

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME I
FASCICOLO II - III - MAGGIO - DICEMBRE 2015

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione
Giancarlo Alfano
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Renata De Lorenzo
Arturo Fittipaldi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargas (coordinamento)

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

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 Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche
Bari, Soprintendenza B.S.A.E. della Puglia, pp. 30, 36
Barletta, Museo Civico, pp. 106, 107
Nicola Cleopazzo, pp. 46, 48, 49, 50, 51 52
Fondo edifici di culto, pp. 19, 22 alto, 24, 108
Luigi Maglio, p. 65 destra
Francesco Liuzzi, pp. pp. 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89
Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, pp. 120, 121, 122, 123, 124, 125
Lucera, Museo Diocesano, p. 39
Luciano e Matteo Pedicini / Archivio dell'Arte, pp. 20, 23, 25 alto destra
Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 7
Milano, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", p. 38
Molfetta, courtesy chiesa di San Bernardino, p. 33
Napoli, Accademia di Belle Arti, p. 104 (foto Oreste Lanzetta), 113 (Fondo fotografico, Biblioteca "Anna Caputi")
Napoli, Archivio di Stato, pp. 58, 61, 63 destra
Napoli, Archivio Fotografico Polo Museale della Campania, pp. 4, 10, 12, 47
Napoli, Archivio Fotografico del Polo Museale della Campania Museo e Real Bosco di Capodimonte, p. 112 (su concessione del MiBACT)
Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, p. 64
Napoli, Biblioteca universitaria, pp. 70, 74, 75
Napoli, Conservatorio San Pietro a Majella, p. 110
Napoli, Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Napoli, p. 44
Napoli, Fondazione Pagliara, p. 76
Eredi Pasquarelli, pp. 109, 111
Roma, Biblioteca Angelica, p. 32
Simancas, Archivo General, p. 63 sinistra
Bari, Archivio di Stato, p. 90 sinistra (su concessione n. 5/2016 del MiBACT)
©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 euro € 19,00 - doppio € 38,00
(Estero: singolo € 23,00 - doppio € 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
vincenzo antonio grillo

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

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

stampato in italia
© copyright 2016 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 4 Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Silóe
Pierluigi Leone de Castris
- 30 Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e mercante) in Terra di Bari
Francesco Lofano
- 44 Nuovi documenti (e qualche ipotesi) per le arti a Napoli agli inizi del Seicento: l'oratorio del Monte dei Poveri e l'altare Amodeo in Santa Maria la Nova
Nicola Cleopazzo
- 58 Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il "fortino" di Castel dell'Ovo
Luigi Abetti
- 70 Ancora sulla «solennissima festa celebrata in Napoli» per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)
Luigi Coiro
- 80 Presenze salentine in Terra di Bari. L'architetto martanese Pasquale Margoleo e il rifacimento settecentesco della chiesa matrice di Gioia del Colle.
Rettifiche e aggiunte
Francesco Liuzzi
- 95 A Neapolitan Mock Epic: *Lo Guarracino* (The Damsel fish)
Gordon M. Poole
- 104 Prime ricerche su Luigi Pasquarelli, scultore lucano tra Napoli, Firenze e Rio de Janeiro
Federica De Rosa
- 119 Emilio Sereni (1907-1977) e la cultura napoletana.
Tra storia e geografia del paesaggio
Margherita Parrilli
- 131 Note e discussioni
- 139 Indici



1. Diego de Silóe, Bartolomé Ordóñez, Girolamo Santacroce, *Altare dell'Epifania*. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico (fotografia ante 1977).

Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Silóe

Pierluigi Leone de Castris

Roma, Napoli, la Spagna. Dal celebre saggio di Roberto Longhi del 1953 sino alla recente mostra fiorentina intitolata a *Norma e capriccio* gli studi degli ultimi sessant'anni hanno sempre più valorizzato il ruolo e il peso di quei *Comprimarj spagnoli della maniera italiana* – così li chiamava Longhi – che i documenti e le opere attestano in 'viaggio d'istruzione' a Roma e a Firenze tra primo e secondo decennio del Cinquecento: Alonso Berruguete, Pedro Machuca (fig. 3), Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe (fig. 2)¹.

Un po' più faticoso, invece, è ancor oggi il compito di chi voglia mettere a fuoco, dentro questa congiuntura, il ruolo non già di Firenze o di Roma, centri indubbi di quel pellegrinaggio verso le memorie dell'antico e le novità della 'maniera moderna', bensì della Napoli anch'essa per altro spagnola, viceregnale.

Eppure Napoli, la Napoli appunto spagnola di quegli anni subito dopo il 1503, dovè essere – tranne rare eccezioni – la 'porta' privilegiata d'accesso e d'uscita dentro quest'asse tra Roma (o Firenze) e la penisola iberica: basti leggere ad esempio il documento del dicembre del 1517 relativo al temporaneo rientro a Napoli di Ordóñez e ai suoi traffici di marmi tra qui, Avenza, Carrara, Genova e Barcellona².

A Napoli in pratica tutti questi artisti, non solo Ordóñez, avrebbero fatto scalo e quasi sempre inoltre lavorato nel corso di questo loro soggiorno italiano: ed anche se le tracce, le fonti, i documenti relativi a questa loro attività napoletana sono purtroppo molto esigui, pure occorre sforzarsi di meglio comprendere e rivalutare i tempi, i modi e le caratteristiche di questa loro 'tappa meridionale', tale – io credo – da configurare il fenomeno del pellegrinaggio artistico e quello dell'apprendimento e

dell'esportazione dei rudimenti della 'maniera moderna' verso la Spagna non tanto dunque come un 'asse', quanto piuttosto come una 'triangolazione', una triangolazione gravida di risultati importanti anche nello sviluppo del linguaggio figurativo nei territori dell'Italia meridionale.

Si guarda spesso, ancor oggi, a questo sviluppo in termini di 'riflesso' e con in mente – talora anche in modo inconscio – un'idea di ritardo, di diffusione e digestione lenta di esperienze accadute altrove. Eppure la circolazione frequente in questi anni a Napoli di opere e di artisti assai significativi per gli esiti dell'arte italiana del primo Cinquecento – Bramante forse, Gian Cristoforo Romano, Cesare da Sesto, Raffaello, Gian Francesco Penni, Giulio Romano, il Rosso Fiorentino, Polidoro da Caravaggio ed altri ancora –, il rapporto dialettico talora istituitosi tra queste opere o questi artisti e i pittori e gli scultori invece locali, regnicoli, e ancora la natura davvero poco 'locale' e invece piuttosto trasversale di certa committenza – penso al caso del cardinale Oliviero Carafa – e la sostanziale sincronia tra questi fenomeni e questi sviluppi meridionali e quanto avveniva appunto a Roma dovrebbero scongiurare un approccio semplificato in termini di 'centro' e 'periferia'.

Il caso dei quattro artisti spagnoli di cui s'è detto, delle 'aquile' del Rinascimento iberico, è forse quello nel quale meglio s'avverte questa sincronia e questa osmosi.

In questa occasione vorrei provare in particolare a mettere meglio a fuoco le caratteristiche, i tempi e gli snodi del soggiorno italiano dello scultore Diego de Silóe, autore a Napoli, in collaborazione coll'altro spagnolo Bartolomé Ordóñez, in particolare di un'opera – la decorazione marmorea della Cappella Caracciolo di Vico nella chiesa di San Giovanni a Carbonara (figg. 1, 4, 9) – che nel 1524



2. Diego de Silóe, *Madonna col bambino in gloria*. Napoli, Duomo, Cappella di Sant'Aspreno.

l'umanista, accademico ed antiquario partenopeo Pietro Summonte, strenuo assertore della necessità in fatto d'arte di una «totale imitazione di cose antique», significativamente giudicava «cosa assai bona», «di opera dorica»³.

In passato, com'è noto, le sculture napoletane dei «doi spagnuoli, Diego e Bartolameo Ordugno» – così li chiamava il Summonte –, 'soci' nell'impresa della Cappella Caracciolo, venivano datate, a patto di complesse identificazioni e ricostruzioni genealogiche, tra i tardi anni Dieci e gli anni Trenta addirittura del Cinquecento, e ancora nel 1977 il Weise poteva datare l'arrivo dei due artisti a Napoli a «non prima del 1516»⁴.

La riscoperta di alcuni documenti d'archivio ed altre considerazioni hanno tuttavia un po' modificato ormai da alcuni anni questa visione. In particolare per la Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara s'è visto che

Galeazzo signore di Vico stanziava fondi per la sua «dote» già negli ultimi mesi del 1513, e già nel marzo del '14 essa doveva essere in costruzione, considerato che negli stessi documenti si dice a quella data che i fondi venivano stanziati per la «cappella che fa al monastero»⁵.

La cappella è inoltre dotata di un'epigrafe di dedica (fig. 4) – che si ritiene composta dal Sannazaro –, datata gennaio 1516, nella quale si legge come Galeazzo offrì e dedicasse a quella data alla Vergine (che l'aveva protetto da grandi pericoli) un «sacello» e un'«ara»; e questo lascia intendere che dentro la fine del 1515 o agli inizi dell'anno successivo non solo la struttura architettonica dell'ambiente (fig. 9), ma anche l'altare coll'*Adorazione dei Magi* (fig. 1) dovevano essere almeno nelle grandi linee compiuti⁶.

Ma esistono anche altri elementi che confermano una datazione siffatta.

I «mala multa» stornati dal capo di Galeazzo Caracciolo evocati dall'epigrafe del 1516 sono stati – giustamente, io credo – individuati nella crisi repentina di rapporti fra questa potente famiglia napoletana e il nuovo sovrano Ferdinando il Cattolico causata dal rapimento di Giulia della Lagonessa da parte del figlio di Galeazzo, Colantonio Caracciolo, che con lei era fuggito a Roma nei primi mesi del 1514, inseguito dai mandati di arresto del sovrano e ospitato in casa del colto cardinale Luigi d'Aragona; una circostanza poi risolta alcuni mesi dopo con la riabilitazione ed il ritorno a Napoli di Colantonio⁷. La raffigurazione di Ferdinando il Cattolico nelle vesti di uno dei Magi, e la stessa scelta per l'altare di soggetti come appunto l'Epifania – festa religiosa cara al sovrano e simbolo dell'avvenuta *reconquista* – o come il san Giorgio, santo patrono del ramo spagnolo della casa d'Aragona, alludono pur esse a un agognato e ristabilito rapporto di armonia e reciproca fiducia col re da parte di una delle più importanti famiglie del partito filo-spagnolo, e si spiegano bene anch'esse dentro il 1515, prima della morte del Cattolico nel gennaio del '16⁸.

Tra la primavera e l'estate del 1515 era inoltre presente a Napoli, lo dicono i documenti, anche il pittore lombardo Cesare da Sesto, e vi realizzava dunque con ogni probabilità la perduta cona per il monastero di Sant'Arcangelo a Baiano – si ritiene pure in questo caso un'*Epifania*, simile



3. Pedro Machuca, *Madonna delle grazie*. Madrid, Museo del Prado.



4. Diego de Silóe e bottega, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico, arcone d'accesso.



5. Diego de Silóe e bottega, *Cappellina funeraria di Caterina Pignatelli*. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

a quella poi dipinta a Messina per la congrega di San Niccolò dei Gentiluomini ed oggi al Museo di Capodimonte – che tante volte s'è ipotizzata fonte d'ispirazione, colla sua sintesi di spunti leonardeschi e raffaelleschi, per la tavola di marmo realizzata nella nostra cappella dall'Ordóñez⁹.

Nell'agosto del '17, ancora, in un contratto relativo alla costruzione di una cappella per i de Cuncto nell'altra chiesa napoletana di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (fig. 20), lo scultore locale Giovan Tommaso Malvito s'impegnava ad adoperarvi marmi della stessa qualità di quelli degli arconi della Cappella Caracciolo di Vico – evidentemente a quella data già in opera e nella cui fabbrica io credo anzi ch'egli avesse avuto parte –, giudici e garanti l'architetto Giovanni Mormando, pur esso elogiato dal Summonte nella sua lettera come appassionato imitatore dell'antico, e il poeta, amico e collega d'accademia dello stesso Summonte Jacopo Sannazaro, autore a sua volta – lo s'è detto – dell'epigrafe dedicatoria della

stessa Cappella Caracciolo così come di quella per il sepolcro di Andrea Bonifacio (fig. 21), altra opera napoletana dell'Ordóñez e di questi stessi anni¹⁰. Il 7 maggio del 1517, infine, lo stesso Ordóñez firmava a Barcellona il contratto per il coro e il trascoro della Cattedrale dichiarandosi cittadino barcellonese; il che fa supporre – in base alle norme locali e nonostante dubbi anche recenti sulla loro reale osservanza da parte dei notai catalani – ch'egli v'avesse risieduto con continuità per almeno un anno e un giorno: forse – secondo alcuni – in passato, prima del viaggio in Italia, ma più probabilmente e più semplicemente, secondo me, dalla primavera del 1516 a quella appunto del '17¹¹.

Ordóñez potrebbe dunque aver soggiornato a Napoli fra il 1515 e gli inizi del '16, ed esservi giunto da Roma nel corso dell'anno 1514 o al più tardi al principio del '15, se a quest'epoca si debbono un po' tutte le sue opere napoletane a noi note: probabilmente il *San Matteo* di San Pietro Martire ed il citato sepolcro di Andrea Bonifacio – morto,



6. Diego de Silóe, *Teste di Cherubino*: a) Granada, Cattedrale, portale di San Jeronimo; b) Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.

7. Giovan Tommaso Malvito, *Teste di cherubino*: a) Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli; b) Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.



8. Diego de Silóe, *Cristo benedicente*, particolare dell'altare dell'Epifania. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.

s'è scoperto, nel 1515 – ai Santi Severino e Sossio, e così anche le parti di sua spettanza nella Cappella Caracciolo di Vico, dov'egli sembra essere intervenuto in una fase ormai avanzata del cantiere, realizzando in pratica la sola *Adorazione dei Magi* di capoaltare o poco più¹².

Vi giungeva, come s'è detto, da Roma, dove doveva aver avuto modo, nei mesi e negli anni subito precedenti, di studiare non solo Raffaello, Leonardo, Sansovino o l'antico, quant'anche Michelangelo e in particolare la volta della Sistina, alle cui scene più forti e drammatiche egli si sarebbe infatti liberamente ispirato per i suoi stacciati – assai pittorici – dei plinti sotto alle due nicchie laterali dell'altare Caracciolo e della 'predella' colla *Deposizione* nel citato sepolcro Bonifacio¹³; ed anche questa circostanza,

quella di un sedimentato studio della Sistina, assieme al peso tutto sommato limitato del suo intervento nell'impresa della Cappella Caracciolo di Vico – e per di più in una parte, l'altar maggiore, che con ogni probabilità dov'essere realizzata al termine di questa prima fase dell'impresa stessa –, contribuisce a far pensare ch'egli si sia aggregato al cantiere in un secondo momento, scendendo da Roma a Napoli, non sappiamo se contattato da Colantonio Caracciolo o addirittura assieme a lui, per l'appunto a cavaliere tra il 1514 e il 1515.

Il vero protagonista dell'impresa per i Caracciolo, o almeno il vero responsabile della ricca decorazione marmorea, che si stende bicroma sulle pareti del sacello sino al cornicione, dovette invece essere l'altro dei «doi spagnoli»



9. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico, interno.

del Summonte, Diego de Silóe, alla cui mano struggente, levigata, sentimentale, ancor più spiccatamente sansoviniiana, si debbono infatti non solo molte delle parti restanti dell'altare, dell'«ara», ma anche il progetto e in parte la realizzazione del decoro in marmo delle pareti, dentro il quale non è difficile rinvenire, ad esempio, teste di putto ben confrontabili – come ha già notato Francesco Abbate – con le sue cose spagnole (fig. 6)¹⁴.

I lavori della cappella doverono durare – secondo quanto si evince dalla cronologia dei lasciti ritrovati dal Migliaccio – dal 1513 sino al 1518¹⁵; ed è a Silóe, documentato a Burgos solo a partire dal luglio del '19, che con ogni probabilità dovè dunque spettare – rientrato intanto il socio Ordóñez in Spagna sin dal 1516 (o al massimo dai primi mesi del '17) – il compito di completarla col pavimento pure in marmo nel quale si 'specchiano' i lacunari della cupola, forse con l'arcone trionfale d'accesso

e – credo anch'io – con le statue a tutto tondo delle nicchie laterali dell'altare (fig. 1): la sua, il *San Sebastiano*, più 'moderna' delle altre parti a lui spettanti nell'impresa, ed ispirata nella posa – chissà se dopo un nuovo viaggio a Roma – allo *Schiavo morente* di Michelangelo per la tomba di Giulio II; e l'altra, il *San Giovanni Battista*, affidata invece a un collaboratore locale, lo scultore Girolamo Santacroce, che le fonti contemporanee, napoletane e non, da Summonte a Vasari, dicono nato – è bene ricordarlo – attorno al 1501-1502, e dunque, pur mettendo in cantiere un possibile, lieve arretramento di questa stessa data, difficilmente più antica del 1518¹⁶.

Ma anche nella fase iniziale dei lavori, a partire dal 1513 e prima dell'arrivo a Napoli di Ordóñez, è ragionevole pensare che sia spettato sempre a lui, a Silóe, di avviare l'impresa, anche se certamente non da solo. Non voglio qui alludere alla questione, molto discussa, dell'architettura



10. Diego de Silóe, *Semigiacente di Caterina Pignatelli*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

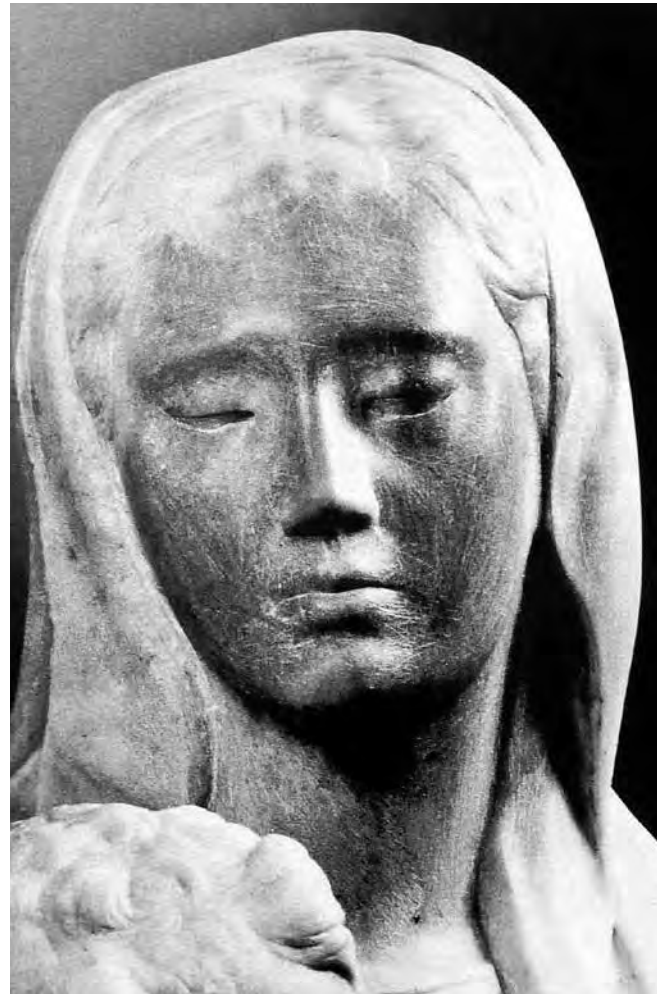
della cappella, del possibile progettista ed architetto – per il quale si torna oggi a fare il nome del meridionale Mormando¹⁷ –, e nemmeno alla questione degli stucchi della cupola; temi dei quali mi sono già interessato in passato, condividendo l'opinione di Ferdinando Bologna che dietro all'architettura, al progetto, possano esserci le idee – e la collaborazione dunque con Silóe – di un'altra delle «agui-las» del Rinascimento spagnolo, e cioè di Pedro Machuca¹⁸. Voglio invece alludere agli scultori, ai marmorari che dovero- no collaborare con Silóe al paramento ornamentale della cappella: più d'uno, a giudicare dalla fattura dei putti del tamburo, alcuni dei quali sembrano davvero molto simili alle cose realizzate in questi anni dall'altro scultore locale Giovan Tommaso Malvito (fig. 7), il quale – come già s'è

detto – nell'estate del '17 veniva ingaggiato per un'opera in marmo, il sepolcro de Cuncto, con la clausola che il materia- le utilizzato dovesse essere significativamente dello stesso tipo usato per gli «arconi» della Cappella Caracciolo¹⁹.

In ogni caso, se questo è il 'registro dei tempi', nel 1513 Diego de Silóe, con una battuta d'anticipo sul futuro 'so- cio', era dunque già a Napoli, e probabilmente vi aveva già acquistato una certa nomea come scultore esperto nella realizzazione di moderne cappelle in marmo.

Non ne abbiamo – ancora, per lo meno – prove di tipo documentario. E tuttavia esistono due o tre monumenti che forse possono aiutarci a percorrere qualche tratto di strada in questa direzione.

Il primo è la cappella dedicata a una defunta di casa



11. Diego de Silóe: a) *Madonna col bambino in gloria*, particolare. Napoli, Duomo, Cappella di Sant'Aspreno; b) *Madonna col bambino*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli), cappellina funeraria di Caterina Pignatelli.

Pignatelli che si trova all'interno della chiesetta appunto di Santa Maria dei Pignatelli, nel cuore stesso della città, affacciata sul decumano maggiore e su Largo Corpo di Napoli²⁰.

Si tratta di un'opera ancora troppo poco nota, anche a causa della storia a dir poco sfortunata – nell'ultimo secolo – dell'edificio un tempo privato che la ospita: molto mal tenuto, poi tra gli anni settanta e gli anni Ottanta divenuto deposito di un sediaro, di un impagliatore e noleggiatore di sedie, e infine fatto oggetto di diversi furti e atti vandalici a danno proprio della sua decorazione marmorea cinque e seicentesca.

Il ritrovamento di alcuni documenti e di alcune tracce della fase più antica della costruzione nel corso dei restauri

iniziati nei tardi anni Novanta ed oggi finalmente conclusi consente però di avere più chiara la storia di questa chiesetta.

Eretta già nel primo Trecento, ante il 1313, dalla famiglia dei Pignatelli accanto a un loro palazzo e al Seggio nobile di Nido cui essa apparteneva, forse dal Pietro Pignatelli morto nel 1348 la cui lastra funeraria si trova ancor oggi all'interno dell'edificio²¹, essa fu rinnovata nella sua veste nel corso del secolo successivo; con ogni probabilità a partire dal 1493, quando Ettore Pignatelli – si è potuto di recente acclarare – ne acquisiva l'intero juspatronato, grazie alla cessione da parte della cugina Troiana della quota a lei spettante, e ne faceva la cappella funeraria della sua famiglia²².



12. Andrea Sansovino, *Madonna col bambino*. Genova, Cattedrale di San Lorenzo.



13. Diego de Silóe, *Madonna col bambino*. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli), cappellina funeraria di Caterina Pignatelli.

Dopo questa data sappiamo, da altri documenti, che nel 1499 Ettore commissionava una porta lignea intagliata per il suo palazzo adiacente, sito «in piazza di Nido»²³; che nel 1507 si pagava una fornitura di piperni per la realizzazione degli scalini della chiesa²⁴; che nel 1515 una bolla del papa Leone X concedeva – su richiesta dello stesso Ettore – alcuni benefici alla chiesa e ne organizzava nel tempo l'amministrazione²⁵; e infine che fra il dicembre del 1515 e il luglio 1516 ancora Ettore e il fratello Fabrizio, cavaliere gerosolimitano, facevano lasciti alla cappella per messe, una delle quali in memoria e per volontà della sorella Caterina²⁶.

Nella chiesetta si conservano due monumenti funerari di questa stessa epoca.

Uno è il sepolcro di Carlo Pignatelli, morto nel 1476, fatto erigere dal figlio Ettore – recita l'epigrafe – quand'era già conte, ma non ancora duca, di Monteleone e di Borrello e verosimilmente non ancora viceré di Sicilia, e cioè dopo il 1506 e prima però, rispettivamente, del 1527 e del 1517; un sepolcro per altro databile con maggior precisione proprio attorno al 1506-1507 – e riferibile alla bottega di Tommaso e Giovan Tommaso Malvito – grazie all'analogia vistosa coll'altro monumento di Bernardino Carafa, morto nel 1505, in San Domenico Maggiore²⁷.

L'altra è la citata cappellina (figg. 5, 15, 16) che s'apre alla destra dell'unica nave della chiesa, costellata da stemmi Pignatelli e ornata io ritengo sin dall'origine da una *Madonna col bambino* al centro sull'altare e da una figura di una defunta, di una giacente, sulla sinistra: una defunta che è verosimile identificare – come per prima ha fatto anni fa la Palazzolo Olivares – con la sorella appunto di Ettore, Caterina Pignatelli duchessa di Fondi, morta il 28 agosto del 1513²⁸.

A partire dagli anni Settanta del Novecento la critica ha iniziato a prestare attenzione a queste due notevoli sculture, provando a riferirle dapprima, a cominciare da Francesco Abbate, a Bartolomé Ordóñez, e poi, su proposta di Ferdinando Bologna, piuttosto a Diego de Silóe nel corso degli anni Dieci del Cinquecento²⁹.

Indubbiamente la 'società' tra i due artisti, forse il percorso comune dalla Castiglia verso Roma e i comuni modelli, e per certo il lavoro comune nella Cappella Caracciolo



14. Diego de Silóe (?), *San Giacomo Minore*, particolare del coro ligneo. Burgos, Cattedrale.

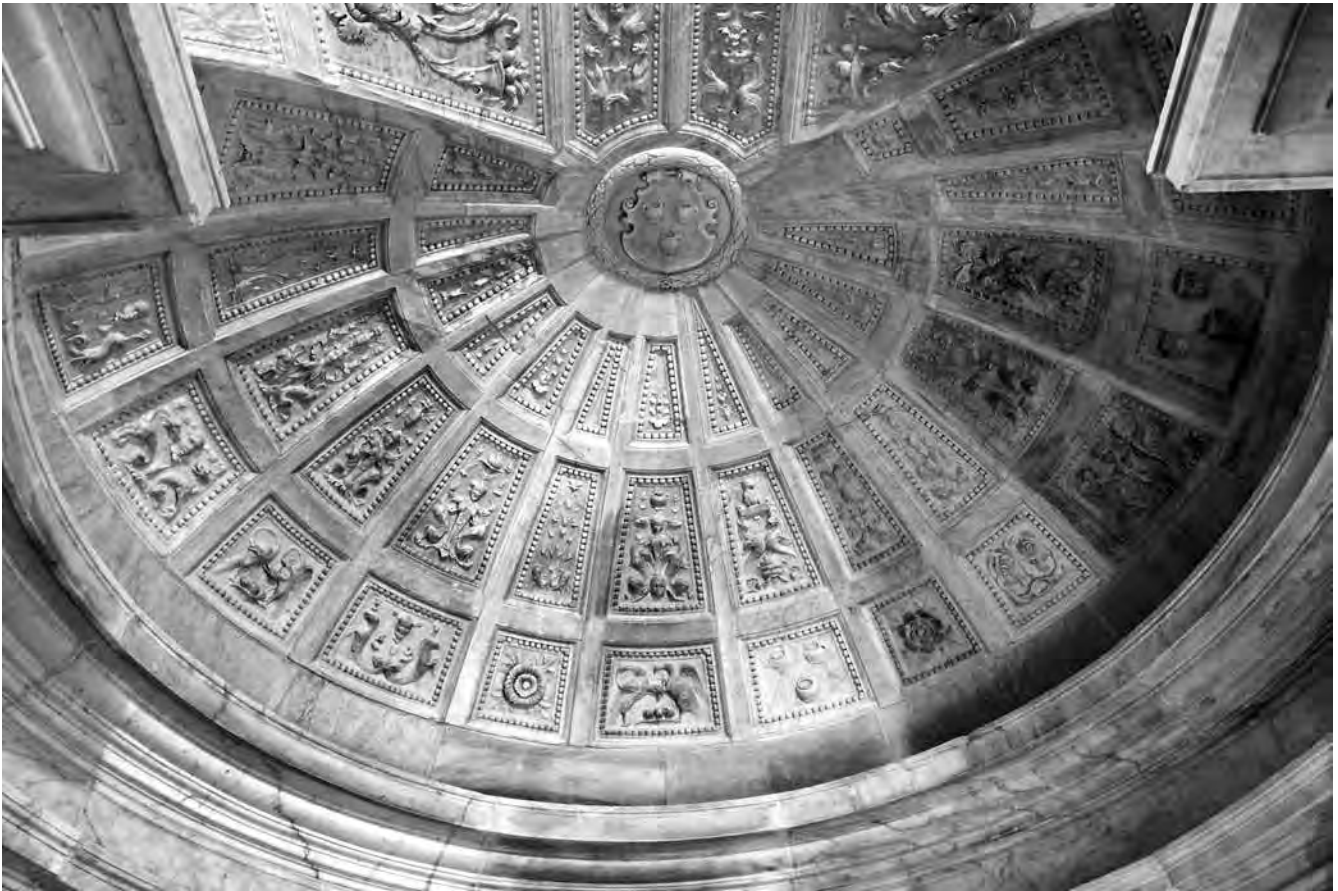


15. Diego de Silóe e bottega, *Cappellina funeraria di Caterina Pignatelli*, particolare dell'arcone d'accesso. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

di Vico, doverono comportare una certa assimilazione fra i loro linguaggi, al punto che non sono mancati negli anni, e ancora oggi non mancano, gli scambi fra l'uno e l'altro scultore o i ripensamenti d'attribuzione, non solo nel caso della Cappella Pignatelli, ma anche in quello della Cappella Caracciolo di Vico, del sepolcro Bonifacio e persino del coro ligneo della Cattedrale di Barcellona³⁰; e tuttavia occorre dire che la proposta del Bologna e i confronti fra le sculture Pignatelli e le altre opere concordemente riferite al Silóe degli anni napoletani (figg. 2, 8, 10-11), e fra queste e quelle di sua mano documentate in Spagna, hanno gradatamente convinto della bontà di quest'idea molti fra gli studiosi della materia – Naldi, Speranza, Negri Arnoldi, Ascher, me stesso³¹ – così che la *Madonna col bambino* e la *Giacente* possono oggi ritenersi, anche in base alla loro verosimile datazione fra il 1513 e il 1514, le più antiche opere napoletane del grande scultore burgalese, ricche di utili

rinvii sia alle presumibili tappe del suo apprendistato romano a contatto – lo vedremo – con Andrea Sansovino, sia alla sua frequentazione, forse collaborazione e comunque unità d'intenti con le altre due 'aquile' del Rinascimento iberico, Machuca e Berruguete, sia infine alle sue primissime prove in Spagna dentro il 1508 e al tempo del documentato tirocinio con il borgognone Felipe Bigarny: prove che proprio grazie al confronto con le sculture della Cappella Pignatelli è a mio avviso possibile individuare con certezza, e in senso opposto a quanto sinora è stato fatto, nelle figure della *sillería* lignea della Cattedrale di Burgos caratterizzate da un maggiore 'italianismo' (fig. 14), da una fattura più elegante, levigata, e da linearismi falcati che egli dovè in parte ereditare già dal padre Gil de Silóe, il suo primissimo maestro³².

Minore curiosità ha invece sollevato la struttura complessiva della cappellina funeraria di Caterina Pignatelli,



16. Diego de Silóe e bottega, *Cappellina funeraria di Caterina Pignatelli*, particolare della volta a grottesche. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

che, quando pure presa in considerazione, è stata ritenuta opera in qualche modo indipendente dalle due sculture a tutto tondo³³, realizzata qualche anno più tardi e forse per mano di un altro scultore, Gian Giacomo da Brescia, noto proprio in quegli anni a cavallo tra secondo e terzo decennio per un'unica opera documentata, il sepolcro di Baldassarre Ricca in San Pietro ad Aram (1519-1520), e per aver poi rilevato assieme a Girolamo Santacroce, dopo il dicembre del '20 e dentro l'estate del '22, i lavori lasciati incompiuti alla morte dall'Ordóñez a Carrara³⁴.

In realtà, per quanto la cappellina marmorea sia stata ovviamente realizzata – così come quella, assai più ambiziosa, per i Caracciolo e come tante imprese consimili – in collaborazione fra più lavoranti, e per quanto essa abbia subito nei secoli vari restauri e rimaneggiamenti – ultimo dei quali, prima di quello or ora concluso, uno smontaggio e un rimontaggio con integrazioni di cui in genere non

si parla, ma documentato tra il 1966 e il 1970 –, non si vede una vera ragione per ritardarne oltre il limite posto dai citati documenti del 1515-1516 il compimento, per scindere l'organismo dalle sculture che esso – sappiamo da una descrizione del 26 giugno 1768³⁵ – ragionevolmente sin dall'origine ospitava, e ancora per riferirlo ad altra mano, ad un altro artista, o addirittura per ritenerlo, secondo quanto vorrebbe l'Ascher, qui trasferito da altra sede³⁶.

Si tratta – è vero – di un organismo piuttosto anomalo e raro nel contesto della Napoli di primo Cinquecento, a pianta semicircolare, coperto da una bassa calotta e costellato da grottesche in rilievo, completato da un arcone d'ingresso monumentale e classico, a colonne scanalate, un architrave con fregi a girali e 'pignatte' e alcune notevoli figure di vittorie, cariatidi e telamoni ai lati (figg. 5, 15, 16); ma proprio questa anomalia e queste caratteristiche lo associano – fra tutti – al caso già esaminato della



17. Andrea Sansovino e bottega, *Sepolcro di Ascanio Maria Sforza*, particolare. Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo.

più monumentale Cappella Caracciolo di Vico, alla sua natura 'romana' e alla sua vocazione 'antiquaria'.

Elemento comune ai due cantieri è anche il riferimento alla maniera e al vocabolario di Andrea Sansovino: colonne, capitelli, trabeazioni, candelabre, grottesche che rinviano – secondo quanto già notato dalla Palazzolo Olivares e da altri – agli anni centrali dell'attività dell'artista toscano, dal rientro in Italia sino all'avvio dei lavori per la Santa Casa di Loreto, nel '13, con al centro i monumenti Sforza e Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo a Roma (fig. 17, 24)³⁷; e ancora, e soprattutto, un linguaggio plastico che rinvia a quella capacità di Andrea di proporsi «fra Raffaello, Michelangelo e Leonardo [non già come un] classico commisurato e accortissimo», ma piuttosto con «un fremente frangersi di panni» e un «pittoricismo irrequieto e romantico» che ne collocano gli inizi «fra il secondo Lippi e Piero di Cosimo» e ne fanno, anche in virtù dei suoi

itinerari iberici tra il Portogallo e la Castiglia, «il vero iniziatore dell'Ordóñez e del De Silóe»³⁸.

Nella Cappella Pignatelli rimanda ad Andrea e ai monumenti Sforza e Basso anche il tema del defunto semi-giacente (figg. 10, 17), che per altro Silóe interpreta – lo ha ben notato l'Ascher – secondo una originaria declinazione 'iberica', quella non tanto del sonno ma della lettura, che rinvia al sepolcro di Martín Vasquez de Arce, il *Doncel*, nella Cattedrale di Sigüenza³⁹. Un tema, questo del semi-giacente, che nelle sue varie declinazioni avrà grande successo nella scultura funeraria napoletana proprio a partire da questi anni: con il sepolcro di Aniello Arcamonio, morto nel 1510, in San Lorenzo Maggiore, commissionato ad Antonino de Marco nel 1513 (fig. 19)⁴⁰; con i già citati sepolcri di Andrea Bonifacio, di Ordóñez, ai Santi Severino e Sossio, del 1515-1516, e di Giovannello de Cuncto e Lucrezia di Candida in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, commissionato a Giovan Tommaso Malvito nel 1517 (figg. 20, 21), e con quello



18. Andrea Sansovino e bottega, *Grottesche*, particolare del sepolcro di Girolamo Basso della Rovere. Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo.
 19. Antonino de Marco e collaboratori, *Sepolcro di Aniello Arcamomio*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.

20. Giovan Tommaso Malvito, *Sepolcro di Giovannello de Cuncto e Lucrezia di Candida*. Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.
 21. Bartolomé Ordóñez, *Sepolcro di Andrea Bonifacio*. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio.



22. Diego de Silóe: a) *Madonna col bambino*, particolare del sepolcro di Galeazzo Pandone. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore; b) *Madonna col bambino, angeli e vittorie*, particolare del sepolcro

di Rainaldo Carmignano e Beatrice Rossi. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.



23. Diego de Silóe, *Madonna col bambino*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli), cappellina funeraria di Caterina Pignatelli.



24. Andrea Sansovino e bottega, *Sepolcro di Ascanio Maria Sforza*, particolare. Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo.

del grande *almirante* Bernat de Vilamarí – morto nel 1516 – nell’abazia di Montserrat, realizzato anch’esso a Napoli, non penso tanto da Ordóñez, come pure si ritiene, ma piuttosto – io credo – dal suo emulo Gian Giacomo da Brescia e da Antonino de Marco fra il ’17 e il ’18⁴¹; e ancora, a seguire, con tanti altri sepolcri per mano degli stessi Malvito, de Marco, da Brescia, ma anche di Cesare Quaranta, di Giovanni da Nola, di Girolamo Santacroce, e cioè di tutti i maggiori scultori locali: quello di Caterina della Ratta – morta nel 1511 – in San Francesco delle Monache, quello di Giovanni Parrino – morto nel ’17 – ai Santi Severino e Sossio, quello di Sante Vitaliano e Ippolita Imperato in Santa Maria la Nova, quello di Giovan Battista del Doce – morto nel ’19 – in San Domenico, quello del viceré Ramón Folch de Cardona – morto nel ’22 – a Bellpuig, quello di Carlo Gesualdo – morto nel ’23 – ora a San Martino, quello di Antonio de Gennaro – morto nel ’22 – in San Pietro Martire⁴², e così via.

Molti di questi ultimi scultori locali debbono in effetti gran parte della loro formazione o comunque del loro linguaggio ‘moderno’ – oggi lo vediamo con più chiarezza, sebbene vi sia invece chi giudichi «sopravvalutata» dalla storiografia locale la portata di questo ruolo e di questo

influsso – proprio ai «doi spagnoli», e in particolare a Silóe; ed è molto probabile dunque che più d’uno fra loro, non il solo Girolamo Santacroce, abbia collaborato ai cantieri della Cappella Caracciolo di Vico e anche della Cappella Pignatelli, tra il 1513 e il 1518.

Alcuni di questi sepolcri, per di più, a cominciare da quello più antico di Aniello Arcamonio in San Lorenzo Maggiore, riprendono talora con notevole fedeltà dalle tombe di Sansovino a Santa Maria del Popolo non solo il tema del semi-giacente, ma anche quello del sarcofago percorso da ghirlande e sorretto da due arpie con al centro la testa di un angelo (figg. 17, 19); ed è possibile, dunque, che anche questo particolare fosse presente nella cassa – purtroppo perduta – del sepolcro di Caterina Pignatelli e dunque mutuato, trasferito a Napoli attorno al 1513 dallo stesso Silóe.

Di certo dai monumenti sansoviniani di Santa Maria del Popolo Silóe dové recepire il sapore, in qualche modo neo-donatelliano, delle *Madonne col bambino* poste di profilo nelle lunette in alto, sino al punto da concepire, per la sua statua a tutta altezza (ed – è bene ricordarlo – a tutto tondo) destinata alla piccola cappella funeraria, un bizzarro punto di vista obbligato all’interno della nicchia di capoaltare,



25. Bottega di Andrea Sansovino, *Sepolcro di Giovanni Michiel e Antonio Orso*. Roma, chiesa di San Marcello al Corso.

tale da esaltare sullo sfondo scuro di quest'ultima per l'appunto il profilo studiatissimo della Vergine (figg. 23, 24)⁴³.

Questa scelta e questa *Madonna* non rappresentano per altro un caso isolato.

Gli studi tornano infatti oggi, dopo un accenno inascoltato di Roberto Pane ormai di quarant'anni fa, ad accostare al nome di Diego de Silóe – o comunque ad associare alle sculture della Cappella Pignatelli – una lunetta con la *Madonna e il bambino* in rilievo (fig. 22a) che sormonta e completa, in San Domenico Maggiore, il sepolcro di Galeazzo Pandone, che un'epigrafe dice fatto realizzare per lui da Matteo Arcella nel 1514⁴⁴; una lunetta molto discussa e che ancora non ha trovato (come tutto il sepolcro, d'altronde) un'attribuzione stabile e condivisa, ma che in passato fu pure ripetutamente e significativamente accostata al nome dell'Ordóñez, e che il confronto ancora una volta con le sculture Pignatelli aiuta a legare anch'essa al nome e al primo tempo napoletano del Silóe, per l'appunto sul 1514, anche qui – così come in un'altra isolata *Madonna col*

bambino ad essa associata dal Naldi nell'altra chiesa cittadina di Santa Maria la Nova⁴⁵ – impegnato a rielaborare, in modo ancora più scoperto e verosimilmente sempre sulla scia del Sansovino, prototipi donatelliani.

Il rapporto con i monumenti Sforza e Basso in Santa Maria del Popolo si coglie d'altronde, in modo persino più diretto, in un terzo ed ultimo sepolcro napoletano (figg. 22b, 26, 28) che io stesso trent'anni fa suggerii di avvicinare alle sculture della Cappella Pignatelli – da Abbate proprio in quegli anni riferite all'Ordóñez – e all'attività napoletana dei «doi spagnoli»: la tomba eretta in San Lorenzo Maggiore ai suoi genitori, Rainaldo e Beatrice Rossi, da Colantonio Carmignano – dice l'epigrafe – nel 1511⁴⁶.

Questa mia proposta non ha avuto nel tempo un grande successo. Qualcuno ha fatto il nome piuttosto di Giovanni da Nola⁴⁷, qualcuno l'ha anche accostata ipoteticamente – ma senza molta convinzione – a quello di Silóe⁴⁸, e quasi sempre alludendo – comunque – a una datazione più avanzata rispetto a quella indicata dall'epigrafe: sino a che, qualche anno fa, un giovane studioso di cose non tanto napoletane, quanto toscane e romane, Gabriele Donati, non ha suggerito un'attribuzione alternativa a un anonimo seguace fiorentino di Andrea Sansovino autore della lunetta e di altre parti del molto discusso sepolcro Orso-Michiel in San Marcello al Corso a Roma (fig. 25)⁴⁹, sepolcro nel quale gli studi in passato avevano volta a volta individuato la mano dello stesso Andrea, o di Jacopo Sansovino, o di Alonso Berruguete, o per l'appunto del nostro Diego de Silóe o, in tempi più recenti, del cosiddetto 'Cicilia' fiesolano⁵⁰.

Nonostante le indubbie analogie con questo sepolcro, realizzato di certo a più mani subito dopo il settembre del 1511, probabilmente fra il '12 e il '14, e nonostante la data presente sul sepolcro Carmignano, ancora una volta il 1511, Donati ha ipotizzato che quest'ultima tomba sia stata eretta a cura di Colantonio non già nel corso dei primi anni Dieci del Cinquecento, e nemmeno in quelli subito successivi, bensì dopo il suo rientro dalla Polonia, dove aveva accompagnato nel 1518 Bona Sforza ed era stato sino al 1523 almeno, se non addirittura sino al 1526, al servizio della stessa Bona e del marito, il re Sigismondo⁵¹.

Mi chiedo se la stessa ipotesi sarebbe stata avanzata se



26. Diego de Silóe e bottega, *Sepolcro di Rainaldo Carmignano e Beatrice Rossi*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.



27. Diego de Silóe: a) *Madonna col bambino*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli), cappellina funeraria di Caterina Pignatelli; b) *Madonna col bambino*,

particolare del sepolcro di Galeazzo Pandone. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

il sepolcro Carmignani, invece che a Napoli, si fosse trovato a Roma, oppure a Firenze.

Si tratta infatti di uno dei riflessi più intensi, fedeli e allo stesso tempo originali – almeno nella parte alta – dei monumenti sansoviniani di Santa Maria del Popolo, a cominciare dai geni alati dei pennacchi (figg. 22b, 26), per finire con la Madonna dentro un clipeo della lunetta, fiancheggiata da due teste di cherubini viste di profilo e in bassissimo rilievo nelle quali sembra già di cogliere la fantasia irrequieta delle opere di Silóe al suo rientro in Spagna (fig. 28). E d'altro canto queste stesse teste di profilo, o gli altri angeli del fregio, o i geni alati, o i mascheroni dei capitelli, o soprattutto la formidabile Madonna, ancora una volta sansoviniana – e ancora una volta a suo modo donatelliana e a suo modo michelangiolesca –, si leggono bene – continua a sembrarmi – a confronto con la decorazione della cappellina di Caterina Pignatelli (figg. 22-23,

27-28), opera non tanto di Ordóñez, come s'era pensato in origine, ma di Silóe – l'abbiamo detto – probabilmente fra il 1513 e il 1514.

Forse occorre pensare, dunque, che anche il sepolcro Carmignano, così come la Cappella Pignatelli, il sepolcro Pandone, la *Madonna* di Santa Maria la Nova e la Cappella Caracciolo di Vico, sia stato realizzato, se non proprio nel 1511, negli anni subito successivi, e comunque ben dentro il 1518, prima che Colantonio Carmignano partisse per il suo lungo viaggio appunto in Polonia e soprattutto prima che Silóe, e cioè l'autore – io credo – di tutte queste sculture, rientrasse definitivamente in Spagna.

Piuttosto c'è da riflettere se, oltre che nel sepolcro Carmignano, l'etichetta di «Maestro della lunetta Orso-Michiel» non nasconda in qualche sua altra parte la personalità di Diego de Silóe; forse proprio nel sepolcro romano di Antonio Orso e Giovanni Michiel – ad esempio nella notevole



28. Diego de Silóe: a) *Madonna col bambino*, particolare del sepolcro di Rainaldo Carmignano e Beatrice Rossi. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore; b) *Madonna col bambino*, particolare dell'altare di Sant'Anna. Burgos, Cattedrale; c) *San Giovanni Evangelista*, particolare dell'altare dell'Epifania. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.

scultura del *San Pietro* (fig. 29) –, che potrebbe aver rappresentato l'ultima tappa di un tirocinio del giovane scultore spagnolo con Andrea Sansovino, più che probabile ideatore di quest'opera attorno al 1512, di cui le sculture napoletane dello stesso Silóe con insistenza ci parlano.

Questi anni fra il 1512-1513 e il 1518, in ogni caso, rappresentano il momento forse più alto, originale ed intrigante, della scultura 'moderna' nel Meridione d'Italia; un

momento al quale, grazie in primo luogo ai comprimari spagnoli della maniera italiana in viaggio per la penisola, grazie a Ordóñez, a Silóe, così come anche a Machuca e fors'anche a Berruguete, è difficile associare un'idea di ritardo, di provincia o di periferia, e in cui anzi la triangolazione fra Roma, Napoli e la Spagna dovè stringere strettamente la capitale del Vicereame alla città dei papi in una sostanziale unità di gusto e di sperimentazioni.



29. Bottega di Andrea Sansovino (Diego de Silóe?), *San Pietro*, particolare del sepolcro di Giovanni Michiel e Antonio Orso. Roma, chiesa di San Marcello al Corso.



30. Diego de Silóe e bottega, *Cariatide e telamone*, particolare dell'arcone d'accesso alla cappellina funeraria di Caterina Pignatelli. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

¹ R. LONGHI, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 3-15; *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, cat. mostra, Firenze 2013, a cura di T. MOZZATI, A. NATALI, Firenze-Milano 2013 (con bibl. precedente). Sui quattro artisti citati vedi in estrema sintesi, oltre a questi titoli, almeno M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid 1941; F. BOLOGNA, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di IDEM, R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 153-182; M.E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956; F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di "Gesù bambino porta-croce" e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-89, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 353-361; L. MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-90; F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 103-147; *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1992; L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, in «Ricerche di storia dell'arte», 53, 1994, pp. 22-34; F. SPERANZA, «Ha da ser obra del Romano». *Diego de Siloe tra Napoli e Burgos*, tesi di dottorato, Università degli Studi 'Federico II' di Napoli, a.a. 1998-99; P. LEONE DE CASTRIS, *Machuca miniatore*, in «Confronto», 9, 2007, pp. 66-81; M. ARIAS MARTÍNEZ, *Alonso Berruguete, prometeo de la escultura*, Palencia 2011. È inoltre annunciato, vedo ora, nel mentre completo con le note questo mio lavoro, frutto di due interventi presentati ai convegni *Sculpture in Rome: Rethinking Classicism and Questioning Materiality*, a cura di M. AJMAR, C. LA MALFA, A. SCAFI, Roma 2014, e *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Gli artisti, le opere, la storiografia*, a cura di L. GAETA, Napoli 2016, un volume di R. NALDI, *Magnificence of Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Silóe*, München, in uscita a novembre 2016.

² Cfr. G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Modena 1873, p. 343; e L. MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez*, cit., pp. 116-118, che discute anche delle varie interpretazioni del documento nella bibliografia pregressa.

³ P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel, 20 marzo 1524*, in F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 168, 173.

⁴ Cfr., a titolo di esempio, O. MORISANI, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, pp. 21 e sgg.; G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Napoli 1977, p. 99.

⁵ L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana*, cit., pp. 31-32.

⁶ Ivi, pp. 22-24, 32 nota 2.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ Ivi, p. 29; nonché F. ABBATE, *Ancora sulla cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 362-366.

⁹ Cfr. P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, «Forastieri e regnicoli». *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985, II ed. Napoli 1988, pp. 118-126; M. CARMINATI, *Cesare da Sesto*, Milano 1994, pp. 196-199; con bibl.

¹⁰ G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-1891, IV, p. 351.

¹¹ J. AINAUD, *El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona*, in «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», VI, 1948, pp. 375-379; F. ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna*, in «Prospettiva», 44, 1986, p. 31; M. CARBONELL

I BUADES, *Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona*, in «Locus amœnus», 5, 2000-2001, pp. 128-130 e *passim*.

¹² Alla bibliografia su Ordóñez citata alle note precedenti, e in part. a nota 1, si aggiunga almeno R. NALDI, *Girolamo Santacroce, orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, p. 16; IDEM, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002, pp. 85, 92-94 note 73, 86-87 e *passim*; IDEM, in *Norma e capriccio*, cit., pp. 121-131, 324-315, con considerazioni cronologiche analoghe a quelle qui esposte

¹³ Cfr. almeno G. WEISE, *op. cit.*, p. 104 nota 9; F. ABBATE, *Appunti*, cit., pp. 30-31.

¹⁴ F. ABBATE, *La scultura*, cit., p. 131.

¹⁵ L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana*, cit., pp. 31-32.

¹⁶ Cfr. in sintesi R. NALDI, *Girolamo Santacroce*, cit., pp. 13-17, 47-49 note 40-87; col rinvio alla bibl. precedente; in part. F. ABBATE, *La scultura*, cit., pp. 120-121, 166-167, e, per la derivazione del *San Sebastiano* di Silóe dal *Prigione* michelangiolesco ora al Louvre, anche O. MORISANI, *Per l'arte di Diego Ordóñez*, in «Rassegna storica napoletana», 1941, p. 8 (dell'estratto).

¹⁷ Cfr. ad esempio A. ACETO, *La Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione*, in «Bollettino d'arte», s. VII, XCV, 2010, pp. 47-80 (che recupera un'idea di I. DI RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, Università degli Studi di Reggio Calabria», I, 1992, pp. 11-22); cui si rinvia anche per un quadro del dibattito sulla paternità del progetto, volta a volta anche imputato ad Ordóñez, a Silóe, a Bramante, a Machuca, a Girolamo Santacroce, a Giuliano da Sangallo.

¹⁸ Cfr. F. BOLOGNA, *Un'aggiunta*, cit., pp. 353-361; e P. LEONE DE CASTRIS, *L'arte a Napoli al passaggio fra due dinastie*, in *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, atti del convegno internazionale, Roma 2003, a cura di G. GALASSO, C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, Madrid 2004, pp. 631-651, che estende il possibile intervento progettuale di Machuca al disegno degli stucchi del tamburo.

¹⁹ G. FILANGIERI DI SATRIANO, *op. cit.*, IV, pp. 148-152 nota 3. Il documento è stato poi utilizzato in vario modo, negli studi qui citati nelle note precedenti e in altri ancora, sin dal primo Novecento, per sottolineare i rapporti fra le due 'cappelle'.

²⁰ Sulla chiesetta cfr. in sintesi P. DE STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, R. Amato, 1560, p. 34; C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, ed. Napoli, O. Beltrano, 1624, p. 295; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Terres, 1788-1789, II, pp. 47-48; G.B. CHIARINI, *Aggiunzioni a C. CELANO, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1856-1860, ed. cons. Napoli 1970, II, pp. 1106-1107; G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, pp. 140, 154 note 236-239; R. DI STEFANO, L. SANTORO, *La cappella di S. Maria dei Pignatelli in Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. III, I, 1961-1962, pp. 187-192; P. LEONE DE CASTRIS, *La cappella Pignatelli*, in *Le savoir sur la falaise. Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa*, Milano 2013, pp. 63-65; A. PINO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 2.1: Luoghi (centro antico)*, in www.fedoa.unina.it, cons. il 10 febbraio 2016, pp. 2296-2307; col rinvio a una più ampia bibl.

²¹ Cfr., per Pietro Pignatelli, la bibl. citata a nota 20; e, per i documenti del 1313 e 1332 che già attestano l'esistenza della cappella, Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA, Corporazioni religiose sopresse, busta 1751, p. 10; S. SICOLA, *La nobiltà gloriosa nella vita di S. Aspreno primo cristiano, e primo vescovo della città di Napoli*, Napoli, C. Porsile, 1696, p. 404; C. DE LELLIS, *Discorsi postumi (...)* di

alcune poche nobili famiglie, Napoli, A. Gramignani, 1701, p. 119; A. PINTO, *op. cit.*, p. 2297.

²² ASNA, Archivi privati, Archivio Aragona Pignatelli Cortez di Napoli, b.XLVII, fasc. 2, n. 5, c. 6v; P. LEONE DE CASTRIS, *La cappella Pignatelli*, cit., p. 63.

²³ G. FILANGIERI DI SATRIANO, *op. cit.*, VI, p. 98.

²⁴ Ivi, VI, p. 438.

²⁵ Bolla di Leone PP. X. Dei 15 settembre 1515 per la chiesa di S. Maria di diritto patronato delle famiglie dei Pignatelli in Napoli, Napoli 1870; R. DI STEFANO, L. SANTORO, *op. cit.*, pp. 187-188, 191 nota 17.

²⁶ ASNA, Archivi privati, Archivio Aragona Pignatelli Cortez di Napoli, b.XLVII, fasc. 2, n. 5, c. 6r; fasc. 47-2-6, cc.1r, 8r.

²⁷ Cfr. Y. ASCHER, *Tommaso Malvito and Neapolitan Tomb Design of the early Cinquecento*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIII, 2000, pp. 111-125; con bibl. precedente; ed in seguito anche P. LEONE DE CASTRIS, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Napoli 2010, p. 164; IDEM, *La cappella Pignatelli*, cit., p. 64.

²⁸ Cfr. in part. C. PALAZZOLO OLIVARES, *Problemi di scultura del '500 a Napoli. La tomba di una defunta di casa Pignatelli in Santa Maria dei Pignatelli*, tesi di specializzazione in storia dell'arte e delle arti minori, Università degli Studi 'Federico II' di Napoli, a.a. 1993-94, relatore F. Sricchia Santoro; Y. ASCHER, *Politics and Commemoration in Renaissance Naples*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 69, 2006, pp.145-168; ed i contributi di chi scrive citati alle note 20 e 27.

²⁹ F. ABBATE, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito*, in «Prospettiva», 8, 1977, p. 53; F. BOLOGNA, *Un'aggiunta*, cit., pp. 359, 361 nota 26.

³⁰ Cfr. la bibl. qui citata a nota 1, cui aggiungi, per la possibilità (a mio avviso non condivisibile; ma cfr. anche M. CARBONELL I BUADES, *op. cit.*, p. 120) di un intervento di Silóe in alcune figure minori del coro di Barcellona, H. WETHEY, *The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*, in «The Art Bulletin», XXV, 1943, pp. 226-238, 325-345; A. BISCEGLIA, *Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloée, Jean Mone*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 143-156.

³¹ F. NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età barocca*, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Napoli 1993, p. 176 nota 52; IDEM, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Napoli 1997, p. 92 nota 15; F. SPERANZA, *Sul soggiorno napoletano di Diego de Siloe: la pala della cappella Tocco in Duomo e altre questioni*, in «Napoli nobilissima» s. V, IV, 2003, pp. 11, 18-19 note 43, 52; Y. ASCHER, *Politics*, cit., p. 150; P. LEONE DE CASTRIS, *Studi*, cit., p. 105 nota 19. Più cauto, ma nella stessa direzione, il parere di R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 169-184, che riferisce queste sculture a un «Maestro della cappella Pignatelli» (Diego Silóee?). Resta invece dell'opinione che si tratti di un'opera di Ordóñez F. ABBATE, *La scultura*, cit., pp. 109, 111-113; IDEM, *Italia-Spagna. Per una mappa artistica delle due penisole*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del seminario internazionale, Roma 1995, a cura di P.R. PIRAS - G. SAPORI, Roma 1999, pp. 84-85; IDEM, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 97-98.

³² Cfr. J.I. HERNÁNDEZ REDONDO, *Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny*, in «Locus amoenus», 5, 2000-2001 (2001), pp. 101-116, che individua la mano del giovane Silóe nella *sillería* di Burgos, là dove la collaborazione di quest'ultimo con Bigarny è attestata dai documenti prima del 1509, nelle sculture in legno con *Amos*, *Abacuc*, *Giubal* e *Tubulcain* (ivi, figg. 4-5, 8-9), mentre il confronto coi marmi Pignatelli mi sembra invece indicare una presenza nel *San Giovanni Evangelista*, nella *Sant'Agata*, nel *San Giacomo Minore* (cfr. qui la fig. 14) e in una parte delle *Teste di putto* del coronamento (ivi, figg. 3, 6-7).

³³ F. ABBATE, *La scultura*, cit., p. 113; C. PALAZZOLO OLIVARES, *op. cit.*, pp. 25-27; e soprattutto F. SPERANZA, «Ha da ser obra del Romano», cit., p. 42; R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., p. 182 nota 18; M.A. LOMBARDO DI CUMIA, *Un caso esemplare di stratificazione monumentale: la "Cappella Teodori" nel Duomo di Napoli*, in «Prospettiva», 133, 2009, pp. 87-88.

³⁴ Su cui si veda in part. F. STRAZZULLO, *L'autore del monumento a Baldassarre Ricca in S. Pietro ad Aram*, in «Partenope», 2, 1961, pp. 1-17; F. SPERANZA, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia*, in «Studi di storia dell'arte», 7, 1996, pp. 99-164 (con altra bibl.); R. NALDI, *Girolamo Santacroce*, cit., pp. 57-59; M.A. LOMBARDO DI CUMIA, *op. cit.*, pp. 69-103; J. YEGUAS I GASSÓ, *La glòria del marbre a Montserrat: els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco*, Barcelona 2012, pp. 72-81; P. LEONE DE CASTRIS, *ivi*, pp. 13-14.

³⁵ ASNA, Archivi privati, Archivio Aragona Pignatelli Cortez di Napoli, b.XLVII, fasc. 2, n. 5, c. 1v; già segnalato o parzialmente pubblicato, ma con l'erronea data 26 giugno 1728, da Y. ASCHER, *Politics*, cit., p. 154 nota 27. Il testo recita: «A mano dritta dall'entrata della Chiesa si vede una Cappella tutta di marmi, et all'Altare una Vergine col Bambino in Braccia, anco di Marmo, e col soffitto fatto a volta con Bassi rilievi, e nel detto ci sono in due vani l'Arme senza Rastello, ed alla sinistra è situato un Tumolo, ed al di sopra di esso si vede una donna vestita in guisa di Monica giacente strajata appoggiandosi su di un braccio coll'officio aperto nelle mani in atto di leggere. Al Muro sopra di esso ci sono l'Armi senza Rastello».

³⁶ Y. ASCHER, *Politics*, cit., p. 150.

³⁷ C. PALAZZOLO OLIVARES, *op. cit.*, pp. 7-8, 11-12, 17-21. Su Andrea Sansovino vedi ora, in sintesi, G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, Trento 2013, con bibl.

³⁸ F. BOLOGNA, *Problemi*, cit., pp. 163-164.

³⁹ Y. ASCHER, *Politics*, cit., pp. 147-148.

⁴⁰ G. WEISE, *op. cit.*, pp. 133-135; F. ABBATE, *La scultura*, cit., pp. 80-82, con bibl.; R. NALDI, *Girolamo Santacroce*, cit., pp. 106-109.

⁴¹ Cfr., oltre ai testi qui citati alle note 1 e 12, R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975-1977, II, pp. 129-130, 158-159 e *passim*; J. YEGUAS I GASSÓ, *La glòria*, cit., pp. 72-81; P. LEONE DE CASTRIS, *ivi*, pp. 13-14.

⁴² Cfr. i testi qui citati alle note precedenti, e in part., per i sepolcri di Quaranta, Santacroce e Giovanni da Nola, R. NALDI, *Girolamo Santacroce*, cit., pp. 57, 60, 106-111, 174-179 e *passim*; F. CAGLIOTI, *Due virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano emigrate a Lawrence, Kansas*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2004 (2005), pp. 333-358; J. YEGUAS I GASSÓ, *El mausoleu de Bellpuig*, Bellpuig 2009.

⁴³ Cfr. R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 173 e sgg.

⁴⁴ Ivi, pp. 169-212, con bibl. precedente, entro la quale, per l'accostamento a Silóe, vedi in part. R. PANE, *op. cit.*, II, pp. 131-132; F. SPERANZA, «Ha da ser obra del Romano», cit., pp. 45-46.

⁴⁵ R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 173-174.

⁴⁶ P. LEONE DE CASTRIS, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, cat. mostra, Napoli-Roma 1983-1984, a cura di A. VEZZOSI, Firenze 1983, p. 163.

⁴⁷ F. ABBATE, *La scultura*, cit., pp. 105 nota 5, 110-111, 235-236 («certamente una giovanile prova di Giovanni da Nola, collocabile, nel suo percorso, non lontana dalla lunetta Pandone»); F. SPERANZA, *Sul soggiorno*, cit., p. 20 nota 58 («non poche analogie mi sembra di cogliere tra la lunetta romana [del sepolcro Michiel-Orso] e la *Madonna col bambino* del sepolcro Carmignani in San Lorenzo Maggiore a Napoli (1511), opera ricondotta dall'Abbate a Giovanni da Nola (...) dopo una fugace apparizione addirittura nel catalogo di Bartolomé Ordóñez»).

⁴⁸ F. ABBATE, *Appunti*, cit., p.45 nota 67 («opera problematica (...) in

direzione di Diego de Siloe», con una collaborazione di Giovan Tommaso Malvito); R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 183, nota 40 («andrà verificato se a questa fase estrema dell'attività napoletana del Silóe [1518-1519] non sia da ricondurre anche la lunetta (...) montata nel sepolcro Carmignani in San Lorenzo Maggiore a Napoli (...), la [cui] data 1511 appare troppo precoce per la cultura figurativa dell'opera»).

⁴⁹ G. DONATI, *Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura san-sovinesca del pieno Rinascimento*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 123-126, 133-134 note 81-100, con un attento esame delle fonti e delle guide di Napoli che ne fanno menzione ed una più precisa lettura dell'epigrafe, da cui Colantonio Carmignano risulta essere il committente del sepolcro, non suo però, ma destinato ai genitori Rainaldo e Beatrice Rossi.

⁵⁰ Cfr. almeno M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Sull'attività italiana di Alonso Berruguete scultore*, in «Commentari», XX, 1968, pp. 111-127; B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991, pp. 368-369, n. 111; F. CAGLIOTI, *Alonso Berruguete in Italia:*

un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, pp. 119-121; G. DONATI, *op. cit.*, pp. 107-117, 126-132 note 1-56; G. FATTORINI, *op. cit.*, pp. 86-89; col rinvio a una più ampia bibl.

⁵¹ G. DONATI, *op. cit.*, pp. 123-126, note 81-100, e in part. le pp. 125-126. Sulla vita e le opere di questo umanista, la cronologia dei suoi spostamenti fra Napoli, Bari e la Polonia e la sua cappella in San Lorenzo Maggiore aggiungi almeno *Le cose vulgare de misere Colantonio Carmignano...*, Venezia, G. Rusconi, 1516; *Operette del Parthenopeo Suavio...*, Bari, G. Nehou, 1535; S. MAZZELLA, *Descrittione del Regno di Napoli...*, II ed., Napoli, G.B. Cappelli, 1601, pp. 654-655; G. FILANGIERI DI SATTRIANO, *op. cit.*, II, pp. 115-116; G. ROSALBA, *Chi è il «Parthenopeo Suavio»?», in «Rassegna critica della letteratura italiana», XXIII, 1917, pp. 1-34; C. MUTINI, *Carmignano, Colantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 423-426; C. MAURO, *Di corte in corte: per una lettura dell'opera poetica di Colantonio Carmignano*, Nola 2012.*

ABSTRACT

Rome, Naples, Spain: Notes on the Caterina Pignatelli Chapel and Diego de Silóe's Work in Naples

In the formation of the “maniera moderna” great importance must be given to those artists whom Roberto Longhi with a felicitous turn of phrase called the “*Comprimarij spagnoli della maniera italiana*”, roughly “Spanish co-protagonists of the Italian manner”, whom documentation and whose artistic works reveal to have been on “trips for instruction” to Rome and Florence in the first and second decades of the sixteenth century, namely Alonso Berruguete, Pedro Machuca, Bartolomé Ordóñez, and Diego de Silóe. However, the same sources tell little about the role of Naples – the Spanish Naples of the Viceroyalty – which, after 1503, was the major point of entry and departure for persons traveling between the Iberian Peninsula and Rome or Florence. Starting from the restored marbles of a small funerary chapel in the Neapolitan church of Santa Maria dei Pignatelli, the present essay deals with one of these protagonists, Diego de Silóe, refocusing on his role, the stages of his formation, and the chronology of his Italian sojourn. We hypothesize that he worked together with Andrea Sansovino in Rome around 1510-1512, while his later stay in Naples around 1513-1518 can be reconstructed from well-known works certainly attributable to his hand, such as the Caracciolo di Vico Chapel in San Giovanni a Carbonara and the *Madonna* in the Sant'Aspreno Chapel in the Cathedral, or other older works of less certain attribution, such as the Pandone and Carmignano sepulchers in San Domenico Maggiore and San Lorenzo Maggiore, respectively, or the small Caterina Pignatelli Chapel in the church of Santa Maria dei Pignatelli.



1. Gaspar Hovic, *San Nicola in cattedra*. Corato, chiesa dell'ospedale, già chiesa dei Cappuccini.

Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e mercante) in Terra di Bari

Francesco Lofano

Vicende biografiche e attività del pittore Gaspar Hovic: aggiunte e novità da documenti inediti

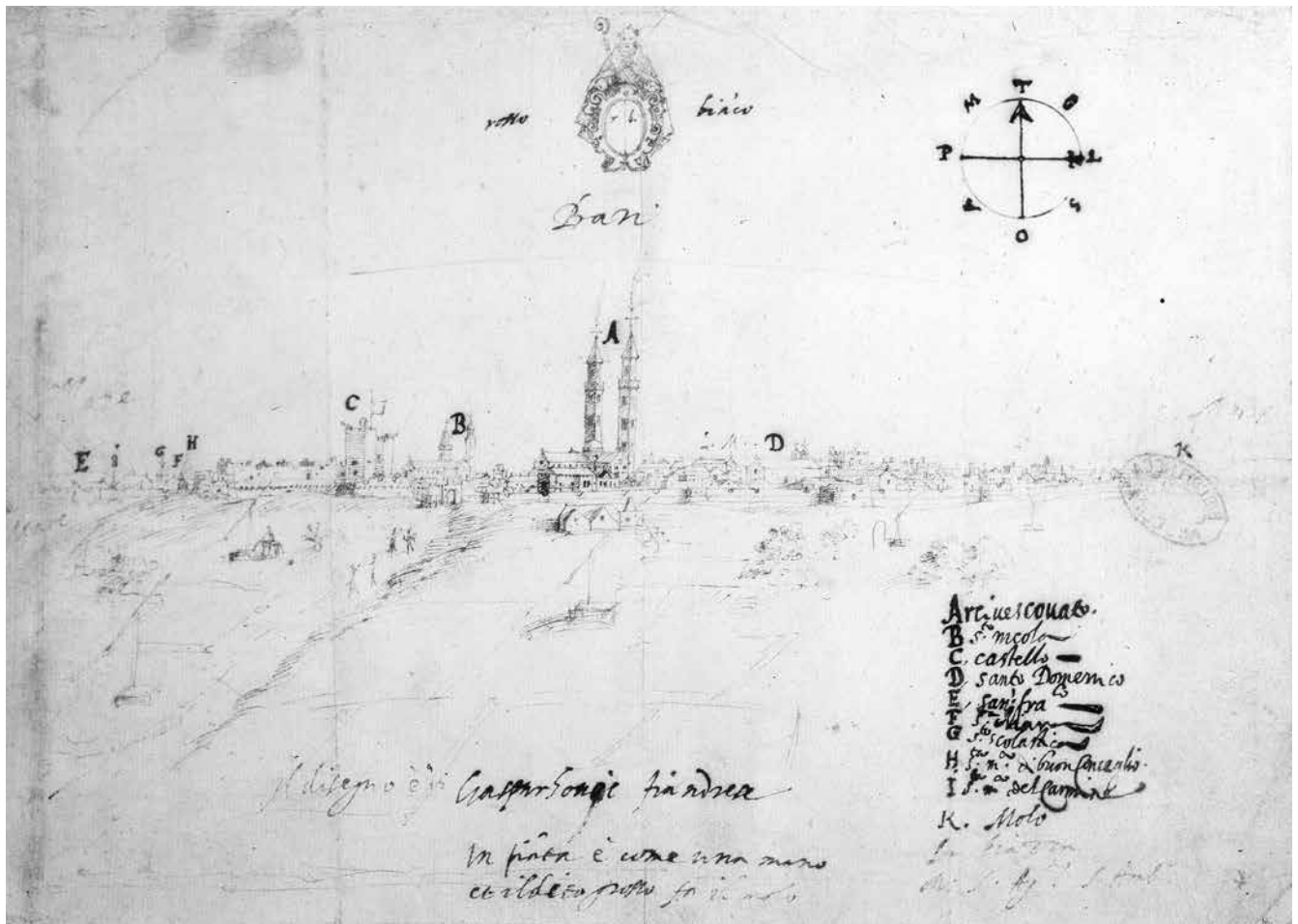
Vi è un altro nederlandese, celebre in Italia, a Bari, in Puglia, dove (credo) vive presso un vescovo; costui è un maestro buono ed esperto in tutti i campi dell'arte che prosperò in quest'angolo remoto grazie alla sua arte e al commercio di grano nel periodo dell'ultima carestia in Italia; l'incontrai a Roma; il suo nome era Gaspard Huevick ed era proveniente dalle Oudenaarde nelle Fiandre; per qualche tempo visse insieme a Costa, il pittore dell'insigne duca di Mantova; dovrebbe avere ora circa cinquantaquattro anni. Se costui vivesse più vicino l'avrei ricordato prima¹.

Questo il breve profilo biografico che, nel 1604, Karel van Mander dedica al pittore fiammingo Gaspar Hovic, con il quale dovette intrattenere occasionali rapporti epistolari oltre ad un passato di frequentazione e collaborazione². Finora la ricostruzione dell'itinerario del pittore fiammingo residente a Bari è stata affidata in via prevalente a queste notizie³. Alle informazioni contenute nel profilo vanmanderiano si sono affiancate le date che recano alcune delle pale collocate in molteplici centri della Terra di Bari, risultate assai preziose ai fini della ricostruzione cronologica del percorso dell'artista. Il rinvenimento dell'ultimo testamento dettato dall'Hovic e dell'atto di morte dello stesso⁴ hanno in seguito permesso di fissare in via definitiva la data della sua dipartita al maggio del 1627⁵. Soltanto al principio degli anni Ottanta del secolo scorso un'inattesa quanto rimarchevole scoperta documentaria riguardante la commissione di una pala d'altare a Bitonto, sulla quale si avrà modo di tornare, ha permesso di aggiungere un nuovo tassello alla

vicenda dell'artista. Più di recente Stefano De Mieri ha reso note tre annotazioni bancarie, datate tra il 1590 e il 1593, che testimoniano il ritorno in Italia dell'artista e le relazioni d'affari con il conterraneo pittore Wenzel Cobergher⁶. Questa la ricostruzione documentaria del percorso del pittore fin qui condotta.

Il rinvenimento di un inedito e consistente nucleo di nuovi documenti permette ora di fornire adeguate risposte ad alcuni degli interrogativi sollevati dagli studi e di restituire un profilo storico più puntuale del pittore.

La più antica di tali fonti risale al 18 maggio 1592: si tratta di un contratto di commissione per il compimento di una cona della *Madonna del Rosario*, richiesta da un certo Antonio Caputo, originario della cittadina di Terlizzi ma «commorante» in Bari⁷; insieme all'analogo documento del 1586, relativo all'esecuzione della pala (oggi perduta) della *Vergine tra santi e angeli*⁸ eseguita per il monastero delle Vergini a Bitonto, risulta l'unico contratto, finora emerso, relativo all'attività pittorica del fiammingo, preziosa testimonianza dunque per la definizione dei rapporti tra l'artista e la committenza locale. L'atto notarile del 1586 risulta di non irrilevante interesse: esso, infatti, finisce per avallare la correttezza dell'ipotesi già avanzata per la prima volta da Michele D'Elia e Maria Stella Calò intorno ad una prima stagione di attività pugliese del fiammingo dipanatasi nel nono decennio del Cinquecento, e attestata per la prima volta dalla tela raffigurante *San Nicola di Bari in cattedra* (fig. 1) conservata nell'ex chiesa dei Cappuccini a Minervino Murge, sulla quale si legge la data lacunosa «15[...].1», che i due studiosi, in via concorde, proponevano di interpretare come «1581» sulla base di alcune tracce della cifra «8» sopravvissute⁹. Orbene, la scoperta della stesura originale



2. Gaspar Hovic, *Veduta di Bari*. Roma, Biblioteca Angelica.

relativa all'atto appena menzionato tra i protocolli del notaio Giovan Donato Maiullari di Bitonto¹⁰, consente ora di aggiungere nuovi elementi sul ruolo svolto dall'Hovic nel corso del suo primo soggiorno pugliese e di riflettere sulla notorietà raggiunta dall'artista già in questa fase. Se la richiesta di 110 ducati per il compenso era già nota per via della parziale trascrizione della copia rinvenuta, il reperimento dell'originale dell'atto permette di ribadire l'alto grado di consenso raggiunto dal fiammingo: egli risulta indicato nel documento con l'attributo «eccellente». Un altro elemento degno di considerazione che si ricava dallo stesso riguarda la presenza, tra i garanti convocati nella stesura del contratto, di Pietro Paolo Regna, «archipresbitero bitontino», il quale è stato identificato come donatore della pala, firmata dall'Hovic e datata 1586, collocata nella chiesa di Santa Maria della Chinisa a Bitonto¹¹. Per tornare al contratto del maggio 1592, è interessante rilevare l'in-

formazione in esso contenuta secondo cui l'opera in questione – della quale, peraltro, non si precisa la collocazione ma che, con ogni probabilità, era destinata a campeggiare sull'altare di una delle chiese della città (solo così si potrebbe spiegare l'ammonizione di «consignarcelo dentro di Bari et non in altri loci») – avrebbe dovuto raffigurare oltre alla Vergine del Rosario, affiancata dai quindici misteri, anche i sottostanti ritratti del committente Antonio Caputo e di sua moglie con l'iscrizione dei loro nomi. Il contratto specifica, infatti, che una volta concluso il dipinto, il pittore s'impegna e «promette in piede di quello farci li ritratti del detto Antonio, et di sua moglie et anco li soi nomi». Il soggetto scelto per la pala s'inserisce, in tutta evidenza, nel rinnovato culto del Rosario che caratterizza gli anni post-tridentini e che trova molteplici riscontri visivi nella cultura pittorica pugliese¹² e, più in generale, meridionale¹³. L'anno di commissione del dipinto conferma il ritorno



3. Gaspar Hovic, *Adorazione dei pastori*, 1596. Molfetta, chiesa di San Bernardino.

dell'Hovic in Puglia già al principio degli anni Novanta del XVI secolo, dopo il soggiorno nella propria città, attestato dai due dipinti firmati e datati 1589, raffiguranti una *Allegoria della Giustizia* e un *Giudizio Universale*, attualmente conservati presso il Museo di Oudenaard ma destinati a decorare il Palazzo di Giustizia della cittadina¹⁴. I due atti di commissione permettono altresì di verificare il prestigio raggiunto dall'Hovic presso i suoi mecenati (peraltro pienamente corrispondente a quanto già indicato nel breve profilo dedicatogli da van Mander), che gli consente di ottenere per l'esecuzione delle due opere di Bitonto e Bari, rispettivamente le somme di 110 e 60 ducati. Per comprendere come i pagamenti richiesti dall'artista siano senza dubbio in linea con quanto accadeva con il maggiore mercato della pittura del Viceregno coevo, basterà confrontare questi dati con alcune somme versate a pittori attivi nel



4. Gaspar Hovic, *Cacciata degli angeli ribelli*, 1596. Molfetta, chiesa di San Bernardino.

Mezzogiorno nei medesimi anni. Per esempio, il celebre pittore fiammingo Teodoro d'Errico nel 1580 riceve la somma di 80 ducati per una grande pala raffigurante *l'Assunzione della Vergine* alta palmi 14 e larga palmi 9 includente una cimasa recante *l'Annunciazione*¹⁵ o (soli) 25 ducati nel 1605 per un dipinto raffigurante il *Martirio di santa Caterina* di palmi 6 e mezzo di altezza e di 4 e $\frac{3}{4}$ di larghezza¹⁶; nel 1587 Girolamo Imperato ottiene 60 ducati per la grande tela destinata al refettorio della chiesa napoletana di Santa Maria della Sapienza con *l'Ultima Cena*, alta 12 palmi e larga 8 palmi e mezzo¹⁷, e qualche anno dopo, tra il 1595 e il 1596, riceve 120 ducati per una maestosa pala (alta palmi 12 e $\frac{2}{3}$ e larga oltre 10 palmi) raffigurante la *Madonna del Rosario con i quindici misteri* comprensiva di cornice indorata¹⁸.

Nel profilo biografico suddetto emerge la notizia secondo la quale Gaspar Hovic fosse pure impegnato nel



5. Gaspar Hovic, *Adorazione dei pastori*, 1596, particolare del ritratto di Francesco Antonio Gadaleta. Molfetta, chiesa di San Bernardino.

commercio cerealicolo. Di questa singolare informazione si rinvergono molteplici riscontri nel consistente numero di fonti documentarie rintracciate, dalle quali è possibile ricavare utili indicazioni sulle modalità di queste pratiche mercantili che si rivelano, a conferma di quanto sostenuto dal biografo, contestuali e non sostitutive rispetto all'attività di pittore. Le più antiche fonti documentarie a riguardo, risalenti al 1598¹⁹, si riferiscono ad alcune rendite tratte dalla gabella della farina di Altamura²⁰ e ad altri traffici di frumento legati alla città di Cosenza. In esse l'Hovic è definito con l'attributo di «pittore». Alle stesse fanno seguito altre due annotazioni notarili dell'anno seguente dalle quali si ottiene ulteriore conferma delle attività mercantili del fiammingo²¹. Ancora come «pictor» è indicato in due importanti atti notarili rispettivamente del settembre e dell'ottobre 1602²². Se i citati documenti del 1598 e del 1599 confermano i lauti interessi dell'artista, ricavati dalla gabella della farina di Altamura, dall'atto notarile dell'ottobre 1602 si apprende come costui risulti al centro di una consistente transazione economica di oltre 1000 ducati. Due anni più tardi, nel 1604, lo ritroviamo ancora una volta vincolato nell'affitto di alcuni poderi nella

Murgia di Cassano per i quali riscuoterà la somma di 180 ducati l'anno²³.

Non è stato possibile rintracciare notizie riguardanti l'artista negli anni seguenti, ma la sua attività commerciale non dovette interrompersi se, nel 1625, lo ritroviamo coinvolto in un atto di assunzione di un collaboratore²⁴. Nel documento di *locatio personae* rintracciato non si menzionano attività legate all'apprendistato pittorico, come pure prevedeva la prassi in circostanze contrattuali di questo genere: è pertanto legittimo supporre che si tratti di un contratto legato alle sue ragguardevoli attività commerciali. Una conferma a tale congettura proviene da un documento dell'anno successivo, dove si legge che l'Hovic intrattiene cospicui traffici (non meglio specificati) con alcuni *negotiatores* attivi tra Bari e Napoli, tra i quali tale Marco Bresciani originario di Venezia²⁵. Le somme oggetto del contratto sono di indubbio rilievo poiché si specifica come il fiammingo avrebbe dovuto versare nelle tasche dei suoi compagni d'affari 1930 ducati. Non è agevole delineare il ruolo precipuo rivestito dall'Hovic in questi traffici cerealicoli. È, tuttavia, possibile formulare alcune ipotesi a tal riguardo. Come osservato da Elena Papagna i maggiori mercanti di cereali, sovente ricchi «forastieri»²⁶, ma anche danarosi esponenti del ceto gentilizio pugliese²⁷, si servono di alcuni intermediari, solitamente scelti tra gli abitanti del luogo, allo scopo di sorvegliare e sovraintendere i carichi di grano e di altre varietà di frumento²⁸. Tale potrebbe essere stato il ruolo rivestito dal nostro artista in questi traffici. Peraltro la vicenda dell'Hovic appena delineata si inserisce all'interno di una trama di esempi analoghi relativa ad artisti fiamminghi operosi in Italia nello stesso periodo che svolgevano anche la professione di mercanti, sebbene con altri destini o altri ricavi. È qui il caso di ricordare i fratelli pittori Lucas e Cornelis de Wael, attivi tra Genova e Roma²⁹, coinvolti nel commercio di stoffe oltre che nel mercato dell'arte, o di Hans von Haachen, attivo a Venezia, che contestualmente svolge il mestiere di pittore e di mercante di gioielli e preziosi³⁰.

I mesi successivi costituiranno per l'Hovic l'ultimo tratto di vita. Il pittore si spegnerà, infatti, il 17 maggio del 1627, come attesta il certificato di morte rinvenuto da Antonio Gambacorta.

Lo studioso rendeva noto anche il prezioso testamento dell'artista che dovette essere rogato giustappunto poche ore prima della sua scomparsa: esso reca, infatti, la stessa data della morte del pittore. Ma non fu questo l'unico testamento dettato dall'Hovic. Infatti, come emerso dalle ricerche d'archivio svolte, nel corso del mese precedente, in data 19 aprile 1627, il pittore aveva dettato le sue ultime volontà in un altro testamento, fin qui rimasto inedito³¹. Dall'esame e dal confronto tra i due documenti emergono numerosi elementi in grado di lumeggiare le relazioni, la composizione familiare e lo *status* economico raggiunto dall'artista. Nel più antico dei due testamenti, come nel successivo, si fa riferimento al luogo dell'abitazione di questi, ubicata a Bari «in loco detto all'incontro di Santo Ambrosio». L'indicazione non è di poco conto: si tratta, infatti, di uno degli assi viari principali della città prima dell'addizione murattiana – l'attuale strada Palazzo di Città –, caratterizzato dalla presenza di non pochi palazzi d'età rinascimentale. Esso conduce da Piazza Mercantile, contrassegnata dalla presenza del Sedile dove si amministrava la giustizia e il governo cittadino, sino alla basilica di San Nicola. Inoltre, la prossimità con la chiesa di Sant'Ambrogio fornirebbe un interessante indizio sulla certa familiarità con la comunità lombarda presente a Bari detentrici del patronato sull'edificio³², al quale l'Hovic sembra essere legato, come si dirà più avanti. In tal senso acquisterebbe un particolare significato la presenza nella chiesa di Sant'Anna della tela raffigurante *l'Immacolata Concezione* eseguita dall'artista e datata 1610³³. Nel più antico dei due testamenti, Gaspar Hovic designa in qualità di erede universale la confraternita di Santa Maria del Buon Consiglio³⁴, mentre dispone che tali Anna Scaramuzza e Laudonia d'Ingoia ricevano, dopo la sua morte, 100 ducati ciascuna. Il testamento non specifica ruoli e relazioni che legano l'Hovic alle due donne, ma un'indicazione contenuta nel documento successivo ci consente di apprendere che Laudonia era, in realtà, nipote di Anna Scaramuzza. D'altra parte, la consistente somma lasciata ad Anna autorizza a ipotizzare che possa trattarsi di una persona con la quale l'Hovic avesse intrattenuto intense relazioni, le quali, tuttavia, non potranno inquadrarsi nell'ambito coniugale, almeno in quello riconosciuto in forma ufficiale,



6. Gaspar Hovic, *Adorazione dei pastori*, 1596, particolare del ritratto di Ursina de Mele. Molfetta, chiesa di San Bernardino.

dal momento che costei non risulta mai identificata come moglie. Viene invece specificato il ruolo della terza donna erede del pittore, la «serva di casa» Pascarella Situla, alla quale sono destinati 25 ducati in ragione delle cure amorvoli di assistenza da quella svolte.

Il lascito testamentario trova conferma in un inedito atto rogato nello stesso giorno, il quale contiene numerose altre informazioni sul patrimonio del pittore³⁵, possidente anche di una rendita di 180 ducati, proveniente dalle terre ubicate nei pressi di Cassano di cui si è detto.

A conclusione del testamento rogato nel mese di aprile figura un certo «Giovanni van Barla», temporaneamente di stanza a Bari – «ritrovandosi in Bari» è l'espressione usata nell'atto notarile – indicato come esecutore testamentario del pittore. Allo stato attuale delle ricerche non sono emerse notizie sull'identità di costui ma il suo nome pare indicarne una provenienza fiamminga. Le vicende delineate nel primo testamento sono oggetto di un singolare mutamento nell'atto successivo, rivelatosi definitivo, del quale non conosciamo le ragioni. Il pittore (e mercante) decide, infatti, di annullare le precedenti volontà e designa in qualità di erede universale Giovanni van Barla. Ad



7. Gaspar Hovic, *Madonna di Costantinopoli con i santi Francesco e Bernardino*. Polignano a Mare, chiesa di Sant'Antonio .

Anna Scaramuzza lascia, lascia invece, un'abitazione ubicata nei pressi della chiesa di San Domenico unitamente alla somma di 50 ducati. A Laudonia d'Ingoia spettano ora solo i diritti sull'abitazione, nel caso che Anna Scaramuzza resti senza figli «legittimi et naturali», insieme a metà dei tessuti di lino posseduti dall'artista che dovrà, peraltro, dividere con la stessa Scaramuzza.

Gaspar Hovic tra patrizi e prelati: nuove considerazioni sulla committenza pugliese

Sarà lecito asserire che i due documenti relativi alla pala per le Vergini di Bitonto e all'opera voluta da Antonio Caputo e da sua moglie (gli unici due contratti di commissione sinora emersi) rappresentino sin eddoticamente i



8. Gaspar Hovic (qui attr.), *San Carlo Borromeo in preghiera e miracoli*. Modugno, chiesa di Sant'Agostino.

due principali fronti della committenza di Gaspar Hovic in Puglia. Se da un lato l'attività dell'artista pare oggetto di rilevanti attenzioni da parte della committenza monastica ed ecclesiastica, dall'altro, lo stesso intrattiene rapporti non occasionali con il ceto gentilizio e borghese locale per il quale esegue molte opere. La committenza ecclesiastica, nelle sue versioni confraternali e prelatizie³⁶, è stata oggetto di frequenti attenzioni critiche. Come ricordato dallo stesso van Mander (e successivamente ribadito in sede storiografica) il vescovo Antonio Puteo ospitò per un certo periodo il pittore nella sua dimora pugliese. A questa stagione al servizio del prelato potrebbe essere ricondotto solo un frammento della decorazione a fresco sulle pareti della rinnovata chiesa di San Giacomo a Bari, che rappresenta un *Pastore con cane* (probabilmente un lacerto di una *Natività* o *Adorazione dei pastori*), attualmente

conservato in collezione privata³⁷; soprattutto, a questa fase potrebbe risalire l'interessante *Veduta di Bari* (fig. 2) eseguita dall'artista all'inizio del nono decennio del Cinquecento e conservata presso la Biblioteca Angelica di Roma³⁸. La veduta, infatti, in luogo della bipolarità dell'assetto urbano barese, di consueto documentata nelle altre vedute dalla duplice emergenza della basilica 'nicolaiana' e della Cattedrale, mostra una significativa preminenza di quest'ultima, sede ufficiale del vescovo, che finisce per giganteggiare al centro del disegno³⁹. In asse con l'edificio è raffigurato in alto lo stemma bipartito della città (identificabile grazie alle indicazioni «rosso» e «bianco»), sorretto dalla figura del patrono san Nicola. Ciò che occorre sottolineare, in questa sede, è che l'iniziativa del Puteo di ospitare presso di sé il pittore fiammingo s'inscrive in una pratica che proprio negli stessi decenni sembra trovare molteplici esempi analoghi in altri centri italiani e presso la corte di alti prelati⁴⁰. Come testimoniato dalle fonti biografiche, e sovente confermato dalle indagini documentarie, diversi sono i casi di pittori fiamminghi che ben presto ottennero la protezione di potenti presuli: Hendrick Cornelisz Vroom di Haarlem fu ospite di Fernando de Medici⁴¹, Joos van Winghen aveva trovato residenza presso il palazzo di un cardinale⁴² e Otto van Vaen ottenne la protezione del cardinale Madruzzo⁴³. Lo stesso Federico Borromeo, nell'ultimo decennio del XVI secolo, aveva offerto la sua protezione a Jan Bruegel il Vecchio, ospitandolo a Roma presso Palazzo Vercelli e in seguito nella propria residenza in Piazza Navona⁴⁴.

L'atto di commissione barese, qui presentato per la prima volta, testimonia, tuttavia, il fatto che Gaspar Hovic, oltre all'attività condotta al servizio dei nuovi ordini religiosi e di prelati di cultura post-tridentina, dovette essere parimenti attivo per la committenza borghese e aristocratica⁴⁵ sin dalla fine del XVI secolo. A due esponenti del patriziato locale, Francesco Antonio Gadaleta e Marino Antonio de Maiora, sono con certezza riconducibili le due pale raffiguranti *L'Adorazione dei Pastori* (fig. 3)⁴⁶ e la *Cacciata degli angeli ribelli* (fig. 4)⁴⁷ eseguite per la chiesa di San Bernardino a Molfetta, entrambe datate 1596. Peraltro, nella prima opera l'Hovic colloca i ritratti del Gadaleta e

di sua moglie Ursina de Mele (figg. 5-6) nel registro inferiore, secondo il consueto schema compositivo tardo-cinquecentesco. Gioverà richiamare l'attenzione sul fatto che la data 1596, inscritta su entrambe le tele, sia da considerarsi autentica. Infatti, da alcuni ritrovamenti documentari siamo informati sul fatto che sia il Gadaleta che il de Maiora avevano promosso l'erezione degli altari delle proprie cappelle dove sono ospitate le due opere dell'Hovic tra l'aprile e l'ottobre 1596⁴⁸.

Alla committenza gentilizia dovrà essere ricondotta, inoltre, la pala raffigurante la *Vergine di Costantinopoli tra i santi Francesco e Bernardino* (fig. 7) eseguita per la chiesa degli Osservanti, intitolata a Santa Maria di Costantinopoli (ora Sant'Antonio), di Polignano a Mare. In questo caso i maggiori indiziati sono i feudatari locali, i Radulovich, promotori dell'insediamento francescano e della sua decorazione⁴⁹.

Non andrà escluso che la stessa *Immacolata* di Acquaviva delle Fonti possa essere collegata all'intervento del patriziato locale. Recenti indagini, infatti, hanno accertato che la confraternita per la quale Hovic eseguì l'opera avesse ottenuto l'immediata adesione del feudatario locale, Giosia Acquaviva d'Aragona, duca d'Atri e conte di Conversano, membro di una delle famiglie più potenti del Mezzogiorno⁵⁰. Lo stesso conte potrebbe, altresì, aver promosso la confraternita, sin dall'inizio sotto l'egida della Compagnia del Gesù, alla quale risulta particolarmente legata la famiglia aristocratica dei duchi d'Atri⁵¹.

A una committenza di estrazione laica è da ricondurre la prima delle due opere che qui si propone di restituire al pittore fiammingo. Si tratta di una tela suddivisa in due parti: lo scomparto maggiore raffigura *San Carlo Borromeo in preghiera* mentre la predella presenta quattro miracoli del santo (fig. 8)⁵². Essa è custodita nella chiesa di Sant'Agostino a Modugno, cittadina alle porte di Bari, dove si conserva tuttora, nella chiesa matrice, la *Sant'Orsola con le compagne* eseguita dallo stesso Hovic per il locale monastero delle Monacelle. La pala, resa nota di recente e attribuita a un anonimo pittore meridionale attivo nei primi decenni del XVII secolo⁵³, si rivela, in realtà, pienamente riconducibile al catalogo dell'Hovic. La presenza di un *San Carlo Borromeo*, come sostenuto



9. Ignoto incisore da Antonio Tempesta, *San Carlo Borromeo in preghiera e miracoli*. Milano, Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli".

da Francesco Picca, va posta certamente in relazione con la colonia lombarda di Modugno⁵⁴, insediatasi in Puglia tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, al seguito delle duchesse di Bari Isabella d'Aragona e Bona Sforza⁵⁵, sostenitrice quest'ultima del complesso agostiniano⁵⁶, alla cui fondazione aveva partecipato lo stesso arcivescovo Antonio Puteo. La circostanza potrebbe avvalorare la tesi di un legame, come accennato in precedenza, tra l'Hovic e la comunità lombarda presente a Bari: utili indizi al riguardo parrebbero offrirli sia il fecondo rapporto di mecenatismo operato dal vescovo Puteo a favore dell'artista, di cui si è detto, sia la summenzionata pala dell'*Immacolata* a lui commissionata per la chiesa di Sant'Ambrogio, di patronato della stessa colonia lombarda di Bari. La cronologia della pala di *San Carlo Borromeo* sarebbe da fissare tra il 1610, anno di canonizzazione del cardinale milanese, e il 1616, anno nel quale

la cappella è menzionata per la prima volta in un documento notarile⁵⁷. Sebbene non si possa parlare di esatta derivazione da nessuna delle stampe sinora rintracciate, l'iconografia dell'opera modugnese ricalca un modello piuttosto diffuso nella prima fase del processo di canonizzazione del Borromeo, ovvero quello delle incisioni agiografiche che presentano al centro la sua figura in atteggiamento orante davanti al crocifisso e intorno i momenti salienti e i miracoli avvenuti durante o subito dopo la sua esistenza terrena (fig. 9)⁵⁸.

La seconda opera che si presenta in questa sede risulta del tutto sconosciuta agli studi. Si tratta di un *San Martino che dona il mantello al povero* conservato presso il Museo Diocesano di Lucera (fig. 10). Nel dipinto si possono riconoscere tipologie ricorrenti dei personaggi dipinti dall'Hovic: per esempio, la figura riccioluta, dai tratti dolci e quasi muliebri, risulta del tutto sovrapponibile agli angeli della *Caduta degli angeli ribelli* di Molfetta; soprattutto, vera cifra del lessico del pittore è il personaggio di quinta che trova puntuali tangenze nel giovane pastore che campeggia sulla sinistra dell'*Adorazione* molfettese o nell'angelo ribelle raffigurato a destra, scacciato dal san Michele nella pala raffigurante la *Caduta degli angeli ribelli* ubicata nel medesimo edificio. Si tratta di un tipo fisico largamente ricorrente nel *corpus* pittorico del fiammingo riscontrabile, ad esempio, anche nell'angelo reggicorona di sinistra della pala di Polignano. Al di là dei pur importanti confronti 'morelliani', il dipinto risulta riconducibile al pittore anche per via dell'intima impaginazione che scandisce l'opera. Questi, infatti, pare non risolvere mai del tutto i problemi originati dal rapporto spazio-figura nelle scene di maggiore complessità iconografica o caratterizzate da una certa animazione. Anche in questo caso il rapporto tra i piani risulta affrontato senza giungere a una vera risoluzione dei problemi relativi ai rapporti prospettici.

Non si conosce l'originaria provenienza dell'opera, le cui dimensioni e il cui formato tenderebbero a far escludere una destinazione chiesastica e consentirebbero piuttosto di congetturarne una privata. Nel dipinto lucerino la forza plastica del santo che irrompe sulla scena



10. GasparHovic (qui attr.), *San Martino dona il mantello al povero*. Lucera, Museo Diocesano.

costituisce l'indizio dell'attenzione di Hovic verso fonti iconografiche e stilistiche differenti, in grado di ricordare talune figure scattanti eseguite da Hans Speckaert e dalla sua cerchia⁵⁹, a dimostrazione dell'articolata cultura figurativa dell'artista, capace di utilizzare anche modelli romani, come notato di recente da Leone de Castris⁶⁰. Le vicende, sin qui lumeggiate, non possono che costituire un avvio: l'auspicio è che le successive ricerche miranti a esplorare i contesti e le condizioni nei quali ha agito il pittore (e mercante) fiammingo in Terra di Bari consentano di chiarire le dinamiche e la ricezione della pittura di Hovic all'interno della trama culturale aristocratica e alto-borghese presente in questo lembo d'Italia. Solo in questo senso sarà possibile comprendere la compresenza di registri formali e soluzioni iconografiche differenti adottati dal pittore nel corso della sua stagione trascorsa in Puglia che sfuggono al principio di un percorso lineare e progressivo. Tali mutamenti lessicali, avvenuti nel volgere di pochi anni, potranno così trovare adeguate risposte in considerazione del gusto e delle scelte della committenza locale.

¹ K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico di R. DE MAMBRO SANTOS, Sant'Oreste 2000, pp. 357-358. Sullo *Schilder-boeck* composto dal biografo-pittore e pubblicato nel 1604, cfr. R. DE MAMBRO SANTOS, *La civil conversazione pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Sant'Oreste 1998; IDEM, *Periplo fiammingo. Introduzione alle Vite di Karel van Mander*, in K. VAN MANDER, *Le vite dei più illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, cit., pp. 11-70.

² Nicole Dacos ribadisce le relazioni tra l'Hovic e il Van Mander, cfr. N. DACOS, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano 2012, p. 205. Secondo le ipotesi formulate da Giovanna Saporì il pittore potrebbe aver collaborato ai cantieri romani dello stesso van Mander: G. SAPORÌ, *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Milano 2007, pp. 31, 41.

³ Su Gaspar Hovic cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *L'attività pugliese di Gaspar Hovic (Huevick) pittore fiammingo*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XXXIV, 1962, pp. 457-479; EADEM, *Precisazioni sui caratteri veneti delle opere pugliesi di Gaspar Hovic*, in «Studi e contributi dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte dell'Università di Bari», VIII, 1962, pp. 6-12; EADEM, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, pp. 171-184; M. D'ELIA, *Gaspar Hovic*, in «Commentari», XIII, 1962, 1, pp. 52-63; IDEM in *Mostra dell'arte in Puglia dal Tardo antico al Rococò*, cat. mostra, Bari 1964, a cura di M. D'ELIA, Roma 1964, pp. 133-136; IDEM, *La pittura barocca*, in *Civiltà e culture in Puglia. IV. La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano 1982, p. 162; V. PUGLIESE, *Dipingere San Nicola. L'arte pugliese tra scuole, committenti e limiti*, in *Il segno del culto. San Nicola. Arte, iconografia e religiosità popolare*, a cura di N. LAVERMICCOCA, Bari 1987, pp. 51-54; C. GELAO, *Gaspar Hovic*, in *Confraternite arte e devozione in Puglia*, cat. mostra, Bari 1994, a cura di C. GELAO, Napoli 1994, pp. 115-116; M. BASILE BONSANTE, *Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Galatina 2002,

pp. 31-35, 79-80; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittori fiamminghi in Puglia tra fine Cinquecento e inizio Seicento: presenze e assenze*, in *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*, cat. mostra, Bitonto-Lecce 2013, a cura di A. CASSIANO e F. VONA, Galatina 2013, pp. 87-98, in particolare pp. 91-95. Di altri studi relativi ad alcuni aspetti della carriera del pittore si darà conto nel seguito del presente lavoro.

⁴ Il testamento reso noto da Antonio Gambacorta è in Archivio di Stato di Bari (d'ora in avanti ASBA), Notai di Bari, G.B. Russo, scheda 43, testamenti, cc. n.n., cfr. A. GAMBACORTA, *Bari nel '600*, in «Tempi Nostri», XIII, 1967, 35, p. 6. La prima studiosa a recepire il ritrovamento è stata M.S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, cit., p. 184, nota 72. Il certificato di morte è stato reso noto ancora da A. GAMBACORTA, *Bari nel '600*, in «Tempi Nostri», XIII, 1967, 33, p. 8.

⁵ Fino a quel momento, l'ultima notizia relativa al pittore era affidata ad un documento del 1619 in cui si menzionavano delle proprietà possedute dallo stesso, cfr. M.S. CALÒ, *L'attività pugliese di Gaspar Hovic*, cit., p. 464. Il documento è in ASBA, Catasto Generale, 1619-1620, III, n. 13, c. 462r.

⁶ S. DE MIERI, *Wenzel Cobergher tra Napoli e Roma*, in «Prospettiva», 146, 2012, pp. 68-87, in particolare pp. 72, 86, nota 64. La scoperta documentaria schiude il problema del rapporto tra l'Hovic e la 'colonia' fiamminga attiva a Napoli tra l'ottavo decennio del XVI secolo e il primo decennio del secolo successivo. Sulla pattuglia di pittori originari delle Fiandre, cfr. G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 17-34; IDEM, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, pp. 93-111; IDEM, *Fiamminghi a Napoli alla fine del Cinquecento: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome 1980, pp. 209-217; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 9-106; IDEM, *Su Aert Mijntens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli*, in *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, II, «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 69-78; F. ABBATE, *Storia dell'arte meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 219-230.

⁷ Cfr. Appendice documentaria, n. 1.

⁸ S. MILILLO, *Il monastero di S. Maria delle Vergini a Bitonto*, Bitonto 1980, pp. 86-87.

⁹ M. D'ELIA, *Gaspar Hovic*, cit., p. 55; M.S. CALÒ, *L'attività pugliese di Gaspar Hovic*, cit., p. 468.

¹⁰ ASBA, Notai di Bitonto, G.D. Maiullari, scheda 29, 1586-1587, cc. 652r-653r.

¹¹ Sulla pala, solitamente considerata insieme alla vicina opera dell'Hovic, anch'essa datata 1586, cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittori fiamminghi in Puglia*, cit., pp. 92-93, 98, nota 16, con bibliografia precedente.

¹² Per l'incremento e la rapida diffusione dell'iconografia del Rosario in Puglia rinvio a C. GELAO, *Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra il XVI e la prima metà del XVII*, in *Le confraternite pugliesi di età moderna*, atti del seminario internazionale di studi, Bari 1988, a cura di L. BERTOLDI LENOCI, Fasano 1988, pp. 527-565.

¹³ Cfr. M. CAPOTORTI, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della controriforma*, Galatina 2011.

¹⁴ Sulle due opere cfr. M.S. CALÒ, *L'attività pugliese di Gaspar Hovic*, cit., pp. 469-471.

¹⁵ C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988, doc. 5, pp. 158-159 (l'appendice documentaria è a cura di A. DELFINO). La pala non è stata rintracciata.

¹⁶ Cfr. Ivi, doc. 23, p. 162. L'opera non è stata sin qui individuata.

¹⁷ S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009, doc. 25, pp. 329-330. Sull'opera, tuttora conservata

presso il monastero napoletano di Santa Maria della Sapienza, cfr. *ivi*, pp. 129-134, 277-278.

¹⁸ Archivio di Stato di Napoli, Notai del Cinquecento, O. Sabatino, scheda 458, prot. 7, cc. 153r-154r (cfr. S. DE MIERI, *Girolamo Imperato*, cit., doc. 53, p. 339). La pala risulta irrintracciabile o perduta.

¹⁹ ASBA, Notai di Bari, G. Carissimo, scheda 20, 1598, cc. 66v, 118v.

²⁰ Sulla gabella della farina di Altamura non esistono studi specifici. Riferimenti al riguardo sono in G. DE GEMMIS, *Di alcune consuetudini della città di Altamura*, in «Bollettino-ABMC», 2, 1954, pp. 5-43.

²¹ ASBA, Notai di Bari, G. Carissimo, scheda 20, 1599, c. 191v (numerazione moderna).

²² ASBA, Notai di Bari, G. de Ruggero, scheda 31, 1602, cc. 151r-151v.

²³ ASBA, Notai di Bari, G. de Ruggero, scheda 31, 1604, cc. 130r-131v.

²⁴ ASBA, Notai di Bari, G.B. Russo, scheda 43, 1625-1626, cc. 7r-7v.

²⁵ ASBA, Notai di Bari, G.B. Russo, scheda 43, 1625-1626, cc. 201r-201v.

²⁶ Cfr. E. PAPAGNA, *Grano e mercanti in Puglia del Seicento*, Bari 1990, pp. 79-81, 95-96, 102. Sul mercato di grano in Puglia e nel bacino adriatico, oltre al volume della Papagna citato, si veda: M.A. VISCEGLIA, *Commercio e mercato in Terra d'Otranto nella seconda metà del XVIII secolo*, in «Quaderni storici», X, 1975, 28, pp. 151-198.

²⁷ Cfr. E. PAPAGNA, *op. cit.*, p. 72, nota 13. Ma è anche il caso di Simone Vaaz, conte di Mola, che risulta attivo in questo commercio nel porto di Barletta tra il 1640 e il 1644, cfr. *ivi*, p. 81, nota 33.

²⁸ E. PAPAGNA, *op. cit.*, p. 67. Sul ruolo dei «commissionari» nel XVII secolo cfr. *ivi*, pp. 91-114, dove è fornita un'accurata disamina del fenomeno e di questa specializzazione professionale. Particolare rilievo riveste l'attività dei due mercanti fiamminghi Gaspar Roomer e Ferdinand Vandeneynnden, sulla quale cfr. G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze 1982, I, pp. 11-15; E. PAPAGNA, *op. cit.*, p. 78; E. NAPPI, *Le attività finanziarie di Gasparo de Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Napoli 2001, pp. 61-92.

²⁹ Su questa attività intrapresa dai due fratelli pittori cfr. soprattutto A. STOEßER, *Lucas and Cornelis de Wael: their family network in Antwerp and beyond*, in *Family Ties. Art production and Kniship Patterns in the early Modern Low Countries*, a cura di K. BROSENS, L. KELCHTERMANS e K. VAN DER STIGHELEN, Turnhout, 2013, pp. 225-239.

³⁰ È quanto emerge dalle ricerche di I. DI LENARDO, *The ultramontani network in Venice: Hans von Aachen in context*, in *Hans von Aachen in context*, Proceedings of the international conference, Prague 2010, edited by L. KONEČNÝ and Š. VÁCHA with B. BUKOVINSKÁ, Prague 2012, pp. 28-37.

³¹ ASBA, Notai di Bari, G.B. Russo, scheda 43, testamenti, cc. n.n. Cfr. Appendice documentaria, n. 2.

³² Sulla chiesa, che, grazie all'intervento dell'arcivescovo di Bari, il milanese Gian Giacomo Castiglione, passò sotto il patronato di Francesco Lampignano, rappresentante della colonia lombarda presente nella città, cfr. G. BARRACANE, G. CIOFFARI, *Le chiese di Bari antica*, Bari 1989, pp. 61-71; sul dipinto dell'Hovic, cfr. *ivi*, p. 69.

³³ Sull'opera, replica dell'analogo dipinto di Acquaviva delle Fonti, in passato assegnata ad un seguace del pittore, cfr. M. BASILE BONSANTE, L. CUSMANO LIVREA, *Urbanistica, architettura e arti visive. Committenza ecclesiastica e arte sacra tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Bari nell'antico Regime*, Roma-Bari 1992, II, p. 260, con bibliografia precedente.

³⁴ Di fondazione post-tridentina, la confraternita appare menzionata per la prima volta nelle *Relationes ad limina* del 1594. Sulla stessa cfr. L. BERTOLDI LENOCI, *Associazionismo laicale barese: una città, una diocesi e oggi*, in *Le confraternite pugliesi di età moderna*, atti del seminario internazionale di studi, Bari 1989, a cura di L. BERTOLDI LENOCI, Fasano 1990, pp. 704-775, in particolare pp. 742-743.

³⁵ ASBA, Notai Bari, G.B. Russo, scheda 43, 1627-1628, cc. 41r-42v.

³⁶ Sui dipinti di Hovic legati alla committenza confraternale pugliese, cfr. C. GELAO, *Gaspar Hovic pittore*, cit., pp. 115-116. Per il suo legame con il vescovo Antonio Puteo, cfr. M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*, pp. 31-35. Sull'attività pastorale del presule cfr., in particolare, G. PINTO, *Il governo episcopale di Antonio Puteo nella chiesa di Bari (1562-1592)*, Bari 1995.

³⁷ L'affresco è stato pubblicato – su segnalazione del restauratore Giovanni Lorenzoni – per la prima volta da M. D'ELIA, *Gaspar Hovic*, cit., p. 60, che ipotizzava una committenza del Puteo.

³⁸ Per la data cfr. L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996, p. 87.

³⁹ Roma, Biblioteca Angelica, BSNS, 56/77b, mm 19x26. Le prime osservazioni sulla singolarità iconografica della veduta sono in A. PALMIERI, *Una veduta di Bari di Gaspar Hovic*, in *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia*, III, 1984-1989, pp. 7-33.

⁴⁰ Su questa pratica ha posto l'attenzione G. SAPORI, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Per questa circostanza cfr. K. VAN MANDER, *op. cit.*, p. 337.

⁴² *Ivi*, p. 278. Il biografo non specifica il nome del cardinale.

⁴³ Su Otto Van Vaen al servizio del cardinale Madruzzo, cfr. F. M. HABERDITZL, *Nachtrag zur Abhandlung: "Die Leher des Rubens"*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», 28, 1907-1909, pp. 289-290; G. SAPORI, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ Sulle relazioni tra Jan Bruegel e il cardinale Borromeo, cfr. P.M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: art patronage and reform in seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993, pp. 27, 81-89; L.C. CUTLER, *Virtue and diligence: Jan Breughel I and Federico Borromeo*, in *Virtus, Virtuositèit en kunstlieffhebers in de Nederlande 1500-1700*, a cura di J. DE JONG, D. MEIJERS, M. WESTERMANN, «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 54, 2003, pp. 203-227.

⁴⁵ Per un inquadramento storico generale delle dinamiche politiche, istituzionali e familiari che caratterizzano il patriato in Terra di Bari tra XVI e XVII secolo, fondamentale resta A. SPAGNOLETTI, «L'incostanza delle umane cose». *Il patriato di Terra di Bari tra egemonia e crisi (XVI-XVIII secolo)*, Bari 1981.

⁴⁶ Il primo a riconoscere il patronato dell'altare è stato G. CAPURSI, *La chiesa di San Bernardino in Molfetta*, Molfetta 1964, p. 25. Successivamente, sulla base di una fonte secentesca, Maria Giovanna di Capua ha identificato i due donatori raffigurati: M.G. DI CAPUA, in *La parrocchia di San Bernardino fra storia e cronaca. Studi e testimonianze nel XXV di fondazione*, a cura di L.M. DE PALMA, Molfetta 1987, p. 43, con bibliografia precedente. Il primo a riconoscere su base documentaria e araldica il patronato della cappella della famiglia de Maiora è stato C. PISANI, *La chiesa di San Bernardino*, in «L'altra Molfetta», IX, 1993, 12, p. 23.

⁴⁷ Su quest'opera cfr. M.G. DI CAPUA, *op. cit.*, p. 44, con bibliografia precedente.

⁴⁸ Il documento riguardante l'erezione dell'altare Gadaleta è in ASBA, Sezione di Trani, Notai di Molfetta, L.A. Vizoghe, scheda 9, 1596 (30 ottobre), c. 29v; quello relativo all'altare de Maiora è in ASBA, Sezione di Trani, Notai di Molfetta, L.A. Vizoghe, scheda 9, 1596 (8 aprile), c. 104r. Entrambi gli atti sono stati resi noti da C. PISANI, *op. cit.*

⁴⁹ La tela, nel registro inferiore, presenta un cartiglio recante la firma: «GASPAR HOVIC FLANDRENS F. BARI» affiancata dalla data «1499», evidente frutto di un maldestro restauro antico. Mariella Basile Bonsante ha rilanciato l'ipotesi che la commissione dell'opera sia da collegare ai Radulovich (Nicola e Marino) che avevano acquisito il feudo nel 1604 dal precedente feudatario Giovan Vincenzo della Tolfa (M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*, pp. 77-100). Più di recente Leone de Castris ha ipotizzato che la data 1499 possa interpretarsi come 1599: P. LEONE DE CASTRIS, *Pittori fiamminghi in Puglia*,

cit., p. 94. L'ipotesi di retrodatare la pala è stata sostenuta anche da Stefano De Mieri, il quale conseguentemente ha indicato nei della Tolfa i committenti dell'opera: S. DE MIERI in *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*, cit., pp. 280-281, n. 50.

⁵⁰ Cfr. F. LIUZZI, *La confraternita e l'oratorio dell'Immacolata ad Acquaviva*, in «Fogli di periferia», XX, 2008, 1-2, pp. 7-28, in particolare pp. 8, 15. Si rinvia a questo saggio per la bibliografia relativa al dipinto.

⁵¹ Su questo rapporto si veda il recente contributo di G. MURANO, P. Claudio Acquaviva, *Generale della Compagnia di Gesù: carteggio con Francesco Maria della Rovere duca di Urbino (1593-1613)*, in *Lo stato degli Acquaviva d'Aragona duchi di Atri*, atti del convegno, Atri 2005, a cura di R. RICCI, L'Aquila 2012, pp. 249-308, con bibliografia precedente.

⁵² Si tratta del *Salvataggio di Giulio Homato caduto da cavallo*, dell'*Attentato dell'uniliato Girolamo Donato, detto Farina*, del *Salvataggio del fanciullo Giovan Battista Tirone* e della *Liberazione di una donna indemoniata*.

⁵³ Cfr. F. PICCA, *Storia, documenti, arte*, in *La parrocchia Sant'Agostino in Modugno nel decennio 2001-2010 e nuova documentazione storica*, a cura di A. CIAULA, Bari 2010, pp. 115-118.

⁵⁴ F. PICCA, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁵ Sulla colonia lombarda a Bari cfr. B. SALVEMINI, M.A. VISCEGLIA, *Bari e l'Adriatico*, in *Storia di Bari nell'antico regime*, cit., pp. 169-217.

⁵⁶ Il complesso dell'ordine agostiniano fu ubicato sul podere donato da Mariella Faenza di Modugno. Significativamente all'atto di donazione partecipano «mastro Iacobo de Sandris de Brixia» e il conterraneo Alberico Esperti di Gorgalo originario di Bergamo, entrambi pienamente radicati nel territorio di Modugno («incolae dicte terre»), pp. 80-81, doc. 1, pp. 143-146. Cfr. F. PICCA, *op. cit.*, pp. 143-146.

⁵⁷ La circostanza è stata notata da F. PICCA, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁸ Il modello proposto da Francesco Picca (*op. cit.*, pp. 116, 118), ovvero il frontespizio del volume di F. PENIA, *Relazione sommaria della vita, santità, miracoli et atti della canonizzazione di S. Carlo Borromeo Cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano*, in Roma, nella Stamperia della Camera Apostolica, 1611, non risulta, invero, collegabile, se non in via del tutto generica, all'impaginazione e costruzione iconografica dell'opera dipinta. Sull'iconografia di San Carlo Borromeo, cfr. K. BURZER, *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes in Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin-München 2011 (sull'iconografia nelle stampe, ivi, pp. 229-246). Sull'incisione che in questa sede si mette a confronto col dipinto in esame cfr. E. Leuschner, *Antonio Tempesta. Ein Bahnrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, pp. 299-300.

⁵⁹ Mi riferisco in particolare alla figura di Barak nel dipinto di Rotterdam, raffigurante *Giaele che mostra Sisera morto a Barak*; sull'opera cfr. J. FOUART, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, cat. mostra, Bruxelles-Roma 1995, Milano 1995, pp. 260-261, n. 185; S. DESWARTE-ROSA, *Hans Speckaert and the many copies after his drawings*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, atti del convegno internazionale, Bruxelles 1995, a cura di N. DACOS, supplemento a «Bollettino d'arte», LXXXII, 1997 (1999), 100, pp. 149-160, in particolare pp. 152-154, o a quella del soldato romano nella *Caduta di San Paolo* di Parigi. Su quest'ultima opera cfr. J. FOUART in *Fiamminghi a Roma*, cit., pp. 261-263, n. 186; N. DACOS, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁰ P. LEONE DE CASTRIS, *Pittori fiamminghi in Puglia*, cit., p. 92.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. ASBA, Notai di Bari, Giacomo Carissimo, scheda 31, 18 maggio 1592, cc. 99v-100v.

Pro Antonio Caputo de Terlitio Bari ad presens morans. Coram nobis presentialiter constitutus nobis Gaspar Ovchichius Fian-drensis Bari morans habita sed etc. [...] conventione sic habita cum [...]. Ita etc. [...] etc. che da domane avante habia da fare uno quadro in tela, quale habbia da essere de altezza palmi numero nove et menzo scarso, et di larghezza palmi numero sei et menzo scarso di colori fini. Quale quadro haverà a contenere la Santissima Madonna del Rosario con tutti li soi quindici misteri ad oglio et di colori fini come di sopra. Quale quadro detto mastro Gaspare promette darcelo finito, fatto et bono per tutto li 25 del mese di settembre proximo che viene 1592 et dentro di Bari, et finito sarà detto quadro promette in piede di quello farci li ritratti del detto Antonio et di sua moglie et anco li soi nomi et consignarcelo dentro di Bari come di sopra et non in altri loci. Et dall'altro canto detto Antonio promette et obliga se etc. per le fatiche da farsi per detto mastro Gaspare in fare de detto quadro de dare et consignare al detto mastro Gaspare presente etc. ducati sessanta de moneta etc., delli quali et a bon conto di essi recepe de contanti dal detto Antonio ducati nove; lo restante si allo complimento detto Antonio promette come di sopra pagarli in questo modo, videlicet la mictà di essi abbuzzato sarà detto quadro, et l'altra mictà finito sarà detto quadro et senza cornice perhò [...] contentus fuit etc. pacto etc., che finito detto tempo et non fando [sic] detto quadro sia licito al detto Antonio farlo fare da altri mastri tutto perhò ad soi danni et interessi delli liti et a converso non pagando detto Antonio li detti contanti alli tempi predetti sia licito al detto mastro Gaspare quelli [...] ad tutti soi danni etc. delli quali etc. [...] promette [...] omnia etc. habere rata etc. [...] pena etc. [...] omnia earum [...]. Reverendo iudicæ Cel[...] Maria Megazo de Terlitio, Donato Cysiera, Scipione de Sancto Antonio et Johanne Vito de Gaspare de Baro ad hoc etc. Die 18 Mai 5^e indictionis 1592 Bari.

2. ASBA, Notai di Bari, Giovan Battista Russo, scheda 43, testamenti, 19 aprile 1627, cc. n.n.

Col nome di Dio. Die decimo nono mensis Aprilis X indictionis 1627 ad instantia fattali per parte di Gasparo Ovicchio ci siamo conferiti noi giodice e notaro et testimonii alla casa della sua solita habitazione sita dentro di Bari, in loco detto frontespizio di Santo Ambrosio, giusta le case di Giovan Antonio Garbinati et le case dell'herede del quondam Marcello Dottula et altri, dove habbiamo ritrovato il detto Gasparo fuor di letto in anima con bono et perfetto parlare et sano di mente per la Dio gratia, il quale considerando il stato dell'humana natura essere caduco e fragile, et niuna cosa esser più certa della morte et più incerta dell'houra di quella, e dubitando di morire ab intestato, si è deliberato fare come si fa questo suo

ultimo et nuncupativo testamento, il quale vuole che vaglia per ragione di testamento et se per detta ragione non valesse vuole che vaglia, per ragione di codicillo donatione causa mortis et d'ogn'altra sua suprema et ultima volontà cassando invitando et annullando di tutti e qualsivoglia testamenti per esso testatore fatti da tutto il tempo passato sino [al] presente giorno, una con tutti li legati in essi contenuti etiam ad pias causas solvi, il presente vuole habbia d'havere il suo debito effetto ed efficacia et che in esso habbiano d'acessare e leggi falcidia, et tribellanica, in tanto per esso testatore raccomanda l'anima sua all'onnipotente Idio, alla Sua Santissima Madre che per mezzo della loro santa misericordia si degnino accettarla in Paradiso. Et perché l'institutione dell'herede e capo et principio et fine andato di qualsivoglia testamento senza la quale il testamento de iure si renderà nullo et invalido, pertanto esso testatore ne suo proprio istituise in detta et fa suo sua herede universale la confraternita di Santa Maria del Bon Consiglio, la quale pleno iure habbia e debbia succedere sopra tutti li suoi beni mobili et stabili maggiori, attioni, oro et argento preterque all'infrascritti legati. Iure legati et omni alio modi lascia per una vice tantum ad Anna del quondam Savino Scaramuzza docati cento li quali se l'habbiano da dare per detta confraternita sia herede sequuta sua morte, et in caso che la detta Anna morisse senza figli legittimi naturali, in tali casi vuole esso testatore che detti ducati cento vadano a Laudonia del quondam Luca d'Ingoia di Bari, liquidati ducati cento

si habbiano di pigliare et pagare dalli denari che esso testatore lascerà de contanti. Item esso testatore iure legati et omni alio nonnulli modo lascia per una vice tantu sequa sua morte alla detta Laudonia del quondam Luca d'Ingeia ducati cento, liquidati a detta confraternita haverà da pagare dalli denari che esso testatore dice tenere in suo potere, quali serveranno per il suo maritaggio con conditione che la detta Laudonia habbia a servire in sin che sarà viva la detta Anna. Item lascia a Pascarella di Situla sua serva di casa docati venticinque per una vice tantum che s'habbia a pagare similmente dalli denari che esso testatore lascerà di contanti. Item lascia a qualsivoglia dell'anima grana cinque inclusivi l'altare della gloriosissima Vergine di Costantinopoli et la chiesa di Santa Maria del Bon Consiglio et al detto padre spirituale carlini due. In esso testatore lascia epitropo et executore il signor Giovanni Van Barla di Fiandra ritrovandosi in Bari, et caso che detto Giovanni si ritrovasse in Bari lascia detta confraternita sua herede universale alli quali dà potestà di farlo seppellire dove li parerà et piacerà. Item dictus testator ipse ore suo proprio esse suam ultimam voluntatem quibus omnibus requirens. Coram reverendo iudice Trofano, testibus notarius Ioanne Lonardo de Caponibus, Nicola Ioanne Ambrosino, Ioanne Gasparo Bonavoglia, Antonio Nesi, Francisco Paulo de Pauli, Antonio Nicola Francesco Pascasi, Nicola Antonio la Mes. de Bari, Ioanne Donato Campaniello de Castellana, Andriano Seura, et me notarius Ioanne Baptista Russo.

ABSTRACT

New Findings on the Work of the Fleming Gaspar Hovic, Painter (and Merchant) in Terra di Bari

Drawing on inedited documents, the present essay deals with Gaspar Hovic, a Fleming who came to Puglia toward the end of the sixteenth century where he resided until his death in 1727. Documentary sources, including his first will which was inedited until now, confirm that Hovic was a grain merchant, as Karel van Mander mentioned, a business he carried on while also working as an artist. The same sources also lead to some reconsiderations of his relationship with the Milanese colony resident in Bari, which he appears to have had dealings with. They also give rise to new reflections on problems with the clientele and important evaluations of the social classes who gave their custom to his atelier. The essay concludes by reassigning two important canvases to the painter's catalogue, a *San Carlo Borromeo* held in Modugno and a *San Martino* in the Diocesan Museum in Lucera.



1. Ippolito Borghese, *Immacolata Concezione*, 1609. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

Nuovi documenti (e qualche ipotesi) per le arti a Napoli agli inizi del Seicento: l'oratorio del Monte dei Poveri e l'altare Amodeo in Santa Maria la Nova

Nicola Cleopazzo

In quel cantiere diffuso e continuo quale fu Napoli, «capitale reale della Controriforma»¹, tra Cinque e Seicento, schiere di maestri di tutte le arti, di marmo e pennello, di legno e oro, di stucco e stoffe, fecero a gara per accaparrarsi le sempre più numerose commissioni che giungevano da chiese, oratori, cappelle, monasteri di nuova fondazione. Vista quindi nella logica concorrenziale del mercato e del profitto, la costante 'presenza' in quegli anni, in luoghi differenti, delle stesse *équipes* di artisti diventa spesso indizio di accordi sottaciuti tra i capi-bottega, di patti formalizzati, di frequenti pratiche di subappalto, di opportunità concesse dai maestri ai più dotati allievi. I nuovi documenti qui pubblicati esemplificano questi aspetti per la Napoli dei primi anni del Seicento attraverso inedite notizie su due luoghi di particolare rilevanza: la cappella e l'oratorio del Monte dei Poveri presso San Giorgio Maggiore, del cui arredo artistico finora nulla si sapeva, e l'altare Amodeo in Santa Maria la Nova. Due spazi della devozione comunitaria e privata che videro all'opera alcuni degli artisti più richiesti, ognuno dei quali esperto in uno specifico settore, e la cui cooperazione talvolta era fin qui già documentata.

L'oratorio e la cappella del Monte dei Poveri presso San Giorgio Maggiore (1607-08)

Come ai più è (forse) noto, prima della sua completa ricostruzione avviata su progetto di Cosimo Fanzago nel 1640, in seguito a «un grande incendio che mezza la (...) rovinò»², la chiesa napoletana di San Giorgio Maggiore «era preceduta da un portico lungo palmi 32, largo 24»³. In esso, che insisteva nello spazio antistante l'attuale tribuna (fig. 2) – dove prima dei lavori seicenteschi vi era l'ingresso della chiesa – aveva avu-

to sede per alcuni decenni il Monte dei Poveri del Santissimo Nome di Dio, un ente di pubblica assistenza così denominato dopo la fusione, nel 1599, di due preesistenti congregazioni⁴.

Proprio la più antica di esse, la compagnia di Santa Maria del Monte dei Poveri – sorta intorno al 1563 con lo scopo di prestare denaro senza interessi ai poveri carcerati, ma la cui azione caritativa si era presto ampliata – nel 1575 aveva ottenuto dal rettore di San Giorgio la cappella di San Severo vecchio⁵, posta «a man sinistra [del] supportico, atrio seu teatro, che è avante la porta de bascio di detta chiesa», a patto di edificarne al suo posto una nuova e di ricostruire, rispettandone le dimensioni, il portico che «già senn'è caduto parte, ed il resto sta per cadere»⁶. Nel 1579, terminati i lavori che avevano portato all'erezione della cappella delle Anime del Purgatorio «e sopra ad un ampio oratorio dove si congregavano in ogni festa a recitare i divini officii et ogn'altra cosa che per detta opera era di necessario», i confratelli poterono trasferirsi nella nuova sede⁷.

Quest'ultima restò il luogo principale di adunanza e di preghiera della confraternita anche quando essa si fuse, una prima volta nel 1588, poi definitivamente, come già accennato, nel 1599, con la compagnia del Santissimo Nome di Dio, la quale, fondata nel 1583, svolgeva funzioni caritative assai simili alla prima ed era stata ospitata fino ad allora in alcuni locali del convento di San Severo Maggiore; locali che furono abbandonati con la nascita della nuova, unica confraternita del Monte dei Poveri del Santissimo Nome di Dio⁸.

Questo nuovo organismo, accresciuto il proprio peso istituzionale ed economico, poté rafforzare negli anni successivi, oltre alle operazioni di deposito ed emissione di fedeli di credito svolte già dal 1577 per i suoi fini caritativi, anche quelle prettamente bancarie; tant'è che la cassa di depositi nel 1606



2. Napoli, chiesa di San Giorgio Maggiore.



3. Napoli, cappella del Monte dei Poveri.

mutò il proprio nome in quello di Banco e Monte dei Poveri e nel 1608, come tutti gli altri banchi pubblici napoletani, si dotò di funzionari regolarmente stipendiati⁹. Non è un caso allora che proprio tra il 1607 e il 1608, biennio a cui risalgono gli importanti documenti inediti qui pubblicati, i governatori del Monte dei Poveri, disponendo di maggiore liquidità monetaria rispetto agli incerti inizi, decidessero di effettuare alcuni lavori strutturali e soprattutto di dotare la loro sede presso San Giorgio di preziosi elementi di arredo liturgico e artistico.

Se infatti la polizza del gennaio 1607 girata a Orlando di Pascale «per lo prezzo di tutti legnami ha venduti et consegnati per servitio del tetto del detto nostro oratorio presso San Giorgio», e quella del luglio 1607 a favore di Giosuele del Serio per «tutte spese e fatture della fabbrica et cornice della nostra chiesa et oratorio»¹⁰ fanno pensare a ordinari interventi di consolidamento degli ambienti, i 35 ducati ri-

cevuti da Paolo Piro, noto stuccatore e «mattonatore», per «quanto ha speso e fattura di stucco»¹¹, rimandano forse a operazioni più prettamente decorative.

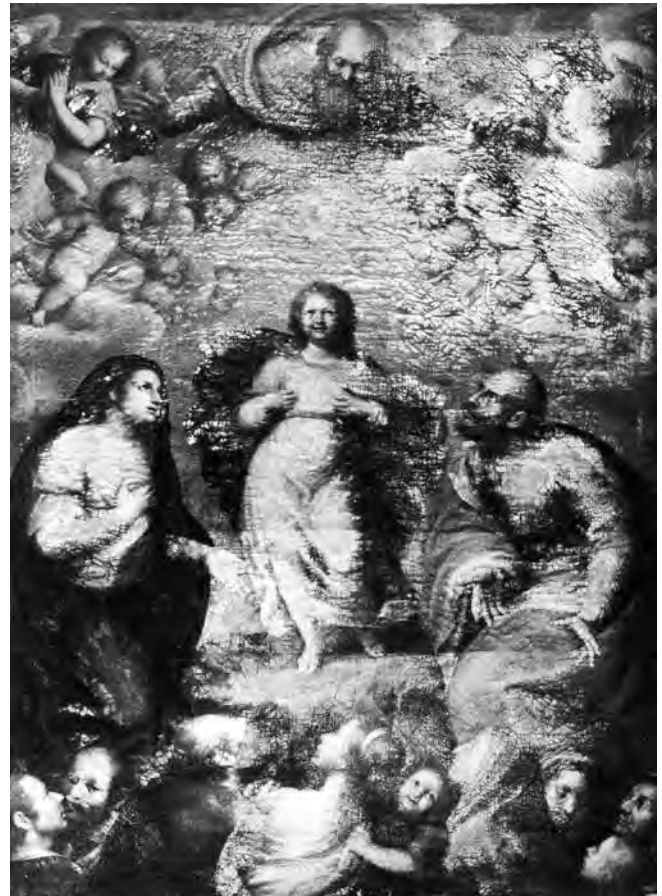
Tra quest'ultime, della massima importanza per la figura e i tempi in cui fu coinvolta è quella che vide protagonista il rinomato pittore Girolamo Imperato, a cui i governatori del Monte dei Poveri richiesero la «pittura della cona ha da fare del nostro oratorio»¹²; commissione che era stata pattuita qualche tempo prima del 20 luglio 1607, quando l'artista, incassati già 10 ducati in contanti, ne riceveva in acconto altri 13. A questo pagamento, successivo al più tardo relativo all'Imperato finora noto, quello per la *Resurrezione* della cappella del Monte di Pietà (6 luglio 1607)¹³, fece seguito il 9 agosto un ulteriore versamento di 10 ducati sempre «in conto della pittura et azzulo oltremarino da ponere nella cona del loro oratorio»¹⁴. Il 27 di quello stesso mese però l'Imperato risulta essere già

morto, visto che quel giorno i protettori del Monte di Pietà, preso atto della scomparsa del pittore, deliberarono di affidare l'ultimazione della *Resurrezione* a Fabrizio Santafede¹⁵; dato che, messo ora a confronto con l'ultimo pagamento incassato presso il Banco dei Poveri, ci permette di ancorare la data di morte dell'Imperato a un arco di giorni ancora più breve.

Sta di fatto che il 14 novembre 1607 il saldo dei 60 ducati complessivi per la pala d'altare fu versato dai governatori del Monte dei Poveri «alli legittimi heredi del quondam Geronimo Imperato», i quali per completare quanto della cona «detto quondam Geronimo fece mentre vivea» si erano rivolti a qualcun altro («quanto detti heredi hanno fatto fare da poi sua morte»)¹⁶. Il pagamento venne girato a Virgilia de Ligorio, vedova del pittore, a cui, secondo l'importante fede di preambolo del 10 ottobre 1607 acclusa alla polizza, era stata affidata la tutela dei finora ignoti «filii legittimi et naturales coheredes universales ab intestato quondam Hieronimi», Francesco Bartolomeo e Andrea Imperato¹⁷.

Nel novembre 1607 il dipinto era quindi già al suo posto («al presente sta nel nostro oratorio»)¹⁸ e difatti il 13 febbraio 1608 Melchiorre Paulillo riceveva il saldo di quanto speso per le «tavole stanti, chiodi, pinze et altro e fattura del tavolato ha fatto nel muro dove ha posta la cona del nostro oratorio»¹⁹; mentre già dal 20 luglio dell'anno prima il noto intagliatore Giovan Battista Vigliante era stato interamente pagato per «lo prezzo del legname et intagliatura della cornice»²⁰. Cornice che venne dorata da Giovan Tommaso Curtio, il quale tra il 1607 e il 1608 ricevette dal Monte dei Poveri 58 ducati «per lo prezzo delle candelieri indorati et cornice della cona»²¹.

Ma i governatori, come già accennato, provvidero in quegli anni a fornire l'oratorio in San Giorgio dei più disparati oggetti necessari alla liturgia e al culto: cosicché, oltre alla cona imperatesca e ai candelieri del Curtio, ordinarono al ricamatore Geronimo Sabastano «uno friso di tovaglia di altaro racamato d'oro et argento (...) concitura de un altro simile et una armatura di nostro loco racamata per un panno d'altare di broccato»²²; all'argentiere Francesco Landolfo, al prezzo di ben 328 ducati, «tre para di candelieri de argento et crocifisso d'ottone innorato e una scatola per ponere l'ostia d'argento»²³; infine all'intagliatore Matteo Mollica «due teste di reliquie»²⁴. Dato assai importante quest'ultimo perché i pagamenti per i due busti-reliquiari, datati 7 e 12 febbraio 1608, sono i più antichi



4. Giovanni Antonio D'Amato, *Cristo fanciullo tra la Vergine e San Giuseppe che intercedono presso l'Eterno per i poveri*. Napoli, cappella del Monte dei Poveri (Fototeca del Polo Museale della Campania).

finora emersi sull'attività del Mollica, noto fino ad oggi a partire dal documento del novembre 1610 relativo alle «4 statue di legno indorate et finite per ponervi reliquie» che egli, insieme al doratore Orazio Buonocore, avrebbe dovuto realizzare per il priore di San Bartolomeo a Lucera²⁵. Coppia Buonocore-Mollica che – indice di una duratura collaborazione – era stata già collaudata più di due anni prima dal Monte dei Poveri, visto che i due pagamenti girati dall'istituto al Buonocore nel 1608²⁶, nel secondo dei quali si parla della «innoratura de una testa di Santa Ursola», potrebbero riferirsi proprio ai manufatti intagliati dal Mollica.

Si può per giunta supporre che a suggerire quest'ultimo ai governatori fosse stato l'ormai affermato collega Giovanni Antonio Guerra²⁷, maestro del più giovane artista?, il quale versò in contanti al Mollica due dei dieci ducati di acconto per la coppia di busti²⁸, e poco dopo, nell'aprile del 1608, ricevette dal Monte dei Poveri il «final pagamento delli quatri che



5. Altare Amodeo, 1609. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

ha fatto per servitio delle Quarantore che si sono tenute li di ultimi di Carnevale nel nostro oratorio e per le telari delli altari»²⁹. Apparato per le Quarantore che è più precisamente descritto in una polizza di giugno, girata ancora una volta a Giovan Tommaso Curtio «per saldo di dece para di candelieri in argento, diece para di giarretelle innorate, pittura delle prospere, stipi, innoratura della gradina del'altare e del monte co sfere per servitio delle Quarant'ore»³⁰. Restituendoci questi ultimi documenti, proprio come le parole del Celano prima citate³¹, il vissuto devozionale della confraternita scandito dal calendario delle festività, al quale pure si connette la polizza di acquisto di un «presepio», per il Natale 1608, da un non meglio noto Francesco Pauluccio³².

Intanto, sempre nel 1608, oltre agli interventi esclusivamente destinati all'oratorio presso San Giorgio, i governatori del Monte dei Poveri si fecero carico di munire la loro cappella, posta al di sotto di quello³³, di un tabernacolo e di altri ma-

nufatti lignei. A questi ultimi si riferisce infatti la polizza del novembre 1608 con la quale l'affermato intagliatore Nicola Montella riscuoteva il saldo «della cupula, porte et balagustrate quanto altra opera di legname have fatta per servitio della chiesa del nostro oratorio»³⁴. Mentre il pagamento del 17 dicembre 1608 a favore di Francesco Mellone, per la «ponetura d'oro et pittura tanto del tabernacolo, portelle e balagustrata quanto della Madonna con il Christo»³⁵, sembra riguardare sia la doratura delle opere intagliate dal Montella sia la manifattura di una non meglio identificata *Madonna con il Figlio*, forse un dipinto eseguito dallo stesso Mellone³⁶.

Ma di tutte questi oggetti d'arte cosa resta oggi? Nulla, forse. Secondo Carlo Celano il Monte dei Poveri conservò i locali presso San Giorgio fino al 1643, all'epoca cioè della ricostruzione della chiesa³⁷, in seguito alla quale il portico, sede dell'ente caritativo, scomparve. Già dal 1618 però, anno in cui a Girolamo D'Auria furono commissionate quattro sculture a essa destinate, l'istituzione poteva contare su una «nova cappella, eretta» nella sua nuova e definitiva sede, il palazzo di Gaspare Ricca, «vicino il Tribunale della Vicaria», acquistato nel 1616³⁸, mentre, a partire dal 1669, un probabile ampliamento di quella stessa struttura, già insistente su uno dei lati del cortile di Palazzo Ricca, conferì alla cappella del Monte dei Poveri l'aspetto attuale (fig. 3)³⁹.

Ebbene proprio sull'altare dell'atrio di quest'ultimo edificio, laddove si trovano le sculture del D'Auria, si conserva una poco nota tela con il *Cristo fanciullo tra la Vergine e san Giuseppe intercedenti presso l'Eterno per i poveri* (fig. 4) che, citata già dalle più antiche fonti napoletane come opera di Giovanni Antonio D'Amato⁴⁰, potrebbe essere in qualche modo collegata alle vicende artistiche appena descritte. Recenti studi di Stefano De Mieri hanno infatti rivelato che nel 1604 il D'Amato *junior* sposò la figlia di Girolamo Imperato, Anna⁴¹; matrimonio che suggellò la collaborazione che ormai da anni, prima Giovan Angelo poi il figlio Giovanni Antonio, avevano instaurato con l'affermato artista partenopeo. Evidenti ragioni stilistiche c'impediscono tuttavia di supporre che la cona commissionata all'Imperato nel 1607 e dopo qualche mese terminata – ma è ragionevole pensare, vista la prossimità alla morte del pittore, quasi completamente eseguita – da altri, possa essere quella dell'edificio di via dei Tribunali, di certo destinata alla prima cappella di Palazzo Ricca. Essa infatti, già inquadrata tra le «cose degli



6. Jacopo Lazzari, altare Amodeo, iscrizione, 1609. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

anni trenta»⁴² del D'Amato, mostra una veste pittorica ben lontana da quella morbida, edulcorata, a tratti ricercata, delle opere dell'artista ancorabili al primo decennio del Seicento, quali la *Natività* del monastero di Santa Chiara, l'appena restaurata *Madonna col Bambino e santi* della chiesa dell'Immacolata Concezione nel complesso di Suor Orsola, la bella *Madonna di Guadalupe* della quadreria degli Incurabili (1610)⁴³.

Eppure il dipinto, espressione di un linguaggio viepiù devozionale già intriso degli apporti del realismo riformato toscano, sembra ancora documentare, nell'animata gloria angelica, nella morbidezza d'incarnato delle figure, nella «vivezza di colore»⁴⁴, un forte rapporto, seppur rimeditato, del più giovane dei D'Amato con le idee compositive e col singolare barocchismo dell'Imperato. Non va d'altra parte dimenticato che secondo il fine occhio critico del De Dominicis proprio la parte superiore della tela del Monte dei Poveri mostrerebbe l'intento da parte di Giovanni Antonio di «emulare e Giovan Bernardo Lama e Francesco Curia e più Ippolito Borghese nella vaghezza dei colori al quale sentiva dar mille lodi per la gran tavola esposta nella chiesetta del Sacro Monte della Pietà»⁴⁵; ossia

per quell'*Assunzione della Vergine* (1603-05) dell'umbro, sintesi perfetta, all'inizio del nuovo secolo, di ricordi barocceschi, di riforma toscano-romana, di pietismo devozionale.

Chissà allora – ma è solo una suggestiva ipotesi pronta a essere smentita da nuovi documenti – se il dipinto del D'Amato, parafrasi visiva del nome e dei fini della confraternita dei Poveri del Santissimo Nome di Dio, non riprenda comunque l'iconografia dell'opera richiesta all'Imperato nel 1607, distrutta forse nell'incendio del 1640. Vista infatti la domestichezza dell'artista con la bottega del suocero è probabile che egli ne conoscesse o conservasse bozzetti e disegni preparatori e anzi, proprio per tale ragione, magari fu lo stesso Giovanni Antonio, supportato dalla bottega paterna, a ricevere l'incarico di 'terminare' la pala del Monte dopo la morte di Girolamo⁴⁶, replicandola poi anni dopo con inevitabile scarto stilistico. D'altronde Virgilia de Ligorio, dovendo rispettare l'accordo stabilito col Monte dei Poveri in veste di tutrice dei figli, a chi primariamente avrebbe potuto pensare di affidare il completamento della pala d'altare dell'ente se non al genero?



7. Jacopo Lazzari, altare Amodeo, stemma, 1609. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

8. Jacopo Lazzari, altare Amodeo, stemma, 1609. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

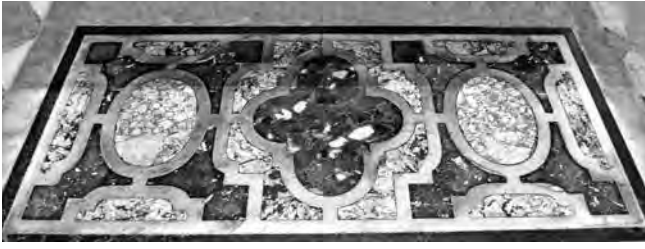
L'altare Amodeo in Santa Maria la Nova (1609)

Lungo la maestosa navata della chiesa di Santa Maria la Nova a Napoli, addossati ai pilastri, si allineano quattordici altarini ricchi di pregevoli manufatti pittorici e scultorei di primo Seicento, erroneamente creduti in alcuni testi contemporanei frutto dell'intervento di restauro di Federico Travaglini (1859)⁴⁷. In realtà queste «cappellette delli pilastri»⁴⁸, «tutte adorne d'artificiosi marmi e nobili dipinture»⁴⁹, erette in seguito alla precedente e più vigorosa ristrutturazione dell'edificio cominciata nel 1596⁵⁰, vengono già citate da alcuni dei più antichi autori della storiografia artistica napoletana, quali il De Lellis⁵¹, il Celano⁵², il De Dominicis⁵³, il Sigismondo⁵⁴. I documenti inediti qui pubblicati riguardano proprio uno di questi 'antichi' altarini e precisamente quello addossato al «primo piliero nell'entrare, a mano destra, [dove] è la cappella dedicata alla Santissima Concettione» (fig. 5)⁵⁵, di cui solo il Sigismondo e il De Dominicis segnalavano, come unica opera degna di nota, il «quadro della Santissima Concezione»⁵⁶ «in piedi, in mezzo a gloria di bellissimi angioli»⁵⁷.

Come indicato dall'iscrizione posta sotto la mensa (fig. 6), la piccola cappella fu di patronato del facoltoso mercante di stoffe Rinaldo Amodeo⁵⁸ e dei suoi figli, Giovan Battista e Andrea, che la fondarono nel 1609 come «sepolturae locum» per sé stessi e per i loro discendenti. Il 23 settembre di quell'anno l'Amodeo *senior*, stando a un documento già in parte pubblicato dal D'Addosio, saldava Ippolito Borghese⁵⁹ per il «quatro della Concetione et un altro quatro di uno Iddio Patre» che, commissionatigli almeno dal novembre precedente (quando ricevette la caparra), l'umbro aveva già «fatto et consignato per servitio della sua cappella»⁶⁰. Esattamente un mese dopo anche il già citato Giovanni Antonio Guerra ricevette dall'Amodeo la quota di ducati che gli restava da incassare per «l'integro prezzo del baldacchino et cornice»⁶¹ atti a inquadrare e impreziosire i due dipinti del Borghese.

Dai nuovi documenti sappiamo ora che il baldacchino del Guerra venne «indorato tutto a butto de oro et poi sgraffiato de azzulo» dal futuro console «inauratorum» Giuseppe De Rosa, il quale eseguì anche «la indoratura della cornice della cona [l'Immacolata] et Dio Padre»⁶². Il noto marmoraro Jacopo Lazzari⁶³ venne invece pagato inizialmente 310 ducati, poi lievitati fino a diventare ben 410, per il suo lavoro in «marmi e mischii»⁶⁴; mentre lo scultore fiorentino Tommaso Montani⁶⁵ intagliò per gli Amodeo, come già noto da un documento pubblicato dal D'Addosio, «due angelini di scultura»⁶⁶. «Angiolini di marmo bianco» per i quali Montani, il 3 giugno 1609, secondo quanto attesta una polizza inedita, aveva ricevuto da Giovan Battista Amodeo 10 ducati di caparra dei 30 pattuiti, con l'accordo che essi «an da essere di bellissima qualità a giudizio di esperti (...) per me eligendi»⁶⁷.

Definito così in maniera più completa il quadro degli artefici coinvolti nell'impresa, sorprende notare come essi in quegli stessi anni lavorassero 'congiuntamente' in numerose altre occasioni⁶⁸; quasi come se le loro botteghe, pur autonome e settorialmente specializzate, si fondessero nei cantieri della Napoli controriformata in una vera e propria *équipe* capace di completare l'intero apparato decorativo di una cappella. Sicché si potrebbe avanzare il dubbio, tanto frequenti sono i casi documentati di collaborazione tra questi *ateliers* (non solo, com'è più comprensibile, tra intagliatori e doratori⁶⁹ ma anche tra questi e i marmorari, i pittori, gli scultori)⁷⁰, che i diversi capi-bottega stabilissero con i loro colleghi dei



9. Jacopo Lazzari, altare Amodeo, base d'altare, 1609. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.



10. Jacopo Lazzari, Cappella Del Balzo, paliotto, 1616. Napoli, chiesa di Santa Chiara.

patti non scritti, in modo tale che alla richiesta di prestazione lavorativa rivolta a uno di loro, questi fosse obbligato a suggerire al committente, per un altro aspetto dell'intervento decorativo, il suo socio in affari⁷¹.

Non più *in loco* il tabernacolo intagliato dal Guerra e dorato dal De Rosa, i «due angelini» scolpiti dal Montani e il *Dio Padre* del Borghese che doveva sovrastare a mo' di cimasa la cona, dell'originaria decorazione dell'altare Amodeo sopravvivono oggi due soli elementi: l'edicola marmorea di Jacopo Lazzari⁷² e l'*Immacolata* di Ippolito Borghese.

La prima è costituita da due colonne di verde antico di Calabria con capitelli corinzi sulle quali poggia una trabeazione con modanature a ovoli e dentelli e un motivo a onda sulla cornice. Le due paraste che reggono la mensa d'altare (fig. 6), sotto la quale vi è la scritta che qualifica la cappella come sacello funebre, terminano invece in alto con un ricciolo su cui sono intagliati due cherubini, in basso con delle poderose zampe leonine; motivo decorativo prettamente cinquecentesco che si apparenta ai ricercati stemmi dei plinti delle colonne (fig. 7). Sormontati da un elegante putto infiocchettato e inquadrati in basso da un mascherone sputanastri di gusto quasi zuccaresco, essi racchiudono al centro l'immagine dell'Agnello, simbolo di Cristo e probabile rinvio figurativo al cognome della famiglia titolare dell'altare (Amodeo). Le paraste, la base (fig. 9), la fascia posta sotto la tela, le fiancate – dove ricompare l'Agnello (fig. 8) – sono infine impreziosite da alcuni bei commessi marmorei, con inserti in madreperla, i cui listelli disegnano singolari motivi geometrici «di evidente matrice toscana»⁷³, tipici della produzione del Lazzari e ripresi dal marmoraro ad esempio nelle lesene laterali e nel paliotto della Cappella Del Balzo in Santa Chiara (1616; fig. 10)⁷⁴.

La pala d'altare (fig. 1) invece, assegnata dalle antiche

guide napoletane agli Imperato (Francesco o Girolamo)⁷⁵, venne ricondotta nel 1969 al catalogo di Ippolito Borghese da Maria Stella Calò⁷⁶, ma solo nel 1975 fu esplicitamente associata da Maria Pia Di Dario Guida al documento del 1609⁷⁷. Si tratterebbe quindi di una delle prime occasioni che l'umbro ebbe per creare una personale e riconoscibile versione della *Tota Pulchra*, differenziandola dai più antichi e noti prodotti della bottega Lama-Buono con l'inserimento, ai lati della Vergine, dei suoi (poi) tipici angeli-cantori, eleganti, ritmici e zucherini. Versione della quale Borghese si sarebbe più volte servito in altre commissioni, specie cappuccine, e fino al politico di Lauria (1623-24 ca-1627), lasciandola quindi in eredità al suo epigono più dotato, Paolo Finoglio.

La stessa idea disegnativa della maestosa ed elegante Vergine ammantata fu d'altronde all'origine della bella, ma oggi scorticata, *Immacolata Concezione* su tavola – un tipo di supporto che farebbe pensare a una datazione ai primi del Seicento⁷⁸ – dell'oratorio della confraternita dell'Immacolata di Afragola (fig. 11), già assegnata all'Imperato⁷⁹ e che proprio il confronto con la pala Amodeo indurrebbe a riferire invece al Borghese. Qui però la *Tota Pulchra* si staglia, sulla traccia delle opere di Lama e Buono, su un fondo quasi uniforme, incorniciata dai simboli litanici con didascalica chiarezza illustrativa, da ricettario; mentre gli angeli reggicorona s'insinuano nella composizione quasi con impaccio, 'virgolettando' con la loro immatura plasticità l'Immacolata. Pertanto, benché quest'ultima vanti la stessa posa estatica, la stessa sodezza chiaroscurata, lo stesso netto distinguo di colori tra stoffe, pieghe tubolari e risvolto crestato della germana napoletana, è probabile che a Borghese spetti solo la formula compositiva del dipinto e che tutto il resto venne materialmente eseguito dalla sua bottega. D'altra parte altre opere dell'umbro di quel giro d'anni potettero servire da modello; l'*Immacolata* e



11. Bottega di Ippolito Borghese, *Immacolata Concezione*. Afragola, oratorio della confraternita dell'Immacolata Concezione.



12. *Tota pulchra*, incisione dal *Memoriale effigiatum librorum prophetiarum seu visionum B. Brigidae* (Romae 1556).

santi del seminario arcivescovile di Napoli e la frammentaria *Assunta* di Baranello⁸⁰ hanno ad esempio uguale struttura, simile fisionomia (viso tondo, boccuccia dischiusa, ombra sopra il mento, occhi lacrimosi girati verso l'alto, occhiaie sempre più marcate), stessi panneggi, intagliati dalla luce come se fossero di pietre dure, della Vergine afragolese.

Peraltro non è escluso che, al pari di altri pittori che si cimentarono con questo dibattuto e complesso tema⁸¹, anche il Borghese abbia elaborato la sua versione della *Tota Pulchra* sulla base dell'incisione con lo stesso soggetto inserita nell'edizione romana del 1556 delle *Rivelationes* di santa Brigida (fig. 12)⁸². Immagine in cui la Vergine non solo è atteggiata e avviluppata dal mantello in modo assai simile a quello delle opere borghesiane appena citate, ma è anche vegliata in alto da un Eterno Padre, allusione all'immacolato concepimento della Vergine nella mente di Dio, che sarebbe comparso per la prima volta

nell'altare di Santa Maria la Nova e poi, proprio per tale principio teologico, nelle cimase dei polittici cappuccini dell'umbro. È possibile anzi, spingendoci oltre con le nostre ipotesi, che l'Amodeo o gli stessi francescani, attenti supervisori quanto i cappuccini delle proposte iconografiche della loro chiesa⁸³, abbiano imposto al Borghese come modello, perché il pittore vi realizzasse un disegno preliminare, anche quella incisione; dove peraltro i due protagonisti, posti a distanza ravvicinata, sono separati e 'incorniciati' da alcune spirali di nuvole, alla stregua di quanto doveva avvenire in origine sull'altare napoletano grazie al baldacchino e alla cornice intagliati dal Guerra⁸⁴.

- ¹ R. DE MAIO, *Pittura e controriforma a Napoli*, Bari 1983, p. 145.
- ² C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra del D'Engenio* (ante 1689), tomo I, ed. cons. a cura di E. SCIROCCO, M. TARALLO, 2013, sul sito www.memofonte.it, p. 115.
- ³ B. CAPASSO, *La Vicaria Vecchia*, in «Archivio storico per le province napoletane», XIV, 1889, p. 113; testo che si basa sugli atti della santa visita del 1580 dell'arcivescovo Annibale di Capua.
- ⁴ C. CELANO, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli ...* (1692), I, ed. cons. a cura di M.L. RICCI, 2009, sul sito www.memofonte.it, p. 68.
- ⁵ Per i precedenti spostamenti di sede dell'ente cfr. Ivi, p. 66.
- ⁶ B. CAPASSO, *op. cit.*, p. 113, nota 2.
- ⁷ Ivi, p. 114; C. Celano, *op. cit.*, I, p. 66 (da cui è tratta la citazione).
- ⁸ E. TORTORA, *Raccolta di documenti storici e delle leggi e regole concernenti il Banco di Napoli*, Napoli 1882, p. 59.
- ⁹ Sulle origini e l'evoluzione del Monte dei Poveri, oltre ai testi finora citati, cfr. C. DE LELLIS, *Parte seconda o' vero supplimento a Napoli Sacra di don Cesare D'Engenio Caracciolo* (1654), ed. cons. a cura di L. MOCCIOLA, E. SCIROCCO, 2007, sul sito www.memofonte.it, pp. 85-86; E. NAPPI, *Il Palazzo e la Cappella del Sacro Monte e Banco dei Poveri*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, a cura di N. SPINOSA, Napoli 1979, pp. 173-174.
- ¹⁰ Appendice documentaria, nn. 1-2.
- ¹¹ Ivi, n. 13; per altri documenti della lunga e fortunata carriera del Piro (o Pino) vedi A. PINTO, *Artisti, artigiani, luoghi, famiglie. Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte I: artisti e artigiani*, 2014, sul sito www.fedoa.unina.it, *ad indicem*.
- ¹² Appendice documentaria, n. 4. Sull'Imperato cfr. l'ottima monografia di S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009; da integrare ora con la bella aggiunta e le nuove notizie riportate in *Imperato e Santafede: due protagonisti a confronto*, cat. esposizione, Firenze 2015, a cura di S. DE MIERI, Napoli 2015.
- ¹³ S. DE MIERI, *Girolamo Imperato*, cit., p. 355 doc. 106.
- ¹⁴ Appendice documentaria, n. 5.
- ¹⁵ S. DE MIERI, *Girolamo Imperato*, cit., pp. 355-356, n. 107.
- ¹⁶ Appendice documentaria, n. 6.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Ivi, n. 9.
- ²⁰ Ivi, n. 3. Un ampio profilo critico su Giovan Battista Vigliante è ora in L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Galatina 2015, *ad indicem* e in particolare pp. 94-96; per i documenti finora editi sulla sua prolifica attività cfr. Ivi, pp. 187-189; A. PINTO, *op. cit.*, *ad indicem*.
- ²¹ Appendice documentaria, n. 11.
- ²² Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione (d'ora in avanti ASBN), *Banco dei Poveri*, giornale di cassa, matr. 2, polizza del 29 dicembre 1606.
- ²³ Appendice documentaria, n. 14.
- ²⁴ Ivi, nn. 7-8. Per un regesto documentario del Mollica vedi A. PINTO, *op. cit.*, *ad indicem*; sulla sua produzione e su quella della bottega di famiglia vedi P. STAFFIERO, *Da Napoli a Montemurro: Matteo Mollica in un 'convento della montagna'*, in *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso*, I, «Kronos», 15, 2013, pp. 197-204 con bibliografia precedente.
- ²⁵ G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XLI, 1916, p. 155.
- ²⁶ Appendice documentaria, nn. 10, 16.
- ²⁷ I cui primi lavori documentati risano al 1588; cfr. A. PINTO, *op. cit.*, *ad indicem*; L. GAETA, S. DE MIERI, *op. cit.*, pp. 174-175. Anche nel caso di Guerra maggiori approfondimenti critici sulla sua attività, d'intagliatore e «scoltore», sono ora in Ivi, *ad indicem*.
- ²⁸ Appendice documentaria, n. 7.
- ²⁹ Ivi, n. 12.
- ³⁰ Ivi, n. 15.
- ³¹ Vedi nota 7.
- ³² Appendice documentaria, n. 19.
- ³³ Vedi nota 7. Numerosi pagamenti al «fabricatore» Francesco Tortora (cfr. A. PINTO, *op. cit.*, *ad indicem*) e a Francesco De Donato «per la fabbrica della sepoltura della nostra chiesa», documentano che nella cappella esisteva un luogo di sepoltura forse destinato ai confratelli del Monte dei Poveri; cfr. ASBN, *Banco dei Poveri*, giornale di cassa, matr. 3, c. 104v, polizza del 25 settembre 1608; Ivi, c. 96r, polizza del 13 settembre 1608, nonché i precedenti acconti.
- ³⁴ Appendice documentaria, n. 17. Per altre notizie sulla lunga e prestigiosa attività del Montella, cfr. A. PINTO, *op. cit.*, *ad indicem*; L. GAETA, S. DE MIERI, *op. cit.*, pp. 180-181.
- ³⁵ Appendice documentaria, n. 18.
- ³⁶ Per gli altri due documenti finora noti sul Mellone, ivi citato sia come intagliatore sia come pittore, cfr. A. PINTO, *op. cit.*, *ad indicem*.
- ³⁷ C. CELANO, *op. cit.*, I, p. 68. Anche secondo De Lellis, la fonte a stampa più vicina alla ricostruzione del 1640, i confratelli «hanno qui [nella nuova sede di Palazzo Ricca] trasportato con l'occasione della nuova fabbrica di quella chiesa [l']antico loro oratorio presso la chiesa di San Giorgio»: C. DE LELLIS, *Parte seconda*, cit., p. 86.
- ³⁸ E. NAPPI, *Il Palazzo*, cit., p. 177, nn. 7, 5.
- ³⁹ Ivi, pp. 174-176; R. RUOTOLO in *Napoli sacra. Guida alle chiese della città*, a cura di G. CAUTELA, L. DI MAURO, R. RUOTOLO, Napoli 1993-1997, I (1993), pp. 42-43; G. PANE, *Gli Archivi del Banco, la Chiesa e l'Oratorio del Monte dei Poveri*, in *Dieci anni dell'Istituto Banco di Napoli Fondazione. 1991-2001*, Napoli 2001, pp. 177-211.
- ⁴⁰ Cfr. P. GIANNATTASIO in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, II (2003), p. 830, nota 10. L'opera è citata anche da P. LEONE DE CASTRIS in *La Quadreria dei Girolamini*, a cura di IDEM, R. MIDDIONE, Napoli 1986, p. 74; P. LEONE DE CASTRIS, *D'Amato Giovanni Antonio*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano 1988, II, p. 695; IDEM, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 167, 178, nota 87; R. RUOTOLO, *op. cit.*, p. 43; G. PANE, *op. cit.*, p. 191.
- ⁴¹ S. De Mieri, *Girolamo Imperato*, cit., pp. 352-354, n. 101.
- ⁴² P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 167.
- ⁴³ Per tutte queste opere vedi la bibliografia di Leone de Castris riportata a nota 40; la tavola degli Incurabili, finora creduta una *Madonna di Loreto*, simile nell'iconografia alla cugina di Guadalupe, deve invece essere collegata alla polizza del 5 giugno 1610 con la quale D'Amato riceveva il saldo dei 100 ducati per la «Madonna di Guadalupe con angeli intorno che ha fatto per servizio della cappella dentro la detta chiesa del quondam alfiere Francesco de Robbles»: E. NAPPI, *Incurabili. Nuovi documenti e precisazioni*, in *Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Napoli 2009-2010, pp. 242, 259, n. 85.
- ⁴⁴ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 830.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ L'ipotesi che alcune opere giovanili del D'Amato junior siano state eseguite sulla traccia di un disegno o di uno «spunto» dall'Imperato è già in P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 159.
- ⁴⁷ Vedi ad esempio Napoli. *Città d'arte*, Napoli 1986, II, p. 416; R. PICONNE, *Federico Travaglini. Il restauro tra abbellimento e ripristino*, Napoli 1996, pp. 132-134; I. FERRARO, *Napoli. Atlante della città storica*, II, *Quartieri bassi e il Risanamento*, Napoli 2003, p. 15. Una più corretta lettura dell'intervento di Travaglini, limitatosi nel nostro caso, secondo i documenti, ad «alcuni rappezzi di marmo negli altari», è in A. DI SENA, *S. Maria la Nova a Napoli. Fondazione e trasformazioni del complesso conventuale (secoli XIII-XX)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Architettura, XVII ciclo, a.a. 2005-2006, sul sito www.fedoa.unina.it, p. 66.
- ⁴⁸ C. CELANO, *op. cit.*, IV, ed. cons. a cura di P. FELICIANO, 2009, sul sito

www.memofonte.it, p. 3.

⁴⁹ C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli*, cit., IV, p. 25.

⁵⁰ Per un sintetico profilo storico e una breve descrizione di Santa Maria la Nova vedi D. CAMPANELLI in *Napoli sacra*, cit., 1993, IV itinerario, pp. 244-256; R. PICONE, *op. cit.*, p. 132; I. FERRARO, *op. cit.*, pp. 11-15; A. DI SENA, *op. cit.*

⁵¹ «Nelle cappelle piccole che sono ne' pilastri della chiesa»: C. DE LELLIS, *Parte seconda*, cit., p. 195; «veggonsi poi ne' pilieri (...) tante cappellucce quanti quelli sono, a' quali stanno appoggiate»: IDEM, *Aggiunta alla Napoli*, cit., IV, pp. 17, 25.

⁵² «Consecutiva a questa, vedesi una delle cappellette delli pilastri»: C. CELANO, *op. cit.*, IV, p. 3.

⁵³ «altarini, che son fra le cappelle, e ne' pilastri della nave di detta chiesa»: B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 848.

⁵⁴ «Queste tavole descritte negli altarini sono assai belle e tutte di buoni autori»: G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, presso i fratelli Terres, 1788-1789, II (1789), p. 226.

⁵⁵ C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli*, cit., IV, cit., p. 25.

⁵⁶ G. SIGISMONDO, *op. cit.*, II, p. 222.

⁵⁷ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 848.

⁵⁸ Documentano la sua proficua attività commerciale numerose polizze emesse da più banchi napoletani.

⁵⁹ Sul pittore umbro cfr. ora N. CLEOPAZZO, *Ippolito Borghese (1568-1623/24). Pittore umbro nella Napoli tra tardomanierismo e protocaravaggismo*, tesi di dottorato, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, XXVI ciclo, a.a. 2013-2014.

⁶⁰ Appendice documentaria, n. 25.

⁶¹ Ivi, n. 28.

⁶² Ivi, nn. 21, 24. Per altre notizie documentarie sull'attività del De Rosa, console dell'arte dei doratori nel 1634 (F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962, p. 4), vedi A. PINTO, *op. cit.*, ad indicem. È possibile che il doratore fosse stato raccomandato all'Amodeo proprio dal Guerra, visto che questi nel 1613 avrebbe girato 20 ducati al De Rosa – prova di una probabile e frequente pratica di subappalto – per l'«ornamento di [una] cona per la chiesa di Santa Maria a Parete» di Liveri; cfr. Ivi, ad indicem.

⁶³ Vedi S. IORIO, *Jacopo Lazzari e l'arte del commesso marmoreo a Napoli. 1600-1640*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere, XXV ciclo, a.a. 2012-2013, sul sito www.fedoa.unina.it.

⁶⁴ Appendice documentaria, nn. 23, 26-27.

⁶⁵ Per maggiori notizie e per i documenti sull'attività prevalentemente napoletana dello scultore, vedi F. SORCE, *Montani Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 860-862; A. PINTO, *op. cit.*, ad indicem.

⁶⁶ Appendice documentaria, n. 28.

⁶⁷ Ivi, n. 20.

⁶⁸ Tra il 1615 e il 1618, ad esempio, Montani, Lazzari e De Rosa si trovarono a operare 'insieme' nella Cappella Tarugi della chiesa dei Girolamini; cfr. R. LUCCHESI, *La Chiesa dei Girolamini*, in *Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Napoli 2007-2008, pp. 593-594.

⁶⁹ Vedi nota 62.

⁷⁰ Nel 1605, ad esempio, il Guerra avrebbe intagliato, insieme al «mastro d'ascia» Giovan Domenico Saccatore, le cornici di due quadri con *Storie di santa Teresa* richiesti in quello stesso anno al Borghese, cfr. N. CLEOPAZZO, *Ippolito Borghese*, cit., I, p. 111.

⁷¹ Viste le «modalità» e la frequenza degli episodi di «stretta collaborazione» tra intagliatori e pittori rintracciabili nei documenti di Cinque e Seicento, già Letizia Gaeta qualche anno fa si è spinta a supporre che quelli istituissero tra loro «veri e propri sodalizi e non sempre occasionali»: L. GAETA, *Il Reliquiario di Nunzio Ferraro nell'ambito della scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento*, in «Kronos», 2003, 5-6, p. 193, nota 1.

⁷² I 410 ducati versati da Rinaldo Amodeo al Lazzari, tanti se limitati alla sola manifattura della piccola edicola, dovrebbero comprendere le spese di acquisto del costoso materiale; e difatti per Lazzari una procedura di pagamento simile è documentata qualche anno dopo per la Cappella Del Balzo in Santa Chiara, vedi *infra*.

⁷³ G.G. BORRELLI, *Sulla presenza di Camillo Mariani a Napoli e la decorazione marmorea di San Paolo Maggiore*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'ALESSANDRO, Napoli 2011-2012, II (2012), p. 69.

⁷⁴ Per la quale vedi S. IORIO, *op. cit.*, pp. 71-77.

⁷⁵ Il De Dominicis e il Sigismondo ne citano solo il soggetto (vedi qui le note 56-57); per le successive guide partenopee in cui l'opera è ricondotta al catalogo degli Imperato, cfr. N. CLEOPAZZO, *Ippolito Borghese*, *op. cit.*, II, n. 27. Sull'equivoco da cui ebbe origine la 'dualità' del nome del pittore napoletano, vedi S. DE MIERI, *Girolamo Imperato*, cit., p. 17.

⁷⁶ M.S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, p. 130.

⁷⁷ *Arte in Calabria. Ritrovamenti-Restauri-Recuperi (1971-1975)*, cat. mostra, Cosenza 1976, a cura di M.P. DI DARIO GUIDA, Cava dei Tirreni 1975, p. 157 e qui nota 60.

⁷⁸ È possibile che l'opera sia stata ordinata subito dopo la fondazione della confraternita afragolese (post 1603), all'epoca in cui essa aveva sede nella Cappella di San Carlo della chiesa di Santa Maria d'Ajello, e prima dell'edificazione dell'oratorio a questa annesso documentato a partire dal 1628. Per le poche notizie certe sui primi anni di esistenza dell'ente, vedi G. PUZIO, *Cronaca manoscritta della chiesa di Santa Maria d'Ajello*, Afragola, ms. Archivio parrocchiale di Santa Maria d'Ajello, post 1853, in C. PASINETTI, *Il complesso monumentale di Santa Maria d'Ajello ad Afragola*, Afragola 2003, pp. XXX, 39; C. CERBONE, *Chiesa e società ad Afragola tra Cinque e Settecento. Per una storia degli insediamenti rurali del napoletano*, Afragola 2006, p. 90.

⁷⁹ Cfr. G. PUZIO, *op. cit.*, p. XXXI; tesi ripresa in C. PASINETTI, *op. cit.*, p. 43. La tavola, bisognosa di restauro, è già stata espunta dal catalogo imperatoesco da S. DE MIERI, *Girolamo Imperato*, cit., p. 317.

⁸⁰ Per l'*Immacolata* del seminario napoletano vedi P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento*, cit., pp. 285, 315, nota 12; per l'*Assunta* (?) di Baranello, similissima anche nell'inclinazione del viso, sebbene in controparte, alla Vergine di Afragola, cfr. A. BRUNETTI, *La chiesa-pinacoteca di Baranello. Brevi note su Giovanni Balducci e Ippolito Borghese*, in «Ricerche di storia dell'arte», 110-111, 2013, pp. 175-177.

⁸¹ Vedi M. PANARELLO, *L'Immacolata in Calabria nella pittura e nella scultura dalla fine del Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. ANSELMI, Roma 2008, p. 21.

⁸² *Memoriale effigiatum librorum prophetiarum seu visionum B. Brigidae*, Romae, in aedibus Sanctae Brigidae per Duodecimum et Antonium socios, 1556, pp. n.n.

⁸³ Si allude qui ai casi documentati dei politici di Novi Velia (1609-10) e di Chiaravalle Centrale (1615); vedi N. CLEOPAZZO, *Un'aggiunta al catalogo di Ippolito Borghese: il politico per i Cappuccini di Novi Velia*, in «Arte cristiana», CIII, 2015, 887, pp. 107-112.

⁸⁴ Non è comunque da escludere che per la pala Amodeo – come nei due episodi citati alla nota precedente – il Borghese si sia basato su un progetto grafico affidato dai committenti o dai loro consulenti a qualcun altro. Sia in tal caso, che nell'eventualità in cui il disegno sia stato realizzato dall'umbro, il progetto poteva includere l'intera decorazione della cappella, quindi anche le parti lignee e marmoree da affidare a Guerra e a Lazzari, il che validerebbe l'ultima ipotesi formulata nel testo. Giova a tal proposito ricordare che, proprio su un disegno del Borghese, il Lazzari avrebbe dovuto eseguire «i lavori di marmo» della cappella di Lucrezia Carafa de Scodes in Sant'Eframio Nuovo (1614-15); E. NAPPI, *Ippolito Borghese. Un pittore amico dei frati cappuccini*, Napoli 2013, pp. 16-19.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. ASBN, *Banco dei Poveri*, giornale di cassa, matr. 2, cc. n.n.

10 gennaio 1607. A nostri di casa et per loro ad Orlando di Pascale ducati sedici, tari tre et grana diece dissero ad complimento di ducati cinquantasei, tari 3.10, atteso li altri ducati quaranta l'ha ricevuti per detto banco in due partite con polisa del dottor Ottavio di Roggiero della Ratta, quali ducati cinquantasei, tari 3.10 erano per lo prezzo di tutti legnami ha venduti et consignati per servitio del tetto del detto nostro oratorio presso San Giorgio.

2. *Ibidem*.

14 luglio 1607. Al dottore Giovan Francesco Vitagliano ducati cinque, tari tre e per lui a maestro Giosuele del Serio disse per saldo e final pagamento di tutte spese e fatture della fabbrica et cornice della nostra chiesa et oratorio presso San Giorgio.

3. *Ibidem*.

20 luglio 1607. A' nostri di casa ducati sette et per loro a Giovan Battista Vegilante dissero a compimento di ducati dicesette per lo prezzo del legname et intagliatura della cornice ha fatto per servitio della cona del loro oratorio.

4. *Ibidem*.

20 luglio 1607. A' nostri di casa ducati tridici et per loro a Geronimo Imperato dissero a compimento di ducati ventitré in conto della pittura della cona ha da fare del nostro oratorio, atteso li ducati diece li ha ricevuti contanti.

5. *Ibidem*.

9 agosto 1607. A' nostri di casa ducati diece et per loro a Geronimo Imperato dissero in conto della pittura et azzulo oltremarino da ponere nella cona del loro oratorio, et per detto Geronimo Imperato a Giuseppe Pisano disse per altri tanti.

6. ASBN, *Banco dei Poveri*, volume di bancali matr. 11.

14 novembre 1607. Nostri di banco pagate alli legittimi heredi del quondam Geronimo Imperato ducati ventisette e dite sono a compimento di ducati sessanta, e sono per la manifattura et altre spese che tanto detto quondam Geronimo fece mentre vivea quanto detti heredi hanno fatto fare da poi sua morte d'una cona a noi consignata, quale al presente sta nel nostro oratorio, atteso l'altri ducati trentatré l'hanno ricevuti per detto nostro banco, e ponete a conto il dì 14 di novembre 1607.

Li governatori del Sacro Monte de Poveri del Nome di Dio.

Per me Virgilia de Ligorio madre et totrice deli figli del quondam Geronimo Imperato come apare per fede de preamolo li pagarite a Francesco Imperato figlio et sono per altri tanti di casa, oggi 14 novembre 1607. Virgilia de Ligorio.

Fit fides per subscriptum Magnae Curiae Vicariae attorum magistrum qualiter Franciscus Bartolomeus et Andreas Imperati fuerunt declarati filii legittimi et naturales coheredes universales ab intestato quondam Hieronimi Imperati eorum patris, cum beneficio legis et inventarii mediante decreto preambuli eiusdem Magnae Curiae Vecariae magistri tutela personarum et bonorum praedictorum Francisci Bartolomei et Andreas fuit delata in per

sona Virgilia de Ligorio eorum matris que adimplevit servata forma juris ut ex attis preambuli praedicti, cui dictus attorum magistrum se refert et in fides repositus se subscripsit, Napoli die decimo mensis Octobris 1607.

Jovan Andrea Canale actorum magister.

7. ASBN, *Banco dei Poveri*, giornale di cassa matr. 3, c. 8v.

7 febbraio 1608. A' nostri di casa ducati otto e per loro a Mattheo Mollica dissero a compimento di ducati diece, atteso gli altri ducati dui li ha ricevuti per mano di Giovanni Antonio Guerra in conto di quello ha speso et ha da spendere per intagliare e innorare due teste di reliquie del nostro oratorio.

8. Ivi, c. 9v.

12 febbraio 1608. A' nostri di casa ducati quattro e per loro a Mattheo Mollica dissero in conto dell'intagliatura de due teste di reliquie per servitio del nostro oratorio.

9. Ivi, c. 10r.

13 febbraio 1608. Al dottore Giovan Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati tre, tari dui e grana diece e per lui a Melchior Paulillo disse a compimento di ducati 6.2.10, che li altri li ha ricevuti contanti et disse pagarli in virtù de mandato di nostri governatori per le spese di tavole stanti, chiodi, pinze et altro e fattura del tavolato ha fatto nel muro dove ha posta la cona del nostro oratorio presso San Giorgio.

10. Ivi, c. 10v

18 febbraio 1608. A' nostri di casa ducati quattro et per loro ad Oratio Buonocore dissero a compimento di ducati diece per saldo della innoratura et altro che ha fatto per servitio del nostro oratorio.

11. Ivi, c. 17r.

20 marzo 1608. Al dottore Giovan Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati tre e per lui a Giovan Thommaso Curtio disse pagarceli in virtù de mandato de nostri governatori per saldo e compimento di ducati 58, atteso li altri le ha ricevuti parte contanti e parte in nostro banco per lo prezzo delle candelieri indorati et cornice della cona et altro fatto per suo servitio del nostro oratorio presso San Giorgio.

12. Ivi, c. 26v.

26 aprile 1608. Al dottore Giovan Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati cinque e per lui a Giovanni Antonio Guerra disse in virtù de mandato de nostri governatori per saldo e final pagamento delli quatri che ha fatto per servitio delle Quarantore che si sono tenute li dì ultimi di Carnevale nel nostro oratorio e per le telari delli altari et ogni altra cosa che ha fatto per servitio del nostro oratorio.

13. Ivi, c. 27v.

2 maggio 1608. A' nostri di casa ducati cinque et per loro a maestro Paulo Piro dissero a compimento di ducati trentacinque per saldo et final pagamento di quanto ha speso e fattura di stucco et altro per servitio del nostro oratorio.

14. Ivi, c. 37v.

31 maggio 1608. A' nostri di casa ducati quaranta, tari tre e grana cinque e per loro a Francesco Landolfo argentiero dissero a compimento di ducati trecento ventiotto, atteso li altri li ha ricevuti per nostro banco in più partite et esserno per lo prezzo di tre para di candelieri de argento et crocifisso d'ottone innorato e una scatola per ponere l'ostia d'argento che li ha venduti e consegnati per servitio del loro oratorio presso San Giorgio.

15. Ivi, c. 50r.

30 giugno 1608. Al dottor Giovan Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati tre et per lui a Giovan Thommaso Curtio disse in virtù de mandato de nostri governatori a compimento di ducati 27.1, che li restanti li ha ricevuti cioè ducati 8.3.10 da Giovanni Andrea Civitella e li restanti ducati 19.2.10 da esso parte contanti e parte dal nostro banco, e esserno per saldo di dece para di candelieri in argento, dieci para di giarretelle innorate, pittura delle prospere, stipi, innoratura della gradina del'altare e del monte co sfere per servitio delle Quarant'ore e ogni altra cosa che ha fatto per servitio del nostro oratorio.

16. Ivi, c. 60r.

19 luglio 1608. Al dottor Giovan Francesco Vitagliano ducati cinque e per lui a Oratio Buonocore disse pagarceli in virtù de mandato di nostri governatori per la innoratura de una testa di Santa Ursola ha innorata per servitio del nostro oratorio.

17. Ivi, c. 138v.

10 novembre 1608. Al dottor Giovan Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati sette et per lui a Nicola Montella a compimento di ducati 32 disse che sono per prezzo et pagamento tanto della cupula, porte et balagustrate quanto altra opera di legname have fatta per servitio della chiesa del nostro oratorio.

18. Ivi, c. 166v.

17 dicembre 1608. Al dottor Giovan Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati sei et per lui a Francesco Mellone a compimento de ducati sittanta, atteso li altri li have ricevuti per detto banco disse esserno per pretio et final pagamento della ponetura d'oro et pittura tanto del tabernacolo, portelle e balagustrata quanto della Madonna con il Christo have facto per servitio nella chiesa del nostro oratorio.

19. Ivi, c. 178r.

24 dicembre 1608. Al dottor Francesco Vitagliano thesoriero del nostro oratorio ducati quattro e per lui a Francesco Pauluccio a compimento de ducati dieci, che li altri li ha ricevuti di contanti e sono per lo prezzo d'uno presepio la venduto e consegnato per servitio del nostro oratorio presso San Giorgio.

20. ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, volume di bancali, matr. 716.

Banco di Santo Eligio pagate per me a Tomase Montani ducati dieci dite li pagho in conto e per caparra de due angiolini di marmo biancho di scultura che lui me ha da fare e consegnare per li due de luglio prossimo venturo del presente anno 1609 per servitio della nostra cappella, e quelli per prezzo di ducati trenta

cossì tra noi d'accordio, quali angiolini an da essere di bellissima qualità a giuditio di esperti di detto esercizio per me eligendi, e ponete a mio conto de casa il dì 3 giugno 1609, ducati 10 contanti. Giovan Battista Amodeo.

21. ASBN, *Banco Spirito Santo*, giornale di cassa, matr. 52, c. 1028. 18 agosto 1609. A Ranaldo Amodeo ducati dieci e per lui a maestro Gioseppe de Rosa disse in conto di ducati trentasette, quali sono per lo integro prezzo della indoratura di uno baldacchino li ha da fare indorato tutto a butto de oro et poi sgraffiato de azzulo per servitio della sua cappella di accordo fra loro per detto prezzo, quale baldacchino ce li ha da consegnare per li 6 di settembre prossimo venturo del presente anno 1609 ad elezione di esperti per esso eligendi.

22. Ivi, c. 1155¹.

9 settembre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati dieci e per lui a Tomase Montano disse sono a compimento di ducati trenta, atteso li restanti ducati 20 ne ha ricevuti ducati dieci per polisa di Giovan Battista Amodeo suo figlio per il banco di Sant'Eligio, sotto il 3 di giugno 1609, et ducati 10 da lui contanti et sono per prezzo di due angelini di scultura di marmo che li ha fatto e consignato per servitio della sua cappella di accordo fra loro per detto prezzo con sua firma.

23. Ivi, c. 1174.

12 settembre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati dieci e per lui a Jacovo Lazzari disse li paga a compimento di trecentodieci, atteso li altri li ha ricevuti da lui in più partite e giornate per banco et contanti, in conto di una cappella di marmo e misti che lui li ha lavorati et posta dentro Santa Maria della Nova de Napoli, e per lui a Baldassare de Tome.

24. Ivi, c. 1209.

18 settembre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati nove e per lui a maestro Gioseppe de Rosa disse a compimento di ducati 39, atteso li restanti ducati 30 li ha ricevuti ducati 20 da lui contanti et ducati 10 per questo banco sotto li 17 di agosto passato 1609, e ditti per lo prezzo della indoratura de uno baldacchino che li ha indorato e fatto per servitio della sua cappella per prezzo di ducati 37. 2 per la indoratura della cornice della cona et Dio Padre della sua cappella, declarando restare saldi insino ad hoggi con sua firma per mano di notare Aniello Capoistrice.

25. Ivi, c. 1216².

23 settembre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati trentacinque e per lui a Ipolito Borghese disse a compimento di ducati sissanta, atteso li altri ducati 25 ne ha ricevuti ducati 15 per polizza per il Monte della Pietà sotto li 29 novembre 1608, et forno per caparra, e li altri ducati 10 da lui contanti et disse per lo prezzo d'uno quatro della Concetione et un altro quatro di uno Iddio Patre lo ha fatto et consignato per servitio della sua cappella d'accordio fra loro per detto prezzo, e per lui a Francesco Borgoglia.

26. ASBN, *Banco Spirito Santo*, giornale di banco, c. 779.

1° ottobre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati cento et per lui a Jaco-

vo Lazari disse a compimento di ducati quattrocentodieci, atteso li restanti trecentodieci li ha ricevuti per più banchi e contanti da esso et sono in conto di una cappella di marmi e mischii li ha posta dentro la chiesa di Santa Maria della Nova di Napoli.

27. ASBN, *Banco Spirito Santo*, giornale di cassa, matr. 53, c. 1310 19 ottobre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati dieci et per lui a Jacovo Lazari disse in conto d'una cappella che l'have lavorato posta dentro la chiesa di Santa Maria della Nova di Napoli, et per esso a Baldassarro di Tome.

28. Ivi, c. 1337³.

23 ottobre 1609. A Ranaldo Amodeo ducati sette et mezzo et per lui a Giovanni Antonio Guerra disse a compimento di ducati 41, atteso li restanti ducati 33.2.10 l'have ricevuti in più volte da esso di contanti, quali ducati 41 ce li paga per l'integro prezzo del baldacchino et cornice l'have fatto e posto dentro la chiesa di Santa Maria della Nova di Napoli per servizio della sua cappella, dichiarando tra loro esserli soddisfatti di questo lavoro negoziato insieme per insino al 20 del presente con sua firma.

¹ Parzialmente pubblicato in G.B. D'ADDOSIO, *op. cit.*, 1916, p. 157.

² Parzialmente pubblicato in G.B. D'ADDOSIO, *op. cit.*, 1919, p. 392.

³ Parzialmente pubblicato in G.B. D'ADDOSIO, *op. cit.*, 1921, p. 392.

ABSTRACT

New Documents (and Some Hypotheses) on the Arts in Naples in the Early 17th Century: The Monte dei Poveri Oratory and the Amodeo Altar in Santa Maria la Nova

The present article draws on a group of many inedited documents from the early years of the seventeenth century relative to two sites of rather special importance in Counter-Reformation Naples, namely, the Amodeo altar in Santa Maria la Nova and the Monte dei Poveri chapel, with its connected oratory, in the church of San Giorgio Maggiore. While nothing has been known hitherto about the art work in these two sites, important information is now available on the artists who were foremost in decorating them, among whom were Jacopo Lazzari, Giuseppe De Rosa, Matteo Mollica (who was commissioned to do two reliquary busts for the Monte dei Poveri oratory, the earliest commission for this artist of which we have a record), and Girolamo Imperato, who received payment for the altar piece in the oratory in the last days of his life. Thanks to these sources, compelling art historical hypotheses can be advanced, with some reflections on how studios were run in the art market in Naples. Furthermore, the lovely *Immacolata* in the oratory of the same name in Afragola can be reassigned to Ippolito Borghese's circle of artists.



1. L.A. Natale, *Golfo di Salerno e porto di Vietri*, disegno a penna, 1685.
Napoli, Archivio di Stato.

Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il “fortino” di Castel dell’Ovo

Luigi Abetti

Com'è noto, quando il Regno di Napoli passò sotto il dominio spagnolo, la difesa della capitale e del territorio vicereale acquisì un'importanza determinante. Nel solco della programmazione urbanistica di don Pedro de Toledo gli aspetti strategici e militari prevalsero su quelli d'interesse civile; l'obiettivo principale era quello di far assumere alla città-capitale la *facies* di città-fortezza in virtù del suo inserimento nel più ampio sistema di difesa del Mediterraneo¹. L'attuazione del piano impegnò i successori del viceré-urbanista per oltre mezzo secolo anche in virtù dell'adeguamento dei presidi militari alle nuove tecniche di difesa a cui provvidero gli ingegneri militari, secondo una prassi che affonda le radici nel sodalizio tra don Pedro de Toledo e Pedro Luis Escrivà.

La riorganizzazione istituzionale intrapresa in età toledana comportò l'affermazione di tutta una serie di tecnici burocrati a servizio dello Stato, di cui facevano parte anche gli architetti e gli ingegneri militari, i quali, a differenza dei primi, venivano inquadrati a vario titolo nei ranghi dell'esercito spagnolo. Se a metà del Cinquecento gli ingegneri militari avevano il compito di redigere i piani d'intervento per la difesa del territorio vicereale e gli architetti quello dell'esecuzione dei lavori², dalla fine dello stesso secolo si registra la loro subalternità all'ingegnere maggiore del Regno, esperto tanto nell'architettura civile, quanto in quella militare. Da Domenico Fontana in poi il sistema di formazione di periti variamente specializzati dipese sempre più dall'ingegnere maggiore, fino a costituire una vera e propria 'scuola'³ che fu consolidata dai successori di Fontana, a cominciare dal figlio Giulio Cesare, fino a raggiungere la massima espressione con Francesco Antonio Picchiatti⁴, il quale, dal 1656 al 1694,

assicurò allo Stato uno stuolo di tecnici burocrati capace di monitorare il territorio vicereale attraverso proposte progettuali, sopralluoghi, ispezioni, rapporti sull'avanzamento dei lavori e via di seguito. I regi ingegneri dipendevano dalla Regia Camera della Sommaria, istituita da Alfonso I d'Aragona e riformata da don Pedro; al loro 'ufficio', una specie di Ministero dei Lavori Pubblici, competeva la gestione degli interventi di interesse civile (bonifiche, acquedotti, ponti, studi cartografici, costruzione e manutenzione delle strade) e militare (fortezze, castelli, torri, ecc.)⁵ e la pubblicazione dei bandi per assegnare gli appalti dei lavori. Mediante l'attività di questa struttura amministrativa e l'operato degli ingegneri i viceré puntarono a creare l'immagine di uno Stato moderno ed efficiente, attento alle esigenze dei cittadini; del resto gli interventi di bonifica, l'ammodernamento degli acquedotti, il potenziamento della rete viaria, la costruzione di porti e darsene, la monitorazione del sistema difensivo del Regno erano indispensabili per dare un nuovo impulso alle attività economiche e commerciali ed assicurare l'incolumità della popolazione.

I progetti *ex novo*, dopo aver ricevuto l'approvazione del viceré, il quale aveva diritto di veto sulle proposte, passavano all'esame del Consiglio d'Italia a Madrid, cui spettava l'assenso definitivo per l'apertura dei cantieri. Il ruolo del viceré era determinante. Non diversamente dal Toledo il loro nome sarebbe stato associato alle opere intraprese in cui si intrecciavano motivi di opportunità politica e di magnificenza pubblica, il che, soprattutto a seguito del fallimento dei lavori alla darsena in età del viceré Pietro Antonio d'Aragona⁶, li spinse sempre più a valutare attentamente le proposte coinvolgendo i vertici

dell'esercito spagnolo e gli ingegneri militari, cui spettava, in linea di massima, la redazione delle proposte e la direzione dei cantieri.

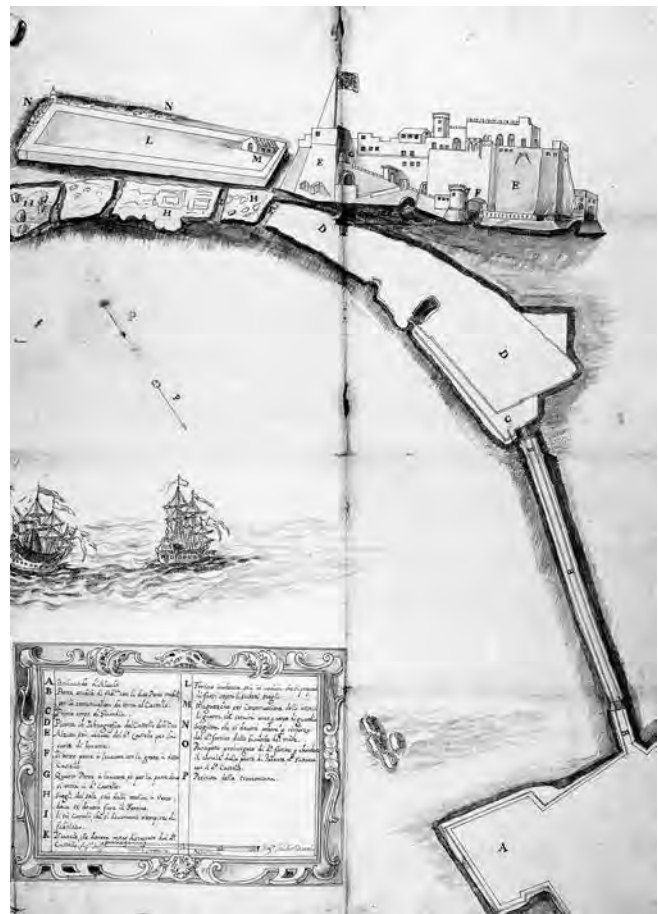
Per la seconda metà del Seicento sono documentati almeno quattro ingegneri militari: Donato Antonio Cafaro⁷, e i meno noti Sebastiano Indelicato⁸, Ferdinando de Grunembergh⁹ e Luca Antonio Natale o Di Natale, il quale, col grado di sergente maggiore del Regno, non solo curò la manutenzione ordinaria dei presidi militari, ma ideò autonomamente specifici piani di potenziamento degli stessi e affiancò Picchiatti anche in opere d'interesse civile. L'attività di Natale è finora documentata dal 1680, quando eseguì l'accurato rilievo dell'insediamento religioso di Santa Maria della Vita e del largo antistante¹⁰, al 1703, anno in cui stilò una relazione per alcune riparazioni in Castel dell'Ovo¹¹. All'8 aprile 1685 risale l'invio alla Segreteria dei viceré dell'inedito disegno raffigurante parte del golfo di Salerno nel tratto compreso tra Fuenti e Vietri (fig. 1). Questo sopralluogo fece seguito all'istanza del governatore di Cava, il quale segnalava alle autorità competenti la costruzione di un magazzino da parte di un certo Gennaro de Cesaro. Natale, in tale occasione, accertò che la piccola fabbrica, destinata alla «conservazione de[gli] stigli marinareschi», non avrebbe compromesso la difesa del tratto di costa in questione e sottolineò la necessità di rifare il basamento della torre di Fuenti, eroso dai flutti del mare, e di potenziare l'artiglieria pesante della torre di Morovigliano¹². Nel dicembre 1686, invece, fu il marchese di Bonito che comunicò alla Segreteria vicereale di inviare Natale ad Ischia per controllare e periziare i lavori di consolidamento delle torri della Cornacchia, di Vico e Sant'Angelo. Da un'altra relazione veniamo a conoscenza che il sergente maggiore agli inizi dello stesso mese di dicembre si trovava a Gaeta per verificare se le «spianate di basoli» in prossimità dei baluardi e dei posti di guardia del castello erano state messe in opera sulla base dei suoi disegni¹³. Nel 1688, oltre a fornire il piano per la polveriera e il cosiddetto fortino di Castel dell'Ovo, apprezzò i lavori svolti dal capomastro fabbricatore Giulio Molaro nei palazzi vicereali, Vecchio e Nuovo (Palazzo Reale)¹⁴. Dopo il sisma del 5 giugno, fu impegnato, insieme a Picchiatti, Antonio Galluccio, Antonio Caracciolo e Dionisio Lazzari, nella stesura della relazione per riparare

il refettorio del convento di San Domenico Maggiore¹⁵. Nello stesso anno approvò gli apprezzamenti di Giustiniano Cafaro e Lorenzo Ruggiano per alcuni lavori in Castel Capuano e nel Palazzo degli Studi, dove momentaneamente era stato trasferito il Tribunale¹⁶, e ottenne, sostituendo Mario d'Urso, la nomina di ingegnere per le fabbriche di Palazzo Reale¹⁷. Per il 1689 risultano particolarmente significativi il rifacimento della «lamia di canne [volta ad incannucciata] della Sala Reale» e degli ambienti di sottotetto della nuova residenza dei viceré¹⁸ e gli interventi di manutenzione ordinaria ai castelli di Crotone¹⁹, Bari e Taranto per i quali si avvale della collaborazione del capitano Nicola di Mauro che ottenne in quell'anno la nomina di suo «aggiutante» e supervisore dei lavori²⁰. L'anno successivo valutò i lavori che il capomastro Tommaso Baldino aveva fatto in una casa di proprietà del Monte dei Morti della chiesa teatina di Santa Maria degli Angeli a Pizzozalcone²¹ e allestì al Largo di Palazzo i noti apparati da festa per le nozze tra Carlo II e Marianna di Neoburgo²². L'apparato, per quanto effimero, è tra le realizzazioni di maggiore impegno di Natale che per l'occasione ideò un 'teatro' impostato su una teoria di archi a tutto sesto separati da pilastri, su cui poggiava una loggia continua scandita da palchetti conclusi da catini a conchiglia; nella parte mediana, il palco destinato al viceré e al suo seguito. L'innesto dell'ala laterale, in corrispondenza dell'attuale Salita del Gigante, era segnato da una caverna dov'era alloggiato il gruppo raffigurante la sirena Partenope e il fiume Sebeto, mentre al centro della vasca fu sistemato un monumentale carro marittimo a forma di conchiglia guidato dal dio Amore e trainato da una coppia di delfini affioranti dall'acqua. Questo lato, come quello opposto, presentava al centro un monumentale arco trionfale che fungeva da ingresso alla piazza dove si sarebbero svolti i tornei e i giochi. La quinta d'onore, diversamente dalle soluzioni approntate negli anni precedenti, fu addossata, mascherandolo, al fronte frastagliato alle falde della collina di Pizzozalcone (al tempo segnato dagli insediamenti religiosi di San Luigi al centro, di Santo Spirito verso via Chiaia e della Croce di Palazzo sul lato opposto), anziché alla facciata di Palazzo Reale, in modo da ottenere una piazza regolare, che sarà realizzata nel corso della prima metà dell'Ottocento²³.

Questi apparati restano ad oggi l'unica realizzazione nota in cui Natale poté mettere a frutto il suo estro creativo, che registra alcune connessioni con la produzione effimera di Johann Paul Schor²⁴ e di Gian Lorenzo Bernini. L'influenza della produzione berniniana si palesa nella scelta di innestare, quasi in soluzione angolare, la grotta che irrompe plasticamente nella sequenza ordinata dei palchetti. Detto ciò, se per un verso possiamo intuire la potenzialità del linguaggio architettonico e decorativo di Natale, dall'altro siamo impossibilitati a decodificarlo per la mancanza di altri termini di paragone che esulano dall'attività di tecnico.

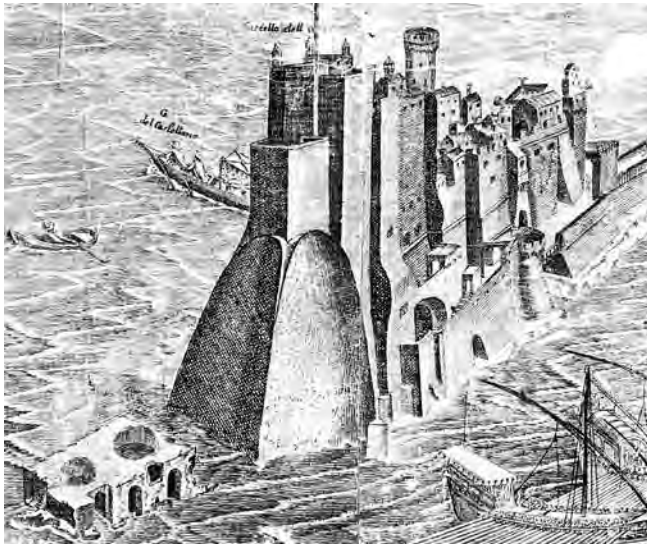
Al 1693, invece, risalgono la relazione per rendere carrozzabile la strada che andava «dalli Sudatari di Tritoli a Baia»²⁵ e il parere favorevole, espresso insieme a Picchiatti e Indelicato, per la costruzione del nuovo Sedile di Porto alla strada dell'Incoronata (oggi via Medina), poi non realizzato a causa dell'opposizione del governatore di Castelnuovo, dato che la fabbrica in caso di sommosse poteva essere utilizzata come avamposto dai rivoltosi o compromettere possibili manovre militari²⁶. Ben documentata da Strazzullo è l'attività dei bienni 1694-95 e 1702-03, anni in cui Natale appare impegnato nella stesura di una serie di resoconti per lavori di manutenzione ordinaria per le attrezzature militari di Baia (castello e molo), di Capua («accomodazione» di un ponte), di Portici («restauro» della Torre del fortino del Granatello), di Gaeta (castello) e di Napoli (Arsenale, Castel dell'Ovo, Castel Nuovo, Torrione del Carmine, Palazzo dei Regi Studi²⁷ e presidio di Pizzofalcone²⁸). Gli unici interventi registrati per Castel Sant'Elmo, invece, risalgono al 1688 e al 1694, cioè a quando, a seguito dei terremoti, gli fu ordinato di ispezionare lo stato della fortezza che, ad eccezione della «loggetta che copre la salita principale di detto castello», risultò integra²⁹.

In questo breve *excursus* occupano un posto rilevante le inedite proposte per la costruzione della polveriera e del fortino di Castel dell'Ovo «in tempo dell'eccellentissimo signor marchese di Santo Stefano viceré, che al presente ottimamente governa, cui si è aggiunto dalla parte d'oriente un fortino, dove si diceva alle Molina, per le Molina che anticamente vi stavano a vento, e questa per far giocare il cannone a fior quasi d'acque, e nel fabricare



2. L.A. Natale, *Progetto per il fortino di Castel dell'Ovo*, disegno a penna e inchiostro acquerellato, 1688. Napoli, Archivio di Stato.

vi si son trovate ed osservate antiche vestigie d'edificii»; sempre Carlo Celano precisa che «in questo castello vi è il regio magazzino della polvere»³⁰. In questi passi il canonico e descrittore della città condensa gli interventi in questione, approvati durante il vicereame di Francisco de Benavides conte di Santisteban, in carica dal gennaio 1688 al marzo 1696, su relazione del generale d'artiglieria e duca di Avigliano Marcio Orilla³¹ e del maestro di campo Fernando Gonzáles de Valdés. L'intenzione di creare una polveriera nel castello risaliva al 1684, anno in cui Francesco Antonio Picchiatti effettuò un primo sopralluogo per decidere quale ambiente fosse più idoneo per la conservazione della polvere da sparo e preventivarne la spesa. La scelta ricadde sulla «stanza del lamione grande che sta a mano destra nella sagliuta a detto Castello fra li due ponti alzatori», lunga 90 palmi (circa 22 metri), larga 57 palmi (circa 14 metri) e alta 60 palmi



3. A. Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, 1629, particolare con Castel dell'Ovo.

(circa 15 metri). Tra modifiche, materiali e mano d'opera l'ingegnere maggiore calcolò una spesa di circa duemila ducati³². Il progetto fu ripreso quattro anni dopo, e Natale, a differenza di Picchiatti, propose di scavare *ex novo* un ambiente nella «parte più forte del monte» in corrispondenza del «principio della scala nova della communicatione della polvere et proprio nella prima tesa sopra il corpo di guardia principale»³³, lungo 112 palmi (circa 28 metri), largo 32 e alto 30 (circa 7,50 metri), prevedendo una spesa di circa mille e duecento ducati, a cui si aggiungeva il vantaggio di ricavare parte del materiale per la fabbrica del fortino. L'abbattimento dei costi, scesi di oltre ottocento ducati, era dovuto all'eliminazione delle opere di legname (pertiche, architravi, porte e finestre) e delle relative maestranze ridotte ad un'unica figura specializzata: il mastro «tagliamonte», il quale doveva ricavare l'invaso nella roccia tufacea³⁴ mantenendo uno spessore non inferiore a 12,50 metri, creare degli «spiracoli», che avrebbero dovuto garantire il ricambio d'aria, e una caditoia che avrebbe dovuto mettere in comunicazione il deposito col sovrastante corpo di guardia. Com'è noto la polveriera fu ricavata ampliando e riducendo in un unico ambiente a pianta trapezoidale con volta a botte le preesistenti carceri della regina Giovanna³⁵.

Viceversa, l'idea di costruire una piattaforma ad uso militare sulla testata posteriore del castello-fortezza – quella

protesa verso il mare, per intenderci – è antecedente all'ottobre 1688, probabilmente dell'anno precedente, e l'occasione si ripresentò nei mesi successivi proprio quando Natale provvedeva alla realizzazione della nuova polveriera. La costruzione del fortino fu inclusa nel più ampio programma di potenziamento del piano di difesa per Napoli capitale; sulla piattaforma, protetta dall'alto del castello-fortezza e nella parte interna dai bastioni d'Alcalà o di Santa Lucia e delle Crocelle al Chiatamone, dovevano essere impiantati 'pezzi' d'artiglieria pesante che, disposti a pelo d'acqua, avrebbero dovuto garantire l'affondamento di eventuali flotte nemiche (fig. 2). Nella relazione il sergente maggiore precisava che il fortino fu ideato come prolungamento del castello in modo che «la fabrica de detto forte ripara una bona parte l'arcate di detto arsenale dalle burrasche de maro che sogliono succedere quando vengono li venti di scirocchi a mezzo giorno et libeccii»; una soluzione, che, seppure con un braccio molto più ridotto, riprendeva la proposta di Colantonio Stigliola di costruire un molo dall'impianto a 'C' che dai mulini di Castel dell'Ovo avrebbe dovuto spingersi a largo e terminare in linea d'aria nello specchio antistante l'arsenale³⁶.

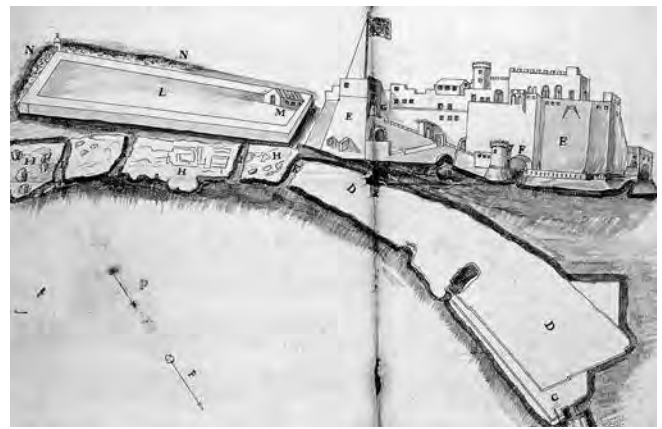
Limitandoci alla parte protesa verso il mare aperto del castello, lo stato precedente alla costruzione del fortino è accennato nella pianta Dupérac-Lafréry del 1566³⁷ e delineato nella veduta di Alessandro Baratta del 1629 (fig. 3)³⁸, in un disegno del 1666 circa conservato nell'Archivio Generale di Simancas (fig. 4)³⁹ e nel disegno di Natale (fig. 2). Nella pianta Lafréry appare soltanto una fabbrica dall'impianto a 'C', staccata dalla fortezza come se si trattasse di un avamposto realizzato a protezione dalle mareggiate; invece nella veduta Baratta la mole del castello, dalla parte della Torre Normandia, non solo è in primo piano, ma è vista da levante, inquadrando cioè lo stesso fianco raffigurato dal sergente, dove, oltre a due torri⁴⁰ e l'approdo alla piccola darsena, si riconoscono parte del cosiddetto arco maggiore già documentato nella miniatura del codice dell'Ordine del Nodo⁴¹ e nella Tavola Strozzi⁴², e la parte posteriore, nella quale appare una fabbrica parzialmente sommersa caratterizzata da volte in parte crollate con tre archi a tutto sesto. Quest'ultimo dettaglio potrebbe corrispondere a quelle «antiche vestigie d'edificii» menzionate



4. B. Presti (?), *Plano de las fortificaciones de la marina de la ciudad de Napoles ...*, 1666 (?), particolare con Castel dell'Ovo. Simancas, Archivo General.

da Celano, e che verosimilmente potevano far parte dell'originario *castrum Lucullanum*; una situazione che, per inciso, resterà invariata fino al 1666, come attesta il disegno di Simancas (fig. 4). Su quei ruderi circondati da scogli furono ricavate tre piattaforme separate da canali navigabili su cui furono costruiti alcuni mulini a vento. Natale propose di colmare tre dei quattro canali in modo da ricavare un'unica piattaforma lunga 500 palmi (circa 125 metri), larga minimo 100 palmi (circa 25 metri) e alta sopra il livello del mare 14 palmi (circa 3,5 metri)⁴³. La piattaforma-fortino, completata da un corpo di guardia, che fungeva anche da magazzino per l'artiglieria leggera, doveva restare isolata dal castello-fortezza per motivi strategici. Il sergente maggiore, per rendere al meglio la validità del progetto ricorse, secondo le consuetudini del tempo, alla cosiddetta 'prospettiva soldatesca'⁴⁴, vale a dire ad una rappresentazione tridimensionale di tipo assonometrico, in modo da evidenziare il rapporto tra il Castello e il fortino, tra conformazioni architettoniche e spazio circostante.

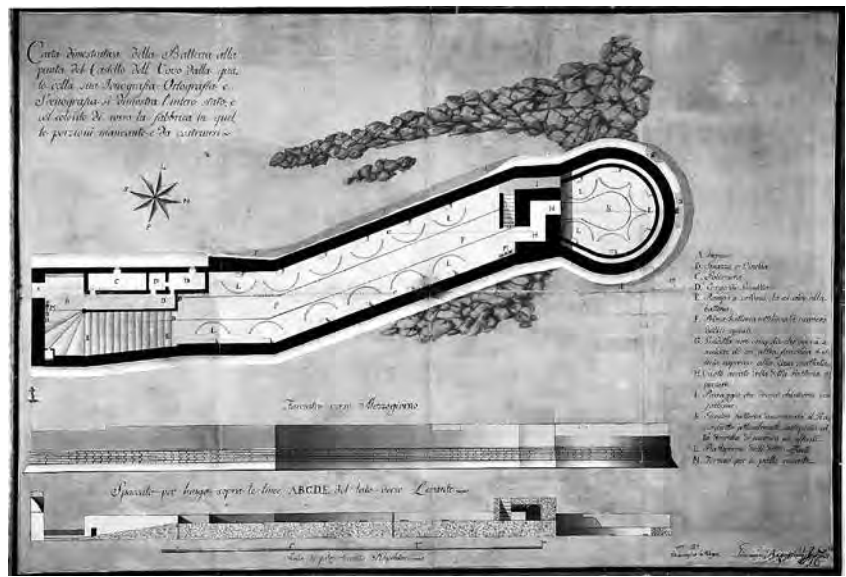
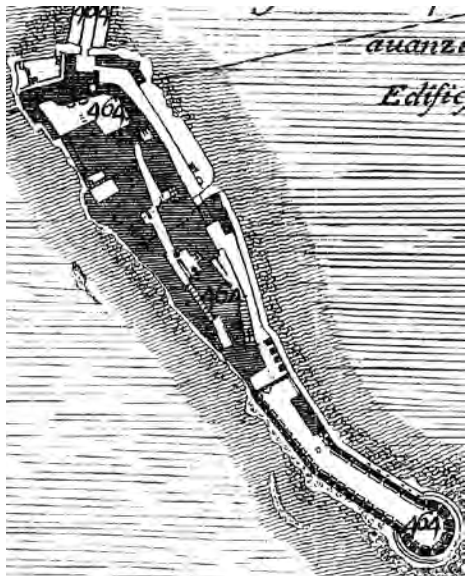
Da una serie di relazioni, conservate nell'Archivio Generale di Simancas ed edite da Achille Mauro, siamo in grado di comprendere gran parte dell'articolato iter progettuale per la messa in opera del fortino. Il Consiglio di Stato approvò la realizzazione dell'opera prima del mese di maggio 1689, quando veniva sollecitata la pubblicazione dei bandi per l'assegnazione degli appalti per le opere di fabbrica e di legname, facendo però riferimento ad un secondo progetto approntato questa volta da Natale e



5. L.A. Natale, *Progetto per il fortino di Castel dell'Ovo*, disegno a penna e inchiostro acquerellato, 1688, particolare. Napoli, Archivio di Stato (la legenda che correda il disegno è trascritta in appendice, doc. 3).

Indelicato, segno che nei mesi precedenti erano state apportate alcune modifiche. Tra queste, assume particolare importanza quella avanzata da de Grunembergh, il quale, nonostante il parere sfavorevole del generale Origlia, propose l'innesto sulla testata sul mare di un «grande bastione o torrione rotondo» per alloggiarvi un «cavaliere»⁴⁵ dove concentrare l'artiglieria pesante, così come appare nella sua pianta-rilievo inviata a Madrid nel 1691⁴⁶. È interessante, a tale proposito, osservare come l'ingegnere fiammingo intendesse potenziare il ruolo di Castel dell'Ovo per realizzare tiri incrociati con le postazioni di Posillipo e del Ponte della Maddalena e i presidi costieri della Torre di San Vincenzo, della punta del Molo e del Torrione del Carmine⁴⁷. È in tal senso che vanno inquadrare le modifiche suggerite da de Grunembergh, al quale tra l'altro si deve anche la nuova destinazione d'uso di Castel dell'Ovo: deposito per le polveri, unitamente a Castel Sant'Elmo, e punta avanzata per la difesa della capitale da potenziare con l'aggiunta di una piattaforma su cui impiantare una batteria con artiglieria a lunga gittata. La relazione dell'agosto 1691 inviata dall'ingegnere fiammingo al viceré Benavides sull'avanzamento dei lavori chiarisce il suo ruolo di supervisore, e ciò a dispetto della redazione del progetto la cui paternità spetta a Natale, così come attesta il disegno autografo del 1688 e l'iscrizione riportata da Parrino nel 1700⁴⁸.

Nonostante la proposta del duca di Arigliano di ricorrere all'adozione di batterie mobili, il Consiglio di Stato, nel



6. G. Carafa duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750-75, particolare con Castel dell'Ovo.

7. *Carta dimostrativa della batteria alla punta del Castello dell'Ovo dalla quale colla sua Iconografia – Ortografia e Scenografia si dimostra l'intero stato e col*

colorito di rosso fabbrica in quelle porzioni mancanti e da costruirsi. Napoli, Biblioteca Nazionale, sezione manoscritti, carte geografiche b.a 25. A/87, primo quarto del XIX secolo.

novembre 1691, ordinò al Corpo degli Elettivi della città di finanziare il completamento dei lavori che, stando a Conforto, furono terminati nel giugno 1692⁴⁹. Il finanziamento dei Seggi napoletani non solo comprendeva la spesa delle opere di fabbrica, ma anche quelle per la fusione delle venticinque colubrine⁵⁰. Come accennato, l'avvio del cantiere fu rimandato più volte anche perché nella revisione delle misure e degli appalti, come d'uopo, si avvicendarono, oltre a de Grunembergh, anche d'Urso e Indelicato. Tra i punti più controversi v'era il costo della manodopera, stabilito da Natale a quattro ducati e mezzo la canna per le fondazioni e due ducati e quattro tarì per le opere di fabbrica, e ribassato a tre e due ducati da Indelicato; prezzi che comunque non potevano essere rapportati a quelli precedenti, lievitati a seguito del sisma del 1688⁵¹. Per ammortizzarne i costi parte del tufo e del legno fu prelevata, rispettivamente, dall'escavazione del tufo per ricavare l'invaso della polveriera e dall'arsenale, fermo restando che, nonostante l'impiego degli schiavi delle galee per il trasporto dei materiali, dovevano essere pagate le maestranze e doveva essere acquistato gran parte del materiale per la colmata, vale a dire innanzitutto pali e pozzolana di Baia, le cui qualità, qualora «commixtum cum calce et caemento non modo ceteris aedificiis praestat firmitates, sed etiam moles cum struuntur

in mari, sub aqua solidescunt» (Vitruvio, *De architectura*, II, VI), erano note sin dall'antichità. L'altro rimando alle tecniche costruttive è costituito dal riferimento di eseguire le fondazioni a cassa di ferro e legno secondo una prassi ormai consolidata e un *modus operandi* non molto dissimile da quanto raccomandato dall'Alberti nel *De re aedificatoria* (X, XII) dove, per la costruzione degli argini marittimi e dei moli, faceva riferimento all'impiego delle casse in presenza di fondali poco profondi; in caso contrario veniva caldeggiato il ricorso alle fondazioni a getto commiste a massi e pietre⁵². Il leggero andamento verso est della Batteria Benavides è dovuto infatti all'adattamento della costruzione al masso tufaceo, su cui, come accennato, insistevano delle fabbriche antiche che furono utilizzate così com'erano non solo per ammortizzare i costi, ma, e soprattutto, per evitare che il fortino fosse privo di solide fondazioni come di lì a breve avrebbe dimostrato la rovina del baluardo circolare di conclusione, «fondato fora dello scoglio» e distrutto da una violenta mareggiata nell'inverno 1691⁵³.

Per le fasi successive dobbiamo affidarci soprattutto alla lettura della cartografia storica, partendo dal dettagliato rilievo della *Mappa topografica* di Giovanni Carafa duca di Noja del 1750-75 (fig. 6), dove l'accesso al corpo di fabbrica inferiore alla Torre Normandia è in continuità con la



8. Napoli, Castel dell'Ovo con in alto a sinistra la Batteria del Ramaglietto, 1890 circa.



9. Napoli, Castel dell'Ovo, Batteria e molo del Ramaglietto.

Batteria Benavides per via della colmata del canale che in precedenza le separava. Al centro si osserva la manica di collegamento tra la punta circolare con la parte rettilinea dove furono costruiti tre piccoli ambienti coperti da volte a botte estradossate destinati a corpo di guardia e a deposito per le munizioni. Queste fabbriche, per essere poste sul lato opposto e in prossimità della base della Torre Normandia rispetto al progetto di Natale, sono l'ennesima conferma delle modifiche apportate sia in corso d'opera, che successivamente. Tra XVIII e XIX secolo sono documentati una serie di lavori di manutenzione ordinaria a dimostrazione che l'importanza strategica della Batteria (denominata del Ramaglietto per la disposizione a ventaglio delle colubrine sul torrione casamattato) non venne mai meno, soprattutto a seguito del potenziamento dell'artiglieria effettuato da La Vega tra gli anni Settanta e Ottanta del Settecento⁵⁴. Al 1816 risale la proposta di «mettere i mattoni a coltello negl'Orli dei Parapetti della Gran Batteria, e riempire il piano di mezzo con pietre di tufo a quadroni»⁵⁵, da mettere in relazione con la «Carta dimostrativa della Batteria alla punta del Castel dell'Uovo»⁵⁶ (fig. 7) dove, unitamente alla segnalazione delle eventuali integrazioni con mattoni di cotto, dei locali della polveriera, del corpo di guardia e della fornace, è riportata la configurazione generale della Batteria del Ramaglietto, rimasta sostanzialmente la stessa sino agli settanta del Novecento (fig. 8) quando, sulla base della legge 898 del 1976, si provvide alla demolizione di gran parte del fortino-batteria riducendolo a molo (fig. 9).

Ringrazio il professore architetto Giulio Pane per i preziosi suggerimenti.

¹ Per l'elaborazione e l'attuazione del piano cfr. D.C. BAYON, *Un précurseur de l'urbanisme moderne à Naples: Don Pedro de Toledo*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 219, 1968, pp. 235-250; F. STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700* (1968), ed. cons. Napoli 1995, pp. 3-27 (presentazione di R. PANE, già recensione alla 1ª ed., in «Napoli nobilissima», s. III, VII, 1968, pp. 31-33); R. PANE, *Architettura e Urbanistica del Rinascimento*, in *Storia di Napoli*, IV, Cava dei Tirreni 1974, pp. 417-426; G. PANE, *Pietro di Toledo viceré urbanista (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XIV, 1975, pp. 81-95, 161-182; M.R. PESSOLANO, *Fortificazioni 'alla moderna' nella Napoli spagnola*, in *Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, a cura di G. AMIRANTE, M.G. PEZON, Napoli 2015, pp. 55-70 (con bibliografia precedente). Per la lottizzazione delle Celse cfr. invece A. COLOMBO, *La strada di Toledo*, in «Napoli nobilissima», s. I, IV, 1895, pp. 1-4, 25-29, 58-62, 105-109, 124-127, 169-173, dove si documenta l'articolato sistema delle concessioni enfiteutiche che dai cistercensi di Santa Maria di RealValle passò alle clarisse di Santa Chiara e ai certosini di San Martino, e da questi agli Spinelli di Cariatì; T. COLLETTA, *Una carta topografica del Seicento ed i quartieri a valle di San Martino*, in «Storia della città», 12-13, 1979, pp. 39-64; EADEM, *La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», X, 1985, 34-35, pp. 59-72, 115, 116, 144-147; I. FERRARO, *Napoli. Atlante della Città Storica*, III, *Quartieri Spagnoli e "Rione Carità"*, Napoli 2004, pp. 184-439; L. ABETTI, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma 2012, pp. 17-48.

² Sulla questione si rimanda a O. BRUNETTI, *La pratica dell'architettura militare nel vicereame di Napoli del XVI secolo*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», LXV, 1999, pp. 219-240.

³ La definizione è di D. DEL PESCO, *L'architettura del Seicento*, Torino 1998, pp. 222-225; per l'evoluzione della 'scuola' dei regi ingegneri si rimanda invece a *Scienziati-Artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di ingegneria di Napoli*, cat. mostra, Napoli 2002-2003, a cura di A. BUCCARO, F. DE MATTIA, Napoli 2003 (con bibliografia completa).

⁴ La bibliografia sull'attività di F.A. Picchiatti (1617-1694) è vasta, pertanto si rinvia ai contributi più significativi: F. Speranza in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (Napoli 1742-45), ed. a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III, pp. 736-745; R. PANE, *Architettura dell'età barocca*, Napoli 1939, pp. 125-132; F. STRAZZULLO, *Architetti e Ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Ercolano 1969, pp. 267-301; R. MORMONE, *Architettura a Napoli 1650-1734*, in *Storia di Napoli*, VI, Cava dei Tirreni 1970, pp. 1108-1117; A.

BLUNT, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London 1975, ed. cons. *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. LENZO, Milano 2006, pp. 127-129, pp. 297-299; G. CANTONE, *Napoli barocca*, Roma-Bari 1992, pp. 150-166, 221-224; A. GAMBARDILLA, *Le opere di Francesco Antonio Picchiatti nelle chiese di Napoli*, Napoli 2004; L. ABETTI, *Francesco Antonio Picchiatti e l'architettura classica: i 'restauri' dei palazzi Ruffo e Grasso*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2012-2013*, Napoli 2013, pp. 9-21; S. STARITA, voce *Picchiatti Francesco Antonio, detto Ciccio Picchiatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, 2015 (disponibile nel sito www.treccani.it).

⁵ Per le opere pubbliche in età vicereale cfr. G. FIENGO, *I Regi Lagni e la bonifica della Campania Felix durante il vicereame spagnolo*, Firenze 1988; IDEM, *L'acquedotto di Carmignano e lo sviluppo di Napoli in età barocca*, Firenze 1990.

⁶ Questo cantiere fu aperto tra il 1666 e il 1667 e affidato dal viceré al frate e architetto certosino Bonaventura Presti che, dopo vari ed estenuanti tentativi di arginare la forza dei flutti e l'affioramento di acque sorgive, non poté nascondere il fallimento dei lavori che furono affidati a Francesco Antonio Picchiatti e Donato Antonio Cafaro, esperto in ingegneria idraulica. Tra i primi a riportare l'episodio furono C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, V, p. 20, e I. FUIDORO, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, ed. a cura di A. PADULA, Napoli 1938, II, pp. 84, 86, le cui notizie in proposito sono sintetizzate da G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Firenze 1982, pp. 133-134. Per l'avvicendamento di Picchiatti e Cafaro, si rimanda a T. COLLETTA, *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le «Carte Montemar» e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, Napoli 1981, pp. 28, 33, 36, 46, 47; EADEM, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma 2006, pp. 377-380; L. ABETTI, *Bonaventura Presti architetto certosino*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli 2015, pp. 114-116, dove sono state chiarite alcune delle cause che determinano il fallimento dei lavori.

⁷ L'attività di Cafaro, ingegnere militare col grado di capitano, è documentata dal 1649 al 1672 in una serie di cantieri di interesse civile e militare. Nella capitale, in collaborazione con Picchiatti, è attestato nei lavori di completamento della nuova darsena, dove sostituì il certosino Bonaventura Presti, nel castello e forte del Carmine e, non ultimo, nel 'restauro' di palazzo Beccadelli, acquistato nel 1669 da Giacomo Capece Galeota (cfr. P. D'Agostino in B. DE DOMINICI, *op. cit.*, III, p. 357 note 86-87; F. STRAZZULLO, *Architetti e Ingegneri napoletani dal '500 al '700*, cit., pp. 41-53, dov'è annoverato tra i collaboratori di Fanzago; G. GUIDA, *Donato Antonio Cafaro, in Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, II, pp. 164-166, con particolare riferimento al cantiere della fontana di Monteoliveto; F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia di castelli e torri del regno di Napoli*, Napoli 1992, pp. 23-26, 37-40, 44-46, 64-66, 107-109 (perizie per alcuni lavori di manutenzione ordinaria ai castelli di Baia, di Civitella del Tronto e di Taranto; progetto per la torre del castello di Cirò; relazione per i lavori di riparazione ad alcune torri sulla costiera amalfitana); L. ABETTI, *Architetti e maestranze del Seicento napoletano dai documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione (I)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione 2009-2010*, Napoli 2012, pp. 42-47, con regesto aggiornato dell'attività svolta da Cafaro tra 1669 e 1672.

⁸ Capitano e ingegnere militare, ottenne la nomina di regio ingegnere nel 1674 ed è attestato fino al 1702 (cfr. F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1993, pp. 59 (docc. 115, 120), 64 (docc. 168, 169, 171-173, 181, 183, 184, 186, 188, 191), 65 (docc. 193-195).

⁹ Colonnello e ingegnere militare di origine fiamminga, risulta attivo dal sesto decennio del Seicento sino al 1692-93 (cfr. M.R. PESSOLANO, *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, in *Sopra i porti di mare*, a cura di G.

SIMONCINI, Firenze 1993, *ad vocem*).

¹⁰ T. COLLETTA, *La cartografia pre-catastale*, cit., pp. 95, 156.

¹¹ F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli*, cit., p. 64, doc. 189.

¹² Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Segreteria dei Viceré*, viglietti originali, fascio 590, carte non numerate (d'ora in avanti cc. n. nn.), relazione dell'8 aprile; per le torri costiere campane in generale si rimanda a L. SANTORO, *Le torri costiere della Campania*, in «Napoli nobilissima», s. III, VI, 1967, pp. 38-49; F. STARACE, *Torri sulla costa tra Terracina e Salerno nel manoscritto XII D I della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *La fascia costiera della Campania*, a cura di M. ROSI, Napoli 1999, pp. 103-111.

¹³ ASNA, *Segreteria dei Viceré*, viglietti originali, fascio 649, relazioni del 1° e 6 dicembre 1686.

¹⁴ Ivi, fascio 704, viglietto del 27 agosto 1688; la relazione di Natale in merito ai lavori svolti da Molara nei due palazzi fino al 1° gennaio 1689 è in ivi, fascio 730, cc. n. nn.

¹⁵ M. MIELE, *Ricerche su San Domenico Maggiore. Schede e materiali. I*, in «Napoli nobilissima», s. V, IV, 2003, pp. 174-175, 179 doc. 9.

¹⁶ Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione (d'ora in avanti ASBNA), Banco e Monte della Pietà, g. matr. 900, 27 ottobre 1688; la revisione di Natale delle misure effettuate da Cafaro e Ruggiano è in ASNA, *Segreteria dei Viceré*, viglietti originali fascio 715, relazione del 2 dicembre 1688.

¹⁷ Ivi, fascio 720, cc. n. nn.: minuta di lettera datata 28 dicembre 1688.

¹⁸ Ivi, fascio 735, cc. n. nn.: minuta di lettera di Natale del 26 giugno 1689.

¹⁹ Ivi, fascio 730, cc. n. nn., relazione del 9 maggio 1689.

²⁰ Ivi, fascio 726, cc. n. nn., dove, oltre alle relazioni del 4, dell'8 e 15 marzo, c'è la lunga nota dei lavori di legname che dovevano essere effettuati nel «Regio Castello e cittadella di Taranto»; e fascio 732, cc. n. nn., dove sono acclusi i due viglietti del 13 e 24 maggio 1689 con i quali Natale chiedeva la nomina di aiutante del di Mauro.

²¹ ASBNA, Banco e Monte della Pietà, g. matr. 920, 29 maggio 1690.

²² La prima descrizione degli apparati corredata dalle stampe incise da de Grado è in D.A. PARRINO, *L'ossequio tributario della fedelissima città di Napoli per le dimostranze giulive nei regii sponsali del cattolico, ed invittissimo monarca Carlo secondo colla serenissima Maria Anna di Neoburgo ...*, Napoli, D.A. Parrino e L. Mutii, 1690; descrizione e stampe sono state commentate da S. GALLIFUOCO, *1690: Feste per il matrimonio di Carlo II e Marianna di Neoburgo*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo 1683-1759*, cat. mostra Napoli 1997-1998, Napoli 1997, pp. 237-238, nn. 4.9-4.12.

²³ La lettura architettonica e la valenza urbana degli apparati è già stata sottolineata da G. CANTONE, *Il segno dell'Effimero nella Napoli del Seicento*, in «Annali del barocco in Sicilia. La città del Seicento tra Italia e Spagna», 5, 1998, p. 80; EADEM, *Napoli: la festa e la città*, in *Le capitali della festa*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 2008, p. 304; *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1771*, a cura di A. ANTONELLI, Soveria Mannelli 2012, pp. 336 (fig. 141), 359 (fig. 156), 439 (fig. 204), 445 (fig. 209), 464-465, 488-490 (figg. 235-237).

²⁴ G. FUSCONI, *Il "buon gusto romano" dei Viceré. I. La ricezione dell'effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696)*, in *Le Dessin Napolitain*, atti del convegno, Parigi 2008, a cura di F. SALINAS, S. SCHÜTZE, Roma 2008, p. 214, dove il cocchio a conchiglia con imeneo è stato connesso al letto che J.P. Schor ideò per Marta Mancini Colonna.

²⁵ ASNA, *Segreteria dei Viceré*, viglietti originali, fascio 856, relazione del 5 febbraio 1693; cfr. G.C. CAPACCIO, *La vera antichità di Pozzuolo ...*, Napoli, Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607, che a p. 204 scrive: «Ritrovansi in quel seno di Baia insino a Miseno molti Bagni, trà i quali il primo è Tritoli, che contiene anco un Sudataio, molto nominato».

²⁶ Cfr. M.R. PESSOLANO, *Napoli Vicereale. Strategie difensive, castelli*,

struttura urbana, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, Napoli 2002, III, pp. 1903-1908.

²⁷ F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli*, cit., pp. 51, 52, 60 (docc. 131, 134, 135), 63 (docc. 142, 145, 146, 150), 64 (docc. 187-190), 65 (doc. 194).

²⁸ ASNA, *Segreteria dei Viceré*, viglietti originali, fascio 909, relazione del 28 settembre 1694.

²⁹ Ivi, relazione del 15 settembre 1694.

³⁰ C. CELANO, *op. cit.*, V, pp. 84, 86.

³¹ A. MAURO, *Le fortificazioni del Regno di Napoli. Note storiche*, introduzione di R. AJELLO, Napoli 1998, pp. 243-244.

³² F. STRAZZULLO, *Architetti e Ingegneri napoletani dal '500 al '700*, cit., p. 298, doc. XVIII.

³³ Cfr. *infra*: appendice, doc. 1.

³⁴ Si tratta di una formazione tufacea litoide giallastra la cui origine è antecedente a quella del tufo giallo napoletano; cfr. G.M. MONTI, *Lineamenti geologici ed idrogeologici del territorio all'intorno del Castel dell'Ovo*, in *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, a cura di L. MAGLIO, *Quaderni dell'Istituto Italiano dei Castelli. Sezione Campania*, 1, 2015, p. 14.

³⁵ M. MONTONE, *Organizzazione degli spazi interni tra i secoli XVI-XX*, in *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, cit., p. 47.

³⁶ Per le proposte avanzate da Stigliola cfr. F. STRAZZULLO, *Stigliola contro Fontana per il nuovo molo di Napoli*, in «Il Fuidoro», IV, 1957, pp. 82-89; C. DE SETA, *Napoli*, Roma-Bari 1981, pp. 135-136, 148-149; T. COLLETTA, *Domenico Fontana a Napoli: i progetti urbanistici per l'area del porto*, in «Storia della città», 44, 1988, p. 82; EADEM, *Napoli città portuale e mercantile*, cit., pp. 370-377; M.R. PESSOLANO, *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, cit., pp. 94-97; P.C. VERDE, *Domenico Fontana a Napoli (1592-1607)*, Napoli 2008, pp. 25-28.

³⁷ Per la cartografia della città si rimanda a C. DE SETA, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli 1969; *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, a cura di G. PANE, V. VALERIO, Napoli 1987.

³⁸ Cfr. G. PANE, *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, IX, 1970, pp. 118-159; IDEM, *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XII, 1973, pp. 45-70.

³⁹ Si tratta di due disegni perfettamente sovrapponibili, confluiti nell'Archivio Generale di Simancas e nel Fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana; cfr. T. COLLETTA, *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le «Carte Montemar» e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, Napoli 1981, p. 46, nota 17, e C. DE SETA, *Napoli*, cit., p. 134, fig. 84.

⁴⁰ Dovrebbe trattarsi della Torre Maestra e di quella di Colleville, di fondazione, rispettivamente, normanno-sveva e angioina.

⁴¹ Menzionato nel registro della Cancelleria angioina del 1338 rintracciato da R. FILANGIERI, *Castel dell'Ovo nelle più antiche rappresentazioni (1352-1456)*, in «Rassegna Storica Napoletana», IV, 1934, p. 6, e ampiamente commentato da L. MAGLIO, *Castel dell'Ovo. Il medioevo*, in *Castel dell'Ovo dalle origini al secolo XX*, cit., pp. 10-13.

⁴² Cfr. L. DI MAURO, *La Tavola Strozzi*, Napoli 1992; G. PANE, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Un'immagine della città nel Quattrocento*, Napoli 2009.

⁴³ Cfr. *infra*: appendice, doc. 2.

⁴⁴ Cito da M.I. PASCARIELLO, *Il disegno degli ingegneri, tra metodo e ragion pratica*, in *Storia dell'ingegneria*, atti del 2° convegno nazionale, Napoli 2008, a cura di S. D'AGOSTINO, Napoli 2010, p. 824.

⁴⁵ A. MAURO, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁶ Per maggiori dettagli cfr. T. COLLETTA, *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le «carte Montemar»*, cit., fig. 3; C. DE SETA, *Napoli*, cit., p. 135, fig. 85.

⁴⁷ Cfr. A. MAURO, *op. cit.*, p. 202: sulla base di una relazione rintracciata presso l'Archivio Generale di Simancas, si riporta la posizione di de Grunembergh, convinto che «per essere la detta fortificazione

molto più avanzata sul mare che i Castelli di Castel Nuovo e del Torrione del Carmine, per circa 400 canne (...) che per essere situato nel punto più vantaggioso di tutta la Città, e diametralmente al centro tra il Ponte della Maddalena e il Capo di Posillipo». Per eventuali approfondimenti sul piano e la strategia difensiva adottati dal fiammingo cfr. L. SANTORO, *Le mura di Napoli*, Roma 1984, pp. 146-148.

⁴⁸ Parrino, infatti, dopo il testo dell'epigrafe – «CAROLO SECUNDO Austriaco Rege | Lucullanarum delitiarum vetustati, novus fluentis limphae, | sitientibus fons aperitur. | Hic denuò Patriae Virgineus irrigat, flores | Vesaevi insanientis obtutu; | Vel olim Navarri memoria, ne terrearis | ambo animi fluentia ministrant: | Ad Francisci Benavides Excellentissimi hujus Regni Proregis | Leonem intererat, | Aquas prò igne suppeditare | Anno reparatae salutis | M.DC. XCIII.» – precisa che ne «fu inventore il tenente generale dell'artiglieria del Regno, don Luca Antonio di Natale, come si vede in idioma latino d'intorno il cornicione dello stesso fonte» non più esistente; D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima ...*, Napoli, nella stamperia di Domenico Antonio Parrino, 1700, I, pp. 95-96.

⁴⁹ D. CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal 1679 al 1699*, a cura di N. NICOLINI, Napoli 1930, I, p. 346.

⁵⁰ A. MAURO, *op. cit.*, p. 245.

⁵¹ M. RUSSO, *Magisteri murari "a cantiere" nell'età del vicereame spagnolo, in Murature tradizionali napoletane. Cronologia dei paramenti tra il XVI ed il XIX secolo*, a cura di G. FIENGO, L. GUERRIERO, Napoli 1999, pp. 81, 147.

⁵² Seppure riferiti a fasi e contesti diversi, possono risultare utili alla comprensione di tali interventi gli studi di C. D'ONOFRIO, *Il Tevere. L'isola tiberina, le inondazioni, i molini, i porti, le rive, i muraglioni, i ponti di Roma*, Roma 1980; M. FRATARCANGELI, *Giovanni Fontana e la sua stirpe: edifici d'acque e inondazioni del Tevere*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. FAGIOLO, G. BONACCORSO, Roma 2008, pp. 339-354.

⁵³ La completa erosione della parte terminale, avvenuta tra i mesi di novembre e dicembre 1691, fu registrata da A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di N. CORTESI, Napoli 1932, I, p. 292; e sintetizzata da A. COLOMBO, *Il Castello dell'Ovo*, in «Napoli nobilissima», s. I, VII, 1898, p. 179, che riporta, sulla base di D.A. PARRINO, *op. cit.*, I, pp. 95-96, che la parte terminale aveva «24 palmi [6 metri circa] di fondamenta nell'acqua, e 196 [49 metri circa] di diametro».

⁵⁴ G. AMIRANTE, *Difese costiere napoletane tra Settecento e Ottocento*, in *Spazi e cultura militare nella città dell'Ottocento*, a cura di M. SAVORRA, G. ZUCCONI, «Città e Storia: rivista dell'Associazione italiana di storia urbana», n.s., IV, 2009, 2, p. 459; e M.R. PESSOLANO, *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, cit., pp. 113-114, per la proposta di Basilio Anito del 1788 di costruire un molo che dalla Batteria del Ramaglietto giungesse all'altezza della Torre di San Vincenzo.

⁵⁵ A. MAURO, *op. cit.*, pp. 206-207. Per le tecniche e gli apparecchi murari del XIX secolo cfr. S. CARILLO, *Contributo alla caratterizzazione degli apparecchi murari ottocenteschi*, in *Murature tradizionali napoletane*, cit., pp. 215-256; L. GUERRIERO, A. MANCO, *Materiali e magisteri murari nelle tariffe ottocentesche: note ed osservazioni*, in *Murature tradizionali napoletane*, cit., pp. 257-277.

⁵⁶ Questo disegno è stato pubblicato da C. GUBITOSI, A. IZZO, *Castel dell'Ovo nella storia. Il rilievo, il restauro, la ristrutturazione*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. s., XVIII, 1967-68, tav. XXXI; per la disamina dei disegni raffiguranti il castello cfr. R. PICONE, *Il Castello dell'Ovo a Napoli. Una storia attraverso le immagini: i disegni della Biblioteca Nazionale*, in *Castelli e città fortificate. Storia recupero valorizzazione i sistemi difensivi del bacino del Mediterraneo*, atti del convegno, Crotono-Rossano 1991, a cura di A. DE MARCO, G. TUBANO, Rossano 1994 (con bibliografia precedente).

APPENDICE DOCUMENTARIA

Archivio di Stato di Napoli, *Segreteria dei Viceré*, **viglietti originali**, fascio 720 [cc. non numerate].

1. Eccellentissimo signore
In essequitione dell'ordine di Vostra Eccellenza per viglietto de 9 del corrente nel quale resta servita comandarne che passasse luoco al riconoscimento della forma in che si possa cavare de basso della scala del Castello del Ovo per farsi uno magazzino per conservare la polveria in tempo di occasione, senza potersi offendere dalle carcasse o bombe, per il che Vostra Eccellenza me ordinò in detto viglietto ne formasse relatione et un tanteo della spesa; et per ubedire alli comandamenti di Vostra Eccellenza con forma devo li riferisco che essendomi conferito in detto castello è riconosciuto il sito di quello et la parte più conveniente per potersi fare simile magazzino, etiam con l'assistenza et intervento del maestro di campo Terragone castellano di detto castello sono a rappresentare a Vostra Eccellenza che detto magazzino se puol fare nel principio della scala nova della communicatione della polvere et proprio nella prima tesa sopra il corpo di guardia principale principiando sotto il monte vivo tirando per una tesa verso greco et calando sino a palmi 22, che verrebbe a restare palmi 16 sopra il piano del mare tirando detto magazzino longhezza di palmi 112 e di larghezza palmi 32 et altezza palmi 30 con farci li spiracoli seu aperture per ricavare il lume per la parte di levante, le quale aperture et spiracoli si doveranno fare nel modo e forma che si ordinerà da me al partitario di detto castello, atteso che devano venire in modo tale che possono servire per luce e respiratori d'aria al detto magazzino, senza potersi per dette parte imboccare fuoco di qualsivoglia genere et cossì anco per la costruzione di detto magazzino, il quale si doverà fare secondo gli ordini et instructioni che da isse si darando al detto partitario, atteso che il cavamento di detto magazzino si doverà principiare dalla sudetta prima tesa della scala del corpo di guardia principale, che è nella parte più forte del monte tirando verso mezzo giorno et proprio a linea retta della grotte havante del torrione, dove sta la taverna fra dette spatio se potrando fare li detti spiracoli seu aperture le quale venerando alla cima della lamia fatta a forza in detto magazzino. Il quale magazzino verrà nel mezzo del forte del monte et resterà di massiccio sopra detto magazzino più di palmi 50 di grossezza bastante non solo per le bombe e carcasse, ma per qualsivoglia incedente che dall'arte si potesse inventare et per la parte laterale resterà di vivo monte di grossezza altri palmi 50 per l'una et l'altra parte, con restare superiore il suolo di detto magazzino dal piano del maro più di palmi sidice, che fatta consideratione alla spesa del cavamento di pietra per poter fare detto magazzino ut supradiscritto con il cavamento degli spiracoli et cacciata di cielo di lamia a forza et altro che vi vorrà per fare l'intrata et spese con sue porte ferriate et altro, ascenderà la spesa circa di ducati 1200 con l'avanzo però delle pietre le quale restando a beneficio della regia corte per poterse quello impiegare nelle fatiche che in detto stando facendo per le reparatione di detto regio castello dal partitario Donato Zecchetella al quale restando Vostra Eccellenza servitore se le puole dare ordinare che metta subito mano in fare il cavamento de pietra per fare detto magazzino secondo gli ordini et instructioni che si le darando da me sopra la faccia del luoco, con che debbia subito mettere mano senza perdere momento di tempo accio detta opera si ritrovi perfezionata per il mese di maggio che è quando da Vostra Eccellenza viene comandato et devo all'Eccellenza referire a chi facendoli humilissima et devotissima reverenza li bacio li piedi.
Napoli 23 dicembre 1688.
2. All'eccellentissimo signore mastro di campo generale don Fernando Coinsales Valdes
Per obedire all'ordini di Vostra Eccellenza (oretenus datomi) me sono conferito alli scogli del sale seu molini a vento contiguii al regio Castello del Ovo per la parte del mare a riconoscere il sito de detti scogli et vederne se far sopra quelli se havesse possuto fabricare un forte in uso de piattaforma per poterne ponere una batteria dw per il disparo delle bombe seu carcasse; per il che havendo il tutto eseguito et ocularmente osservato, ne ho formato la qui acclusa allegata pianta tanto in ichonografia quanto in alsata, per meglio e più distintamente vederse le sue misure parte a parte, conforma lettera d'alphabeto si dimostra dalla tabella; ma per maggior dichiarazione sono a riferire a Vostra Eccellenza che per fare detto forte seu piattaforma se doverà primieramente riempirse de fabrica li tre canali et ugualse con detta fabrica tutta la longhezza et larghezza de detti scogli sino alla superficie del mare.
2°. Dalla pelle dell'acqua in su, se doverà fare il masso de fabrica per formare il detto fortino de longhezza palmi 500 et de larghezza nel fonte seu ultimo estremo di palmi 100 e de altezza palmi 14.
3°. Sopra detto masso se doverando fare attorno li suoi parapetti a prova de grossezza de palmi 16 con le pendenze esteriore cioè li parapetti che chiudono il fonte et fianco verso mezzo giorno e ponente doverando essere d'altezza per la parte interiore palmi sette e mezzo, nella longhezza de quali se doverando repartire le cannoniere ugualmente et fra l'uno spatio e l'altro de dette cannoniere farce la banchetta acciò che possa in tempo d'occasione e il cannone et moschetto ugualmente offendere et con l'altezza de detto parapetto vengono a restare coperti li defenzoni dal disparo del cannone inimico verso il maro, per le sudette parte accendate l'altro parapetto che chiudere l'altro fianco verso levante, ho vero del baluarde d'Alcalà se devono fare d'altezza de palmi quattro per la parte interiore et de grossezza di palmi diece.
4°. Il piano seu piazza d'arme de detto forte se doverà lastricare de basoli per tutta la sua longhezza et larghezza li quali doverando essere almeno d'un palmo de sotto con portarla ovata con la pendenza d'un mezzo palmo alle parte laterale, dove se doverà fare un canaletto a forza in detta pietra de basoli con l'esito a maro per il discolo dell'acqua, tanto piovane come de marcie.
5°. La fabbrica de detto forte doverà restare distaccata dal Castello del Ovo per larghezza de quanto importa il canale, che naturalmente sta fatto solamente se ha da chiudere con semplice muraglione, per la parte de ponente et sarà lo stesso parapetto a prova prolungato et detto castello deve restare libero et senza communicatione con detto forte per più reguardi.

6°. Lo spatio del detto canale che resta fra detto forte et castello potrà comodamente servire de poterne entrare una barca ho sportone per disbarcare l'artiglierie in detto forte, dove se farà una scala a cordone comoda per detto effetto et per altri fini.

7°. Se doverà fare un magazzino in detto forte nel luocodesigniato in pianta quale in tempo d'inverno servirà de coperto in uso de corpo de guardia et per conservatione dell'artiglieria più grossa.

8°. Se doverà fare una garitta nell'angolo de detto forte conforme se vede in pianta et ponere la scogliera per quanto contiene il fronte e fianco per la parte de mezo giorno e libecci che sono li venti più gagliardi che tormentano detto luoco.

9°. Il beneficio che apportarà in farse detto forte Vostra Eccellenza molto bene lo tiene considerato atteso che esesendo questo un posto naturalmente avanzato verso il mare, senza dubio con una batteria a raso dell'acqua manterrà in freno qualsiasi armata navale nemica, ne puole detto || forte essere attaccato ne minato, oltra de restare sotto il calore e difesa non solo di detto castello che lo domina a cavaliero, ma anco delli baluardi d'Alcalà et delle Crocelle, et altra del detto beneficio che si riporta dal detto forte conforme si è detto se ne riceve anco l'utile per l'arsenale mentre la fabrica de detto forte ripara una bona parte l'arcate di detto arsenale dalle burrasche de maro che sogliono succedere quando vengono li venti di scirocchi a mezzo giorno et libecci, quali hanno totalmente danneggiato il detto arsenale che per ristaorarlo ci vorrà una gran spesa et di più si haveria quasi un picciol porto in detto luoco conforme il tutto si puole vedere dalla detta pianta, et anco se ne puole spesare qualche utile per la darsena dalla taversia de detti venti et risacca del maro, si che per l'utile grande che se ne puole sperare dalla fabrica di questo fortino potria Vostra Eccellenza rappresentare con ogni efficacia a Sua Eccellenza.

10°. Che fatto sopra di ciò il conto della spesa che vi potrebbe arrecare in fare detto forte nel modo descritto et conforme se dimostra in pianta (sarebbe circa de ducati diece mila quando però se avesse qualche agiuto dalli schiavi delle galere in travagliare a portare li scogli per la scogliera et pozzolama di Baia et battere con il salta martino li pali delle cascie, con che la regia corte dovesse dare il ligname et ferro per dette cascie et quanto sopra di ciò Vostra Eccellenza restasse servito che il tutto si eseguisse sarebbe necessario de farse subito il partito per la regia camera, afinche se potessero

prevenire li materiali acciò a suo tempo se potessero mettere in esequitione et anco forse la capitulatione et instruttione sopra la quale possono afferire chi vorrà attendere in detto partito, però quando se proferisse de darse 3000 ducati anticipati le accerti Vostra Eccellenza che per la concorrenza de M.ri (mastri?) se farebbe gran beneficio alla regia corte, che è quanto a Vostra Eccellenza devo dire a chi facendoli humilissima reverenza li bacio le mani.

Napoli 31 ottobre 1688

Duplicato de relatione

De Vostra Eccellenza

Humilissimo e reverendissimo servitore

Luc'Antonio Natale

3.

(Legenda che correda il disegno)

A. Baluardo d'Alcalà.

B. Ponte stabile di fabrica con li due ponti mobili per la communication da terra al Castello.

C. Primo corpo di guardia.

D. Pianta in ichonografia del Castello dell'Ovo.

E. Alzata seu veduta del detto Castello per la parte di levante.

F. Il terzo ponte a levatore con la grotta a detto Castello.

G. Quarto ponte a levatore et per la parte dove si entra a detto Castello.

H. Scogli del sale seu delli molini a vento dove si doverà fare il fortino.

I. Li tre canali che si doveranno riempire di fabrica.

K. Il canale che doverà restar distaccato da detto Castello.

L. Fortino in alzata seu in veduta che si propone di farsi sopra li sudetti scogli.

M. Magazzino per conservatione degli attrecci di guerra che servirà anco per corpo di guardia.

N. Scogliera che si doverà ponere per rinforzo del detto fortino dalle burasche del mare.

O. Parapetto prolungato di detto fortino per chiudere il canale dalla parte di ponente et s'attaca con il detto Castello.

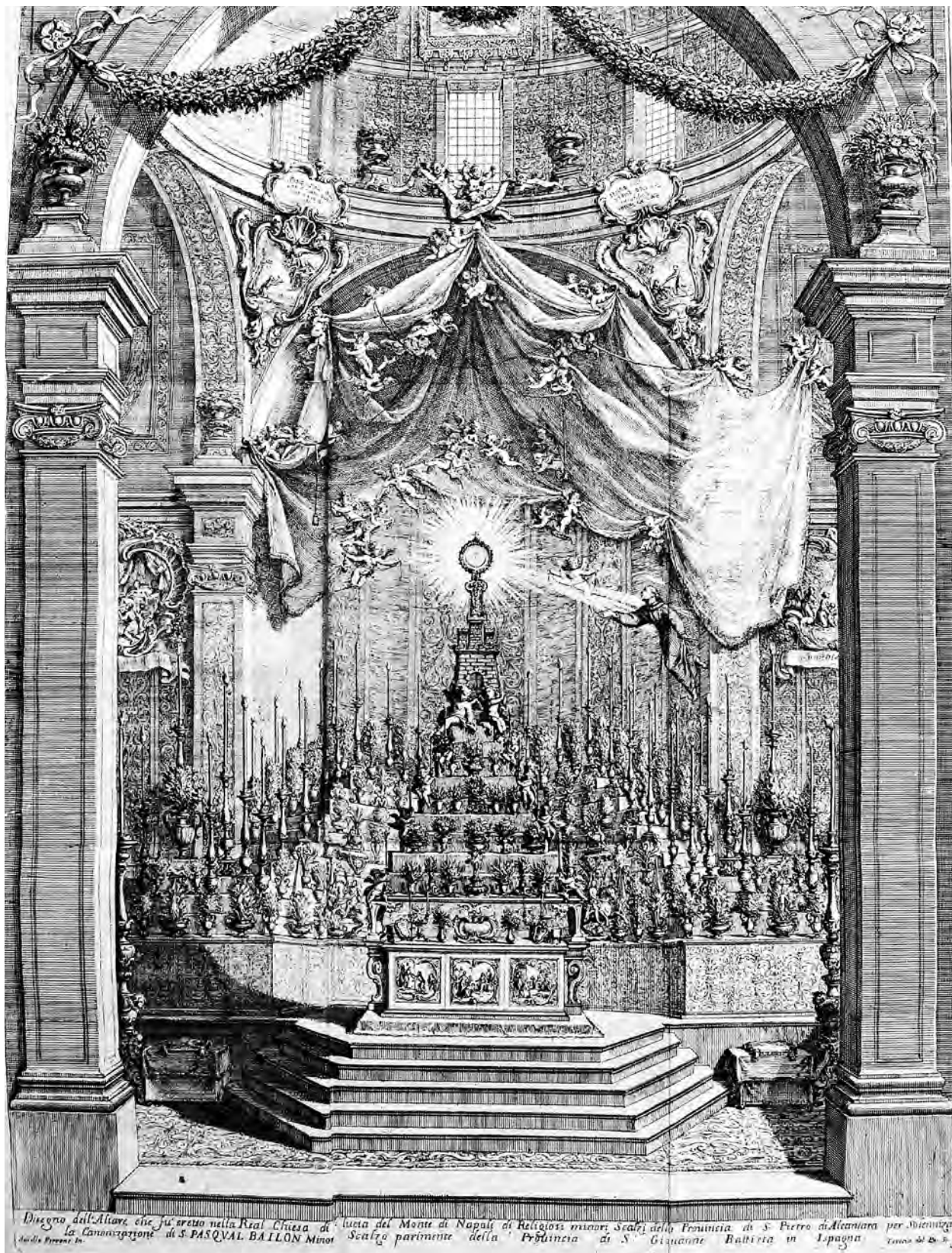
P. Positura della tramontana.

Ingegniero sargente maggiore Luc'Antonio Natale

ABSTRACT

Newly Acquired Data on Luca Antonio Natale and the Plans for the Munitions Depot and the Fortino in Castel dell'Ovo

Based on a survey of bibliographical and archival sources, the present study recovers a period of the activities of Luca Antonio Natale, which are documented from 1680 to 1703. Inedited archival sources have led to a fuller account of the professional career of this architect and military engineer, crediting him with one of the most significant episodes in the history of military engineering in Naples under Spanish rule: Natale, besides guarding the territory of the viceroyalty and seeing to the ordinary maintenance of the garrisons of the capital, designed the so-called *fortino* (redoubt) in Castel dell'Ovo, known as the Benavides battery from the name of the Viceroy who approved Natale's proposal. The present essay reconstructs the various phases of the project.



1. Aniello Perrone, Teresa Del Po, *Disegno dell'Altare che fu eretto nella Real Chiesa di S. Lucia del Monte a Napoli*, da *Relazione della solennissima Festa celebrata in Napoli ...*, Napoli, nella stamperia di Giovan Francesco Paci, 1691 (tra le pp. 20 e 21). Napoli, Biblioteca universitaria.

Ancora sulla «solennissima festa celebrata in Napoli» per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)

Luigi Coiro

Nel maggio del 1691 si festeggiarono a Napoli i santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon, canonizzati il 16 ottobre del 1690 da papa Alessandro VIII assieme ai beati Giovanni di San Facondo, Lorenzo Giustiniani e Giovanni di Dio. L'evento è minuziosamente registrato in una *Relazione della solennissima festa* dedicata al conte di Santisteban, viceré di Napoli dal 1687 al 1695, della quale solo recentemente ho rintracciato un esemplare (Napoli, Biblioteca Universitaria)¹, sebbene l'esistenza di questa fonte ufficiale si evincesse dai testi di cui ero riuscito a giovarmi occupandomi degli apparati effimeri allestiti in Santa Lucia al Monte². In particolare fra Casimiro di Santa Maria Maddalena riporta quasi alla lettera il contenuto della *Relazione* a proposito degli allestimenti in onore di San Pasquale nella chiesa alcantarina, scenografico approdo della processione, ma, limitandosi «alle sole feste degli Scalzi», non descrive l'altrettanto ricco apparato dedicato a San Giovanni da Capestrano in Santa Maria la Nova, punto di partenza del corteo³. Per quanto riecheggiata puntualmente da altri autori⁴, la *Relazione* fornisce elementi ulteriori e importanti sia sugli apparati di Santa Lucia al Monte, la cui preminenza emerge da più fonti⁵, che su quelli di Santa Maria la Nova, dove si tributarono ai due santi francescani le prime «espressioni di comune allegrezza», alle quali concorse «l'ammirata pietà di quest'Eccellentissimo Signor Viceré con Cappella Reale», e che costituirono «preludio, ed abbozzo di quel sontuoso spettacolo, che doveva rimirarsi nella divota Città trasformata tutta in Teatro per celebrar il trionfo de' due gloriosissimi Eroi»⁶. L'evento, quasi una cerimonia di stato, doveva imprimersi «nella memoria di questo divotissimo Popolo» che «nelle strade, e nelle finestre, e su le cime de' più alti edificij fù tanto numeroso, che tutto Napoli pareva trasfuso in ogni luogo destinato à goder il passaggio di sì glorioso spettacolo»⁷.

Giunta «finalmente l'ora vigesima del detto giorno 13 di Maggio», nel rigoroso ordine disposto da «Gio. Francesco Marciano Regio Consigliero, (...) delegato di quest'Eccellentiss. Sig. Vice-Ré à diriger la Processione»⁸, il corteo, capeggiato dal «Sig. Duca di Naxera, Generale delle Galere di Napoli, e Padrone di tutto l'Ordine Serafico (...) con gran comitiva di Titolati, e Cavalieri», e con «il glorioso vessillo della Immacolata Concezione, e del P.S. Francesco», prese le mosse da Santa Maria la Nova⁹. Dopo le «dieci Statue di Santi dell'Ordine Serafico riccamente adornate»¹⁰, arrivava finalmente il Carro Trionfale.

Questa gran machina ammirata per l'ingegnoso artificio era portata da 80 persone in sembianza di schiavi per alluder con tal comparsa alle glorie di S. Giovanni da Capistrano, che debellò più volte i nemici della Cattolica Fede, e soggiò al soave giogo di Cristo i più fieri mostri dell'empietà. Nel mezzo della Machina s'ergeva altro lavoro, che superava l'altezza di 30 palmi, ove sopra novole si vedevano le Statue d'ambidue i Santi sontuosamente adornate, collocate in tal modo, che rappresentavano al vivo la figura di due trionfanti Campioni. Tutto l'edifizio era ricoperto di vaghe pitture, adornato di fiori, con gran numero d'Angioli mirabilmente disposti¹¹.

«Tutte le strade, tutti i palagi, gl'istessi tuguri adornati con vaghissimi addobbi facevano in ogni parte sontuoso Teatro»¹². Le tappe del corteo, dove «furono venerati i Santi con oblazioni d'incenso», erano scandite dagli altari effimeri allestiti lungo il percorso: «avanti la porta dell'Infermaria» di Santa Maria la Nova; a San Diego all'Ospedaletto, «riguardevole per la magnificenza dell'architettura, e sontuosità dell'apparato»; «davanti la chiesa di S. Francesco Saverio

de' PP. Gesuiti (...) con apparato ricchissimo, e straordinaria magnificenza di lumi»¹³. Approssimandosi dunque il carro trionfale «per lo largo del Castello al Palazzo Reale», dov'erano «distribuite in bellissima ordinanza le milizie Spagnole, (...) uscì l'Eccellentissimo Sig. Viceré con atti di divotissimo ossequio ad incontrarlo per quanto s'estende il lungo tratto del detto Palazzo Reale»¹⁴.

Altri altari si trovavano «appresso la Chiesa della Croce de' PP. Minori Osservanti Riformati» e, proseguendo «per la gran strada di Toledo, (...) avanti il collegio di S. Tomaso d'Aquino da i PP. Domenicani», di fronte al quale si apriva «un'ampia porta con la figura di S. Pasquale Baylon, che dava l'ingresso per la contrada detta volgarmente l'Imbrecciata, che conduce a S. Lucia del Monte». Superato un ultimo altare «appresso la SS. Trinità delle Monache dell'Ordine Serafico», la processione si concluse a Santa Lucia al Monte e

nella parte sinistra dell'Altar maggiore fu collocata la Statua di S. Pasquale (...), e quella del glorioso S. Giovanni fu riportata [sic] a Santa Maria della Nova per esser esposta alla pubblica adorazione nel luogo eminente dell'Altar Maggiore, e nelle parti inferiori appresso le basi delle Colonne furono parimente collocate le Statue di S. Bonaventura, S. Lodovico, S. Antonio, S. Bernardino, e S. Diego¹⁵.

L'elaborato allestimento degli Osservanti comprendeva «nel Recinto di S. Maria della Nova un sontuoso Teatro» e «la facciata esteriore della Basilica tutta adornata di vaghe pitture esprimenti al vivo, benché finti gl'artifici della più ingegnosa architettura»¹⁶.

Vedevansi poi sopra la Porta, in un ampio Quadro ambedue i Santi già trionfanti nel Campidoglio del Cielo, e la piissima Maestà di Carlo II. N.S. con quest'Eccellentissimo Sig. Vice-Ré in atto di porger fervorose preghiere à quei due gloriosi Campioni, che per ragion di Natali le furono soggetti.

Il dipinto, «per felice presaggio d'ingrandimento sempre maggiore all'augusta Prosapia Austriaca, e della prole tanto bramata, quanto necessaria alla tranquillità del Mondo tutto», recava quale auspicio il motto, d'ispirazione virgiliana, «Imperium sine fine dabunt»¹⁷.

Dipinto e dedica amplificano la valenza di affare di stato connaturata alla fastosa celebrazione per i due santi, alla cui intercessione si affidava l'arrivo della «prole tanto bramata»: morta anzitempo Maria Luisa d'Orleans nel febbraio del 1689, tutte le speranze erano riposte nella fresca unione tra re Carlo e Marianna di Neoburgo. All'interno della chiesa gli «altari inferiori [erano] riccamente adornati con la molteplicità dell'argento» e «sotto gl'archi delle cappelle pendevano medaglioni esprimenti i miracoli del glorioso S. Giovanni da Capistrano, delineati in carta dal Sig. Giordano, nuovo Apelle de' nostri tempi, e ravvivati nella tela con ingegnosi colori dal Signor Giosepe Castellano»¹⁸. Il fulcro dell'apparato era naturalmente costituito dall'altare maggiore, anch'esso «ricoperto per ogni parte d'argento con gran numero di lumi».

S'ergeva da terra su l'eminenza d'otto gradini un vasto piano, sopra il quale erano fondati gl'otto Piedestalli, che sostenevano altre otto Colonne disposte con architettura tale, che rappresentavano all'occhio un magnifico Teatro in figura ovata. Terminavano gl'alti Capitelli con otto Centine, che compivano la forma d'un gran Padiglione, sopra il quale miravansi il Globo del Mondo con l'Aquila Austriaca, e il glorioso Vessillo della Croce. Tutto era ricoperto con un gran manto reale, da cui pendevano festoni di fiori, che ingegnosamente cadenti per le colonne restavano nell'ultimo piano, dove su l'altezza d'altri quattro gradini era eretto il sontuosissimo Altare, e sopra l'istesso s'ergeva pur'altra scalinata, che occupava la metà del Teatro. Ivi miravano gli spettatori nel terzo piano un gran campo di battaglia con l'apparenza della Fortezza di Belgrado. Si vedevano le Squadre Turchesche in atto di dar'assalto alla Piazza, e i Cristiani assediati rispinger valorosamente gl'aggressori. Si scorgevano in lunghe distanze altre Truppe fuggitive con tuttociò, che può esprimer più al vivo la comparsa d'un ostinato conflitto, e disfatta d'esercito numeroso. Fu collocata nel mezzo di detto Campo, dopo la Processione, la Statua del glorioso S. Giovanni, che Generalissimo un tempo fà dell'Armi Cristiane con portentosi prodigij difese in quelle parti la Fede dall'invasioni nemiche, e riportò più volte dalle sconfitte de gl'Infedeli miracolose vittorie. Vedevansi in oltre ingegnosamente disposti più Angioli che dalle loro gerarchie volavano a militar à prò de' Fedeli, et à celebrar le

glorie del nostro invitto Campione. (...) Apparato sì sontuoso fù architettato dal signor Filippo Schor famoso Ingegniero Reale, che fù encomiato per opera sì magnifica da gl'applausi universali del Popolo¹⁹.

La descrizione ben si accorda con la progettualità di Filippo Schor (1646-1715), «il vero protagonista di questa cultura dell'effimero, designer a tutto campo per il marchese [del Carpio], architetto e scenografo». Dopo la morte del Marchese (1687), al cui seguito si era trasferito da Roma a Napoli nel 1683, pur non essendo più «l'interlocutore privilegiato del Viceré nella progettazione dei grandi apparati effimeri», Schor mantenne un ruolo di assoluto rilievo in questo campo²⁰. Nel maggio del 1691, pochi giorni prima della celebrazione dei santi francescani, in occasione della processione dei «preti inghirlandati» l'artista aveva ideato per il Seggio di Nido, «oltre il solito ben parato», come racconta Bulifon, una rappresentazione di san Gennaro «in mezzo alle fiere nel Coliseo di Pozzuolo, e con colonne formando archi altissimi di fogliami e altro»²¹. Analoghi virtuosismi prospettici, già sperimentati nel 1687 nell'apparato per la funzione della *Cena degli Apostoli*²², ritornano anche nell'altare concepito per Santa Maria la Nova, che nella «figura ovata» del colonnato ricorda, in forme semplificate, la soluzione adottata da Cristoforo Schor (1650 circa-1725), fratello di Filippo, in occasione della festa in onore di Maria Luisa d'Orleans, tenutasi il 27 agosto 1687 in Piazza di Spagna a Roma²³.

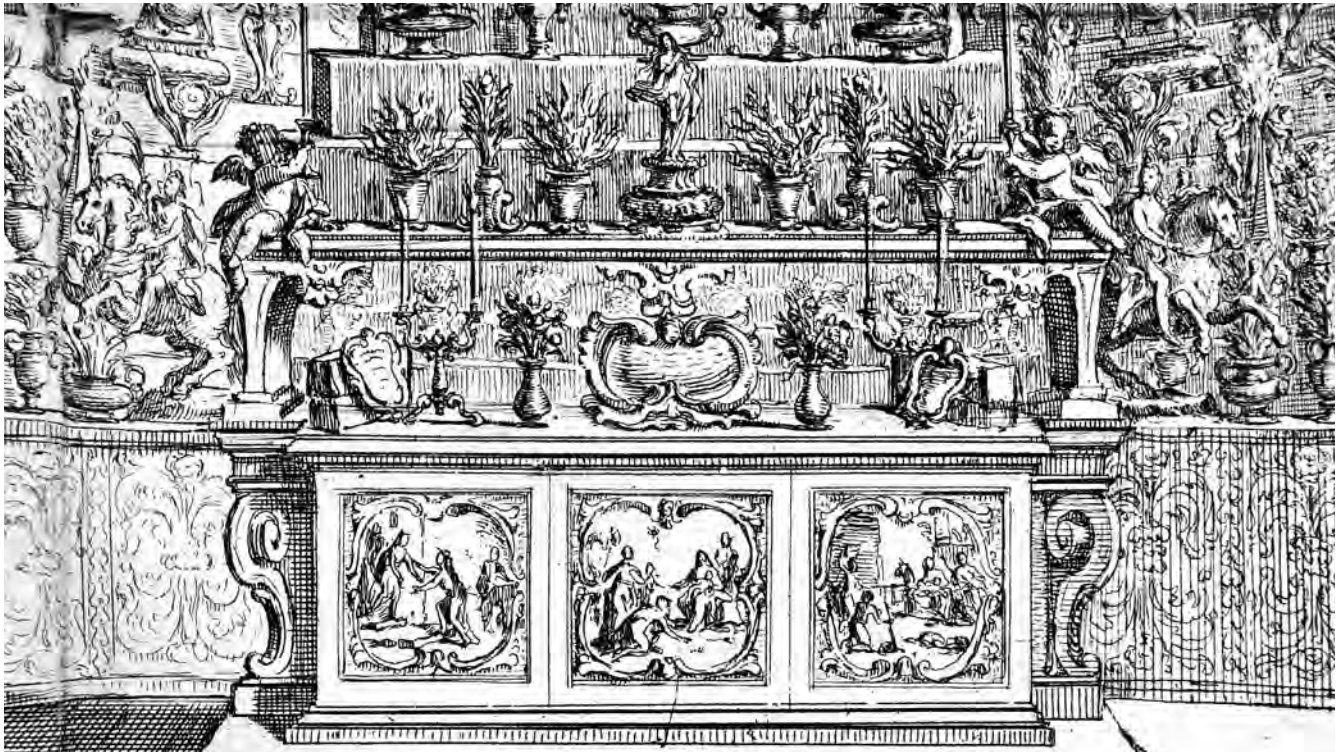
Pare indubbio che Filippo si sia occupato dell'altare e delle decorazioni in cui incastonare i medaglioni dipinti da Castellano, ma probabilmente fu responsabile anche del recinto esterno di Santa Maria la Nova, peraltro non molto dissimile, nella concezione generale, da quello di Santa Lucia al Monte. In quest'ultimo, tuttavia, si registra un'accentuazione del ruolo delle parti plastiche dovuto alla presenza «per ogni parte del detto Teatro [di] molte statue esprimenti le santissime virtù che concorsero à gara à nobilitar lo spirito del gloriosissimo S. Pasquale»; ad ambo i lati delle due porte d'accesso al recinto – la prima «riguardante la strada, che conduce al Monastero della Santissima Trinità delle Monache», l'altra «al Monastero della Ven. Sor Orsola Benincasa» – era posto «il ritratto del medesimo Santo», accompagnato da epigrammi, mentre al centro della «facciata del Sagro Tempio ricoperta

di vaghe pitture, che figuravano un'ingegnosa architettura», erano rappresentati «in un gran Quadro ambedue i Santi»²⁴. Si potevano inoltre vedere «distribuiti in varie parti della Chiesa Medaglioni esprimenti i miracoli principali del Santo vivamente ritratti dal famoso Raymondo Maltese, e spiegati da alcuni versi in lingua toscana»²⁵. Aleggiasse anche qui, sebbene meno scoperta che nel caso di Castellano e dei medaglioni per Santa Maria la Nova, la figura 'tutelare' di Luca Giordano, alle soglie del decennale soggiorno in Spagna, il quale non solo aveva il Maltese tra i suoi più assidui collaboratori in «questa branca dell'arte devozionale, o, per meglio dire, dell'effimero celebrativo»²⁶, ma coltivava anche, a detta di Bernardo De Dominicis, una speciale devozione per le «Religioni povere, tra quali contansi quella di S. Pietro d'Alcantara, di S. Lucia del Monte, a' Padri della quale, dipinse il mentovato Santo in estasi, con una gloria ed un paese bellissimo»²⁷.

In ogni caso, nella «magnificenza, e novità dell'apparato di ricchissimi damaschi, e contratagli, con ingegnosa simetria, e vaghissimo ordine disposti», all'interno della chiesa spiccava «come oggetto più riguardevole l'ingegnosa architettura dell'Altare maggiore»²⁸. Per la descrizione dell'altare è il caso di rimandare a quanto già riportato altrove sulla base della *Cronica* di fra Casimiro di Santa Maria Maddalena, dalla quale risultava che il tutto fu «disposto dal celebre architetto Agnello Perrone»²⁹. Ad Aniello Perrone (1633-1696), scultore al tempo molto rinomato anche come scenografo e apparatore, è attribuibile, con un buon margine di certezza, anche la statua in legno dipinto raffigurante *San Pasquale Baylon*, ancora visibile in una cappella della chiesa: probabilmente la stessa portata in processione nel 1691, preziosa quanto sciupata testimonianza della festa³⁰.

L'elemento più rilevante emerso tra le pagine (20-21) della *Relazione* è costituito dalla tavola calcografica con la splendida incisione del «Disegno dell'Altare che fù eretto nella Real Chiesa di S. Lucia del Monte a Napoli» (figg. 1-3)³¹, alla quale il testo rimanda al termine della descrizione: «come il tutto si vede nella presente figura, che dalla generosa pietà di nobil Personaggio gran divoto del Santo è stato fatto delineare in rame ad acqua forte dall'insignissimi in quest'arte, ed in parecchie altre, Sig. Fratelli Teresa, e Giacomo del Po»³².

Teresa del Po (1649-1713), come noto, si specializzò in dipinti di piccolo formato e soprattutto «intagliò in rame con

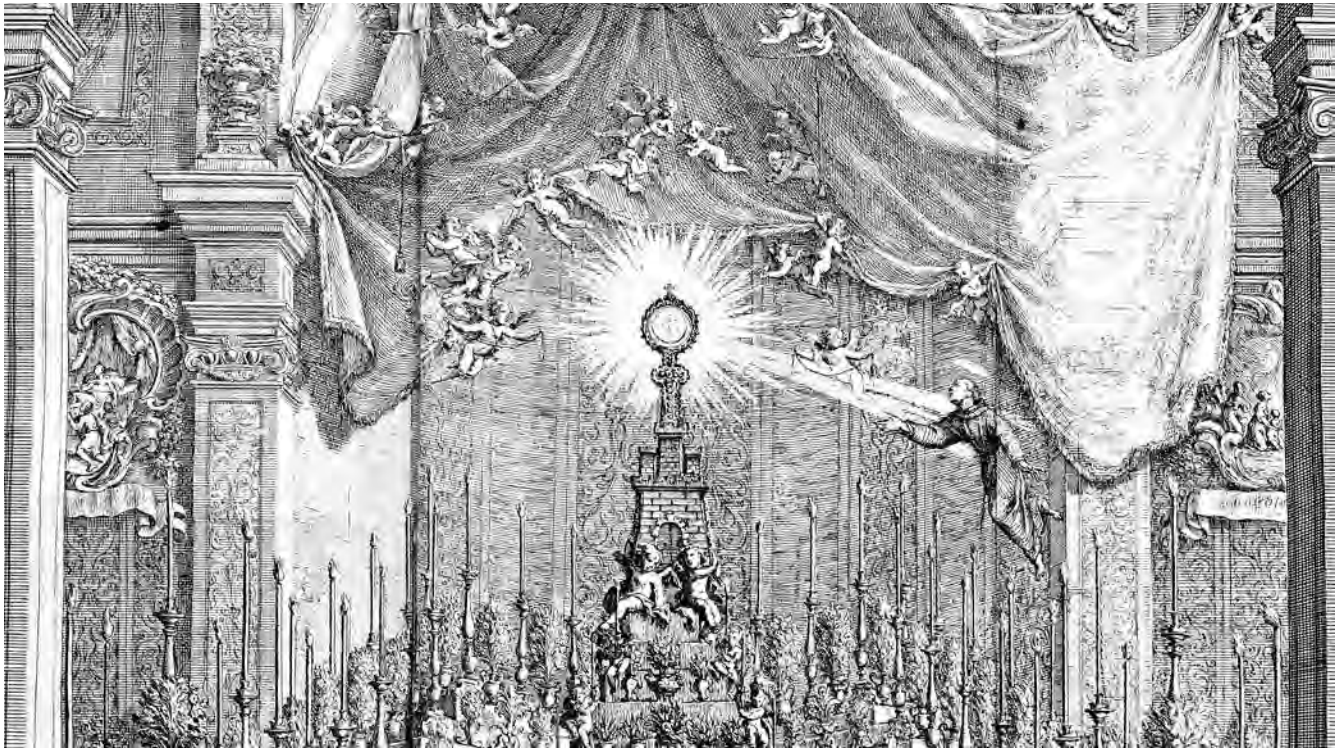


2. Aniello Perrone, Teresa Del Po, *Disegno dell'Altare che fù eretto nella Real Chiesa di S. Lucia del Monte a Napoli*, da *Relazione della solennissima*

Festa celebrata in Napoli ..., Napoli, nella stamperia di Giovan Francesco Paci, 1691 (tra le pp. 20 e 21). Napoli, Biblioteca universitaria.

bulino e con acqua forte varie opere di valentuomini e di Giacomo suo fratello³³: nell'angolo in basso a destra della stampa, in effetti, si incontra la dicitura «Teresa del Po Sc.», ma inaspettatamente, invece del nome di Giacomo, nell'angolo opposto compare: «Aniello Perrone In.». In effetti non solo l'altare, ma l'intero «suntuoso apparato fù disegno del Sig. Agnello Perrone, nobilissimo Scultore, che ha meritato per lavoro così ingegnoso l'acclamazioni di tutto Napoli³⁴, e che evidentemente meritò pure che il proprio nome figurasse sull'illustrazione dell'altare in qualità di inventore. Per quanto potesse essere un abile disegnatore, è difficile ricondurre a Perrone – del quale non sono noti disegni – l'altissimo livello della resa grafica. È quindi plausibile che Giacomo Del Po abbia collaborato all'opera fornendo il disegno inciso su lastra dalla sorella, senza infine comparire, se non nella *Relazione*: basti soffermarsi sulla sorvegliatissima gamma chiaroscurale, sulle linee vibranti con cui sono risolti gli infiniti dettagli (fig. 2), sulla impalpabile trasparenza di alcuni brani del tendaggio (fig. 3). Tuttavia, la disinvoltura, al limite della sprezzatura, dei tratti, sommari quanto sapienti, con cui è delineata la micrografia delle giare, dei putti, dei dipinti nei medaglioni

o dei tre deliziosi scomparti del paliotto d'altare – anch'essi, forse, riconducibili a Raimondo De Dominicis – dipende, più che dal disegno, dalla superba traduzione su lastra, e dunque da Teresa Del Po. L'incisione inoltre non illustra semplicemente il fulcro dell'apparato, ma ferma il culmine della rappresentazione, quando, dopo la processione, nella parte sinistra dell'altare era già stata «collocata la Statua del Santo, come rapito in estasi al cospetto del Santissimo Sacramento, di dove uscivano tre raggi, che terminavano nel volto del gloriosissimo Eroe»³⁵. Naturalmente il disegno presenta alcune licenze rispetto a quanto effettivamente dovette apparire: il san Pasquale, privo della nuvola su cui la statua è posta e che ne costituisce parte integrante, è rappresentato sospeso, quasi in volo verso l'Eucarestia. L'accentuazione del carattere soprannaturale dell'apparizione si può addebitare all'interpretazione del disegnatore, sebbene non si possa escludere che il simulacro avesse fluttuato a una certa altezza. Le cronache non sono esplicite in proposito, ma è il caso di ricordare che Aniello Perrone, che nel 1689 realizzò una «castellana ricchissima di lumi» per i funerali di Maria Luisa d'Orleans in Santa Chiara³⁶, nel 1680 aveva ideato, per uno spettacolo a Palazzo



3. Aniello Perrone, Teresa Del Po, *Disegno dell'Altare che fù eretto nella Real Chiesa di S. Lucia del Monte a Napoli*, da *Relazione della solennissima*

Festa celebrata in Napoli ..., Napoli, nella stamperia di Giovan Francesco Paci, 1691 (tra le pp. 20 e 21). Napoli, Biblioteca universitaria.

Reale con scene dipinte da Luca Giordano, un automa «il quale parla al Vice Re, e tutto in un tempo comincia a comparire nella nuda scena o per meglio dire comparisce nella nuda sala, parte del proscenio, e tuttavia parlando in musica il detto Gigante si vede compita tutta la scena a vista de spettatori, e delli musici della Cappella Regia»³⁷. Bisogna quindi immaginare che le competenze scenotecniche affinate negli anni dallo scultore fossero abilmente messe a frutto anche per la spettacolare celebrazione di Santa Lucia al Monte. Senza nulla togliere all'attendibilità della *Relazione*, è arduo credere che il coinvolgimento di Giacomo Del Po si limitasse al disegno dell'incisione. Peraltro quello del pittore, citato nel panegirico dedicato da Giacomo Badiale alla «canonizzazione del glorioso S. Pasquale Baylon», fino ad anni recenti era l'unico nome di artista emerso in relazione alla festa, il cui allestimento gli era stato, di conseguenza, attribuito per intero³⁸.

L'emergere di altre fonti e altri nomi di artisti non ha però chiarito i termini del coinvolgimento del pittore, e anche se l'ipotesi che possa aver disegnato il carro trionfale è tutta da provare, la sua parte forse non fu secondaria³⁹. Per provare a capire chi si cela dietro al «Nobil personaggio» che aveva

commissionato l'incisione dell'altare di Santa Lucia al Monte è il caso di rivolgersi ad un'altra raffinata acquaforte, raffigurante *San Pasquale Baylon*, firmata «Jaco del Po in. – Teresa del Po scul.» (Napoli, collezione Pagliara; fig. 4). Sebbene la dedica «al duca Pasquale di Laurenzana», al centro della quale campeggia lo stemma dei Gaetani d'Aragona, sia «pressoché incomprendibile poichè è scritta in un latino del tutto errato»⁴⁰, si evince essere in effetti in favore «Faelicitatis corporis, et animae Ex.mi Pueri D. Paschalis a Caetano, et Aragon, Ex.mi DD. Antonij Ducis de Laurenzana Nep.tis, ac Ex. DD. Nicolai Primogenitis (...), et Ex. DD. Aurorae a San Severino Primo-geniti». La rappresentazione del Santo mentre ha la visione dell'Eucarestia senza dubbio non può precedere l'anno della canonizzazione (1690), ma plausibilmente non dovrebbe essere di molto successiva, a giudicare dalla compatibilità con questa fase dell'attività di Giacomo Del Po: angeli e cherubini presentano fisionomie e gestualità sovrapponibili a quelle degli analoghi dettagli del *Riposo della fuga in Egitto* (1685) e della coeva *Madonna con San Gaetano* nella chiesa di Sant'Antonino a Sorrento⁴¹. È molto probabile, del resto, che il primogenito dei Gaetani, di cui non è nota la data di nascita, fosse



4. Giacomo Del Po, Teresa Del Po, *Apparizione dell'Eucarestia a San Pasquale Baylon*. Napoli, Fondazione Pagliara.

battezzato Pasquale proprio in onore del santo originario d'Aragona (luogo con il quale la famiglia non smetteva di affermare il proprio antico legame), e quindi appena dopo il 1690.

Inessi tra la stampa della collezione Pagliara e la canonizzazione di san Pasquale non si arrestano alle coincidenze cronologiche, al soggetto rappresentato o agli artisti coinvolti. Dopo la processione del 13 maggio le celebrazioni per san Pasquale e san Giovanni, offerte dal viceré e da illustri personaggi ai vertici del governo, proseguirono per sedici giorni «con musica sceltissima in ogni Messa, e Vespro, et eruditissimi Panegirici»: lunedì 21 maggio in Santa Lucia al Monte «fece la festa l'Eccellentissimo Sig. D. Antonio Caetano d'Aragona, Duca di Laurenzana. Celebrarono la Messa, et il Vespro i MM.RR. PP. Minimi, e predicò il M.R.P. Fr. Crisostomo Moviz Lettore dell'istesso Ordine»⁴². Verosimile dunque che a commissionare l'acquaforte dell'invenzione di Aniello Perrone fosse stato il Duca di Laurenzana, i cui rapporti con gli Alcantarini,

in particolare con la casa di Piedimonte d'Alife (oggi Matese), erano molto assidui: «non solo D. Antonio già detto, ma tutti li suoi Successori hanno tanto favorito, e protetta la Fondazione degli Scalzi nella mentovata loro terra di Piedimonte»⁴³. Alla dedica di don Antonio al nipote ancora infante⁴⁴, si associarono Nicola Gaetani d'Aragona e Aurora Sanseverino, i genitori di Pasquale, amanti delle arti ed estimatori dei fratelli Del Po⁴⁵.

Tra gli aspetti più interessanti dell'altare di Santa Lucia al Monte (fig. 1) – a parte un'intrigante accenno dell'incisione all'aspetto, per quanto camuffato e parziale, della chiesa prima del radicale rinnovamento otto-novecentesco⁴⁶ – è senza dubbio l'idea, schiettamente berniniana, dei «40 Angioli, che con varia, e artificiosa positura sostenevano un gran velo, che formava una vaghissima Ombrella à tutta la Machina, e si avanzava fuori verso gl'altari collaterali, cadendo con ordine meraviglioso dall'arco superiore della Cupola»⁴⁷. Lo «scherzo di Putini sostenendo un padiglione di veli con maniera galantissima», sul quale si appuntò l'attenzione di Antonio Bulifon⁴⁸, rimanda in particolare all'elemento-chiave della ristrutturazione della basilica di Santa Restituta nel Duomo di Napoli, progettata ed attuata da Arcangelo Guglielmelli tra il 1689 e il 1692, ovvero, come racconta in presa diretta Carlo Celano, «un padiglione che si apre da diversi angeli di stucco, et il panno vien lavorato d'oro a modo di un ricco broccato, e dall'apertura di detto panno si scopre il Salvatore in maestà, sopra di un gruppo d'angeli con li ventiquattro seni dell'Apocalisse, che li presentano le corone: opera dipinta a fresco da Nicolò Vaccaro, degno figliuolo del padre in questo genere»⁴⁹.

La matrice berniniana dell'invenzione – «impensabile senza la conoscenza della sala Ducale in Vaticano di Bernini» – è flagrante anche in questo caso⁵⁰ e in sintonia con le contemporanee prove di Filippo Schor, col cui fratello Cristoforo proprio Guglielmelli collaborerà nel 1708 per la decorazione in stucco della tribuna della chiesa di Santa Maria della Sanità a Napoli⁵¹. Sebbene Guglielmelli avesse già sperimentato soluzioni simili, la coincidenza nel modulo e nei tempi tra i lavori in Santa Restituta e l'apparato di Santa Lucia al Monte è sintomatica se non di un possibile rapporto diretto e di uno scambio fecondo, quantomeno di un terreno comune e ben dissodato. De Dominicis racconta che Aniello Perrone, «anzioso di apparar bene l'arte, si portò in Roma per osservarvi

l'ottime statue della veneranda antichità e l'opere stupende che in quel tempo lavorava il Bernino, delle quali dappertutto era precorsa la fama»⁵². Secondo Gennaro Borrelli, questo soggiorno romano, non documentato ma altamente probabile, fu cagionato innanzitutto dalla «necessità di attingere a nuove tecniche ed accorgimenti illusionistici capaci di trasformare uno scultore in regista di stravaganti spettacoli»⁵³. Indipendentemente dal rapporto diretto con Roma, la generale possibilità di aggiornamenti in tal senso fu intensificata dall'attività napoletana di Filippo Schor a partire dal 1683, che favorì la trasmissione di esperienze berniniane alle quali Aniello fu in condizione di attingere anche grazie ai rapporti di amicizia quasi parentale intrattenuti con Nicola Vaccaro⁵⁴, il quale tra il 1683 e il 1686 fu impresario del Teatro San Bartolomeo in società con Filippo Schor (e con Francesco della Torre, deceduto nel 1685)⁵⁵. Il modello più stringente per la cortina sostenuta da putti nell'altare di Santa Lucia al Monte è da individuare, non a caso, nel letto progettato da Johann Paul Schor nel 1663 «per la nascita del primogenito del Contestabile Colonna»: opera della quale Perrone poteva avere una precisa conoscenza per via dell'incisione di Pietro Santi Bartoli⁵⁶, o anche per il tramite diretto di disegni di Filippo Schor che, come pure il fratello Cristoforo, riutilizzò a lungo «l'ampia messe di apparati predisposti dal padre a Roma, operando notevoli variazioni e adattamenti sulle sue idee e su quelle dello stesso Bernini»⁵⁷. È questo, tra gli altri, uno dei risvolti più interessanti nel recupero delle testimonianze grafiche e testuali fin qui illustrate, capaci di riportare alla ribalta opere e protagonisti meritevoli di uscire da dietro le quinte, assieme a inaspettati brani di una cultura visuale che per quanto destinata, per sua intrinseca natura, a non lasciare tracce concrete, operò concretamente e per molte vie nel corpo dell'arte barocca.

¹ *Relazione della solennissima Festa celebrata in Napoli da' PP. Minori Osservanti della Provincia di Terra di Lavoro, e da' PP. Minori Osservanti Scalzi della Provincia di S. Pietro d'Alcantara per la canonizzazione de' due gloriosi Santi Giovanni da Capistrano minore osservante, e Pasquale Baylon, minore osservante scalzo*, Napoli, nella stamperia di Giovan Francesco Paci, 1691; probabilmente redatta dai frati Matteo di Santo Stefano, ministro provinciale della Provincia Osservante di Terra di Lavoro, e Bernardo di San Giovanni, ministro provinciale della Provincia Scalza di San Pietro d'Alcantara, firmatari della dedica al Conte di Santisteban.

² L. COIRO, *Aniello Perrone, Raimondo De Dominicis e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucia al Monte (1691)*, in «Napoli nobilissima», s. VI, IV, 2013, pp. 205-218.

³ C. DI S. MARIA MADDALENA, *Cronica della provincia de' Minori Os-*

servanti Scalzi di S. Pietro d'Alcantara nel Regno di Napoli, Napoli, Abbate, 1729-1731, I, pp. 243-246; cfr. F. SERPICO, L. ABETTI, *Il Fondo "Virtù e Miracoli dei Servi di Dio" dell'Archivio della Provincia Napoletana del SS. Cuore di Gesù dei Frati Minori. Modelli di Santità Alcantarina tra XVII-XIX secolo*, Napoli 2012, pp. 193, 227-229; L. COIRO, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁴ Di poco precedenti la *Cronica* di fra Casimiro, sono le pagine di G.G. GUALTIERI, *Vita del glorioso S. Pasquale Baylon dell'ordine de' Minori Scalzi della provincia di S. Giov. Battista di Valenza*, Napoli, nella stamperia di Paolo Severini, 1723, pp. 367-372.

⁵ A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDLVII al MDCCVI*, a cura di N. CORTESE, Napoli 1932, I, pp. 257-258; cfr. R. PANE, *Introduzione*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di IDEM, Milano 1984, p. 7; R. LATTUADA, *La stagione del barocco a Napoli (1683-1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, Napoli 1997, p. 37; F. SERPICO, L. ABETTI, *op. cit.*, pp. 191-193; e inoltre G. BADIALE, *Il Campidoglio festivo per la canonizzazione del glorioso S. Pasquale Baylon*, Napoli, Fasulo, 1691; cfr. M.G. MANSI, «Vi si vidde inalzata una gran Machina». *La festa barocca in alcune cronache manoscritte della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Capolavori in festa cit.*, p. 120.

⁶ *Relazione cit.*, p. 5.

⁷ *Ivi*, p. 32.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 25-27. Seguivano quindici congregazioni «con torcie, e gl'altri Stendardi», i «PP. della Provincia di Principato e Terra di Lavoro», il Gonfalone di Santa Maria la Nova e «numerose corpo» di Padri Osservanti, Riformati, Scalzi, Cappuccini, del Terz'Ordine e Conventuali.

¹⁰ *Ivi*, p. 27; le statue rappresentavano i santi Francesco, Pietro Battista (Blásquez, all'epoca ancora Beato), Bernardino da Siena, Rosa da Viterbo, Diego d'Alcalà, Pietro d'Alcantara, Ludovico di Tolosa, Bonaventura, Antonio da Padova, Chiara.

¹¹ Seduti sul carro «molti Cori di Musici, (...) in sembianza d'Angioli con armonioso concerto di voci, e di stromenti», eseguivano una cantata, il cui testo è riportato nella *Relazione* (*ivi*, pp. 28-29). L'accompagnamento musicale della festa è citato da D. FABRIS, *Music in seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot 2007, pp. 13 e 42 nota 70.

¹² *Relazione cit.*, p. 32.

¹³ *Ivi*, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*: «non havendo potuto accompagnarlo (come haveva designato) alla Chiesa di S. Lucia del Monte per esser l'ora assai tarda, onde mandò in sua vece i Paggi d'onore, et altri della sua Corte con torcie».

¹⁵ *Ivi*, pp. 31-32.

¹⁶ *Ivi*, pp. 6-7.

¹⁷ *Ivi*, p. 8; «His ego nec metas rerum nec tempora pono: / Imperium sine fine dedi» (*Enecide*, libro I).

¹⁸ *Ibidem*. Su Giuseppe Castellano (1660 circa-1725), iscritto nel 1686 alla Corporazione dei pittori di Napoli, di cui fu prefetto l'anno successivo, si vedano, in sintesi: M. ROTILI, *Castellano, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 645-646; M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento: dal documento all'opera*, Napoli 2008, pp. 226-228, 560-562; A. Russo, *Giuseppe Castellano fra Sant'Agnesello e Piano di Sorrento in Echi barocchi in Penisola Sorrentina*, a cura di C. PEPE, Castellammare di Stabia 2010, pp. 50-58. Tra le altre opere va qui citato almeno il problematico «S. Antonio di Padova tra' SS. Giovanni da Capistrano e Pasquale Baylon (...) di Giuseppe Castellano» (G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. critica a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 82) firmato e datato 1719 (A. Schiattarella in *ivi*, p. 99 nota 334; cfr. D. Campanelli in *Napoli sacra: guida alle chiese della città*, coord. scientifico di N. SPINOSA, a cura di G. CAUTELA, L. DI MAURO, R. RUOTOLO, Napoli 1993-1997, fasc. 4, p. 252) nella cappella Grunther (o Santaseverina) in Santa Maria la Nova «il quadro del santo, (...) attribuito dai più a Giuseppe Castellano, è in mezzo a due altri della medesima misura, che non formano un trittico propriamente detto».

come giustamente notava G. Rocco, *Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Napoli 1927, p. 204. È evidente che le tre tele – su nessuna delle quali mi è riuscito di rintracciare firma e data – sono il risultato di un accrocchio (a mò di ante per un ricetto, forse per reliquie): la figura del *San' Antonio* nello scomparto centrale è più grande di quelle dei santi laterali, che peraltro risultano decurtate specie sui lati e, indipendentemente dall'autore, dipinte con una differente tecnica. Con molta cautela si potrebbe ipotizzare che il *San Giovanni da Capestrano* e il *San Pasquale Baylon* siano quanto rimane di una composizione più vasta, realizzata forse per qualche apparato effimero, configurando un caso simile a quello verificatosi, sempre per ipotesi, per le pitture «a guazzo» di Raimondo De Dominicis in Santa Lucia al Monte (L. COIRO, *op. cit.*, pp. 209-210); in tal senso, la sottolineatura degli «ingegnosi colori» dei medaglioni di Giordano e Castellano potrebbe riferirsi sia all'aspetto cromatico che al procedimento tecnico utilizzato.

¹⁹ *Relazione cit.*, pp. 14-15.

²⁰ G. FUSCONI, *Il "buen gusto romano" dei Viceré - 1. La ricezione dell'effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696)*, in *Le dessin napolitain*, atti del convegno, Parigi 2008, a cura di F. SOLINAS, S. SCHÜTZE, Roma 2010, pp. 209, 214.

²¹ M.G. MANSI, *op. cit.*, p. 120; R. LATTUADA, *La stagione del barocco a Napoli cit.*, p. 39; per la documentazione d'archivio cfr. V. RIZZO, *I cinquantadue affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno: documenti su allievi noti ed ignoti*, in «Storia dell'Arte», 70, 1990, p. 380; IDEM, *Significativi ma non conosciuti episodi artistici napoletani tra fine Seicento ed inizio Settecento (Stucchi bianchi, marmi arabescati e ritratti sulla scia di Bernini e degli Schor)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico 2011-2013*, Napoli 2014, p. 298, doc. 5.

²² A. CAPPELLIERI, *Filippo e Cristoforo Schor, "Regi Architetti e Ingegneri" alla Corte di Napoli*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, Napoli 1997, p. 76.

²³ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma, I, La festa barocca*, Roma 1997, pp. 538-539.

²⁴ *Relazione cit.*, pp. 15, 18.

²⁵ Ivi, p. 21; cfr. L. COIRO, *op. cit.*, pp. 206-208, 211-215.

²⁶ L. COIRO, *op. cit.*, pp. 208-211. Sul pittore resta imprescindibile la voce di F. BOLOGNA, *De Dominicis, Raimondo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 629-632.

²⁷ B. DE DOMINICI, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano, pittore napoletano*, Napoli, Ricciardo, 1729, p. 83; cfr. L. COIRO, *op. cit.*, p. 214. Il *San Pietro d'Alcantara in estasi* di Giordano (O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano: l'opera completa*, I, p. 284, n. A205) restaurato da qualche anno, è attualmente esposto nel complesso di Santa Maria la Nova (Museo d'Arte Religiosa Contemporanea-ARCA).

²⁸ *Relazione cit.*, pp. 19-20.

²⁹ C. DI S. MARIA MADDALENA, *op. cit.*, I, p. 246; cfr. L. COIRO, *op. cit.*, p. 206.

³⁰ L. COIRO, *op. cit.*, pp. 206-208, 211-215. La statua di San Pasquale nel 1728 era ancora portata in processione: alla sommità dell'altare disegnato da Nicolò Tagliacozzi Canale per la beatificazione del venerabile Giovanni de Prado «erano collocate (...) a man destra la statua del Padre S. Pietro d'Alcantara, ed (...) a man sinistra quella del glorioso S. Pasquale Baylon, che con gesti ammirabili, facevano ala alla macchina principale» (*Relazione della sollemnissima festa celebrata nella città di Napoli nella real chiesa di Santa Lucia del Monte, da' PP. Minori Scalzi di San Pietro d'Alcantara per la Beatificazione del loro glorioso martire Giovanni de Prado...*, Napoli, nella stamperia dell'erede del Pittante, 1729, p. 4; cfr. F. SERPICO, L. ABETTI, *op. cit.*, p. 203).

³¹ Un esemplare sciolto della stampa, senza ubicazione, è stato pubblicato da A. NEGRO SPINA, *Un viaggiatore del Seicento in giro per il mondo: Giovan Francesco Gemelli Careri*, Napoli 2001, tav. X (ringrazio Gian Giotto Borrelli per la preziosa segnalazione che ha rimesso inaspettatamente in moto la ricerca).

³² *Relazione cit.*, p. 20.

³³ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III, p. 972. Sulla pittrice si vedano: N. SPINOSA, *Pittura del Settecento: dal rococò al classicismo*, Napoli 1987, pp. 56-57; A. CATELLO, *Del Po, Teresa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 240-242; F. SRICCHIA SANTORO in B. DE DOMINICI, *Vite cit.*, III, pp. 939, 970-972 note 46-52; e con particolare riguardo alle sue incisioni: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ in *Incisori napoletani del '600*, cat. mostra, Roma 1981, Istituto nazionale per la grafica, Gabinetto nazionale delle stampe, Roma 1981, pp. 191-202; D. MINONZIO, *Teresa del Po*, in *The Illustrated Bartsch, 45 Commentary (Le Peintre-Graveur 20 [part. 2]. Italian Masters of the Seventeenth Century*, a cura di P. BELLINI, R.W. WALLACE, New York 1990, pp. 267-332).

³⁴ *Relazione cit.*, p. 24.

³⁵ Ivi, p. 20.

³⁶ D. CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di N. NICOLINI, Napoli 1930-1931, I, p. 256; cfr. F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli 1968, pp. 136, 177 nota 21; M. RAK, *Il sistema delle feste nella Napoli barocca*, in *Centri e periferie del barocco*, corso internazionale di alta cultura, Roma 1987, II, *Barocco napoletano*, a cura di G. CANTONE, Roma 1992, p. 323; per la descrizione dell'apparato di Santa Chiara si veda: *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli: 1650-1717*, a cura di A. ANTONELLI, Soveria Mannelli 2012, pp. 460-463.

³⁷ I. FUIDORO (V. D'Onofrio), *Giornali di Napoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. X.B.19, f. 96r-v; cfr. L. COIRO, *op. cit.*, p. 207.

³⁸ M.G. MANSI, *op. cit.*, p. 120; e la scheda biografica in *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli, secoli XVI e XVII*, a cura di EADEM, L. MARINELLI, S. PIGNALOSA, coord. P. ZITO, *I quaderni della Biblioteca nazionale di Napoli*, s. IX, 7, Napoli 2005, p. 56). La nona stanza recita: «O concesso a me fusse almeno in parte/ Del vasto ingegno tuo godere le Dote./ Con cui tu Pò gentil sù Tele, e Carte/ Fai le pupille altrui restar'immote;/ Si che dell'Arte oltre passando il volo,/ Drizzi del Nome tuo le glorie al Polo». Le stanze 14 e 19, pur non specificando il nome del pittore, parrebbero invece ispirate all'intervento di Raimondo De Dominicis: «Da gemina colonna ogn'Arco altero/ Sostenuto, che sia con nobil preggio;/ Poscia con vago, e nuovo magistero/ Di fogliami tra lor vedasi con freggio;/ Che da illustre pannel ben colorito/ Di Medaglie, e Feston venghi arricchito»; «Delle Colonne infra Coppie illustri,/ Che à gl'Archi inun son di sostegno, e freggio,/ V'esprima alto pannel con modi industri/ Le Virtù, che à Pasqual furo di preggio;/ E al piedestallo, che mantiene il pondo,/ Cifri con saggia man motto giocondo» (G. BADIALE, *op. cit.*, pp. 4-5, 7).

³⁹ L. COIRO, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁰ M.T. Penta in *Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, a cura di EADEM, A. CAPUTI, Milano 1987, p. 222, scheda 308; un esemplare della stampa è custodito nella Real Biblioteca di Madrid (collocazione: IX/M/134).

⁴¹ Cfr. A. Russo, *Giacomo Del Po a Sorrento: con un saggio sulla vicenda critica dell'artista*, Castellammare di Stabia 2009, pp. 71-81.

⁴² *Relazione cit.*, pp. 33-35; religiosi delle diverse famiglie francescane e di altri ordini e congregazioni (Carmelitani, Gesuiti, Agostiniani, Domenicani, Teatini) officiarono o predicarono, almeno in un caso «in idioma spagnuolo» (celebrazione offerta dal Viceré), in entrambe le chiese. Va peraltro considerato che «negli otto giorni, che si celebrò la Festa in S. Lucia del Monte, perché i Padri Scalzi secondo il loro istituto non cantano Messe con musiche, mattina e sera officiarono i Padri di diverse Religioni» (G.G. GUALTIERI, *op. cit.*, p. 372). I *Panegirici sagri* di Crisostomo Movizzi – ritratto sull'antiporta in un'incisione di Francesco de Grado – pubblicati postumi a Napoli nel 1717, comprendono anche i

due declamati «nella real chiesa di S. Lucia del Monte in Napoli» (VIII, *Il cieco veggente con l'occhio di Dio – Per le glorie di S. Pietro d'Alcantara*, pp. 116-129; IX, *Per le glorie di S. Pascale di Baylon*, pp. 130-142). Tra i predicatori coinvolti è il caso di segnalare almeno «fra Rafaele Maria Filamondo, Lettore Primario di Teologia dell'Ordine de' Predicatori», autore del celebre *Il genio bellicoso di Napoli* (1694), che intervenne in entrambe le chiese (tracce del suo contributo potrebbero forse trovarsi nel manoscritto *Selva per prediche e panegirici*; cfr. D. BUSOLINI, *Filamondo, Raffaele Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, p. 567). Alle pagine manoscritte di A. BULIFON (*op. cit.*, I, p. 258 nota 1) è allegato «l'invito alle prediche delle due ottave» con dettagliato programma delle messe.

⁴³ C. DI S. MARIA MADDALENA, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁴ Nel 1711 Cristoforo Schor aveva progettato per il matrimonio tra Pasquale, che premori al padre, e Maria Maddalena di Croy, una sontuosa stanza nuziale approntata nel palazzo di famiglia a Piedimonte Matese; P. MAIONE, *“Il dolce abbaglio per lo splendore”: cronache delle nozze del conte d'Alife*, in *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno, Napoli 2011, a cura di A.E. DENUNZIO, L. DI MAURO, G. MUTO, S. SCHÜTZE, A. ZEZZA, con la collab. di C. BIRRA, Napoli 2013, pp. 283-304; J. FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, *Da Roma a Madrid, passando per Napoli: aggiunte su Philipp Schor, architetto e scenografo al servizio della monarchia spagnola*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, atti del convegno, Roma 2011, a cura di A. ANSELMINI, Roma 2014, pp. 667-668.

⁴⁵ Sul circolo intellettuale, cui partecipò attivamente anche Bernardo De Dominicis, ruotante attorno ad Aurora Sanseverino e Nicola Gaetani d'Aragona, si vedano: C. VARGAS, *“miglior critica ... meno condiscendenza”*: *Lanzi su De Dominicis*, in *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2006, II, p. 760; A. ZEZZA, *Postfazione*, in B. DE DOMINICI, *Vite cit.*, IV, pp. 11-19 (con ampia bibliografia precedente). Tra le miniature di Teresa Del Po «in casa di vari signori dipinte a punta di pennello», De Dominicis ricorda la bellissima «immagine dell'Immacolata Concezione di Maria, corteggiata da angeli e puttini che hanno i suoi geroglifici, o siano attributi, che dipinse per la duchessa di Laurenzano donna Aurora Sanseverino, di gloriosa memoria»; B. DE DOMINICI, *Vite cit.*, III, p. 971 (nella nota 49, Fiorella Sricchia Santoro rimanda alla citazione del dipinto nell'inventario pubblicato da G. LABROT, *Collection of Paintings in Naples 1600-1780*, München-London-New York-Paris 1992, p. 414, n. 99); sulla collezione Gaetani d'Aragona si vedano: *ivi*, pp. 409-429; E. DODERO, *Clytie before Townley. The Gaetani d'Aragona collection and its Neapolitan context*, in *Journal of the History of Collections*, XXV, 2013, 3, pp. 361-372.

⁴⁶ A. ALABISO in G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, *cit.*, p. 248 nota 219. Come risulta dai documenti editi da

Vincenzo Rizzo, i lavori di ammodernamento della Cappella di Salvatore Alchimia in Santa Lucia al Monte (1717) furono diretti da Cristoforo Schor, che sovrintese anche alla realizzazione, da parte di Pietro Patalano, uno dei «varii discepoli» di Aniello e Michele Perrone (B. DE DOMINICI, *Vite cit.*, III, p. 732) di «tre statue, cioè la Beata Vergine dei Dolori, di S. Giovanni Ev. lista e della Santa Maddalena (...) assieme al Calvario (...) ed a proporzione del Santo Cristo della sua cappella sita nella chiesa del convento»; cfr. L. ABETTI, *Villa d'Elboeuf a Portici e la transizione al tardo barocco napoletano*, presentazione di G. FIENGO, Roma 2015, p. 55 nota 88.

⁴⁷ *Relazione cit.*, p. 20.

⁴⁸ A. BULIFON, *op. cit.*, I, p. 258; cfr. M.G. MANSI, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁹ C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri ...*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, X, pp. 100-101 (ed. cons. sul sito memofonte.it, coord. redazionale di F. LOFFREDO, vol. a cura di M.R. SANSONE).

⁵⁰ A. BLUNT, *Neapolitan baroque & Rococo architecture*, London 1975, ed. cons. *Architettura barocca e rococò a Napoli*, ed. italiana a cura di F. LENZO, Milano 2006, p. 142; R. LATTUADA, *Napoli e Bernini: un rapporto ancora inedito*, in *Centri e periferie del Barocco*, *cit.*, pp. 650-651; *IDEM*, *La stagione del Barocco a Napoli* *cit.*, p. 39; D. DEL PESCO, *Napoli capitale*, in *Storia dell'architettura italiana*, II, *Il Seicento*, a cura di A. SCOTTI TOSINI, Milano 2003, pp. 536-538.

⁵¹ R. LATTUADA, *Napoli e Bernini* *cit.*, pp. 650-651.

⁵² B. DE DOMINICI, *Vite cit.*, III, p. 730.

⁵³ G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, p. 52; cfr. L. COIRO, *op. cit.*, pp. 207-208.

⁵⁴ Sulla questione – lumezzata in particolare dagli studi di Ulisse Prota Giurleo (1951) e Gennaro Borrelli (1970 e 1993) – mi permetto di rinviare a L. COIRO, *Aniello Perrone «scultore di legnami famosissimo» e il Calvario di Santa Maria di Montesanto a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2010-2011*, Napoli 2011, pp. 12 e 18 nota 20.

⁵⁵ A. CAPPELLIERI, *op. cit.*, p. 73; M. IZZO, *Nicola Vaccaro impresario, librettista e scenografo del pubblico teatro di Napoli San Bartolomeo dal 1683 al 1689*, in *Ricerche sul '600 napoletano 2001*, Napoli 2002, pp. 44-61 *EADEM*, *Nicola Vaccaro (1640-1709), un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, con in saggio di R. Lattuada [*I percorsi di Andrea Vaccaro (1604-1670)*], pp. 49-108, Todi 2009, pp. 131-139.

⁵⁶ C. STRUNCK, *Neue Überlegungen zur Künstlerfamilie Schor: eine Einführung mit Dokumenten aus den Archiven Colonna und Borghese*, in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock: “un regista del gran teatro del barocco”*, atti del convegno, Roma 2003, a cura di *EADEM*, München 2008, pp. 7-30.

⁵⁷ R. LATTUADA, *Napoli e Bernini* *cit.*, p. 652.

ABSTRACT

More on the “Most Solemn Holiday Celebrated in Naples” for Sts. Giovanni da Capestrano and Pasquale Baylon (1691)

The celebrations for the canonization of Sts. Pasquale Baylon and Giovanni da Capestrano in 1691 required the collaboration of several expert artists for the construction of the temporary celebratory architecture and decorations (*apparati effimeri*). The printed résumé of the ceremony mentions the work of Filippo Schorr, who designed the altar raised in Santa Maria la Nova, and Luca Giordano, who did the drawings for the medallions and the paintings in the church. The résumé also confirms that Aniello Perrone designed the altar in Santa Lucia al Monte: the etching of the monumental *macchina* signed by Perrone, was carved by Teresa del Po. The *acquaforte* was probably done in part by Giacomo del Po, who, together with his sister, signed another carving of St. Pasquale, commissioned by Nicola Gaetani d'Aragona, one of the financiers of the celebrations in honor of the saint.



1. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, prospetto.

Presenze salentine in Terra di Bari. L'architetto martanese Pasquale Margoleo e il rifacimento settecentesco della chiesa matrice di Gioia del Colle. Rettifiche e aggiunte

Francesco Liuzzi

Il sette cento mil quattro e sessanta
Un Vandalo Tribuno popolano
La Chiesa di San Pietro atterra e schianta,
Profittando d'un caso alquanto strano,
Dell'incendio del coro; ed ebbe tanta
Audacia nella lingua e nella mano,
Che tradusse la plebe in un istante
A strugger queste antichità sì sante.
Perì con ciò la lapide del coro,
Il tumulo restonne infranto e guasto:
Ne gemettero i saggi in fra di loro,
Che la patria perdeva cotanto fasto,
E l'opera più bella nel lavoro
D'un tempio così insigne e così casto.

Così, nel poema sulla vicenda storica della sua città, Gioia del Colle¹, il sacerdote e poeta Francesco Paolo Losapio (1762-1842) descrive – in modo immaginifico e risentito – l'abbattimento, nel 1764, della locale chiesa matrice.

Per quanto improbabile e fantasioso esso appaia, pure v'è chi ha dato (e continua a dare) credibilità storica al racconto poetico, attribuendo all'incendio del coro e alla cieca violenza distruttrice della «plebe» l'abbattimento della vecchia chiesa.

Diversa, e sicuramente più attendibile, è, invece, la situazione prospettata dall'inedita documentazione archivistica settecentesca qui richiamata, che indica le ragioni della demolizione della chiesa nella sua inadeguatezza rispetto all'accresciuta popolazione, ma anche nella sua vetustà e nel suo degrado che, già evidenziati in alcune relazioni di Sante Visite secentesche che dichiarano l'edificio «ruinamentem»², trovano poi riferimento nell'epigrafe apposta

sul portale (AEQUATO SOLO VETERI TEMPLO/ ATRO SQUALORE UNDIQ[UE] OBSITO/ VETUSTATE FATISCENTE ET RUINOSO) (fig. 2), in due dichiarazioni del 1768 in cui si afferma che la chiesa «per essere rovinosa dovè farsi demolire da fondamenta, con disegno di rinnovarsi, e riedificarsi»³, e in documenti del 1775 che puntualizzano che l'edificio «nell'anno 1753 in 1754, per le ingiurie del tempo, venne a lesionarsi notabilm[en]te»⁴.

Tra interruzioni e riprese, la riedificazione della chiesa procede sino agli anni novanta del Settecento; ma già nella prima metà dell'Ottocento l'edificio richiede numerosi interventi di restauro.

1764 - Abbattimento dell'antica chiesa e avvio della ricostruzione

«Nel mese di Agosto di quest'anno 1764 si atterrò la chiesa matrice, con la Cappella del Purgatorio, per formarsi la nuova»⁵: così, nel foglio di guardia del protocollo del 1764 del notaio Donato Antonio Panessa⁶, è sinteticamente annotato, a futura memoria, lo straordinario evento.

Altri promemoria, apposti nel protocollo del 1763 del medesimo notaio⁷ in occasione della cresima dei figli, fanno riferimento a successivi momenti della ricostruzione della chiesa matrice. Un'annotazione del 30 maggio 1765 precisa che il sacramento è amministrato nella chiesa di San Francesco per essere «la chiesa matrice diruta, ed edificandosi la nuova»; un'altra, del 1° luglio 1774, riferisce che la cresima avviene «nella nuova chiesa matrice» (che, evidentemente, a tale data è già aperta al culto anche se non ancora completa).

Ma una più articolata e inedita ricostruzione della vicenda



2. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, lapide sul portale principale.



3. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, facciata, particolare (finestra).

costruttiva dell'edificio sacro è possibile grazie ad altri documenti qui richiamati per la prima volta.

Per porre rimedio alla sua vetustà, inadeguatezza estetica, incapacità a contenere l'accresciuto concorso di popolo alle cerimonie religiose (e forse anche per non sfigurare nel confronto con chiese di altre località vicine), nel 1764 il capitolo delibera⁸ di abbattere la vecchia chiesa matrice e di riedificarla in forme più ampie e moderne.

Operazione costosa, per la quale «governatori, sindaci ed eletti quell'anno» sollecitano, ottenendoli, assenso e contribuzione di «molti zelanti cittadini» e della «parte più sana»⁹ (ed economicamente più solida) di essi, e cioè capitolo e confraternite¹⁰.

Una «proposta» avanzata il 7 ottobre 1764 dal «mag[nifico] Giannant[on]io Monte general sindaco» e dall'arciprete Cattucci alla confraternita della chiesa di Sant'Andrea (dalla quale poco si discosta quella fatta una settimana più tardi alla confraternita di Sant'Angelo)¹¹ addita le ragioni materiali (inadeguatezza dell'attuale tempio all'accresciuta popolazione) e quelle morali ad esse conseguenti (l'angustia dei luoghi e la numerosa presenza di fedeli fa sì che in chiesa si compiano «irriverenze» o, addirittura, si mettano in atto più disdicevoli comportamenti) che sollecitano l'edificazione di una nuova chiesa. Ed evidenzia, altresì, i valori etico-civili (cioè orgoglio civico e coerenza cristiana)¹² su cui sindaco e arciprete fanno leva per indurre i confratelli a concorrere al finanziamento dell'onerosa edificazione di un'altra «proporzionata chiesa».

Argomentazioni e sollecitazioni che, evidentemente, toccano le giuste corde se i confratelli decidono all'unanimità di destinare subito alla costruzione del nuovo edificio sacro circa 190 ducati e, in seguito, le annue entrate sino al completamento della nuova fabbrica: unica contropartita posta è la realizzazione di «un nuovo sepolcro» ad essi riservato. Disponibilità a contribuire per la nuova fabbrica esprimono anche le confraternite della Cappella di Sant'Angelo¹³ e di quelle del SS. Sacramento e del Purgatorio¹⁴.

Persuasivo procacciatore di adesioni e risorse per l'edificazione della nuova chiesa è, come già visto, il «mag[nifico]» Giannantonio Monte, col quale ritengo sia da identificare l'omonimo capopopolo dei versi di Losapio. È lui, infatti, il solo Giannantonio Monte di cui si abbia memoria nella storia di Gioia del Settecento a cui possa fondatamente riferirsi la condanna del Losapio per «aver distrutto ed atterrato nel 1764 la chiesa matrice di San Pietro»¹⁵. Si tratta, come emerge da un'inedita documentazione, di un facoltoso agrimensore – chierico per circa 5 lustri (almeno dal 1720) e poi (nel 1746) coniugato¹⁶ – che ricopre molti incarichi nella sua città¹⁷.

A corroborare tale identificazione è anche il fatto che a lui può riferirsi l'espressione del Losapio «zio averno degli attuali»¹⁸: egli è, infatti, prozio dell'omonimo arciprete e del fratello, l'avvocato Domenico, sindaco *pro tempore* di Gioia¹⁹. Tale rapporto di parentela è rivelato da un inedito atto notarile del 1787²⁰, con cui il «magnifico» Vincenzo Monte, nipote *ex fratre* del «general sindaco» Giannantonio, e suo erede²¹, istituisce, anche coi beni ereditati dallo zio, il patrimonio sacro

per il figlio Giannantonio Domenico Giuseppe, il futuro arciprete, morto «di malattia biliosa» («crepò in due ore», come, con espressione piuttosto greve, Losapio scrive nel sonetto XVII della sua *Galleria*) il 27 maggio 1827, dopo aver retto, stando al Losapio, per soli 17 mesi l'arcipretura gioiese²².

1766 - Ripresa dei lavori. Patti con l'architetto Margoleo

Dopo la deliberazione capitolare del 29 agosto 1764²³, il vecchio edificio sacro, che apprezzati secenteschi descrivono articolato in tre navate, coperto a tavolato e dotato di due alti campanili, di «sagrestia, organo, pulpito, loco dell'arc[esco] vo, et altri ornamenti»²⁴, viene in «buona parte» abbattuto.

Progetto e direzione dei lavori della nuova fabbrica²⁵ sono affidati a Pasquale Tommaso Margoleo (1703-1781), noto mastro-architetto di Martano, in provincia di Lecce, membro di una affermata famiglia di mastri costruttori che nel 1706 avvia l'ampliamento della chiesa parrocchiale di Ruffano²⁶, e che monopolizza, «con il *clan* dei Saracino, pure di Martano, l'edilizia dell'area ellenofona, attribuendo pertanto a questa quella sostanziale omogeneità espressiva riconosciuta per altre vie»²⁷.

È in ambito familiare che verosimilmente si compie – prevalentemente sul campo²⁸ – la sua complessiva formazione con l'acquisizione degli indispensabili saperi e delle necessarie abilità, poi in vario modo affinate sì da consentire l'esercizio di un'autonoma e consapevole attività progettuale ed esecutiva.

Margoleo entra quindi nel novero di quella composita schiera di mastri-architetti protagonisti del generale moto di rinnovamento edilizio e di trasformazione urbanistica del regno meridionale che nel XVIII secolo vive forse il suo momento più intenso all'insegna di una prevalente matrice culturale napoletana (ma non senza risonanze romane e apporti salentini)²⁹.

Uno svecchiamento sollecitato da preoccupazioni estetiche (spesso alimentate da rivalità ed emulativo confronto tra le diverse istituzioni religiose cittadine e da competitività rivale civica nei confronti di località vicine). Ma indotto anche dalla necessità di far fronte alle esigenze di una accresciuta popolazione, o di rimediare ai danni prodotti dai



4. Gioia del Colle (BA), Cappella del Purgatorio, facciata.

terremoti che nella prima metà del Settecento si manifestano con più rovinosi e luttuosi effetti in Capitanata (1731) e nel Salento (1743), ma che interessano anche il barese³⁰. Di tale processo di trasformazione sono protagonisti e artefici, oltre che noti architetti già attivi nella Capitale³¹, anche capimastri locali (qualificati come architetti nelle fonti settecentesche), i quali, per varie vie, dell'architettura napoletana assimilano principi e stilemi che poi, non senza personali mediazioni, trasfondono in anche pregevoli lavori progettuali.

Più specificamente Margoleo fa parte di quel gruppo di capimastri salentini che, nel corso del XVIII secolo, sono chiamati (o si spingono) nel confinante sud-est barese, dove lasciano segni della loro attività in scultorei lavori di decorazione e arredo di edifici come in organiche progettazioni ed esecuzioni architettoniche, civili e religiose³². Tra di essi, oltre ai più noti Alberto Manieri (di cui si hanno notizie



5. Gioia del Colle (BA), Cappella del Purgatorio, portale.

dal 1707 al 1750 ca.) e Mauro Manieri (1687-1744), rinomati sono anche il mastro-ingegnere e scultore Pasquale Simone, originario di Lecce (dove, tra l'altro, edifica, su progetto di Manieri, la chiesa di Santa Maria della Provvidenza, o delle Alcantarine), ma sposato e residente a Monopoli, dove realizza numerosi lavori. O Mauro Capozza, di Lequile, che col fratello Tommaso inizia la costruzione (poi completata, dal 1745 al 1750, da Pasquale Margoleo) della chiesa domenicana della SS. Annunziata di Mesagne, e che a Monopoli realizza, insieme al fratello Vito, lavori da lui stesso progettati³³.

Ad essi non è da meno Pasquale Margoleo, che Gérard Labrot annovera tra gli architetti salentini capaci non solo di «vulgariser très proprement les créations de la capitale», ma anche di «manifestar une certaine originalité»³⁴. Unitamente a più noti mastri-architetti leccesi, anch'egli concorre alla diffusione del peculiare linguaggio archi-

tettonico della 'regione' salentina (che, però, nel suo caso parrebbe presentare un apparato decorativo meno enfatico e denso di quello che caratterizza molta parte dell'architettura 'leccese', soprattutto religiosa).

Dopo lo zio paterno Valerio³⁵, col quale è probabile abbia collaborato nella realizzazione della chiesa conventuale domenicana di Gallipoli³⁶, Pasquale è indicato come «la più rappresentativa figura»³⁷ della numerosa schiera dei mastri murari della città di Martano e del *clan* familiare di cui fanno parte il padre Ignazio, il fratello Francesco e, come si dirà più avanti, anche due dei suoi quattro figli, Ignazio e Vincenzo. Collaboratore, forse, di Mauro Manieri, col quale, comunque, nel 1743 si reca a Brindisi per valutare i danni provocati dal terremoto alla cattedrale³⁸ (poi ristrutturata dal Manieri stesso), e incaricato dalla Sacra Regia Udienza di Lecce di valutare i danni prodotti dal terremoto del 1743 nella città di Mesagne³⁹, Pasquale è tra «i più richiesti capomastri della zona»⁴⁰ ed è qualificato come uno dei tecnici più «capaci dell'epoca». Tanto che, per le capacità professionali da lui dimostrate, è ritenuto meritevole di «ben altra considerazione» di quella sinora riservatagli⁴¹.

Dell'attività di questo mastro-architetto salentino v'è, ovviamente, più diffusa testimonianza in Terra d'Otranto, dove, in collaborazione col fratello Francesco (col quale lavora nel palazzo baronale di Castrì Guarino, oggi Palazzo Vernazza-Guarini)⁴² o con altre maestranze locali, esegue lavori sia in edifici nobiliari⁴³ che religiosi⁴⁴.

Ma della sua attività v'è attestazione anche in Terra di Bari. Prima che a Gioia, infatti, egli è chiamato a prestare la sua opera ad Acquaviva, nella chiesa conventuale domenicana che, nel corso del Settecento, vive un lungo processo di ricostruzione e ammodernamento. L'intervento di Margoleo ha luogo, nel 1763, dopo il rovinoso crollo delle volte e di parte delle murature dell'edificio appena rifatto. Anzi, è probabile che, come già rilevato⁴⁵, l'incarico sia conferito a Margoleo proprio per la perizia da lui dimostrata nella progettazione e realizzazione di solide (e anche ardite, come nel caso della chiesa domenicana della SS. Annunziata a Mesagne) coperture in muratura di altre chiese dell'ordine domenicano della «natione otrantina».

Per il lavoro acquavivese, definitivamente appaltato nel giugno del 1763, Margoleo abbandona la già avviata opera



6. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, prospetto e fiancata (lato della Cappella del Purgatorio).

di riedificazione della Cattedrale di Oria, di cui, nonostante l'impegno assunto⁴⁶, è improbabile riprenda i lavori perché dal 1764 al 1768 egli attende, sia pure in modo discontinuo, alla riedificazione della matrice gioiese.

Riedificazione che circa due anni dopo il suo incoraggiante avvio, e quando la chiesa è «già ridotta in buono stato», fa registrare, con grande delusione e rincrescimento dei patronatori dell'impresa, un primo, improvviso stallo per mancanza di liquidità⁴⁷.

Ma, determinati a riavviare quanto prima i lavori, capitolo e confraternite ridefiniscono, nell'agosto del 1766, il loro specifico impegno finanziario⁴⁸. Il primo dovrà corrispondere, come già in passato, 150 ducati l'anno sino a totale compimento della chiesa matrice, della Cappella del Purgatorio (la cui costruzione dovrà avviarsi «subito che si darà di mano alla fabbrica della crociera, a cui sarà contiguo») e di quel-

la del SS. Sacramento. Meno oneroso è il contributo che si impegnano a corrispondere le Cappelle del Sacramento, di Sant'Angelo e del Purgatorio.

Col medesimo atto si ratifica la convenzione con l'architetto Margoleo, che (dato inedito) è chiamato a svolgere la sua attività di direttore dei lavori *in solidum* col figlio, il suddiacono⁴⁹ Donato Ignazio, di età inferiore a 25 anni, egli pure qualificato come architetto. Il contratto stabilisce, infatti, che se Pasquale fosse impossibilitato a sovrintendere ai lavori, vi provvederà Ignazio, il quale dovrà portare a compimento l'opera in caso di premorienza del padre. Nell'ipotesi, poi, di morte sia di Pasquale che di Ignazio, dovrà essere un altro figlio di Pasquale, Vincenzo (evidentemente anch'egli avviato alla professione del padre, anche se, a quel che si può desumere, più giovane e meno esperto di Ignazio), a «far camminare le fabbriche secondo la regola dell'arte, ed a tenere del disegno». Ma solo «trovandosi capace»; in caso contrario dovrà restituire il disegno ai deputati per la fabbrica. Cosa, quest'ultima, che gli eredi dovranno fare in caso di morte sia di Pasquale che dei due menzionati figli.

A modificare gli accordi del 1766 tra capitolo e cappelle interviene, nel 1768, una nuova intesa⁵⁰ (in verità non l'ultima) che innalza e precisa il contributo delle Cappelle di Sant'Angelo, del SS. Sacramento, di Monte Sannace (la quale, però, non pare tener fede agli impegni assunti)⁵¹.

1768 - Nuova interruzione dei lavori. Contenzioso con l'architetto Margoleo e sua uscita di scena

Il ruolo di Margoleo nella fase iniziale del rifacimento della chiesa trova attestazione sia nella già citata epigrafe della facciata (SUB DUCTU PASCHALIS MARGOLEO/ A MARTANO LYCIEN ARCHITECTO) (fig. 2), di recente additata come «la testimonianza più eloquente della considerazione nella quale, proprio in qualità di "architetto", era tenuto anche in zone lontane dal luogo di origine»⁵², che nella documentazione d'archivio.

Ma è proprio questa documentazione a rettificare e ridimensionare tale ruolo: essa, infatti, rivela che nel 1768 il rapporto tra committenti e architetto martanese si interrompe bruscamente e definitivamente a causa di «difetti,



7. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, soluzione d'angolo (pilastri e voluta di raccordo).



8. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, particolare (voluta di raccordo).



9. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, facciata, particolare (capitelli).

improporz[io]ni ed irregolarità» dal capitolo ravvisati nella fabbrica e «specialm[en]te per la Cappella del Purgat[ori]o che si era cominciata a costruire, per mezzo della quale si occupava una porta laterale nel disegno situata, la quale era molto pregiudiziale al pubblico, e particolare»⁵³.

S'accende, quindi, presso la locale corte baronale, un contenzioso (di cui non è noto l'esito) tra capitolo, Cappella del

Purgatorio, università e Margoleo, che porta alla sospensione dei lavori, poi ripresi⁵⁴ previo conferimento dell'incarico all'ingegnere barlettano Giovanni Magarelli⁵⁵, che elabora un nuovo progetto di cui sollecita l'attuazione sotto la guida di «un capace e valente mastro»⁵⁶. Della nuova direzione dei lavori informa indirettamente il già citato atto dell'8 dicembre 1768, che riferisce dell'impegno assunto da capitolo



10. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, frontone, particolare.

e cappelle di corrispondere una paga mensile (ridotta) anche nei tre mesi di sospensione dei lavori «a m[ast]ro Martino capo mastro, che porta l'opera di d[ett]a fabrica»⁵⁷.

Per consentire la ripresa dei lavori, capitolo e cappelle sottoscrivono nuovi impegni finanziari che, però, sono modificati dalla decisione dei confratelli del Purgatorio di provvedere autonomamente al completamento (avviato nel 1768, come indica la data incisa nel cartiglio sopra il portale: fig. 5) della propria cappella grazie a un prestito di 700 ducati da essi ottenuto⁵⁸. La nuova chiesa, compresa tra braccio del transetto e lato sinistro della chiesa matrice (ma non comunicante con essa)⁵⁹, è benedetta il 10 giugno 1769 dall'arciprete Paolo Catucci⁶⁰. Equilibrio ed eleganza dovevano connotare, a quel che si può ancor oggi rilevare, l'originario impaginato della sua barocca facciata, coronata da un fastigio curvilineo. Ma simmetria e armonia parrebbero poi compromesse dalla muratura d'ambito della chiesa matrice che ne intercetta e incorpora parte della parete destra (fig. 4)⁶¹.

Una disarmonia, imputabile anche dell'assenza di una prospettiva progettuale unitaria, che inficia alquanto il positivo giudizio che sull'edificio sacro gioiese è espresso da Michele Garruba (che lo qualifica come «uno de' migliori sacri tempî, che dopo quei della nostra città [Bari], esistono nell'Archidiocesi») e da una relazione tecnica del 1950 (che lo definisce «di buone linee architettoniche»)⁶².

Margoleo – al quale, senza alcun riscontro documentale, si è attribuito anche il «bellissimo campanile (crollato nel 1942 e ricostruito uguale nel 1950)»⁶³ – non è, quindi, colui che provvede alla completa riedificazione della chiesa gioiese, né vi lavora «tra il 1764 e il 1771», come scrive la Gelao⁶⁴ assumendo come *terminus ad quem* del suo operato la data del cartiglio sulla finestra della facciata (fig. 3), perché, come già detto, nel 1768 deve abbandonare l'impresa, poi portata avanti (non con la necessaria omogeneità) da altri progettisti e costruttori.

Sicché è difficile dire quanto dell'attuale edificio sacro



11. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, facciata, nicchia con statua di S. Filippo Neri.



12. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, facciata, nicchia con statua della Madonna con Bambino.

gioiese corrisponda all'originario progetto dell'architetto martanese.

Purtuttavia, non è forse azzardato ipotizzare che già al momento della sua estromissione il complessivo impianto architettonico della chiesa – o, almeno, dell'aula – avesse da lui ricevuto la sua specifica impronta e, quindi, almeno in parte, il suo attuale assetto. Infatti, già nel 1766 la chiesa è dichiarata «ridotta in buono stato»⁶⁵, mentre nel marzo del 1769 la struttura della navata risulta innalzata «fino al cornicione dovendosi soltanto voltare la lamia»⁶⁶.

E quand'anche non eretto interamente da lui (come indicano alcuni suoi elementi, fig. 3)⁶⁷, o non del tutto corrispondente al suo originario progetto, è probabile che serbi almeno il ritmo, la condizionante intenzione progettuale del Margoleo, anche il prospetto 'a bandiera', di evidente matrice barocca (e in cui sarebbe ravvisabile, secondo

Michele Paone, una «larga eco borrominiana»⁶⁸, che si innalza, dominandolo, nello slargo in cui la chiesa signoreggia con le sue ragguardevoli dimensioni⁶⁹. Anche perché, stando a documenti del luglio 1775, proprio dal prospetto dovrebbe aver preso avvio la ricostruzione della chiesa («si stimò nell'anno 1764 abbatterla, e *principiare* nell'istesso suolo *dal frontespizio la riedificaz[io]ne*»)⁷⁰.

Una nitida partitura architettonica delinea e articola la litica tessitura della facciata (fig. 1), caratterizzata da marcato verticalismo e compatta volumetria, stemperata alquanto da poco arretrati pilastri laterali sormontati da «una sorta di voluta-contrafforte» che «conclude lateralmente la facciata» (figg. 7-8)⁷¹; ornata da inserti decorativi di un sobrio barocco; scandita in due registri da una plastica trabeazione mistilinea⁷² che il caldo cromatismo del carparo mette in risalto (fig. 1); pausata e ritmata verticalmente da lesene (sovrapposte,



13. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, portale.



14. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, portale, particolare.

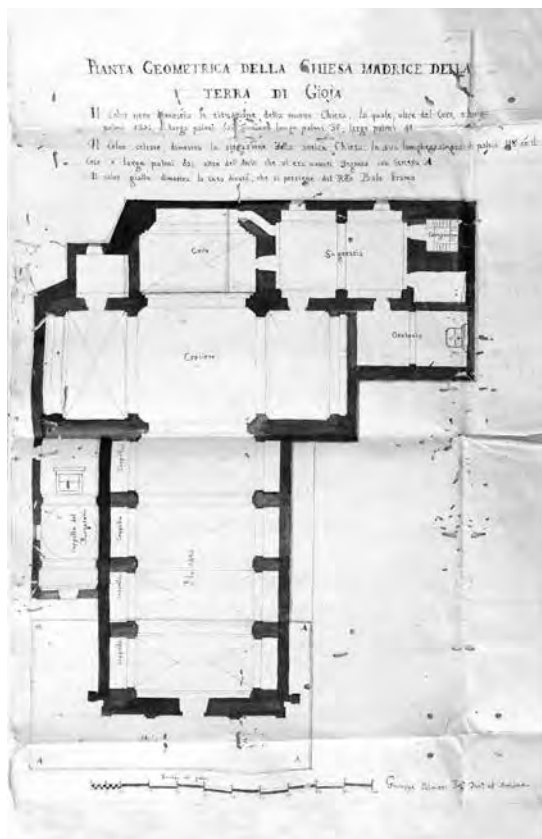
quelle mediane, a rimarcare il più ampio interesse centrale) coronate da capitelli compositi (fig. 9); movimentata, nel registro superiore, da riquadri e specchiature che elegantemente ne intagliano i piani infondendovi un tenue effetto plastico-chiaroscurale; traforata, nella sezione mediana, da un'ampia finestra dal fluido contorno sormontata da un timpano 'a pagoda' e animata da due angeli su di esso assisi con speculare disposizione (fig. 3); incavata, nei settori laterali inferiori, da due eleganti nicchie che accolgono la statua di *San Filippo Neri*, a sinistra, e quella della *Madonna con Bambino* (attribuita a Stefano da Putignano o alla sua scuola), a destra (figg. 11-12); impreziosita da bassorilievi zoomorfi (fig. 14) incastonati ai lati del raffinato portale (forse di mano dello stesso Margoleo, scultore oltre che mastro-architetto: fig. 13)⁷³ rivenienti dalla precedente chiesa medioevale⁷⁴, ma che dialogano bene con l'adiacente ornato naturalistico barocco.

Quanto all'intervento dell'ingegnere barlettano, di esso nulla è dato conoscere o è possibile ipotizzare.

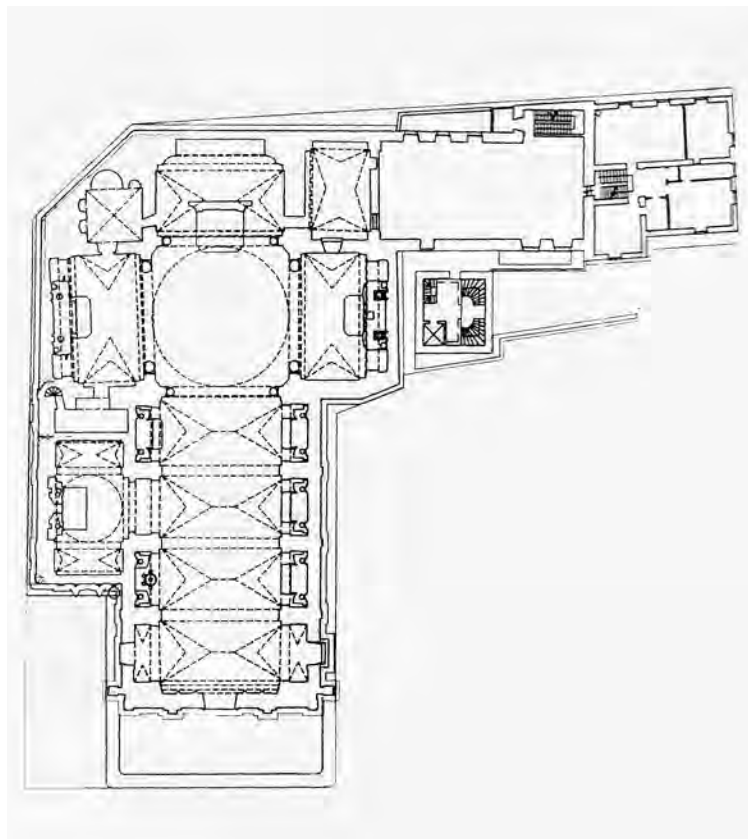
Dopo Margoleo: un faticoso percorso costruttivo

Dopo l'allontanamento di Margoleo e l'intervento di Margarelli, prosegue ancora la vicenda costruttiva della chiesa.

È del 1775 la decisione del capitolo di procedere – previo assenso regio (richiesto a febbraio) e mediante demolizione di un vicino «vecchio casaleno» – a un ampliamento dell'area absidale della chiesa sì da accrescerne gli spazi funzionali e, al contempo, perfezionarne e regolarizzarne la geometria (da cui non si allontana molto quella attuale: figg. 15-16)⁷⁵. Un dispaccio regio del mese di giugno intima al preside della Sacra Regia Udienza di Trani di accertare l'effettiva necessità



15. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, pianta dell'architetto Giuseppe Palmieri (1775).



16. Gioia del Colle (BA), Chiesa matrice, pianta (rilievo e disegno dell'architetto Vito Angelillo).

e l'estensione dell'ampliamento richiesto, e di verificare, altresì, se esso possa risultare pregiudizievole alle case vicine. L'accertamento, effettuato il successivo luglio, porta alla conclusione che l'abbattimento del «vecchio casaleno» consentirebbe non solo il necessario ampliamento della chiesa (di cui si fa «formar pianta» dall'ingegnere Giuseppe Palmieri: fig. 15), ma anche un vantaggioso allargamento della strada pubblica (così come lo smantellamento di «antichi muri» davanti alla chiesa avevano reso la stessa e «la contigua piazza ed abitazioni adjacenti più decorose ed illuminate»).

Consenso all'ampliamento esprimono università, autorità diocesana e cittadini abitanti in prossimità della chiesa.

I lavori, però, procedono a rilento. Anzi, scrive nel gennaio 1776 il sindaco Donato Gisotta in un appello al re, «la nuova fabbrica», anche per il progressivo attenuarsi del «primiero fervore» dei cittadini, è «quasi arrestata in mezzo del cammino, e se ne despera la totale perfezione, se non coll'elasso di moltissimi altri anni». Per ridare impulso alla riedificazione dell'edificio sacro egli chiede di utilizzare le rendite di alcuni

benefici sacri resisi vacanti per la morte dei titolari.

Nel 1781 la struttura muraria della chiesa parrebbe finalmente completata: nel giugno di tale anno, infatti, il capitolo stipula una convenzione con mastri di Rutigliano per la realizzazione dei «chinchì, o sian chianchette» e relative «cop-pette» per la copertura «a tetto» della «nuova *madrice chiesa*, e *cappelloni* della medesima»⁷⁶.

In realtà i lavori sono tutt'altro che conclusi se con convenzione del 1784⁷⁷ il già menzionato architetto Giuseppe Palmieri⁷⁸ è chiamato a sovrintendere a nuovi interventi nella «fabbrica di essa nuova *madrice chiesa*». Dalla convenzione si evince, inoltre, la sottoscrizione di un precedente contratto (però non ritrovato) tra capitolo e Palmieri per la «riedificazione *del cappellone attaccato al campanile* di detta nuova chiesa».

Ma, accertata la partecipazione (anche come progettista?) del noto architetto monopolitano al pluridecennale rifacimento della fabbrica gioiese, non esattamente definibile risulta, ad oggi, il suo contributo.

Quasi dieci anni dopo la convenzione col Palmieri, la discontinua vicenda edilizia della matrice gioiese non appare ancora giunta al suo epilogo benché un atto notarile del 1793 dichiara «già fatta l'ossatura intiera» della chiesa «con porzione del campanile». Anzi, è lo stesso atto a chiarire che i lavori versano in una desolante situazione di stallo che fa disperare in un prossimo completamento dell'edificio. Tanto che il metropolita barese, Gennaro Guevara, costatata, in occasione di una Santa Visita, l'impraticabilità della chiesa quanto allo spirituale, medita «di quella sospendere» con grande rincrescimento della popolazione. Ma, richiesto del suo aiuto, l'arcivescovo promuove e presiede vari incontri con gli amministratori locali, civili e religiosi, ottenendone l'impegno a un quadriennale contributo finanziario finalizzato al compimento della chiesa⁷⁹.

Quindi, come da precedenti accordi, il «magnifico» (e facoltoso) Pasquale Milano si obbliga a prendere ad annuo censo la somma di 4000 ducati (che ottiene nel 1794)⁸⁰ con cui dare «proseguo e termine» alla chiesa. Clero, confraternite, università e particolari cittadini si obbligano a saldare in quattro anni debito e relativi interessi mediante versamenti le cui quote, collettive e individuali, sono precisate in un atto che analiticamente stabilisce anche le tutele a favore di Milano e le modalità di cessione e amministrazione del denaro⁸¹.

È probabile che sia tale finanziamento ad alimentare i lavori di ristrutturazione e rifinitura (di cui si riferirà in altra sede) che, come informano inediti documenti, a partire dagli ultimi mesi del 1795 vengono in rapida successione appaltati ed eseguiti.

¹ F.P. LOSAPIO, *Quadro storico-poetico sulle vicende di Gioia in Bari detta anche Livia. Seguito da una galleria di ritratti storico-poetici degli Arcipreti dell'insigne Collegiata Chiesa della medesima*, Palermo 1834, canto 2, ottave XXXVI (vv. 1-8) e XXXVII (vv. 1-6). Nelle *Note storiche e diplomatiche* aggiunte al suo poema (p. 56, nota 6), Losapio identifica in tale Gianantonio Monte, «zio averno degli attuali», il «tribuno popolano» dei suoi versi. Su Losapio e la sua opera cfr. (emendandone le inesattezze) G. CARANO-DONVITO, *I Losapio di Gioia dal Colle*, in «Iapigia», VI, I, 1935, pp. 47-66.

² Cfr. M. GIRARDI, *L'antica Collegiata di S. Maria Maggiore in Gioia dalle origini alla demolizione del 1764. Esplorazioni archivistiche per un contributo alla ricostruzione documentaria*, in *Gioia. Una città nella storia e civiltà di Puglia*, a cura di M. GIRARDI, III, Fasano 1992 (stato dell'edificio rilevato nelle Sante Visite: pp. 238, 241, 246; crescita demografica nel XVIII secolo: p. 272, nota 214). Cfr. anche Archivio di Stato di Trani, *Sacra Regia Udienza, Processi civili*, b. 35, fasc. 246 [d'ora in avanti ASTR, *Sacra Regia*

Udienza], nota dell'arciprete Paolo Catucci sul numero degli abitanti nel 1775; Archivio di Stato di Bari [d'ora in avanti ASBA], *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 1 agosto 1768 per riferimenti a crescita demografica e trasformazioni economico-sociali nel XVIII secolo.

³ ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768, allegati.

⁴ ASTR, *Sacra Regia Udienza*.

⁵ Come inequivocabilmente indica l'annotazione, la demolizione della Cappella del Purgatorio, «attaccata alla chiesa matrice» (ASB_A, *Notai*, Gioia, G. Cassano, 21 aprile 1731, allegato), avviene contestualmente a quella della chiesa madre, e non, come asserito da M. GIRARDI (*op. cit.*, p. 261), quattro anni più tardi, nel 1768 (che è, invece, la data della ricostruzione).

⁶ ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, anno 1764.

⁷ ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, anno 1763.

⁸ Cfr. ASB_A, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 24 agosto 1766, allegato (deliberazione capitolare del 20 agosto 1766 in cui è richiamata quella del 1764).

⁹ ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 24 agosto 1766, e allegati.

¹⁰ Con un imponibile complessivo di 7904 once (circa 3516 once al netto dei pesi, di cui tassate solo 1758 per il Concordato del 1741) ad esso attribuito dal catasto onciario del 1750 (vol. 3, riproduzione fotostatica presso la Biblioteca Comunale di Gioia), solida appare la condizione economica del capitolo. Ad esso è secondo, per consistenza patrimoniale, il convento dei minori conventuali (imponibile lordo di 4824 once, 2986 nette, 1493 per il Concordato), mentre di 1298 once (913 nette, 456 per il Concordato) è l'imponibile del convento di San Domenico (stranamente, ed erroneamente, in A. DONVITO, *L'abolizione della feudalità e la formazione della piccola e grande proprietà terriera a Gioia del Colle*, in *Gioia. Una città nella storia e civiltà di Puglia*, cit., I, Fasano 1986, p. 376 si asserisce che nell'onciario non sono censiti beni di detti conventi). Tra le cappelle, un più rilevante imponibile fa registrare quella del Sacramento (once 1906 lorde, 496 nette, 248 per il Concordato); più modesti sono quelli delle altre. Un più ridotto imponibile si rileva, per i suddetti enti, nei catastini (cfr. ASBA, *Catastini*, Gioia, bb. 115-122).

¹¹ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 7 e 14 ottobre 1764.

¹² «Badare d'essere cittadini, e di andar anche in traccia per la gloria di Dio, per esser voi cristiani».

¹³ Questa cappella, detta anche della Madonna di Costantinopoli (cfr. ASB_A, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 9 giugno 1774; M. GIRARDI, *op. cit.*, p. 230, nota 82), durante l'edificazione della nuova chiesa svolge la funzione di chiesa madre (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 23 marzo e 15 agosto 1771). La confraternita si impegna a contribuire alla edificazione della nuova chiesa con 100 ducati «pro una vice tantum» e richiede anch'essa «un nuovo sepolcro» per i confratelli (ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 14 ottobre 1764).

¹⁴ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 24 agosto 1766.

¹⁵ F.P. LOSAPIO, *op. cit.*, p. 56, nota 6.

¹⁶ Il 20 febbraio 1746 si celebra il matrimonio «inter Acolythum Ioan-nem Ant[oni]um Monte fil[ium] q[uonda]m Viti Antonij ac Rosae Panessa coniugum dictae Terrae ac Annam Dominicam Chimenti fil[iam] Viti Leonardi, et q[uonda]m Isabellae Antoniae Iacobellis coniugum» (Archivio del Capitolo di Gioia [d'ora in avanti ACG] *Libro dei matrimoni, sub die*). Detta certificazione e il catasto onciario (cfr. nota 17) evidenziano l'incontrovertibile identità tra chierico e «magnifico» Giannantonio Monte. Ad analoghe conclusioni conduce il raffronto tra beni immobiliari del chierico Monte (cfr., per esempio, ASBA, *Notai*, Gioia, notaio G. Losavio, 12 settembre 1720 e 3 settembre 1721; G. Cassano, 31 ottobre 1732, 21 febbraio 1735, 7 settembre 1736, 7 settembre 1738; G. Scarpetta, 26 luglio e 13 e 15 agosto 1743) e quelli attribuiti al «magnifico» Monte nell'onciario (vol. 3, cc. 504 e sgg.). Nonché un atto notarile del 1836 con cui Anna Domenica Monte cede al capitolo di Gioia un caseggiato alla strada degli Albanesi ereditato dal padre Vincenzo, che l'aveva a sua volta ereditato

dal «magnifico» Giannantonio Monte, suo zio (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, R. Taranto, 12 luglio 1836).

¹⁷ Giannantonio Monte nasce il 7 ottobre del 1699 da Vito Antonio e Rosa Panessa, e muore il 13 gennaio 1780 (cfr. ACG, *Libro dei battesimi*, e *Libro dei morti, sub die*; ma in ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 20 gennaio 1780 si indica nel 14 gennaio la data di morte). Nell'oncario del 1750 il «magnifico» e «deputato» del catasto Giannantonio è accreditato di un patrimonio complessivo netto di circa 533 once; risulta sposato con Maria Domenica Chimente, di 30 anni (ma come Anna Domenica essa è indicata in altri documenti e nel testamento autografo di Giannantonio del 1776: cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 20 gennaio 1780, allegato) e padre di un'unica figlia, Rosa (nata il 3 novembre 1749 e sposata a un notaio di Taranto da cui ben presto si separa per asserite malversazioni: cfr. ACG, *Libro dei battesimi, sub die*; ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 4 novembre 1773, 19 e 26 luglio 1776, 13 febbraio 1778, 20 gennaio 1780); è 'capofuoco' di un nucleo familiare di cui fanno parte il fratello Domenico con la moglie e i cinque figli. Come «deputato» del catasto è indicato anche nei catastini che gli attribuiscono un imponibile netto di oltre 600 once (cfr. ASBA, *Catastini*, Gioia, bb. 115-122). Quand'è chierico ricopre l'incarico di procuratore generale della Cappella del Sacramento (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, notaio G. Scarpetta, 2 marzo 1732 e notaio G. Losavio, 11 maggio 1732) e di scrivano ed esattore della gabella della farina (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 13 e 28 agosto e 9 ottobre 1739); figura tra i testimoni che certificano data e ora di morte dell'arciprete Gatta (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 30 settembre 1739); redige, su suo incarico, le volontà testamentarie del dott. Lonardantonio Pavone (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Cassano, 11 settembre 1744 e allegato). Negli anni 1757-58, 1759-60, 1763-64, 1765 è sindaco; nel 1768 è «assistente» per la fabbrica di chiesa matrice e Cappella del Purgatorio (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 4 gennaio 1767 e 28 maggio 1768); nel 1775 fa parte dei dieci deputati per la fabbrica della chiesa matrice (cfr. ASTR, *Sacra Regia Udienza*). L'attività di agrimensore è attestata in ASBA, *Notai*, Gioia, G. Cassano, 12 febbraio 1743; G. Scarpetta, 23 ottobre 1743; D.A. Panessa, 14 gennaio 1777, 20 marzo e 18 dicembre 1778 e in ASBA, *Demanio dello Stato*, b. 56, fasc. 221.

¹⁸ Cfr. nota 1.

¹⁹ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, R. Taranto, 28 novembre 1841.

²⁰ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 5 giugno 1787 e 26 dicembre 1790. Le disposizioni testamentarie di Giannantonio Monte a favore del nipote Vincenzo in ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 20 gennaio 1780 e allegato.

²¹ Cfr. note 16 e 20.

²² Nato il 14 dicembre 1769, Giannantonio Domenico Giuseppe è battezzato il successivo 16 dicembre (cfr. ACG, *Libro dei battesimi* e *Libro dei morti, sub die*). I sonetti (XVII e XVIII) da Losavio dedicati all'arciprete Monte sono nella *Galleria in sonetti di Ritratti storico-poetici degli Arcipreti della Collegiata insigne di Gioia in Bari* alle pp. 237-239 del *Quadro storico-poetico* (alle pp. 238-239 un breve profilo dell'arciprete redatto dallo stesso Losavio).

²³ Vedi nota 8.

²⁴ *Apprezzo di Gioia. 1640*, del tavolario Onofrio Tango (analoga descrizione nell'apprezzo del 30 marzo 1653), in Biblioteca Nazionale di Bari, Ms. I, 134, *Apprezzi di Gioia del 1611, 1612, 1640 e 1643; ed Accessi delli Regj Consiglieri Golino, Zufia, Esguerra e Carlevalle nel Monte Sannace Ann[i] 1619, e 1635. E del Regio Giudice di Matera D. Antonio Mondelli nel 1614*.

²⁵ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 24 agosto 1766 e allegato.

²⁶ Cfr. D. DE LORENZIS, *Una corte a misura di principe: il feudo di Ruffano dai Brancaccio ai Ferrante*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 2010, p. 197.

²⁷ M. CAZZATO, V. PELUSO, *Melpignano. Indagine su un centro minore*, Galatina 1986, p. 158. Puntualizzazioni biografiche relative a Pasquale

Margoleo sono in N. VACCA, *Una cartolina illustrata, un errore di stampa e una scoperta*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 18 luglio 1958. Cfr. anche la voce *Margoleo Pasquale Tommaso* nella sezione *Biografie* a cura di M. CAZZATO, in V. CAZZATO, M. CAZZATO, *Atlante del Barocco in Italia. Lecce e il Salento*, I, *I centri urbani, le architetture e il cantiere barocco*, Roma 2015, p. 635.

²⁸ Anche perché carenti o assenti sono, nel regno meridionale, le strutture accademiche per la formazione di ingegneri e architetti (cfr. H. HAGER, *Le Accademie di architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. CURCIO, E. KIEVEN, Milano 2000, I, pp. 20-37; M.G. PEZONE, *Architetti dei Borbone nel Settecento. Formazione e cultura professionale tra arte e scienza*, Napoli 2005, pp. 9-16). Un più accurato sapere tecnico-professionale doveva caratterizzare gli ingegneri 'patentati' (camerali o regi) che, per conseguire la 'patente', dovevano sostenere un esame davanti a una commissione costituita da due ingegneri, due matematici e due avvocati fiscali (cfr. F. STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1995, pp. 31-76; M.G. PEZONE, *Architetti dei Borbone*, cit., p. 9).

²⁹ Per presenze romane nell'architettura napoletana del XVII-XVIII secolo cfr. G. CANTONE, *Napoli Barocca*, Roma-Bari 1992, p. 32; C. DE SETA, *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino 1981, pp. 9 e 16; E. KIEVEN, *Ferdinando Fuga (1699-1781)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, cit., II, pp. 540-555; J. GARMS, *Luigi Vanvitelli (1700-73)*, in *ivi*, pp. 556-579; IDEM, *Dal vicereame al Regno. Napoli*, in *ivi*, I, p. 286; M.G. PEZONE, *Legami con Roma nell'architettura napoletana tra Vicereame e Regno autonomo*, in «Napoli nobilissima», s. VI, V, 2014, pp. 45-64. Per presenze romane in Puglia cfr. M. PAONE, *Influenze borrominiane nell'architettura barocca salentina*, in «Studi Salentini», XXIII, 1966, pp. 239-240; M. MANIERI ELIA, *Architettura barocca*, in *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano 1982, p. 126; IDEM, *Barocco leccese*, Milano 1989, pp. 145-153; S. SAVARESE, *L'architettura dal Vicereame spagnolo (1503) all'Unità d'Italia (1860)*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, *Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età Moderna*, IV, Napoli 1991, p. 426; C. GELAO, *L'architettura in Puglia*, cit., pp. 95-97; M. CALVESI, M. MANIERI ELIA, *Personalità e strutture caratterizzanti il "barocco" leccese*, Roma 1966, p. 130. Per presenze romane e salentine nella provincia barese nel sec. XVIII cfr. V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCOLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, pp. 194 e 234-237; M. CALVESI, M. MANIERI ELIA, *Architettura barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Milano-Roma 1971, pp. 99-100; G. BELLIFEMINE, *La chiesa di S. Francesco in Monopoli. Storia e arte*, Alberobello 1981, pp. 9, 26, 28, 73; F. LIUZZI, *Il caso di Monopoli nel rinnovamento dell'edilizia religiosa settecentesca nella provincia di Bari*, in «Bollettino d'arte», s. VII, XCVIII, 2013, 17, pp. 124-130.

³⁰ Riferimenti a danni provocati da detti terremoti anche nella provincia di Bari sono in Archivio del Capitolo di Acquaviva, *Libri di introito ed esiti*, anni 1730-31 e 1742-43; ASBA, *Notai*, Cassano, T. Capoferro, 21 agosto 1732; ASBA, *Notai*, Monopoli, F.P. Troisi, 22 agosto 1747 e M. Alessio, 27 febbraio 1743.

³¹ Cfr. C. GELAO, *L'architettura in Puglia*, cit., pp. 78-85.

³² Cfr. nota 29.

³³ Per i lavori monopolitani dei Capozza, di Pasquale Simone e dei Manieri cfr. F. LIUZZI, *Il caso di Monopoli*, cit., rispettivamente alle pp. 124-126, 127-128, 128-130.

³⁴ G. LABROT, *Quand l'histoire murmure. Villages et campagnes du Royaume de Naples (XVI-XVIII siècle)*, Roma 1995, p. 579.

³⁵ Per il quale cfr. la voce *Margoleo Valerio*, nella sezione *Biografie* a cura di M. CAZZATO, cit., p. 636.

³⁶ Cfr. E. PINDINELLI, M. CAZZATO, *Civitas confraternalis. Le confraternite a Gallipoli in età barocca*, Galatina 1997, pp. 78-79; M. CAZZATO, *Barocco in provincia. Prime note documentarie sulla ricostruzione (1696-1700) della chiesa dei domenicani di Gallipoli*, in *Salento, arte e storia*, Gallipoli 1987, pp. 78-79, note 14-15; M. CAZZATO, V. PELUSO, *op. cit.*, p. 158, nota 68.

³⁷ *Ivi*, p. 161.

³⁸ *Ibidem*, nota 74.

³⁹ Cfr. L. GRECO, *Storia di Mesagne in età barocca*, III, *L'architettura sacra nella storia e nell'arte*, Fasano 2001, p. 147.

⁴⁰ M. DE MARCO, *Castri di Lecce*, Cavallino 1985, p. 114.

⁴¹ Le citazioni sono, rispettivamente, in M. CAZZATO, *Puglia barocca*, Cavallino 2013, p. 109, e *Salento. Arte e storia. Per il centesimo numero di Nuovi orientamenti oggi*, Gallipoli 1987, p. 78, nota 14.

⁴² Per collaborazioni tra Pasquale e il fratello Francesco cfr. M. CAZZATO, A. COSTANTINI, *Grecia Salentina. Arte, cultura, territorio*, Galatina 1996, pp. 212, 213 e 247.

⁴³ A Oria provvede alla ricostruzione di «alcuni edifici civili di cui sopravanzano interessanti inediti rilievi»; in Terra d'Otranto svolge lavori in «diverse residenze signorili» (le citazioni sono, rispettivamente, in M. CAZZATO, *Puglia barocca*, cit., p. 109, e IDEM, *Barocco in provincia*, cit., p. 78, nota 14). Cfr. anche M. CAZZATO, A. COSTANTINI, *op. cit.*, p. 247; M. CAZZATO, *Guida ai palazzi aristocratici del Salento. Residenze, giardini, collezioni d'arte*, Galatina 2000, p. 40; *Inventario del patrimonio architettonico (secc. X-XVIII) dei comuni di Calimera, Caprarica, Carpignano, Castri, Martano, Martignano, Melendugno, Sternatia, Vernole, Zollino*, a cura di R. CARROZZINI et alii, Lecce 1988, p. 108. A proposito del palazzo di Castri, si è rilevato come le sue strette analogie con quelli di Pisignano e Castrignano dei Greci «autorizzano ad assegnare anche queste opere ai Margoleo» nonostante le diverse attribuzioni di Michele Paone (M. CAZZATO, V. PELUSO, *op. cit.*, p. 161, nota 74).

⁴⁴ Come la cappella cinquecentesca di San Giorgio a Castri Guarino, sostituita, nei primi anni della seconda metà dell'Ottocento, dall'attuale chiesa dell'Immacolata; la chiesa della Madonna della Palma di Palmariaggi, realizzata nel 1751-1755; la chiesa del Rosario di Gallipoli; la chiesa della SS. Annunziata di Mesagne; la chiesa parrocchiale di San Giorgio, a Martino, eseguita «su disegno di un "famoso architetto"»; la chiesa e il convento di San Domenico di Oria e - almeno per la fase iniziale dei lavori - la cattedrale della medesima località; la chiesa parrocchiale di Martano: cfr. M. DE MARCO, *op. cit.*, pp. 114-115; M. CAZZATO, A. COSTANTINI, *op. cit.*, pp. 212 e 245, nota 341, 247; E. PINDINELLI, M. CAZZATO, *op. cit.*, p. 78, nota 14; A. JACOB, *Deux épitaphes byzantines inédites de Terre d'Otrante*, in *Studi in onore di Michele d'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela archivistica*, a cura di C. GELAO, Matera 1996, p. 167; *Le risorse culturali del territorio di Corsi, Melpignano, Palmariaggi*, Maglie 2009, pp. 154-155. La citazione relativa alla parrocchiale di Martino è in V. CAZZATO, S. POLITANO, *Topografia di Puglia. Atlante dei "monumenti" trigonometrici: chiese, castelli, torri, fari, architetture rurali*, Galatina 2001, p. 236. Per l'attività anche di lapicida Margoleo cfr. <http://www.culturaitalia.it>.

⁴⁵ Cfr. F. LUZZI, *L'architetto salentino Pasquale Margoleo e altre figure professionali nell'ammodernamento settecentesco della chiesa conventuale domenicana di Acquaviva delle Fonti*, in *Terra di Bari*, in «Napoli nobilissima», s. VI, V, 2014, p. 176. Per il complessivo impegno acquavivese di Margoleo cfr. pp. 171-177.

⁴⁶ Cfr. ivi, pp. 172-173.

⁴⁷ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768 e allegati.

⁴⁸ Riferimenti e citazione in ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 24 agosto 1766 e allegato.

⁴⁹ Con atto notarile rogato a Gioia, dove evidentemente risiede per i lavori della chiesa matrice, Pasquale costituisce, con suoi beni, il patrimonio sacro per il figlio, con la clausola che se non «ascendesse a sacri ordini sino all'età d'anni venticinque», la donazione dovrebbe intendersi «come se mai si fosse fatta» (ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 6 marzo 1766).

⁵⁰ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768.

⁵¹ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 8 ottobre 1773 e allegato.

⁵² Cfr. la voce *Margoleo Pasquale Tommaso* nella sezione *Biografie* a cura di M. CAZZATO, cit. In detto profilo, all'architetto martanese si attribuisce «la ricostruzione "a fundamentis" della Matrice di Gioia del

Colle», dichiarata – nel presupposto (che questo studio dimostra non corrispondere al vero) che Margoleo edificò interamente la chiesa – «una delle sue opere più importanti».

⁵³ ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768, allegato del 3 maggio 1768.

⁵⁴ Nel superiore interesse dell'edificio sacro, di cui avverte come improcrastinabile la ripresa dei lavori, il capitolo rinuncia alla lite con le altre controparti cittadine, ma non alle «ragioni ed azzioni» giudiziarie contro Margoleo «per li danni, spese ed interessi accagionati dal d[et]to Margoleo nella fabrica sinhora fatta, in dove sono stati ritrovati molti difetti, e disordini contrarii alle regole dell'arte». E ponendo la condizione che se l'architetto martanese «per suoi capricci, e privati fini si volesse promuovere qualche lite, col disegno di volere il mede[sim]mo continuare la d[et]ta opera», allora anche le cappelle dovranno «contribuire alla spesa di d[et]ta lite» (ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768, allegato).

⁵⁵ ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768. Dovrebbe trattarsi, in realtà, come suggerisce la città di provenienza, di Giovanni Mangarelli (o Mancarelli), membro di un noto *clan* di mastri-architetti e ingegneri barlettani. Se così fosse, si arricchirebbe del contributo gioiese il *curriculum* professionale di questo architetto (per il quale cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Mangarelli*, nella sezione *Biografie*, e EADEM, *Napoli, Terra di Bari e Capitanata tra architettura e arti decorative*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 606 e 61-63).

⁵⁶ ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 28 maggio 1768.

⁵⁷ Cioè nei mesi invernali: la ripresa dei lavori dovrebbe avvenire ad aprile (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 12 marzo 1769).

⁵⁸ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 8 dicembre 1768.

⁵⁹ Il collegamento è realizzato nella prima metà dell'Ottocento.

⁶⁰ Come si legge – con la puntualizzazione che «vi cantò la prima messa il sign[or] D. Donato Milano» – nel foglio iniziale del protocollo del 1768 del notaio D.A. Panessa presso l'Archivio di Stato di Bari.

⁶¹ Oltre a inglobare parte della facciata, la muratura d'ambito della chiesa maggiore intercetta e in parte nasconde anche la peculiare torre campanaria della chiesa confraternale. Ad oggi non è possibile precisare quando e perché si sia prodotta tale rilevante alterazione del prospetto della cappella.

⁶² Le citazioni sono, rispettivamente, in M. GARRUBA, *Serie critica de' Sacri Pastori baresi*, Bari 1844, p. 803, e ASBA, *Genio civile*, b. 1321 (relazione del 20 aprile 1950).

⁶³ M. PASCULLI FERRARA, *Margoleo*, in *Biografie*, cit., p. 607. Ma nel 1793 – quando parrebbero intervenuti altri apporti progettuali e quando, comunque, sono passati venticinque anni dall'estromissione di Margoleo e oltre dieci anni dalla sua morte – del campanile risulta realizzata solo una «porzione» (ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 22 aprile 1793).

⁶⁴ C. GELAO, *L'architettura in Puglia*, cit., p. 94; EADEM, *Gimma architetto. Modelli di riferimento e contesto*, in *Giuseppe Gimma: 1747-1829. Un architetto tra due secoli. Città, monumenti e infrastrutture nelle Puglia borbonica*, a cura di C. GELAO, Bari 2004, p. 16 (per la data del 1771 cfr. nota 67). Per certo la chiesa non fu «compita [completata] il 1764», come afferma Michele Paone (*Pasquale Margoleo architetto martanese del Settecento*, in «Studi Salentini», V, fasc. IX, 1960, pp. 93-94: 93).

⁶⁵ ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 24 agosto 1766 e allegato.

⁶⁶ ASBA, *Notai*, Gioia, M. Panessa, 12 marzo 1769 e allegato. L'atto rivela che un capitale di oltre 500 ducati è espressamente destinato alla realizzazione della «lamia» dalle confraternite dell'Immacolata e dell'Addolorata, istituite dal gesuita Domenico Bruno, dopo la loro abolizione a seguito dell'espulsione dal regno meridionale, nel 1767, della Compagnia di Gesù. Sulla politica antigesuitica nel Mezzogiorno cfr. E. DELLE DONNE, *L'espulsione dei Gesuiti dal Regno di Napoli*, Napoli 1970; EADEM, *Chiesa e potere nel Mezzogiorno. Istituzioni*

ed economia. 1741-1815, Salerno 1990, pp. 43-78. Sulla diffusione dei gesuiti in Puglia e sull'attività di Domenico Bruno (per il quale cfr. D.A. MOSCATI, *Vita del padre Domenico Bruno della Compagnia di Gesù*, Napoli, Gennaro e Vincenzo Muzio, 1736), cfr. M. ROSA, *Strategia missionaria gesuitica in Puglia agli inizi del Seicento*, in IDEM, *Religione e società nel Mezzogiorno*, Bari 1976, pp. 245-270; L. BERTOLDI LENOCI, *Le confraternite posttridentine nell'archidiocesi di Bari. Fonti e documenti*, I, Bari 1983, pp. 218, 237, 238, 259; S. ZIRIONI, *Le confraternite laicali in Acquaviva dal XVI al XX secolo*, in *Le confraternite pugliesi in età moderna*, 2, atti del convegno, Bari 1989, a cura di L. BERTOLDI LENOCI, Fasano 1990, pp. 626-629, 640-641; N. MOCCIA, *I gesuiti a Monopoli*, Lecce 2003.

⁶⁷ Secondo registro e fastigio presentano interventi (quale che ne sia la natura: modifica, restauro o nuova realizzazione) sicuramente posteriori all'uscita di scena di Margoleo, come indicano la data del 1771, incisa nel cartiglio sovrastante la mistilinea finestra della facciata, e l'iscrizione del fastigio A SUE SPESE/ PASQUALE/ MONTANARO/ FU GIOVANNI/ COMPLETÒ/ 1890.

⁶⁸ M. PAONE, *Pasquale Margoleo*, cit., p. 94.

⁶⁹ La chiesa misura circa 50 metri di lunghezza, oltre 19 metri di larghezza (ma il transetto si allunga per 30 metri circa), quasi 27 metri di altezza (che diventano circa 29 metri nella cupola): cfr. S. GALLO, *Per la Chiesa Madre di pietra e di pietre vive. Santa Maria Maggiore. Gioia del Colle*, Sannicelle di Bari 2013, p. 15.

⁷⁰ ASTR, *Sacra Regia Udiienza*.

⁷¹ Cfr. V. CAZZATO, *Le volute di raccordo*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *op. cit.*, p. 211.

⁷² L'innalzamento della trabeazione centrale, in un propagarsi di spinte che partono dal basso, dal coronamento sormontante la lapide del portale, riflettendosi nelle sovrastanti strutture (cfr. V. CAZZATO,

Coronamenti curvilinei e fastigi, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *op. cit.*, p. 212), parrebbe indurre la curva della cornice del registro superiore. Le mistilinee trabeazioni della matrice di Gioia potrebbero trovare qualche confronto o riferimento nella facciata di chiese del barese quali, per esempio, quella (forse archetipica) del Gesù a Bari, ammodernata a partire dal 1725; di San Domenico a Ruvo (1743 circa); di Sant'Ignazio (o Cattedrale Nuova) a Molfetta, del 1744; di San Luigi a Bisceglie (XVIII secolo); di Santa Teresa a Trani (1754-1768); di San Francesco a Monopoli (1741-1749).

⁷³ Cfr. M. CAZZATO, A. COSTANTINI, *op. cit.*, p. 247 e nota 44.

⁷⁴ Per questi e altri manufatti della vecchia chiesa cfr. M. GIRARDI, *op. cit.*, p. 275. Di altri manufatti (antico pergamo e portale settecentesco) e del loro apparato decorativo v'è memoria solo in inediti documenti settecenteschi: cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, G. Scarpetta, 5 dicembre 1766 e 4 gennaio 1767 (pergamino); D.A. Panessa, 9 gennaio 1767 e G. Scarpetta, 5 dicembre 1766 (portale).

⁷⁵ Cfr. ASTR, *Sacra Regia Udiienza*; ivi anche riferimenti e citazioni successivi.

⁷⁶ ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 18 giugno 1781.

⁷⁷ ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 28 agosto 1784.

⁷⁸ Ai suoi lavori già noti (cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Biografie*, cit., p. 608; F. LIUZZI, *Il caso di Monopoli*, cit., p. 117 e nota 29 a p. 134) sono da aggiungere quelli, inediti, della chiesa gioiese nonché un portale in pietra per le case dott. Liborio Basile in costruzione nel borgo di San Domenico, sempre a Gioia (cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 31 agosto 1784).

⁷⁹ ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 22 aprile 1793 e allegati.

⁸⁰ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, C. Pepe, 4 aprile 1794.

⁸¹ Cfr. ASBA, *Notai*, Gioia, D.A. Panessa, 22 aprile 1793 e allegato.

ABSTRACT

Salento Presences in Terra di Bari: Architect Pasquale Margoleo from Martano and the 18th-Century Reconstruction of the Façade of the Mother Church in Gioia del Colle. Rectifications and Additions

In August of 1764 the ancient mother church of Gioia was demolished, because it had been declared decrepit and inadequate for the population, which had grown in numbers. The Salentino master architect Pasquale Tommaso Margoleo was assigned with designing and building the new edifice. However, contrary to what has been thought until now, he did not complete the work. Inedited documents reveal that in 1768 the assignment was revoked for presumed defects in the building, and he was sued in the local baronial court. Subsequent construction and additions (which are discussed here for the first time) were carried out under the direction of well-known local architects, but the work proceeded slowly amid difficulties and interruptions. Indeed, thirty years after the building site had been opened, the work was not yet done, even though a document from 1793 declares that “the skeletal framework and part of the bell-tower” of the church were already complete.

A Neapolitan Mock Epic: *Lo Guarracino* (The Damselish)

Gordon M. Poole

Lo Guarracino is a sprightly song in the Neapolitan tongue with an irresistible *tarantella* bounce. It clearly has little or nothing to do with the *canzonette* (popular songs) in the *Festa di Piedigrotta* style, the ones that Raffaele Viviani, in a pungent song, *Il canto dei disoccupati* (The Song of the Unemployed), in *Piedigrotta* in 1919 accused of being Naples' only significant export goods:

Evvive Napule,
terra cu cante e suone!
Si fa n'espertazione,
se tratta 'e robb' 'e cantà!

They are the songs that have long been known all over the world, sung and recorded by internationally known Neapolitan singers, as well as by opera tenors from Caruso to Pavarotti: *Torna a Surriento*, *O sole mio*, *Funiculi funiculà*, *Core ingrato*, etc.

Lo Guarracino is in a different category, as we shall explain. It exists in various versions, none of which can be said with assurance to reproduce what may be presumed to have been in circulation in the oral culture in Naples in the late eighteenth century. If it had not been for three non-Italians, Wilhelm Müller, Guillaume Cottrau, and August Kopisch, this cultural jewel could have been lost, along with so much folk-culture, folklore, and folk craftsmanship that has been allowed to evaporate, probably irretrievably, ignored by professors of anthropology, sociology, and ethnology in Italian universities. Fortunately *Lo Guarracino* has not only survived, although surely not in its original form, but, thanks to its alliterative and onomatopoeic charms, become immensely popular.

Its success is due as well to the outrageous tale it tells of an 'ichthyomachy', so to speak, a battle of fishes in the Bay of

Naples. No author has yet been surely identified for the lyrics or the music². Enrico Malato, in volume two of his anthology of Neapolitan dialect poetry, sketches the history of the known versions of the song and sums up what little has been gleaned about its origin³. Various indications, including the way the fish are dressed and the weapons they use, suggest that the *Guarracino* was first composed in the late eighteenth century. It exists in several redactions, of which the two best known, both appearing in 1829, are, respectively, by Wilhelm Müller⁴, published posthumously, and Guillaume Louis Cottrau⁵, which is the one I discuss here⁶. In passing, I would mention that a United States expatriate in Naples, Jeff Matthews offers non-readers of Italian and Neapolitan a witty presentation of the *Guarracino* in his informative website⁷.

In the present note, I want to focus on words in two strophes, the seventh (v. 51) and the eleventh (v. 88), which I feel are in need of interpretation. But before I do, I would make a general observation on strictures expressed by many of those who have dealt critically with the *Guarracino*, namely, to refer to its verses as metrically irregular, seeing this as a sign that the author, given his perhaps humble origins, was not familiar with the prosodic conventions of Italian poetry, or, if a cultured person, had decided to transgress against them in order to emulate the folk style⁸. There seems to me to be an error here: while the rhythms of poetry are subject to a system of prosody that arose in the thirteenth century and was refined by Petrarch and Pietro Bembo, songs can be much freer. They are set to music, in the case of the *Guarracino* to the fixed rhythm of the *tarantella*, where the lyrics need not furnish a syllable for every note, since a single syllable can be held over for more than one note; this offers leeway for lines of varying length as measured in syllables, all fitting with the musical beat. In a

word, although metrically organized poems can certainly be set to music, in which case the music must second the text, when the music comes first and lyrics are added, the music can trump prosody. In Cottrau's version, the *tarantella* is measured musically in sequences⁹ of four 6/8 measures, whereas the lyrics are composed of verses that vary metrically from eight to twelve syllables¹⁰.

In the lines quoted below I have indicated in italics the syllables that the music accentuates. My English translation makes no attempt to be rhythmical or rhymed, nor to follow the music.

Lu Guarracino che ieva pe mare
le venne voglia de se 'nzorare;
se facette no bello vestito
de scarde de spine pulito pulito
cu na perucca tutta ingrifata
de ziarre 'mbrasciolata
co lo sciabò, scolla e puzine
de ponte angrese fine fine.

The Damsel fish, who swam in the sea,
 Hankered to get married.
 He got himself a new suit
 Made of scales and bones, real class.
 A pompous wig on his head with curls,
 Decorated with lots of ribbons,
 Jabot, collar, and cuffs
 Stitched in a refined English fashion¹¹.

1. The Neapolitan damselfish

The *guarracino* (*coracino*, *castagnola*, *monacella nera* in Italian, *Heliases chromis* or *Chromis chromis* in scientific Latin) is one of «about 300 species» of damselfish, also called *demoiselle*, of the family pomacentrids, of which *Chromis* is one genus¹². Unlike the variety celebrated in the *Guarracino*, which is dark, as its Italian name *Monacella nera* suggests, most damselfish worldwide are brightly colored and often add luster to aquariums¹³. Indeed, the Neapolitan *guarracino* is usually considered to be homely. It hasn't been sold in fish



1. The Neapolitan damselfish.

markets in Naples (and in the world in general) for years, but at one time Neapolitans would fry it in onions, and on some islands in the Adriatic it is considered a delicacy still today. I wonder if the name 'damselfish' may have been suggested by the hermaphroditism of many of the species (but surely not the Neapolitan *Chromis chromis*). Or perhaps the name came from their gaudy appearance (again, not in Neapolitan waters). In any case, the swarthy *guarracino* of the song is decidedly male and behaves as such.

The plot is readily summed up: having gone a-courting, the Damsel fish has fallen in love with the Sardella (sardine) at first sight. She is willing, but her former boy-friend, the Alletterato (little tunny), finds out, and thrashes the Damselfish «*osse e pilosse*», i.e., to a pulp. Supporters of the two sides come from all over the Mediterranean and beyond, millions of them, including a few fresh-water fish, and a terrific battle breaks out. We never find out which side wins though, because the singer, after nineteen strenuously upbeat strophes, says he is worn out and breaks off to restore himself with a quarter of a liter («*na meza de seie*») of wine. Obviously my summary makes no attempt to do justice to the lexical richness, captivating rhythm, nonsense, whimsy, and irrepressible verve of this song.

When the Damsel fish falls for the Sardella, he has a message sent to her (strophe 5). She waxes bashful and hides behind a rock. The Vavosa (allis shad) tells her that this is no way to catch a husband; instead

Se aje voglia de t'allocà
 tanta smorfie non aje da fa;

fora le zeze e fora lo scuorno,
anema e core e faccia de cuorno.

If you want to land a husband,
Stop all this pouting and fuss.
Cut out the reticence and shyness;
Be baudy, bold, and brazen¹⁴.

There ought be no doubt about the meaning of the plural noun *zeze* in context. Already in 1829 the German editor and genial translator of the song correctly renders «*Fora le zeze e fora lo scuorno*» as «Weg mit der Scheu und weg mit dem Sträuben» (Away with shyness and away with stiffness)¹⁵. Then there is Lucas Harris, a well-known United States lutanist, «with generous help from Guillaume Bernardi, Nancy Canepa, Ivo Magherini, and Francesco Pellegrino», who rightly translates the verse: «Stop all this coyness and bashfulness»¹⁶.

In an otherwise well-nourished glossary Enrico Malato appended to his two-volume, 1960 anthology of Neapolitan dialect poetry, he offers no Italian translation for *zeze*¹⁷, nor does Pasquale Scialò¹⁸. Roberto De Simone translates the line as «Via le ciance e la vergogna» (Away with blather and shamefacedness)¹⁹. There is a rich glossary by Gioacchino Scognamiglio on the internet where *zeze* is defined as *ciance* (blather, twaddle, cackle)²⁰. The problem with rendering *zeze* as *ciance* in the case of the *Guarracino* is that it doesn't fit with the Sardella's behavior in the song. A somewhat different definition is given by Umberto de Fabio: '*fare 'a zeza*' means «fare continuamente smorfiette, vezzi perlopiù inutilmente» (simper and pose continually, usually in vain), lexically correct, but again that is not what the Sardella is doing²¹. In the anonymous website *Scarlati and the Neapolitan Song* we find «Niente ciance, niente vergogna» (no gibbering, no bashfulness), but the Sardella is not gibbering²². A similar translation of *zeze* is given by 'Lello Brak' (Raffaele Bracciale) in his website: «Metti via moine e timidezza» (do away with wheedling and shyness), which is true to the dictionary meaning of *zeze* but, again, does not fit with the Sardella's behavior. *Moine* sometimes means wheedling, acting cute, making up to someone, but the Sardella is hiding behind a rock.

Given the dictionary definitions of *zeze*, it is all the stranger that many readers, at least today, take the third line to mean

«out with your tits» which would certainly have been a boldly seductive move on the Sardella's part. An anonymous site, *la-filibusta*, run by a couple who organize vacation cruises in sailboats, has uploaded the *Guarracino* with an Italian translation, where the line in question is rendered: «*fuori le tette e via la timidezza*» (out with your tits and away with all shyness)²³. Even Michelangelo Fornaro, who was born in Pomigliano d'Arco (Naples) and earned his degree in Naples at Suor Orsola Benincasa University, takes *zeze* to mean tits in his prize-winning short film *Il guarracino*²⁴. In a memorable scene he has the Vavosa bare her scaly breasts, cup them, and waggle them in a grotesquely hoydenish fashion for the Sardella's erudition. Besides the lexical question, I sense an impropriety in such a provocative gesture; it does not fit with the tone of the rest of the lyrics. The *Guarracino* is hyperbolic but not vulgar.

2. The Vavosa (*Allis Shad*) in Michelangelo Fornaro's film Lu Guarracino

However, since the passage is so often and, I begin to suspect, so broadly taken in this way — I have interrogated many Neapolitans of all levels of education, and they often give this mistaken interpretation²⁵— it behooves us to no longer take for granted that what was clear to readers in the past, and to expert exegetes in the present, will not be misunderstood by other readers today, who might unfortunately come away from the *Guarracino* with a wrong idea as to its tone and meaning. So I conclude this first part of my paper by seeking to offer evidence as to what *zeze* means in the present work.

My objection to interpreting *zeze* as tits is not that fish don't have breasts, for such an anomaly would hardly have been out of place in a fantasy underwater world where a damselfish dandy with a powdered wig seeks to cross-familially mate with a cute sardine who strums a *calascione* (a traditional stringed instrument), and water denizens wear eighteenth-century dress and fight a battle with bombs, cutlasses, cannons, etc. What bothers me is, first of all, that if *zeze* were taken to mean tits, the meaning of *fora* (adv. 'outside', but also a sort of imperative, both 'out with' and 'away with') is called into question. Why would the Vavosa urge the Sardella in one breath to manifest her breasts *and* her

bashfulness (*scuorno*), when she makes it quite clear that this ‘maiden’ should *stop* being bashful? True, *fora* can mean both to reveal and to leave off, but hardly in the same phrase, in a sort of zeugma, «*fora le zeze e ... lo scuorno*» (show your tits and your bashfulness), especially in a text that is usually sung with a patter-or rap-like speed that would not allow the listener to distinguish two meanings to *fora*²⁶.

Although Rosane and Guido Cirelli²⁷ do not interpret *zeze* as tits, they do yield to the inconvenience of letting *fora* have two opposite meanings in the same line: «*fuori le grazie e via la vergogna*» (*show* your graces or gracious ways and *away* with your shamefacedness [my emphasis]). Likewise, in *Canti paralleli*, Giovanni Auletta translates the passage as «*petto in fuori e via la vergogna*» (chest out, show no shame)²⁸, again interpreting *fora* first one way, then another. There is a delightfully camped-up version by two songsters that one can see and hear at the website *Fulmini e saette*, where the lyrics are printed out and translated: their rendering is «*fuori lo charme e via la timidezza*» (Turn on the charm and away with your shamefacedness)²⁹, which has the same defect.

The dictionary meaning of *zeza*, short for Lucretia (Lucretia), has to do with simpering, grimaces, and wheedling, not with tits, which are *zizze* / *arc. zezze* in Neapolitan (perhaps from German *Zitze*)³⁰, and *fare / fa' 'o zeza*, according to all the modern dictionaries, means for a man to make up to a woman, to flirt, even to cuddle. The word *zeza* comes from a sixteenth-century Neapolitan Carnival farce, *La Zeza*, wherein Zeza is Pulcinella’s wife³¹.

In Giovanni Paisiello’s *Socrate immaginario* (Act I, Scene 12), from the year 1775, we find *le zeze* (plural) in an aria sung by Cilla: «Io saccio torcere, / saccio pelare, / saccio li gliommere / arravogliare: / e quando è festa / porsì le zeze / da la fenesta / sapimmo fa'!»³². Here the meaning of *zeze* would seem to be to act in a fetching or coy manner. Another occurrence of *zeze* (plural) is to be found in Francesco Cerlone’s 1829 play, *Cordova liberata da’ Mori* (Act III, Scene 2) in an exchange between Marcotonno and Smeraldina: «Scostati in là: chi sei? Che buò, ch’arrunze com’ a bufara?»³³ «Vi quanta zeze!»³⁴. Here *zeze* would seem to mean arrogance, stiff-neckedness, giving oneself airs.

Since the Vavosa is encouraging the Sardella to overcome her shyness, one would think that *zeze* here is to be under-

stood as capriciousness, referring to the Sardella’s hiding herself for shame, and consequently *fora* is to be understood as an admonishment to stop behaving as she is doing: as if to say, «Stop being stiff-necked, stop being bashful!». This is, indeed, how Kopisch understood it in his German translation.

If this was the meaning or one meaning of *zeze* in the early 1800s, no modern dictionary of the Neapolitan tongue registers it. The definition offered by Altamura of the adjective and noun *zeza* is *galante, cascamoto* (galant, flirt) and of the verb *zèzià* is *cianciare, fare la corte* (to blather, to flirt). For *zeza* D’Ascoli gives only the phrase *fà' 'o zeza*, i.e., *civettare, fare il galante* (to flirt, play the galant) while he defines the verb *zezià* as *civettare; fare lezii, fare moine* (to flirt; to gush, to wheedle). Cortelazzo-Marcato defines the Abruzzo dialect word *zeze* (plural) as *smorfie, moine, carezze* (sub voce *cecio*), i.e., funny faces, gush, caresses.

However, if one consults Ferdinando Galiani’s *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si scostano dal dialetto toscano*³⁵, a period closer to the time of our *Guarracino*, one finds a significantly broader definition: «*Zeza* [...] *Fà zeza, Far l’aggraziato, lo squasimodeo, lo squasoso, l’attoso*». Taking the latter four substantized adjectives in order, *aggraziato*, the only one of the four still in current use, means ‘affected’; *squasimodeo* meant ‘affected’ but also ‘stupid,’ ‘silly’; *squasoso* meant gushing, wheedling, and *attoso* meant ‘mawkish.’ This is to say that the plural noun *zeze*, based on *zeza*, may have covered a broader semantic area in the late eighteenth century that what modern dictionaries bear witness to.

This consultation convinces me all the more that its meaning in the *Guarracino* must be what Kopisch understood in the early 1800s: «*fora 'e zeze*» means «cut out this stiff-neckedness».

Coming now to the eleventh strophe, here we find a most unusual word, which is not in the other versions of the song, only in Cottrau’s. The Alletterato (little tunny), jilted by the Sardella (sardine), arms himself to the teeth and stands up to his rival, the *Guarracino*:

Tu me la lieve la 'nnammorata
e pigliatella sta mazziata.
Tuffete e taffete a meliune
le deva pàccare e secuzzune,

schiaffe, ponie e perepesse,
scoppolune, fecozze e conesse,
scerevecchiune e sicutenosse³⁶
e ll'ammacca osse e pilosse.

You've stolen my loved one from me,
Now take this whack for your pains.
Bippety-boppety by the millions
He gave him slaps, jabs, and undercuts,
Back-hands, left hooks, and haymakers,
Rabbit punches, fist blows to the chin,
Cuffs, and straight arms to the face,
And he beat him to a pulp³⁷.

«*Osse e pilosse*» is the problematic expression I shall discuss. The Italian translation by Rosane and Guido Cirelli reads: «gli pesta ossa e cartilagini»³⁸, and other renderings I've found are along that line. It sounds good — «He beats him down to his bones and cartilages» — except that I can find no record of *pilosse* in any Neapolitan dictionary, including the above-mentioned ones³⁹, and the older ones by Vincenzo De Ritis⁴⁰ and Ferdinando Galiani⁴¹. For what it is worth, *pilo* means «a string of hair» in Neapolitan, and *osse* means 'bones' (sing. *uosso*, plur. *osse, ossora*). In his anthology of Neapolitan poetry Enrico Malato furnishes textual notes and an ample glossary, but he skips over *pilosse*, although it was certainly a word in need of explanation. My assumption is that he had none to offer. Indeed, the word *pilosse* is not easily explained, although context leaves no doubt that «*e ll'ammacca osse e pilosse*» means that the Alletterato beat the Guarracino to a pulp.

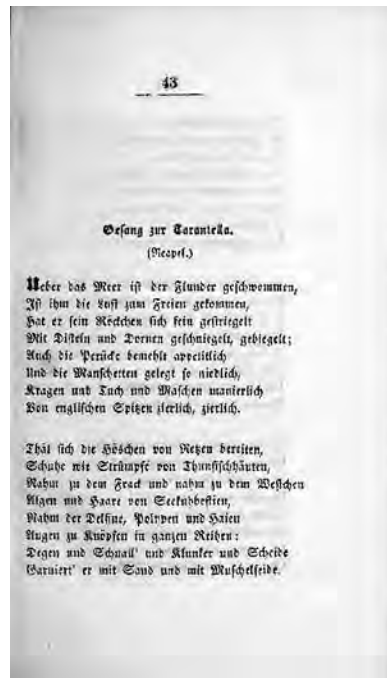
However, *osse e pilosse* is not quite a hapax. Neighbours of mine in Naples, Giuseppe Raja and Annunziata Spirito, have kindly directed my attention to a saying or quotation that runs «Ossa e pilossa, 'a carne 'e piècuro è tutt'ossa» (... lamb meat is all bones)⁴². True enough. It sounds to me though that whoever first thought it up liked the sound of *ossa e pilossa* (a variant spelling of *osse e pilosse*), which he had picked up from the *Guarracino*, and coined the saying around it, using *ossa e pilossa* as a kind of line-filler or nonsense expression to furnish a rhyme for what follows⁴³.

If it were known with certainty who composed the version of the *Guarracino* we are dealing with, our task might be

easier. Are we to think that the author was a fisherman who would have known the names of the fish, whose capture was his livelihood, and who was also skilled enough to write the poem and set it to music? Or that the author was a learned ichthyologist who could write verses in Neapolitan and knew someone who could give him a hand with the music? Or a Neapolitan man of learning, poet and composer, who frequented the shores of the bay and asked the fishermen the names of the various fish they caught? I go for one of the last two hypotheses or a combination of the two.

There is a general agreement among those who have studied the *Guarracino* that it is not a folk song but a semi-folk or, as others have called it, semi-learned work. Indeed, Gino Doria⁴⁴ judged it to be «*poesia dottissima*» (a very learned poem) by a «*finissimo letterato*» (exquisite litterateur), composed or reelaborated «*su meschine tracce tradizionali*» (out of humble traditional leavings). If we may assume that the author of the *Guarracino*, specifically of the Cottrau version we deal with here, was a cultivated person, then a possible interpretation is that the expression we are wondering about, *osse e pilosse*, might be, perhaps through a series of mediations, a macaronic borrowing from Virgil's *Georgics* (I, 276-277). The passage I have in mind refers to another battle, the titanomachy or the rebellion of the Titans against Jove when, as Virgil has it, the Titans sought to heap Mount Ossa on Mount Pelion, and Mount Olympus on top of them: «*Ter sunt conati imponere Pelio Ossam / scilicet, atque Ossae frondosum involvere Olympum*» (my emphasis). In one prose translation: «*Thrice did they essay to pile Ossa on Pelion, and over Ossa to roll leafy Olympus*»⁴⁵. As classics scholars have pointed out, Virgil alludes to a passage in Homer's *Odyssey* (11.206-208), where Homer, however, had put Olympus at the bottom of the pile: «*Heav'd on Olympus tott'ring Ossa stood; / On Ossa, Pelion nods with all his wood*»⁴⁶. In the original Greek poem, the word Pelion does not come before Ossa⁴⁷, as it does in Virgil's *Georgics*. Both Horace (*Odes*, 3.4.51-52) and Propertius (*Elegies*, 2.1.19-20) tacitly take issue with Virgil on this point⁴⁸, giving rise to a disagreement that involved other writers as well, including Ovid, Claudian, and Seneca, over which mountain should be on top and which at the bottom⁴⁹.

Perhaps it was Homer's verses, amplified by this difference of opinion among some of the foremost Roman authors



2. A. Kopisch, *Agrumi: Volksthümliche Poesien aus allen Mundarten Italiens und seiner Insel*, Berlin, G. Crantz, 1838, frontispiece and first page of the *Canzone della Tarantella* translated into German.

3. L. Cottrau, *Passatempi musicali*, Napoli, Stabilimento Musicale Partenopeo, 1824-1845, sheet music for *Lu Guarracino*.

of antiquity, that contributed to focusing attention on this passage, giving rise to a learned dictum: «To heap Pelion on Ossa» or «Ossa on Pelion», which means trying to do something very difficult or to sillily add difficulty to difficulty in an enterprise. It was once a common saying among the erudite in Europe. Lists of this saying more often derive it directly from Homer's *Odyssey* without feeling the need to mention Virgil (who heaped Ossa on Pelion). However, some authors, harking back to Virgil rather than to Homer, did heap Ossa on Pelion. This was true too for some English authors, such as Thomas Heywood in Act V, scene III, line 148 of his verse play *The English Traveler*⁵⁰. The French encyclopedia of mythology, translated into Italian by Francesco Rossi in 1816, followed Virgil: the giants «ammontarono Ossa sopra Pelio ed Olimpo sopra Ossa» (piled Ossa onto Pelion and Olympus onto Ossa). Understandably, Italian authors might be prone to take Virgil as their reference, as did Pietro Bembo in his sonnet «Se 'l foco mio questa nevosa bruma», where we find «Sovrapose Ossa a Pelio ...» (Placed Ossa on top of Pelion)⁵¹, or Carlo Gozzi in his fable *Delle tre melarance* (*The Three Oranges*, 1761): «Sopra Pelion Ossa posero ...» (Onto Pelion they placed Ossa ...). Other European writers, probably

aware of the discordance between Homer and Virgil, would finesse the question by saying that the three mountains were piled one on top of the other. So Daniello Bartoli in *Dell' uomo di lettere difeso et emendato* (1645): «I Giganti ... saliti sopra Pelio, Ossa, e Olimpo ...» (The giants, having climbed up Pelion, Ossa, and Olympus ...), although the word order suggests Virgil rather than Homer.

In the case of *osse e pilosse* in the *Guarracino*, if *pilosse* should be, as I hypothesize, a reference of classical origin, it makes more sense to derive it from Virgil, not only because that would be a Neapolitan literato's likelier source but also because Virgil's syntax, unlike Homer's, brings the two words, Pelio (dative) and Ossam (accusative), one after the other, «Pelio Ossam», favoring the elision with *Ossa*, hence *pilosse* (the long *e* in Pelion/Pelium regularly becomes *i* in both Italian and Neapolitan). Ovid, in his *Metamorphoses* heaped Pelion on Ossa, but syntactically he puts Pelion right before Ossa: «excussit subiectae Pelion Ossae» (dropped Pelion on Ossa below), which might favor the creation of *pilosse*.

In conclusion, the common saying, to pile Pelion on Ossa, its citation in well-known Italian writers, and the '*Pelio Ossam*' sequence in Virgil's *Georgics*, might have inspired the author

of the *Guarracino* with the idea of using *pilosse* as a nonsense intensification of *osse*. I am not saying that «*osse e pilosse*» in the song, due to what may be its learned and/or proverbial origin, would be other than a hyperbolic expression for a sound thrashing. My proposal is inevitably hypothetical. In Italy they have a saying that runs, «Se non è vero, è ben trovato» (If it isn't true, it is well invented). On this dictum I rest my case.

¹ R. VIVIANI, *Teatro*, ed. by G. DAVICO BONINO, A. LEZZO, P. SCIALÒ, Napoli 1988, III, pp. 243-244: «Hurray for Naples, / Land of music and song! / Our exports are going strong / In the catchy ditty trade!» (my translation).

² For an ample historical, musical, and bibliographical discussion of *Lo Guarracino*, consult P. SCIALÒ, *Storie di musiche*, Napoli 2010. As with other tongues, the evolution of Neapolitan in the course of the centuries has given rise to changes and variants in spelling. In the case in point, one finds the definite article *lo, lu, 'u* or the modern *o*. Only in recent years, under the influence of Francesco D'Ascoli, lexicographer, and the grammatical studies of Nicola De Blasi and Luigi Imperatore has a credible tendency arisen for uniform criteria in the spelling of Neapolitan, a standardization that most other European languages, including Italian, reached toward the end of the eighteenth century or in the first half of the nineteenth. See especially Nicola De Blasi and Paola Quarenghi's considerations on the spelling of Neapolitan in E. DE FILIPPO, *Teatro, Cantata dei giorni pari*, Milano 2000, I, pp. CXCIV seq). On the 19th-century history of the question of how closely spelling ought to represent spoken Neapolitan see G. GAVAGNIN, *Il dialetto napoletano si deve scrivere come si parla? Polemiche ottocentesche sull'ortografia del napoletano*, in «Quaderns d'Italia», 8-9, 2003-2004, pp. 91-104. It should be noted however that the above-mentioned attempts to consolidate Neapolitan spelling have encountered the objections of those who opt for a spelling that is thought to be a more accurate phonetic representation of the pronunciation of today. In accord with this, words ending in an unstressed indistinct vowel (schwa), are instead erroneously interpreted as truncated and are spelled with a final consonant (e.g., *sient* or *siend* instead of *siente* [you listen]). For Neapolitan rap lyrics written in this way, see the website *La vita del palo*: «drog int e vasc, a gent fatic, / e sord s fann aret a nu vic» (Ital.: «droga nei bassi, la gente lavora, / i soldi si fanno in un vicolo vicino»; Eng.: «drugs in the street-level flats, people work, / the money is made in a nearby alley»: http://www.raptxt.it/testi/clementino/la_vita_del_palo_13378.html#ixzz3utEPhh6L). Aldo Olivieri has invented a most elaborate system for what he assertively presents as his discovery of a phonetically accurate spelling of Neapolitan, generally ignoring neutral vowels, in *Grammatica lessigrafica della VERA Lingua Napoletana: 'O shcrivò'r a ccussi' còmm s parla a Nnapul*, s.l. but Napoli: www.napoliviva.it, 2004.

³ E. MALATO, *La poesia dialettale napoletana*, with prefale by G. DORIA, Napoli 1960. This anthology holds both the Müller and the Cottrau *Guarracino*'s.

⁴ W. MÜLLER, *Egeria*, ed. by O.L.B. WOLFF, Leipzig, Ernst Fleischer, 1829.

⁵ L. COTTRAU, *Passatempi musicali*, Napoli, Stabilimento Musicale Partenopeo, 1824-1845.

⁶ Müller's text, which he heard and transcribed in 1817, is surmised to be based on a song sung in the early 1800s. In fact, it mentions a haidro «*la caunizza*», i.e., in the fashion of Imperial Chancellor Wenzel

Anton von Kaunitz-Rietberg, the Imperial Chancellor in the Austrian court and quite a dandy (see «The Museum of Foreign Literature, Science and Art», VI, January to June, 1825; quoted by M. GRUNDMANN in *Dandysme*, <http://dandysme.eu/2008/10/04/prince-kaunitz/>, consulted Jan. 4, 2016). In Cottrau's *Guarracino* the damsel fish has an elaborate wig, but there is no mention of Kaunitz, probably no longer topical when the song was collected. On Cottrau's role in popularizing Neapolitan song, see P. SCIALÒ, *Cottrau Connection: Passatempi musicali di un cosmopolita*, in *Passatempi musicali: Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, ed. by P. SCIALÒ, F. SELLER, Napoli 2013, pp. 13-17, with further biographical references.

⁷ *Life, Death & Miracles* (<http://www.naplesldm.com/guarr.html>, accessed Oct. 29, 2015). This site by an American who has lived many years in Naples is a treasure and a pleasure for any English speaker who wants to know about the city and its culture.

⁸ Roberto De Simone takes this position in his seminal essay *La tarantella napoletana nelle sue due anime* (Roma 1992). Referring to the Müller redaction, he considers it to be in the folk-music category because articles are given indifferently with or without apheresis of the consonant (lu/'u) and the «hendecasyllables and octosyllables are always irregular and incorrect» (p. 10, my translation and emphasis); Cottrau's version, on the contrary, is *not* folk because the articles have a uniform spelling and the music has a range of ten notes, while folk songs have a range of six or at the most eight notes. Yes, but De Simone fails to mention that the Cottrau version is metrically 'irregular' too; for instance, the eight lines of the first strophe have respectively 11, 10, 10, 12, 10, 8, 9, and 9 syllables. Indeed, Cottrau's text is metrically less regular than Müller's, which I agree is the more *popolare* (folk) of the two. De Simone's strictures are accepted, indeed reproduced almost word for word, in G. AULETTA, *Canti paralleli*, in *La canzone napoletana. Tra memoria e invenzione*, ed. by A. PESCE, M. STAZIO, Napoli 2013, pp. 41-70. According to Raffaele De Mauro, the music was composed by Cottrau (I *Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*, in *Passatempi musicali: Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, cit., p. 120, and the *Appendice*, p. 291).

⁹ Be it understood, these musical sequences do not necessarily correspond to the line divisions of the lyrics as we read them on a page.

¹⁰ I would mention that Neapolitan prosody differs from Italian prosody in some respects; for example, *pazzèa* (he/she jokes, makes merry: third-person singular, present tense, indicative mood) is treated metrically as a two-syllable word, while the infinitive form, *pazzià* is pronounced with three syllables and normally scans as three in poetry. There is a general consensus among recent linguistics studies that Neapolitan, unlike Italian, is not a syllabo-accentuative language. Some studies challenge the distinction between stress-timed and syllabo-accentuative languages as inoperable, claiming the existence of a grey area, in which Neapolitan would fall. I cite one text: M. Russo, W.J. BARRY, *Measuring Rhythm. A Quantified Analysis of Southern Italian Dialects Stress Time Parameters*, in *Syllable and Word Languages*, ed. by J. CARO REINA, R. SZCZEPANIAK, Berlin-Boston 2014, esp. p. 442, where the researchers find Neapolitan to be rhythmically closer to German and English, stress-timed languages, than to standard Italian. Take a word like the Italian *telefonano* (they telephone). Put simply, if a Neapolitan uses this word while speaking in dialect, he is going to radically shorten the duration of the three post-tonic vowels, pronouncing them as schwas (although some older speakers may give a slightly more open pronunciation to the 'a'), while in standard Italian each syllable would receive a full articulation and duration. On the other hand, classical Neapolitan songs tend to follow the metrical conventions of Italian, whereas folk songs show more variation, even if some of this might be lost when learned musicologists reproduce them and 'correct' the metrics.

¹¹ «*The Damsel Fish*» and *Other Neapolitan Songs*, ed. by G.M. POOLE,

Sorrento 2011, pp. 10 and 11. Slightly modified here.

¹² L. FISHELSON, *Behaviour, socio-ecology and sexuality in damselfishes (Pomacentridae)*, in «Italian Journal of Zoology», s. I, 65, 1998, pp. 387-398. See also an article by M.C. GAMBI, *Un curioso inventario di organismi marini in una canzone napoletana del Settecento: Lo guarracino*, Napoli 1992. Vincenzo Reda, a painter born in Calabria but living in Turin, mistakenly identifies the damselfish of the song as the *Castagnola rossa*, but that fish is *lu guarracino 'e funnale* in Neapolitan (Ital. *coracino di fondale*, Eng. swallowtail seaperch, Lat. *Anthias anthias*), which inhabits the bottom (Neap. *funnale*, Ital. *fondale*) of the sea and belongs to a different family, the Serranids (<http://www.vincenzoreda.it/la-canzone-del-guarracino-un-gioiello-del-xviii-secolo/>, accessed Oct. 8, 2015). For the translation of the Neapolitan names of the fish I rely on Giulio Santillo, former owner of a New York Italian restaurant, who has listed all the fish mentioned in the *Guarracino*, with their scientific names in Latin, and their names in Italian, English, Spanish, German, and French. See *I pesci del Guarracino*, <https://www.yumpu.com/it/document/view/16275581/oguaracino-in-7-lingue-eddyburg>, accessed Nov. 2, 2015.

¹³ In Michelangelo Fornaro's animated documentary, *Lo guarracino*, the damselfish is red, unlike the dark fish that frequents Parthenopean waters.

¹⁴ *The Damselfish and Other Neapolitan Songs*, cit., pp. 12-20. Stanza 7. Slightly modified here.

¹⁵ A. KOPISCH, *Agrumi: Volksthümliche Poesieen aus allen Mundarten Italiens und seiner Insel*, Berlin, G. Crantz, 1838. In passing, I would mention that Kopisch managed miraculously to render into German verse the rhyme scheme, rhythm, and, with some forgivable nonchalance, meaning of the original, to the point where his version can actually be sung to the original music. In my translation, somewhat of a trot, I did not even try to preserve the rhythm, let alone the rhyme scheme ("*The Damselfish and Other Neapolitan Songs*, op. cit.). Whereas G. SANTILLO, *op. cit.*, correctly identifies the guarracino in German as the *Mönchsfisch* (literally 'monk's fish' or 'monkfish', probably due to the cowl-like shape of its head), Kopisch calls it a *Flunder* (cognate with flounder [Ital. *passera*], a flat fish, unlike the damselfish), which I suppose I must consider an excusable license since *Flunder* is perhaps less of a metrical mouthful than *Mönchsfisch*.

¹⁶ *Tafelmusik: Bella Napoli*. Harris, born in Phoenix, Arizona, studied in Germany and Italy, and is now a music director of the *Continuo Collective* in Toronto. http://www.tafelmusik.org/downloads/programme-notes/2012-2013/Bella-Napoli%20texts_translations.pdf, accessed Nov. 16, 2015.

¹⁷ E. MALATO, *op. cit.*, II, p. 677. Other anthologies – specifically Etторе de Mura's *Poeti napoletani dal Seicento a oggi* (Napoli, Conte, 1950; Napoli, Marotta, 1963; 1977), A. Consiglio's *Antologia dei poeti napoletani* (Milano 1973), and an American anthology, *The Bread and the Rose: A Trilingual Anthology of Neapolitan Poetry from the 16th Century to the Present* (ed. by A. SERRAO, L. BONAFFINI, Mineola-New York-Ottawa 2005) – do not include the *Guarracino*.

¹⁸ P. SCIALÒ, *Storie di musiche*, Napoli 2010, pp. 29-58. A musical philologist, Scialò is especially esteemed for his work on the songs in Raffaele Viviani's theatrical works.

¹⁹ R. DE SIMONE, *La tarantella napoletana ne le due anime del Guarracino*, Roma 1992. De Simone, a musical and textual philologist, was a major figure in the folk revival of the 1960s and founder, director, and arranger of the legendary *Nuova Compagnia di Canto popolare*.

²⁰ *Eddyburg*: <http://archivio.eddyburg.it/article/articolo-view/1390/0/125>, accessed Oct. 15, 2015. This glossary is marred only by numerous and sometimes misleading typos which could readily be corrected. Neapolitans sometimes give the Italian word *ciance* the meaning of wheedling or cuddling, influenced by the Neapolitan verb *ciancià* (to cotton up to someone) rather than or in addition to that of blather. However that may be, it's not what the Sardella is doing.

²¹ Website *Letimologia di napoletanità*, <http://www.napoletanita.it/cgi-bin/etimologia.pl?etimo=zeza>, accessed Oct. 9, 2015.

²² <http://www.brilliantclassics.com/media/445934/94488-Scarlatti-and-the-Neapolitan-Song-Sung-Texts.pdf>, accessed Oct. 16, 2015.

²³ <http://www.lafilibusta.com/themes/filibusta/lo%20guarracino.pdf>, accessed Oct. 15, 2015.

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=44dN8x_s55o, accessed Oct. 27, 2015.

²⁵ Among these, as I know from personal experience, are the singers in a major Neapolitan folk-music group whose repertoire featured the *Guarracino*.

²⁶ In S. FREUD, *Wit and its Relation to the Unconscious*, in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, trans. and ed. by A.A. BRILL, New York 1938, pp. 633-803. Freud sees just this sort of yoking as one source of humor. Freud's quoted example is «With a fork and much ado, / his mother pulled him from the stew» («Mit einer Gabel und mit Mühe, / Zieht ihn die Mutter aus der Brühe»), where the humor comes from giving 'with/mit' two different meanings, the former indicating means, the latter accompaniment. Likewise in Lewis Carroll's *The Hunting of the Snark*: «You may seek it with thimbles – and seek it with care; / You may hunt it with forks and hope». The humor signals the anomaly of using the same word (*with*) to mean differently in a single utterance.

²⁷ <http://italiasempre.com/verita/loguarracino1.htm>, accessed February 25, 2011.

²⁸ http://www.issm.cnr.it/publicazioni/ebook/canzone_napoletana/Auletta.pdf. «Petto in fuori», in any case, sounds more like something drillmasters might say to soldiers at attention rather than a woman to a girl. According to one of my source people in Naples, «*Fora le zeze*» could at a stretch be taken to mean «Show a bit of cleavage», which would be coyness rather than vulgarity, but the song, to my knowledge, has almost never been interpreted this way, nor – I opine – should it. Might «*Fora le zeze*» be taken as a pun alluding to *zezze*, an archaic variant of *zizze* (tits)? Italians, including Neapolitans, tend to hear double consonants as semantic markers and, unlike English speakers («Squaw bury Shortcake» / strawberry shortcake), not accept puns based on less than perfect homonyms.

²⁹ <http://www.fulminiesette.it/modules/news/article.php?storyid=2017>.

³⁰ So A. ALTAMURA, *Dizionario Dialettale Napoletano*, Napoli 1956. Meyer-Lübke's *REW* (1911) posits a Germanic derivation for *zizza*. The authoritative Cortelazzo-Marcato dictionary (*I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, Torino 1998) derives *zizza* from a Langobardic **zizza*, suggesting as well a common source in the Latin *titta*. Francesco D'Ascoli too derives *zizza* from Langobardic, without excluding other possible Indo-European sources, including Greek and Latin (*Dizionario Etimologico Napoletano*, Napoli 1990). Carlo Iandolo derives *zizza* directly from Lat. *titta* (nipple), perhaps through an adjective **tittia*, with no mention of a Germanic mediation (*Dizionario Napoletano semantico-etimologico*, Napoli 2012).

³¹ In the farse *Zeza* is always making up to her husband, Pulcinella. So «fa' 'o zeza» indicates simpering, according to Umberto de Fabio (blog *Letimologia di napoletanità*, <http://www.napoletanita.it/>, accessed Oct. 25, 2015).

³² http://www.librettidopera.it/socrate/a_01.html. Accessed June 28, 2016. Translation: «I know how to wring, I know how to peel, I know how to wind balls of yarn; and on feast days we also know how to act fetchingly at the window».

³³ Today *vufara*.

³⁴ «Step aside! What do you want, bellowing like a buffalo?», «What airs you give yourself!».

³⁵ F. GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si scostano dal dialetto toscano*, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli 1789, p. 204.

³⁶ From the Lord's Prayer, «sicut et nos», «as we (forgive those who trespass against us)». Here the message of forgiveness has been

turned perversely into the name for a particular blow.

³⁷ E. MALATO, *op. cit.*, II, p. 50, vv. 81-88, for the original text. For the English translation, see G.M. POOLE, *ed. cit.*, p. 15.

³⁸ <http://italiasempre.com/verita/loguarracino1.htm>, accessed February 25, 2011. De Simone prudently simplifies: «e gli ammacca tutte le ossa» (*op. cit.*, p. 94; he smashes all his bones).

³⁹ See note 30.

⁴⁰ V. DE RITIS, *Vocabolario napoletano lessicografico e storico*, 2 voll., Napoli, Stamperia Reale, 1845-1851. It goes no farther than the letter 'M.'

⁴¹ F. GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano cit., passim*.

⁴² It is missing from most of the available weblists of Neapolitan proverbs and sayings, except for a gastronomical website <http://www.luigidonofrio.com/>, in a section called *La cucina che passione*, curated by Luigi D'Onofrio, a teacher of physical training with a passion for Neapolitan culture. My thanks to Annunziata Spirito for directing me to this site. There is a Neapolitan riddle that runs: «'A mamma 'e Pilepilossa / tène carna, pile e ossa, / 'a figlia 'e Pilepilossa / nun tène carna, né pile, né ossa» (*Antichi indovinelli napoletani*, collected by R. ARAGONA, ed. by G. LONGONE, S.M. MARTINI, Napoli 1991). To make sense and be solvable the text should be corrected: «'a figlia, Pilepilossa ...». In translation: «Pilepilossa's mamma had flesh, hair, and bones. Her daughter Pilepilossa had neither flesh, hair, nor bones». In fact a Calabrian version, gathered orally by Salvatore Giorgio, goes «A mamma i Pilu Pilossa aviva carni, pilu e ossa. A figghia, Pilu pilossa, non avi non carni non pilu è ossa» (*I calabriselli choros jper*, a folklore group led by Salvatore Giorgio: http://www.icalabrisellichorosjper.it/proverbi/indovinelli/pagina_2.htm, accessed Oct. 13, 2015). *Pilepilosse* is a nonsense word in place of the answer to the riddle, which, as you may or may not have guessed, is ricotta cheese. A problem with riddles and sayings is that it is often difficult to know when they were created. I'm assuming this one was invented later than the Cottrau version of the *Guarracino*, and that the term *pilossa* was borrowed from the Neapolitan *Guarracino* as a nonsense word. I have spoken with Salvatore Giorgio, and he cautiously opined that the Calabrian riddle might be based on the Neapolitan version and might go back a hundred years or more.

⁴³ Much as *fronne 'e limone* (lemon leaves) and similar expressions, generally vegetable, are used in certain Neapolitan *canti a distesa* (im-

provised singing to communicate at a distance, for instance, from outside the Poggioreale prison to an inmate).

⁴⁴ In G. DORIA, *La canzone del Guarracino*, Napoli 1933, ed. cons. IDEM, *Il napoletano che cammina e altri scritti sul colore locale aggiuntavi La canzone del Guarracino*, Milano 1957, pp. 273-274.

⁴⁵ VIRGIL, *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, trans. by trans. by H.R. FAIRCLOUGH, Cambridge (Mass.) 1916.

⁴⁶ Trans. by A. POPE, vol. III, London, Bye & Law, 1796, vv. 387-388.

⁴⁷ Perseus Digital Library, Tufts University: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3A-book%3D11%3Acard%3D271>: "Ὀσσᾶν ἐπ' Οὐλύμπῳ μέμασαν θέμεν, αὐτὰρ ἐπ' Ὀσση / Πήλιον εἰνοσίφυλλον, ἕν' οὐρανὸς ἄμβρατὸς εἶη (They were fain to pile Ossa on Olympus, and Pelion, with its waving forests, on Ossa, that so heaven might be scaled).

⁴⁸ R.F. THOMAS, *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, in IDEM, *Reading Virgil and His Texts*, Ann Arbor 1999, pp. 114-141, specifically pp. 128-129: «[Virgil] improved on his [Homeric] model by giving an elegant chiasm not in Homer: *Pelio—Ossam—Ossae—Olympum*: Ossa is now visually in the middle. So too, in *Pelio Ossam*, we find a Homeric correption [*sic*, Lat. *correptio*, a shortening?], not present in the Homeric model». In notes to the passage in question in his translation of the *Odyssey*, Book XI (London: Bye and Law, 1796), vv. 387-388, Pope had pretty much covered the ground later redelved by Tarrant and then Thomas. Furthermore, he had noted that Homer heaps the mountains according to their size, Pelion on Ossa on Olympus, the largest, making a kind of stairway to Heaven, while Virgil more prosaically orders them according to their geographical location, starting with Pelion in the north of Macedonia (p. 121).

⁴⁹ On this see *Seneca: Agamemnon*, ed. by R.J. TARRANT, Cambridge 1976, p. 239. See ANON., *De Aetna*: «Pelion Ossa gravat ...» (also *premit*, v. 49; Ossa presses down on Pelion): <https://italique.revues.org/62?lang=it>, accessed July 1, 2016.

⁵⁰ In T. HEYWOOD, *Three Marriage Plays. The wise-woman of Hogsdon; The English traveller; The captives*, ed. by P. MERCHANT, Manchester-New York 1996, p. 166.

⁵¹ Sonnet 49, or 64 in some editions. It was written not many years before his death in 1547.

ABSTRACT

Una canzone eroicomica napoletana: Lo Guarracino

Il contributo discute due espressioni, *zeze* e *osse e pilosse*, nella versione curata da Cottrau della nota canzone napoletana *Lo guarracino*, che viene cantata a un vivace ritmo di tarantella. Poiché il termine *zeze* è stato spesso male inteso in anni recenti da critici, cantanti e pubblico medio, è sembrato opportuno chiarirne il significato. Quanto a *osse e pilosse*, l'espressione è stata variamente resa in italiano dai traduttori della canzone, ma mai analizzata (*pilosse* non si trova in nessun dizionario del napoletano). Il presente saggio, agendo sul presupposto che lo sconosciuto poeta e compositore de *Lo guarracino* sia stato persona di cultura alta, suggerisce che l'espressione *nonsense* possa provenire da un modo di dire un tempo molto diffuso, almeno nelle cerchie erudite, basato su un passo delle *Georgiche* di Virgilio.



*L'agguato del Pensionato
Luigi Pasquarelli*

1. Luigi Pasquarelli, *Il bacio di Giuda*, 1859, gesso. Fotografia storica. Accademia di Belle Arti di Napoli, Fondo fotografico, Biblioteca "Anna Caputi".

Prime ricerche su Luigi Pasquarelli, scultore lucano tra Napoli, Firenze e Rio de Janeiro

Federica De Rosa

Dall'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, principalmente dal fondo dedicato agli 'allievi', emergono moltissimi nomi di artisti ancor oggi poco noti o anche sconosciuti, attivi a Napoli e nell'Italia meridionale soprattutto tra la metà dell'Ottocento e i primi del Novecento. Si tratta di aspiranti artisti in formazione, che non sempre riuscirono a trovare fortuna: molti, in realtà, perché poco inclini all'arte; alcuni, invece, perché costretti alla discontinuità da ragioni biografiche e storiche (soprattutto durante i difficili anni della prima guerra mondiale); altri, infine, perché, pur avendo raggiunto una certa 'fama' in vita, non travalcarono le sorti di quella iniziale fortuna, vivendo spesso lontani dalle mode, pur operando nel segno di sincere e personali adesioni al nuovo. E a ben vedere, è cercando tra le pieghe delle storie 'ufficiali' otto-novecentesche, tra le zone d'ombra, che si possono incrociare interessanti percorsi di vita e di arte, come pure più ampi contesti attraverso cui rivedere movimenti e singoli protagonisti.

Nascosta tra le carte d'archivio, ad esempio, è rimasta sino ad oggi l'attività dello scultore Luigi Pasquarelli¹, attivo a Napoli per tutta la seconda metà dell'Ottocento, di cui è possibile tracciare una vicenda artistica e biografica significativa che travalica i confini nazionali – come si dirà si trasferì a Rio de Janeiro al seguito dell'imperatore Pietro II – e che merita di essere presa in esame, come dimostrano pure le opere ritrovate, testimonianza evidente di un'attività lunga e non limitata al collezionismo privato. A questo primo nucleo di lavori qui presentato si aggiunge poi un cospicuo numero di opere ancora da rintracciare, di cui si pubblica in appendice due elenchi (uno purtroppo di certo privo della prima parte), riportando quanto indicato dallo stesso Pasquarelli, sul finire della carriera, in due note manoscritte conservate presso gli eredi².

Nato a Marsico Nuovo, in provincia di Potenza, nel 1832, Luigi Pasquarelli giunse nel capoluogo campano nel 1848, a sedici anni, per intraprendere lo studio della scultura. La sua formazione non avvenne subito nelle aule dell'Accademia di Belle Arti, allora Real Istituto di Belle Arti³, ma presso il Real Albergo dei Poveri, luogo in cui andavano apprendendo i primi rudimenti dell'arte del disegno, della pittura e della scultura (come anche di altri mestieri legati all'artigianato) molti giovani provenienti da tutta l'Italia meridionale; luogo che meriterebbe di essere indagato a fondo per comprendere, più in generale, l'organizzazione delle scuole di arti e mestieri a Napoli⁴.

Da quanto si evince dal fascicolo personale dell'allievo Pasquarelli, sebbene questi si fosse iscritto alla Scuola di Scultura del Real Istituto di Belle Arti nel 1850, sotto la guida di Tito Angelini, la sua frequentazione dei corsi di Letteratura e Scultura del Real Albergo dei Poveri durò almeno sino al 1855, anno in cui Nicola Forni, comandante dell'Albergo dei Poveri e degli Ospizi e Stabilimenti riuniti, ne certificò la presenza⁵.

Durante gli anni trascorsi al Real Istituto di Belle Arti, accanto ad Angelini, ebbe modo di conoscere larga parte degli scultori attivi a Napoli in quel tempo. Come maestri o compagni di corso conobbe e frequentò, tra gli altri, Luigi Arnaud, Antonio Busciolano, Emanuele Caggiano, i fratelli Cali, Achille Della Croce, Stanislao Lista, Pasquale Ricca e Tommaso Solari, con alcuni dei quali avrebbe condiviso il nuovo impegno patriottico.

Malgrado non siano emerse sue prove iniziali, sappiamo che molti furono i riconoscimenti che riuscì a conseguire negli anni di studio. Tra questi: nel dicembre 1853 ottenne il secondo premio per il modellato in creta e la medaglia

d'argento di terza classe; nel dicembre 1854 ricevette il secondo premio per il modellato in creta (composizione); nel 1855 si aggiudicò la medaglia d'argento di prima classe; nel 1856 conquistò il primo premio per il modellato in creta; nel 1857 risultò vincitore per ben tre volte della medaglia d'argento di prima classe per il modellato in creta nelle prove intercorso di febbraio, luglio e settembre⁶.

Ma la prima e più importante prova per l'avanzamento della sua carriera artistica fu nel 1855, quando tentò il concorso per il Pensionato di Roma. Concorso che vinse, come vedremo, solo nel 1859. Com'è noto, si gareggiava per poter trascorrere un lungo soggiorno a Roma, dove studiare alla luce delle più moderne esperienze italiane ed europee⁷.

In particolare, il concorso del 1855 relativo alla prova di scultura vide una commissione composta da Angelini, Tommaso Aloysio Juvara, Francesco Pisante, Luigi Arnaud e Francesco Citarelli; il soggetto proposto per la prova pratica (un bassorilievo in terracotta) doveva rappresentare *Priamo che genuflesso ai piedi di Achille lo supplica di restituirgli il cadavere del suo figliolo*; cinque furono i concorrenti: Nicola Avellino (numero 1), che ebbe come motto «Dio mi prosperi» e ottenne 28 punti; Pasquale Cifelli (numero 2), che si propose col motto «Chi prega ottiene» e che conseguì 12 punti; Stanislao Lista (numero 3), che optò per il motto «Il rizzo del seggio» e si assicurò 26 punti; Uriele Vitolo (numero 4), che si presentò con «Solo è felice chi in lui si affida» e arrivò a 18 punti; Luigi Pasquarelli (numero 5), che scelse come motto «Chi fida in Dio non perisce mai» e raggiunse 18 punti. Il concorso fu vinto da Avellino e Lista e a pari merito la commissione volle assegnare il terzo posto a Pasquarelli e Vitolo. In vero, in prima istanza, la commissione aveva proposto una borsa anche per Pasquarelli, giudicando il suo lavoro pari a quello di Lista. Come si legge nella relazione sulla sua opera:

Questo bassorilievo è con larghezza di mosse composto; il Priamo ha molta passione nell'atto di pregare, e la testa è molto espressiva e di buona esecuzione, come anche le pieghe dell'intero bassorilievo. La figura d'Achille non è molto bene assisa ed avremmo desiderato che avesse meno rotondità nelle parti. Nel generale regge quest'opera al confronto del motto 3 [Lista] in modo che perplessi nella decisione, enumerando le buone qualità dei motti 3 e 5 [Pasquarelli],



2. Luigi Pasquarelli, *Nobildonna seduta*, 1865, terracotta, cm 35 x 32 x 26. Barletta, Museo Civico, inv. 1601.

non possiamo in coscienza se non pregare il Real Governo dividere il secondo premio facendone due mezze pensioni, e così non scoraggiare gli autori di queste due opere, che mostrano, per via diversa, disposizione nell'arte a cui sonosi addetti, cioè ripetiamo i numeri tre e cinque⁸.

Solo alla fine delle discussioni, con la verifica dei singoli voti assegnati, i giudizi di Calì e Juvara non confermarono tale proposta; si giunse così a una nuova ipotesi: far formare in gesso anche le opere dei due *ex-aequo*,

per dar loro con siffatta onoranza un incoraggiamento, ma altresì per soccorrirli di mezzi, onde offrire al Consiglio Provinciale cotesti saggi del progresso da essi fatti nell'arte, affinché l'uno ottenga la sospesagli pensione [Pasquarelli], e l'altro [Vitolo] abbia un aumento al meschino sussidio che percepisce dai fondi di sua provincia⁹.

L'incarico fu assegnato a Giovanni de Simone, formatore del Real Istituto¹⁰.

Come si è anticipato, la prova per il Pensionato rappresentò per il giovane Pasquarelli una tappa importante anche per l'iniziale visibilità pubblica del suo lavoro; di fatto, nello stesso 1855 fu presente all'Esposizione Borbonica, dove, come indicato da Raffaele Postiglione nella *Guida* di Bozzelli, propose una «statua di Davide in mezzane proporzioni, modellata in gesso»¹¹, che gli consentì di vincere la medaglia d'argento «per saggio in Pubbliche mostre»¹².

Forte dei riconoscimenti sopra indicati, nel 1859 vinse la prova per il Pensionato di Scultura¹³; la qual cosa lo condusse a Firenze presso Giovanni Duprè, dopo aver preso parte attiva, come garibaldino, alle guerre per l'Unità d'Italia¹⁴. Con la caduta del Regno Borbonico, infatti, la sede del Pensionato era stata spostata da Roma a Firenze.

Alla prova del 1859, dove si presentò con il motto «Giustizia», parteciparono anche Emanuele Caggiano («Dio mi aiuti in questo concorso»), Ignazio Albano («Clemenza»), Uriele Vitolo («Fede») e Achille Della Croce («Costanza»); il tema scelto per il bassorilievo fu *Il Cimbro che va ad uccidere Mario*; la commissione risultò composta da Tito Angelini, Antonio Calì, Francesco Citarelli, Francesco Pisante e Tommaso Aloysio Juvara. Vincitore, con Pasquarelli, risultò pure Caggiano¹⁵. Nel giudizio complessivo su Pasquarelli si sottolineò che:

Un tal lavoro somiglia in massima parte al bozzetto originale. L'espressione delle figure è giusta, non oltrepassando i limiti del sentimento di ciascuna di essa. L'esecuzione è accurata, per modo che nella votazione giustamente è risultato per uno de' migliori lavori¹⁶.

Nella relazione di Aloysio Juvara si evidenziò tuttavia che:

Il bassorilievo col motto "Giustizia" è pregevole per l'accurata esecuzione delle singole parti, pel regolare disegno nel Cimbro, ed è in particolar modo lodevole nei panneggiamenti, quantunque sia ciò a scapito del nudo, ch'è la parte essenziale. E di fatti, il suo autore è il solo concorrente che abbia sfuggito la difficoltà di eseguire il nudo del torso del Mario¹⁷.

Da quanto si deduce negli elenchi in appendice, il bassorilievo con cui vinse la prova (doc. 2, citato al n. 52 con il



3. Luigi Pasquarelli, *Nobildonna seduta*, 1865, terracotta, cm 35 x 32 x 26, particolare. Barletta, Museo Civico, inv. 1601.

titolo *Mario nelle prigioni*), formato anch'esso in gesso da Giovanni de Simone, doveva trovarsi, ancora negli anni ottanta dell'Ottocento, nelle collezioni del Real Istituto di Belle Arti insieme a un altro gesso raffigurante *Il bacio di Giuda* (doc. 2, citato al n. 53), ossia la prova con cui l'ancor giovane scultore partecipò, come allievo della Scuola di Scultura di Angelini, all'ultima Biennale Borbonica del 1859, vincendo la medaglia d'argento insieme ai compagni di corso Caggiano¹⁸ e Vitolo, che presentarono un calco dal medesimo soggetto¹⁹.

Mentre del primo saggio non v'è più traccia²⁰, de *Il bacio di Giuda*, che richiama i modi e gli insegnamenti di Angelini, è stato possibile recuperare una fotografia storica presso il Fondo fotografico dell'Accademia di Napoli (fig. 1), preziosa testimonianza per documentare, ad oggi, il primo lavoro riferibile agli anni di formazione di Pasquarelli, precedente al Pensionato presso Duprè che segnò profondamente il suo stile, e importante documento per mettere a confronto le sue iniziali prove con opere più tarde (e di cui si dirà in seguito), alcune, tuttavia, rinvenute anch'esse parzialmente grazie a fotografie del tempo²¹. Si tratta dei bozzetti per due gruppi scultorei realizzati a Rio de Janeiro con *Cristo che benedice dei fanciulli* (fig. 6, doc. 1, citato al n. 1) e *Cristo che dà la vista ai ciechi* (fig. 8, doc. 2, citato al n. 46) e del bozzetto per il gruppo in marmo raffigurante *Atala e Chacta*, presentato alla VII Esposizione della Promotrice di Belle Arti di Napoli nel 1870²² (fig. 4). In particolare, se dal confronto con le opere brasiliane è possibile osservare una medesima scomposizione dei piani e dei panneggi e una



4. Luigi Pasquarelli, *Monumento funebre di Cesare Gallotti*, 1870, marmo, cm 290 x 145. Napoli, Cappellone di San Michele a Morfisa, chiesa di San Domenico Maggiore.

somiglianza nel modello del Cristo, nel bozzetto per *Atala e Chacta* si possono riconoscere affinità nelle soluzioni utilizzate per le parti più decorative, che ripropongono gli stessi elementi vegetali impiegati a chiusura delle composizioni.

I documenti conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze²³ testimoniano che Pasquarelli iniziò il Pensionato nel gennaio 1862, insieme, tra gli altri, al compagno di studi Caggiano e ai due napoletani che nello stesso concorso del 1859 ottennero la prova per la Scuola di Paesaggio: Vincenzo Stancampiano e Michele Cammarano.

Sebbene non siano stati ancora ritrovati con certezza suoi lavori degli anni fiorentini – e non conosciamo quale sia stato

il suo saggio finale –, negli elenchi autografi dello scultore è presente un'opera che può riportarsi a quei tempi. Si cita, infatti, un *Busto a Tommaso Salvini* (doc. 2, citato al n. 28), conservato presso il Teatro Niccolini di Firenze, commissionatogli forse dallo stesso Salvini, attore teatrale e come lui patriota garibaldino, che poté conoscere già a Napoli nel 1860, quando questi fu attivo nella Compagnia Reale dei Fiorentini, o che ebbe modo di incontrare a Firenze, dove fu più volte acclamato proprio sul palco del Niccolini²⁴.

Mentre ancora andava formandosi a Firenze, come ricordato pure nelle *memorie* dell'allora maestro Duprè²⁵, nel 1863 Pasquarelli partecipò, senza successo, al concorso napoletano per la realizzazione del monumento commemorativo dei moti antiborbonici, la *Colonna dei Martiri*, progettata su disegno di Enrico Alvino, che doveva celebrare la *Vittoria* (statua che fu assegnata a Caggiano) e ricordare le quattro grandi rivoluzioni del 1799, del 1820, del '48 e del '60, simboleggiate da quattro leoni sulla base: tre caduti (realizzati da Busciolano, Lista, Pasquale Ricca) e uno solo eretto (opera di Solari).

Rientrato a Napoli, verosimilmente sul finire del 1864, in quell'anno prese parte alla terza mostra della Società Promotrice napoletana²⁶ esponendo un bassorilievo in gesso (oggi disperso e sul quale si tornerà in seguito) raffigurante *Niccolò de' Lapi scaccia la figlia Lisa*, che prendeva spunto dal romanzo di Massimo d'Azeglio, *Niccolò de' Lapi*, pubblicato nel 1841, e ricordato sulle pagine del *Giornale di Napoli* come «una scultura che nulla abbia di statuario; lo slancio e la passione che vi sono diffusi non potrebbero essere maggiori se col pennello o la matita fossero espressi»²⁷.

L'anno successivo realizzò una *Nobildonna seduta* in terracotta, oggi al Museo Civico di Barletta e già nella collezione dell'artista Giuseppe Gabbiani (figg. 2 e 2a), opera che ci mostra una più ampia conoscenza del panorama della scultura italiana di quegli anni, in cui l'artista, lontano nei modi e nello stile dall'iniziale formazione accademica, cercò di contemperare la lezione fiorentina con quella napoletana (si pensi a Lista e a Solari), mediando tra forme più classiche e caratteri più realistici, attraverso il sapiente uso di una materia (la terracotta), di per sé vibrante, che egli impreziosì tra ricercatezza dei dettagli ed effetti chiaroscurali.

Nel 1867, come segnalato nel *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento* di Alfonso

Panzetta²⁸, dovette realizzare il busto dello storico di tendenza neoguelfa e moderata Carlo Troya, nell'ambito dei lavori di risistemazione del cortile monumentale dell'Università "Federico II", già parte dell'ex Casa e Collegio Massimo della Compagnia del Gesù; cortile detto anche 'delle Statue' per la presenza di alcuni busti che furono lì posti «in coerenza con l'operazione di rinnovamento in segno risorgimentale del corpo docenti e degli insegnamenti condotta da Francesco De Sanctis»²⁹. Un complesso ciclo di uomini illustri che vide coinvolti molti degli scultori attivi a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento, tra cui, sin dalla prima sistemazione, Francesco Liberti (*busto di Vico*, 1863), Tommaso Solari (*busto di Tommaso D'Aquino*, 1863) e Antonio Busciolano (*busto di Pier delle Vigne*, 1863).

Nonostante il riferimento a Pasquarelli come autore del busto di Troya sia importante per comprendere la sua attività nell'ambito delle committenze che dopo l'Unità d'Italia andavano susseguendosi, rendendo la città di Napoli un museo a cielo aperto della scultura (si pensi, tra tutte, alle committenze per la Villa Comunale, per il Cimitero Monumentale di Poggioreale, per la facciata del Palazzo Reale e per la serie di busti in Castel Capuano), e che per larga parte provenivano da quanti si erano impegnati politicamente e attivamente durante quei difficili anni, non è stato possibile comprovare tale attribuzione, giacché il busto, che tra l'altro non riporta alcuna firma (né appare citato nei lacunosi elenchi dello scultore), si trova attualmente ingabbiato, rientrando in un più ampio progetto di restauro del Cortile delle Statue. Non potendo dunque ragionare sulla base di un esame stilistico del busto, che comunque sembrerebbe ricordare in qualche modo quello che di lì a poco Pasquarelli realizzò per commemorare Cesare Gallotti, giacché anch'esso lontano dal vero e in qualche modo idealizzato, sarebbe tuttavia possibile ipotizzare che l'opera sia stata commissionata all'artista anche in considerazione delle vicende biografiche di Carlo Troya, collaboratore del giornale *Il Tempo* e presidente di Gabinetto durante la rivoluzione del 1848, ma già, nel 1820, intendente di Basilicata, terra d'origine dello scultore³⁰.

Del 1869 è una lettera di Giuseppe Garibaldi a Pasquarelli in cui si accenna a un progetto che lo scultore stava portando avanti e che avrebbe voluto dedicare a Garibaldi stesso; progetto che nella lettera si definisce «stupendo» (e che dun-



5. Luigi Pasquarelli, *Atala e Cactas*, 1870, bozzetto. Fotografia storica, Eredi Pasquarelli.

que immaginiamo fosse non poco impegnativo), ma che non dovè compiere e di cui non v'è testimonianza negli elenchi in appendice³¹. Un progetto che però indicherebbe nuovamente un impegno patriottico dell'artista, già comprovato da alcuni dei citati lavori e da opere più tarde, che eseguì per celebrare i moti rivoluzionari e coloro che avevano combattuto per l'Indipendenza.

Nel 1870 Pasquarelli firmò il grande monumento funebre al magistrato Cesare Gallotti, collocato nel Cappellone di San Michele a Morfisa in San Domenico Maggiore (fig. 3). Si tratta di un monumento alto circa tre metri, commissionato all'artista dalla vedova Carolina Pulieri, come si legge nell'epigrafe posta sul basamento³². L'opera, che denota



6. Luigi Pasquarelli, *Ritratto di Sigismondo Thalberg*, 1872, marmo, h. cm 73. Napoli, Conservatorio San Pietro a Majella.

chiaramente la lezione di Duprè e che si presenta di gusto toscaneggiante, per quanto vi si scorga pure il fare più monumentale del Solari di quegli stessi anni, rappresenta la dolente figura della vedova che stringe a sé un 'idealizzato' busto del marito, a cui porta una corona di fiori. Doveva essere questa la prima, più importante (per visibilità) e più impegnativa (per dimensioni), commissione a cui Pasquarelli si dedicò, giunta, tra l'altro, nello stesso anno in cui, il 30 giugno, fu nominato professore onorario per la Sezione di Scultura del Real Istituto di Belle Arti di Napoli³³. Si ricordi che sempre nel 1870 Pasquarelli aveva presentato alla VII Esposizione della Promotrice di Belle Arti di Napoli il gruppo in marmo con *Atala e Chacta* (fig. 4), soggetto che prendeva spunto dalla romantica novella *Atala* di François-René de Chateaubriand e di cui si ha memoria grazie alla fotografia del bozzetto, che consente di notare il suo volgere a quel tempo verso un fare monumentale, che

cercava di conciliare sentimentalismo e verismo. Così come precisato sulle pagine del *Roma*, il gruppo aveva riscosso, tra l'altro, non poco successo, tanto che Carlo Tito Dalbono, nel recensire la Promotrice, presentò l'opera con entusiasmo.

Il gruppo di *Atala e Chactas* eseguito con forbita mano è talmente intrecciato, che in taluni punti non ben si riguarda e si confonde, ma l'artista pieno di fuoco e di vivacità nel modello si è qui prefisso per scopo l'amore e la morte. Forse se egli avesse dato al corpo dell'uomo maggior distacco di esecuzione, il gruppo si sarebbe mostrato più chiaro e spiccato, ma queste mende che andiam cercando non tolgono al lavoro lo squisito artificio e quel fare sicuro e grandioso anche in proporzioni minori del vero³⁴.

Nel 1871, da quanto si legge nell'*Albo a Giorgio Imbriani*³⁵, Pasquarelli, insieme a Filippo Carriello, Oronzio Orlandi, Gennaro Lista, Giuseppe Colonna e Napoleone Cocchini, si offrì di prestare «senza compenso» la propria opera per realizzare un monumento alla memoria di Giorgio Imbriani, giovane figlio di Paolo Emilio e Carlotta Poerio, sottotenente garibaldino morto il 21 gennaio di quell'anno nelle fasi iniziali della battaglia di Digione. Tale monumento – si dice – si sarebbe dovuto realizzare con i proventi delle vendite dell'*Albo* e con le offerte raccolte. Quest'opera non pare possa essere identificata con il *Monumento a Giorgio Imbriani* oggi nel recinto degli Uomini Illustri di Poggioreale, e non solo perché dal punto di vista delle decorazioni scultoree questo presenta solo un nastro e un festone floreale in bronzo che incorniciano la lapide marmorea. Come indicato nella lapide, infatti, il monumento di Poggioreale fu eretto dal Municipio di Napoli; e, seguendo ancora quanto precisato nell'*Albo*, quest'ultimo fu sistemato a seguito di due delibere del Consiglio Municipale del 1° febbraio 1871 e del 23 giugno successivo: delibere che stabilirono il luogo ove collocarlo (nei pressi della tomba dei fratelli Cairoli) e la spesa del Municipio (1.768 lire)³⁶. È più facile immaginare, dunque, che Pasquarelli abbia partecipato alla fase progettuale di un'altra scultura da dedicare al giovane caduto di Digione, della cui realizzazione non v'è traccia. In vero, a riprova di tale ipotesi, si consideri che tra i suoi lavori l'artista menziona una *Figurina il ritorno della [sic] battaglia di Digione* (doc. 2 citata al n. 45),



7. Luigi Pasquarelli, *Cristo che benedice i fanciulli*, 1873-75, bozzetto in terracotta. Fotografia storica, Eredi Pasquarelli.

8. Luigi Pasquarelli, *L'educazione della Vergine*, 1873-75, bozzetto in terracotta. Fotografia storica, Eredi Pasquarelli.

9. Luigi Pasquarelli, *Cristo che dà la vista ai ciechi*, 1873-75, bozzetto in terracotta. Fotografia storica, Eredi Pasquarelli.

che potrebbe lasciar pensare a un bozzetto forse presentato alla commissione dell'*Albo*, in cui, evidentemente, si prevedevano elementi narrativi relativi alla battaglia.

Oltre a queste imprese pubbliche, cui avrebbe desiderato prendere parte, Pasquarelli realizzò negli anni non pochi busti ritratto, medaglioni o piccoli monumenti funebri, eseguiti per famiglie napoletane e lucane; basti vedere gli elenchi in appendice, nei quali l'artista specificò di aver lavorato per i de' Lucia, i Papale, i Bernard, i Muzio, i Campanile³⁷, i Rossi, i d'Errico e i Navarra³⁸.

Tra i più significativi busti commissionatigli a Napoli, si ricorda quello di Sigismondo Thalberg, voluto nel 1872 dall'allora ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti per il Real Collegio di Musica di Napoli, ora Conservatorio di San Pietro a Majella (fig. 5, doc. 2, citato al n. 42)³⁹.

L'opera, che ritrae il celebre pianista e compositore ginevrino in età ormai matura, fu richiesta per commemorare il musicista morto a Napoli l'anno precedente, ma soprattutto doveva rientrare nel più ampio progetto della *Galleria dei Ritratti* del costituendo museo della storia della musica del Conservatorio, inaugurato di lì a poco, nel novembre 1874, e ideato da Francesco Florimo, archiviario delle carte musicali del Real Collegio di Musica di Napoli, che già nel 1868 aveva donato una 'quadreria' di 18 ritratti come primo nucleo; un progetto che nel tempo aveva coinvolto molti artisti del Real Istituto di Belle Arti di Napoli e che aveva visto Consalvo Carelli giocare un ruolo determinante nella scelta degli scultori e dei pittori⁴⁰. In vero, questo non fu l'unico busto che Pasquarelli realizzò per commemorare Thalberg; infatti, presso il Musée Rath di Ginevra si conservava un altro



10. Luigi Pasquarelli, *Giovani amanti (Tasso ed Eleonora)*, post 1875, h. cm 54, terracotta. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. P.S. 202.

busto in marmo del musicista (firmato e datato 1872), donato nel 1873 al museo svizzero dalla moglie di questi, Francesca Lablache, figlia di Luigi, noto basso italiano, come indicato nel catalogo delle opere del museo (doc. 2, citato al n. 43)⁴¹. Non è difficile immaginare, a questo punto, che fu sempre su richiesta di Francesca Lablache che Pasquarelli scolpì un cippo con un busto a rilievo del musicista presso l'abitazione di famiglia a Napoli, in viale Calascione, per celebrare l'artista nel luogo dove era vissuto e morto. Ancora, tra le opere segnalate da Pasquarelli si ritrova l'indicazione di un busto a Thalberg conservato a Posillipo (doc. 2, citato al n. 44 e da identificarsi forse con quello sopra detto) e si menziona un *Gruppetto Talberg* [sic] presso la casa della famiglia Spadacini (doc. 2, citato al n. 56)⁴².

Il 1872 fu per Pasquarelli un anno significativo, che segnò il suo percorso di vita e di arte: grazie a un sussidio di 2.000 lire del Consiglio Provinciale di Napoli, si recò in Brasile su invito di Pietro II e Teresa Cristina di Borbone, già noti per essere entusiasti collezionisti e committenti, allora in Italia in occasione di un secondo viaggio in Europa. Come si legge negli atti del Consiglio Provinciale di Napoli del 1872,

Luigi Pasquarelli, scultore, avendo avuto l'onore di vedere accettati due suoi lavori da codesto Illustre Consiglio, e dovendo trasferirsi sollecitamente nel Brasile, perché invitato da quello imperatore, si fa ardito ricordarsi agli Onorevoli Componenti il suo lodato Consesso, acciocché sia posto nella condizione di potersi recare in quella lontana Regione, ove farà ogni suo sforzo per tenere altro l'onore dell'Arte Italiana, e non dimenticherà mai il Consiglio Provinciale di Napoli che con la sua generosità lo metteva in grado di tanto effettuare⁴³.

Le opere sopra citate potrebbero essere individuate nei due gessi, già negli inventari della Provincia di Napoli del 1875, raffiguranti il già menzionato *Niccolò de' Lapi scaccia la figlia Lisa* e *Un episodio di Mentana* (che narrava lo scontro tra le truppe franco-pontificie e i volontari garibaldini avvenuto nella cittadina laziale nel 1867): opere oggi disperse, che trattavano miti dell'identità nazionale e simboli della rivoluzione, di cui v'era ancora testimonianza negli inventari della Provincia del 1912⁴⁴.

Stando a ciò che riportano i documenti presi in esame,



11. Luigi Pasquarelli, *Venditore di frutta napoletano*. Fotografia storica. Accademia di Belle Arti di Napoli, Fondo fotografico, Biblioteca "Anna Caputi".

Pasquarelli soggiornò in Brasile per circa due anni. E sebbene si rimandi ad altra sede una ricerca più dettagliata sulla sua attività brasiliana, scorrendo gli elenchi in appendice è facile comprendere che molti furono i lavori che egli eseguì per la famiglia imperiale e per i membri della corte. Tra questi ultimi, ad esempio, si menzionano il medico Ataliba di Gomensoro, l'avvocato Carlos Leôncio da Silva Carvalho, come pure l'allora ministro dell'Interno, il Presidente dei Ministri e José Maria da Silva Paranhos, visconte do Rio Branco e confidente dell'imperatore⁴⁵. Lavorò inoltre per l'italiano Ercole Foglia, della Società di Beneficienza Italiana, per il quale realizzò un *Busto di Garibaldi* e uno di *Mazzini* (doc. 1, citati ai nn. 24 e 25).

Non poche dovettero essere poi le opere pubbliche; sono ricordati, infatti, gruppi colossali raffiguranti cariatidi, teste e geni, che lasciano immaginare impegni relativi a decorazioni di edifici. In particolare, devono considerarsi

bozzetti preparatori i tre lavori brasiliani che qui si pubblicano: i primi due si possono studiare grazie a fotografie del tempo; il terzo si conserva, invece, a Napoli presso gli eredi. Si tratta, come prima accennato, delle opere indicate dall'artista come *Gruppo – Cristo che benedice i fanciulli* (fig. 6, doc. 1, citato al n. 1), *Idem – L'educazione della Vergine* (fig. 7, doc. 1, citato al n. 2) e *Cristo che dà la vista ai ciechi frontone tutto rilievo* (fig. 8, doc. 2, citato al n. 46).

Furono lavori certamente impegnativi, di cui sarà necessario verificare lo stato attuale. E soprattutto bisognerà comprendere se furono portati a termine da Pasquarelli stesso (data la sua breve permanenza brasiliana), o se invece furono realizzati dopo il suo rientro in Italia su suoi bozzetti. Di certo, nel 1877 risultavano compiuti almeno tre di questi progetti, come riportato in una nota su di una nuova permanenza di Pietro II a Napoli, pubblicata sul giornale *Il Pungolo* del 14 febbraio di quell'anno e che qui si trascrive, giacché significativa per comprendere i rapporti che Pasquarelli strinse con i sovrani brasiliani⁴⁶.

Così si legge circa l'incontro avvenuto nel 1877 tra lo scultore e l'illustre collezionista e committente Pietro II:

Abbiamo alcuni particolari sulla visita fatta dall'Imperatore del Brasile allo studio di scultura del Prof. Pasquarelli. Premettiamo che l'egregio scultore, uno dei più valenti allievi dell'Angelini, conosce il Brasile, dove stette due anni, e ci eseguì tre lavori in marmi di gran pregio commessigli da quel governo, e fra questi un gruppo bellissimo raffigurante la Pubblica Istruzione, ch'ebbe unanime l'encómio delle notabilità artistiche del Brasile [forse lo stesso che qui si pubblica a fig. 7]. Don Pedro II, visitando il suo studio di Napoli, fra i molti oggetti d'arte che attirarono la sua attenzione, ammirò assai un bozzetto fotografico riprodotto il modello di un frontone ad alto rilievo [forse lo stesso che qui si pubblica a fig. 6], destinato ad ornare il grande Ospizio dei Poveri, che s'innalza attualmente in Rio de Janeiro. L'Imperatore s'intrattenne a lungo con il prof. Pasquarelli, parlando d'arte con quella sua affabilità intelligente, che a Napoli ha lasciato i più grandi ricordi...⁴⁷.

Evidentemente i rapporti tra Pasquarelli e l'imperatore erano rimasti vivi nel tempo, rinsaldandosi nuovamente

in tale ultima occasione. Basti pensare che in quell'anno Pietro II volle nominarlo cavaliere dell'Ordine della Rosa⁴⁸; sempre nel 1877 lo scultore entrò a far parte dei Membros Correspondentes da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro⁴⁹.

Proseguendo sull'ultima attività dell'artista, si vuole ricordare che una volta rientrato a Napoli, verosimilmente nel 1875, nel 1877 fu nominato professore titolare della Scuola di Scultura di genere presso il Real Albergo dei Poveri, luogo ove si era formato, aveva studio e insegnava già da tempo come docente aggiunto alla Scuola di Scultura di Francesco Liberti⁵⁰. In quell'anno espose poi un gruppetto in marmo raffigurante un *Episodio di Pompei* – «buono per la bella posa delle figure, per la grande pietà che ispirano, per la bella ed armoniosa collocazione di esse»⁵¹ – alla Terza Mostra Nazionale di Napoli⁵², occasione espositiva importantissima nella quale si affermò, attraverso una «multiforme espressione dei generi»⁵³, la nuova stagione della scuola napoletana di scultura, ormai definitivamente orientata verso quello che Adriano Cecioni definì 'realismo brutale'.

Mentre la critica si dedicava dunque all'esaltazione dei nuovi modelli di Giovanni Battista Amendola, Achille d'Orsi, Raffaele Belliazzi, Vincenzo Gemito, Emilio Franceschi e Odoardo Tabacchi, Pasquarelli, «allievo di Angelini», doveva apparire uomo di una stagione passata. E inoltre non si dimentichi che la sua scultura, già in tempi precedenti, era piuttosto orientata al 'purismo reale' toscaneggiante. Stanti queste premesse, nella *Guida e critica della Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli* di Costantino Abbatecola, seppur considerato «di buonissima espressione», il suo *Episodio di Pompei* si giudicò «manierato»⁵⁴.

Di qui, date la mancanza di lavori risalenti ai suoi ultimi anni di vita e l'assenza di fonti documentarie, che possano, in qualche modo, suggerire ulteriori indagini (tra le pochissime notizie sappiamo che nel 1878 fu nominato membro del Consiglio Riunito dell'Accademia di Belle Arti), è ipotizzabile che l'ultima attività di Pasquarelli fosse indirizzata soprattutto all'insegnamento e alle richieste della committenza privata. Si è detto dei suoi rapporti con alcune famiglie napoletane e lucane del tempo e dei lavori che per queste eseguì.

Ad oggi, dunque, è possibile immaginare che sul finire della carriera lo scultore – che comunque aveva attraversato

larga parte del secolo, vivendo le più significative stagioni storiche e culturali che lo contraddistinsero – abbia tentato di confrontarsi con un nuovo presente distante da lui per gusto e formazione, cercando di rivolgersi alle ricerche formali che si erano imposte nella Napoli del terzo quarto dell'Ottocento, come dimostrano, ad esempio, il gruppo in terracotta conservato presso il Museo di Capodimonte, raffigurante *Tasso ed Eleonora* (fig. 9), e anche, più in generale, i temi e i soggetti che trattò e che rivelano un certo interesse per il sociale e il reale. Nelle fonti, infatti, tra i suoi lavori di quel tempo si citano un *Pescatore amalfitano*, una *Piccola ciocciara* e una *Fruttivendola*. L'ultima esposizione in cui vi è traccia della sua attività fu la celebre Mostra Nazionale di Torino del 1880, nella quale espose «un'altra bella statua [in bronzo] rappresentante *Un venditore napoletano di frutta*», del cui modello in gesso, con ogni probabilità più antico, forse se ne ha testimonianza grazie a una fotografia rintracciata nel Fondo fotografico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e riferita agli anni del Pensionato da un'antica indicazione a penna (fig. 10)⁵⁵.

Morì a Napoli nel 1889.

¹ Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASABAN), serie Alunni, fascicolo personale, n. 329; ivi, serie Pensionato 1855 (in fase di ordinamento) e 1859 (in fase di ordinamento); ivi, Giudizi (in fase di ordinamento). Notizie su Luigi Pasquarelli si ritrovano in: A. MELANI, *Scultura italiana antica e moderna*, Firenze 1912, p. 645; A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori scultori e architetti*, Firenze 1899, p. 357; IDEM, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori scultori e architetti*, Firenze 1906, p. 375; P.A. CORNA, *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, 2 voll., Piacenza 1930, vol. II, p. 715; A.M. BESSONE AURELJ, *Dizionario degli scultori ed architetti italiani*, Roma 1947, p. 387; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Parigi 1956, tomo VI, p. 538; A. PANZETTA, *Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., Torino 1994, vol. II, p. 208; V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1994, p. 796; A. PANZETTA, *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, 2 voll., Torino 2003, vol. II, pp. 682-683. Si veda anche: G. DUPRÈ, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze 1879, ristampa a cura di A. CIARDI DUPRÈ, Firenze 2015, p. 234; C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze 1953, pp. 299, 464.

² Si tratta di due fogli: il primo – dedicato ai *Lavori eseguiti da Pasquarelli per conto del Governo Brasiliano e particolari* – riporta 29 opere numerate e non sappiamo se mancante di un secondo foglio; il secondo, invece, che non ha alcun titolo, inizia con il n. 28 e si ferma con il n. 56 e dunque è di certo privo del primo foglio e non sappiamo se privo anche di un terzo. Questo secondo elenco, non compilato in ordine cronologico, giacché inizia con un'opera dei primi anni Sessanta e si chiude con sculture degli anni Cinquanta

e Settanta, è dedicato ai lavori che Pasquarelli eseguì tra Napoli, Firenze, Potenza e il Brasile (ma non verosimilmente per il Governo e per la famiglia reale). Si ringrazia Gustavo Confalone per il prezioso aiuto e per avermi concesso la consultazione dei documenti conservati dalla famiglia. Si ringraziano anche Alfredo Aschettino, Luisa Martorelli, Renato Ruotolo, Alessia Santamaria e Isabella Valente per i consigli e i suggerimenti.

³ Sull'istituzione napoletana negli anni presi in esame si veda, in particolare: C. LORENZETTI, *op. cit.*; M.A. FUSCO, *L'Arte (1860-1970)*, in *Storie delle città italiane. Napoli*, a cura di G. GALASSO, Roma-Bari 1987, pp. 433-488; M.T. PENTA, *Attività delle istituzioni*, in *Fuori dall'ombra: nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, cat. mostra, Napoli 1991-1992, a cura di N. SPINOSA, Napoli 1991, in pp. 91-106; *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, in *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. CASSESE, Roma 2013, pp. 188-211, in particolare la scheda di F. DE ROSA, *La storia*, pp. 191-195. A quest'ultimo testo si rimanda anche per una bibliografia completa. Sulle vicende relative alla scultura napoletana e meridionale dell'Ottocento qui trattate si rimanda alla fondamentale mostra *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, a cura di I. VALENTE (Napoli 2014), che ha presentato per la prima volta in maniera organica e sistematica l'attività di numerosissimi artisti (le cui opere erano state spesso confinate nei depositi o conservate in collezioni private), grazie anche ai tanti contributi degli studiosi coinvolti nella realizzazione del catalogo.

⁴ Le scuole di avviamento professionale alle arti e mestieri di Napoli non sono state ancora oggetto di studi sistematici, diversamente da altre realtà italiane, come ad esempio quelle dell'Associazione Scuole Tecniche San Carlo di Torino (D. ROBOTTI, *Scuole d'industria. Le Scuole San Carlo dal 1856 alla grande guerra*, in *Scuole d'industria a Torino. Cento e cinquant'anni delle scuole tecniche San Carlo*, a cura di IDEM, Torino 1998, pp. 57-78), quelle della Società di Mutuo Soccorso ed Istruzione di Pordenone (G. BUCCO, *L'educazione artistica in Friuli Venezia Giulia nel primo Novecento ...*, in *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, atti del convegno, Pordenone 2004, a cura di F. FERSONZI, C. FURLAN, Udine 2005, pp. 119-136), quelle della Società delle Scuole del Popolo di Firenze (*La Società delle Scuole del Popolo di Firenze nell'anno 1888-1889*, Firenze 1889, pp. 34-35, 38), o più di recente quelle di Catania tenute presso il Circolo degli operai di Catania (F.M.C. SANTAGATI, *Istruzione popolare e didattica dell'arte: appunti sulla scuola di disegno del Circolo degli Operai di Catania*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 25 Gennaio 2015, 752, <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00752.html>). Sull'attività del Real Albergo dei Poveri di Napoli negli anni qui presi in esame si vuole ricordare il prezioso volume a cura di T. FILANGIERI RAVASCHIERI FIESCHI, *Storia della carità napoletana*, Napoli 1875-1879, vol. III, *La SS. Trinità de' Pellegrini e Convalescenti, R. Albergo de' Poveri*.

⁵ ASABAN, serie Pensionato 1855 (senza u.a.).

⁶ Tali indicazioni si ritrovano nei documenti citati conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (in particolare si veda: serie Alunni, fascicolo personale, n. 329) e in alcune lettere conservate presso gli eredi dell'artista.

⁷ Il primo statuto del Pensionato artistico napoletano risale al 1813, modificato nel 1815, su iniziativa di Ferdinando IV, quando si prevede l'alloggio alla Farnesina. Il regolamento del Pensionato borbonico fu modificato nel 1842 (si sancì il prolungamento a sei anni), nel 1848, nel 1854 e nel 1860. Sull'argomento in particolare si veda: C. LORENZETTI, *op. cit.*, pp. 379-382; F. PEPE, *Il pensionato di Belle arti in Roma per il perfezionamento degli studi ...*, in *Antichità e Belle Arti. Le istituzioni*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, a cura di R. SPADACCINI, Napoli 1997, pp. 42-46; S. SUSINNO, *Napoli e Roma. La formazione artistica*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società*, cat. mostra, Napoli

1997-1998, Napoli 1997, pp. 83-89; M. NOCCA, "Sempre intenti a propagare il nuovo gusto". Antonio Canova, Jean-Baptiste Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia delle Arti di Napoli (1806-1809): la nascita della Gipsoteca, in Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani, 2. Milano, Firenze, Napoli. IV settimana di studi canoviani, a cura di F. MAZZOCCA, G. VENTURI, Bassano del Grappa 2006, pp. 327-359; C. NAPOLI, *Le Biennali Borboniche. Le Esposizioni di Belle Arti nel Real Museo Borbonico dal 1826 al 1859*, Genova 2009, *passim* e in particolare pp. 49-50, nota 4.

⁸ ASABAN, serie Pensionato 1855, lettera del 6 dicembre 1855, a firma di Francesco Pisante, Luigi Arnaud, Tito Angelini e Francesco Citarelli, in cui si riportano i giudizi sulle opere in esame (senza u.a.).

⁹ Ivi, lettera di Pietro Valente del 13 febbraio 1856 (senza u.a.).

¹⁰ Senza volerli troppo allontanare dal nostro discorso, si vuole segnalare che negli antichi inventari dell'Accademia, e in particolare in quelli del 1870 e del 1911, si citavano più bassorilievi con *Priamo che implora Achille per la restituzione del corpo di Ettore*. E soprattutto uno di questi era assegnato a Stanislao Lista e datato 1855. Ad oggi, diversamente, presso la Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli vi è una sola opera con tale soggetto (di dimensioni troppo grandi – cm 240x190 – per essere considerata una prova di Pensionato), già attribuita a Francesco Liberti nell'inventario del 1911. Mentre non v'è alcun dubbio sull'attribuzione a Liberti del *Priamo che implora Achille per la restituzione del corpo di Ettore*, si vuole invece correggere il riferimento ad un altro lavoro di questo scultore che si conserva nella Gipsoteca dell'Accademia di Napoli, raffigurante *Apollo e Marsia*. Questo gesso, infatti, nella schedatura del 2004 è stato indicato come modello originale, prova per il Pensionato di Roma del 1821. Si tratta in realtà della prova del 1834, vinta da Liberti e da Giustino Leone. Il citato concorso del 1821 (in vero del 1822), vide come vincitori Tito Angelini e Gennaro Cali ed ebbe come tema *Omero, traduzione di Monti libro V*. Anche per questo concorso è possibile riconoscere tra le opere conservate in Accademia almeno una delle due prove vincitrici e restituire la paternità a Cali (anche seguendo l'inventario del 1911) del bassorilievo in marmo con *Diomede*, collocato nel giardino dell'Accademia.

¹¹ Cfr. *Sulla Pubblica mostra degli oggetti di belle arti nella primavera del 1855, cenni estetici del cavalier Bozzelli*, Napoli, Gaetano Nobile, 1856, p. 186.

¹² ASABAN, serie Alunni, fascicolo personale n. 329, u.a. 24, lettera del febbraio 1879 del presidente (Filippo Palizzi).

¹³ Ivi, serie Pensionato 1859 (senza u.a.).

¹⁴ Attestato del 2 aprile 1868 in cui viene conferita a Pasquarelli la medaglia per aver combattuto per l'indipendenza e l'Italia Unita nel 1860-61, conservato presso gli eredi di Pasquarelli.

¹⁵ ASABAN, serie Pensionato 1859 (senza u.a.). Si ricorda che il programma del concorso fu pubblicato sul giornale *L'Omnibus* del 29 dicembre 1858, n. 104, p. 413. In relazione ai vincitori delle varie prove – che quell'anno tra l'altro non vide nessun premiato nella sezione Pitture – sulle pagine de *Il Paese. Giornale Politico-Letterario* (anno 1, 1859-1860), Napoli, 1860, p. 411, si legge: «Apprendiamo che la R. Accademia di Belle Arti in seguito al suo giudizio sui lavori degli aspiranti al Pensionato di Roma nelle diverse classi, ha giudicato meritevoli di premio a parità e proposto per la pensione della scultura il basso rilievo distinto col motto *Iddio mi aiuti in questo concorso*, che sappiamo essere opera del sig. Emmanuele Caggiano, e l'altro *Giustizia*, opera del sig. Luigi Pasquarelli. Per il paesaggio il giovane Stancampiano. Per l'architettura i signori Breglia e Rosati. Per la classe di pittura poi ha ritenuto non offrire lavori merito sufficiente ed ha disposto che dopo un anno si rifaccia il concorso». Si veda anche quanto indicato in C. NAPOLI, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ ASABAN, serie Pensionato 1859, lettera non datata (ma no-

vembre 1859) a firma di Tito Angelini, Antonio Cali, Francesco Citarelli, Francesco Pisante e Aloysio Juvara in cui si riportano i giudizi generali (senza u.a.).

¹⁷ Ivi, relazione di Aloysio Juvara, ottobre 1859 (senza u.a.).

¹⁸ Su Caggiano si veda da ultimo: I. VALENTE, *Emanuele Caggiano, in Il Bello o il Vero*, cit., pp. 488-489.

¹⁹ Cfr. *Catalogo delle opere di Belle Arti poste in mostra nel Real Museo Borbonico nel dì 8 settembre 1859*, Napoli 1859, pp. 51, 53, 54.

²⁰ Già nel citato inventario dell'Accademia del 1911 compare un solo bassorilievo raffigurante *Mario e il cimbro*, dubitativamente assegnato ad Albano o a Vitolo. Sempre dubitativamente si assegnavano a Pasquarelli altri due gessi (oggi dispersi): uno con *Il figliol prodigo* («incerto se di Vitolo, Pasquarelli o Avellino»), l'altro con *Cristo e Satana* («id. se di Pasquarelli o Avellino»).

²¹ Si vuole ricordare che nell'inventario del 1911 dei beni dell'Accademia di Belle Arti si ha traccia di tutti e tre i gessi di Caggiano, Vitolo e Pasquarelli. Ma ad oggi, presso la Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, è presente un solo bassorilievo di analogo soggetto, da riferirsi dunque a Caggiano o a Vitolo, e genericamente inventariato nella schedatura del 2004 come modello originale di autore ignoto, opera che andrebbe studiata più approfonditamente per chiarirne l'attribuzione.

²² Cfr. *Catalogo VII Esposizione della Promotrice di Napoli*, Napoli 1870, p. 18, n. 132. Qui si cita: Luigi Pasquarelli, *Atala e Cactas*, gruppo in marmo, Lit. 2500.

²³ Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Carteggio e Atti, Filze di Affari, filza 51, anno 1862, ins. 104: «Pensionati artistici in Firenze. Commendatizia a loro favore del Ministero della Pubblica Istruzione alla Accademia». L'inserto contiene la lettera del Ministero della Pubblica Istruzione, Divisione 1°, indirizzata al Presidente della Real Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, datata Torino, 24 gennaio 1862, che ha come oggetto *Pensionati artisti in Firenze*, numero del Protocollo Generale 12489, con la quale si affida all'Accademia l'incarico di assumere sotto la propria «sorveglianza e protezione» alcuni giovani artisti, pensionati dal Governo. Alla lettera è allegata la nota *Giovani artisti mandati in Firenze dal Governo e pensionati dallo Stato per perfezionarsi nell'arte*, che riporta gli artisti accolti a Firenze in quell'anno: «Giuseppe Patricolo, di Sicilia, studente d'Architettura; Giuseppe Fratellone, di Sicilia, studente di Scultura; Filippo Liardo, di Sicilia, studente di Pittura; Giuseppe Dolce, di Sicilia, studente di Pittura; Luigi Pasquarella, di Napoli, studente di Scultura; Emmanuele Caggiano, di Napoli, studente di Scultura; Vincenzo Stancampiano, di Napoli, studente di Paesaggio; Michele Cammarano, di Napoli, studente di Paesaggio; Pietro Lazzarini, di Carrara, studente di Scultura». Si ringrazia per il prezioso aiuto Daniele Mazzolai, responsabile dell'Archivio Storico dell'Accademia di Firenze.

²⁴ Nel corso di queste prime ricerche presso il Teatro Niccolini è stato rintracciato un busto, la cui lettura è tuttavia compromessa dal cattivo stato di conservazione, che potrebbe essere identificato con quello di Pasquarelli, anche dal confronto tra il personaggio ritratto e le antiche fotografie di Salvini di quegli stessi anni.

²⁵ G. DUPRÉ, *op. cit.*, p. 234. Si veda anche A. MELANI, *op. cit.*, p. 645.

²⁶ Sulla Promotrice di Napoli si veda il fondamentale saggio di M.A. Fusco, *La Società promotrice di belle arti di Napoli: 1861-1867*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», s. XX, 3, 1981, pp. 281-313.

²⁷ *Sull'esposizione di Belle Arti per cura della Società Promotrice. Alcune lettere al Direttore del Giornale di Napoli*, in «Giornale di Napoli», 2 gennaio 1865. L'opera è citata anche in una recensione della mostra di Francesco Netti, ora ripubblicata in *Francesco Netti. Scritti*

critici, a cura di L. GALANTE, Roma 1980, p. 28. In vero nel catalogo dell'esposizione l'opera è riportata senza l'indicazione dell'autore: cfr. *Società promotrice di belle arti in Napoli: 1864, terza esposizione. Catalogo*, Napoli 1865, p. 3.

²⁸ A. PANZETTA, *Nuovo dizionario*, cit., p. 682. Come si dirà l'opera è attualmente in restauro, così come gli altri busti citati, ed è attualmente inaccessibile per un esame diretto.

²⁹ F. MANGONE, *Napoli, Museo diffuso della Scultura*, in *Il Bello o Il Vero*, cit., pp. 101-106, p. 102. Si ricordi che a partire dal 1865 si posarono le statue di Pier delle Vigne, San Tommaso d'Aquino, Giordano Bruno e Giambattista Vico e si collocarono, nel loggiato superiore del chiostro, sedici busti marmorei; a questi, nel tempo, si aggiunsero, tra gli altri, quelli di Giacomo Leopardi, Luigi Settembrini, Francesco De Sanctis, Bertrando Spaventa, Salvatore Tomasi, Antonio Tari e del citato Troya (collocato nel portico a destra dell'ingresso, terzo arco a sinistra). Per tali vicende si veda anche: M.G. CASTELLANO LANZARA, *La casa del Salvatore in Napoli*, in *Miscellanea di Scritti vari in Memoria di Alfonso Gallo*, Firenze 1956, pp. 238-247; G. PUGLIANO, *Per la storia della sede della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli (II)*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», LVI, 2007, pp. 265-316.

³⁰ Tale ipotesi trova una possibile conferma anche nel fatto che il monumento funebre di Troya nella chiesa dei Santi Severino e Sossio era stato posto in opera da un altro lucono, Antonio Busciolano, nel 1858.

³¹ Lettera conservata presso gli eredi dell'artista.

³² Il monumento fu subito ricordato nella *Nuova guida di Napoli e dintorni* di Carlo Tito Dalbono del 1876 (Napoli, Morano, p. 29), che lo giudicò un «buon lavoro del moderno scultore Pasquarella».

³³ Tale indicazione si ritrova in una lettera (più tarda) del febbraio 1879 del presidente dell'Accademia Filippo Palizzi. Cfr. ASABAN, serie Alunni, fascicolo personale n. 329, u.a. 24, lettera (più tarda) del febbraio 1879 del presidente (Filippo Palizzi).

³⁴ C.T. DALBONO, *La Promotrice e l'Accademia*, in «Roma», giugno 1870. Ringrazio Isabella Valente per la segnalazione dell'articolo.

³⁵ Cfr. *Albo a Giorgio Imbriani*, Napoli 1871, p. 193.

³⁶ Ivi, p. 203.

³⁷ Si tratta di più opere che eseguì per questa famiglia e in particolare si vuole ricordare il busto di Dionigi Campanile, allievo e musicista formatosi al Conservatorio di Napoli.

³⁸ Più difficile è stabilire a chi si riferisca quando negli elenchi sono indicati medaglioni o busti che realizzò per il «Presidente della Camera Municipale» e per il «Presidente della Camera dei Deputati», giacché potrebbe trattarsi di opere che realizzò in Brasile essendo collocate tra opere che chiaramente fece a Rio de Janeiro.

³⁹ L'opera è documentata anche nei documenti dell'Accademia perché visionata per l'approvazione da Cesare Dalbono e Tito Angelini (serie Giudizi, lettera di Dalbono del 21 maggio 1872 al ministro della Pubblica Istruzione, senza u.a.). Nel 1876, sulla *Gazzetta Musicale* di Milano, in un articolo a firma di 'Acuto' (Federico Polidoro), in cui si descriveva per la prima volta il museo storico-musicale di Florimo, sono citati 70 dipinti e sette sculture e si nomina anche l'opera di Pasquarelli, erroneamente citato come «Pasarelli». Il busto è stato pubblicato nel catalogo delle opere del conservatorio: *Dal segno al suono. Il conservatorio di musica San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, a cura di G. CAUTELA, L. STARITA, L. SISTO, Napoli 2010, p. 85. A questo testo si rimanda per la ricostruzione della vicenda relativa alla costituzione del museo storico-musicale del Conservatorio di Napoli.

⁴⁰ Le lettere di Carelli a Florimo saranno oggetto di una prossima pubblicazione.

⁴¹ L'opera di Ginevra è stata distrutta in un incendio del 1987.

⁴² Opera non ancora rintracciata.

⁴³ *Atti del consiglio provinciale di Napoli del 1872, Sessione straordinaria, tornata terza*, Napoli 1872, p. 20.

⁴⁴ Cfr. *La collezione d'arte della Provincia di Napoli*, a cura di L. MARTORELLI, Torino 2001, p. 138.

⁴⁵ Il busto in gesso che eseguì con il ritratto del Visconte di Rio Branco, datato 1871 (?), già nella Sociedad Auxiliadora da Industria Nacional, si ritrova citato nel *Catálogo da exposição de História do Brasil*, organizador R. GALVÃO, tomo III, ripubblicato nel 1998 dal Senado Federal, p. 1753.

⁴⁶ La nota pubblicata su *Il Pungolo* è stata segnalata da Mariantonietta Picone Petrusa in *Dal 1848 alla fine del secolo*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, Napoli 1997, pp. 425-438, in particolare p. 429.

⁴⁷ Si cita da *Il Pungolo*, 14 febbraio 1877, p. 3.

⁴⁸ Lettera del 3 marzo 1877 conservata presso gli eredi dell'artista.

⁴⁹ C. DAZZI, *As relações Brasil-Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*, in «19&20, Rio de Janeiro», I, 2, 2006, anche on line: http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm. Presso gli eredi dell'artista si conserva una lettera del 15 gennaio 1878 dell'Accademia Imperiale di Belle Arti del Brasile con la quale si acclude il diploma di Membro corrispondente.

⁵⁰ In particolare, così come si legge in una nota inviata al governatore delle scuole di disegno e musica dell'Albergo dei Poveri, il barone Luigi De Riseis, dall'allora direzione: «In quanto alla Scuola di Scultura, (...) il cui professore titolare è il Sig. Francesco Liberti, debbo far osservare che il professore Sig. Luigi Pasquarelli fu messo precariamente ai tempi del Sig. Commendatore Winspeare come aggiunto. Ora il Pasquarelli voleva dimettersi dal perché essendovi nella Scuola di Scultura due categorie, Figura ed ornato, ed Animalia di ogni genere, quale ultima categoria è affidata esclusivamente al detto Sig. Pasquarelli e ne desidera la nomina come titolare. Il Pasquarelli è abilissimo nel minuto dettaglio ed io non saprei chi sopperire a lui: egli ha viaggiato in Francia, ove ha seguito detti saperi in marmo e si è perfezionato nella scultura di genere (...), è ritornato dal Brasile, ove ha fatto degli importanti lavori in marmo, epperò fu nominato Professore Onorario nel nostro Reale Istituto di Belle Arti, com'è il Signor Liberti. Per la qual cosa, è mia opinione che gli sia conferita la nomina di professore titolare della Scuola di Scultura di genere e che il di lui soldo sia portato a lire Cinquanta, con l'obbligo di fornirgli (...) tutti gli originali in gesso d'ogni genere, cioè: cavalli, tori, vacche, capre, pecore, piccoli leoni, uccelli, aquile e quanto infine più rimarchevole siavi in tale genere di lavoro. L'amor proprio del Sign. Pasquarelli sarebbe allettato per la nomina di Titolare nella di lui branca, e così non si perderebbe un professore giovane pieno di attività ed intelligente, nonché altrimenti serio nello insegnamento delle arti della Scultura applicata ai mestieri». Lettera datata 15 settembre 1877, conservata presso gli eredi.

⁵¹ A. DE GUBERNATIS, *op. cit.*, ed. 1906, p. 375.

⁵² Cfr. *Catalogo dell'esposizione nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Napoli 1877, p. 12, n. 142.

⁵³ Si cita da I. VALENTE, *Il Bello o il Vero*, cit., p. 21

⁵⁴ C. ABBATECOLA, *Guida e critica della Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli*, Napoli 1877, p. 265.

⁵⁵ *Ibidem*. Cfr. anche XXXIX *Esposizione (IV nazionale)*, Torino 1880, p. 42, n. 252; *Mostra del Centenario della Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, 1842-1942*, Torino 1952.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Lavori eseguiti da Pasquarelli per conto del Governo Brasiliano e particolari.

- 1) Gruppo – Cristo che benedice i fanciulli palmi 12
- 2) Idem – Educazione della Madonna palmi 8
- 3) Cariatide colossale rappresentante città Rio Janeiro
- 4) Idem – Pantà
- 5) Cariatide metà figura rappresentante La Fama
- 6) Idem – Pantà
- 7) Cariatide metà figura rappresentante La Vittoria
- 8) Idem – Pantà
- 9) Cariatide figura intera 9 palmi
- 10) Idem – Pantà
- 11) Testa colossale rappresentante una città
- 12) Putto più che vero con getti 40
- 13) Un serafino colossale con getti 6
- 14) Una colomba al vero
- 15) Medaglione al vero di un bambino di anni 8
- 16) Per funerale l'arma di Braganza di palmi 9
- 17) Genio di palmi 9 – Pantà in cemento
- 18) Medaglione mezza figura – Principessa Imperiale
- 19) Medaglione Commendatore Atalibba [sic.] di Gomensoro
- 20) Medaglione Presidente Camera Municipale
- 21) Busto al vero – Idem
- 22) Busto al vero Cavalier Carvaglia [sic.]
- 23) Busto a Miraglio Gomensoro
- 24) Busto Generale Garibaldi – per Ercole Foglia
- 25) Busto Mazzini – per Ercole Foglia
- 26) Bustino a Basizio architetto con getti 9
- 27) Bustino al Presidente Camera Municipale con 15 getti
- 28) Busto al Presidente Camera dei Deputati
- 29) Busto a Buttangurdo [sic.] da Silva architetto imperiale

[...?]

2. (mancante di un primo foglio).

[...]

- 28) Busto a Tommaso Salvini – Teatro Niccolini Firenze
- 29) Busto al Signor Dionigi Campanile
- 30) Medaglione alla Signora de' Lucia
- 31) Busto al Signor Cesare de' Lucia
- 32) Figurina a ritratto alla Signora Papale
- 33) Idem – Idem alla Signora nipote Bernard
- 34) Busto al Signor Mattia d'Errico agente di Borsa
- 35) Idem a suo zio
- 36) Idem al Commendatore Rossi capo della Polizia Generale
- 37) Busto al Sindaco Marsico Vetere – Basilicata
- 38) Busto al Signor Navarra – Potenza
- 39) Busto a sua moglie – Idem
- 40) Busto alla Signora Muzio – Casa Campanile
- 41) Altro alla Signora sua figlia – Camposanto di Poggioreale
- 42) Busto a Talberg [sic.] – Collegio di Musica San Pietro a Majella
- 43) Altro al medesimo – Ginevra
- 44) Idem al medesimo – Posillipo
- 45) Figurina il ritorno della Battaglia di Digione
- 46) Cristo che dà la vista ai ciechi frontone tutto rilievo – Brasile
- 47) Busto al Ministro dell'Interno del Brasile
- 48) Altro al Presidente dei Ministri – Brasile
- 49) Altro a sua moglie – Idem
- 50) Busto architetto imperiale – Brasile
- 51) Altro a sua moglie – Brasile
- 52) Mario nelle prigioni bassorilievo – Istituto Belle Arti Napoli
- 53) Giuda che bacia Cristo – Idem
- 54) L'Agrimentura bassorilievo – Tarsia
- 55) Gruppetto Bellini con un genio
- 56) Gruppetto Talberg [sic.] – Casa Spadacini

ABSTRACT

Initial Research on Luigi Pasquarelli, a Lucanian Sculptor between Naples, Florence, and Rio de Janeiro

The present essay traces the artistic career of Luigi Pasquarelli (Marsico Nuovo 1832 - Naples 1889), a Lucanian sculptor from the province of Potenza, active in Naples in the second half of the nineteenth century. Thanks to public and private archival records and new locatings of his works, it has been possible to reconstruct the artistic and biographical history of this artist, whose importance extended beyond the boundaries of Italy. After his early studies in Naples at the *Real Istituto di Belle Arti* under the guidance of Tito Angelini and then in Florence, together with Duprè, Pasquarelli received commissions from numerous patrons and carried out public projects in the years when Naples was becoming an open-air museum for sculpture. He was present in local and national exhibitions. In 1872 he went to Brazil at the invitation of Emperor Pedro II. The works and documents consulted for the present essay show that during his two years in Brazil Pasquarelli worked for members of the court and was engaged in public projects. In 1877, the year in which he became titular professor of the School of Sculpture at the *Real Albergo dei Poveri* in Naples, Emperor Pedro named him Knight of the Order of the Rose and member of the *Academia Imperial de Belas Artes* of Rio de Janeiro.

Emilio Sereni (1907-1977) e la cultura napoletana. Tra storia e geografia del paesaggio

Margherita Parrilli

Nel 2011 si è tenuto a Gattatico (Reggio Emilia), presso l'Istituto Cervi, il Convegno internazionale *La Storia del paesaggio agrario italiano di Emilio Sereni cinquant'anni dopo*, evento del più vasto programma di celebrazioni dedicate al cinquantenario della pubblicazione del libro di Emilio Sereni (Roma 1907-1977), *Storia del paesaggio agrario Italiano* (Bari, settembre 1961). Il convegno può essere considerato come il seguito delle manifestazioni organizzate a Napoli (2007), in occasione del doppio anniversario della nascita e del trentennale della morte di Emilio Sereni¹.

Il libro, al quale Sereni lavora a partire dagli anni Quaranta, come testimoniano vari documenti di archivio (fig. 1)², e che, già pronto nel 1955, viene pubblicato solo nel 1961 a causa di complesse vicende editoriali connesse anche all'ampio apparato iconografico, ha segnato in maniera profonda la cultura italiana in anni in cui la visione e l'idea del paesaggio erano ancora legate all'estetica crociana e al concetto di 'bellezze naturali'. Per l'approccio interdisciplinare maturato già a partire dagli anni della formazione, il libro di Sereni è rivoluzionario poiché esprime un nuovo concetto di paesaggio³, nel quale aspetti filosofici ed estetici si legano a questioni strutturali e sociali.

Riprendere il discorso su Emilio Sereni significa farlo a partire dalla consapevolezza della sua modernità, che lo rende del tutto attuale, e della sua «irrinunciabile eredità scientifica», parafrasando il titolo del libro curato nel 2011 da Massimo Quaini⁴.

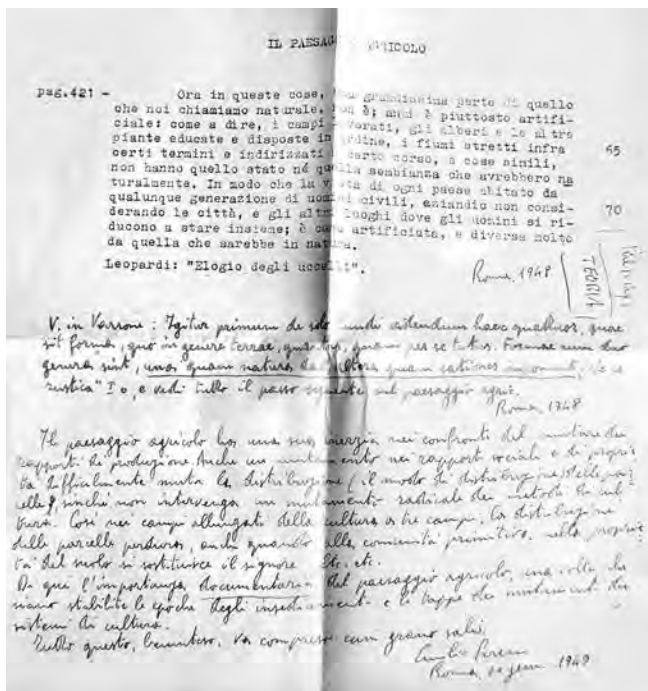
Il «pensiero teoretico di Sereni»⁵ riveste un importante ruolo negli studi sul paesaggio poiché esso non attiene solo al paesaggio agrario e alla storia del paesaggio agrario, ma è un contributo alla storia dell'idea di paesaggio in generale. Faremo quindi qui riferimento alla moderna idea di

paesaggio espressa da Emilio Sereni, seguendone il filo a partire dalla metà degli anni Venti, periodo in cui il giovane venne a contatto con la cultura napoletana⁶, durante gli anni di formazione presso la Scuola Superiore di Agricoltura di Portici, alla quale Sereni si iscrisse nel 1924 insieme all'amico Manlio Rossi Doria (Roma 1905-1988), conosciuto nel 1919 a Roma presso il Liceo Classico Mamiani.

La scuola Superiore di Agricoltura di Portici, allora diretta dal famoso entomologo Filippo Silvestri (Bevagna 1873 - Portici 1949),

si trovava in una fase molto positiva sia per il discreto numero di studenti raggiunto, sia per l'alto livello scientifico e didattico fornito da molti suoi insegnanti. (...) Gli anni trascorsi a Portici furono fondamentali nella formazione dei due giovani studiosi, anche se in modo diverso. In entrambi, infatti, essi segnarono una profonda svolta sia sul piano delle idee politiche, in senso definitivamente antifascista, sia su quello culturale⁷.

Mentre studia a Portici, Emilio Sereni lascia il sionismo e si converte al comunismo, formandosi sulle opere di Marx, Engels e Lenin; comincia così ad osservare, studiare ed analizzare la storia delle condizioni del Mezzogiorno d'Italia, meditando sulle interpretazioni degli autori classici come Colletta, Palmieri, Galiani, Bianchini, Winspeare, Cuoco, e dei contemporanei quali Croce, Carano Donvito, Trifone, Bordiga, De Ruggiero. E «proprio in quegli anni andava radicandosi in Sereni la convinzione che l'impegno scientifico non potesse essere disgiunto da quello civile e politico e viceversa»⁸. Le riflessioni sulle tradizioni economiche e sociali delle campagne meridionali si intrecciarono con i temi sociali,



1. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Schedario Bibliografico*, macrovoce *Teoria del paesaggio*, "Il paesaggio agricolo", ms e dattiloscritto. Nella scheda, che riporta le date 1948 e 21 gennaio 1949, sono presenti un passo dell'*Elogio degli Uccelli* di Leopardi, un passo del *De re rustica* di Varrone, e una riflessione di Emilio Sereni sull'importanza documentaria del paesaggio agricolo (cfr. qui n. 2 in cui si riporta la trascrizione del documento).

quali le condizioni di lavoro nelle campagne, la struttura della proprietà, le difficoltà produttive, nonché quelli urbani, in particolare il rapporto città-campagna, alla luce dei costanti tentativi di contestualizzare sul lungo periodo.

Sereni si laurea nel 1927 con una tesi dal titolo *La colonizzazione agricola ebraica in Palestina*⁹ e nell'introduzione la giudica: «Questo lavoro vuole essere un modesto contributo a questo sforzo unanime di tutto il popolo ebraico. Ho tentato in esso, pur non dimenticando mai il lato puramente tecnico, di non trascurare tutti quei fattori che potremmo chiamare semplicemente uomini»¹⁰.

L'uomo, centrale nell'indagine di Sereni sin dal primo lavoro – giovanile ma di grande maturità scientifica –, e il rapporto tra uomo e natura sono i cardini della dissertazione e della ricerca di Sereni, che non si riduce a quella di un economista agrario o di un tecnico ma si intreccia con temi storici e sociali più estesi e profondi. A tal proposito Benedetto Gravagnuolo nel suo ricordo di Sereni: «È l'uomo insomma che Emilio Sereni ha posto al centro della natura,

con tutto il conseguente carico di etica della responsabilità nelle ineludibili metamorfosi dell'esistente»¹¹. È certo attuale in Sereni la capacità di anticipare il problema del rapporto tra sistema ambientale e attività antropiche, che solo in anni recenti si è imposto con tutta la sua coerenza in relazione agli sfruttamenti non sostenibili e alle trasformazioni 'antiestetiche' del territorio.

L'anno della laurea è con molta probabilità anche l'anno della scelta definitiva di inserirsi politicamente nella III Internazionale comunista (1919-1943), abbandonando il proposito di trasferirsi in Palestina e raggiungere il fratello Enzo¹².

Dopo la laurea Sereni svolge il servizio militare tra Roma e Napoli. Nel 1928 sposa Xenia Silberberg (cfr. in Appendice Albero genealogico di Emilio Sereni), figlia di due socialisti rivoluzionari russi. Intanto, nell'autunno del 1928, diventa collaboratore del professor Alessandro Brizi¹³, titolare della cattedra di Economia Rurale ed Estimo a Portici. Come borsista presso l'Osservatorio di Economia Rurale per la Campania, diretto dallo stesso Brizi e dipendente dall'omonimo Istituto Nazionale, Emilio Sereni opera sul campo attraverso una ricerca sulle campagne di Benevento e dell'entroterra della Campania. L'ambiente napoletano e campano divennero così l'inizio dell'impegno politico e della ricerca storiografica sul paesaggio agrario.

Il riconoscimento alla cultura napoletana è testimoniato nel *Curriculum vitae* (1949) presentato per la libera docenza in Storia dell'Agricoltura, sessione 1949:

Gli interessi storiografici, filosofici e sociali che intanto in me erano maturati, trovarono in quegli anni 1927-30 largo alimento nell'assidua frequentazione degli ambienti culturali accentrati attorno a Benedetto Croce (1866-1952) ed a Giustino Fortunato (1848-1932). È in questi ambienti che si precisò in me il particolare interesse per la questione meridionale, e pertanto per lo studio della nostra agricoltura, della sua storia, delle condizioni che nelle nostre campagne, ed in tutta la società italiana, avevano ed hanno determinato profondi squilibri e contrasti¹⁴.

Seguono gli anni dell'impegno politico e delle condanne al carcere¹⁵. Negli anni di reclusione Sereni perfezionò e ampliò i propri studi di economia e storia agraria e, secondo quel gusto per l'erudizione che lo caratterizzava, si dedicò alla



2. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Schedario Bibliografico*, fotografia di una parte dello schedario in cui è visibile il tipo di catalogazione utilizzato da Sereni.

matematica, alle scienze statistiche e alla linguistica. Inoltre studia il giapponese, la storia inglese, francese, americana; rilegge opere di Sorel, Hegel, Fichte, Schelling, Gentile, Goethe, Platone. Sereni diventa così un intellettuale dal sapere enciclopedico e dalle competenze linguistiche sterminate¹⁶.

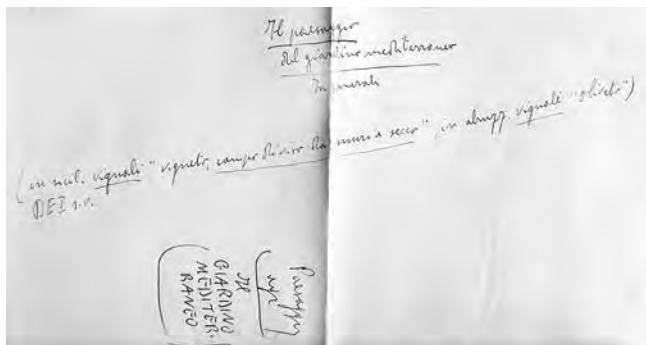
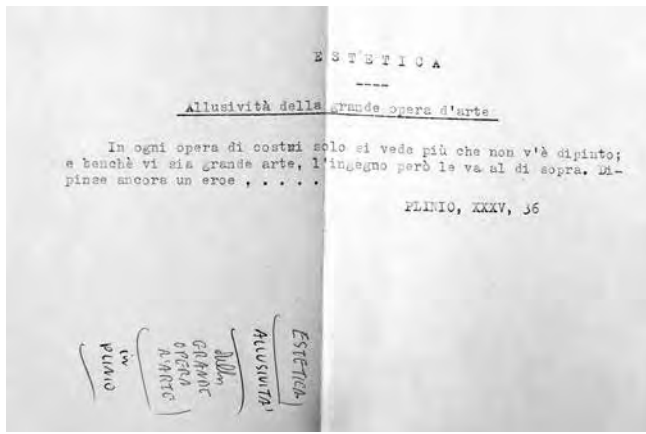
Liberato nel 1935, si trasferisce per qualche tempo in Francia, fino al nuovo arresto nel 1943. Alla fine della seconda Guerra Mondiale, Sereni diventa esponente di spicco del Partito Comunista, rivestendo diverse cariche politiche e ministeriali. Dal 13 luglio 1946 al 2 febbraio 1947, nel periodo di durata del II governo di Alcide De Gasperi (1881-1954), Emilio Sereni è ministro dell'Assistenza post-bellica; dal 2 febbraio al 13 maggio 1947, durante il III governo De Gasperi, è ministro dei Lavori Pubblici.

Nel 1948 viene istituita la Commissione Culturale del PCI guidata da Sereni, con il compito di orientare gli intellettuali e gli artisti italiani. Nell'articolo *Cultura nella Società. Risposta di Sereni a Bigiaretti*, pubblicato il 21 novembre 1948 su «Vie Nuove», scrive:

l'arte è, per il marxismo – come la scienza – una delle due forme fondamentali in cui l'umanità associata prende coscienza della realtà obiettiva, conosce questa realtà, acquista su di essa quella padronanza che la rende capace di trasformarla.

Il tema affrontato da Sereni nella risposta a Bigiaretti è presente nella scheda di fig. 3, tratta dallo schedario bibliografico di Emilio Sereni, conservato presso l'Istituto Alcide Cervi, inclusa nella macrovoce *Estetica* con il titolo *Allusività della grande opera d'arte*¹⁷. Sereni richiama un verso del libro XXXV della *Naturalis Historia* in 37 libri di Plinio il Vecchio (23 – 79 d. C.), in cui l'autore, riferendosi al pittore Timante, sottolinea come nella sua opera si veda molto più di ciò che vi è dipinto: è questo il fine ultimo dell'arte.

Tale concezione, che all'idea dell'arte per l'arte sostituisce 'l'arte dell'uomo e per l'uomo', si ritrova nelle scelte iconografiche del libro *Storia del paesaggio agrario italiano*, dove le rappresentazioni pittoriche esprimono i caratteri



3. Gattatico (RE), Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Schedario Bibliografico*, macrovoce *Estetica*, "Allusività della grande opera d'arte", ms e dattiloscritto.

4. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Schedario Bibliografico*, macrovoce *Teoria del paesaggio*, "Il giardino mediterraneo. In generale", ms.

tipici delle campagne italiane e delle colture agrarie associate alla cultura dell'abitare. Di qui il rapporto biunivoco tra i riflessi della storia agraria italiana nel campo culturale e letterario e la «documentazione "involontaria" che le fonti letterarie e culturali, appunto, forniscono per la storia dell'agricoltura stessa»¹⁸.

Il riferimento all'iconografia intesa non solo in quanto rappresentazione, ma come fonte storica iconica delle caratteristiche del paesaggio, ci riporta al rapporto con la cultura napoletana: di certo Sereni conosceva gli studi di Roberto Pane sull'architettura rurale campana e dell'isola di Procida, pubblicati nel 1936 a Firenze con il titolo *Architettura rurale campana*¹⁹. Il libro è illustrato da cinquantatré disegni autografi che rappresentano luoghi costieri o isole della Campania²⁰. Sereni inoltre dedica vari paragrafi del libro al giardino mediterraneo²¹, tema presente negli appunti dello schedario bibliografico (fig. 4), e inserisce, come ultima immagine del

capitolo finale dedicato ai paesaggi agrari dell'Italia contemporanea, un quadro di Renato Guttuso (1911-1987) che rappresenta Anacapri (fig. 5). Secondo la mia ipotesi, si può sostenere che nella breve genealogia dell'opera sereniana vi sia un importante e primo antecedente proprio nel lavoro di Roberto Pane dedicato all'architettura rurale. Negli anni precedenti la pubblicazione del libro *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961) si diffondono gli interessi per i temi del paesaggio rurale che confluiranno nel VI Convegno INU intitolato *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, tenutosi a Lucca nel 1957, al quale intervengono diversi esponenti della cultura napoletana, tra cui lo stesso Roberto Pane²².

Il rapporto con Napoli non è solo questo: lo ricorda Anna Sereni e lo testimonia una fotografia. Sereni compare nel «nutrito gruppo di convenuti d'eccellenza, seduto in prima fila» all'inaugurazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici avvenuto il 16 febbraio 1947 durante l'intervento del fondatore Benedetto Croce²³. In quel periodo Sereni era ministro dei Lavori Pubblici, ma aggiunge Anna Sereni:

non credo che la sua presenza sia stata dettata solo da motivi istituzionali. Nonostante le scelte filosofiche e politiche distanti, considerava Croce uno dei suoi maestri, anche se poi si vantava scherzosamente di avergli "sottratto" molto presto Giorgio Amendola (1907-1980), portandolo a iscriversi al Partito Comunista²⁴.

Il riconoscimento a Benedetto Croce è presente in molti documenti. Tra i tanti riporto qui una lettera del 1948, il cui dattiloscritto originale è conservato presso l'Istituto Gramsci di Roma²⁵. Dello stesso periodo, 1946-1948, sono alcuni appunti conservati presso l'ASNMC dell'Istituto Cervi che riguardano il rapporto città e campagna. Si segnalano in particolare due schemi, uno per lo studio del rapporto città-campagna nella storia italiana, con particolare riferimento a Napoli e alla base rurale della canzone napoletana (vedi appendice documentaria, documento 1, figg. 6-7)²⁶, datato 1946, con annotazioni nell'anno successivo; l'altro (vedi appendice documentaria, documento 2, figg. 8-9)²⁷ per lo studio del rapporto città-campagna nel Mezzogiorno, datato 20 febbraio 1947, in cui la tesi centrale è: «la città di consumo e di plebe (lazzari) è la contropartita



5. Renato Guttuso, *Anacapri* 1954. Di questa immagine esistono almeno due versioni. Quella che qui si vede è conservata a Gattatico (RE), Fondazione Istituto Alcide Cervi, ASNMC, Fondo Emilio Sereni, *Illustrazioni di storia agraria*, busta 3, Guttuso, *Anacapri* 1954; l'altra è quella pubblicata nel libro *Storia del paesaggio agrario italiano* alla Tav. 80.

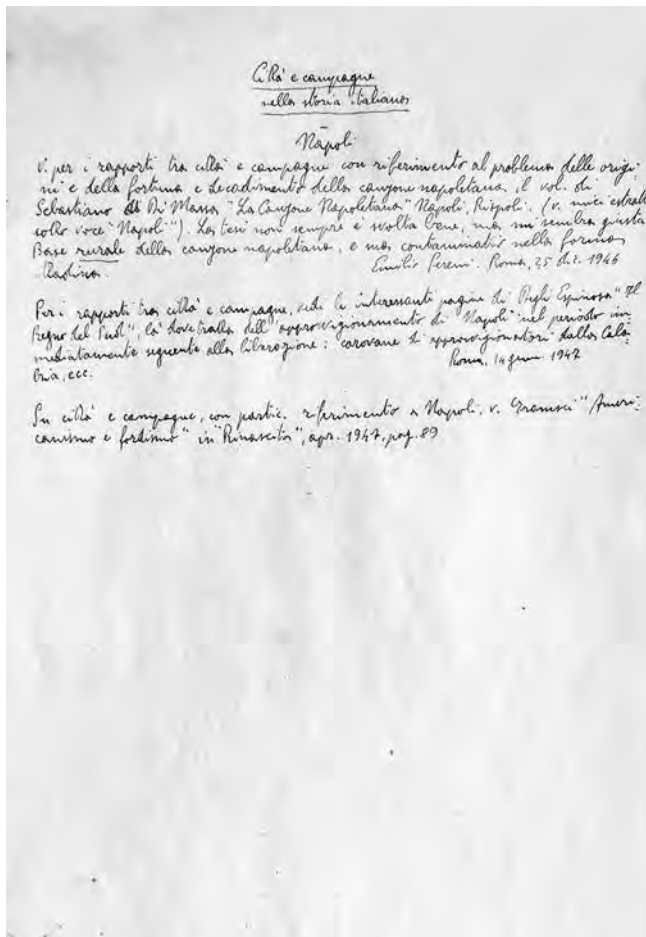
della precarietà dell'azienda nelle campagne»; di qui discende che l'industrializzazione (e quindi la città moderna) può nascere solo con la riforma agraria.

A questi appunti si lega il *Rapporto introduttivo* al dibattito tenuto alla Fondazione Gramsci il 2 aprile 1954 sul tema *Città e Campagna nella storia d'Italia*²⁸. Sereni ritiene qui necessario orientare il suo intervento e il dibattito in senso metodologico, «senza la pretesa di tracciare le linee sia pur rapide e sommarie di un panorama storico complessivo»²⁹. In una prospettiva storiografica di tipo marxista, Sereni lamenta l'indirizzo in prevalenza idealista della storiografia italiana, ma allo stesso tempo nota che sul tema discusso vi siano opere, come quelle di Filisto di Siracusa (430 a.C. - 356 a.C.) e Timeo di Tauromenio (350 a.C. - 260 a.C.) dell'età classica che costituiscono «essenziale documento di una polemica in atto, in ogni determinata epoca, attorno al tema stesso

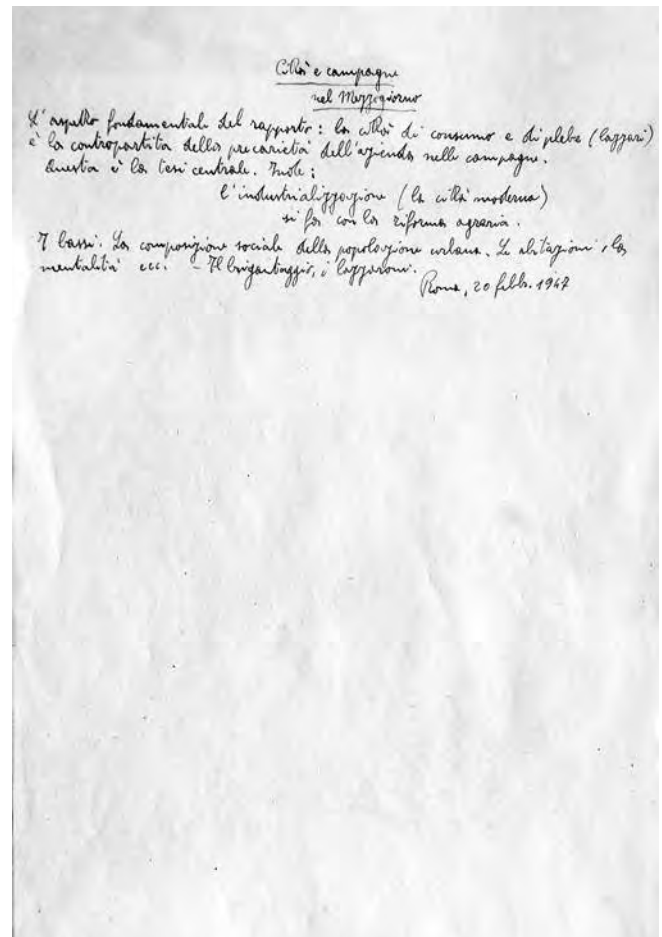
dei rapporti tra città e campagna»³⁰. Sereni cita inoltre due classici per la storia dei rapporti città-campagna: Fustel de Coulanges (1830-1889), autore del libro *La città antica* (1864), e Pierre Lavedan (1885-1982), che nel 1926 pubblica la sua *Storia dell'urbanesimo*. I due autori si richiamano a correnti storiografiche diverse, rispettivamente idealista e positivista, ma secondo Sereni entrambe le trattazioni risultano viziate dallo stesso carattere ideologico che impedisce

di cogliere la città nella concretezza storica, dinamica del suo differenziarsi dalla campagna, e dei suoi mutevoli rapporti con la campagna: sicché questi rapporti restano, per così dire, ipostatizzati, e proiettati fuori della storia, senza riuscire ad esprimersi come materia di una ricerca storiografica³¹.

Per superare i limiti della storiografia di stampo idealistico e positivista è necessario interrogarsi sui problemi strutturali legati al rapporto città-campagna, partendo da un dato fondamentale: l'origine della città che nei documenti richiamati è posta in relazione ad aspetti quali la composizione sociale della popolazione urbana, i caratteri delle abitazioni, la mentalità, seguendo in questo la storiografia francese delle *Annales*³², che nell'età tra le due guerre segna una sorta di rivoluzione nel campo storiografico ed apre nuove dimensioni alla cultura europea. Appartengono al rinnovamento metodologico temi quali il rifiuto della storia narrativa, basata sulla ricostruzione degli avvenimenti, a favore di una storia orientata verso i problemi; l'estensione del concetto di fonte, così da includervi le forme insediative e le testimonianze della cultura materiale; la collaborazione tra le discipline. Sono premesse che incidono in profondità sulla concezione del paesaggio considerato come documento del passato e palinsesto³³ della stratificazione, e non più solo come paesaggio da contemplare. Sicuro riferimento per il metodo scelto da Sereni è il libro di Marc Bloch (1886 - 1944) su *Les caractères originaux de l'histoire rurale française* (1931), vero spartiacque negli studi del settore: con esso la storia agraria, da storia economica e tecnologica, diventa storia sociale. Lo stesso Bloch, pur preferendo l'espressione *régime agraire*, introduce la nozione di *paysage rural*, espressione che evoca l'aspetto formale delle diverse colture e le scelte nello



6. Documento 1. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Note e appunti*, b. 4, fascicolo *La città*, "Città e campagna nella Storia italiana - Napoli", ms. Generale.



7. Documento 2. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Note e appunti* b. 4, fascicolo *La città*, "Città e campagna nel Mezzogiorno", ms.

sfruttamento del suolo³⁴. Ma nell'opera di Sereni è originale la lettura storiografica dell'evoluzione dei paesaggi rurali in relazione al mutare diacronico delle culture dell'abitare. Un tipo di approccio basato sulla dialettica tra il costruire e il paesaggio, ancora oggi di peculiare interesse per le ricerche urbanistiche e progettuali svolte in ambito architettonico³⁵.

L'origine della città significa anche origine del paesaggio umano, poiché solo con la civiltà urbana le trasformazioni sull'habitat diventano tali da far sorgere un paesaggio diverso da quello naturale. «Del paesaggio umano città e campagna costituiscono come i due poli fondamentali. (...) è il problema del rapporto tra questi due poli che è in questione»³⁶. Questo rapporto e le trasformazioni paesaggistiche ad esso legate sono analizzate da Sereni a partire dall'età antica fino all'età contemporanea, seguendo un iter storiografico che ripercorre nel tempo «storicità e dialettica

del paesaggio», quest'ultima intesa come «dialettica di questi due termini, storicità ed attualità del paesaggio» da cui «si sviluppa tutta quella che G.B. Vico avrebbe chiamato la storia ideale eterna della nostra umanità»³⁷.

Per quanto riguarda Napoli, è significativo il riferimento al libro di Sebastiani di Massa presente nel primo documento e il rimando ai relativi estratti che contengono il germe di quelle trasformazioni che hanno portato alla attuale conurbazione napoletana:

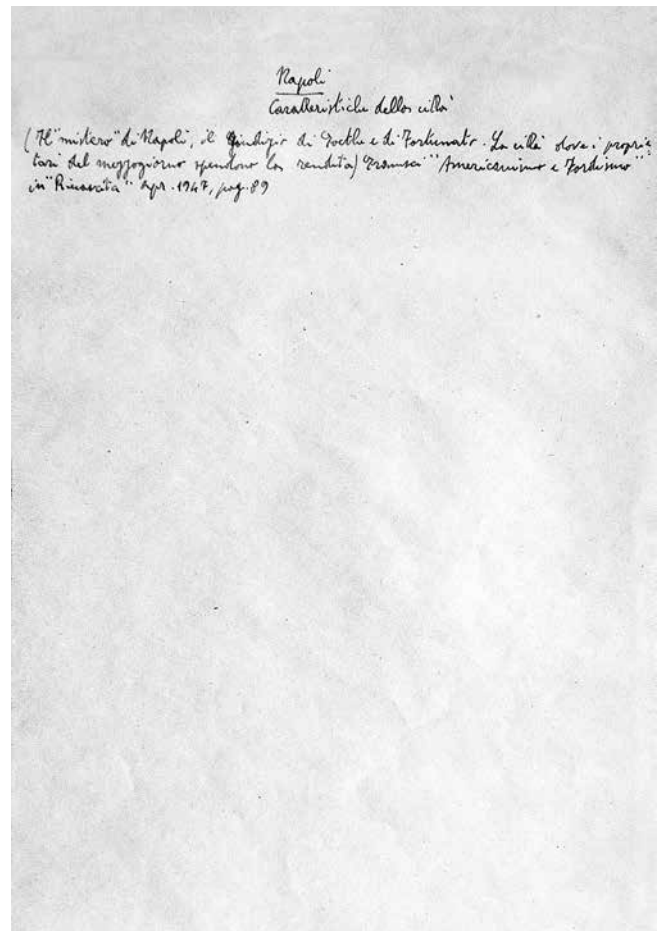
Quale differenza v'è tra una canto raccolto a Napoli ed un altro raccolto fuori della città? Occorre a questo proposito considerare che la città, per lo passato, e ancora, benché meno, oggi, costituiva un agglomerato etnico dai caratteri ben diversi da quelle delle campagne appena limitrofe. Ove si consideri che l'antica città di Napoli comprendeva,

nella cerchia delle sue mura, solo la zona che si stende da San Giovanni a Carbonare alla via Costantinopoli e da Foria al mare, ed il resto – Posillipo e il Vomero, come Portici, Resina, Torre del Greco, Casoria, ecc. – non costituiva che il gruppo dei casali di Napoli che Pompeo Sarnelli (1649-1724) nella *Guida* (1685) fa scendere al numero di 37 ed altri, fra cui Tommaso Costo (c. 1545-1613), addirittura a 45, si comprende come diversi siano il carattere e gli usi degli abitanti della città (che il popolo in contrapposto ai casali, chiamava 'O *Casalone*) da quello, delle campagne vicine e lontane, e dei soprastanti colli. Del resto ancora oggi, in cui i rapidi mezzi di comunicazione e vie asfaltate collegano la città al capo di Posillipo, i civici quadri stradali portano la dicitura "Villaggio di Posillipo"; ed i testi di storia letteraria e dell'arte ci dicono ancora che Salvatore Rosa nacque all'Arenella, "presso Napoli". Eppure chi oggi potrebbe considerare come separate dalla città di Napoli la collina di Posillipo e il rione dell'Arenella?³⁸.

L'accento è posto sulla continuità tra il paesaggio urbano e quello che in passato era paesaggio rurale. Il tema del rapporto città-campagna, che rappresenta per Sereni la chiave interpretativa della dialettica tra storia e attualità dei paesaggi, si ripropone riguardo alle trasformazioni più attuali ed inedite del territorio. Queste investono in particolare l'ambito periurbano dove il rapporto città e campagna, in precedenza risolto in una soluzione di continuità, le mura, sempre meno netta con l'avvicinarsi all'epoca contemporanea, è oggi campo di una vera e propria dissoluzione dell'urbano nel rurale e viceversa, con contaminazioni tali da portare a una sempre minore riconoscibilità dei limiti dell'urbano, che diventa città diffusa, mentre le campagne si aggettivizzano nell'ossimorica espressione 'campagne urbane' introdotta di recente da Pierre Donadieu³⁹.

Le riflessioni e intuizioni di Sereni anticipano quindi le recenti concezioni circa i rapporti tra città e campagna, elaborate e maturate in particolare ancora in ambito francese, presso l'École Nationale Supérieure du paysage di Versailles⁴⁰ fondata nel 1976, in cui è nata la nuova cultura paesaggistica e a cui sono riconducibili le ricerche di Donadieu sulle campagne urbane.

Le istanze della nuova società paesaggista sono in bilico



8. Documento 3. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Note e appunti* b. 4, fascicolo *La città*, "Napoli. Caratteristiche della città", ms. Generale.

tra il crescente desiderio di paesaggio e la voglia di vivere in città. La rinnovata epistemologia tende a conciliare i due poli della dissertazione di Sereni, città e campagna, e riflette su temi quali il giardino, il paesaggio e il territorio, considerando scale spaziali differenti, ma non contrapposte, per produrre una nuova idea di abitare e costruire lo spazio di vita, con particolare riferimento a quello spazio periurbano, nel quale la città contemporanea ha infranto i suoi storici limiti. Se

da una parte lo spazio agricolo si dà forme derivate dall'organizzazione agraria, orditura di campi, sistemi di irrigazione, terrazzamenti e dissodamenti, semine e raccolti (...) dall'altra il territorio periurbano è l'atto di una popolazione che lo occupa per abitarlo e lo trasforma in un oggetto di costruzione, è il prodotto di una

nuova esperienza di abitabilità che rifonda i codici formali precedentemente acquisiti⁴¹.

Le indicazioni di metodo di Sereni riguardo allo studio del rapporto tra città e campagna contenute nel già richiamato rapporto introduttivo al dibattito *Città e campagna nella storia d'Italia*, si chiudono con un invito alla collaborazione tra le discipline:

La prospettiva del nostro lavoro in questo campo dovrebbe essere, io penso, quella di un lavoro comune, collettivo, in cui ciascuno rechi i suoi interessi, le sue competenze particolari, ma in cui ciascuno, uscendo dal suo isolamento, trovi le vie dello scambio e dell'integrazione culturale della sua ricerca in quelle di compagni e studiosi di discipline diverse, senza il cui contributo sarebbe difficile (...) un serio progresso⁴².

Appare superfluo sottolineare la modernità dell'approccio, che è oggi il più valido per quanto riguarda lo studio del paesaggio urbano, sistema complesso e integrato del più ampio *cultural landscape*⁴³, il cui studio e la cui comprensione necessitano di competenze, professionalità e metodologie diversificate e coordinate.

Questo saggio deriva da una rielaborazione, integrazione e approfondimento critico della mia tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e della Città, dal titolo L'idea di paesaggio nell'interpretazione storiografica del XX secolo in Italia (tutor professore Benedetto Gravagnuolo, co-tutor professore Francesco Starace) discussa l'11 febbraio 2011 presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Nello stesso anno partecipo al convegno La Storia del paesaggio agrario italiano di Emilio Sereni cinquant'anni dopo svoltosi a Gattatico (Reggio Emilia) con il contributo Le idee di Emilio Sereni e l'estetica del paesaggio di Rosario Assunto, in seguito pubblicato in Paesaggi in trasformazione. Teorie e pratiche della ricerca a cinquant'anni dalla Storia del paesaggio agrario italiano di Emilio Sereni, a cura di G. BONINI, C. VISENTIN, Bologna 2014, pp. 73 e sgg.

¹ Nel 2007 si sono svolte due manifestazioni, rispettivamente presso la facoltà di Architettura e la Facoltà di Agraria di Portici, in ricordo del «grande studioso e dell'uomo politico impegnato nello Stato Democratico». Cfr. *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, a cura di A. ALINOV, A. SANTINI, E. BUONDONNO, F. SOVERINA, L. VOLPE, con l'inedita tesi di laurea di Emilio Sereni: *La colonizzazione agricola ebraica in Palestina*, Napoli 2010, Introduzione.

² Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, *Fondo Emilio Sereni, Schedario Bibliografico*, macrovoce *Teoria del paesaggio*, "Il paesaggio agricolo", manoscritto e dattiloscritto. La scheda (fig. 1), data 1948 e 1949, è una delle centinaia di schede appartenenti allo Schedario bibliografico di Emilio Sereni, organizzato per macrovoci (fig. 2). Nella scheda è riportato, con data 1948, il passo di Leopardi tratto da *l'Elogio degli uccelli*: «Ora in queste cose, una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è; anzi è piuttosto artificiale: come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente. In modo che la vista di ogni paese abitato da qualunque generazione di uomini civili, eziandio non considerando le città, e gli altri luoghi dove gli uomini si riducono a stare insieme; è cosa artificiatà, e diversa molto da quella che sarebbe in natura». Questo passo è presente anche all'inizio del libro *Storia del paesaggio agrario Italiano*, subito dopo alcuni versi dell'*Inno ad Afrodite* di Saffo. Nella stessa scheda, sempre con datazione 1948, Sereni riporta un passo di Varrone: «V. In Varrone: Igitur primum de solo fundi videndum haec quattuor, quae sit forma, quo in genere terrae, quantus, quam per se totus, quantus, quam per se totus. Forme cum duo genera sint, – una quam natura dat, altera quam sationes imponunt – (*De re rustica*, I^o, e vedi tutto il passo seguente sul paesaggio agrico)». Infine, il 21 gennaio 1949, scrive: «Il paesaggio agricolo ha una sua inerzia nei confronti del mutare dei rapporti di produzione. Anche un mutamento sociale e nei rapporti di proprietà difficilmente muta la distribuzione (il modo di distribuzione) delle particelle, sinché non intervenga un mutamento radicale dei metodi di cultura. Così nei campi allungati della cultura a tre campi, la distribuzione delle parcelle, perdura anche quando, alla comunità primitiva, nella proprietà del suolo si sostituisce il signore. Etc., etc. Di qui l'importanza – documentaria – del paesaggio agricolo, una volta che siano stabilite le epoche degli insediamenti e le tappe dei mutamenti dei sistemi di cultura. Tutto questo, beninteso, va compreso – cum grano salis –».

³ Cfr. G. POLIGNANO, *La "Storia del paesaggio agrario italiano" di Emilio Sereni nella cultura storica e geografica del suo tempo*, in *Paesaggi agrari. L'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni*, a cura di M. QUAINI, Cinisello Balsamo 2011, pp. 34-47.

⁴ *Paesaggi agrari. L'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni*, cit.

⁵ B. GRAVAGNUOLO, *Ricordo di Emilio Sereni*, in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, op. cit., p. 4.

⁶ Circa la cultura ambientale napoletana nei primi anni '20 e nel periodo tra le due guerre cfr. F. STARACE, *Apporti di R. Pane alla cultura ambientale: giardini e paesaggi in Italia, Inghilterra e Cina*, in «Napoli nobilissima», XXIX, 1990, pp. 108-113, in cui si analizza in particolare l'ambiente culturale campano legato a Benedetto Croce; cfr. anche G. PANE, *Benedetto Croce e Napoli Nobilissima*, in «Napoli nobilissima», XIV, 1978, pp. 94-101.

⁷ L. MUSELLA, *La scuola di agricoltura di Portici, nell'esperienza di*

Manlio Rossi Doria e di Emilio Sereni, in «Studi Storici», XXX, 1989, pp. 702-703.

⁸ A. SANTINI, *Emilio Sereni e l'Istituto Superiore Agrario di Portici*, in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, cit., pp. 319-522.

⁹ La tesi, discussa il 28 luglio 1927, è pubblicata in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, cit., pp. 318 e sgg.

¹⁰ Ivi, p. 325.

¹¹ B. GRAVAGNUOLO, *Ricordo di Emilio Sereni*, in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, cit., p. 3.

¹² Enzo (Roma 1905 - Campo di concentramento di Dachau 1944) fu co-fondatore del kibbutz Givat Brenner in Palestina e sostenitore della coesistenza tra ebrei e arabi. Combattente della Resistenza durante la seconda guerra mondiale, fu catturato dai tedeschi e ucciso nel campo di concentramento di Dachau.

¹³ A. BRIZI (Poggio Nativo, 1878 - Roma, 1955), che con il ministro Francesco Nitti era stato direttore generale del Ministero dell'Agricoltura, divenne anche segretario dell'Istituto internazionale di Agricoltura. A partire dal giugno del 1928, grazie ad una convenzione tra l'Istituto di Economia e l'Istituto nazionale di Economia Agraria, divenne direttore dell'Osservatorio regionale di economia rurale annesso alla cattedra della scuola di Portici. Cfr. F. MUSELLA, *op. cit.*, 1989, p. 709.

¹⁴ E. SERENI, *Pagine autobiografiche di Emilio Sereni*, in «Studi Storici», XXXVII, 1996, pp. 720-726. Si tratta del *Curriculum vitae* conservato in forma di dattiloscritto presso il Fondo Sereni della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, *Scritti e discorsi*, 1959, e riportante l'instestazione: «Esame di abilitazione alla libera docenza in: *Storia dell'agricoltura*. Sessione 1959. *Curriculum del candidato dott. Sereni Emilio*».

¹⁵ Nel 1930 Sereni venne arrestato dalla polizia fascista e condannato dal Tribunale Speciale a dieci anni di reclusione per la ricostruzione del Partito Comunista, a cinque per l'appartenenza al partito e ad altri cinque per la propaganda in suo favore.

¹⁶ Nel *Curriculum vitae* Sereni scrive ancora: «Nonostante le limitazioni imposte dalla censura carceraria, riuscii a profittare del periodo della segregazione cellulare per continuare la mia attività di studio, particolarmente per quel che riguarda i temi storici ed economici. Dello stesso periodo profittai per meglio impadronirmi di alcune tecniche quali quelle delle matematiche superiori, necessarie per le ricerche di statistica storica, o quali quelle della linguistica, che ho avuto poi larga occasione di utilizzar nel campo delle mie ricerche sulla storia dell'agricoltura. Alla conoscenza del latino e del greco, del tedesco, del francese, dell'inglese, del russo, dello spagnolo, dell'ebraico, dell'aramaico, dello yiddisch, e ad una certa conoscenza dell'arabo di cui già disponevo potei così aggiungere in quegli anni lo studio del cinese e del giapponese, nonché quello della linguistica generale e storica, che mi consentì poi, uscito dal carcere, di affrontare con maggior facilità lo studio di altri gruppi linguistici, e in particolar modo quello delle parlate italiche e del fondo linguistico mediterraneo preindoeuropeo, particolarmente importante ai fini dello studio delle origini dell'agricoltura e dell'agricoltura antica».

¹⁷ Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, ASNMC, *Fondo Emilio*

Sereni, Schedario Bibliografico, macrovoce *Estetica*, "Allusività della grande opera d'arte", ms e dattiloscritto.

¹⁸ E. SERENI, *op. cit.*, pp. 724.

¹⁹ R. PANE, *Architettura rurale campana*, Firenze 1936. Qui le tavv. 1-5 sono dedicate ad Anacapri.

²⁰ Cfr. F. STARACE, *op. cit.* p. 111 e n. 28. E IDEM, *Roberto Pane, Dalle ville Poggioreale e Duchesca ai giardini cinesi*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. CASIELLO, A. PANE, V. RUSSO, Venezia 2010, pp. 478-486.

²¹ Al giardino mediterraneo Sereni riserva, del cap. III, *L'Alto Medioevo e l'età feudale*, il par. 21, *L'invasione araba e il paesaggio medioevale del "giardino mediterraneo"*; del cap. VI, *L'età del Rinascimento*, il par. 54, *Il paesaggio meridionale delle starze e del "giardino mediterraneo"*; del cap. VI, *L'età della controriforma e del predominio straniero*, il par. 62, *Le origini del paesaggio contemporaneo: il paesaggio meridionale del "giardino mediterraneo"*. In quest'ultimo paragrafo Sereni individua questo tipo di paesaggio, consolidatosi nelle sue forme contemporanee nei secoli XVII e XVIII, frutto di iniziative di tipo capitalistico ma anche di libere iniziative di piccoli coltivatori, con le sue culture arboree e arbustive di particolare pregio, come la conferma di ciò che egli chiama inferiorità 'relativa' dell'agricoltura meridionale, che smentisce quella inferiorità naturale, quasi implicita e insuperabile, che spesso le viene associata. Sereni vede nel giardino mediterraneo, immagine tipica e consolidata del paesaggio costiero, il terreno di riscatto dell'agricoltura meridionale.

²² Cfr. F. STARACE, *op. cit.*, 1990, p. 111 e n. 29. Nel 1955 la direzione del PCI nomina Emilio Sereni presidente dell'Alleanza Nazionale dei Contadini, in questi anni si concentra l'attenzione di Sereni sull'agricoltura italiana. Nel 1957 Sereni pubblica il volume *Note per una storia del paesaggio agrario emiliano*.

²³ La fotografia, di proprietà della famiglia Sereni, è pubblicata in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, cit., p. 26. All'inaugurazione dell'Istituto per gli Studi Storici Sereni non interviene in veste di rappresentante di governo. Ad intervenire per il governo il ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella (1905-1982). Cfr. A. SERENI, *Legàmi*, in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, cit., pp. 25 e sgg. e qui nota 6.

²⁴ Ivi, p. 26.

²⁵ Vedi in Appendice documentaria "Lettera aperta a Benedetto Croce" ms, Archivio Istituto Fondazione Gramsci di Roma (d'ora in avanti AIFGRo), *Fondo Emilio Sereni, Scritti e Discorsi*, Marzo 1948. Pubblicata su L'Unità del 28 marzo 1948 con il titolo: *Una lettera di Emilio Sereni al senatore Benedetto Croce*.

²⁶ Gattatico, Istituto Alcide Cervi, ASNMC, *Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Note e appunti*, b. 4, fascicolo *La città*, Città e campagna nella Storia italiana - Napoli, ms.

²⁷ Istituto Alcide Cervi, ASNMC, *Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Note e appunti*, b. 4, fascicolo *La città*, "Città e campagna nel Mezzogiorno", ms. Un altro documento manoscritto appartenente allo stesso fascicolo riguarda Napoli e le caratteristiche della città, in cui Sereni fa riferimento al "mistero" di Napoli di cui Gramsci, in *Americanismo e Fordismo* apparso su «Rinascita», aprile 1947, dirà «città, così piena di apparenti contraddizioni e di spinosi problemi

politici». Sereni appunta le tesi centrali circa il mistero della città di Napoli, richiamando i giudizi di Goethe e di Giustino Fortunato (cfr. appendice documentaria, documento 3, figg. 10-11). Da sottolineare il metodo ricorrente di Sereni che parte dal generale, il rapporto città-campagna nella storia d'Italia, per arrivare al particolare, il rapporto città-campagna nel Mezzogiorno e infine Napoli e le caratteristiche della città. Questo stesso criterio viene seguito, ad esempio, nella scheda bibliografica che riguarda il paesaggio, che parte dalla Teoria del paesaggio.

²⁸ Il resoconto stenografico dattiloscritto formato da 40 pagine è in AIFGRo, *Fondo Emilio Sereni, Scritti e discorsi*, cartella 13, 2 aprile 1954.

²⁹ AIFGRo, "Rapporto introduttivo al dibattito *Città e campagna nella storia d'Italia*", resoconto stenografico dattiloscritto, *Fondo Emilio Sereni, Scritti e discorsi*, cartella 13, 2 aprile 1954, p. 1.

³⁰ Ivi, p. 3.

³¹ Ivi, p. 5.

³² Nel 1929 viene fondata la rivista «Annales d'Histoire économique et sociale», ufficiale inizio della *Novelle histoire*. Ma già prima di questa data L. Febvre (1878-1956), fondatore della rivista, con la pubblicazione nel 1922 del libro *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, aveva anticipato il tema dei rapporti tra storia e geografia, che continueranno a svilupparsi in seguito all'interno del clima interdisciplinare che caratterizzerà la prima fase della nuova storiografia francese. A questo rapporto tra storia e geografia si sommeranno i contributi delle scienze sociali e dell'antropologia, per cui il nuovo metodo storico consisterà nel riconoscere i complessi rapporti tra la base territoriale e i modelli dell'organizzazione sociale, come dire i complessi rapporti ambientali. Sulla nuova storiografia delle Annales cfr. R. DE FUSCO, *Storia dell'idea di storia*, Napoli 1998, pp. 349-359; G. MENNA, *Il cortile degli scalpellini. Architettura e città nella storiografia delle Annales*, Napoli-Roma 2001; IDEM, *Architettura e natura per la città moderna. I trattati di Vincenzo Marulli (1768-1808)*, Milano 2008. Cfr. anche C. Tosco, *Il Paesaggio delle Annales*, in IDEM, *Il paesaggio come storia*, Bologna 2007, pp. 59-63.

³³ A. CORBOZ, *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», DXVI, 1985 [1983], ora in IDEM, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città, il territorio*, Milano 1998, pp. 177-191.

³⁴ Cfr. C. Tosco, *op. cit.*, p. 63.

³⁵ Cfr. B. GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 3.

³⁶ AIFGRo, *Fondo Emilio Sereni, Scritti e Discorsi*, 1963 (Giugno-dicembre), "Storicità e dialettica del paesaggio", ms, Conferenza agli studenti della Facoltà di Architettura di Roma, tenuta al cinema Rocsy, su invito del prof. Bruno Zevi. Roma 7 dicembre 1963.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ S. DI MASSA, *La canzone napoletana e i suoi rapporti con il canto popolare*, Napoli 1939. Passo tratto dal dattiloscritto (estratti) di Emilio Sereni conservato a Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, ASNMC, *Fondo Emilio Sereni, Note e appunti*, b. 4, fascicolo *La città. "La canzone napoletana. Città e campagna"*. L'indicazione bibliografica riportata nel dattiloscritto, di 4 pp., è la seguente: S. Di Massa "La canzone

napoletana e suoi rapporti col canto popolare" – Editrice Rispoli Napoli – pag. 51-52-53-54-55.

³⁹ P. DONADIEU, *Campagne urbane. Una nuova proposta di paesaggio della città*, Roma 2006. Cfr. IDEM, *Può l'agricoltura diventare paesistica?*, in «Lotus», CI, 1999, pp. 60-71. Donadieu, ingegnere agronomo, geografo ed ecologo, è professore all'École Nationale Supérieure du Paysage di Versailles. È considerato uno dei massimi esperti del paesaggismo in Europa. L'espressione lessicale "campagne urbane" è definita da Donadieu un *ossimoro*, costituito da due termini che si oppongono, vacillando e combattendo la sedentarietà del pensiero. Ma essa è anche un'endiadi, costituita da due termini coordinati da un unico concetto che si identifica con la progettazione. L'ossimoro (dal greco ὀξύμωρον, composto da ὀξύς «acuto» e μωρός «ottuso») è, come è noto, una figura retorica che consiste nell'accostamento di due termini in forte antitesi tra loro. A differenza della figura retorica dell'antitesi, i due termini sono spesso incompatibili e uno di essi ha sempre una funzione determinante nei confronti dell'altro. Si tratta di una combinazione scelta deliberatamente o comunque significativa, tale da creare un originale contrasto, ottenendo spesso sorprendenti effetti stilistici. Se alcuni ossimori sono stati immaginati per attirare l'attenzione del lettore o dell'interlocutore, altri nascono per indicare una realtà che non possiede nome. Questo può accadere perché una parola non è mai stata creata, oppure perché il codice della lingua, in virtù di alcuni limiti formali, deve contraddire se stesso per poter indicare alcuni concetti profondi. Nel caso di "campagna urbana", l'ossimoro è stato creato per indicare una realtà nuova, tipica della cultura contemporanea, priva di riscontri nel codice linguistico, e che ha un suo possibile referente lessicale nell'espressione orto urbano, e referente storico nel concetto di *rus in urbe*. Meno chiara è invece la spiegazione di campagne urbane come endiadi (dal greco antico ἐν διὰ δυοῖν (*en dià dyoin*) "l'uno per tramite di due"), figura retorica della duplicità, che esprime un solo concetto per mezzo di due vocaboli coordinati, per rafforzare un'idea o un'immagine. Ma il sostantivo campagna e l'aggettivo urbano non sono tra loro coordinati in una unica idea, e rimandano ad immagini di tipo diverso.

⁴⁰ Circa l'École Nationale Supérieure du Paysage di Versailles cfr. A. SAMPIERI, *Nel paesaggio, il progetto per la città negli ultimi venti anni*, Roma 2008, p. 58-60 e n. 49.

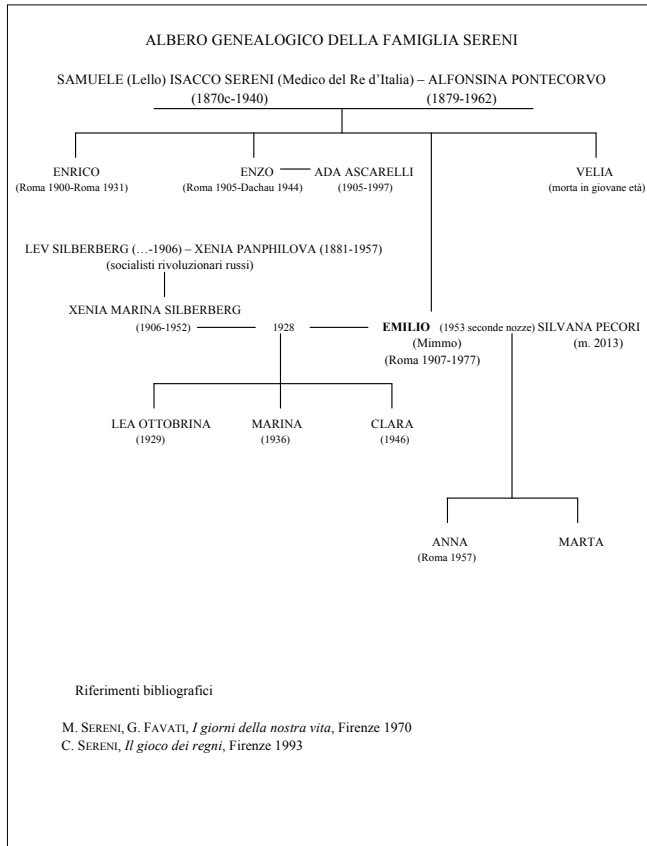
⁴¹ M. MININNI, *op. cit.*, 2006, p. XXI.

⁴² AIFGRo, Rapporto introduttivo al dibattito "Città e campagna nella storia d'Italia", resoconto stenografico dattiloscritto, *Fondo Emilio Sereni, Scritti e discorsi*, cartella 13, 2 aprile 1954, p. 39.

⁴³ La nozione di *cultural landscape*, che designa un ecosistema complesso risultante dall'interazione dei diversi elementi naturali e culturali che lo compongono è stata coniata da B.E. Berglund (1991) e O. Rackham (1995), per indicare l'area mediterranea, dove l'azione dell'uomo sull'ambiente ha svolto un ruolo determinante. Cfr. G. DI PASQUALE, S. MAZZOLENI, A. MIGLIOZZI, A. SANTINI, *Il paesaggio agrario italiano da Emilio Sereni ad oggi*, in *Emilio Sereni. Ritrovare la memoria*, cit., pp. 201 e sgg.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Albero Genealogico di Emilio Sereni



Documenti

1. Figg. 6-7. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Note e appunti*, b. 4, fascicolo *La città, "Città e campagna nella Storia italiana – Napoli"* ms.

Città e campagna nella storia italiana

Napoli

V[edi] per i rapporti tra città e campagna con riferimento al problema delle origini della fortuna e decadimento della canzone napoletana il vol. di Sebastiano Di Massa "La canzone napoletana", Napoli, Rispoli (v. miei estratti sotto voce "Napoli"). La tesi non sempre è svolta bene ma mi sembra giusta. Base rurale della canzone napoletana, e sua *contaminatio*, nella forma cittadina.

Emilio Sereni, Roma, 25 dic. 1946

Per i rapporti tra città e campagna, vedi le interessanti pagine di Degli Espinosa "Il Regno del Sud", là dove tratta dell'approvvigionamento di Napoli nel periodo immediatamente seguente alla liberazione: carovane di approvvigionamento

dalla Calabria, ecc.

Roma, 14 genn. 1947

Su città e campagna, con partic. riferimento a Napoli, v. Gramsci "Americanismo e fordismo" in "Rinascita", apr. 1947, p. 89.

2. Figg. 8-9. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Note e appunti* b. 4, fascicolo *La città, "Città e campagna nel Mezzogiorno"* ms.

Città e campagna nel Mezzogiorno

L'aspetto fondamentale del rapporto: la città di consumo e di plebe (lazzari) è la contropartita della precarietà dell'azienda nelle campagne. Questa è la tesi centrale. Inde:

l'industrializzazione (la città moderna) si fa con la riforma agraria.

I bassi. La composizione sociale della popolazione urbana. Le abitazioni, la mentalità, ecc. Il brigantaggio, i lazzaroni.

Roma, 20 febb. 1947

3. Figg. 10-11. Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Note e appunti* b. 4, fascicolo *La città, "Napoli. Caratteristiche della città"*, ms.

Napoli

Caratteristiche della città

(Il "mistero" di Napoli, il giudizio di Goethe e di Fortunato. La città dove i proprietari del mezzogiorno spendono la rendita). Gramsci "Americanismo e Fordismo" in "Rinascita" apr. 1947, p. 89

Lettera aperta a Benedetto Croce (1948)

Archivio Istituto Fondazione Gramsci di Roma, "Lettera aperta a Benedetto Croce" ms, *Fondo Emilio Sereni, Scritti e Discorsi*, Marzo 1948. Pubblicata su L'Unità del 28 marzo 1948 con il titolo: *Una lettera di Emilio Sereni al senatore Benedetto Croce*

Nella lettera Emilio Sereni ringrazia Benedetto Croce - fondatore nel 1892 di «Napoli nobilissima» - che gli ha spedito l'appello col quale, insieme ad altri intellettuali, aveva promosso il convegno *Europa per la cultura e la libertà*. Va notata la familiarità dimostrata da Sereni nei confronti del filosofo che chiama «caro don Benedetto», definendolo inoltre «a noi tutti maestro di rigore filologico». Letto l'appello, chiede a Croce di accogliere la sua adesione e quella di alcuni suoi amici, i professori Ranuccio Bianchi Baldinelli, Carlo Muscetta, Lucio Lombardo Radice nonché il pittore Mario Mafai. Lo informa anche di essere interessato a una «libera discussione» sui temi trattati, libertà e cultura in Europa, «alla cui lotta la mia vita è legata»: e tale dichiarazione dipende da una frase dell'*Ecclesiasticus* (ca. 200-180 a.C., VII, 23).

Roma 25 marzo 1948 - Lettera aperta a Benedetto Croce

Caro don Benedetto,

di ritorno da un mio viaggio nel Settentrione, leggo a Roma nel suo testo integro l'appello col quale, insieme con altre eminenti personalità, vi siete fatto promotore di un "convegno Europa per la cultura e la libertà".

Per via, non ve lo nascondo, nella lettura frettolosa delle gazette, con le loro presentazioni e interpretazioni partigiane, l'appello mi era apparso esso stesso partigiano e polemico: non a pro della libertà e della cultura. – che per questi valori siamo stati e vogliamo essere tutti partigiani – ma a contrasto di altre imprese, che sono anch'esse di libertà, se pur si svolgono sul piano, tutt'altro e diverso, dell'argomento istituzionale della nostra vita culturale.

Alla lettura del testo integrale dell'appello, e ad una più riposta considerazione, ho potuto rilevare che, come sovente avviene, quella mia prima impressione era infondata, e un prodotto, proprio, di travisamenti – forse inevitabili in settimane come queste che viviamo. Di quella mia prima impressione, anche se non pubblicata, voglio far qui onorevole ammenda: che significa impegno ad una critica considerazione di quanto si può leggere in certi fogli; così come avrei voluto, caro don Benedetto, che voi – a noi tutti maestro di rigore filologico – aveste sino a più accurata informazione sospeso il vostro giudizio su quell'altra impresa di libertà e di cultura, che ingiustamente si è tentato di travisare ad impresa di parte.

Agli uomini di buona volontà, comunque, un'altra parola assicura la pace su questa terra; e in questo spirito non ho trovato, alla lettura attenta del vostro appello, nulla che potesse racco-

gliere anche il mio modesto consenso: per i principi propugnati, così come per il promosso Convegno.

Mi ha trattenuto ancora, dall'inviarvi una mia più sollecita adesione, la preoccupazione dell'altrui malizia, sempre pronta alle insinuazioni quando, in calce ad un appello, un modesto studioso pretenda far iscrivere il suo nome accanto a quello di uomini illustri. Ma tant'è: mi ha incuorato, nonché la benevolenza da voi sempre mostratami, la coscienza di un dovere comune di difesa della libertà e della cultura, al quale né a grandi né a piccoli è lecito sottrarsi.

Può darsi che nel modo di intendere e libertà e la cultura, o quant'altro, nell'appello, della libertà e della cultura giustamente si dice, vi siano fra noi differenze e contrasti. Di tali differenze e contrasti è fatta, per l'appunto, la libertà e la cultura. E sarà bello e libero discorrere al nostro Convegno, al quale vi prego di voler accogliere, con la mia, l'adesione di alcuni miei amici, come il prof. Ranuccio Bianchi Baldinelli, il prof. Carlo Muscetta, il prof. Lucio Lombardo Radice, il pittore Mario Mafai. A una libera discussione, cercherò per parte mia di portare il modesto contributo di un'esigenza di libertà e di cultura, che è quella degli uomini di un più umano e servile lavoro, alla cui lotta la mia vita è legata; quell'esigenza del servus sensatus, di cui parla l'Ecclesiasticus, quando proclama: "non defraudes illum libertate, neque inopem derelinquas illum".

Saluti Cordiali

Emilio Sereni

ABSTRACT

Emilio Sereni (1907-1977) and the Culture of Naples: History and Geography of the Landscape

The present essay deals with the relationship between Emilio Sereni and the culture of Naples, especially in the years of his schooling at the Istituto Superiore di Agraria in Portici, where Sereni attended from 1927 to 1930. In those years he converted to Zionism and Communism and developed historiographic, economic, and social interests which he applied to the problems of Southern Italy and the history of agriculture. This led him to carry out a systematic study of agrarian landscape in Italy. Sereni introduced a new idea of landscape in a period still strongly conditioned by Croce's aesthetics and the idea of 'natural beauties'. Starting with certain documents held in the archives of the Istituto Fondazione Gramsci in Rome and the Fondazione Istituto Alcide Cervi in Gattatico, the discussion turns to the city-versus-town relationship in Sereni's works and the modern concept of urban fields introduced by Pierre Donadieu and the École Nationale Supérieure du Paysage in Versailles.

Note e discussioni

Il Ramaglietto di Castel dell'Ovo: spiegazione di un enigma toponomastico

Giulio Pane

Il Ramaglietto, termine con il quale s'individua ancora oggi il prolungamento delle strutture di Castel dell'Ovo sul mare, che ospitava la corrispondente batteria di cannoni, non è altro che uno spagnolismo da *ramillete*, cioè estensione, fioritura, crescita di un ramo, come appunto è la batteria esterna di Castel dell'Ovo. L'ipotesi di Luigi Abetti (saggio qui pubblicato alle pp. 58-69) che propone la derivazione del termine dalla «disposizione a ventaglio delle colubrine sul torrione casamattato» non è però confortata da nessuna prova, mentre in letteratura l'interpretazione corrente è quella da me proposta. In alternativa – e in affinità semantica ed etimologica – è anche testimoniato, soprattutto nelle versioni vernacolari (v. anche la canzone popolare *Lu ramaglietto di sciuri*, raccolta negli *Agrumi* di Kopsich e nei *Passatempi musicali* di Cottrau), come si vedrà alla fine, un *rammaglio* o *rummaglio*, che è pur sempre un'estensione, una ripresa, un prolungamento. Quest'ultima accezione è particolarmente significativa, se si tiene conto che dinanzi a Castel dell'Ovo erano testimoniate alcune fabbriche antiche, credute da alcuni anche cisterne romane, e da altri spunto per lo stesso nome del castello – «dalla forma ovata che esso tiene» – ma le cui fondazioni furono usate anche nel Cinquecento per impiantarvi dei mulini, ancora rappresentati nella mappa Dupérac-Lafréry e poi nelle successive con la loro impronta circolare. Una fonte non sospettabile di equivoco, perché relativa ad altra attività (i giochi di prestigio) usa poi il termine per indicare il trucco di far crescere un «ramaglietto» artificiale servendosi di tubuli di vescica ed altri trucchi (M. Decremps, *Secreti della magia bianca*, Napoli, Gaetano Nobile, 1827, pp. 70-72). Altra fonte è la definizione di «virtuoso ramaglietto» data da Giorgio Lapizzaia, autore di un'Opera terza de *aritmetica et geometria ... intitolata il ramaglietto* (Napoli, eredi di Mattia Cancer, 1575) dove il termine è usato per definire una fioritura di regole e metodi matematici e di calcolo. Ma la testimonianza più significativa è in *Tradizioni e usi della penisola sorrentina* di Gaetano Amalfi (Palermo 1890), ripresa in un saggio di Annunziata Berrino (in *A vela e a vapore. Economie, culture e istituzioni del mare nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di P. Frascari, Napoli 2001): qui viene ricordato l'uso di presentare all'armatore di un nuovo bastimento un simulacro dell'imbarcazione adornato di «ramaglietti», uno dei quali gli viene offerto nel corso di una festa tradizionale della marineria sorrentina. Il riferimento all'uso marinaro si attaglia infatti perfettamente a quella specie di prua in muratura che si protende nel mare dinanzi a Castel dell'Ovo, quasi simulacro di un'imbarcazione. Poiché la denominazione non sembra trovare riscontro nei grafici tecnici né nei documenti, è probabile che essa sia stata introdotta dai militari di lingua spagnola per individuare quel braccio di struttura, come del resto era già

avvenuto per il non lontano *muellesillo* (Molosisiglio), a servizio del palazzo vicereale nuovo. Ecco dunque sciolto un enigma toponomastico che non aveva ancora trovato una spiegazione credibile, per l'obsolescenza della lingua. Così in poco spazio si concentrano almeno tre toponimi legati alla presenza spagnola, perché ai due già citati si deve aggiungere quello di arsenale (e darsena), da «arsenal» (a sua volta derivato dall'arabo *Dār al-ṣinā'a* o *Dârçanah*, secondo alternative traslitterazioni: casa o sede di lavoro, officina di costruzioni; cfr. O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico*, ed. cons. La Spezia 1990, s.v.).

Disegni di architettura. Gustavo Giovannoni tra storia e progetto
Giulio Pane

La mostra che si è inaugurata a Roma, in alcune belle sale del Museo Nazionale Romano messe a disposizione da Marina Magnani Cianetti, della Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area archeologica di Roma, raccoglie molte decine di disegni provenienti dal Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (CSSAr), fondato nel 1939 da Gustavo Giovannoni e costituito in gran parte dal corpus del vasto patrimonio grafico e bibliografico dell'autore. Com'è noto, l'attività di Giovannoni fu assai notevole negli anni 1895-1947, sia come teorico della riqualificazione dei centri storici, sia come progettista di numerosi restauri monumentali, sia come docente della neonata facoltà di Architettura di Roma, una delle prime a rifondare – in modo autonomo dalle facoltà di ingegneria e dai politecnici – una didattica propria dell'architettura, ma fino al 1919 confinata ad essere una costola degli studi d'ingegneria. Ingegnere perciò egli stesso, ma dotato di una cultura di respiro europeo, Giovannoni si dedicherà ad ampliare il campo degli interessi propri dell'architetto, conferendogli via via un compito più ricco, che spaziasse dagli studi di storia all'attività progettuale, al restauro, alla progettazione paesistica, all'urbanistica, cui perverrà anche grazie alla sua buona conoscenza della lingua tedesca, che gli faciliterà il contatto con i Wagner, i Sitte e in generale la cultura mitteleuropea.

Ma qui non possiamo riassumere le indagini storiche che da tempo si svolgono sulla personalità di Giovannoni, a lungo rimasto in ombra come esponente di una cultura legata al potere del tempo, ma da pochi anni nuovamente oggetto d'interesse da parte di alcuni studiosi, tra i quali Françoise Choay, Guido Zucconi ed altri più giovani. La mostra è infatti anche un'occasione per misurare la distanza che si è prodotta tra l'approccio cognitivo di quei lontani decenni ed il moderno, tutto tecnologico ed astratto.

In tal senso, la scelta dei grafici restituisce, già ad una prima impressione, e attraverso una vasta esemplificazione di modalità

della rappresentazione architettonica – dai fugaci e sintetici schizzi a matita fino a vere e proprie trattazioni miniaturistiche nello spazio di un foglio di taccuino – un'immagine impietosa della crudezza dell'approccio contemporaneo al tema, tutto risolto attraverso una grafica meccanicistica. Riemerge così una modalità dimenticata, che restituisce al segno grafico tutta la sua pregnanza espressiva, rivelandosi duttile interprete dei chiaroscuri, come delle stesse connotazioni materiche, restituite spesso con singolare ed attenta sensibilità. E ancora, a chi conosceva in parte questo corpus attraverso le riproduzioni librarie, si rivela la ricchezza cromatica degli acquerelli, dei disegni in seppia, degli inchiostri, delle matite grasse; un intero patrimonio di mezzi espressivi impiegati in modo differenziato e sensibile per cogliere aspetti epidermici che nessun moderno grafico digitale potrebbe oggi restituire con altrettanta duttilità.

Giovannoni – ma non sempre da solo, come diremo – traccia i suoi disegni con una mano estrosa e non priva di fantasia, spaziando dal disegno eminentemente tecnico al rilievo più minuzioso, ai disegni 'gocciolanti' (di Arturo Viligiardi), rivelando, lui ed i suoi, una capacità camaleontica nell'adattarsi a situazioni ambientali tra le più diverse. E certamente emerge una capacità di 'applicazione' al foglio che è estremamente lontana dall'approccio contemporaneo. Giudicati secondo un'angolazione storico-artistica, quei disegni lasciano così trasparire la presenza di una vera e propria 'scuola' di disegno, esercitata da Giovannoni implicitamente sui suoi collaboratori, ma rimasta senza definizioni teoriche, perché interna – si può dire – allo svolgimento primario di un'altra disciplina, l'architettura. Sicché in un prossimo futuro si renderà sempre più opportuno scervere, nell'ampilissimo corpus dei disegni conservati presso il CSSAr, la parte riconoscibile come lavoro suo proprio da quella cui contribuirono altre mani. Come accennato, soprattutto sorprende il modo di gestire il colore: Giovannoni usa definire con un minuto tratto di matita e talvolta di penna i contorni della figura, per poi campirne le areole con minuta precisione, ma senza mai cancellarne la traccia. Il risultato (vedi la tavola per l'isolamento del tempio d'Ercole a Cori) è una sorta di calligrafia per 'faccette', che rammenta il puntinismo o i lavori di *patchwork*. L'esito 'architettonico' è la percezione – nel 'bianco' che vi resta – degli effetti di malta tra i conci delle pietre di un paramento, che in un approccio più 'pittorico' andrebbe perduto. Giovannoni è dunque ingegnere, si potrebbe dire, anche nel maneggiare il pennello, e il suo messaggio grafico sembra ispirato al rispetto documentale, proprio di un approccio scientifico.

Così, prima ancora di una mostra dell'attività propria di Giovannoni, l'esposizione curata dal CSSAr è una mostra dell'approccio cognitivo e rappresentativo di una intera generazione di architetti; i quali, posti di fronte ad un patrimonio straordinario nella sua articolazione storica, si sforzano di restituirne un'immagine piena di valori materici e coloristici, prima cognitiva e poi conseguentemente e coerentemente restaurativa. E quella generazione si riconosce nei 48 firmatari della pergamena in onore di Giovannoni, consegnata in occasione dell'inaugurazione della nuova sede della Scuola di Architettura di Roma.

Le sezioni della mostra sono quattro. La prima, a cura di

Piero Cimbolli Spagnesi, Augusto Roca De Amicis e Marisa Tabarrini, illustra il rapporto tra Giovannoni e la storia dell'architettura. La seconda, a cura di Simona Benedetti, Ilaria Delsere e Fabrizio Di Marco, illustra le architetture di Giovannoni, finora poco indagate; un'estensione della sua attività verso il tema di città, ambiente e paesaggio, a cura di Andrea Pane e Maria Piera Sette, svela la presenza di Giovannoni a Napoli, dal 1925 al 1929, periodo durante il quale egli cercherà di avviare un piano regolatore, poi accantonato per l'avvicinarsi dei commissari prefettizi, vicenda già approfondita in sede storiografica da uno dei curatori della sezione. Vediamo così alcune tavole con la sistemazione dell'area di Santa Lucia, dove già si preannunciano i futuri problemi viabilistici e trasportistici, nella quale Giovannoni disegnerà l'attuale via Nazario Sauro, una tavola del piano paesistico per Capri, con interessanti notazioni, che insieme con quello per Ischia redatto da Alberto Calza Bini costituirà una primizia nell'ambito dell'attenzione ai valori d'ambiente, prodromi della successiva legislazione del 1939.

La terza sezione, a cura di Maria Grazia Turco e Claudio Varagnoli illustra i restauri realizzati da Giovannoni, nei quali si sviluppa una dialettica ancora embrionale, ma già caratteristica di un approccio modernamente sensibile e già ormai lontano dall'anonimato della mera replica. La quarta sezione, a cura di Marina Docci e Marina Magnani Cianetti, illustra i rapporti di Giovannoni con le istituzioni, attraverso questa volta non più solo i disegni, ma le lettere, i documenti, le *tabulae gratulatoriae* di allievi ed estimatori, nonché alcune divertenti testimonianze, come quella autografa con la quale Giovannoni, a proposito dell'avventuroso salvataggio della ruderale Casa dei Crescenzi – oggi sede del CSSAr – ricorda che Mussolini, in visita ai luoghi, aveva inizialmente chiesto la demolizione di «quell'informe residuo», demolizione che Giovannoni eviterà ricordandogli che si trattava della casa di Cola di Rienzo. Ed egli commentava: «una volta tanto la storia è servita ad evitare una distruzione».

In un momento che si può certamente definire di grande confusione nel campo della progettazione architettonica, nel quale gran parte di quei valori attentamente percepiti e difesi viene vituperata in funzione di un moderno brutalismo tecnologico, la testimonianza di Giovannoni, attento lettore delle virtù artigianali applicate all'architettura e cultore ancora sensibile al fascino della funzione regolatrice degli ordini architettonici, rivela come lungo la strada che è stata percorsa, dai suoi tempi ai nostri, sono state forse più pesanti e sostanzialmente immotivate le perdite che non le positive acquisizioni, e che comunque le questioni più delicate, tra le quali il paesaggio, sono ancora lontane da un approccio persuasivo, sia in sede teorica che nella – peraltro assai rara – pratica attuazione.

Presentata attraverso un allestimento nitido ed elementare che esalta il materiale esposto, dovuto a Massimo Zammerini, con elementi di Enrico Quell per Electa e realizzato da Tancredi Restauri Srl, la mostra segue gli orari del museo che l'ospita e ci auguriamo sia seguita presto da un catalogo del vasto materiale esposto, in vista di una sua più approfondita sistemazione critica.

Recensione a Christian de Letteriis, Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2013 (120 pagine; ill. a colori; 29 euro) Augusto Russo

Lottima veste grafica garantita dall'editore Claudio Grenzi di Foggia accoglie lo spessore e il garbo del dettato di Christian de Letteriis, storico dell'arte e studioso competente di scultura e d'arredi marmorei napoletani del Settecento, il quale dedica il suo libro, riccamente illustrato, alla chiesa confraternale di Santa Maria della Pietà in San Severo, città di cui è originario. Ma, si badi bene, il volume contiene molto di più, come proverà a dire.

Dall'esterno essenziale e spoglio, esclusa la cupola maiolicata, l'edificio in argomento – dove ha sede l'Arciconfraternita dell'Orazione e Morte di Nostro Signore, cui si devono l'iniziativa e il sostegno della pubblicazione – dispiega al suo interno uno dei complessi di marmi policromi di scuola napoletana più inattesi, integri e preziosi del pur ingente numero di testimonianze del genere d'età barocca in Puglia. Grazie alla ricostruzione documentaria e filologica di de Letteriis, oggi dell'impresa conosciamo dettagliatamente la storia e i contorni: i nomi dei responsabili – ideatori, esecutori e persino fornitori di materiali –, la cronologia, i costi di realizzazione.

L'incarico venne affidato nel 1771 – ce l'assicura la documentazione notarile reperita dallo studioso – al maestro marmoraro di Napoli Michele Salemme (noto dal 1759 al '90), coadiuvato in fase esecutiva da un altro marmoraro napoletano, Antonio Pelliccia (documentato negli stessi anni). Come spiega de Letteriis, sembra proprio che l'orientamento di partenza del sodalizio committente sia stato quello di rimettere alle potenzialità del marmo e alle capacità di chi lo lavorava la possibilità di trascendere la semplicità planimetrica e spaziale dell'invaso, non senza palese volontà di autocelebrazione. Il compito nevralgico risiedé nel ricollocare e impaginare nuovamente, riattualizzandone la secolare semantica – secondo il gusto del tempo e non senza il dovuto, peraltro conscio, sfarzo materiale –, una immagine mariana (un quattrocentesco affresco raffigurante la *Pietà*, da cui l'intitolazione del tempio), venerata icona della devozione locale. Nel 1772 fu approntata all'uopo una struttura d'altare al centro della quale, al di sopra della mensa, la strombatura dei pilastri laterali introduce ed enfatizza la presenza dell'antica effigie, accolta sotto un baldacchino e scortata da una coppia di putti in volo. Lasciando la parola a de Letteriis, si è di fronte a «un poderoso organismo marmoreo dal sorprendente vigore retorico e persuasivo, sul quale spiccano traenze e incentivi poetici dalle creazioni di Domenico Antonio Vaccaro, come di Ferdinando Sanfelice, tra i padri del rococò napoletano, sui cui esempi maturarono i fermenti inventivi e le nuove configurazioni architettonico-decorative del Salemme» (p. 40).

Altro significativo apporto alla conoscenza del cantiere

sanseverese riguarda il lavoro d'impiallacciatura dei pilastri della navata: ad occuparsene fu, entro il 1753, il marmoraro Aniello Greco, che ottenne i marmi dal mercante genovese Giacomo Chiappara. Al riguardo va evidenziata l'osservazione dello studioso secondo cui in tali applicazioni marmoree si manifesta a pieno un segno della 'stabilizzazione dell'effimero': quasi che quegli arabeschi e quelle essenze marmoree fossero andati a perpetuare, nella solidità e nella durevolezza dell'entità lapidea, le sembianze parimenti raffinate ma meno perenni delle stoffe, di drappi e broccati svolti in solenni occasioni liturgiche e festive.

Ma che il libro abbia propositi più vasti – tesi anzitutto a misurare il coinvolgimento di maestranze napoletane nel rinnovamento tardo-barocco delle fabbriche religiose di San Severo (come di altre località della Capitanata e della Puglia tutta) – è esemplificato, tra i tanti, da un passaggio particolarmente denso con cui lo studioso, quasi d'un colpo, investe il proprio ragionamento d'una visione d'insieme: «San Severo offre l'opportunità di meditare sull'evoluzione della decorazione marmorea a Napoli, dal pittoricismo dei marmi intarsiati alle vibranti tracimazioni plastiche delle invenzioni vaccariane, tagliacozziane e sanfeliciane» (p. 26). Ne fanno fede, oltre naturalmente alle opere della Pietà, i manufatti marmorei conservati nelle altre chiese del centro, dalla Cattedrale a San Nicola di Bari, da San Lorenzo alla Madonna del Soccorso.

Ben gestiti e investiti dalla locale proprietà fondiaria, signorile o ecclesiastica, i proventi ricavati dalla campagna – che ancor oggi rappresenta il paesaggio costante di quel territorio, nella sua tripla suddivisione in grano, vite e olivo – finivano nelle casse delle botteghe d'arte napoletane, per poi tornare nelle patrie terre in forma di progetti architettonici, dipinti, sculture e, appunto, marmi d'ogni genere.

Per certi versi fortunatamente non compresa nei giri di certo turismo massificato, San Severo ha conservato a sufficienza l'aspetto di una città gentile. Lo avverte chi, nel tessuto urbanistico antico, ne percorra le stradine pavimentate con pietra bianca d'Apricena, chi ne segua lo sveltare dei campanili, chi si soffermi dinanzi a taluni prospetti chiesastici (penso alla mirabile facciata delle benedettine di San Lorenzo), chi ne apprezzi la mole a misura d'uomo dell'edilizia comune.

San Severo, dunque. Eppure sarebbe riduttivo considerare lo sforzo di Christian de Letteriis come un mero atto d'amore verso la propria città: il che costituisce sì una componente del discorso, ma non quella di maggior rilievo in senso critico e storiografico. E soprattutto: all'autore, s'intende, non preme scrivere, *stricto sensu*, una monografia, per quanto ferrata, su un singolo monumento. Il resoconto di stampo locale è sorpassato di netto a vantaggio di una nuova ampiezza di risultati, di una inedita puntualizzazione di notizie, di un'apprezzabile applicazione nel saldare le indicazioni d'archivio alle opere conservateci; ne deriva, finalmente, un serio sondaggio circa i nessi fra le preferenze, le ambizioni e le possibilità di spesa di una committenza solo

geograficamente provinciale, le prassi tecnico-operative dei marmorari chiamati in causa e le conclusive risultanze formali ed espressive del loro operato.

D'altra parte questo libro, ovvero le motivazioni e gli sforzi da cui è nato, i tempi in cui ha preso corpo e la metodologia che lo innerva affondano le radici direttamente in Napoli, nella storia settecentesca della capitale borbonica: nei fatti della scultura, della decorazione e dell'architettura. Questo il ceppo su cui l'autore innesta il suo impegno, muovendo specificamente – il che è pur sempre un indubbio tratto d'originalità – dall'inesauribile civiltà napoletana del marmo lavorato: disegnato, scolpito, intagliato, intarsiato, commesso, incrostato, assemblato nelle modalità e cogli esiti più vari.

Ed è giustappunto nell'analisi dei manufatti marmorei che de Letteriis dimostra d'aver maturato una particolare, spiccatissima vena interpretativa, una rara sensibilità di lettura che spazia dalla morfologia degli impianti al più minuto formulario d'intagli, dal discernimento delle varie specie di marmi sino alla qualità dei brani propriamente plastici; uno sguardo acuto capace altresì d'individuare eventualmente la prevalenza, sulla virtuosistica esuberanza esornativa cui talvolta cede il marmoraro artigiano, dell'originario disegno di un architetto di vaglia. Christian de Letteriis è riuscito, per così dire, a far cantare i marmi, i loro ornati e i loro accordi coloristici, facendone affiorare le sfumature più poetiche, ben al di là della mera valenza funzionale, liturgica, propria di quegli stessi manufatti. Non disgiuntamente, l'autore sa offrirci una prosa curata: una scrittura non priva di punte evocative, ma in definitiva aderente alle cose esaminate, per averle conosciute *de visu*, per averne insieme decifrato i sottesi intrecci.

Come il lettore può evincere dalla cospicua trascrizione di documenti su cui s'impone il volume, centrale e fruttuoso nella ricerca è stato lo scrutinio congiunto delle carte appartenenti agli archivi pubblici napoletani. Materiale che ha consentito a de Letteriis non solo di riscrivere in sostanza la vicenda decorativa, fieramente 'impietrita', della Pietà di San Severo, ma anche di aggregare intelligentemente a tale nucleo portante una fitta serie di dati inerenti ad altri complessi e manufatti marmorei conservati in edifici sacri di svariati centri campani e pugliesi – da Cerreto Sannita a Capua, da Aversa a Campagna, da Sessa Aurunca a Sorrento, da Sant'Antimo a Cava de' Tirreni, da Troia ad Andria, da Lucera a Grottaglie, da Serracapriola alla stessa San Severo –, certificando su basi documentarie e, talvolta, proponendo sulla scorta di analogie formali, progettuali od ornamentali, rilevanti *addenda* ad alcuni dei principali maestri marmorari attivi sul mercato napoletano specie nel secondo Settecento – da Antonio Pelliccia ad Antonio di Lucca, da Nicola Lamberti a Gennaro de Martino a Giovan Battista Massotti –, non senza l'implicazione di valenti architetti, come Giuseppe Astarita.

Sarebbe lungo qui produrre un elenco di tali acquisizioni, ma val la pena di richiamare almeno un caso esemplare,

e afferente alla Terra di Bari. Si tratta del magnifico altar maggiore della chiesa di San Nicola ad Andria, già ben noto agli studi settecenteschi in quanto ad esso è collegato da tempo, su fondamenta documentarie, il nome dello scultore veneto Antonio Corradini, giunto a Napoli nel 1750, a cui si è generalmente accordata la paternità complessiva del manufatto. Orbene, l'approfondimento archivistico ha permesso a de Letteriis di sviscerare una realtà storica e operativa ben più articolata e di far chiarezza sull'organizzazione del lavoro – corale, di squadra –, restituendo all'ingegner Gaetano Fumo il disegno e la direzione dell'impresa, al marmoraro Antonio di Lucca l'effettiva messa in opera, e isolando il pur notevole apporto del Corradini al solo apparato plastico-figurativo (consistente nei simboli degli evangelisti e nelle varie protomi angeliche) che caratterizza l'altare andriese (pp. 93-94). La locale committenza – come ci svela e precisa lo studioso tramite un atto notarile del 1749 – intendeva servirsi di uno scultore romano, qualcuno insomma non formatosi nell'ambiente napoletano, cioè un forestiero, meglio se di prestigio, il che trova nel coinvolgimento del maturo Corradini una sintomatica rispondenza. Forse i committenti di Andria erano mossi da un desiderio di distinzione, dall'intento di non uniformarsi all'offerta napoletana (almeno per ciò che concerneva la realizzazione delle parti di figura cui affidare un programma iconografico). Un po' com'era nel volere, se si vuole, di Raimondo di Sangro principe di San Severo, il quale – guarda caso – proprio Corradini chiamò a lavorare per la sua celeberrima cappella cittadina.

Quella di Andria è una tra le *altre storie di marmi* che intessono qua e là tutto il testo, ovvero presentate quali spunti per ulteriori ricerche: 'altre storie' che l'autore preannuncia sin dal sottotitolo della sua fatica e che, come detto, valgono allo studio un respiro nient'affatto soltanto regionale o semplicemente limitato al monumento oggetto d'indagine. Questo presupposto non è scontato e merita d'essere sottolineato in quanto motivo di forza dell'intera esposizione. Sotto tale aspetto, il volume qui discusso mi pare possa stimarsi quale un punto d'arrivo della personale ricerca dell'autore sulla geografia e sulla storia del marmo napoletano secondo-settecentesco (di ciò testimoniano d'altronde i suoi precedenti volumi e saggi sull'argomento); e – al contempo – in esso è da vedere un tassello di un percorso ancora *in fieri*, le cui rotte infatti de Letteriis continua a rincorrere alacramente, abbinando assidue frequentazioni archivistiche con l'esplorazione, sovente anche capillare, del territorio meridionale.

Certo qualche parola in più merita, alla luce del tema precipuo del lavoro e del protagonismo assunto, quel Michele Salemme marmoraro di Napoli, al quale si restituisce una fisionomia alquanto delineata di dotato artefice (non di rado anche con ruolo di progettista), e sorretta da un vero e proprio catalogo ragionato dell'opera, di cui mi permetto di ripercorrere per cenni le tappe più salienti lungo l'*iter* tracciato dallo studioso.

Salemme, lo si è detto, è il responsabile dell'altar maggiore e della relativa cona nella Pietà di San Severo, quasi un simbolo dell'insediarsi, nel cuore della Capitanata, della temperie culturale e tecnica napoletana in materia d'arredi liturgici in marmi policromi. Nel 1759, in zona limitrofa, lo stesso maestro aveva già (letteralmente) firmato una cona marmorea di grande suggestione: il monumentale altare della famiglia Scassa dedicato alla Madonna Addolorata nel Carmine di Lucera, una macchina impressionante per impatto visivo nella vivacità dei colori, la cui importanza cresce ancora quando si rammenti che vi è ospitato uno dei capolavori partenopei d'adozione pugliese, la commovente *Addolorata* dipinta da Francesco De Mura, il che a buon diritto conferisce al complesso un valore pressoché sintomatico riguardo all'afflusso d'arte napoletana ai più alti livelli in quest'area di Puglia. Nella vicina Troia, de Letteriis documenta e riconduce al Salemme (e al socio Pelliccia) l'altare e la balaustra nella cappella dell'ex seminario vescovile (1763). Più tardi, restando a Troia, al marmoraro in parola si deve inoltre l'esecuzione dell'"archittonica" cona dell'Assunta in Cattedrale (1777), lavorando su disegno del regio ingegner Filippo Fasulo e tuttavia riuscendo a imporvi la propria tempra esecutiva, come nelle 'lingue' di marmo bianco al di sotto della nicchia, che tradiscono peraltro un ricordo risalente a Domenico Antonio Vaccaro. Infine, forse appena più contratta nella fantasia è l'idea di fatto sobria che presiede all'altar maggiore e alla cona della chiesa del Carmine in San Severo (1786-1788), la cui configurazione risulta peraltro alterata; ma anche nella fattispecie l'assieme 'parla' strettamente napoletano, come si sente dai putti ai capi dell'altare e sul fastigio, recanti una schietta impronta sanmartiniana, e dalla polita *Vergine del Carmelo* in legno policromato sistemata nella nicchia, opera di Gennaro Trillocco, scultore formatosi, col fratello Michele, presso lo stesso Sanmartino.

Solo in apparenza estraneo ai contenuti e al taglio della trattazione, in realtà organicamente calibrato in una logica inclusiva, che al singolo pezzo privilegia la comprensione del contesto, è il capitolo riguardante l'opera di Sebastiano Marrocco (1707-1731), scultore d'origini sanseveresi, morto assai giovane e sepolto proprio nella cripta di Santa Maria della Pietà. Se certamente le ragioni e i destini del marmo appaiono strutturanti, tanto nella realtà storico-artistica ed economica quanto nell'angolazione critica prescelta dall'autore, non minor peso ebbero, in quella ch'egli definisce una vera e propria dipendenza dalla piazza partenopea, la realizzazione e la circolazione dei manufatti lignei, del resto imprescindibili poli dei sentimenti della devozione popolare.

Marrocco si mosse – argomenta de Letteriis – con buoni esiti plastici nell'orbita del massimo scultore in legno attivo nella capitale e per svariate località del Regno tra gli ultimi lustri del Seicento e i primi trent'anni del secolo successivo, Giacomo Colombo. A tal proposito, va debitamente considerato il fatto che alla Capitanata furono destinati numerosi e

significativi esempi della produzione statuaria di Colombo, come il *San Giuseppe* di Celenza Valfortore, il *San Primiano* di Lesina, l'*Addolorata* della Cappella dei Patroni nella Cattedrale di Troia e il *Sant'Agostino* nel Museo del Tesoro della stessa Cattedrale, le sculture nella Cattedrale di Foggia e quelle oggi nell'Annunziata della stessa città, le statue di *San Francesco* e di *Santa Caterina* in Lucera, la *Vergine del Rosario* della Santissima Trinità in San Severo. Opere, quelle ora richiamate – ma si tratta solo di un riepilogo a volo d'uccello, senza alcuna pretesa di completezza né di ordinamento diacronico –, cui va aggiunto il *Crocifisso* ligneo (datato al 1682 in base a un'attendibile testimonianza locale di primo Novecento) conservato nella chiesa di Sant'Andrea in Sant'Agata di Puglia, che lo studioso già dal 2007, quando il pezzo era inedito, proponeva fondatamente di attribuire, quale vera primizia, al giovane Colombo.

Nell'esiguo eppur non trascurabile catalogo di Marrocco, de Letteriis inserisce, attraverso convincenti raffronti stilistici con opere di lui certe, l'*Immacolata* nella chiesa foggiana dell'Addolorata. Ma soprattutto lo studioso, una volta riconosciuta la base degli insegnamenti di Colombo, e senz'altro anche in relazione all'ambiente e al pubblico per cui Marrocco intagliò, riesce a focalizzare del linguaggio di quest'ultimo gli aspetti più personali e autonomi, parlando efficacemente della creazione di «immagini di una piacevolezza affettuosamente popolare, che le discosta sensibilmente dalla nobiltà delle fisionomie colombiane» (p. 85).

Recensione a A. Galansino, Giovanni Previtali, storico dell'arte militante, in «Prospettiva», 149-152, Gennaio-Ottobre 2013, Firenze, Centro Di, 2015, pp. 364, figg. 241, euro 100.
Gianluca Forgione

Il libro di Arturo Galansino su Giovanni Previtali è la prima monografia dedicata a una delle voci più profonde nella storia recente della cultura italiana, ed è il frutto di una ricerca dagli esiti sorprendenti condotta tra le carte inedite di Previtali e negli archivi di alcuni dei protagonisti della sua vicenda umana e professionale. Il volume si compone di due parti, un saggio iniziale, di lettura molto scorrevole, e una poderosa appendice documentaria, entrambe corredate da rare e splendide fotografie che restituiscono alcuni preziosi frammenti della vita culturale del Paese tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento.

Il carteggio con l'amico e scrittore Fernando Tempesti, che si dipana fitto dal 1955 al '62, racconta le tappe fondamentali della formazione di Previtali, fin da quando, deluso dall'approccio 'mistico' ai manufatti artistici proplatato nelle lezioni romane di Lionello Venturi, scelse di trasferirsi, ventenne, all'Università di Firenze, dove lo avrebbe atteso la rivelazione razionale del metodo di Roberto Longhi.

Dalle lettere al Tempesti e dallo scambio epistolare con il

medesimo Longhi emerge il rapporto assai peculiare che il giovane allievo riuscì a stabilire con il «Capo», soprannome che Previtali preferiva ai più diffusi e solenni «Maestro» e «Mago», sottintendendo, così, il rifiuto dell'aura sacrale e rabdomantica con cui il mito di Longhi era parallelamente alimentato da una parte della sua scuola. Il Longhi di Previtali è invece, senza dubbio, l'autore 'illuminista' delle rivoluzionarie *Proposte per una critica d'arte* (1950), dove si assiste al «miracolo di quest'uomo» «che, di fronte alla dimensione nuova che i vecchi problemi andavano assumendo nella nuova società industriale e democratica, trova la forza di guardarli in faccia, il coraggio di puntare, ancora una volta, sull'avvenire» (G. PREVITALI, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura del medesimo, Roma 1982, pp. 141-170: 168). È lo storico della cultura ora consapevole della squisita relatività di ogni capolavoro, e in cerca di una «risposta critica» che «non involge solo il nesso tra opera e opere», ma «tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra» (R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, prefazione di G. AGAMBEN, Pesaro 2014, p. 46).

Entro il nuovo orizzonte programmatico delle *Proposte* nacque anche l'interesse di Previtali per la letteratura artistica, precocemente testimoniato dalle antologie critiche della rubrica da lui curata per «Paragone». Era stato Longhi stesso, del resto, nelle memorabili lezioni fiorentine sulla fortuna di Caravaggio, a insegnare «come la storia della critica d'arte non fosse storia dell'estetica, ma storia, ben più concreta, della fortuna di un artista ricostruita attraverso una capillare identificazione dei modi (anche linguistici) di giudizio» (P. BAROCCHI, *Rileggendo Giovanni Previtali*, in «Prospettiva», 70, 1993, p. 94). I documenti resi noti da Galansino chiariscono meglio anche la genesi della tesi di laurea di Previtali, dedicata, com'è noto, alla *Fortuna dei primitivi nel Settecento*: Longhi fu il primo a intuire il libro cruciale che da quel lavoro sarebbe presto scaturito, e che avrebbe rivelato – ancora in polemica col Venturi – «come noi s'intenda la storia della critica in atto» (p. 15).

La traduzione della filologia in storia globale, l'impegno civile nella tutela del patrimonio, la necessità di una seria divulgazione storico-artistica, la riscoperta delle aree minori, la strenua difesa di un figurativo contemporaneo sono alcune delle eredità longhiane più vive nella storia dell'arte militante di Previtali. Eppure, il bisogno di indipendenza dell'allievo non tardò a manifestarsi, nella lucida consapevolezza di quanto Longhi fosse un fenomeno impossibile da replicare. La prosa limpida e serrata di Previtali si rivelò presto provvidenzialmente sorda all'incantesimo della scrittura longhiana, di cui pure si trovò spesso a rivendicare l'aderenza concreta al dato figurativo; mentre il fervente interesse per la scultura gotica e rinascimentale palesò ben presto la fertilità dei terreni che le idiosincrasie longhiane avevano fin allora lasciato inarati.

Le lettere al Tempesti e alla madre Oriana Gui riferiscono anche le incertezze e i pochi passi falsi del giovane Previtali,

restituendocene, talvolta, un ritratto assai intimo e personale, per nulla dissonante col taglio militante all'origine della ricerca di Galansino. Così, non ancora laureato, nell'anno in cui si inaugurarono mostre epocali per la storia dell'arte italiana, quali quelle sui Carracci a Bologna, su Pietro Berrettini a Cortona e sul Pontormo a Firenze, Previtali sperimentò, in occasione di un breve tirocinio presso Electa a Milano nell'estate del '56, gli automatismi di uno sterile lavoro d'ufficio, che servì perlomeno a persuaderlo che non «ci sarà ormai più niente al mondo che mi farà abbandonare gli studi (se poi per gli studi sia un bene o un male questo è un altro paio di maniche)» (p. 42). Poco dopo, sullo sfondo dell'impegno politico con il neonato Partito radicale, che precedette la militanza ben più duratura nelle file del PCI, Previtali fallì un concorso alla Direzione di Belle Arti del Comune di Genova; né gli riuscì, a Firenze, di diventare assistente di Longhi (notoriamente disinteressato, quando non ostile, agli sviluppi di carriera dei propri allievi), il quale gli consigliò piuttosto di «restar fuori dalle baracche universitarie fino a che non ti riesca di entrarvi per la porta grande»: una «lettera capolavoro» – commentò a caldo Previtali – «per farmi contento (anzi contentissimo) e canzonato» (p. 53).

Furono certamente anche queste esperienze, insieme all'epilogo del suo primo matrimonio, che indussero Previtali a trasferirsi a Parigi nella primavera del 1960. I carteggi di quei mesi e il diario parigino gettano nuova luce sulle letture, i propositi di lavoro e gli incontri con il vivace ambiente intellettuale della capitale francese. Qui Previtali strinse amicizia con artisti e colleghi italiani, conobbe i 'longhiani' Michel Laclotte, Vitale Bloch e André Chastel ed ebbe modo di ascoltare Anthony Blunt, a quel tempo curatore della grande mostra su Poussin al Louvre, le cui dichiarazioni programmatiche sulla storia dell'arte globale non mancarono di destare perplessità nel giovane.

Consapevole fino in fondo della centralità della tradizione a cui sentiva di appartenere, la *connoisseurship* inaugurata da Luigi Lanzi e rinnovata da Roberto Longhi, Previtali non temette mai di porre in discussione la sufficienza del metodo stilistico: l'attribuzione non sarebbe mai stata il fine della ricerca storica, ma il mezzo attraverso cui riconnettere la serie figurativa alle altre serie storiche. Nondimeno, l'analisi dello stile sarebbe rimasta il fondamento di qualsiasi storia dell'arte veramente integrale, e i tentativi finalizzati al «disarmo metodologico del conoscitore» (p. 110), come le discusse *Indagini su Piero* di Carlo Ginzburg (1981), sarebbero inesorabilmente approdati a un binario morto.

Su queste premesse, Previtali avviò dalle pagine di «Paragone», nel 1961, un appassionato dibattito sulla cultura warburghiana, spinto dal desiderio di «conoscere gli originali», anziché, a suo dire, le mistificazioni effimere e caricaturali di certa storia dell'arte italiana. A quell'anno risalgono, infatti, la recensione alla *Prospettiva come "forma simbolica"* di Panofsky e l'accoglienza entusiasta ai saggi di Gombrich *Art and Illusion* (1961) e *In Search of Cultural History* (1969), di cui Previtali – come rivelano i documenti del volume – aveva

programmato di curare per Einaudi l'edizione italiana.

Se quest'ultimo progetto non vide mai la luce, egli introdusse, nel 1973, la traduzione del *bestseller* di George Kubler, *The Shape of the Time* (1962), pubblicato in Italia poco prima che esplodesse negli studi storico-artistici l'interesse di moda, che Previtali non esitò a censurare dalle pagine della neonata «Prospettiva», per la cultura materiale e l'antropologismo. Il sodalizio con Kubler, che il libro documenta attraverso un ricco carteggio inedito, si sarebbe prolungato ben oltre l'occasione della pubblicazione di quello scritto, in quanto Kubler stesso, docente a Yale, sarebbe stato, ancora nel 1986, tra i fautori del soggiorno di Previtali al *Center for Advanced Studies in Visual Arts* di Washington.

In più di un'occasione Previtali non nascose un certo scetticismo sulla reale possibilità che il programma di una storia dell'arte globale fosse concretamente attuabile. Eppure, nella costante tensione metodologica che ne innerva quasi ogni intervento, l'«araba fenice» della storia dell'arte totale sarebbe quanto meno servita a scongiurare «il sottile veleno dello specialismo», se non anche le secche di una storia dello stile refrattaria a qualsiasi compromesso con la sfera sociale e materiale. Si spiegano così i giudizi favorevoli di Previtali ai primi libri che provarono ad allargare le rette del compasso, e a concepire la storia dell'arte come parte inscindibile di un sapere intero. Furono i medesimi libri – come ribadisce Galansino – che innovarono anche il genere della monografia, in rapporto sia alla tradizione idealistica, in parte ancora presente nel Longhi 'formalista', che alla chimerica e positivistica aspirazione alla completezza dei cataloghi completi, rispetto alla quale sarebbero stati da privilegiare, piuttosto, i criteri di qualità e rilevanza storica.

Su questo aspetto, il volume fornisce nuovi motivi di riflessione, con gli appunti inediti di Previtali sul *Pietro da Cortona* di Briganti (1962), i costanti richiami alla *Pittura e Controriforma* di Zeri (1957) e al *Matteo Giovannetti* di Castelnuovo (1962), gli apprezzamenti di metodo ai libri di Ferdinando Bologna. Le *Novità su Giotto* (1969) di quest'ultimo sarebbero divenute, agli occhi di Previtali, e al di là delle questioni di merito, un raro esempio di come la critica dello stile potesse fondersi naturalmente con lo studio dell'iconografia, del contesto sociale e politico, della storia dei generi; mentre in una recensione rimasta inedita al saggio militante di Bologna *Dalle arti minori all'industrial design* (1972) Previtali riconosceva che «sono proprio i libri come questo, con tutti i loro rischi, che bisogna avere il coraggio di scrivere» (p. 266).

Nella densa appendice documentaria della monografia di Galansino sono pubblicati anche gli scambi epistolari che accolsero l'uscita dei due libri più importanti di Previtali: *La fortuna dei primitivi* (1964) e *Giotto e la sua bottega* (1967). Furono nella gran parte dei casi reazioni di sincero entusiasmo, per il rigore metodologico, l'approccio originale ai problemi e lo stile cristallino della scrittura, in grado di rispecchiare la forza argomentativa della ricerca. L'uni-

ca eccezione nota fu la lettera che Federico Zeri inviò ai Fratelli Fabbri l'indomani della pubblicazione del volume su Giotto: una stroncatura motivata probabilmente da questioni personali, che contribuì ad allargare il solco tra Zeri e Previtali negli anni a venire.

La contrapposizione tra i due grandi allievi di Roberto Longhi ritorna del resto anche nella genesi travagliata della *Storia dell'arte italiana* Einaudi, restituita nel volume dai carteggi che documentano gli scontri e le proposte alternative dei collaboratori (1972-81). Discussioni che «restano» – nella testimonianza di Bruno Toscano raccolta dall'autore – «momenti molto importanti per la nostra disciplina» (p. 337), e che nondimeno avrebbero contribuito a snaturare il progetto originario di Previtali, convincendo Giulio Einaudi ad affidare a Zeri la direzione della seconda parte dell'impresa.

Qualche anno prima, la morte di Longhi (1970) era stata un evento spartiacque nella storia dell'arte italiana, e le conseguenze non tardarono a riflettersi anche sugli equilibri interni di «Paragone». I carteggi di Previtali sulla vicenda – il materiale del libro forse più scottante – ne testimoniano la volontà di allargare a forze nuove il comitato della rivista, nel desiderio di potersi muovere ancora liberamente nella redazione diretta da Anna Banti. L'estromissione di Previtali fu ingiusta e traumatica, ma condusse nel 1975 alla fondazione di «Prospettiva», divenuta in poco tempo una delle riviste più autorevoli del settore, programmaticamente aperta al dialogo tra le discipline, al territorio e ai problemi della tutela.

Era questo, del resto, il senso stesso dell'insegnamento universitario di Previtali, che fu professore a Messina (1967-1970), a Siena (1970-1983) e a Napoli (1983-1988). Il rapporto con gli allievi, costantemente coinvolti nelle straordinarie imprese culturali degli anni senesi e napoletani, dove Previtali si calò finanche nel ruolo di fattivo organizzatore e mediatore istituzionale, costituisce un aspetto altrettanto fondamentale della sua militanza, che non si ritrova nella monografia e su cui sarà dunque necessario ritornare in futuro.

Così come andranno chiariti meglio i rapporti di Previtali con l'ambiente napoletano, e la sua difficile e incredibilmente viva eredità negli studi meridionali. Il volume einaudiano sulla *Pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame* (1978) avrebbe polemicamente ribadito il nesso inscindibile, e talvolta ancora drammaticamente inattuale, tra ricerca, territorio e tutela, nel tentativo di salvaguardare una tradizione, quella del Cinquecento partenopeo, che – lontana finanche dagli interessi del mercato – avrebbe rischiato di obliterarsi. Nondimeno, meriteranno una discussione più ampia altre imprese previtaliane di quegli anni ugualmente decisive per le sorti degli studi meridionali, come lo fu di certo la mostra su Andrea da Salerno (1986), prima vera retrospettiva su un pittore del Rinascimento meridionale (sulla quale non resta che rileggere l'intervista a Previtali stesso di Anna Maria Sofia, ripubblicata in G.

PREVITALI, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, a cura di A. ZEZZA e R. NALDI, Napoli 1999, pp. 175-184).

La difesa instancabile dei valori del patrimonio diffuso condusse lo storico dell'arte militante in prima linea contro alcuni dei «mali culturali» drammaticamente attuali nell'Italia di oggi. Dalle pagine di Galansino scoccano in tutta la loro bruciante attualità gli strali di Previtali sui capolavori in *tournée*, l'elefantiasi dei cataloghi delle mostre e la separazione fra sapere specialistico e una letteratura divulgativa che non fosse «buona» soltanto «per gli 'under-dogs' dello snobismo industrializzato» (R. LONGHI, *Dodici anni di "Paragone"*, in «Paragone», 145, 1962, pp. 3-6: 3), i condizionamenti del mercato dell'arte e la mercificazione del patrimonio al tempo della dottrina De Michelis sui «giacimenti culturali» e della tutela sottoposta alla logica scellerata della «convenienza economica».

Nell'editoriale che Previtali avrebbe voluto destinare al primo numero di «Paragone» del dopo Longhi, la salvaguardia del patrimonio restava, del resto, la missione che «sola giustifica, nonché il nostro lavoro, la nostra stessa esistenza di storici dell'arte» (p. 135).

Indice dei nomi

- Abetti, Luigi, II-III, 65-66, 77-79, 133
Abbate, Francesco, I, 10, 16-17, 72; II-III, 11,15, 22, 27-28, 40, 79
Abbatecola Costantino, II-III, 114, 117
Aceto, Angelamaria, II-III, 27
Acquaviva d' Aragona, Giosia, II-III, 37
Adamesteanu, Dinu, I, 79
Adriani, Marc' Antonio, I, 53
Agamben, Giorgio, II-III, 136
Ainaud, Juan, II-III, 27
Ajello, Raffaele, II-III, 67
Ajmar, Marta, II-III, 27
Alabiso, Annachiara, II-III, 79
Albano, Ignazio, II-III, 107, 116
Alberada di Buonalbergo, I, 79
Alberti, Leon Battista, 64
Alberton Vinco Da Sesso, Livia, I, 37
Alchimia, Salvatore, II-III, 79
Aldimari, Biagio, I, 72
Alessandro VIII, papa, II-III, 71
Alessio, Mario, II-III, 92
Alfonso I d' Aragona, I, 72; II-III, 59
Alfonso II d' Aragona, I, 77-78
Alinovi, Abdon, II-III, 128
Alisio, Giancarlo, I, 72
Aloisio da Scafati, I, 17
Aloysio Juvara, Tommaso, II-III, 106-107
Altamura, Antonio, II-III, 102
Álvarez de Toledo, Pedro, II-III, 59
Alvino, Errico, I, 61, 65-67, 72-73; II-III, 108
Amalfi, Gaetano, II-III, 133
Amato, Eutichio, I, 59
Ambrosino, Nicola Giovanni, II-III, 43
Amendola, Giorgio, II-III, 124
Amendola, Giovanni Battista, II-III, 114
Amirante, Giosi, I, 50, 56-57; II-III, 65, 67
Amodeo (famiglia), II-III, 50, 51
Amodeo, Andrea, II-III, 50
Amodeo, Giovan Battista, II-III, 50, 56
Amodeo, Rinaldo, II-III, 50, 52, 54, 56-57
Amore, Raffaele, I, 73
Amorosi Papaccio, Marinella, I, 57
Andrea da Salerno, *vedi* Sabatini, Andrea
Angelillo, Vito, II-III, 90
Angelini, Tito, II-III, 105-107, 114, 116-118
Anito, Basilio, II-III, 67
Anselmi, Alessandra, I, 36; II-III, 54, 79
Antonelli, Attilio, II-III, 66, 78
Antonelli, Maurizio, I, 57
Antonio da Padova (santo), II-III, 72, 77-78
Antonio da Trezzo, I, 77
Apuzza, Paola, I, 16
Aragona, Raffaele, II-III, 103
Arcamonio, Aniello, II-III, 18-19, 21
Arcella, Matteo, II-III, 22
Arias Martínez, Manuel, II-III, 27
Arnaud, Luigi, II-III, 105, 106, 116
Artemieva, Irina, I, 35
Ascalesi, Alessio, I, 67
Ascarelli, Ada, II-III, 131
Ascher, Yonni, II-III, 16-17, 28
Aschettino, Alfredo, II-III, 115
Assunto, Rosario, II-III, 128
Astarita, Giuseppe, I, 51-52, 54-55; II-III, 134
Attanasio, Sergio, I, 44-45
Auletta, Giovanni, II-III, 98, 101
Auricchio, Domenico, I, 59
Avellino, Nicola, II-III, 106, 116
Baboccio da Piperno, Antonio, I, 62
Badiale, Giacomo, II-III, 75
Baldino, Tommaso, II-III, 60
Banti, Anna, II-III, 137
Baratta, Alessandro, II-III, 62
Barocchi, Paola, II-III, 136
Barracane, Giovanni, II-III, 41
Barry, William John, II-III, 101
Bartoli, Daniello, II-III, 100
Bartoli, Pietro Santi, II-III, 77
Basile, Liborio, II-III, 94
Basile Bonsante, Mariella, II-III, 40, 41
Basso della Rovere, Girolamo, II-III, 19
Bastelli, Giuseppe, I, 54, 57, 59
Bausan, Federico, I, 63
Bayon, Damien Carlos, II-III, 65
Begni Redona, Pier Virgilio, I, 26
Belli, Carolina, I, 58
Bellifemine, Graziano, II-III, 92
Belliazzi, Raffaele, II-III, 114
Bellini, Paolo, II-III, 78
Belprato, Costanza, I, 37
Belverte, Pietro, I, 10-13, 16-17
Bembo, Pietro, II-III, 95, 100
Benavides, Francisco, conte di Santisteban, II-III, 61, 63, 71
Benedetti, Simona, II-III, 134
Bénézit, Emmanuel, II-III, 115
Benintendi, Renato, I, 57
Bentivenga, Pietro, I, 45
Berglund, Björn E., II-III, 130
Bernard (famiglia), II-III, 111, 118
Bernardi, Guillaume, II-III, 97
Bernardino da Siena (santo), II-III, 75, 77
Bernardo di San Giovanni, II-III, 77
Bernini, Gian Lorenzo, I, 74; II-III, 61, 76-77
Berrettini, Pietro, *detto* Pietro da Cortona, II-III, 136
Berruguete, Alonso, II-III, 5, 16, 22, 25, 29
Bertoldi Lenoci, Liana, II-III, 40, 41, 94
Bessone Aurelj, Antonietta Maria, II-III, 115
Bianchi Bandinelli, Ranuccio, II-III, 131-132
Bianchini, Ludovico, II-III, 121
Bianco, Rita, I, 16-17
Bigarny, Felipe, II-III, 28, 16
Bigiaretti, Libero, II-III, 123
Birra, Ciro, II-III, 79
Bisceglia, Anna, II-III, 28
Bisogno, Serena, I, 58-59, 74
Bloch, Marc, II-III, 125
Bloch, Vitale, II-III, 136
Blunt, Anthony, I, 56; II-III, 66, 79, 136
Bologna, Ferdinando, I, 4, 11, 16; II-III, 12, 15-16, 27-28, 137
Bolzoni, Marco Simone, I, 20, 25-26
Bonaccorso, Giovanni, II-III, 67
Bonaffini, Luigi, II-III, 102
Bonaventura (santo), II-III, 72, 77
Bonavoglia, Giovanni Gaspare, II-III, 43
Boncompagni, Francesco, I, 27-30, 36
Bonifacio, Andrea, II-III, 8, 10, 16, 18-19
Bonini, Gabriella, II-III, 128
Bonito, Giulio Cesare, II-III, 60
Bonocore, Francesco, I, 42
Bonvicino, Alessandro, *detto* Moretto, I, 26
Boracchia, Davide, I, 57
Bordiga, Amedeo, II-III, 121
Borghese, Ippolito, II-III, 44, 49-52, 54, 56-57
Borgoglia, Francesco, II-III, 56
Borrelli, Gennaro, II-III, 77, 79
Borrelli, Gian Giotto, I, 57-59; II-III, 54, 78
Borromeo Arese, Carlo, conte di Arona, I, 51, 57
Borromeo, Carlo (santo), II-III, 38
Borromeo, Federico, II-III, 37, 41
Borromini, *vedi* Castelli, Francesco
Borzelli, Angelo, I, 16, 37
Bösel, Richard, I, 47, 50-51, 56-59
Bossaglia, Rossana, I, 72
Bottigliero, Matteo, I, 58
Boucher, Bruce, II-III, 29
Braccale, Raffaele, II-III, 97
Braccini, Giulio Cesare, I, 36
Bramante, Donato d' Angelo, II-III, 5, 27
Brancaccio (famiglia), II-III, 92
Brancia, Giovanni Maria, I, 53
Breglia, Nicola, I, 61, 65, 67-68, 73
Bresciani, Marco, II-III, 34
Briganti, Giuliano, II-III, 53, 137
Brigida di Svezia (santa), II-III, 52
Brill, Abraham Arden, II-III, 102
Brizi, Alessandro, II-III, 122, 129
Brosens, Koenraad, II-III, 41
Bruegel, Jaen (il Vecchio), II-III, 37, 41
Brunetti, Andrea, II-III, 54
Brunetti, Oronzo, II-III, 65
Bruni, Antonio, I, 27, 29-31, 35
Bruno, Domenico, II-III, 93
Bruno, Giordano, II-III, 117
Brusatorci, Felice, I, 21
Bruzelius, Caroline, I, 72
Buccaro, Alfredo, I, 72; II-III, 65
Bucco, Gabriella, II-III, 115
Bukovinská, Beket, II-III, 41
Bulifon, Antonio, II-III, 67
Burzer, Katya, II-III, 42, 73, 76-77, 79

- Buonarroti, Michelangelo, I, 26; II-III, 10-11, 18
 Buondonno, Emma, II-III, 128
 Buono, Silvestro, II-III, 51
 Buonocore, Orazio, II-III, 47, 55, 56
 Busciolano, Antonio, II-III, 105, 108-109, 117
 Busolini, Dario, II-III, 79
- Caggiano, Emanuele, II-III, 105, 107-108, 116
 Cafaro, Donato Antonio, II-III, 60, 66
 Cafaro, Giustiniano, II-III, 60
 Caglioti, Francesco, II-III, 28-29
 Cairoli fratelli, II-III, 110
 Caldara, Polidoro, *detto* Polidoro da Caravaggio, II-III, 5
 Calitti, Floriana, I, 35, 37
 Cali (fratelli), II-III, 105
 Cali, Antonio, II-III, 116
 Cali, Gennaro, II-III, 116
 Calò Mariani, Maria Stella, II-III, 31, 40, 51, 54
 Calvesi, Maurizio, II-III, 92
 Calza Bini, Alberto, II-III, 134
 Cammarano, Michele, II-III, 108, 116
 Campanelli, Daniela, II-III, 54, 77
 Campaniello, Giovan Donato, II-III, 43
 Campanile, Dionigi, II-III, 117-118
 Campione, Vincenzo, I, 52-53, 58
 Campori, Giuseppe, II-III, 27
 Canale, Andrea, I, 52, 58
 Canale, Giovanni Andrea, II-III, 55
 Canepa, Nancy, II-III, 97
 Cangiano, Luigi, I, 63
 Cantelmo, Giacomo, I, 72
 Cantone, Gaetana, I, 56; II-III, 66, 78, 92
 Capaccio, Giulio Cesare, I, 34, 37; II-III, 66
 Capasso, Bartolommeo, II-III, 53
 Capece Galeota, Giacomo, II-III, 66
 Capece Zurlo, Giuseppe Maria, I, 62, 72
 Capobianco, Fernanda, I, 16
 Capoferro, Tommaso, II-III, 92
 Capoistrice, Aniello, II-III, 56
 Capotorti, Marino, II-III, 40
 Capozza, Mauro, II-III, 84
 Capozza, Tommaso, II-III, 84
 Capozza, Vito, II-III, 84
 Cappellieri, Alba, II-III, 78-79
 Cappelletti, Francesca, I, 35
 Capuana, Luigi, I, 40, 45
 Capursi, Giovanni, II-III, 41
 Caputi, Anna, II-III, 78
 Caputo, Antonio, I, 35; II-III, 31-32, 36, 42
 Carabellse, Francesco, I, 72
 Caracciolo, Antonio, II-III, 60
 Caracciolo, Giovan Battista, *detto* Battistello, I, 21-22, 24, 27-34, 36
 Caracciolo, Colantonio, II-III, 6, 10
 Caracciolo (famiglia), II-III, 10, 17
 Caracciolo, Galeazzo, marchese di Vico, II-III, 6
 Carafa, Alfonso, I, 62
 Carafa, Bernardino, II-III, 15
 Carafa, Giovanni, duca di Noja, II-III, 64
 Carafa, Oliviero, II-III, 5
 Carafa d'Andria, Riccardo, I, 4
- Carafa della Spina, Giovanni Giorgio, I, 58
 Carafa de Scodes, Lucrezia, II-III, 54
 Carano-Donvito, Giovanni, II-III, 91
 Carbonell i Buades, Marià, II-III, 27-28
 Carelli, Consalvo, II-III, 111, 117
 Carillo, Saverio, II-III, 67
 Carissimo, Giacomo, II-III, 41, 42
 Carli, Enzo, I, 16
 Carlo I d'Angiò, I, 72, 75
 Carlo II d'Angiò, I, 61, 72
 Carlo II d'Asburgo, II-III, 60, 72
 Carlo III di Borbone, I, 42
 Carlo VIII, I, 77
 Carlo di Durazzo, I, 76
 Carmignano, Colantonio, II-III, 22, 24, 29
 Carmignano, Rainaldo, II-III, 20, 23, 25
 Carminati, Marco, II-III, 27
 Caro Reina, Javier, II-III, 101
 Carpio, marchese del, *vedi* de Haro y Guzmán, Gaspar
 Carracci (famiglia), II-III, 136
 Carriello, Filippo, II-III, 110
 Carroll, Lewis, II-III, 102
 Carrozzini, Riccardo, II-III, 93
 Carucci, Jacopo, *detto* Pontormo, I, 26
 Caruso, Enrico, II-III, 95
 Carvaggio (o Caravaggio), Domenico, I, 50
 Casale, Angelandrea, I, 36
 Casiello, Stella, I, 72-73; II-III, 129
 Casimiro di Santa Maria Maddalena (frate), II-III, 71, 73, 77-79
 Cassano, Giuseppe, II-III, 91-92
 Cassese, Giovanna, II-III, 115
 Cassiano, Antonio, II-III, 40
 Castellano, Giuseppe, II-III, 72-73, 77-78
 Castellano Lanzara, Maria Giuseppina, II-III, 117
 Castelli, Francesco, *detto* Borromini, I, 74
 Castelnuovo, Enrico, II-III, 137
 Castiglione, Gian Giacomo, II-III, 41
 Castorina, Elisa, I, 36
 Castronuovo, Sandro, I, 56
 Casule, Francesca, I, 16
 Catalano, Maria Ida, I, 16-17
 Catello, Elio, I, 59
 Catenacci, Giuseppe, I, 58
 Catucci, Paolo, II-III, 82, 87, 91
 Causa, Raffaello, I, 16, 27, 77-78; II-III, 27
 Causa, Stefano, I, 26, 28, 35-36
 Cautela, Gemma, II-III, 53, 77
 Cavalier d'Arpino, *vedi* Cesari, Giuseppe
 Cazzato, Mario, II-III, 93-94
 Cazzato, Vincenzo, II-III, 93-94
 Ceci, Giuseppe, I, 4
 Cecioni, Adriano, II-III, 114
 Celano, Carlo, I, 56; II-III, 27, 48, 50, 53, 61, 63, 66-67, 76, 79
 Celentano, Bernardo, I, 34, 37
 Celentano, Luigi, I, 37
 Cella, Santo Maria, duca di Frisia, I, 58
 Cerbone, Carlo, II-III, 54
 Cerino, Vincenzo, I, 35, 37
- Cesare da Sesto, II-III, 5-6
 Cesari, Giuseppe, *detto* Cavalier d'Arpino, I, 19-26
 Chastel, André, II-III, 136
 Chiappara, Giacomo, II-III, 133
 Chiara (santa), II-III, 77
 Chiarini, Giovan Battista, I, 56; II-III, 27
 Chierici, Gino, I, 76
 Chimenti, Anna (o Maria) Domenica, II-III, 92
 Chimenti, Vito Antonio, II-III, 92
 Choay, Françoise, II-III, 133
 Ciardi Duprè, Amalia, II-III, 115
 Ciardi Duprè Dal Poggetto, Maria Grazia, II-III, 29
 Cimafonte, Aniello, I, 54-56, 59
 Cimafonte, Gaspare, I, 59
 Ciacula, Agostino, II-III, 42
 Cifelli, Pasquale, II-III, 106
 Cimbolli Spagnesi, Piero, II-III, 134
 Cioffari, Gerardo, II-III, 41
 Cioffi, Rosanna, I, 39, 45
 Ciranna, Simonetta, I, 72
 Cirelli, Guido, II-III, 98-99
 Cirelli, Rosane, II-III, 98
 Cirillo Mastrocinque, Adelaide, I, 72
 Citarelli, Francesco, II-III, 106-107, 116
 Ciulli, Alessandro, I, 40
 Civitella, Giovanni Andrea, II-III, 56
 Claudiano, Claudio, II-III, 99
 Cleopazzo, Nicola, II-III, 45, 54
 Cobergher, Wenzel, II-III, 31
 Cocchini, Napoleone, II-III, 110
 Coiro, Luigi, II-III, 77-79
 Cola di Rienzo, II-III, 134
 Coldagelli, Umberto, I, 36
 Colletta, Pietro, II-III, 121
 Colletta, Teresa, II-III, 65-67
 Colombo, Antonio, II-III, 65, 67
 Colombo, Giacomo, II-III, 135
 Colonna, Giuseppe, II-III, 110
 Colonna, Lorenzo Onofrio, II-III, 77
 Colucci, Paolo, I, 37
 Confalone, Gustavo, II-III,
 Conforti, Luigi, I, 4
 Confuorto, Domenico, II-III, 63-64, 78
 Connors, Joseph, I, 56
 Consiglio, Alberto, II-III, 102
 Conte, Floriana, I, 35
 Contucci, Andrea, *detto* il Sansovino, II-III, 10, 14, 16, 18-19, 21-22, 25-26, 28-29
 Coraduz, Rudolf, I, 23
 Corano Donvito, II-III, Giovanni, 121
 Corboz, André, II-III, 130
 Corenzio, Belisario, I, 20-22, 24
 Corna, Andrea, II-III, 115
 Corradini, Antonio, I, 40; II-III, 134
 Correnti, Cesare, II-III, 111
 Cortelazzo, Manlio, II-III, 102
 Cortese, Nino, II-III, 67, 77
 Costa, Lorenzo, II-III, 31
 Costantini, Antonio, II-III, 93-94
 Costo, Tommaso, II-III, 127

Cottrau, Guillaume Louis, II-III, 95-96, 98-101, 103, 133
 Crasso, Lorenzo, I, 32, 34, 36
 Creazzo, Ileana, I, 35
 Cristiano, Giuseppe, I, 52
 Croce, Benedetto, I, 4, 40; II-III, 121-122, 124, 128, 131-132
 Cucciniello, Antonella, I, 17
 Cuoco, Vincenzo, II-III, 121
 Curcio, Giovanna, II-III, 93
 Curia, Francesco, II-III, 49
 Curtio, Giovan Tommaso, II-III, 47-48, 55, 56
 Cusmano Livrea, Luciana, II-III, 41
 Cutler, Lucy C., II-III, 41
 Cysiera, Donato, II-III, 42

 Dacome, Lucia, I, 45
 Dacos, Nicole, II-III, 40, 42
 D'Addosio, Giovan Battista, II-III, 50, 53, 57
 Da Gai, Valerio, I, 16
 D'Agostino, Paola, II-III, 66
 D'Agostino, Salvatore, II-III, 67
 Dalbono, Carlo Tito, II-III, 110, 117
 Dalbono, Cesare, II-III, 117
 D'Alessandro, Domenico Antonio, II-III, 54
 D'Amato, Giovan Angelo, II-III, 48
 D'Amato, Giovanni Antonio, II-III, 48-49, 53
 Daniele da Volterra, *vedi* Ricciarelli, Daniele
 d'Aquino, Tommaso, II-III, 109, 117
 Aragona (casa), II-III, 6
 d'Aragona, Isabella, II-III, 38
 d'Aragona, Luigi, II-III, 6
 D'Ascoli, Francesco, II-III, 102
 da Silva Carvalho, Carlos Leôncio, II-III, 113, 118
 da Silva Paranhos, José Maria, II-III, 113, 118
 d'Assia-Darmstadt, Filippo, I, 57
 Daun, Wirich Philipp Lorenz, conte di Teano, I, 57
 D'Auria, Girolamo, II-III, 48
 Davico Bonino, Guido, II-III, 101
 D'Avino, A., I, 7-9, 17
 d'Azeglio, Massimo, II-III, 108
 Dazzi, Camilla, II-III, 117
 d'Ebrenù, Anna, I, 58
 Debenedetti, Elisa, I, 37
 De Blasi, Nicola, II-III, 101
 De Blasiis, Giuseppe, I, 77
 de Caponibus, Giovan Leonardo, II-III, 43
 de Cesaro, Gennaro, II-III, 60
 de Chateaubriand, François-René, II-III, 110
 de Comitibus, Giovanni, I, 16
 Decremps, Henri, II-III, 133
 de Cuncto (famiglia), II-III, 8
 de Cuncto, Giovannello, II-III, 18-19
 De Dominici, Bernardo, I, 35, 47, 50, 56, 74; II-III, 49-50, 53-54, 65, 73, 76, 78-79
 De Dominici, Raimondo, II-III, 73-74, 78
 De Donato, Francesco, II-III, 53
 de Grado, Francesco, II-III, 66, 78
 de Grunemberg, Ferdinando, II-III, 60, 63-64, 67
 de Fabris, Emilio, I, 67, 73
 de Fabris, Giuseppe, I, 28, 34
 de Fabio, Umberto, II-III, 97, 102
 De Filippo, Eduardo, II-III, 101
 De Fusco, Renato, II-III, 130
 de Gaspare, Antonio, II-III, 42
 de Gaspare, Giovanni Vito, II-III, 42
 De Gasperi, Alcide, II-III, 123
 de Gemmis, Gennaro, II-III, 41
 de Gennaro, Antonio, II-III, 21
 Degli Espinoza (famiglia), II-III, 131
 De Gregorio, Giuseppe, I, 41, 45
 De Gubernatis, A., II-III, 115, 117
 de Guevara, Beltran, duca di Naxera, II-III, 71
 De Haro y Guzmán, Gaspar, II-III, 73
 De Jong, Jan, II-III, 41
 del Doce, Giovan Battista, II-III, 21
 de Lellis, Carlo, I, 37; II-III, 27, 50, 53-54
 de Letteriis, Christian, II-III, 133-135
 Delfino, Antonio, II-III, 40
 D'Elia, Michele, II-III, 31, 40-41, 94
 de Ligorio, Virgilia, II-III, 47, 49, 55
 Della Croce, Achille, II-III, 105
 della Lagonessa, Giulia, II-III, 6
 della Ratta, Caterina, II-III, 21
 della Ratta, Ottavio, II-III, 55
 della Ratta, Ruggiero, II-III, 55
 della Tolfa (famiglia), II-III, 42
 della Tolfa, Giovanni Vincenzo, II-III, 41
 della Torre, Francesco, II-III, 77
 Delle Donne, Enrica, II-III, 94
 delle Vigne, Pier, II-III, 109, 117
 De Lorenzis, Daniela, II-III, 93
 Del Pesco, Daniela, II-III, 65, 79
 Del Po, Giacomo, I, 53, 73-74, 75
 Del Po, Teresa, II-III, 72-74, 79
 del Pozzo, Paride, I, 34
 Delsere, Iaria, II-III, 134
 del Serio, Giosuele, II-III, 46, 55
 Del Treppo, Mario, I, 4
 de' Lucia (famiglia), II-III, 118
 de' Lucia, Cesare, II-III, 111, 118
 De Maio, Romeo, II-III, 53
 de Maiora (famiglia), II-III, 41
 de Maiora, Marino Antonio, II-III, 37
 de Mambro Santos, Ricardo, II-III, 40
 De Marco, Aldo, II-III, 67
 de Marco, Antonino, II-III, 18-19, 21
 De Marco, Mario, II-III, 93-94
 De Martini, Vega, I, 9
 de Martino, Gennaro, II-III, 134
 De Matteis, Paolo, I, 53
 De Mattia, Fausto, II-III, 65
 De Mauro, Raffaele, II-III, 101
 de Medici, Fernando, II-III, 37
 de Mele, Ursina, II-III, 35, 37
 De Michelis, Gianni, II-III, 138
 De Mieri, Stefano, I, 37; II-III, 31, 40-42, 48, 53-54
 De Miranda, Girolamo, I, 35
 de Mura, Ettore, II-III, 102
 De Mura, Francesco, I, 54, 58; II-III, 135
 d'Engenio Caracciolo, Cesare, II-III, 27
 Denunzio, Antonio Ernesto, II-III, 79
 De Palma, Luigi Michele, II-III, 41
 de Pauli, Francesco Paolo, II-III, 43
 De Rienzo, Antonio, I, 17
 De Rinaldis, Aldo, I, 4, 16
 De Riseis, Luigi, II-III, 117
 De Ritis, Vincenzo, II-III, 99
 de Robbles, Francesco, II-III, 53
 De Rosa, Carlo Antonio, I, 34, 37
 De Rosa, Federica, II-III, 115
 De Rosa, Giuseppe, II-III, 50-51, 54, 56-57
 De Rosis, Giovanni, I, 50, 56-57
 d'Errico (famiglia), II-III, 111, 118
 d'Errico, Mattia, II-III, 118
 d'Errico, Teodoro, Dirk Hendricksz Centen, II-III, 33
 de Ruggiero, Giuseppe, II-III, 41
 De Ruggiero, Ettore, II-III, 121
 de Sade, Donatien-Alphonse-François detto Marchese de Sade, I, 39, 45
 De Sanctis, Francesco, II-III, 109, 117
 de Sanctis, Nicola, I, 51
 de Sancto, Scipione, II-III, 42
 de Sandris, Jacobo, II-III, 42
 de Sangro, Raimondo, principe di Sansevero, I, 39-42, 45
 De Sanctis, Francesco, I, 4
 De Seta, Cesare, II-III, 67, 93
 de Simone, Giovanni, II-III, 106-107
 De Simone, Giuseppe, I, 27, 29, 36
 De Simone, Roberto, II-III, 97, 101-103
 de Stefano, Pietro, II-III, 27
 Deswarte-Rosa, Sylvie, II-III, 42
 de Tome, Baldassarre, II-III, 56-57
 de Vaucanson, Jacques, I, 41, 43, 45
 de Vilamarí, Bernat, II-III, 21
 de Wael, Cornelis, II-III, 34
 de Wael, Lucas, II-III, 34
 de Zúñiga y Fonseca, Manuel, conte di Monterrey, I, 27-28, 36
 di Candida, Lucrezia, II-III, 18-19
 di Capua, Annibale, II-III, 53
 di Capua, Maria Giovanna, II-III, 41
 Di Dario Guida, Maria Pia, II-III, 51, 54
 Diego d'Alcalà (santo), II-III, 72
 di Giacomo, Salvatore, I, 4
 di Leonardo, Isabella, II-III, 41
 di Lino, Bartolomeo, I, 11
 di Lucca, Antonio, II-III, 134
 Di Maggio, Patrizia, I, 48, 56-59
 Di Marco, Fabrizio, II-III, 134
 Di Massa, Sebastiano, II-III, 130-131
 Di Mauro, Leonardo, I, 28, 36; II-III, 53, 67, 77, 79
 di Mauro, Nicola, II-III, 60, 66
 d'Ingoia, Laudonia, II-III, 35, 43
 d'Ingoia, Luca, II-III, 43
 di Notarnicola, Antonio, I, 57
 di Pascale, Orlando, II-III, 46, 55
 Di Pasquale, Gaetano, II-III, 130
 Di Resta, Isabella, II-III, 27
 di Sangro, Raimondo, principe di San Severo,

- II-III, 134
 Di Sena, Andrea, II-III, 53-54
 Di Stefano, Roberto, I, 68, 71-73; II-III, 27-28
 Divenuto, Francesco, I, 48, 56, 72, 74
 Docci, Marina, II-III, 134
 Dolce, Giuseppe, II-III, 116
 Domenichino, vedi Zampieri, Domenico
 Donadieu, Pierre, II-III, 127, 130, 132
 Donadio, Giovanni, II-III, 8, 12
 Donati, Gabriele, II-III, 22, 29
 D'Onofri, Pietro, I, 62, 72
 D'Onofrio, Cesare, II-III, 67
 D'Onofrio, Luigi, II-III, 103
 D'Onofrio, Vincenzo, II-III, 66, 78
 Donvito, Antonio, II-III, 92
 Doria, Gino, II-III, 99, 101, 103
 d'Orsi, Achille, II-III, 114
 Dottula, Marcello, II-III, 42
 Dupérac, Etienne, II-III, 62, 133
 Duprè, Giovanni, II-III, 107-108, 110, 116, 118
 d'Urso, Mario, II-III, 60, 64
- Einaudi, Giulio, II-III, 137
 Engels, Fredrich, II-III, 121
 Errichetti, Michele, SJ, I, 56
 Escrivà, Pedro Luis, II-III, 59
 Esperti, Alberico, II-III, 42
- Fabris, Dinko, II-III, 77
 Faenza, Mariella, II-III, 42
 Fagiolo, Marcello, II-III, 66-67, 92-94
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio, II-III, 78
 Fairclough, Henry Rushton, II-III, 103
 Fanzago, Cosimo, I, 74; II-III, 45, 66
 Farinati, Paolo, I, 21
 Fasulo, Filippo, II-III, 135
 Fattorini, Gabriele, II-III, 28-29
 Favati, Giuseppe, II-III, 131
 Febvre, Lucien, II-III, 130
 Federico I d'Aragona, I, 78
 Federico I, d'Aragona, I, 78
 Feliciano, Pierluigi, II-III, 53
 Ferdinando II d'Aragona, *detto* Ferrandino, I, 77
 Ferdinando II d'Aragona, *detto* il Cattolico, II-III, 6
 Ferdinando IV di Borbone, II-III, 115
 Ferdinando il Cattolico, *vedi* Ferdinando II d'Aragona
 Fergonzi, Flavio, II-III, 115
 Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Jorge, II-III, 79
 Ferrajolo, Melchiorre, I, 77
 Ferrandino, *vedi* Ferdinando II, d'Aragona
 Ferrante (famiglia), II-III, 93
 Ferrari, Oreste, II-III, 78
 Ferraro, Italo, II-III, 53-54, 65
 Fichte, Johann Gottlieb, 123
 Fidanza, Giovan Battista, I, 16
 Fiengo, Giuseppe, I, 68, 72; II-III, 66-67, 79
 Figliuolo, Bruno, I, 72
 Filamondo, Raffaele Maria, II-III, 79
 Filangieri, Riccardo, I, 78; II-III, 67
- Filangieri di Satriano, Carlo, I, 73
 Filangieri di Satriano, Gaetano, I, 16-17, 76, 78; II-III, 27-29
 Filangieri Ravaschieri Fieschi, Teresa, II-III, 115
 Filisto di Siracusa, II-III, 125
 Finoglio, Paolo, II-III, 51
 Fiorelli, Giuseppe, I, 65
 Fishelson, Lev, II-III, 102
 Fittipaldi, Teodoro, I, 26
 Florimo, Francesco, II-III, 111, 117
 Foglia, Ercole, II-III, 113, 118
 Fogliani Sforza d'Aragona, Giovanni, I, 42,
 Folch de Cardona, Pedro Antonio, II-III, 59
 Folch de Cardona, Ramón, II-III, 21
 Fontana, Domenico, II-III, 59
 Fontana, Giulio Cesare, II-III, 59
 Fornaro, Michelangelo, II-III, 97, 102
 Forni, Nicola, II-III, 105
 Fortunato, Giustino, II-III, 122, 130-131
 Foucart, Jacques, II-III, 42
 Franceschi Emilio, II-III, 114
 Francesco d'Assisi (santo), II-III, 77
 Francesco di Giorgio Martini, I, 77
 Francesconi, Antonio, I, 63, 65, 72
 Fratellone, Giuseppe, II-III, 116
 Fra Nuvolo, *vedi* Nuvolo, Giuseppe
 Fratarcangeli, Margherita, II-III, 67
 Freud, Sigmund, II-III, 102
 Fuidoro, Innocenzo, *vedi* D'Onofrio, Vincenzo
 Fulco, Giorgio, I, 4
 Fumo, Gaetano, II-III, 134
 Furlan, Caterina, II-III, 115
 Fusco, Maria Antonella, II-III, 115
 Fusconi, Giulia, II-III, 66, 78
 Fustel de Coulange Numa Denis, II-III, 125
- Gabbiani, Giuseppe, II-III, 108
 Gadaleta (famiglia), II-III, 41
 Gadaleta, Egidio, I, 58
 Gadaleta, Francesco Antonio, II-III, 34, 37
 Gaeta, Letizia, I, 9-10, 16-17; II-III, 27, 53, 54
 Gaetani d'Aragona, Antonio, II-III, 75-76
 Gaetani d'Aragona, Nicola, II-III, 75, 79
 Gaetani d'Aragona, Pasquale, II-III, 75-76, 79
 Galansino, Arturo, II-III, 135-138
 Galante, Gennaro Aspreno, I, 27, 36; II-III, 27, 77
 Galasso, Giuseppe, I, 4, 36; II-III, 27, 41, 66, 115
 Galiani, Ferdinando, II-III, 98, 102-103, 121
 Galli, Giovanni, I, 69
 Gallifuoco, Silvana, II-III, 66
 Gallo, Saverio, II-III, 94
 Gallotti, Cesare, II-III, 108-109
 Galluccio, Antonio, II-III, 60
 Gamba, Bartolommeo, I, 37
 Gambacorta, Antonio, II-III, 34, 40
 Gambardella, Adriana, II-III, 65
 Gambardella, Alfonso, I, 47-48, 50, 56-57, 59
 Gambi, Maria Cristina, II-III, 102
 Garbinati, Giovan Antonio, II-III, 42
 Garibaldi, Giuseppe, II-III, 109, 118
 Garms, Jörg, II-III, 93
 Garruba, Michele, II-III, 88, 94
- Gatta, Pasquale, II-III, 93
 Gavagnin, Gabriella, II-III, 101
 Gemito, Vincenzo, II-III, 114
 Gazzara, Loredana, I, 35, 37
 Gelao, Clara, II-III, 40-41, 88, 93-94
 Gemito, Vincenzo, II-III, 114
 Gennaro (santo), I, 28-29, 66-67
 Gentile, Giovanni, II-III, 123
 Gesualdo, Carlo, II-III, 21
 Ghesetti Giavarina, Adriano, I, 50-51, 57
 Giamberti, Giuliano, II-III, 27
 Gian Giacomo da Brescia, II-III, 17, 21
 Giannattasio, Paolo, II-III, 53
 Gigante, Marcello, I, 4
 Ginzburg, Carlo, II-III, 136
 Giordano, Luca, II-III, 72-73, 75, 78
 Giordano, Luigi, I, 63
 Giorgio (santo), II-III, 6
 Giorgio, Salvatore, II-III, 103
 Giotto di Bondone, II-III, 137
 Giovan Battista di Jacopo, *detto* Rosso
 Fiorentino, II-III, 5
 Giovanna I d'Angiò, II-III, 62
 Giovanni da Capestrano (santo), II-III, 71-73, 76-78
 Giovanni da Nola, *vedi* Marigliano, Giovanni
 Giovanni de Prado, beato, II-III, 78
 Giovanni di Dio (santo), II-III, 71
 Giovanni di San Facondo (santo), II-III, 71
 Giovannoni, Gustavo, I, 67, 70, 73; II-III, 133-134
 Giovene di Girasole, Andrea, I, 53, 56, 58
 Girardi, Mario, II-III, 92, 94
 Gisotta, Donato, II-III, 90
 Giuliano da Sangallo, *vedi* Giamberti, Giuliano
 Giulio II (papa), II-III, 11
 Giulio Romano, *vedi* Pippi, Giulio
 Giusti, Paola, II-III, 27
 Goethe, Johann Wolfgang von, II-III, 123, 130-131
 Gombrich, Ernst, II-III, 136
 Gomensoro, Ataliba, II-III, 113, 118
 Gómez-Moreno, Manuel, II-III, 27
 Gómez-Moreno, María Elena, II-III, 27
 Gonella, Guido, II-III, 129
 González de Valdéz, Fernando, II-III, 61, 68
 Gorgone, Giovanni, I, 41-43, 45
 Gozzi, Carlo, II-III, 98, 100
 Graffeo (famiglia), I, 41
 Graffeo, Paolo, I, 41-42
 Gramsci, Antonio, II-III, 129, 131
 Gravagnuolo, Benedetto, II-III, 122, 128-130
 Greco, Aniello, II-III, 133
 Greco, Luigi, II-III, 93
 Greene, Virginia, I, 45
 Grelle Iusco, Anna, I, 16
 Grenzi, Claudio, II-III, 133
 Grundmann, Melanie, II-III, 101
 Gualtieri, Giuseppe Giovanni, II-III, 77
 Guarini, Guarino, I, 74
 Guazzoni, Valerio, I, 26
 Gubitosi, Camillo, II-III, 67

Guerra, Giovanni Antonio, II-III, 47, 50-55, 57
 Guerriero, Luigi, II-III, 67
 Guevara, Gennaro, II-III, 91
 Guglielmelli, Arcangelo, I, 47-48, 50-51, 53, 57, 74-75; II-III, 76
 Gui, Oriana, II-III, 136
 Guida, Gabriella, II-III, 66
 Guiscardo, vedi Roberto d'Altavilla
 Guttuso, Renato, II-III, 124-125

Haberditzl, Franz Martin, II-III, 41
 Hager, Hellmut, II-III, 93
 Harris, Lucas, II-III, 97, 102
 Haussmann, Georges Eugène, I, 63
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, II-III, 123
 Hell, Ignazio, I, 59
 Hernández Redondo, José Ignacio, 28
 Hernando Sánchez, Carlos José, II-III, 27
 Heywood, Thomas, II-III, 100, 103
 Hovic, Gaspar, II-III, 30-43

Iacobellis, Isabella Antonia, II-III, 92
 Iandolo, Carlo, II-III, 102
 Imbriani, Giorgio, II-III, 110
 Imbriani, Paolo Emilio, II-III, 110
 Imeneo, II-III, 66
 Imperato, Andrea, II-III, 47, 55
 Imperato, Anna, II-III, 48
 Imperato, Francesco, II-III, 51
 Imperato, Francesco Bartolomeo, II-III, 47, 55
 Imperato, Girolamo, II-III, 33, 46-49, 51, 53, 55, 57
 Imperato, Ippolita, II-III, 21
 Imperatore, Luigi, II-III, 101
 Indelicato, Sebastiano, II-III, 60-61, 63-64
 Iorio, Sabrina, II-III, 54
 Izzo, Alberto, II-III, 67
 Izzo, Mariaclaudia, II-III, 79

Jacob, André, II-III, 94
 Jappelli, Filippo, SJ, I, 56-59
 Jones, Pamela M., II-III, 41

Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton von, II-III, 101
 Kelchtermans, Leen, II-III, 41
 Kieven, Elisabet, II-III, 93
 Konečný, Lubomír, II-III, 41
 Kopisch, August, II-III, 95, 98, 100, 102
 Kostka, Stanislao (santo), I, 54
 Kragelund, Patrick, I, 37
 Krall, Matthias (Crall Mattia), I, 48, 50, 54, 57, 59
 Kubler, George, II-III, 137

Lablache, Francesca, II-III, 113
 Lablache, Luigi, II-III, 113
 Labrot, Gérard, II-III, 79, 84, 93
 Lachenmann, David, I, 26
 Laclotte, Michel, II-III, 136
 Lafréry, Antoine, II-III, 62, 133
 Lama, Giovan Bernardo, II-III, 49, 51
 La Malfa, Claudia, II-III, 27
 Lamberti, Nicola, II-III, 134

la Mes, Nicola Antonio, II-III, 43
 Lampignano, Francesco, II-III, 41
 Landolfo, Francesco, II-III, 47, 56
 Lanfranco, Giovanni, I, 19, 24, 26
 Lanzi, Luigi, II-III, 136
 La Vega, Pietro, II-III, 65
 Lavermicocca, Nino, II-III, 40
 Laregina, Antonella, I, 16
 Lattuada, Riccardo, II-III, 77-79
 Lavedan, Pierre, II-III, 125
 Lazzari, Dionisio, II-III, 60
 Lazzari, Jacopo, II-III, 49-51, 54, 56, 57
 Lazzarini, Andrea, I, 35
 Lazzarini, Pietro, II-III, 116
 Lelli, Ercole, I, 41, 44-45
 Lenin, Vladimir Il'ic' Ul'janov, II-III, 121
 Lenzo, Fulvio, I, 56; II-III, 66, 79
 Leonardo da Vinci, II-III, 10, 18
 Leone X (papa), II-III, 15, 28
 Leone, Giustino, II-III, 116
 Leone de Castris, Pierluigi, I, 25, 28-29, 36, 72; II-III, 27-28, 40-42, 53-54
 Leopardi, Giacomo, II-III, 117, 122
 Leuschner, Eckhard, II-III, 42
 Lezzo, Antonia, II-III, 101
 Liardo, Filippo, II-III, 116
 Liberti, Francesco, II-III, 109, 114, 116-117
 Liedekerke, Anne-Claire
 Lippi, Filippino, II-III, 18
 Lista, Gennaro, II-III, 110
 Lista, Stanislao, II-III, 105-106, 108, 116
 Liuzzi, Francesco, II-III, 42, 93
 Lofano, Francesco, II-III, 31
 Loffredo, Fernando, II-III, 79
 Lombardo di Cumia, Maria Alasia, II-III, 28
 Lombardo Radice, Lucio, II-III, 131-132
 Longhi, Roberto, I, 27; II-III, 5, 27, 29, 135-138
 Longone, Giuliano, II-III, 103
 Lorenzetti, Costanza, II-III, 115
 Lorenzo Giustiniani (santo), II-III, 71
 Losapio, Francesco Paolo, II-III, 81, 83, 92-93
 Losavio, Giuseppe, II-III, 92-93
 Lucchese, Giuseppe, I, 48, 51, 57, 74
 Lucchese, Rosa, II-III, 54
 Ludovico di Tolosa (santo), II-III, 72, 77

Machuca, Pedro, II-III, 5, 7, 12, 16, 25, 27, 29
 Madruzzo, Cristoforo, II-III, 37, 41
 Mafai, Mario, II-III, 131-132
 Magarelli (o Mangarelli, Mancarelli) Giovanni, II-III, 87, 90
 Magherini, Ivo, II-III, 97
 Maglio, Luigi, II-III, 67
 Magnani Cianetti, Marina, II-III, 133-134
 Maietta, Ida, I, 17
 Maione, Paologiovanni, II-III, 79
 Maiullari, Giovan Donato, II-III, 32, 40
 Malato, Enrico, II-III, 95, 97, 99, 101-103
 Malinconico, Nicola, I, 53
 Malvasia, Carlo Cesare, I, 24, 26
 Malvito, Giovan Tommaso, I, 12, 17; II-III, 8-9, 12, 15, 18-19, 21, 29

Malvito, Tommaso, II-III, 21
 Mancarelli, Giovanni, II-III, 94
 Mancini, Franco, I, 58; II-III, 78
 Manco, Alessandra, II-III, 67
 Mander, Carel van, I, 20-23, 25; II-III, 31, 33, 36, 40-41, 43
 Manetti, Giannozzo, I, 77-78
 Mangone, Fabio, II-III, 117
 Manfredi, Michele, I, 33-34, 37
 Manieri, Alberto, II-III, 84
 Manieri, Mauro, II-III, 84
 Manieri Elia, Mario, I, 72; II-III, 93
 Mansi, Maria Gabriella, II-III, 77-79
 Manso, Giovan Battista, marchese di Villa, I, 27-37
 Maranzi, Luciano, I, 43
 Marcato, Carla, II-III, 102
 Marciano, Giovan Francesco, II-III, 71
 Marciano, Felice, I, 36
 Marconi, Paolo, I, 72
 Margoleo (famiglia), II-III, 83, 94
 Margoleo, Donato Ignazio, II-III, 84, 87
 Margoleo, Francesco, II-III, 84-85, 93
 Margoleo, Ignazio, II-III, 84
 Margoleo, Pasquale Tommaso, II-III, 81, 83-85, 87-89, 92-94
 Margoleo, Valerio, II-III, 84
 Margoleo, Vincenzo, II-III, 84, 87
 Maria Maddalena di Croy, II-III, 79
 Maria Luisa d'Orleans, II-III, 72-74
 Marianna di Neoburgo, II-III, 60, 72
 Marigliano, Giovanni, detto Giovanni da Nola, I, 7-17; II-III, 21-22, 28
 Marinelli, Filippo, I, 57
 Marinelli, Lucia, II-III, 78
 Marrocco, Sebastiano, II-III, 135
 Martinez, Francesco, I, 54-56
 Martini, Stelio M., II-III, 103
 Martorelli, Luisa, I, 16; II-III, 115, 117
 Marx, Karl, II-III, 121
 Massotti, Giovan Battista, II-III, 134
 Mastiani, Giuseppe, I, 45
 Mastroleo, Giuseppe, I, 53
 Masuccio I, I, 62
 Masuccio II, I, 62
 Matteo di Santo Stefano, frate, II-III, 77
 Matthews, Jeff, II-III, 95
 Mauro, Achille, II-III, 63, 67
 Mauro, Carlangelo, II-III, 29
 Mazzarella, Andrea, da Cerreto, I, 32, 34, 37
 Mazzella, Scipione, II-III, 29
 Mazzini, Giuseppe, II-III, 113, 118
 Mazzocca, Ferdinando, II-III, 116
 Mazzolai, Daniele, II-III, 116
 Mazzoleni, Stefano, II-III, 130
 Megazo, Maria, II-III, 42
 Meijers, Dulcia, II-III, 41
 Melani, Alfredo, II-III, 116
 Melchionna, Giuseppe, I, 64
 Mellone, Francesco, II-III, 48, 53, 56
 Menna, Giovanni, II-III, 130
 Merloni, Francesco, 78

- Meyer-Lübke, Wilhelm, II-III, 102
 Michiel, Giovanni, II-III, 22, 24, 26
 Michiel, Marcantonio, II-III, 27
 Middione, Roberto, II-III, 53
 Miele, Michele, II-III, 66
 Migliaccio Luciano, II-III, 11, 27
 Migliozi, Antonello, II-III, 130
 Milano, Pasquale, II-III, 92
 Milillo, Stefano, II-III, 40
 Mininni, Mariavaleria, II-III, 130
 Minonzio, Donata, II-III, 78
 Minutolo, Errico, I, 62
 Minutolo, Filippo, I, 61, 72
 Miola, Alfonso, I, 73
 Moccia, Nicoletta, II-III, 94
 Mocchiola, Luciana, II-III, 53
 Modestino, Carmine, I, 37
 Molaro (o Molara), Giulio, II-III, 60, 66
 Mollica, Francesco, II-III, 53
 Mollica, Matteo, II-III, 47, 53, 55, 57
 Mondelli, Antonio, II-III, 93
 Montanari, Tomaso, I, 35
 Montanaro, Giovanni, II-III, 94
 Montanaro, Pasquale, II-III, 94
 Montani, Tommaso, II-III, 50, 51, 54, 56
 Monte, Domenico, II-III, 82, 83, 93
 Monte, Giannantonio, II-III, 82-83, 92-93
 Monte, Giannantonio Domenico Giuseppe, II-III, 83, 93
 Monte, Vincenzo, II-III, 83, 92-93
 Monte, Vito Antonio, II-III, 92
 Montella, Nicola, II-III, 48, 56
 Monti, Gennaro Maria, II-III, 67
 Montone, Maurizio, II-III, 67
 Morghen, Raffaello, I, 32-33
 Moretto, *vedi* Bonvicino, Alessandro
 Morisani, Ottavio, I, 16; II-III, 27
 Mormando, Giovanni, *vedi* Donadio, Giovanni
 Mormone, Raffaele, I, 4; II-III, 65
 Moscati, Domenico Antonio, II-III, 94
 Movizzi, Crisostomo, II-III, 76, 78
 Mozzati, Tommaso, I, 17; II-III, 27
 Müller, Wilhelm, II-III, 95, 101
 Muollo, Giuseppe, I, 9
 Murano, Giovanni, II-III, 42
 Muscetta, Carlo, II-III, 131-132
 Musella, Luigi, II-III, 129
 Mussolini, Benito, II-III, 134
 Mutini, Claudio, I, 36; II-III, 29
 Muto, Giovanni, II-III, 79
 Muzii Cavallo, Rossana, I, 56
 Muzio (famiglia), II-III, 111, 118
 Muzio, Gennaro, II-III, 94
 Muzio, Vincenzo, II-III, 94
- Naldi, Riccardo, I, 9-10, 16-17; II-III, 16, 22, 27-29, 138
 Napoletano, Domenico, I, 12, 17
 Napoli, Carmine, II-III, 116
 Nappi, Eduardo, I, 45, 59; II-III, 41, 53, 54
 Natale, Luca Antonio, II-III, 58, 60-67, 69
 Natali, Antonio, I, 17; II-III, 27
- Navarra (famiglia), II-III, 116, 118
 Negri Arnoldi, Francesco, II-III, 16, 28
 Negro Spina, Annamaria, II-III, 78
 Nesi, Antonio, II-III, 43
 Nicolini, Fausto, I, 16; II-III, 27
 Nicolini, Nicola, II-III, 67, 78
 Nicoloso, Paolo, I, 73
 Nitti, Francesco, II-III, 129
 Nocca, Marco, II-III, 116
 Nollet, Jean Baptiste, I, 40
 Nova, Alessandro, I, 26
 Nugent, Margherita, I, 27
 Nuti, Lucia, II-III, 41
 Nuvolo, Giuseppe, detto Fra Nuvolo, I, 74
 Nykjær, Mogens, I, 37
- Olivieri, Aldo, II-III, 101
 Omero, II-III, 98-100
 Ordóñez, Bartolomé, I, 11; II-III, 4-5, 8, 11, 15, 17-19, 21-22, 24-25, 27-29
 Orazio Flacco, Quinto, I, 79; II-III, 99
 Origlia, Marzio, duca di Arigliano, II-III, 61, 64
 Orlandi, Oronzio, II-III, 110
 Orso, Antonio, II-III, 22, 24, 26
 Ovidio Nasone, Publio, II-III, 99
- Pacelli, Vincenzo, I, 28, 36
 Paci, Giovan Francesco, II-III, 72
 Padula, Antonio, II-III, 66
 Pagano, Francesco, I, 54
 Pagliara, Daniela, I, 78
 Paisiello, Giovanni, II-III, 98
 Palazzolo Olivares, Claudia, II-III, 15, 18, 28
 Palizzi, Filippo, II-III, 116-117
 Palmieri, Angela, II-III, 41
 Palmieri, Giuseppe, II-III, 90-91, 121
 Palmieri, Stefano, I, 4, 75-78
 Panarello, Mario, II-III, 54
 Pandone, Galeazzo, II-III, 20, 22, 24
 Pane, Andrea, I, 73; II-III, 129, 134
 Pane, Giulio, I, 4, 59, 74-75, 78; II-III, 53, 65, 67, 128, 133-135
 Pane, Roberto, I, 4, 56, 76; II-III, 22, 28, 65, 77, 124, 129
 Panessa, Donato Antonio, II-III, 81, 92-94
 Panessa, Michele, II-III, 92-94
 Panessa, Rosa, II-III, 92
 Panofsky, Erwin, II-III, 136
 Panphilo, Xenia, II-III, 131
 Panzetta, Alfonso, II-III, 108-109, 115, 117
 Paone, Michele, II-III, 89, 92-94
 Papaccio, Vincenzo, I, 57
 Papagna, Elena, II-III, 34, 41
 Papale (famiglia), II-III, 111, 118
 Pappacoda, Artuso, I, 62
 Parente, Ulderico, I, 57
 Partenope, sirena, II-III, 60
 Parrino, Domenico Antonio, I, 36, 56; II-III, 63, 66-67
 Parrino, Giovanni, II-III, 21
 Pascale, Gennaro, I, 57
 Pascariello, Maria Ines, II-III, 67
- Pascasi, Antonio Nicola Francesco, II-III, 43
 Pasculli Ferrara, Mimma, I, 59; II-III, 93-94
 Pasinetti, Catello, II-III, 54
 Pasquale Baylon (santo), II-III, 71, 73-77, 79
 Pasquarelli, Luigi, II-III, 104-118
 Patalano, Pietro, II-III, 79
 Patergnani, Carmelo, I, 37
 Patricolo, Giuseppe, II-III, 116
 Paulillo, Melchiorre, II-III, 47, 55
 Pauluccio, Francesco, II-III, 48, 56
 Pavarotti, Luciano, II-III, 95
 Pavone, Lonardantonio, II-III, 93
 Pavone, Mario Alberto, II-III, 77
 Pecori, Silvana, II-III, 131
 Pedretti, Bruno, I, 72
 Pedro Antonio d' Aragona, *vedi* Folch de Cardona, Pedro Antonio
 Pellegrino, Francesco, II-III, 97
 Pelliccia, Antonio, II-III, 133-135
 Peluso, Vincenzo, II-III, 93-94
 Penia, Francesco, II-III, 42
 Penna, Antonio, I, 66, 72
 Penni, Gian Francesco, II-III, 5
 Penta, Maria Teresa, II-III, 78, 115
 Pepe, Carlo, II-III, 77
 Pepe, Carmelo, II-III, 94
 Pepper, Stephen, I, 26
 Pergolesi, Raffaele, I, 67
 Perreca, Giacinto, I, 58
 Perrone, Aniello, II-III, 72-74, 76, 79
 Perrone, Michele, II-III, 79
 Pesce, Anita, II-III, 101
 Pessolano, Maria Raffaella, II-III, 65-67
 Peters, Renata, I, 44-45
 Petrarca, Francesco, II-III, 95
 Pezone, Maria Gabriella, II-III, 65, 93
 Pianigiani, Ottorino, II-III, 133
 Picca, Francesco, II-III, 38, 42
 Picchiatti, Francesco Antonio, II-III, 59, 61-62, 65-66
 Picone, Renata, I, 72-73; II-III, 53, 67
 Picone Petrusa, Mariantonietta, II-III, 117
 Pierguidi, Stefano, I, 19, 25-26
 Piero di Cosimo, II-III, 18
 Pietro II del Brasile, II-III, 105, 113-114, 118
 Pietro Battista (santo), II-III, 77
 Pietro da Cortona, *vedi* Berrettini, Pietro
 Pietro d' Alcantara (santo), II-III, 73, 77, 79
 Pignalosa, Simona, II-III, 78
 Pignatelli (famiglia), II-III, 13,
 Pignatelli, Carlo, II-III, 15
 Pignatelli, Caterina, II-III, 8, 12, 14-17, 21, 24, 26, 29
 Pignatelli, Ettore, II-III, 13
 Pignatelli, Fabrizio, II-III, 15
 Pignatelli, Pietro, II-III, 13, 27
 Pignatelli, Troiana, II-III, 13
 Pindinelli, Elio, II-III, 93-94
 Pinto, Aldo, II-III, 27-28, 53, 54
 Pinto, Giovanni, II-III, 41
 Pippi, Giulio, II-III, 5
 Piras, Pina Rosa, II-III, 28

- Piro, Paolo, II-III, 46, 55
Pisani, Corrado, II-III, 41
Pisani Massamormile, Mario, I, 35
Pisano, Giovanni, I, 62
Pisano, Giuseppe, II-III, 55
Pisano, Nicola, I, 62
Pisante, Francesco, II-III, 116
Pisanti, Giuseppe, I, 61, 65, 67, 73
Platone, II-III, 123
Plinio il Vecchio, II-III, 123
Poerio, Carlotta, II-III, 110
Polidoro da Caravaggio, *vedi* Caldara, Polidoro
Polignano, Giacomo, II-III, 128
Politano, Simonetta, II-III, 94
Pontormo, *vedi* Carucci, Jacopo
Poole, Gordon M., II-III, 101, 103
Pope, Alexander, II-III, 103
Porpora, Nicola, I, 57
Postiglione, Raffaele, II-III, 107
Presta, Claudio, I, 56
Presti, Bonaventura, II-III, 63, 66
Previtoli, Giovanni, I, 16; II-III, 40, 135-138
Primario, Riccardo, I, 72
Prisco, Giuseppe, I, 66, 72
Prohaska, Wolfgang, I, 28, 36
Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta, II-III, 78
Prota Giurleo, Ulisse, II-III, 79
Pugliano, Giuseppina, I, 66; II-III, 117
Pugliese Carratelli, Giovanni, II-III, 28
Pugliese, Vincenzo, II-III, 40
Pugliese, Vittoria, I, 34
Pulieri, Carolina, II-III, 109
Puteo, Antonio, II-III, 36, 37, 38, 41
Puzio, Gaetano, II-III, 54
- Quaini, Massimo, II-III, 121, 128
Quaranta, Cesare, II-III, 21, 28
Quarantiello, Mario, I, 35
Quarenghi, Paola, II-III, 101
Queirolo, Francesco, I, 41
Quell, Enrico, II-III, 134
- Rackham, Oliver, II-III, 130
Radulovich (famiglia), II-III, 37
Radulovich, Marino, II-III, 41
Radulovich, Nicola, II-III, 41
Ragozzino, Francesco, I, 59
Raja, Giuseppe, II-III, 99
Rak, Michele, II-III, 78
Ravenna, Bartolomeo, I, 59
Reda, Vincenzo, II-III, 102
Regna, Pietro Paolo, II-III, 32
Reni, Guido, I, 19, 24, 26
Restaino, Concetta, I, 9, 17
Retz, Franz, I, 58
Riario Sforza, Sisto, I, 64-65, 73
Ribera, Jusepe de, I, 19, 22, 24
Ricca, Baldassarre, II-III, 17
Ricca, Gaspare, II-III, 48
Ricca, Pasquale, II-III, 105, 108
Ricci, Maria Luisa, II-III, 53
Ricci, Roberto, II-III, 42
- Ricciarelli, Daniele, *detto* Daniele da Volterra, I, 23
Riccio, Luigi, I, 27, 35-36
Ricco, A., I, 9, 17
Riga, Pietro Giulio, I, 35
Rimpatta, Antonio, I, 11
Rizzo, Vincenzo, I, 56-59; II-III, 78-79
Roberto d'Altavilla detto il Guiscardo, I, 79
Roberto d'Angiò, I, 75
Robotti, Diego, II-III, 115
Roca De Amicis, Augusto, II-III, 134
Rocco, Gaetano, II-III, 77
Rodolfo II d'Asburgo, Imperatore, I, 23
Romano, Gian Cristoforo, I, 17; II-III, 5
Rosa, Mario, II-III, 94, 95
Rosa, Salvator, II-III, 127
Rosa da Viterbo (santa), II-III, 77
Rosalba, Giovanni, II-III, 29
Rosi, Massimo, II-III, 66
Rossi (famiglia), II-III, 111,
Rossi, Angelo junior, I, 4
Rossi, Angelo senior, I, 4
Rossi, Beatrice, II-III, 20, 22-23, 25, 29
Rossi, capo della Polizia Generale, II-III, 118
Rossi, Francesco, II-III, 98, 100
Rossi, Giovanni, I, 72
Rossi, Pasquale, I, 72
Rossi, Ruggiero, I, 4
Rossi Doria, Manlio, II-III, 121
Rosso Fiorentino, *vedi* Giovan Battista di Jacopo
Rotili, Mario, I, 17; II-III, 77
Röttgen, Herwarth, I, 20, 25-26
Ruggiano, Lorenzo, II-III, 60, 66
Ruggiero, Michele, I, 65
Ruotolo, Renato, II-III, 53, 77, 115
Russo, Giovan Battista, II-III, 40-43
Russo, Augusto, II-III, 77-78
Russo, Maria, II-III, 67
Russo, Michela, II-III, 101
Russo, Valentina, II-III, 129
Rutoli, Fiammetta, I, 45
- Sabastano, Geronimo, II-III, 47
Sabatini, Andrea, *detto* Andrea da Salerno, I, 7, 12-13, 17; II-III, 137
Sabatino, Orazio, II-III, 40
Sabino, Lina, I, 16
Saccatore, Giovan Domenico, II-III, 54
Sacco, Giuseppe, I, 16
Saffo, II-III, 128
Salemme, Michele, II-III, 133-135
Salerno, Antonio, I, 39-40
Salerno, Giuseppe, I, 38, 40-43, 45
Salvemini, Biagio, II-III, 42
Sampieri, Angelo, II-III, 130
Sanfelice, Antonio, I, 48
Sanfelice, Ferdinando, I, 47-51, 53, 56-58, 74-75; II-III, 133
Sanfelice, Guglielmo, I, 65
Sanmartino, Giuseppe, I, 42-43, 56, 59; II-III, 135
Sannazaro, Jacopo, II-III, 6, 8
Sanseverino, Aurora, II-III, 75-76, 79
- Sansone, Maria Rosaria, II-III, 79
Sansovino, Andrea, *vedi* Contucci, Andrea
Sansovino, Jacopo, *vedi* Tatti, Jacopo
Santacroce, Girolamo, II-III, 4, 11, 17, 21, 27-28
Santafede, Fabrizio, I, 31, 36-37; II-III, 47
Santagati, Federica Maria Chiara, II-III, 115
Santamaria Alessia, II-III, 115
Santillo, Giulio, II-III, 102
Santini, Alessandro II-III, 128-130
Santini Aichel, Jan Blazej, I, 56
Santo Stefano (o Santisteban), *vedi* Benavides, Francisco
Santorio, Lucio, II-III, 27-28, 66-67
Sanzio, Raffaello, I, 17; II-III, 5, 10, 18
Sapori, Giovanna, II-III, 28, 40, 41
Saracino (famiglia), II-III, 83
Sarnelli, Pompeo, I, 72; II-III, 127
Sasso, Camillo Napoleone, I, 39, 45
Savarese, Silvana, II-III, 93
Savoldo, Giovanni Girolamo, I, 26
Savorra, Massimiliano, II-III, 67
Scafi, Alessandro, II-III, 27
Scalvini, Maria Luisa, I, 72
Scaramuzza, Anna, II-III, 35, 36, 43
Scaramuzza, Savino, II-III, 43
Scarpetta, Gervasio, II-III, 92-94
Scassa (famiglia), II-III, 135
Scavizzi, Giuseppe, II-III, 78
Schelling, Friedrich, II-III, 123
Schiantarelli, Pompeo, I, 62, 72
Schipa, Michelangelo, I, 4
Schisano, Carlo, I, 54, 59
Schleier, Erich, I, 26
Schor, Cristoforo, II-III, 73, 76, 79
Schor, Filippo, II-III, 73, 76-77
Schor, Johann Paul, II-III, 61, 66, 77
Schütze, Sebastian, I, 26, 35; II-III, 66, 78-79
Scialò, Pasquale, II-III, 97, 101-102
Scinà, Domenico, I, 43, 45
Scirocco, Elisabetta, II-III, 53
Scognamiglio, Gioacchino, II-III, 97
Scotti Tosini, Aurora, II-III, 79
Scotto di Pagliara, Giuseppe Domenico, I, 56
Sebastiano di Massa, II-III, 126
Sebeto (divinità fluviale), II-III, 60
Seller, Francesca, II-III, 101
Seneca, Lucio Anneo, II-III, 99, 103
Senese, Tommaso, I, 62
Serani, Anna, II-III, 124, 129
Serao, Matilde, I, 40
Serassi, Pierantonio, I, 37
Sereni (famiglia), II-III, 129
Sereni, Clara, II-III, 131
Sereni, Emilio, II-III, 121-132
Sereni, Enrico, II-III, 131
Sereni, Enzo, II-III, 122, 129
Sereni, Lea Ottobrina, II-III, 131
Sereni, Marina, II-III, 131
Sereni, Marta, II-III, 131
Sereni, Samuele Isacco, II-III, 131
Sereni, Velia, II-III, 131
Serpico, Fulvia, II-III, 77-78

- Serrao, Achille, II-III, 102
 Sette, Maria Piera, II-III, 134
 Settembrini, Luigi, I, 37; II-III, 117
 Seura, Adriano, II-III, 43
 Sforza, Ascanio Maria, II-III, 18, 21
 Sforza, Bona, II-III, 22, 38
 Shearman, John K.G., I, 26
 Sica, Paolo, I, 73
 Sigismondo I di Polonia, II-III, 22
 Sigismondo, Giuseppe, I, 56, 59; II-III, 27, 50, 54
 Silberberg, Lev, II-III, 131
 Silberberg, Xenia, II-III, 122
 Silóee, Diego de, I, 11; II-III, 5-6, 8-18, 20-29
 Silvestri, Filippo, II-III, 121
 Simal López, Mercedes, I, 36
 Simoncini, Giorgio, II-III, 66
 Simone, Pasquale, II-III, 84, 93
 Sitte, Camillo, II-III, 133
 Situla, Pascarella, II-III, 35, 43
 Sodano, Giulio, I, 36
 Sofia, Anna Maria, II-III, 137
 Solari, Tommaso, II-III, 105, 108-110
 Solimena, Francesco, I, 52-53
 Solinas, Francesco, II-III, 66, 78
 Solpietro, Antonia, I, 17
 Sorce, Francesco, II-III, 54
 Sorel, Georges, II-III, 123
 Soverina, Francesco, II-III, 128
 Spadacini (famiglia), II-III, 111, 118
 Spadaccini, Rosanna, II-III, 115
 Spadini, Pasqualina, I, 37
 Spagnoletti, Angelantonio, II-III, 41
 Sparano, Stefano, I, 12
 Spaventa, Bertrando, II-III, 117
 Spear, Richard E., I, 26
 Speckaert, Hans, II-III, 40
 Speranza, Fabio, I, 16-17; II-III, 16, 27-28, 65
 Spinazzola, Vittorio, I, 4, 27
 Spinelli di Cariati (famiglia), II-III, 65
 Spinosa, Nicola, I, 26, 28, 36; II-III, 27, 53, 77, 115
 Spirito, Annunziata, II-III, 99, 103
 Sricchia Santoro, Fiorella, I, 35; II-III, 28, 53, 65, 78-79
 Stabile, Girolamo, I, 12
 Staffiero, Patrizia, II-III, 53
 Stancampiano, Vincenzo, II-III, 108, 116
 Stanzione, Francesco, I, 31, 37
 Stanzione, Massimo, I, 18, 22, 24-26
 Starace, Francesco, II-III, 66, 128-129
 Starita, Simona, II-III, 66
 Stazio, Marialuisa, II-III, 101
 Stefano da Putignano, II-III, 89
 Stigliola, Colantonio, II-III, 62, 67
 Stoesser-Johnston, Alyson Mary, II-III, 41
 Stoughton, Michael W., I, 19, 25-26
 Strazzullo, Franco, I, 57, 72-73; II-III, 28, 54, 61, 65-67, 92
 Strozzi, Filippo, I, 77
 Strunck, Christina, II-III, 79
 Summonte, Pietro, I, 9-10, 16; II-III, 6, 8, 11, 27
 Susinno, Stefano, II-III, 115
 Szczepaniak, Renata, II-III, 101
 Tabacchi, Odoardo, II-III, 114
 Tabarrini, Marisa, II-III, 134
 Tagliacozzi Canale, Nicolò, I, 52, 56, 58; II-III, 78
 Tamburini, Michelangelo, I, 57
 Tango, Onofrio, II-III, 92
 Tarallo, Michela, II-III, 53
 Taranto, Raffaello, II-III, 92
 Tari, Antonio, II-III, 117
 Tarrant, Richard J., II-III, 103
 Tasso, Torquato, I, 34, 37
 Tatti, Jacopo, detto Sansovino, II-III, 22
 Tempesti, Fernando, II-III, 135-136
 Teresa Cristina di Borbone, II-III, 113
 Terrarolo, Valerio, I, 72
 Thalberg, Sigismondo, II-III, 110-111, 113, 118
 Thomas, Richard F., II-III, 103
 Timante, II-III, 123
 Timeo di Tauromenio, II-III, 125
 Tino di Camaino, I, 60, 62
 Tomasi, Salvatore, II-III, 117
 Tortora, Eugenio, II-III, 53
 Tortora, Francesco, II-III, 53
 Toscano, Bruno, II-III, 137
 Toscano, Maria, I, 37
 Toscano, Tobia Raffaele, I, 36
 Tosco, Carlo, II-III, 130
 Travaglini, Federico, II-III, 50, 53
 Trifone, Romualdo, II-III, 121
 Trillocco, Gennaro, II-III, 135
 Trillocco, Michele, II-III, 135
 Troisi, Francesco Paolo, II-III, 92
 Troya, Carlo, II-III, 109, 117
 Tubano, Giovanni, II-III, 67
 Tufari, Raffaele, I, 27, 29, 36
 Turco, Maria Grazia, II-III, 134
 Tutini, Camillo, I, 36
 Utili, Mariella, I, 16
 Vaaz, Simone, conte di Mola, II-III, 41
 Vacca, Nicola, II-III, 92
 Vaccaro, Domenico Antonio, I, 48, 54, 57, 74; II-III, 133, 135
 Vaccaro, Nicola, II-III, 76-77
 Vácha, Štěpán, II-III, 41
 Valente, Isabella, II-III, 115-117
 Valente, Pietro, II-III, 116
 Valerio, Vladimiro, II-III, 67
 Vallery-Radot, Jean, I, 50, 57
 Van Barla, Giovanni, II-III, 35, 43
 Vandeneynnden, Ferdinand, II-III, 41
 Van der Stighelen, Katlijne, II-III, 41
 Vanneschi, Tommaso, I, 50-51
 van Waen, Otto, II-III, 37, 41
 van Winghen, Joos, II-III, 37
 Varagnoli, Claudio, II-III, 134
 Vargas, Carmela, II-III, 40, 79
 Varrone, Marco Terenzio, II-III, 122, 128
 Vasari, Giorgio, II-III, 11
 Vasquez de Arce, Martín, II-III, 18
 Vassallo Zirpoli, Emanuela, I, 72
 Velasco, Giuseppe, I, 52
 Venditti, Arnaldo, I, 72
 Venturi, Adolfo, I, 16
 Venturi, Gianni, II-III, 116
 Venturi, Lionello, I, 27; II-III, 135-136
 Venturoli, Paolo, I, 16-17
 Verde, Paola Carla, II-III, 67
 Veronese, Luigi, I, 60-61, 63-64, 69-70, 72-73
 Veronese, Paolo, I, 19, 24
 Vespignani, Virginio, I, 64, 72
 Vespoli, Carlo, I, 53, 57-58
 Vico, Giambattista, II-III, 109, 117, 126
 Vigliante, Giovan Battista, II-III, 47, 53, 55
 Viligiardi, Arturo, II-III, 134
 Villani, Pasquale, I, 4
 Virgilio Marone, Publio, II-III, 77, 98-100, 103
 Visceglia, Maria Antonietta, II-III, 41, 42
 Visentin, Chiara, II-III, 128
 Vitagliano, Gianluca, I, 73
 Vitagliano, Giovan Francesco, II-III, 55, 56
 Vitaliano, Sante, II-III, 21
 Vitolo, Uriele, II-III, 106-107, 116
 Vitruvio Pollione, Marco, II-III, 64
 Viviani, Raffaele, II-III, 95, 101
 Vizogne, Leonardo Antonio, II-III, 41
 Volpe, Antonio, I, 16
 Volpe, Luciano, II-III, 128
 Volpe, T., I, 16
 Von Haachen, Hans, II-III, 34
 Vona, Fabrizio, II-III, 40
 Vroom, Hendrick Cornelisz, II-III, 37
 Wagner, Otto, II-III, 133
 Wallace, Richard W., II-III, 78
 Ward, Alastair, I, 56
 Weil, Mark, I, 26
 Weise, Georg, I, 16; II-III, 6, 27-28
 Westermann, Mariët, II-III, 41
 Wethey, Harold, II-III, 28
 Willette, Thomas C., I, 26, 35
 Winspeare, David, II-III, 121
 Wolff, Oskar Ludwig Bernhard, II-III, 101
 Yeguas i Gassó, Joan, II-III, 28
 Zammerini, Massimo, II-III, 134
 Zampieri, Domenico, detto Domenichino, I, 36
 Zanotti, Giampietro, I, 26
 Zeri, Federico, II-III, 137
 Zevi, Bruno, II-III, 130
 Zezza, Andrea, I, 17, 35; II-III, 53, 65, 78-79, 138
 Zino, Tommaso, I, 58
 Zirioni, Sante, II-III, 94
 Zito, Paola, II-III, 78
 Zizza, Biagio, I, 48, 57
 Zucconi, Guido, I, 73; II-III, 67, 133

Indice dei luoghi

- Abruzzo, II-III, 98
Acquaviva delle Fonti, II-III, 37, 41
- archivio del Capitolo, II-III, 92
- chiesa e convento di San Domenico, II-III, 85
Adriatico, II-III, 95
Afragola
- chiesa di Santa Maria d'Ajello, Cappella di San Carlo, II-III, 54
- oratorio della confraternita dell'Immacolata concezione, II-III, 51, 52, 54, 57
Alberobello, II-III, 92
Altamura, II-III, 34, 41
Amalfi, I, 65, 68, 72, 78
- duomo di Amalfi, I, 73
Anacapri, II-III, 124-125, 129
Andria, II-III, 134
- chiesa di San Nicola, II-III, 134
Angri, chiesa dell'Annunziata, I, 12
Apricena, II-III, 133
Atene, I, 70
Avenza, II-III, 5
Aversa, II-III, 134
- Bacoli
- capo Miseno, II-III, 66
- Tritoli, II-III, 66
Baia, II-III, 64
- castello, II-III, 61, 66
- molo, II-III, 61
Baranello, II-III, 51, 54
Barcellona, II-III, 5
- Cattedrale, II-III, 8, 16, 28
Bari, II-III, 29, 31, 32, 33-35, 37, 38, 40-43, 88, 92-94
- archivio di Stato, II-III, 91-93
- basilica di San Nicola, II-III, 35, 37
- biblioteca Nazionale, II-III, 92
- castello, II-III, 60
- Cattedrale, II-III, 37
- chiesa del Gesù, II-III, 94
- chiesa di San Domenico, II-III, 36
- chiesa di San Giacomo, II-III, 36
- chiesa di Santa Maria del Buon Consiglio, II-III, 43
- chiesa di Sant'Ambrogio, II-III, 35, 38, 42
- chiesa di Sant'Anna, II-III, 35
- piazza Mercantile, II-III, 35
- strada Palazzo di Città, II-III, 35
Barletta, Museo Civico, II-III, 106-107
Belgrado, II-III, 73
Bellpuig, II-III, 21
Benevento, II-III, 122
- chiesa di Santa Maria delle Grazie, I, 12-13
Bergamo, I, 10, 16; , II-III, 42
Bestvina, chiesa di San Giovanni
Nepomuk, I, 56
Bevagna, II-III, 121
Bisceglie, chiesa di San Luigi, II-III, 94
Bitonto, II-III, 31, 33
- chiesa di Santa Maria della Chinisa, II-III, 32
- monastero delle Vergini, II-III, 31, 36
Boemia, I, 56
Bologna, II-III, 136
- Istituto delle Scienze di Palazzo Poggi, I, 41, 44
- Università degli Studi, quadreria, I, 36
Brescia, II-III, 42
- San Giovanni Evangelista, Cappella del Sacramento, I, 26
Brindisi, cattedrale, II-III, 84
Buccino, I, 17
- chiesa dell'Annunziata, I, 7-9, 11-16
- chiesa di Santa Maria delle Grazie, I, 12-15, 17
- chiesa di Sant'Antonio Abate, I, 7, 12-13, 17
- Chiesa Maggiore, I, 16
Burgos, II-III, 11
- Cattedrale, II-III, 15-16, 25, 28
- Calabria, II-III, 102, 131
Campagna, II-III, 134
Campania, I, 7, II-III, 122- 124
Capitanata, II-III, 83, 135
Capri, II-III, 132
- Certosa di San Giacomo, I, 76
Capua, I, 59; II-III, 61, 134
- Collegio dei Gesuiti, I, 59
- monastero di Santa Maria, I, 59
Carrara, II-III, 5, 17
Casoria, II-III, 127
Cassano delle Murge, II-III, 34, 35
Castelcivita, San Francesco, I, 11
Castellammare di Stabia, I, 57
Castellana, II-III, 43
Castiglia, II-III, 15, 18
Castrì di Lecce, II-III, 93
Castrignano de' Greci, II-III, 93
Castrì Guarino
- cappella di San Giorgio (poi chiesa dell'Immacolata), II-III, 93
- chiesa dell'Immacolata, II-III, 93
- palazzo Vernazza-Guarini, II-III, 84
Catania, Circolo degli Operai, II-III, 115
Cava dei Tirreni, II-III, 60, 134
Cavallino, II-III, 93
Celenza Valfortore, II-III, 135
Cerreto Sannita, II-III, 134
Cesena, I, 20
Chiaravalle Centrale, II-III, 54
Cilento, I, 12
Cirò, castello, II-III, 66
Città del Vaticano
- Biblioteca Apostolica Vaticana, II-III, 67
- Cappella Sistina, II-III, 10
- Sala Ducale, II-III, 76
Civitella del Tronto, castello, II-III, 66
Copenaghen, I, 42
Conza, I, 16
Corato, chiesa dell'ospedale, già chiesa dei Cappuccini, II-III, 30
Cori, tempio d'Ercole, II-III, 132
Cortona, II-III, 136
Cosenza, II-III, 34
Crotone, castello, II-III, 60
- Dachau, II-III, 129
Europa, I, 5; II-III, 99
- Fasano, II-III, 91, 93-94, 105, 107-108, 115-116, 118
Firenze, I, 72, 77; II-III, 5, 24, 124, 135-136
- Accademia di Belle Arti, già Real
Accademia delle Arti del Disegno, II-III, 116
- - Archivio Storico, II-III, 108, 116
- duomo, I, 64-65, 67, 73
- Santa Felicità, I, 26
- Scuole del Popolo, II-III, 115
- Teatro Niccolini, II-III, 108
Foggia, II-III, 133
- Cattedrale, II-III, 135
- chiesa dell'Addolorata, II-III, 135
- chiesa dell'Annunziata, II-III, 135
Fontainebleau, Castello, I, 23
Francia, II-III, 123
Fuenti, torre, II-III, 60
- Gaeta, castello, II-III, 60-61
Gallipoli, II-III, 93
- chiesa di San Domenico al Rosario, II-III, 84, 93
Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, II-III, 121-132
Genova, II-III, 5, 34, 136
- Cattedrale di San Lorenzo, II-III, 14
Germania, II-III, 102
Gerusalemme, Israel Museum, I, 21
Ginevra, Musée Rath, II-III, 111, 117-118
Gioia del Colle, II-III, 81-82, 84, 92-94
- archivio del Capitolo, II-III, 91-92
- biblioteca Comunale, II-III, 91
- borgo di San Domenico, II-III, 94
- cappella del Purgatorio, II-III, 81-83, 85-86, 91-92
- cappella del SS. Sacramento, II-III, 82, 85, 91-92
- cappella di Monte Sannace, II-III, 85
- cappella di Sant'Angelo (o della Madonna di Costantinopoli), II-III, 82, 85
- chiesa di San Francesco, II-III, 81
- chiesa di Sant'Andrea, II-III, 82
- chiesa matrice, II-III, 80-82, 85-94
- convento dei minori conventuali, II-III, 91
- strada degli Albanesi, II-III, 91
Gragnano, I, 78
Granada
- Cattedrale, II-III, 9
Grottaglie, II-III, 134

- Haarlem, II-III, 37
- Inghilterra, I, 76
- Irpinia, I, 7
- Ischia, II-III, 60, 132
- torre della Cornacchia, II-III, 60
 - torre di Vico, II-III, 60
 - torre Sant'Angelo, II-III, 60
- Istanbul, Cisterna Basilica, I, 79
- Italia, II-III, 101-102, 105, 107, 109, 113-114, 116, 130
- Mezzogiorno, II-III, 121, 124, 130-131
- Lauria, II-III, 51
- Lecce, II-III, 83-84
- chiesa di Santa Maria della Provvidenza o delle Alcantarine, II-III, 84
- Lequile, II-III, 84
- Lesina, II-III, 135
- Lettere, castello, I, 78-79
- Liveri, santuario di Santa Maria a Parete, II-III, 54
- Londra
- National Gallery, I, 26
 - University College, I, 44
- Loreto
- Santa Casa, II-III, 18
- Lucca, II-III, 124
- Lucania, I, 12
- Lucera, II-III, 134-135
- chiesa del Carmine, II-III, 135
 - monastero di San Bartolomeo, II-III, 47
 - Museo Diocesano, II-III, 38, 39, 43
- Madrid, II-III, 59, 63
- Biblioteca Nacional de España, I, 36
 - Museo del Prado, II-III, 7
 - Real Biblioteca, II-III, 78
- Maglie, II-III, 93
- Mantova, II-III, 31
- Marsico Nuovo, II-III, 105, 118
- Martano, II-III, 83-85, 94
- chiesa parrocchiale, II-III, 93
- Matino, chiesa parrocchiale di San Giorgio, II-III, 93
- Melfi, I, 9, 12, 79-80
- castello, I, 79
 - - torre di Marcangione, I, 79
- Mesagne, II-III, 84, 93
- chiesa della SS. Annunziata, II-III, 84, 93
- Messina, II-III, 137
- congrega di San Niccolò dei Gentiluomini, II-III, 8
 - duomo, I, 62
- Milano, I, 68, 73; II-III, 136
- duomo, I, 64, 72
 - Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", II-III, 38
- Minervino Murge, ex chiesa dei Cappuccini, II-III, 31
- Modena, raccolta Campori, I, 57
- Modugno, I, 59; II-III, 38, 42
- chiesa di Sant'Agostino, II-III, 36, 37, 43
 - chiesa madre, II-III, 37
 - - cappella del Santissimo Sacramento,
 - monastero delle Monacelle, II-III, 37
- Molfetta
- chiesa di San Bernardino, II-III, 33, 34, 35, 37, 38
 - chiesa di Sant'Ignazio, II-III, 94
- Monopoli, II-III, 84, 92, 94
- chiesa di San Francesco, II-III, 93, 95
- Monreale, I, 78
- Monte Olimpo, II-III, 99-100, 103
- Monte Ossa, II-III, 99-100, 103
- Monte Pelio, II-III, 99-100, 103
- Montserrat, abazia, II-III, 21
- Montacassino, abbazia, I, 74
- Montpellier,
- Facoltà di Medicina, I, 35
- Morovigliano (torre), II-III, 60
- Napoli, *passim*
- Accademia di Belle Arti, già Real Istituto di Belle Arti, II-III, 105, 107, 110-111, 113-118
 - - Archivio Storico, II-III, 105, 115-117
 - - Gipsoteca, II-III, 116
 - Archivio di Stato, I, 49, 52, 54, 55-59, 71-73; II-III, 27-28, 58, 61, 63, 66, 68
 - Archivio Storico del Banco di Napoli, I, 40, 57-59
 - Archivio Storico Diocesano, I, 57
 - Archivum Neapolitanum Societatis Iesu, I, 56-58
 - Arsenale, II-III, 61
 - Banco di Sant'Eligio, II-III, 56
 - Banco e Monte dei Poveri, II-III, 46-47
 - bastione d'Alcalà, II-III, 62, 68-69
 - bastione delle Crocelle al Chiatamone, II-III, 62
 - bastione di Santa Lucia, II-III, 62
 - Belforte, I, 75-78
 - Biblioteca "Anna Caputi", II-III, 104, 113
 - Biblioteca Nazionale, II-III, 64
 - Biblioteca Universitaria, II-III, 71-72
 - Casa e Collegio Massimo della Compagnia del Gesù, II-III, 109
 - Castel Capuano, II-III, 60, 109
 - Castello e torrione del Carmine, II-III, 61, 63, 66-67
 - Castel dell'Ovo, II-III, 60-66, 68-69, 131
 - - fortino (batteria Benavides o del Ramaglietto), II-III, 64-65, 67
 - Castel Nuovo, I, 70; II-III, 61, 67
 - Castel Sant'Elmo, I, 75, 77-78; II-III, 61, 63
 - Celse, territorio, II-III, 65- Collegio Massimo dei Gesuiti (ex), I, 54, 57
- Chiese, cappelle, conventi e monasteri*
- basilica della Stefania, I, 61
 - basilica di Santa Restituta, I, 61
 - Concezione a Montecalvario, I, 74
 - duomo, I, 29-30
 - - cappella del Tesoro di San Gennaro, I, 59
 - - Santa Restituta, II-III, 76
 - - Sant'Aspreno, II-III, 6, 13, 29
 - Cappella Sansevero, I, 38-43, 45; II-III, 134
 - Certosa di San Martino, I, 19-20, 75
 - - cappella dell'Assunta, I, 56
 - - cappella di San Gennaro, I, 27-34
 - - cappella di San Martino, I, 56
 - - cappella di San Nicola, I, 19
 - - Coro, I, 18-26
 - - Sacrestia, I, 19-20, 23
 - - Sala del Capitolo, I, 22
 - Croce di Palazzo, II-III, 60, 72
 - Girolamini, I, 22, 24
 - - Cappella Tarugi, II-III, 54
 - Immacolata Concezione (Suor Orsola), II-III, 49
 - Incoronata, I, 75-76
 - - cappella del Crocifisso, I, 75
 - Monte dei Poveri, II-III, 45, 47, 49
 - Monte di Pietà, II-III, 46-47, 49
 - Nunziatella, I, 47-58, 74-75
 - - cappella di Gesù, Giuseppe e Maria, I, 51
 - San Diego all'Ospedaletto, II-III, 72
 - San Domenico Maggiore, II-III, 15, 20-22, 24, 29
 - - cappella Carafa, I, 10
 - - Cappella del Crocifisso, I, 75
 - - Cappellone di San Michele a Morfisa, II-III, 108-109
 - - refettorio, II-III, 60
 - San Francesco delle Monache, II-III, 21
 - San Francesco Saverio, II-III, 72
 - San Giovanni a Carbonara, II-III, 127
 - - cappella Caracciolo di Vico, I, 11; II-III, 4-6, 8-12, 15-16, 18, 21, 24-25, 29
 - San Giovanni a Mare, I, 76
 - San Giorgio Maggiore, I, 64; II-III, 46, 48
 - cappella delle Anime del Purgatorio, II-III, 45
 - cappella di San Severo vecchio, II-III, 45
 - oratorio del Monte dei Poveri, II-III, 45, 47-48, 53, 55-57
 - San Giuseppe a Chiaia, I, 50
 - San Giuseppe dei Falegnami, I, 9, 11-12, 14, 16-17
 - San Giuseppe dei Ruffi, I, 59
 - San Lorenzo Maggiore, I, 10; II-III, 18-25, 28-29
 - - cappella dei calzolai, I,
 - - cappella di San Rocco, I, 17
 - San Luigi di Palazzo, II-III, 60
 - San Nicola al Molo, I, 59
 - San Pietro ad Aram, I, 11; II-III, 17
 - San Pietro Martire, II-III, 8, 21
 - San Sebastiano, I, 74
 - San Severo al Pendino, I, 64
 - San Severo Maggiore, II-III, 45
 - Santa Brigida, I, 53
 - Santa Chiara, I, 72; II-III, 49, 51, 65, 74, 78
 - Santa Lucia al Monte, II-III, 71-73, 75-79
 - cappella Alchimia, II-III, 79
 - Santa Maria Assunta dei Pignatelli, o

Cappella Pignatelli, II-III, 8, 12-14, 16-18, 21-22, 24, 26, 29
 - Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, II-III, 60
 - Santa Maria dell'Incoronata a Capodimonte, I, 59
 - Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone, I, 54, 74
 - Santa Maria della Pace, I, 74
 - Santa Maria della Sapienza, II-III, 33, 41
 - Santa Maria della Vita, II-III, 60
 - Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, II-III, 9
 - - cappella de Cuncto, II-III, 8, 18, 19
 - Santa Maria del Parto, I, 9, 11, 15-16
 - Santa Maria del Piliero, I, 57
 - Santa Maria del Rifugio, I, 57
 - Santa Maria di Piedigrotta, I, 65-66, 73
 - Santa Maria Donnaregina Nuova, I, 10
 - Santa Maria Donnaregina Vecchia, I, 70
 - Santa Maria la Nova, I, 10-12; II-III, 21-22, 24, 71-73
 - - altare Amodeo, II-III, 44-45, 48-53, 56-57
 - - cappella Grunther o Santaseverina, II-III, 77
 - Santa Maria Porta Coeli, I, 64
 - Sant'Arcangelo a Baiano, II-III, 6
 - Sant'Eframo Nuovo, Cappella Carafa de Scodes, II-III, 54
 - Santi Crispino e Crispiniano, I, 10, 13
 - Santi Severino e Sossio, I, 59; II-III, 10, 18, 21
 - Santissima Annunziata, I, 11-12, 16, 29, 47
 - Santissima Trinità delle Monache, I, 59; II-III, 72
 - San Tommaso d'Aquino, I, 74; II-III, 72
 - Santo Spirito di Palazzo, II-III, 60
 - Santo Stefano ai Mannesi, I, 64
 - Suor Orsola Benincasa, II-III, 73
 - Conservatorio San Pietro a Majella, già Real Collegio di Musica, II-III, 110, 111, 117-118
 - Curia di Napoli, I, 61-62, 64-65, 67, 71, 73
 - darsena, II-III, 66
 - Fondazione Pagliara, II-III, 75-76
 - fontana di Carlo II, detta di Monteoliveto, II-III, 66
 - Istituto Italiano per gli Studi Storici, II-III, 124, 129- Molo, II-III, 63
 - Monte dei Morti, II-III, 60
 - Monte della Misericordia, I, 57
 - Monte di Pietà, II-III, 56

Musei

- ARCA (Museo d'Arte Religiosa Contemporanea), II-III, 78
 - Archeologico, I, 62
 - Associazione ex allievi della Nunziatella, I, 48
 - Capodimonte, I, 47-48; II-III, 8, 112, 115
 - - Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, I, 56
 - San Martino, I, 15, 35; II-III, 21
 - ospedale degli Incurabili (quadreria), II-III, 49, 53

Palazzi e Ville

- Beccadelli, II-III, 66
 - Carafa (villa), II-III, 61- Cella, I, 52-53, 58
 - Como, I, 64
 - Contreras, I, 58
 - Reale, II-III, 60, 72, 74-75, 109
 - - sala reale, II-III, 60
 - Regi Studi, II-III, 60-61
 - Ricca, II-III, 48, 53
 - Seminario arcivescovile, II-III, 51, 54
 - Sansevero, I, 39-40, 42
 - Vicereale, II-III, 60
 - Piedigrotta, II-III, 95
 - Pio Monte della Misericordia,
 - - Archivio Storico, I, 35
 - Pizzofalcone
 - - collina, II-III, 60-61
 - - presidio, II-III, 60
 - Poggioreale
 - - carcere, II-III, 103
 - - Cimitero Monumentale, II-III, 109-110, 118
 - ponte della Maddalena, I, 31; II-III, 63, 67
 - piazza di Nido, II-III, 15
 - Porta Capuana, I, 30

Quartieri

- Arenella, II-III, 127
 - Foria, II-III, 127
 - Posillipo, II-III, 63, 67, 113, 118, 127
 - Santa Lucia, II-III, 132
 - Vomero, II-III, 127
 - Real Albergo dei Poveri e degli Ospizi e Stabilimenti riuniti, II-III, 105, 114-115, 117-118
 - Real Monte Manso di Scala, I, 31-32, 34, 36-37
 - - Fondazione, I, 35
 - Scuola Militare della Nunziatella, I, 57-58
 - Sebeto, fiume, I, 31
 - Sedile di Porto, II-III, 61
 - Seggio di Nido, II-III, 13, 73
 - Società napoletana di Storia Patria, I, 76
 - teatro San Bartolomeo, II-III, 77
 - torre di Colleville, II-III, 67
 - torre di San Vincenzo, II-III, 63, 67
 - torre Maestra, II-III, 67
 - torre Normandia, II-III, 62, 64-65
 - tribunale, II-III, 60

Strade, vicoli, piazze

- Arcivescovado, I, 63
 - Calascione, viale, II-III, 113
 - Carbonara, I, 30
 - Chiaia, II-III, 60
 - Chiatamone, I, 58
 - Corpo di Napoli, largo, II-III, 13
 - Costantinopoli, II-III, 127
 - Foria, I, 63
 - Imbrecciata, II-III, 72
 - Largo del Castello, II-III, 72
 - Largo di Palazzo, II-III, 60

- Mannesi, strada dei, I, 64
 - Marina, I, 63
 - Medina, già dell'Incoronata, II-III, 61
 - Museo Filangieri, piazzetta, I, 63
 - Nazario Sauro, II-III, 132
 - Salita del Gigante, II-III, 60
 - San Domenico Maggiore, piazza, I, 39
 - San Giorgio Maggiore, vico, I, 63
 - San Giuseppe dei Ruffi, vico, I, 63
 - San Severo al Pendino, strada, I, 63
 - Santi Apostoli, via dei, I, 63
 - Toledo, II-III, 72
 - Tribunali, via dei, I, 63, 72; II-III, 48
 - Tribunale della Vicaria, II-III, 48
 - Università "Federico II", Cortile delle Statue, II-III, 109
 - Università Suor Orsola Benincasa, II-III, 97
 - Villa Comunale, II-III, 109

Nardò, I, 48

Nocera, I, 11-12
 Nola, chiesa della Anime del Purgatorio, I, 59
 Novi Velia, II-III, 54

Oria, II-III, 93

- cattedrale, II-III, 85
 - chiesa di San Domenico, II-III, 93
 Oudenaard, II-III, 31
 - Palazzo di Giustizia, II-III, 33
 - StedelijkMuseum, II-III, 33

Padula, I, 12

- chiesa di Sant'Angelo, I, 12
 Palermo, I, 41-42, 78
 - Collegio Massimo degli Studi dei Gesuiti, I, 39
 - Museo di San Martino delle Scale, I, 45
 - Real Università, I, 41, 43
 Palestina, II-III, 122, 129
 Palmarriggi, II-III,
 - chiesa della Madonna della Palma, II-III, 93
 Parigi, I, 63; II-III, 136
 - Bibliothèque Nationale de France, I, 50, 57
 - Musée du Louvre, I, 21, 23, 26; II-III, 27, 136
 Pesaro, II-III, 136
 Phoenix (Arizona), II-III, 102
 Piedimonte Matese, II-III, 76
 - palazzo Gaetani d'Aragona, 76-79
 Pisignano, II-III, 93
 Poggio Nativo, II-III, 129
 Polignano a Mare, chiesa di Sant'Antonio, già Santa Maria di Costantinopoli, II-III, 36-38
 Polonia, II-III, 22, 24, 29
 Pomigliano d'Arco, II-III, 97
 Pordenone, Società di Mutuo Soccorso ed Istruzione, II-III, 115
 Portici, I, 37; II-III, 121-122, 127-129
 - forte del Granatello, II-III, 61
 - Istituto Superiore di Agraria, II-III, 121, 128-129, 132
 Portogallo, II-III, 18
 Pozzuoli, II-III, 73

- anfiteatro, II-III, 73
 Priverno (Piperno), I, 62, 72
 Procida, II-III, 124
 Puglia, II-III, 92, 94, 133, 135

Ravello, I, 78
 Resina, II-III, 127
 Rio de Janeiro, II-III, 105, 107, 114, 117-118
 - Ospizio dei Poveri, II-III, 114
 Roccadaspide, cappella di San Michele, I, 9, 12-13
 Roma, I, 20, 23, 26- 27, 35, 50-51, 57, 65, 72-73; II-III, 5-6, 8, 10-11, 15, 24-25, 31, 34, 73, 76-77, 106-107, 116, 122, 131, 136
 - Archivum Romanum Societatis Iesu, I, 56
 - Biblioteca Albani, I, 36
 - Biblioteca Angelica, II-III, 32, 37, 41
 - Casa dei Crescenzi, II-III, 132
 - Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (CSSAr), II-III, 131-132
 - chiesa di San Marcello al Corso, II-III, 22, 26
 - chiesa di Santa Maria degli Angeli, I, 64
 - chiesa di Santa Maria del Popolo, II-III, 18-19, 21-22, 24
 - chiesa di Santa Maria Maggiore, I, 64
 - chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, - - cappella di San Girolamo, I, 28, 34
 - facoltà di Architettura, II-III, 130-131
 - Galleria Nazionale d'Arte Moderna, I, 37
 - Istituto Gramsci, II-III, 124-125, 129, 131-132
 - Liceo Classico Mamiani, II-III, 121
 - Museo Nazionale Romano, II-III, 131
 - Palazzo dei Conservatori, I, 23
 - Palazzo VerCELLI, II-III, 37
 - Piazza di Spagna, II-III, 73
 - Piazza Navona, II-III, 37
 - Scuola di Architettura, II-III, 132
 - Soprintendenza Speciale per i beni archeologici, II-III, 131
 Rotterdam, II-III, 42
 Ruffano, chiesa parrocchiale, II-III, 83
 Rutigliano, II-III, 90
 Ruvo di Puglia, chiesa di San Domenico, II-III, 94

Salento, II-III, 83
 Salerno, I, 17
 - Museo del Duomo, I, 12
 - Museo Provinciale di Salerno, I, 7
 San Martino d'Agri, I, 12
 San Severo, II-III, 133-134
 - Cattedrale, II-III, 133
 - chiesa del Carmine, II-III, 135
 - chiesa della Madonna del Soccorso, II-III, 133
 - chiesa della Santissima Trinità, II-III, 135
 - chiesa di San Lorenzo, II-III, 133
 - chiesa di San Nicola di Bari, II-III, 133
 - chiesa di Santa Maria della Pietà, II-III, 133-135
 - - Arciconfraternita dell'Orazione e Morte di Nostro Signore, II-III, 133
 Sant'Agata di Puglia,

- chiesa di Sant'Andrea, II-III, 135
 Sant'Antimo, II-III, 134
 San Valentino Torio, I, 12
 Scafati, abbazia di Santa Maria di Realvalle, II-III, 65
 Scala, Pontone (frazione), I, 78
 Serracapriola, II-III, 134
 Sessa Aurunca, II-III, 134
 Sicilia, II-III, 116
 Siena, II-III, 137
 Sigüenza,
 - Cattedrale, II-III, 18
 Simancas, Archivo General, II-III, 62-63, 67
 Sorrento, I, 78; II-III, 134
 - Sant'Antonino, II-III, 74
 Spagna, II-III, 5, 11, 16, 24-25, 73
 Sulmona, I, 57
 - chiesa di Sant'Ignazio, I, 50-51

Taranto, II-III, 92
 - castello, II-III, 60, 66
 Teggiano, I, 12, 17
 Terlizzi, II-III, 31, 42
 Terra di Bari, II-III, 84; II-III, 134
 Terra d'Otranto, II-III, 84, 93
 Torino, II-III, 102, 115-116
 - Scuole Tecniche di San Carlo, II-III, 115
 Toronto, II-III, 102
 Torre del Greco, II-III, 127
 Trani, II-III, 89
 - archivio di Stato, II-III, 91-92, 94
 - chiesa di Santa Teresa, II-III, 94
 Troia, II-III, 134
 - Cattedrale, II-III, 135
 - - cappella dei Patroni, II-III, 135
 - Museo del Tesoro della Cattedrale, II-III, 135
 - seminario vescovile (ex), II-III, 135

U. S. A., II-III, 95

Vallo di Diano, I, 12
 Venezia, II-III, 34
 Venosa
 - museo, I, 79
 - castello del Balzo, I, 79
 - Trinità, I, 79
 Verona, San Giorgio in Braida, I, 21
 Versailles, École Nationale Supérieure du paysage, II-III, 127, 130, 132
 Vesuvio, I, 28, 30-31, 35
 Vienna, Albertina, I, 20-22, 26
 Vietri, torre, II-III, 60
 Vulture, I, 79

Washington, II-III,
 - Center for Advanced Studies in Visual Arts (CASVA), 137

Yale, II-III, 137

finito di stampare
nel settembre 2016

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

