Padovanino ora a Pordenone) contrapposta alla *Toletta di Venere* (o *Venere allo specchio*) di Velázquez. In questa seconda coppia la *Venere veneziana* presenta un nudo disteso con una posizione frontale, mentre il dipinto di Velázquez raffigura un nudo sempre disteso, ma di spalle. Quando Murat vide l'anno dopo a Roma quella che sarebbe diventata la *Dormiente di Napoli* di Ingres, artista allora ancora poco noto, non esitò ad acquistarla, memore dei nudi della collezione di Godoy. Successivamente, nel 1814, Carolina commissionò a Ingres la *Grande odalisca*, con il suo elegante nudo di spalle, con cui, secondo l'ipotesi di Toscano, la regina volle fare una sorpresa a Murat, replicando proprio il *pendant* della collezione Godoy che certamente le era stato descritto minutamente dal re, in quanto ne era stato così fortemente colpito.

I contatti diretti fra Carolina e Ingres, di solito riferiti ai primi mesi del 1814, forse risalgono addirittura all'anno precedente, quando Ingres seguì Mazois a Napoli per un primo breve soggiorno. Tale ipotesi sarebbe confermata dalla presenza della data 1813 su un disegno che ritrae *Letizia Murat*, probabilmente il primo degli studi che sarebbero dovuti confluire in una grande rappresentazione della famiglia Murat mai realizzata, ma di cui esistono i disegni dei singoli ritratti. Nella storia dei rapporti di Ingres con Napoli, e in particolare con Carolina, Toscano ricostruisce le vicende del *Ritratto della Regina Carolina Murat in piedi*, identificato da Naef nel 1990, e le circostanze della committenza di due piccoli dipinti *troubadour*, *Il fidanzamento di Raffaello* e il suo *pendant Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto*. In relazione a quest'ultimo dipinto, Gennaro Toscano avanza l'ipotesi che l'interesse per il soggetto dantesco sia nato in seguito al soggiorno a Parigi da

parte di Carolina nel corso del 1812. In quel periodo ella potrebbe aver conosciuto la traduzione in francese della *Divina Commedia* di Dante da parte di Artaud de Montor, pubblicata proprio in quell'anno, e potrebbe inoltre aver visto la versione del tema di Paolo e Francesca dipinta da Coupin de la Couperie, esposta al *Salon* e acquistata da Giuseppina Beauharnais. Ultimo tassello del soggiorno napoletano di Ingres: i disegni tratti dagli affreschi della chiesa dell'Incoronata di Roberto d'Oderisio che allora si credevano di Giotto. I disegni si riferiscono soprattutto ai costumi e alle capigliature dei personaggi ripresi in tutti i dettagli. Ci si chiede come abbia potuto essere così preciso Ingres nel copiare tanti particolari posti a una notevole altezza da terra. La risposta Gennaro Toscano la trova nella guida di Gennaro Aspreno Galante, *Napoli Sacra*, pubblicata nel 1872: l'autore consigliava ai visitatori di salire sulla tribuna dell'organo – oggi non più esistente – per vedere da vicino i magnifici affreschi di Giotto.

Recensione a F. Mangone, Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea, Napoli, artstudiopaparo, 2016.
Pier Luigi Ciapparelli

Il volume di Fabio Mangone vede la stampa in un momento di grande interesse per l'antica città campana segnata dal fervore di restauri e studi che hanno accompagnato il Grande Progetto Pompei. Il parco archeologico si propone non solo come grande museo all'aperto offerto al turismo globale, ma anche come luogo di confronto per istituzioni universitarie che vi promuovono scavi e ricerche, i cui risultati sono spesso presentati nei convegni ospitati nell'Auditorium degli scavi. Tra questi, esulando dall'ambito strettamente archeologico, giova ricordare il convegno *Pompei e l'Europa*¹, in concomitanza con l'omonima mostra presentata nel 2015 al MANN² e con il ciclo di conferenze che l'ha accompagnata³, nonché il recente simposio dedicato al restauro del centro vesuviano di cui attendiamo la pubblicazione degli atti⁴.

La città stessa accoglie ora anche esposizioni aperte all'arte contemporanea, come attestano la sezione ospitata negli scavi della mostra dedicata a Picasso e Napoli (2017)⁵ e le recenti monografiche di Igor Mitoraj (2016-2017)⁶ e Angelo Casciello (2017-2018)⁷, a riscontro del peso e del fascino che le antichità pompeiane hanno esercitato sui grandi protagonisti dell'arte del Novecento e sulla produzione odierna.

Il volume su cui qui si discute, introdotto da Massimo Osanna, Direttore Generale della Soprintendenza Pompei e animatore di molte delle iniziative sopra ricordate, si colloca in linea con queste ricerche, con le quali condivide il carattere interdisciplinare, esteso dalla storia dell'architettura alla storia del restauro, a quella delle arti visive e applicate, all'archeologia, nonché il dialogo tra l'antico e la cultura artistica del Novecento.

L'autore si è più volte impegnato su tematiche pompeiane: giova in questa sede almeno ricordare il fascicolo dedicato a Pompei e l'architettura contemporanea⁸ e l'ampio studio sugli architetti scandinavi e il *tour* italiano⁹, ove il sito archeolo-

gico si colloca quale tappa ineludibile del viaggio formativo.

Proprio il tema del viaggio è uno dei *leitmotiv* di questo nuovo impegno editoriale nel quale lo studioso spiega, attraverso sei saggi, il racconto di visioni differenti dell'Antico maturate da architetti e artisti all'ombra delle rovine pompeiane, in un ampio arco cronologico a partire dal mitico viaggio dell'Abbé de Saint-Non nel 1777-1778, i cui esiti come è noto confluiscono nel *Voyage pittoresque ... de Naples et de Sicilie* (1781-1786), fino alla generazione di architetti nordici del primo Novecento.

Sono proprio le splendide incisioni contenute nel *Voyage*, tratte dai disegni di Louis-Jean Desprez e Pierre-Adrien Pâris, a presentare, insieme a quelle a corredo della rara pubblicazione di William Hamilton data alle stampe nel 1777¹⁰, le prime vedute della città dissepolta. A differenza di *Le Antichità di Ercolano esposte ...*, non sono i soli reperti a essere oggetto di restituzione grafica, ma ampi scorci del sito che puntano a esaltarne la suggestione. Come suggerisce Mangone, il valore delle pagine della pubblicazione dell'abate francese dedicate a Pompei risiede anche nel presentare il sito archeologico «come luogo in cui la quotidianità dell'antico può essere agevolmente immaginata, ricostruita mentalmente e rivissuta».

Le fantasiose ricostruzioni presentate nell'opera curata dall'abate francese, elaborate sui disegni di Desprez e poste a confronto con lo stato di fatto dei monumenti, concorrono a inaugurare, sull'esempio di quanto già sperimentato da Fischer von Erlach nella sua *Storia dell'Architettura* (1721) per le 'meraviglie' dell'antichità, il filone dei 'restauri' grafici dei monumenti dei centri campani dissepolti i cui esiti si colgono ancora nel Novecento e di cui largamente si discute nel libro.

Per la fase a cavallo tra Settecento e Ottocento, la ricognizione si estende dal panorama italiano e francese, già sondato quest'ultimo in occasione della mostra dedicata nel 1981 agli *envois* dei *pensionnaires* dell'Académie de France a Roma¹¹, ma al cui catalogo l'autore aggiunge significativi aggiornamenti, a quello di altre aree culturali di provenienza dei viaggiatori – con particolare riferimento a quella britannica e tedesca – restituendo un quadro esaustivo dell'ampia cerchia di disegnatori e architetti europei presenti nel grande cantiere di Pompei.

Se già la fase della documentazione rivela approcci diversi, da ricondurre alle interpretazioni dei singoli disegnatori, agli strumenti di riproduzione utilizzati e alla diversa finalità degli elaborati – ad esempio dalla camera lucida usata da Wilhelm Zahn per restituire l'interno del *Tepidarium* delle Terme del Foro per un'incisione edita nel 1828 alle due vedute (1826) di Carl Georg Enslin destinate presumibilmente a «Panorama da camera»¹² – ancora di più gli elaborati relativi alle ricostruzioni sono indice di indirizzi interpretativi plurimi dei modelli archeologici. Ed è quanto emerge nelle pagine del terzo capitolo del libro, dedicate alla riflessione sulle antichità pompeiane e sul loro ruolo in seno al dibattito della cultura neoclassica. Come spiega l'autore, è soprattutto nell'ampio campionario di decorazioni, tradotte nel secondo Ottocento in agili repertori a uso di artisti e architetti, che risiede la fortuna del gusto neopompeiano a scala internazionale. Se la generazione di studiosi che fa capo a Robert Rosenblum, Hugh Honour, Mario Praz e Fausto Zevi ci ha

insegnato quanto *Le Antichità di Ercolano esposte* abbiano contribuito alla divulgazione dei modelli decorativi e alla loro traduzione in svariati settori delle arti visive e applicate, con precoci anticipazioni in ambito napoletano, spetta a Mangone e alla nuova temperie di studi pompeiani l'approfondimento dell'ampia produzione bibliografica e della messe di incisioni e disegni prodotti nell'Ottocento e del loro contributo alla maggiore diffusione e reinterpretazione di questi modelli e dei nuovi che emergono con l'avanzamento degli scavi. Giova ricordare, a tal fine, l'uso frequente delle tavole in cromolitografia, tecnica sperimentata tra i primi dall'architetto prussiano Wilhelm Zahn nella sua fondamentale opera sulle antichità campane¹³, e utile a restituire, nelle intenzioni degli artisti ma con ovvie differenze dagli originali, la vivacità dei colori degli affreschi antichi.

La ricerca dello studioso rivela anche le motivazioni della fortuna del patrimonio architettonico di Pompei rispetto alla grande tradizione dei monumenti dell'Urbe, intravista nella capacità del sito di evocare nel suo insieme una classicità non immediatamente riconducibile ai tradizionali modelli storico-artistici e un linguaggio espressivo ritenuto, secondo le convenzioni dell'epoca, più 'ellenico' e quindi più autentico ma anche più flessibile ad essere adattato alle esigenze della committenza ottocentesca. Collegato a questo aspetto era il dibattito sulla policromia, nel quale Pompei acquistava un ruolo significativo in quanto testimonianza tangibile e complementare alle ricerche siciliane, delle teorie elaborate dal suo principale promotore: l'architetto e archeologo Jacques Ignace Hittorff. Quest'ultimo, a seguito delle sue visite agli scavi, rende noti i risultati delle sue ricerche contribuendo nel 1827 alla riduzione in francese del noto *Pompeiana ...* di William Gell e John Paul Gandy, uno dei capisaldi della letteratura pompeiana della prima metà del secolo, con diverse tavole e due capitoli ove si sofferma anche sulla decorazione parietale e sulle tecniche pittoriche antiche. Ne viene giustamente messo in rilievo quanto proprio la ricezione in differenti contesti europei dei temi legati alla cromia dell'architettura di Pompei, e in particolare di quella domestica, sia premessa per una rinnovata sintesi delle arti espressa anche nella produzione architettonica a partire dagli anni Venti, con opere dello stesso Hittorff, come Il Théâtre Royal Italien (1825) a Parigi, o il Palazzo Caracciolo di San Teodoro (1826) a Napoli di Guglielmo Bechi.

La rassegna che Mangone presenta, comparando esempi di respiro europeo, documenta anche la varietà dei tipi architettonici in cui tale tendenza del gusto si declina nel corso del secolo. Se il tema della 'galleria pompeiana' all'interno di residenze nobiliari e di regnanti, come nel caso del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo (1858), si iscrive ancora nella tradizione tardo settecentesca, nuove sperimentazioni sui modelli si osservano con le repliche rivisitate di noti prototipi pompeiani, come il Pompejanum (1846) ad Aschaffenburg di Friedrich von Gärtner ispirato alla Casa dei Dioscuri, e nell'adattamento dello stile ad ambienti espositivi e a padiglioni effimeri, come attestano la Pompeian Court (1854) nel Crystal Palace a Sydenham Hill a Londra e il Tempio Pompeiano costruito da Antonio Cipolla per rappresentare l'Italia in occa-

sione dell'Esposizione Universale di Parigi nel 1867.

A questi esempi si aggiungono, nell'ultimo capitolo del volume, le inedite rielaborazioni della cromia e delle forme architettoniche osservate dagli architetti scandinavi tra le rovine, in organismi prodotti agli albori del moderno come il Cinema Skandia a Stoccolma (1922-1923) di Erik Gunnar Asplund.

Non sono solo i nuovi tipi edilizi – dai cinema ai ristoranti, alle piscine – a occasionare questa nuova fase del gusto pompeiano, ma è la stessa Pompei ad acquistare nuove significazioni nel dibattito nordico, nel momento del passaggio dalla progettazione eclettica all'affermazione del cosiddetto 'classicismo nordico'.

Sono anche mutati i tempi e le modalità della visita che si svolge in soggiorni più serrati, talvolta in pochi giorni, come nel caso di Asplund, e non più preparata da un adeguato studio dell'architettura antica, come avveniva invece per i *pensionnaires* della prima metà dell'Ottocento, ma sviluppata, come sottolinea l'autore, in «approcci prevalentemente empatici», concentrando l'attenzione e lo studio grafico su uno o più frammenti: una singola decorazione, un'abitazione, un edificio pubblico o un circoscritto settore urbano eletto a paradigma.

Tra i numerosi meriti del volume è anche l'attenzione dedicata a un tema ancora poco indagato dalla storiografia. Il capitolo dedicato alla lunga genealogia di professionisti, impegnati nell'Ottocento in qualità di architetti direttori degli scavi o di collaboratori per la documentazione di reperti e monumenti, apre inediti spiragli sui rapporti tra i centri archeologici campani e il mondo professionale napoletano. Le relazioni si allargano anche alla cerchia accademica, dato il coinvolgimento di alcuni suoi esponenti, primo fra tutti Antonio Niccolini, direttore del Real Istituto di Belle Arti dal 1822 e fondatore della Scuola di Scenografia al suo interno, nella conduzione delle operazioni di scavo e documentazione, nel caso del maestro toscano non limitata alla nota vicenda del distacco e trasporto del grande mosaico raffigurante *La battaglia di Issa*, ma estesa alla sua fattiva partecipazione alla commissione consultiva per i restauri. Il quadro che ne scaturisce offre interessanti acquisizioni sulle ricadute delle esperienze archeologiche nella progettazione architettonica e di arredi dei protagonisti, ma anche sulle loro proposte di interventi all'interno del parco archeologico, spesso rimaste sulla carta, nonché sulle procedure di conservazione e di restauro applicate. Come sottolinea Mangone, tale rapporto «si configura in termini di reciprocità, poiché non è soltanto il sito archeologico a fornire suggerimenti e spunti, quanto anche la pratica dell'architettura, condensata nel lavoro dei rinomati architetti che trasferiscono la loro precedente esperienza a Pompei».

L'approfondimento di un caso emblematico di restauro, quale le Terme del Foro, consente di leggere l'inedito sviluppo di una coscienza della conservazione già negli anni Venti dell'Ottocento, ma anche i mutamenti di strategie d'intervento teorizzate e applicate, con il progressivo passaggio dalla metodologia di pura conservazione, caldeggiata dalla Commissione per il restauro immediatamente a seguito della riesumazione del monumento, al ripristino 'scientifico' delle parti crollate di alcuni ambienti completato nei primi due anni del

nuovo secolo sotto la direzione di Giulio de Petra, seguendo il programma avviato dal suo predecessore Michele Ruggiero.

Non di rado lo scambio di tecniche e metodi si concreta anche tra archeologi e architetti secondo una prassi che sembra anticipare una metodologia di intervento dell'immediato presente, come i recenti restauri promossi nel parco archeologico testimoniano. Appare sorprendente, in queste dinamiche di relazioni, apprendere che sarà proprio un accreditato professionista della Real Casa quale Gaetano Genovese a sperimentare la nuova tecnica per distetri orizzontali, costituendo la premessa per uno dei capisaldi della celebrata rivoluzione operata da Giuseppe Fiorelli a Pompei.

¹ Si veda *Pompei e l'Europa. Atti del Convegno Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al postclassico*, atti del convegno, Pompei-Napoli 2015, a cura di M. OSANNA, R. CIOFFI, A. DI BENEDETTO, L. GALLO, Milano 2016.

² Cfr. *Pompei e l'Europa 1748-1943*, cat. mostra, Napoli-Pompei 2015, a cura di M. OSANNA, M.T. CARACCIOLLO, L. GALLO, Milano 2015.

³ *Pompei e l'Europa*, ciclo di conferenze a cura di Andrea Maglio e Luigi Gallo (Napoli-Boscotrecase, 1-30 ottobre 2015).

⁴ *Restaurando Pompei. Dibattito e riflessioni a margine del Grande Progetto Pompei*, giornate di studio internazionali, Pompei-Napoli, 6-7 aprile 2017, a cura della Soprintendenza Pompei e del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

⁵ *Picasso e Napoli: Parade*, cat. mostra, Napoli-Pompei 2017, a cura di S. BELLENGER, L. GALLO, Milano 2017.

⁶ *Igor Mitoraj a Pompei*, cat. mostra, Pompei 2016-2017, Roma 2016.

⁷ *Angelo Casciello "Pompei"*, cat. mostra, Pompei 2017-2018, a cura di M. BIGNARDI, Fisciano (Salerno) 2017.

⁸ *Pompei e l'architettura contemporanea*, fascicolo monografico di «Parametro» a cura di F. MANGONE, M. SAVORRA, n. 261, gennaio-febbraio 2006.

⁹ F. MANGONE, *Viaggi a Sud. Gli architetti nordici e l'Italia, 1850-1925*, Napoli 2002.

¹⁰ W. HAMILTON, *Account of The Discoveries at Pompeii, communicated to The Society of Antiquaries in London ...*, London, W. Bowyer and L. Nichols, 1777.

¹¹ *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, cat. mostra, Parigi-Pompei 1981, Napoli 1981.

¹² *Pompei Pompeij 360°. I due Panorami di Carl Georg Enslen del 1826. Die beiden Panoramen Carl Georg Enslen aus dem Jahr 1826*, Milano 2006.

¹³ W.J.K. ZAHN, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae, nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen von Wilhelm Zahn. Mit deutschem und französischem Text*, Berlin 1828-1859.

I dialetti italiani e l'Unesco

Nicola De Blasi

Cenno su dialetto e dialect nella storia e negli studi

Di tanto in tanto in circostanze diverse, qualcuno con una certa sicurezza afferma: «L'Unesco ha detto che il Napoletano è una lingua», «L'Unesco ha detto che il Napoletano è un bene dell'umanità», «L'Unesco ha detto che il Napoletano è la seconda lingua d'Italia». Altri, sui giornali oppure in conversazioni pubbliche o private, non perdono l'occasione per

sottolineare con forza: «Il Napoletano non è un dialetto, è una lingua»; qualcosa del genere del resto accade spesso anche per altri dialetti, visto che la sequenza «non è un dialetto (ma) è una lingua» si legge in rete circa 15.000 volte (secondo Google, nel febbraio 2018). Quasi mai, però, chi fa affermazioni di questo tipo aggiunge, come pure sarebbe necessario, una sua definizione di «dialetto» o, almeno, una spiegazione della propria convinzione. Sembra però di capire che in queste frasi sia sottintesa l'idea che «dialetto» corrisponda a una qualifica negativa. Una precisazione, anche in termini storici, può forse contribuire a fare chiarezza e a fugare dubbi ed equivoci.

Com'è noto, tra il Quattrocento e il Cinquecento gli italiani sono alla ricerca di una lingua di cultura comune a tutti, da affiancare al latino, e la individuano nella lingua degli autori del passato, dotata di una sua realtà storica e di una tradizione ormai consolidata. Da più parti e in diverse aree geografiche si realizza un percorso di avvicinamento verso questa lingua letteraria comune, che trova peraltro un corrispondente parlato nella lingua delle conversazioni degli ambienti cortigiani. Nella riflessione sulla lingua, alcuni intellettuali del Cinquecento qualificano le diverse lingue in rapporto alla loro dimensione geografica. La classificazione adottata è quella tra *genere* e *specie*, come nelle classificazioni scientifiche: accanto a una lingua comune e generale ci sono, in aree geografiche delimitate, altre lingue speciali. Per riferirsi a queste lingue di *specie* viene progressivamente usata la parola «dialetto», passata dal greco al latino degli umanisti e usata in riferimento alle lingue delle diverse zone dell'antica Grecia.

Se si considera che la parola «dialetto» entra in questo modo in Italia (come si vede, ciò avviene circa trecento anni prima dell'unificazione politica della Nazione), si deduce facilmente che essa negli studi linguistici italiani non ha nessuna implicazione negativa. Un dialetto infatti altro non è che una lingua: è dotato di una sua specificità fonetica, morfologica, lessicale, ha una sua specifica grammatica, ha una sua individualità, sia che si riferisca a una grande città, sia che si riferisca a un piccolo centro: ciò vale, per esempio, per il Napoletano, per il Milanese, per il Girgentino (di Agrigento), per l'Altamurano (di Altamura in provincia di Bari) eccetera.

Nonostante la necessaria semplificazione schematica, è chiaro che in Italia si usavano nel Cinquecento e si usano tuttora sia la lingua italiana, comune e generale, sia numerose lingue «in uso in aree geograficamente più ristrette collocate all'interno dell'area più ampia in cui generalmente è in uso l'italiano». Invece di usare tante parole, come quelle ora inserite tra virgolette, negli studi linguistici, per chiarezza terminologica e per necessità descrittiva, si usa la parola «dialetto», con una connotazione geografica, perché ogni dialetto è una lingua in uso in una certa area delimitata o presso parlanti che di tale area delimitata sono originari. Talvolta, poi, come nel caso del Napoletano o in altri casi, si aggiunge una diffusa circolazione artistica (letteratura, teatro, canzoni, cinema), ma resta valido il fatto che nella comunicazione corrente l'italiano, in Italia, è la sola lingua comune a tutti e di uso generale, indipendentemente dall'area geografica, dagli ambiti d'uso e dagli argomenti trattati. Questo è, molto in

breve, il quadro che risulta dalla realtà e dagli studi.

Per quale motivo, allora, la parola «dialetto» da alcuni è considerata offensiva o «politicamente scorretta»? Tentiamo di dare una breve spiegazione. Com'è noto a chi si occupa di linguistica italiana, *dialetto* è una parola colta, che rientra nel lessico intellettuale; si tratta di un grecismo mediato dal latino riferito a una nozione che prende forma nel Rinascimento¹. La parola *dialetto* riferita ai dialetti italiani (non a quelli della Grecia antica) si legge in italiano negli appunti linguistici di Angelo Colocci negli anni Trenta del Cinquecento². La parola ha avuto fortuna, prima in Europa poi nel mondo, tanto che è verosimile che anche l'inglese *dialect* sia una parola entrata nel lessico intellettuale internazionale a partire da un uso stabilizzatosi nella cultura linguistica italiana (e poi in quella europea) dal Rinascimento in poi. Tuttavia l'inglese *dialect* e l'italiano *dialetto* non hanno lo stesso significato. Infatti la parola inglese e la nozione di *dialect* nella linguistica angloamericana hanno un significato diverso da quello condiviso nell'ambito degli studi storico-linguistici e dialettologici connessi all'italiano e ai dialetti italiani. Nella linguistica angloamericana *dialect* designa ogni variante di una lingua standard³, cioè un modo particolare (o deviante) di parlare una lingua. In italiano, invece, la nozione di *dialetto* è diversa: i dialetti, secondo gli studi scientifici della Dialettologia italiana, sono lingue locali derivate direttamente dal latino parlato in una determinata area.

Oggi in italiano, anche per effetto di una cultura linguistica 'orecchiata' o, per meglio dire, leggiucchiata attraverso internet, si va però diffondendo l'idea sbagliata che i dialetti siano modi locali di parlare l'italiano (ma questa sarebbe in realtà la definizione adatta per l'*italiano regionale*). Ne consegue che molti, nella disinformazione derivata in genere dal fatto di ignorare qualcosa, considerano riduttiva la denominazione di *dialetto* e tendono a ritenerla come il segno di una svalutazione: il paradosso che ne consegue è che coloro che qualificano sé stessi come difensori dei dialetti poi siano i primi a mostrare ostilità verso il *dialetto* (in quanto parola) perché la considerano una 'brutta parola'.

La geografia linguistica dell'Unesco

A questo punto è il caso di accennare ad alcuni riferimenti al Napoletano e all'Unesco che si incontrano in rete. L'Unesco pubblica in rete un *Atlante delle lingue in pericolo* (<http://www.unesco.org/languages-atlas/>), che sin dal titolo svela la prospettiva di classificare le lingue in vista di una loro salvaguardia; a tal fine la misura adottata è quella delle lingue regionali, considerate in rapporto a una lingua nazionale, presentata più o meno inevitabilmente come lingua egemone o dominante. Sembra infatti presupposto che le lingue regionali sarebbero in pericolo a causa dei parlanti delle lingue dominanti e delle istituzioni che le sostengono.

L'Atlante dell'Unesco proposto in rete ha un suo corrispettivo in un volume in cui è presentato il quadro delle diverse aree del mondo. Nel saggio dedicato all'Europa e al Caucaso si accenna tra l'altro al fatto che le Autorità, nei paesi presi in esame, non sempre riconoscono le lingue censite: «Until now, Italian authorities have not granted recognition to the

regional languages belonging to the Italo-Romance or the Gallo-Romance sub-branches, although Ladin and Friulan are recognized»⁴.

Secondo la catalogazione dell'Unesco le lingue parlate in Italia sarebbero ventotto:

Algherese Catalan, Alpine Provençal, Arbëresh, Campidanese, Cimbrian, Corsican, Emilian-Romagnol, Faetar, Franco-provençal, Friulan, Gallo-Sicilian, Gallurese, Gardiol, Griko, Ladin, Logudorese, Lombardo, Mòcheno, Molise Croatian, Piedmontese, Resian, Romani, Sassarese, Sicilian, South Italian, Töitschu, Venetan, Yiddish.

Come si vede, curiosamente manca nell'elenco proprio l'italiano, che però nel volume cartaceo è compreso tra le varietà dell'Italo-Romanzo: «Italo-Romance consists of Corsican, as well as Gallurese and Sassarese (treated technically as outlying dialects of Corsican here), Italian (comprising Tuscan and Central Italian dialect groups), South Italian (including Campanian and Calabrese) and Sicilian»⁵.

L'Italiano quindi avrebbe una precisa delimitazione geografica, come se i suoi parlanti nativi fossero solo in alcune zone dell'Italia centrale. Nella stessa pagina, a parte, sono elencate le lingue settentrionali comprese nel gruppo Gallo-Romanzo: «Outside the Oil area, Gallo-Romance consists of Francoprovençal, Piedmontese, Ligurian, Lombard, Emilian-Romagnol and Venetan».

Risulta poi interessante un accenno al *Francoprovenzale* come gruppo di lingue invece che come singola lingua:

It may be argued that within Francoprovençal there is so much diversity and fragmentation that it too, like the Oc and the Oil languages, should be seen as a group of languages rather than a single language, but it nonetheless seems a true case of a dialect continuum, as well as exhibiting sufficient intelligibility to allow us to defend the current treatment⁶.

In realtà, secondo la Dialettologia italiana, per ciascuna delle aree considerate si potrebbe parlare di un insieme di lingue (o piuttosto dialetti derivati sempre dal latino), poiché anche il Veneto o il Lombardo non possono essere considerati come lingue singole regionali. Nelle stesse pagine è però chiarito che il numero dei dialetti rappresenta in un certo senso un problema: «Most crucially, however, dialects are not included, not because they would not represent an equally important facet of languages diversity but for the simple fact that the list would be inexhaustible»⁷.

Questa osservazione sembra ragionevole se si attribuisce a un dialetto l'accezione anglo-americana di *dialect* come variante di una lingua parlata nota (o anche standard) che si sfrangia in una variabilità geografica tendenzialmente inesauribile. La complessità del caso risalta in pieno a proposito del cosiddetto *South Italian*, che includerebbe dialetti come il Campano e il Calabrese (in realtà solo quello settentrionale) a cui si accenna nel libro («including Campanian and Calabrese»). Nella scheda in rete l'estensione del *South Italian* è presentata così:

Name of the language: South Italian (en), italien du sud (fr), napoletano-calabrés (es), южно-итальянский (ru).

Alternate Names: Neapolitan; Neapolitan-Calabrese; неаполитанский; неаполитанско-калабрийский.

Vitality: Vulnerable.

Number of speakers: 7,500,000 Rough estimate based on various sources.

Locations: Campania, Lucania (Basilicata), Abruzzi (Abruzzo), Molise, northern Calabria, northern and central Apulia (Puglia), southern Lazio and Marche as well as easternmost Umbria.

Country or area: Italy. Come: lat: 40.9798; long: 15.249.

Un problema a parte è quello della denominazione di questa lingua. La scheda allude a una equivalenza tra il *South Italian* e il *Neapolitan* (o il *Neapolitan-Calabrese*, che è un'altra varietà linguistica inesistente). Alla luce di questa scheda il Napoletano diventa di fatto *la* lingua di quasi tutta l'Italia meridionale, parlata da sette milioni e mezzo di parlanti dalla Calabria settentrionale e dalla Puglia fino all'Umbria. Probabilmente proprio questa classificazione ha indotto alcuni lettori (e poi molti dopo di loro) a ritenere che il Napoletano sia stato riconosciuto dall'Unesco. L'etichetta linguistica uniforme attribuita a quasi tutta l'Italia meridionale (corrispondente a gran parte dell'antico Regno di Napoli) fa quasi pensare che abbia avuto un ruolo una sorta di equivalenza binaria Lingua-Nazione di stampo ottocentesco. Se così fosse, la situazione sarebbe doppiamente paradossale: l'Unesco per il presente rigetta ogni ipotesi di corrispondenza Lingua-Nazione, tanto che per esempio l'Italiano è catalogato solo come lingua della Toscana; d'altro canto, però, con una prospettiva molto particolare, il binomio Lingua – Nazione sembrerebbe presupposto per uno Stato pre-unitario, con il risultato che ai parlanti residenti in gran parte dei territori del Regno di Napoli è assegnato 'd'ufficio' come lingua unica il *South Italian* o Napoletano.

In questa impostazione tutti i dialetti meridionali, dal Laziale meridionale al Calabrese settentrionale, dall'Abruzzese al Materano, sono appunto trattati come dialetti *del* Napoletano, laddove nella tradizione dialettologica italiana non solo il Calabrese o il Pugliese, ma perfino il Cosentino, il Barese, il Materano, il Teramano ecc. sono dialetti italiani (non *dell'*italiano) a pari titolo rispetto al Napoletano, ma anche rispetto, per esempio, al dialetto di Sora⁸, di Altamura⁹, di Picerno e Tito¹⁰, di Montella¹¹, per citare solo alcuni dialetti a cui sono stati dedicati importanti studi.

Per quanto poi riguarda la tutela, il curatore dell'Atlante Unesco sottolinea che una lingua viene meglio tutelata quando è adottata nella scrittura; a scrivere una lingua possono essere in primo luogo coloro che la parlano, i quali potranno tanto più usarla se qualcuno insegnerà loro a metterla per iscritto. Nella prospettiva dell'Unesco risalta perciò il nesso tra la tutela delle lingue in pericolo e il loro insegnamento scolastico: «The presence of a written form of an indigenous language will usually contribute to its preservation, enhance its prestige relative to other languages, make the language transmissible to unseen generations and locations, and thus ensure in future»¹².

Inoltre è chiarito che in alcune aree l'alfabetizzazione non avviene nella lingua materna:

This issue is discussed at greater length in the individual regional chapters, but in ethnically diverse countries with low incomes and low educational opportunities among the endangered speaker communities, education through a wider medium than the mother tongue is the norm rather than exception. This situation is not likely to change within a generation despite the advocacy of UNESCO and many educators and governments. It is hoped, however, that the Atlas will contribute to an awareness of the problem of mother-tongue illiteracy so that it can be better monitored in future editions.

Secondo il punto di vista dell'Unesco, quindi, è auspicabile che tutti i parlanti del mondo siano alfabetizzati nella propria lingua materna. Andiamo al caso concreto: in Italia meridionale sette milioni e mezzo di parlanti 'dovrebbero' essere alfabetizzati in quell'Italiano del Sud (*South Italian*) che l'Unesco presenta come equivalente al Napoletano (*Neapolitan*). Ciò porterebbe non solo a un rapporto conflittuale con l'italiano, ma anche all'insegnamento di una lingua destinata a ridotti usi funzionali, sempre che naturalmente l'obiettivo finale non sia quello di proporre la traduzione in Italiano del Sud di tutti i testi abitualmente scritti in Italiano. Per di più un insegnamento mirato ad affermare la 'norma' di un Italiano del Sud (/Napoletano) entrerebbe direttamente in conflitto con la stessa competenza nativa dei parlanti, visto che molti dialetti meridionali sono visibilmente e profondamente diversi dal Napoletano: qui è appena il caso di ricordare che tra Campania, Basilicata e Calabria settentrionale, in una superficie ridotta si trova «l'unica area romanza nella quale sono presenti tutti i vocalismi tonici originatisi da quello latino»¹³: questa circostanza dovrebbe di per sé generare un dubbio sulla presunta unità del cosiddetto *Neapolitan-Calabrese*, in quanto dimostra che i dialetti delle diverse zone presentano tra loro caratteristiche strutturali profondamente diverse.

A ben guardare, con un effetto molto difforme rispetto all'intenzione di salvare le lingue in pericolo, i piccoli dialetti sarebbero tendenzialmente negati o addirittura azzerati: l'attenzione concentrata sulle minoranze vere o presunte compromette quindi l'individualità delle *Minimanze*¹⁴, cioè dei piccoli dialetti che rappresentano varietà linguistiche derivate dal latino, tra loro autonome anche se in contatto e talvolta simili.

La tutela, la crisi dei piccoli dialetti e della Dialettologia

La geografia linguistica proposta da chi intende difendere le lingue parlate in Italia (a esclusione, per inciso, dell'Italiano) condurrebbe probabilmente a una crisi profonda degli studi di Dialettologia italiana, che nella prospettiva dell'Unesco (e forse di altri gruppi attivi in ambito linguistico) finirebbero con l'assumere le funzioni di una sorta di 'agenzia' normativa, orientata a ridurre la molteplicità dei dialetti a una uniformità regionale o sovra-regionale (come per l'Italiano del Sud). Se così fosse, ai dialettologi, nella funzione esclusiva di difensori delle Minoranze, toccherebbe anche

l'ingrato ruolo di fare i gendarmi 'contro' le Minimanze, con palese contraddizione rispetto all'obiettivo dichiarato di perseguire la difesa delle diversità. La crisi dei dialetti (o almeno dei soli dialetti più 'deboli') non dipenderebbe quindi dai movimenti della storia, che in un modo o nell'altro hanno sempre modificato le lingue, ma sarebbe la conseguenza necessaria di una programmazione propugnata proprio da chi si propone di salvare le lingue: più o meno, insomma, sacrificare cento per salvarne una.

La molteplice variabilità della realtà linguistica italiana non richiede, in questo contesto, una dimostrazione. Si può però notare che i tanti dialetti che rendono molto particolare il panorama linguistico italiano fanno venire in mente l'accentuata biodiversità che caratterizza il territorio italiano, visto che, «di tutt'Europa, l'Italia è lo Stato che ospita il più alto numero di specie (circa la metà delle specie vegetali e circa un terzo di tutte le specie animali)»¹⁵. Ciò vuol dire che l'ecosistema italiano ha un tasso di variabilità delle specie molto più elevato rispetto di quello di molti altri Paesi, se è vero che in Italia vivono «circa 60.000 specie animali, con la presenza di numerosi endemismi che la rendono un'area ecologica unica in Europa»¹⁶. Se di un ecosistema variabile si ritiene opportuno salvaguardare la variabilità, per cui per esempio sarebbe (stato) opportuno salvaguardare centinaia di diverse specie di mele a fronte delle sei o sette specie oggi normalmente reperibili nei supermercati, sembra opportuno che, secondo principi di ecologia linguistica, la diversificazione linguistica non sia sacrificata in nome di un livellamento normativo, da alcuni per di più presentato come unica soluzione per la salvaguardia delle varietà locali.

Rispetto all'esigenza di classificazione avvertita dall'Unesco, è probabile che un solo semplice elenco delle varietà dialettali italiane comporterebbe difficoltà di catalogazione, visto che per ragioni storiche e geografiche i dialetti italiani sarebbero alcune migliaia, considerata la loro spiccata localizzazione municipale (in un territorio in cui i Comuni sono oltre ottomila). Un modo per tenere insieme il rispetto per la molteplicità linguistica e l'esigenza della classificazione potrebbe essere quello di rinunciare a etichette che adombrino uniformità linguistiche non rispondenti alla realtà (come *Lingua Lombarda*, *Italiano del Sud* ecc.), accettando invece etichette che sin dalla forma rendano evidente la molteplicità delle realtà linguistiche italiane. Si potrebbe cioè optare, senza detrimento per la descrizione, per denominazioni come *dialetti lombardi*, *dialetti liguri*, nonché *dialetti meridionali* (o, meglio ancora, *dialetti campani*, *pugliesi*, *lucani*, *calabresi settentrionali* ecc.); si tratterebbe cioè di tener conto anche delle indicazioni provenienti dalla bibliografia scientifica della Dialettologia italiana, al momento, a quanto pare, trascurata dall'Unesco. L'insigne dialettologo Manlio Cortelazzo ha proposto appunto le etichette di *dialetti liguri*, *lombardi*, nonché *dialetti centro-meridionali* con ulteriore articolazione in *molisano*, *campano*, *pugliese sett.*, *salentino* ecc.¹⁷.

D'altra parte, alla variegata molteplicità dei dialetti italiani fa ormai costante riferimento anche l'attività dei tanti poe-

ti dialettali che sempre più negli ultimi decenni si è orientata verso dialetti fortemente localizzati, in precedenza poco o per nulla adottati nella scrittura: dalla metà del Novecento infatti sono stati usati per la prima volta in letteratura anche dialetti di piccoli centri che si sono idealmente affiancati, con le loro specifiche caratteristiche locali, alle tradizioni consolidate della letteratura romanesca, napoletana, milanese veneziana ecc. Per esempio, il poeta Franco Palumbo (1930-2011), le cui poesie sono state pubblicate in una esemplare edizione critica a cura di Francesco Bruni e di Franco Vitelli¹⁸, certamente non ha scritto in un generico dialetto lucano regionale (né tanto meno in un presunto Italiano del Sud), ma specificamente nel dialetto di Matera (diverso da altri dialetti della stessa provincia). Per l'area napoletana è particolarmente significativa l'esperienza poetica di Michele Sovente (1948-2011), che ha scritto poesie in italiano, in latino e nel suo dialetto nativo di Cappella, frazione del Comune di Monte di Procida, in provincia di Napoli. Questa scelta linguistica di Sovente da un lato stabilisce le distanze rispetto al napoletano della tradizione poetica, dall'altro implica la sottolineatura di una specificità del dialetto di Cappella perfino rispetto alla stessa varietà del vicino centro di Monte di Procida.

Le scelte dei poeti sono in un certo senso un indizio della percezione dei parlanti, che quando hanno consapevolezza dei propri usi dialettali certamente non accettano di buon grado l'idea di vedere le piccole dialettalità locali azzerate da prospettive territoriali livellatrici.

¹ M. ALINEL, «Dialeto»: un concetto rinascimentale fiorentino, in IDEM, *Lingua e dialetti: struttura, storia e geografia*, Bologna 1984, pp. 169-199.

² Cfr. N. CANNATA SALOMONE, *Gli appunti linguistici di Angelo Colocci nel ms. Vat. lat. 4817*, edizione critica, note e commento, Firenze 2012: negli appunti di Angelo Colocci si legge la più antica (1530 circa) attestazione scritta finora nota della parola *dialetto* in riferimento alle varietà locali tradizionali parlate in Italia.

³ G.P. CAPRETTINI, *Dialeto*, in *Enciclopedia*, Torino 1978, IV, pp. 690-702.

⁴ T. SALMINEN, *Europe and the Caucasus*, in *Atlas of the World's Languages in Danger*, a cura di C. MOSELEY, Paris 2010, pp. 32-42, 39-40.

⁵ Ivi, p. 39.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 33.

⁸ Cfr. C. MERLO, *Fonologia del dialetto di Sora (Caserta)*, in «Annali delle Università Toscane», XXXVIII, 1920, pp. 117-283.

⁹ M. LOPORCARO, *Grammatica storica del dialetto di Altamura*, Pisa 1988.

¹⁰ M.T. GRECO, *Dizionario dei dialetti di Picerno e Tito*, Napoli 1991.

¹¹ O.M. FESTA, *Il dialetto di Montella*, in «L'Italia dialettale», IV, 1928, pp. 168-85; V, 1929, pp. 95-128; VIII, 1932, pp. 87-116; IX, 1933, pp. 172-202.

¹² C. MOSELEY, *op. cit.*, p. 18.

¹³ F. FANCIULLO, *Prima lezione di dialettologia*, Roma-Bari 2015, p. 115.

¹⁴ Cfr. N. DE BLASI, *Dialetti in rete, l'idea di norma e difesa delle minoranze linguistiche (con il sacrificio delle "minimanze")*, in *Dialetti: per parlare e parlarne. Atti del I Convegno Internazionale di Dialettologia Progetto A.L.Ba.*, a cura di P. DEL PUENTE, Potenza 2010, pp. 13-31. La nozione di «minimanza» è accolta con favore da T. TELMON, *Le minoranze linguistiche, in L'Italia e le sue regioni*, a cura di M. SALVATI, L. SCIOLLA, Roma 2015, III, pp. 525-546.

¹⁵ R. CAZZOLLA GATTI, *Biodiversità in teoria e in pratica*, Padova 2014, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. M. CORTELAZZO, *Italienisch: Gliederung der Sprachräume. Ripartizione dialettale*, in *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, a cura di G. HOLTUS, M. METZELTIN, C. SCHMITT, Tübingen 1988, IV, pp. 445-53. La difformità tra il plurale, p. es., di *lombardi* e il singolare, p. es., di *campano* potrebbe essere facilmente superata adottando, con minimo ritocco, anche per i dialetti centro meridionali l'aggettivo in forma plurale (*campani* ecc.). A una diversificazione interna delle aree dialettali già si riferiva in modo esplicito la classificazione dei dialetti italiani proposta da G.B. PELLEGRINI, *Carta dei Dialetti d'Italia*, Pisa 1977, che per l'area meridionale (vista dall'Unesco come corrispondente al solo *South Italian*) elenca le seguenti varietà: marchigiano meridionale, teramano, abruzzese orientale adriatico, abruzzese occidentale, dialetti molisani, dialetti pugliesi dauno-appenninici, dialetti garganici, dialetti appulo-baresi, dialetti laziali meridionali, napoletano, irpino, dialetti del Cilento, lucano nord-occidentale, lucano nord-orientale, lucano centrale, dialetti dell'area lucano-calabrese, calabrese settentrionale. In una prospettiva diversa, a cui qui si può fare solo un accenno brevissimo, si va invece diffondendo un'opinione secondo cui è affermata l'esistenza di lingue regionali (la Lingua Lombarda, la Lingua veneta e pure il Napoletano del Sud), rispetto alle quali le varietà di un sub-area o di una singola località sono considerate dialetti: in questa prospettiva, pertanto, il Valtellinese sarebbe considerato un dialetto della Lingua Lombarda, il bellunese un dialetto della Lingua Veneta così come il materano sarebbe visto come un dialetto del cosiddetto Italiano del Sud. Su queste basi si fondano alcune argomentazioni (non condivisibili) sostenute nel sito www.patrimonilinguistici.it. A proposito di tale prospettiva sia qui sufficiente per ora una sola osservazione: le varietà dialettali locali derivate direttamente dal latino (per esempio il Valtellinese, il Cosentino ecc.) sarebbero trattate come 'dialetti' di una lingua regionale (la Lombarda, l'Italiano del Sud) non pre-esistenti rispetto a loro, ma successive, anzi, per maggior precisione, derivate da un'astrazione *a posteriori* connessa a entità regionali di recente istituzione. Il percorso argomentativo quindi si configurerebbe in questo modo: dal momento che esiste la Regione Lombardia, si desume, secondo questa linea regionalistica, che tutti i dialetti parlati in Lombardia non possano essere altro che «dialetti di una Lingua Lombarda», di cui sarebbero varianti locali.