

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXX DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME IX
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2023

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXX DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME IX
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2023

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro

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

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

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

segreteria di redazione
Raffaella Bosso
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Gordon M. Poole
Augusto Russo
Immacolata Salvatore

referenze fotografiche
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale:
p. 32
ICCD-Istituto Centrale per il Catalogo e
la Documentazione: pp. 6, 42
Mario Cesarano: pp. 12, 13, 16
Diocesi di Massa Marittima-Piombino:
pp. 68, 69 (destra)
Diocesi di Mileto-Nicotera-Tropea: p. 69
(sinistra)
Montecassino, Abbazia: Museo, p. 45;
Archivio, p. 46
Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio
Emanuele III": p. 37
Napoli, Fondazione Biblioteca
Benedetto Croce, archivio: p. 50
Patrimonio Nacional, Real Biblioteca
del Monasterio de El Escorial: p. 4
Per gentile concessione dell'Augustissima
Arciconfraternita dei Pellegrini – Napoli,
Complesso Museale dei Pellegrini: p. 64
Torino, Biblioteca Universitaria: p. 33
Su concessione del Ministero della
Cultura: Museo Archeologico
Nazionale di Napoli – foto di Giorgio
Albano: p. 7; Archivio di Stato di
Napoli: p. 10
Washington DC, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection, 1961.9.83:
p. 30

Il logo di «Napoli nobilissima», ideato
da Roberto Pane per il primo numero
della terza serie della rivista (1961),
si basa su un suo disegno tratto dalla
statua classica di *Nereide con pistrice*
ora al Museo Archeologico Nazionale
di Napoli

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

ISSN 0027-7835

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

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

amministrazione
artem srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

artem

redazione
luigi coiro

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nell'aprile 2023

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa
napoli

certificazione qualità
ISO 9001: 2015
www.artem.org

stampato in italia
© copyright 2023 by
artem srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Un nuovo frammento dell'iscrizione dedicatoria del tempio dei Dioscuri di Neapolis ritrovato a Casamarciano
Mario Cesarano
- 19 L'introduzione della trafilatura nella zecca di Napoli (1542-1543): un «ingegno» poco noto
Simonluca Perfetto
- 31 Tradizione e fortuna della poesia di Giovanni Della Casa nel Seicento napoletano
Pietro Giulio Riga
- 43 Jean-Honoré Fragonard e Jean-Robert Ango a Montecassino in un'ignota lettera del cardinale Passionei
Mariano Dell'Omo
- 51 Il pieno e tardo Rinascimento di Benedetto Croce. Soluzione estetica a un «problema storico»?
Gianluca Genovese
- Note e discussioni**
- 62 Alessio Ciannarella
Un'inedita pala romana di Giuseppe Bonito: *l'Apparizione della Madonna a sant'Ignazio* in Sant'Apollinare
- 67 Antonella Capitanio
Un busto reliquiario napoletano all'isola d'Elba
- 71 Daniela Caracciolo
Recensione a F. Lofano, *Un pittore conteso nella Napoli del Settecento. L'epistolario e gli affari di Francesco de Mura*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2022

Note e discussioni

Un'inedita pala romana di Giuseppe Bonito: l'Apparizione della Madonna a sant'Ignazio in Sant'Apollinare
Alessio Ciannarella

La ricostruzione della basilica di Sant'Apollinare fu una delle più importanti imprese architettoniche promosse da Benedetto XIV durante la sua permanenza al soglio petrino (1740-1758)¹. In realtà, già sul finire del secolo precedente i gesuiti, titolari della chiesa, avevano espresso più volte la volontà di riedificare il complesso che versava ormai in stato fatiscente; tuttavia, gli enormi costi previsti avevano scoraggiato ogni tipo d'intervento². Soltanto nei primi anni quaranta del Settecento, grazie al sostegno economico del pontefice, la chiesa fu sottoposta a una completa ricostruzione diretta dall'architetto Ferdinando Fuga³. I lavori, iniziati ufficialmente il 27 agosto 1742, si conclusero in poco meno di sei anni, il 21 aprile 1748, quando la chiesa fu consacrata dal Lambertini in persona⁴.

La ristrutturazione dell'edificio portò al totale rinnovamento dell'appartamento decorativo interno, che vide coinvolti pittori di primo piano nella scena artistica contemporanea, soprattutto romana. Non essendo noti né contratti né ricevute di pagamento per la gran parte di queste commissioni⁵, le principali informazioni sull'impresa si ricavano dalla *Roma antica e moderna* di Gregorio Roisecco (1750), la prima guida a descrivere puntualmente tutte le pitture e le sculture conservate nella nuova chiesa⁶. Tra i principali pittori impegnati troviamo Stefano Pozzi, Ludovico Mazzanti, Placido Costanzi, Giacomo Zoboli, Ercole Graziani e Gaetano Lapis, oltre agli scultori Carlo Marchionni, Bernardino Ludovisi, Felipe de Castro, Pietro Antonio Verschaffelt. Tale rassegna è stata riproposta, più o meno invariata, da tutta la tradizione perietologica successiva, con l'unica eccezione dell'*Itinerario istruttivo* di Giuseppe Vasi (1763). L'incisore siciliano, dopo aver brevemente tratteggiato la storia dell'edificio, informava il lettore sulle principali opere presenti al suo interno:

Nel portico si venera la immagine della santissima Vergine, che era nell'antico portico, ed il battesimo di Gesù Cristo è opera di Gaetano Lapis. La volta della chiesa dipinta da Stefano Pozzi, ed il quadro nell'altare maggiore tutto ornato di preziosi marmi, e metalli dorati è di Ercole Ferrari Bolognese. La statua di san Francesco Saverio è di Monsù le Gros, ed il sant'Ignazio incontro di Carlo Melchion; il san Giovanni Nepomicensino è di Placido Costanzi, ed il quadro incontro di Niccolò Ricciolini; quello nella sagrestia è di Niccolò Bonito, e le pitture nella volta di Corrado Giaquinto⁷.

La guida di Vasi è l'unica a fornirci notizie riguardanti la sagrestia. Sebbene la perdita totale della decorazione muraria e l'assenza di materiale documentario ci impediscano di verificare la bontà dell'attribuzione a Corrado Giaquinto dell'affresco della volta, questo passo dell'*Itinerario*, sfuggito finora

alla critica, è la sola fonte a menzionare un'ulteriore commissione pubblica portata a termine dall'artista pugliese durante il suo lungo soggiorno romano⁸.

Oggi l'ambiente ospita una tela settecentesca di mm 2,42 x 1,63, raffigurante *l'Apparizione della Madonna a sant'Ignazio di Loyola* (figg. 1, 3-4)⁹. La pala mostra il santo gesuita inginocchiato di fronte alla Vergine, la quale, con la mano destra, gli indica l'anagramma IHS nella parte alta della tela; in primo piano, due putti reggono tra le mani un grande volume su cui è possibile leggere la scritta *Ad maiorem gloriam*. L'opera, giudicata da Claudio Mancini «di gusto marattiano»¹⁰, è rimasta sempre anonima e non ha mai goduto di particolari attenzioni da parte della critica¹¹. Per la paternità di questo dipinto Vasi propone il nome di Niccolò Bonito, misconosciuto pittore d'origine napoletana, attivo per lungo tempo nell'Urbe al seguito di Jan Frans van Bloemen¹². Ricordato da Bernardo De Dominici nelle sue *Vite* tra «i virtuosi professori che han dipinto paesi»¹³, Bonito è ad oggi noto esclusivamente per la sua attività di paesaggista, di cui, peraltro, non sopravvive alcuna testimonianza pittorica. Pertanto, appare assai probabile che l'incisore corleonese confondesse il nome di Niccolò con quello del più famoso Giuseppe, celebre già tra i contemporanei per le sue abilità come pittore sacro, di storia, 'di genere' e anche ritrattista. Del resto, le informazioni fornite dall'*Itinerario istruttivo* su Sant'Apollinare non possono certo dirsi impeccabili: Vasi confondeva Ercole Graziani con un improbabile Ercole Ferrari, assegnava erroneamente il *San Luigi Gonzaga* a Niccolò Ricciolini anziché a Ludovico Mazzanti e finiva per storpiare il cognome di Melchiorri in Melchion. Non sorprende, dunque, che egli abbia confuso il nome di battesimo dei due artisti partenopei.

Primo pittore della corte borbonica e direttore dell'Accademia del Disegno di Napoli, Giuseppe Bonito fu uno dei protagonisti della scena artistica napoletana del Settecento. Originario di Castellammare di Stabia, si formò sotto il magistero di Francesco Solimena e trascorse la sua intera carriera nella capitale del Vicereame, divenendo uno dei pittori più apprezzati dalla corte e dall'aristocrazia partenopea. Come già sottolineava Nicola Spinosa, strana fu la vicenda critica a cui il pittore andò incontro a partire dal terzo decennio del secolo scorso, quando la sua personalità artistica fu notevolmente ridimensionata da Roberto Longhi. In un articolo del 1927 lo studioso piemontese riconduceva correttamente a Gaspare Traversi un gran numero di dipinti di genere fino a quel momento assegnati a Bonito, espungendo così dal catalogo dell'artista le sue opere più note e rappresentative¹⁴. Fondamentale nella rivalutazione del personaggio è stato proprio Spinosa, che ha gettato nuovamente luce su quest'importante allievo di Solimena, tratteggiando con sapienza il suo percorso artistico¹⁵.

Ad attestare senza riserve la paternità della tela qui in oggetto è il confronto con un dipinto certamente di mano di Giuseppe Bonito, realizzato nel 1755 per l'Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini di Napoli e raffiguran-



1. Giuseppe Bonito (qui attr.), *Apparizione della Madonna a sant'Ignazio*.
Roma, chiesa di Sant'Apollinare, sacrestia.



2. Giuseppe Bonito, *San Filippo orante davanti alla Sacra Famiglia*, 1755. Napoli, Complesso Museale dell'Augustissima Arciconfraternita dei Pellegrini, sacrestia.

te la *Madonna con il Bambino, san Giuseppe e san Filippo Neri* (fig. 2)¹⁶. Posto originariamente su uno degli altari laterali della chiesa, il quadro fu presto spostato in sagrestia – dove si trova ancora oggi – a causa delle pessime condizioni microclimatiche dell'ambiente, che ne stavano compromettendo lo stato di conservazione¹⁷. La tela partenopea recupera in maniera palmare l'opera oggi in Sant'Apollinare, da cui differisce per pochi particolari, come l'inserimento della figura di Gesù Bambino sul grembo della Vergine, la sostituzione dell'angelo orante con la figura di san Giuseppe, il diverso atteggiamento dei putti in primo piano, la mancanza nella parte centinata delle glorie angeliche con l'anagramma IHS.

Partendo dalle solenni e maestose pale di Solimena, per Sant'Apollinare Bonito elabora un'altrettanto solida e monumentale composizione, distribuendo sapientemente le figure all'interno dello spazio della tela. Già sul finire degli anni Trenta egli aveva tentato di attuare soluzioni simili, come nelle due pale per la chiesa della Graziella a Napoli – entrambe firmate e datate 1738 –, ma con esiti decisamente meno soddisfacenti¹⁸. Ciò nonostante, i dipinti partenopei, in particolare

la *Vergine con san Carlo Borromeo*, presentano *in nuce* alcuni dei caratteri distintivi della pala in Sant'Apollinare, a partire proprio dalla struttura compositiva. L'opera romana si contraddistingue per una straordinaria intensità cromatica, esaltata dalla pennellata pastosa e vibrante, che raggiunge livelli di assoluta qualità in particolari come la pianeta riccamente decorata con fili d'oro indossata da sant'Ignazio (fig. 4). Proprio l'eccellente capacità nella resa delle vesti va in parte ricondotta all'attività di Bonito come ritrattista, in cui si dimostrò un «vivace e impreziosito 'fotografo'»¹⁹. Lo si evince chiaramente dalla prima serie di ritratti dei figli di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia, realizzati tra il 1748 e il 1750 circa e oggi al Museo del Prado di Madrid; in particolare, si veda il *Ritratto del principe Filippo Pasquale*, in cui egli dà prova delle sue virtuosistiche abilità nella resa delle stoffe²⁰. Le scelte luministiche operate a Sant'Apollinare appaiono vicine a quelle attuate dal pittore al culmine della sua carriera, come nel bozzetto per la perdita decorazione della volta della basilica di Santa Chiara (1752) o nei *Santi Carlo e Giovanni Nepomuceno* nella chiesa napoletana di San Paolo Maggiore, «dove le suggestioni per il 'tenebrismo' solimenesco, ora tuttavia rischiarato dalla più decisa immissione di solarità giordanesca s'esaltano fino ad un raffinatissimo gioco di iridescenze luminose, di levità cromatiche, di trasparenze atmosferiche»²¹.

Le evidenze stilistiche portano a ritenere la pala un prodotto dei primissimi anni Cinquanta, quando la produzione di Bonito mostra ancora caratteri di originalità e grande raffinatezza qualitativa. A partire dalla seconda metà del sesto decennio, invece, la pittura sacra con destinazione pubblica del partenopeo scade progressivamente verso uno «studiato accomodamento degli schemi compositivi, in una sorta di appiattimento della resa espressiva e nell'uso di materie sempre più rischiarate, fino a soluzioni d'impoverita intensità cromatica, non rischiarata dalla meditata eleganza delle immagini, di una piacevolezza fine a se stessa e senza emozioni»²². Tale indirizzo è già visibile, ad esempio, nelle tele per le chiese dei Santi Giovanni e Teresa all'Arco Mirelli e di Santa Maria in Gerusalemme²³. La datazione sembra confermata anche dall'analisi delle vicende architettoniche dell'ambiente in cui è conservata. La costruzione *ex novo* dell'attuale sagrestia, infatti, fece parte di un secondo e più ampio intervento avviato da Ferdinando Fuga a partire dal 1745, che riguardò il palazzo del Collegio germanico-ungarico e i locali ad esso annessi. L'operazione si rese necessaria a causa delle condizioni della vecchia sagrestia, da tempo in uno stato fatiscente²⁴. È dunque plausibile che la tela sia stata realizzata intorno al 1751, in concomitanza con la conclusione dei lavori di ristrutturazione dell'intero complesso²⁵.

L'opera, dunque, vedeva la luce in un momento estremamente significativo per la carriera di Bonito, che in quegli stessi mesi era nominato pittore di camera di re Carlo III e l'anno seguente (1752) era eletto membro dell'Accademia di San Luca a Roma. Nonostante questi prestigiosi riconoscimenti, la decisione dei gesuiti di commissionare l'opera ad un pittore napoletano sconosciuto nell'Urbe – anche per l'assenza di qualsivoglia opera pubblica – appare perlomeno insolita, soprattutto alla luce delle scelte operate per gli altari della chiesa.



3-4. Giuseppe Bonito (qui attr.), *Apparizione della Madonna a sant'Ignazio*, part. Roma, chiesa di Sant'Apollinare, sacrestia.

Per quest'ultimi, infatti, si era optato nella stragrande maggioranza dei casi di pittori attivi a Roma da molti anni, il cui stile era assimilabile alle tendenze classiciste maggiormente in voga durante il pontificato di Benedetto XIV²⁶. L'insolita scelta di Bonito potrebbe invece legarsi allo stretto rapporto che Fuga aveva iniziato ad intrattenere con Napoli sul finire degli anni Quaranta, quando Carlo III lo incaricava di progettare il grande Albergo dei Poveri (1748), una monumentale impresa che lo avrebbe impegnato fino alla fine dei suoi giorni²⁷. Per circa un decennio però, fino alla nomina ad architetto regio (1759), il fiorentino continuò a risiedere a Roma, recandosi periodicamente a Napoli per sovrintendere ai lavori²⁸. Possibile, dunque, che fosse stato proprio Fuga, strettamente legato alla corona borbonica, a suggerire ai gesuiti di rivolgersi a Giuseppe Bonito, il nuovo pittore di camera del re; d'altronde, l'architetto stesso, da ormai un decennio a capo del cantiere di Sant'Apollinare, stava partecipando attivamente all'arredamento della sagrestia, progettando gli armadi e i confessionali in noce²⁹. Se poi, come sostiene Giuseppe Vasi, Giaquinto ebbe davvero modo di affrescare la volta della sala, la sagrestia di Sant'Apollinare doveva apparire a chi vi giungesse come un

vero e proprio microcosmo napoletano in terra romana³⁰.

In un recente articolo dedicato al ritrovamento di uno dei bozzetti preparatori per la volta di Santa Chiara a Napoli, Enrico De Nicola sosteneva che «tra l'aulico ritrattista di corte, ed il brillante ma superficiale pittore di genere, inevitabilmente destinato a soccombere se messo a confronto con Traversi, il migliore Bonito va dunque ritrovato (...) nella produzione di soggetto religioso»³¹. Tale affermazione trova una puntuale conferma nell'*Apparizione della Madonna a sant'Ignazio di Loyola* di Sant'Apollinare. La tela presentata in questa sede costituisce un'aggiunta fondamentale al catalogo di Giuseppe Bonito: innanzitutto, per l'eccellente qualità pittorica, che non trova termini di paragone in nessun'altro dipinto finora noto del pittore, ma soprattutto per la sua collocazione, lontano da Napoli e dal Viceregno, ovvero dall'ambiente a cui è riconducibile la gran parte delle sue opere pubbliche. La commissione di una pala d'altare per Roma, seppur destinata ad una sagrestia, rappresentava un vero e proprio traguardo per ogni pittore e, nel caso di Bonito, suggeriva il suo momento di maggior successo, che lo avrebbe portato nel giro di pochi anni ad ottenere prestigiose onorificenze.

Desidero ringraziare sentitamente la Pontificia Università della Santa Croce per la disponibilità mostrata nei miei confronti e il prof. Stefano Pierguidi per il costante supporto offerto alle mie ricerche.

¹ Sulla storia della chiesa, si veda C.M. MANCINI, *Sant'Apollinare: la chiesa e il palazzo*, Roma 1967; D. FERRARA, *Sant'Apollinare*, in *Roma Sacra. Guida alle Chiese della Città Eterna*, a cura di A.F. CAIOLA, L. CASANELLI, Roma 1996, II, pp. 55-58.

² R. BÖSEL, J. GARMS, *Die Plansammlung des Collegium Germanicum-Hungaricum: I. der Gebäudekomplex von S. Apollinare in Rom*, in «Römische historische Mitteilungen», XXIII, 1981, pp. 335-384.

³ Sull'architettura di Ferdinando Fuga, si veda E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, cat. mostra, Roma 1988, pp. 64-66, nn. 52-56; EADEM, *Il ruolo del disegno. II. S. Apollinare (1741-1742)*, in *Urbe architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, cat. mostra, Roma 1991-1992, a cura di B. CONTARDI, G. CURCIO, Roma 1991, pp. 134-139. Per ulteriori contributi, cfr. *infra*.

⁴ C.M. MANCINI, *op. cit.*, pp. 26-35.

⁵ Oltre al citato volume di Mancini, per una più recente ricognizione delle opere presenti in chiesa, anche attraverso un'approfondita ricerca d'archivio, si veda A. DE ROMANIS, *Alcune precisazioni sugli interventi settecenteschi nella chiesa di Sant'Apollinare a Roma, in Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 2000, pp. 75-88.

⁶ *Roma antica e moderna*, Roma, appresso Gregorio Roisecco, nella stamperia Puccinelli, 1750, II, pp. 84-88.

⁷ G. VASI, *Itinerario istruttivo*, Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1763, p. 174.

⁸ L'opera non è citata in nessun contributo dedicato al pittore, nemmeno nel recente S. PIERGUIDI, *Corrado Giaquinto's critical fortune in Rome and the reasons for his departure for Madrid*, in «Archivo español de arte», LXXXIX, 355, 2016, pp. 255-268, a cui si rimanda per la bibliografia precedente.

⁹ C.M. MANCINI, *op. cit.*, p. 107, nota 20.

¹⁰ Ivi, p. 50.

¹¹ D. FERRARA, *op. cit.*, p. 58.

¹² Formatosi a Napoli con il tedesco Franz Joachim Beich, Niccolò Bonito giunse per la prima volta a Roma nel 1730, al seguito del duca di Maddaloni Filippo Carafa, e qui completò la sua formazione nella bottega di van Bloemen. Alla morte di quest'ultimo, nel 1749, forse tornò brevemente a Napoli, ma nel 1751 è nuovamente attestato nell'Urbe. Sul pittore, A. PAMPALONE, *I 'volti' della storia nelle caricature della collezione Pier Leone Ghezzi (parte II)*, in *'700 disegnatore*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 1997, p. 107.

¹³ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, I-III, Napoli, nella stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. cons. a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2017, III.2, pp. 1069-1070.

¹⁴ R. LONGHI, *Di Gaspare Traversi*, in «Vita Artistica», II, 1927, 8-9, pp. 146-167.

¹⁵ N. SPINOSA, *L'arazzeria napoletana*, Napoli 1971, si veda soprattutto pp. 27-40; IDEM, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: Lettere e documenti inediti*, in «Storia dell'Arte», XIV, 1972, pp. 193-214; IDEM, *Gli arazzi del Belvedere a Palazzo Reale*, in «Antologia delle belle arti», V, 1978, pp. 12-23; IDEM, in *Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, cat. mostra, Napoli 1979-1980, Firenze 1980, I, pp. 208-213, nn. 99-102; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993, pp. 57-61, 89, 168-171. Si segnala per completezza anche A. DELLA RAGIONE, *Giuseppe Bonito. Opera completa*, Napoli 2017.

¹⁶ *Memorie dell'Ill.ma Compagnia*, f. 171, citato in G.C. ALISIO, U. CARUGHI, A.M. DI STEFANO, *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegri in Napoli*, Napoli 1976, p. 105.

¹⁷ Ivi, pp. 128-129.

¹⁸ N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 168, n. 291.

¹⁹ Ivi, pp. 169-170, n. 297.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 60.

²² *Ibidem*.

²³ G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. cons. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, pp. 63, 239. Per altre opere del pittore nelle chiese di Napoli si rimanda al medesimo volume, *ad indicem*. Si veda anche A. DELLA RAGIONE, *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁴ Sui lavori di Fuga alla sagrestia e al Collegio, si veda C. SPETIA, *Architetture romane per cori e sagrestie del Settecento: Francesco Ferrari, Filippo Barigioni, Ferdinando Fuga*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 1987, 2, pp. 121-130. Sulla storia del Collegio, si veda anche I. BRYSKEY, *Il Collegio germanico-ungarico di Roma: contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, Roma 1996.

²⁵ A tal proposito, è significativo che la *Roma antica e moderna* (1750), che pur si dimostra una fonte estremamente attendibile circa l'apparato decorativo interno della chiesa, non veda il dipinto né fornisca alcuna informazione sulla sagrestia (*Roma antica e moderna*, cit., II, pp. 87-88).

²⁶ L'unica eccezione in tal senso era Ercole Graziani, che nel corso della sua carriera non lasciò mai Bologna; eppure, la pala con *San Pietro che consacra vescovo Apollinare* risponde pienamente agli orientamenti artistici di Benedetto XIV, poiché è una seconda versione della tela realizzata nel 1737 per la chiesa di San Pietro a Bologna. In quell'occasione, fu Prospero Lambertini in persona, arcivescovo della città, a commissionare a Graziani il dipinto. Per un'idea sul gusto artistico promosso da Benedetto XIV, cfr. D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna: per una immagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi di Storia dell'Arte, Bologna 1994, a cura di D. BIAGI MAINO, Roma 1998, pp. 323-346.

²⁷ Sul rapporto tra Fuga e Napoli si veda almeno *Ferdinando Fuga 1699-1999. Roma, Napoli, Palermo*, a cura di A. GAMBARELLA, Napoli 2001.

²⁸ T. MANFREDI, *Ferdinando Fuga a Roma: presenza e influenza nella seconda metà del Settecento*, in *Ferdinando Fuga 1699-1999*, cit., pp. 141-152.

²⁹ A. DE ROMANIS, *op. cit.*, pp. 75-91.

³⁰ Sul ruolo rivestito da Giaquinto nel panorama artistico romano, cfr. S. PIERGUIDI, *op. cit.*, pp. 255-268.

³¹ E. DE NICOLA, *Un bozzetto inedito di Giuseppe Bonito per la decorazione della volta di Santa Chiara a Napoli*, in *Percorsi di conoscenza e tutela, studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2008, p. 312.

Busti reliquiario non inerti per definizione data la mancanza di braccia – come avviene in generale in tutta la tradizione di questo tipo di scultura devozionale – ma anzi 'in azione', grazie a un taglio anatomico che non si limita alle spalle, ma giunge fino al bacino e si dilata nella espressiva gestualità delle braccia: è la cifra unica e distintiva dell'operare di argentieri napoletani attivi tra il tardo Seicento e gran parte del secolo successivo, sostenuto dall'utilizzo di modelli scultorei specificamente realizzati da artisti che hanno i loro vertici estremi e di maggior prestigio in Lorenzo Vaccaro e Giuseppe Sanmartino. Un esemplare del genere ha dunque un richiamo univoco in qualsiasi contesto si trovi e postula una sua ricollocazione culturale in quello in cui venne realizzato.

Il busto di *Santa Barbara* (fig. 1) conservato all'isola d'Elba, nella chiesa della Madonna del Carmine di Porto Azzurro, ne è un caso tipico, e l'individuazione dei marchi di garanzia, ripetutamente impressi sia agli angoli dello scollo che alla base della veste, non è che la conferma di quanto l'evidenza formale già dichiarava: il marchio di garanzia di stato (fig. 3) con le lettere NAP coronate che sovrastano le cifre dell'anno – purtroppo non ben leggibili – 7[...]5 e quello consolare (fig. 4) che sopra la lettera C vede le lettere N A separate da punti, identificative di Nicola Alvino, documentato nella carica di console negli anni 1745, 1749, 1751, dato che porterebbe a individuare la seconda cifra del marchio datario come 4¹.

L'opera si presenta priva del basamento che doveva in origine completarne la struttura e – verosimilmente – ospitare la reliquia, come avviene ad esempio nel caso del busto di *Santa Maria Egiziaca* della Cappella del Tesoro di San Gennaro², vista l'assenza sul corpo del medaglione-teca in cui poteva essere in alternativa inclusa; i vistosi fori presenti anteriormente in basso, sul drappaggio del manto, indicano inoltre che l'ancoraggio alla perduta parte inferiore – con tutta probabilità lignea – doveva essere celato da un ulteriore ornamento, ugualmente perduto.

Le dimensioni, che si fermano a cinquanta centimetri di altezza, per un insieme che nondimeno si erge con monumentalità, garantiscono un'armoniosa proporzione alla figura: il volto quasi adolescente – come si addice a chi secondo la tradizione venne martirizzato a soli diciassette anni – è incorniciato da morbide ciocche di capelli, che in parte ricadono sulle spalle e in parte si raccolgono sulla nuca in una altrettanto morbida crocchia; il corpo è vestito con un abito dallo scollo quadrato e dalla decorazione a radi fiori a cinque petali su un fondo fittamente rigato, dalle cui corte maniche larghe spuntano le braccia avvolte nelle più strette maniche della camicia, mentre su dorso e fianchi si drappeggia un ampio mantello che riproduce un tessuto con disegno a esuberanti racemi; i gesti delle mani, paffute, accompagnano l'anelito dello sguardo verso l'alto, con la destra appoggiata sul seno e la sinistra che sostiene tra le dita la palma del martirio, innalzandola al di sopra della fortezza in miniatura, attributo della santa. La struttura architettonica in questo caso è però anche singolarmente evocativa del luogo cui il busto reliquiario era in origine destinato: il Forte San Giacomo di Porto Longone, antico

nome dell'odierna Porto Azzurro, il cui centro si identificava non come adesso con la zona della marina, ma con la cittadella fortificata che la sovrasta, voluta da Filippo III di Spagna nel 1603 come parte dello Stato dei Presidî, affidato all'amministrazione dei Viceré napoletani e poi dal 1735 integrato nel Regno dei Borbone di Napoli. All'interno della piazzaforte sorgeva infatti anche la chiesa di San Giacomo Maggiore, che serviva non solo la guarnigione ma tutta la comunità locale, e già la visita pastorale del 1619 – compiuta dal vescovo Fabio Piccolomini della diocesi di Massa Marittima, cui tuttora il territorio pertiene – attesta che presso di essa era eretta la confraternita di Santa Barbara, ovvia devozione di militari esposti ai rischi dell'immagazzinamento e dell'uso della polvere da sparo³. Dalla visita pastorale compiuta nel 1646 dal vescovo Bandino Accarigi si sa che alla santa era intitolato l'altare in *cornu Epistulae*, che nella successiva visita pastorale del 1653 è detto «benis[si]mo adornato e tenuto»⁴. Nelle visite pastorali compiute negli anni ottanta del Settecento da monsignor Pietro Maria Vannucci viene ripetutamente ricordato il «Beneficio sub titolo SS. Crucifixi, et Barbarae»: alla devozione per Santa Barbara era dunque unita quella per la Santa Croce, come conferma la documentazione tra le spese della confraternita di quelle annualmente sostenute per i fuochi d'artificio in occasione della festa dell'Invenzione della Croce celebrata il 3 maggio⁵.

Nello *Zibaldone di Memorie* in cui Giovanni Vincenzo Coresi del Bruno – governatore mediceo di Portoferraio dal 1730 – raccolse notizie varie relative all'isola d'Elba, si registra che nel 1720 la chiesa di San Giacomo al Forte venne ricostruita per volontà di Filippo V e che fino al completamento dei lavori le funzioni religiose furono svolte nella Cappella di Santa Barbara «poco distante dall'abitazione del Governatore e fatta per comodo di quello»⁶, circostanza che evidenzia ulteriormente come il culto della santa fosse centrale nella comunità, con la titolazione di una autonoma cappella realizzata specificamente per chi ne era a capo.

L'altare dedicato all'interno della chiesa principale non mancava di una grande tela che raffigura la santa stante in primo piano, con sullo sfondo la baia di Longone dominata dall'alto dalla fortezza spagnola, e dunque commissionata con certezza per questa collocazione. Il recente restauro cui il dipinto è stato sottoposto ha evidenziato la presenza della firma dell'autore e la data di esecuzione, che sebbene inutile portano anche in questo caso a una identificazione napoletana e agli inizi del XVIII secolo: *Pa[...]llus de Mattei[...] F [...]*06, cioè – come chiarito da Amedeo Mercurio, funzionario della Soprintendenza di Pisa che aveva diretto il restauro – a Paolo de Matteis e al 1706⁷.

Il busto reliquiario in origine doveva essere di proprietà della confraternita e non della chiesa, dal momento che non compare nella ricognizione condotta nella medesima nel 1824, volta a individuare parati e suppellettili alienabili, che elenca al contempo anche quelli «meritevoli di esser conservati», dandoci così un'immagine completa di ciò che a quella data le perteneva⁸.

Il trasferimento del prezioso simulacro da San Giacomo a Santa Maria del Carmine è legato a quello delle funzioni di parrocchia dall'una all'altra chiesa, avvenuto nel 1890, contestualmente alla trasformazione del Forte in penitenziario, che sarebbe stata altrimenti impossibile con il mantenimento del costante utilizzo per il culto⁹: in realtà, peraltro, la chiesa prospiciente



1. Francesco Avellino (qui attr.), *Busto reliquiario di Santa Barbara*, 17[4]5.
Porto Azzurro (LI), chiesa della Madonna del Carmine.



2. Francesco Avellino, *Statua reliquiario di Santa Domenica*, 1738, part. Tropea, Museo Diocesano.



3. Regno di Napoli, marchio di garanzia dell'argento.

4. Regno di Napoli, marchio del console degli argentieri Nicola Alvino.

la marina – esistente sin dalla metà del XVII secolo, al servizio dell'insediamento di pescatori napoletani e genovesi nel frattempo sviluppatosi – era da tempo la più frequentata, anche in considerazione del fatto che già nel 1858 un edificio adibito a bagno penale era stato realizzato all'interno del Forte dal governo lorenese, succeduto dopo la Restaurazione a quello francese che aveva in precedenza inglobato anche questo territorio toscano¹⁰.

Per tentare di individuare l'autore del busto argenteo, in assenza del marchio della bottega in cui l'opera venne eseguita, la possibilità di confronti spazia non solo nell'ambito specifico dell'ampia documentazione di preziosi busti reliquiario coevi – fortunatamente esclusi per specifica disposizione di Ferdinando IV dalle confische degli argenti ecclesiastici operata nel Regno di Napoli nel 1794¹¹ – ma più in generale in quello della scultura nelle sue diverse declinazioni materiali, considerando la conclamata dipendenza in questo contesto degli argentieri dai modelli scultorei: non solo infatti in molti casi si conserva notizia dell'autore del modello fornito, ma la prassi di realizzare a sbalzo i panneggi e per via di fusione volti e mani implica di fatto per questi ultimi la necessità tecnica di un modello da riprodurre¹².

Un volto consimile alla *Santa Barbara* appare ad esempio quello in terracotta della *Samaritana* di Giuseppe Sanmartino, figura presepiale parte della collezione Perrone poi donata al Museo Nazionale di San Martino di Napoli, in cui identico è

l'atteggiarsi delle labbra nella bocca semiaperta e identico è il trattamento dei capelli¹³. Anche altri dettagli decorativi delle vesti portano a individuare analoghi significativi apparentamenti: ad esempio il disegno del tessuto del manto si ritrova simile in due busti reliquiario dell'argentiere Francesco Manzone – il *San Domenico* della Cappella del Tesoro di San Gennaro e il *Sant'Antonio* della Chiesa Madre di Forenza – per entrambi i quali il modello preparatorio della parte scultorea è stato riconosciuto di ambito sanmartiniano¹⁴. In tutti questi casi i momenti esecutivi si spostano però decisamente più avanti, mentre ad anni più congruamente precoci portano il ricco nimbo articolato in volute e infiorescenze – che trova il confronto più prossimo in quello del busto reliquiario di *San Giuseppe* realizzato nel 1731 dall'argentiere Pietro Fera per Cerreto Sannita¹⁵ – e lo scollo quadrato della veste, che si ritrova identico in quello dell'*Immacolata* in argento a figura intera della Cattedrale di Nardò, su cui è presente il marchio di garanzia apposto dal console Antonio Guariniello, insignito ripetutamente di tale carica tra il 1719 e il 1739¹⁶.

Ai tardi anni Trenta riporta in effetti l'opera che più omogeneamente richiama il reliquiario di Porto Azzurro: la statua reliquiario di *Santa Domenica*, realizzata con certezza nel 1738 per la Cattedrale di Tropea ed oggi conservata nel locale Museo Diocesano (fig. 2), in cui identici appaiono il volto e il trattamento dei capelli, così come identico è l'alternarsi della resa dei vari tipi di

tessuti – dalla veste a fitte rigature scanalate, al manto a grandi racemi e persino al fuscicco a larghe righe, che nella *Santa Barbara* spunta solo sul retro ricadendo dalla spalla destra, mentre nella *Santa Domenica* domina sul davanti, in un drappeggio che attraversa trasversalmente il busto dalla spalla sinistra al fianco destro. Oltre alla data di esecuzione, che compare nell'iscrizione dedicatoria sul retro della base, la preziosa scultura ci offre anche il nome dell'autore, grazie alla presenza del marchio della bottega di Francesco Avellino, cui a quella data sembra collaborassero già i figli Gaetano e Nicola¹⁷: una bottega della quale sono note molte importanti opere conservate non solo in area napoletana, ma anche in luoghi più decentrati, come appunto in Calabria oppure in Puglia¹⁸, e persino in Valchiavenna, dove la comunità degli emigrati a Napoli provenienti da Gordona fece giungere alla chiesa collegiata del paese d'origine, intitolata a San Martino, un singolare reliquiario a ostensorio realizzato nel 1736 da Francesco Avellino, in cui la teca è sorretta da un San Martino a cavallo e sormontata da un San Gennaro benediciente¹⁹. Se in questo caso l'offerta artistica del nuovo luogo di residenza e le migliori possibilità economiche rendono ovvio il ricorrere di tale pia committenza alla bottega orafa napoletana, nel caso della *Santa Barbara* la motivazione è ancora più ovviamente legata al vincolo costante dei fedeli elbani con la capitale del Regno, centro di riferimento – come abbiamo visto – per i dipinti, ma anche per le argenterie di corredo liturgico, che sono in massima parte attribuibili a tale ambito: da un calice di pieno Seicento, che trova confronto in due conservati nel monastero delle Olivetane a Palo del Colle²⁰, a un turibolo marcato NAP 792 e a due navicelle, che sebbene non marcate si caratterizzano per forme univocamente riconducibili alla produzione degli argentieri di Napoli²¹.

Ringrazio Amedeo Mercurio per essere stato tramite dell'occasione di vedere e studiare quest'oggetto finora misconosciuto.

¹ L'opera, inedita, era stata schedata nel 1987 dalla Soprintendenza competente per territorio [OA 09/00212180], indicandola genericamente come scultura settecentesca di ambito italiano e senza rilevare i quattro marchi di garanzia impressi. Per l'identificazione dei marchi, testi di riferimento restano E. CATELLO, C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973, e E. CATELLO, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento 1995.

² Lo si veda pubblicato in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, II, p. 324.

³ Massa Marittima, Archivio Storico Diocesano (d'ora in avanti ASDMM), *Visite pastorali, Visita del Vescovo Mons. Fabio Piccolomini, Porto Longone*, 1619.

⁴ ASDMM, *Visite pastorali: Visita del Vescovo Mons. Bandino Accarigi, Porto Longone*, 1646, e *Visita del Vescovo Mons. Giovanni Battista Malaspina, Porto Longone*, 1653.

⁵ ASDMM, *Visite pastorali: Visita del Vescovo Vannucci*, 1782, c. 18 e 1788, c. 16v.

⁶ Il manoscritto, composto di due volumi, si conserva alla Biblioteca Marucelliana di Firenze (ms. CXXIX e CXXX), ma ne esiste una copia dattiloscritta presso la Biblioteca Foresiana di Portoferraio, citata in F. GRAZIOSO, *La fortezza di Longone. Dall'«Estado de los Reales Presidios» alla «Cayenna del Mediterraneo» 1604-1890*, Capoliveri 2021, p. 55.

⁷ L'approfondimento della ricerca ha avuto esito nella sua tesi di laurea magistrale: A. MERCURIO, *Restaurare per trasmettere. I dipinti della chiesa*

di San Giacomo al Forte a Porto Azzuro (Isola d'Elba), tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2020-2021, relatrice A. GIOLI, in cui è riconosciuta al De Matteis anche un'altra grande tela realizzata per la stessa chiesa e raffigurante *l'Immacolata Concezione e san Carlo Borromeo*.

⁸ ASDMM, *Enti soggetti al controllo vescovile-Parrocchie-Porto Azzuro*, 1824. *Curia Vescovile di Massa Marittima. Porto Longone – Nota degli arredi sacri esistenti nella Chiesa di S. Giacomo Maggiore, creduti inutili per uso della Chiesa medesima e perciò meritevoli di essere alienati*.

⁹ F. GRAZIOSO, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁰ Ivi, pp. 86-87.

¹¹ E. CATELLO, *Giuseppe Sanmartino, 1720-1793*, Napoli 2004, p. 31.

¹² Si veda in proposito C. CATELLO, *Per la storia della scultura napoletana in argento*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», 2, 1991 [1992], p. 180.

¹³ Il dettaglio del volto è pubblicato in T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 192 e fig. 523.

¹⁴ Ivi, pp. 147-148 e figg. 398-401, e E. CATELLO, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento 2000, p. 128.

¹⁵ Ivi, tav. a p. 196.

¹⁶ L'opera è pubblicata in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, cat. mostra, Lecce 2007-2008, a cura di R. CASCIARO, A. CASIANO, Roma 2007, pp. 294-295, ma considerando il marchio del console come se fosse quello dell'autore.

¹⁷ Un'approfondita analisi dell'opera, con disamina della bibliografia precedente, è stata compiuta da R. Caputo in *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, cat. mostra, Cosenza 2006, a cura di S. ABITA, Napoli 2006, pp. 206-207.

¹⁸ Una scheda riassuntiva dei lavori noti di questa bottega e della relativa bibliografia si deve a M. Filippone, ivi, p. 416.

¹⁹ R. PELLEGRINI, *Di alcuni argenti napoletani in Valchiavenna*, in «Clavenna», 54, 2015, pp. 183-212. La consistente migrazione da questi territori verso Sud privilegiò nel XVIII secolo Napoli rispetto a Palermo, meta nel Seicento prevalente.

²⁰ Per il calice elbano si veda la scheda ministeriale OA 09/00212188; per i confronti G. BORACCESI, *Arti preziose nel monastero delle Olivetane a Palo del Colle (I)*, in «Ricche Minere», 12, 2019, p. 45 e figg. 1 e 6.

²¹ Per i tre oggetti si vedano le rispettive schede ministeriali OA 09/00212184, 09/00212197 e 09/00212198. Tra i confronti più significativi per le navicelle si veda ad esempio quella conservata nella chiesa di Sant'Angelo a Frosolone, pubblicata in V. PACE, *Argenti della diocesi di Trivento dal sec. XVI agli inizi del sec. XIX (Bagnoli del Triglio, Frosolone, Molise, Pietracupa)*, Campobasso 1973, p. 24, n. 29.

Recensione a F. Lofano, Un pittore conteso nella Napoli del Settecento. L'epistolario e gli affari di Francesco de Mura, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2022
Daniela Caracciolo

Il volume di Francesco Lofano presenta il carteggio integrale del pittore Francesco de Mura (1696-1782) contenuto nel fondo dell'Archivio del Pio Monte della Misericordia a Napoli. L'autore pubblica un consistente nucleo di documenti e missive private che consentono di far emergere aspetti finora rimasti inediti relativi alla carriera e vita privata dell'artista: si tratta di una raccolta distribuita in due fasci alla segnatura ASPMM, Patrimonio, Eredità – Bb LXII, vol. 115b, fascio 7, [camicia] *Notamenti delle pitture eseguite da Francesco de Mura*, e fascio 15, [camicia] *Lettere di amici, nobili e sovrani, di congratulazioni per le sue opere, di richiesta di alcune opere e d'invito*. Come avverte Lofano nell'introduzione, il libro rappresenta il frutto delle sue ricerche rese possibili da una borsa di studio erogata dal Francis Haskell Memorial Fund nel 2020.

L'intento dello studioso è quello di restituire, in un quadro d'insieme ampio e strutturato, una fonte d'archivio ricca di informazioni. L'autore sviluppa l'argomento in un attento lavoro di ricostruzione storico-documentaria basata su un sistema relazionale di dati; intrecciando fonti archivistiche, letterarie e studi critici, Francesco Lofano articola il volume in due blocchi distinti percorrendo vari filoni d'indagine: la prima sezione è composta da capitoli riguardanti specifici aspetti tematici (le commissioni ricevute dalla corte borbonica, la sua non trascurabile attività di consulente per i reali, l'incarico alla corte dei Savoia e questioni legate alla sfera privata e familiare), la seconda è comprensiva dei documenti d'archivio (pp. 87-194) suddivisi in quattro appendici, trascritti secondo criteri rigorosamente conservativi e forniti in nota di apparati critici.

Il mondo della corte fa da sfondo all'ambiente sociale entro cui si cala l'attività del pittore affrancato dal suo maestro Solimena; apre il volume l'immagine di Francesco de Mura impegnato nei lavori di rinnovamento degli ambienti di Palazzo Reale a seguito del matrimonio tra Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia nell'ottobre del 1738. Si ricorda che nel 1734 Napoli aveva raggiunto lo *status* di Regno indipendente¹: la fine della dipendenza dalla Spagna prima, dall'Austria poi, segnò l'urgenza di una nuova identità di patria². Per questo, all'interno della nuova compagine statale, storici e cronachisti elaborarono la celebrazione del sovrano e della neonata corte attraverso il reimpiego di tradizionali formule propagandistiche e simboliche immerse in un nuovo contesto orientato alla pacificazione³:

Senza andar rintracciando per entro gli Annali del mondo chiari, ed illustri esempli di antiche virtuose azioni da proporre a' Nobili Giovani ad imitare; ben'io potrei dimostrare loro un vivo, e presente modello di tutte le più eroiche Virtù, e di tutte le più nobili Arti, che in valorissimo cavaliere, ed in grandissimo Principe si sieno giammai ne' trasandati tempi con istupore ammirare, e che ne' presenti si ammirino, nel nostro Invittissimo Re Carlo⁴.

Con questi termini, nella *Disciplina del cavalier giovane* del 1738, Niccolò Gaetani aveva individuato nel Monarca un paradigma eroico e modello etico. È nell'età borbonica che si cala l'opera del pittore⁵; così le decorazioni di Palazzo Reale affidate a Francesco De Mura, sia quelle perdute che quelle ancora visibili, insistono sull'idea che nella Monarchia dovevano realizzarsi pace, unità e giustizia, garanzie di un governo stabile, come è dimostrato, dal versante retorico-celebrativo, dall'orazione *L'eroismo del magnanimo, generoso, ed invittissimo re di Napoli* di Andrea Lottieri d'Aquino edita nel 1740. L'occasione dell'illustre matrimonio reale, nuovo dal punto di vista del cerimoniale⁶, era stato salutato da feste⁷, rappresentazioni teatrali⁸, per non tacere poi di tanta letteratura encomiastico-celebrativa dedicata alla Regina⁹, come il *Viticondo* (Napoli, 1738), poema illustrato in sei canti del duca e tragediografo Annibale Marchese, con antiporta figurata stampata da Antonio Baldi su disegno di Francesco Solimena¹⁰. Sempre nel 1738 era stata pubblicata una silloge poetica che riuniva alcuni nomi dei sodali Arcadi della Colonia Sebezia fondata nel 1703; nel panegirico d'apertura è esaltata in particolare l'azione di re Carlo che

non contento di aver egli reso in un subito felici gli abitanti di questo Regno, non contento di tutto ciò il suo real animo, ha voluto con eccelsi e grandi monumenti la nostra deliziosa Città maggiormente illustrare. Di questo pur troppo chiara ed eterna testimonianza ne sono il suo Palagio Reale¹¹.

La presenza del Monarca in città amplificava il ruolo simbolico della corte; Napoli, rinnovata nella sua struttura urbanistica e architettonica¹², diventava nel suo insieme l'immagine della nuova legittimazione politica. In tale prospettiva, acquista centralità la nomina di Francesco de Mura in qualità di condirettore della Real Accademia del Disegno fondata a Napoli nel 1752 su volere dello stesso Sovrano nell'ambito di vaste iniziative di promozione e aggiornamento delle istituzioni culturali a scopo educativo (pp. 21-22). Su tale strada si dipana il discorso critico-interpretativo sviluppato da Lofano che, in merito agli anni di gestazione dell'Accademia napoletana, ha individuato le circostanze che la legarono alla romana Accademia di San Luca (pp. 22-25). Le missive relative alla carica ricoperta da de Mura a partire dal 1768 consentono infatti di ricavare nuove informazioni circa il ruolo assunto dall'artista all'interno dei progetti artistici borbonici; di questo dà conto l'autore quando presenta le vicende che lo videro attivo in qualità di consulente per le opere uscite dal Laboratorio della Real Arazzeria (pp. 28-32).

Lofano ricostruisce i tempi del soggiorno sabauda del maestro napoletano in un percorso storico denso di dettagli e puntualizzazioni di informazioni che integrano quelle già rese da Alessandro Baudi di Vesme a proposito della commissione dei dipinti destinati alla residenza di Benedetto Maurizio di Savoia duca di Chablais (pp. 38-40); così il volume dimostra obiettivi molto più vasti, come quello di individuare i nessi e le relazioni tra Torino e la storia settecentesca della capitale borbonica. Sul piano dei contenuti lo studioso dà inoltre conto delle relazioni tra committenza ecclesiastica e

artista, come i legami con la Cattedrale di Capua (pp. 61-62) e le vicende che videro intrecciarsi i cantieri per la chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio al monastero cassinese (pp. 44-47). Il carteggio restituisce altri inediti e interessanti aspetti, come l'accordo tra Francesco de Mura e la Cattedrale di Foggia per il dipinto della *Moltiplicazione dei pani*, a riprova degli stretti legami economici-culturali tra la Puglia e la capitale del Regno (pp. 63-68), e la vicenda avviata nel 1776 relativa alla cappellania per sé e per il fratello Gaetano afferente alla cappella intitolata a san Liborio nella chiesa napoletana di San Nicola della Carità (pp. 68-72).

Lo studio del materiale d'archivio ha consentito a Francesco Lofano di definire la parabola finanziaria del pittore (pp. 55-72). A partire dal 1754 l'artista avviò una prolifica attività di uomo d'affari, aspetto non indagato dagli studi, e che Lofano mette a disposizione della comunità scientifica. Tra i documenti editi vale la pena segnalare l'atto notarile del febbraio 1767 con il quale l'artista acquistò dal convento di San Luigi di Palazzo l'entrata annuale di oltre 87 ducati in cambio di un capitale di 2.500 ducati vincolato al pagamento a Costanzo Mellino di un capitale di 2.700 ducati per le spese delle suppellettili d'argento da questi realizzate. L'interesse del documento consiste nella descrizione delle opere per la nuova sacrestia, per il restauro del tabernacolo e della biblioteca della chiesa, e nella menzione di numerose maestranze e artisti impegnati in tali circostanze, tra i quali spiccano i nomi di Luigi Vanvitelli e Corrado Giaquinto, già legati alla comunità napoletana dei Minimi (pp. 57-59).

La notevole documentazione archivistica problematizza la fisionomia del pittore per via delle relazioni professionali e soprattutto personali da esso intessute con alcuni esponenti del ceto intellettuale del tempo; si pensi, solo per citare qualche esempio, al barone Giuseppe Vincenzo Francesco Maria Lascaris, Domenico Cavallari e Diodato Targiani. Emerge l'immagine di un artista-imprenditore dalle spiccate doti di *homme d'affaire*, capace di gestire parallelamente alla sua attività di pittore varie operazioni economico-finanziarie, come gli acquisti di annualità dopo prestito di denaro (pp. 60-63). L'artista così appare pienamente inserito nel fitto tessuto sociale partenopeo, posto a occupare una posizione di tutto rilievo nella complessa realtà socio-culturale napoletana (p. 72).

¹ Cfr. almeno i saggi riuniti in *The transition in Europe between XVIIth and XVIIIth centuries. Perspectives and case studies*, ed. by A. ALVAREZ-OSSORIO, C. CREMONINI, E. RIVA, Milano 2017.

² R. RUGGIERO, *Napoli nel Settecento, tra periferia e orizzonti europei*, in *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, atti del congresso, Pugnochiuso 2009, a cura di D. COFANO, S. VALERIO, Foggia 2011, pp. 253-290.

³ Sulla corte napoletana di Carlo nei suoi sistemi rituali e amministrativi, cfr. E. PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone, il re «proprio e nazionale»*, Napoli 2011; EADEM, *Costruire e ricostruire una corte nel Settecento: Carlo di Borbone di Napoli*, in *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, a cura di J. MARTÍNEZ MILLÁN, C. CAMARERO BULLÓN, M. LUZZI TRAFICANTE, Madrid 2013, I, pp. 301-335; EADEM, «Conservare con tanta esattezza le consuetudini e l'etichette spagnuole». *Note sul regno di Carlo di Borbone di Napoli*, in *Corte e cerimonie di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di A.M. RAO, Napoli 2020, pp. 31-53.

⁴ N. GAETANO, *La disciplina del cavalier giovane*, Napoli, nella Stamperia di Gennaro e Vincenzo Muzio, 1738, pp. X-XI.

⁵ Sulle caratteristiche di feste, cerimoniali e riti, cfr. *The Modern State in Naples and Bourbon Europe. Historiography and Sources*, international conference, Caserta 2016, ed. by G. CIRILLO, M.A. NOTO, Napoli 2019.

⁶ Cfr. G. SODANO, *L'arrivo della regina. Novità e persistenze nel cerimoniale napoletano per le nozze tra Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia*, in *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, cit., pp. 55-72.

⁷ Si veda P. LA PLACA, *Relazione delle pompe festive seguite in Palermo capital della Sicilia nella celebrità delle regie nozze di Carlo Borbone re di Sicilia, e di Napoli, con Maria Amalia principessa di Polonia, e di Sassonia*, in Palermo, nella Regia Stamperia d'Antonio Epiro, 1739. Sempre in ambito palermitano si colloca la raccolta di *Componimenti accademici recitati da' nobili convittori del Real Collegio Carolino de' PP. della Compagnia di Gesù di Palermo*, in Palermo, per Angelo Felicella, 1738.

⁸ Si richiama la festa teatrale in due parti composta da Giovanni Baldanza da Palermo con musica di Leonardo Leo, cfr. G. BALDANZA, *Le nozze di Amore, e di Psiche festa teatrale in occasione dello real spozializio di Carlo Borbone infante di Spagna e della real principessa Maria Amalia Walburga*, Napoli, appresso Francesco Ricciardo, 1738.

⁹ H. WATANABE-O'KELLY, *The consort in the teatre of power: Maria Amalia of Saxony, Queen of the Two Sicilies, Queen of Spagna*, in *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500-1800*, ed. by H. WATANABE-O'KELLY, A. MORTON, London 2016, pp. 37-63.

¹⁰ Sul Viticondo, cfr. R. GIULIO, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento: il Crispo di Annibale Marchese*, Salerno 2000, pp. 121, 134; EADEM, *Tempo dell'inquisizione tempo dell'ascesi. Spiritualità religiosa e forme letterarie dal Tasso al Settecento*, Salerno 2004, pp. 158-162. Sull'editoria illustrata a Napoli tra Seicento e Settecento, cfr. almeno G. ZAPPELLA, *Eternità e morte a confronto nell'iconografia napoletana tardo barocca*, in «Paratesto», 13, 2016, pp. 93-116.

¹¹ *Componimenti de' pastori arcadi in lode delle reali nozze di Carlo di Borbone re di Napoli, e di Sicilia*, in Napoli, s.n., 1738, p. 35.

¹² Sulla politica culturale di Carlo di Borbone, cfr. A.E. DENUNZIO, *Gli esordi di Carlo di Borbone a Napoli: i primi trasferimenti delle raccolte farnesiane*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, Napoli 2014, pp. 109-114. Grande attenzione fu rivolta alla sistemazione dell'antico proveniente dagli scavi di Ercolano e Pompei, utile alla definizione della rinata immagine della monarchia. A tal riguardo, cfr. P. D'ALCONZO, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli 2017, pp. 127-145; EADEM, *Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi, riproduzioni grafiche*, in *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta. Herculaneum and Pompeii. Visions of a Discovery*, cat. mostra, Chiasso-Napoli 2018, a cura di P.G. GUZZO, M.R. ESPOSITO, N. OSSANNA CAVADINI, Milano 2018, pp. 54-73.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0923-4



9 788856 909234

€ 38,00