

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME II
FASCICOLO I - II - GENNAIO - AGOSTO 2016

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

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
Archivio Suor Orsola Banincasa
Tonia Iliano, pp. 98, 100
©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 € 19,00 - doppio € 38,00
(Estero: singolo € 23,00 - doppio € 46,00)
Abbonamento annuale (sei numeri) € 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

finito di stampare
nel dicembre 2016

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

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

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

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

Sommario

Atti del Convegno *Ombre dal fondo, Rocco Pagliara tra musica, arte, letteratura*
(Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 12 dicembre 2014)

- 5 Presentazione
 Ortensio Zecchino
- 9 Rocco Pagliara e Giuseppe Martucci. Brani inediti
 di una conversazione wagneriana
 Lucio d'Alessandro
- 21 Pagliara giornalista del «Fantasio»
 Paola Villani
- 31 *Papillonnages*. Pagliara traduttore e poeta «per musica»
 Nunzio Ruggiero
- 43 I 'Sonetti wagneriani' di Rocco Eduardo Pagliara
 Silvia Zoppi Garampi
- 51 Martucci, Rocco Pagliara e la rosa dei venti wagneriana:
 Bayreuth, Parigi, Napoli
 Paolo Isotta
- 61 La presenza della musica nella cittadella di Suor Orsola
 Francesco Bissoli
- 71 I dipinti antichi della collezione di Rocco Pagliara
 Pierluigi Leone de Castris
- 91 La collezione di stampe della Fondazione Pagliara:
 progetti in corso
 Francesca De Ruvo
- 99 Riallestire la collezione Pagliara: appunti per un 'gesto museologico'
 Luisa Bocciero
- 107 Note e discussioni



1. Vincenzo Caprile, *Ritratto di Rocco Pagliara*. Fondazione Pagliara.
Napoli, Suor Orsola Benincasa.

Presentazione

Ortensio Zecchino

presidente della Fondazione 'Pagliara'

Questo convegno è stato voluto per onorare Rocco Pagliara a cent'anni dalla morte. Onore dovutogli, come piccolo segno di gratitudine, dalla composita comunità del Suor Orsola Benincasa, che al suo interno comprende anche la Fondazione recante il suo nome (già undici anni fa il Suor Orsola lo onorò con una bella mostra e un bel catalogo).

Ma a Rocco Pagliara onore è dovuto non solo dall'universo suororsolino, bensì da Napoli tutta, dalla cultura italiana e, senza timore di indulgere ad enfasi di circostanza, dalla stessa cultura europea, per ciò che egli ha rappresentato e per il lascito di cui possiamo noi oggi godere: lascito spirituale, ma anche materiale di straordinaria ricchezza e consistenza.

Le relazioni sono affidate ad autorevoli studiosi delle singole discipline implicate nella poliedrica personalità di Pagliara.

Dunque un'esplorazione, a tutto campo, del lascito ricco e complesso di Rocco Pagliara, che fu personalità eclettica, appassionata d'ogni forma d'arte ed animata da mille curiosità voraci (come dimostrano le ricche e varie collezioni che ci ha lasciato).

Visse molto intensamente i suoi cinquantanove anni, essendo nato a Baronissi nel 1855. Ma è Napoli che lo allevò culturalmente fin dagli studi liceali. Del vivace clima degli scintillanti anni ottanta dell'Ottocento napoletano, Pagliara fu «originale interprete e attore» (mutuo quest'espressione da Paola Villani, regista occulta di questo convegno e autrice di un bel saggio su Pagliara, Di Giacomo e Pica).

Pagliara, dunque, fu molte cose: letterato, giornalista e poeta (autore della *Canzone dei ricordi*, musicata da Martucci; coautore con Di Giacomo e Bracco delle quaranta

canzoni del volume *Chi chiagne e chi ride* del 1895; traduttore ritmico di versi in vernacolo per canzoni immortali, come *Marechiare* ed *Era di maggio* del 1886); musicofilo (confidò a Martucci il suo acuto rimpianto, gli scrisse infatti: «sarei stato tanto meno infelice se avessi studiato musica»; purtroppo manca ancora un'edizione critica del carteggio tra i due amici); ebbe il gran merito, come scrisse di lui Onorato Fava, di «aver mostrato per primo i novelli orizzonti che alla musica schiudeva il genio di Wagner».

È noto che il 'caso Wagner' animò in quegli anni molti dibattiti non privi di asprezze. Fu infatti oggetto di critiche per la sconvolgente innovatività della sua musica (De Sanctis definì Wagner «corruttore della musica», ma in questo severo giudizio un qualche peso dovette averlo la rivalità amorosa che li divise nel contendersi le grazie della poetessa tedesca Mathilde Wesendonck), ma fu oggetto anche di ostracismi di natura politico-ideologica (in una lettera, Di Giacomo, cronista del giornale repubblicano «Pro Patria» diretto da Imbriani, rivela che motivo del suo licenziamento dal giornale fu l'aver proposto di scrivere un articolo in morte di Wagner, di cui «l'irredentista Imbriani» non voleva che si parlasse, «perché tedesco»).

Per riprendere il filo dei suoi tanti interessi, va ricordato il Pagliara cosmopolita, gran viaggiatore, conoscitore dei mondi d'Oltralpe, Francia e Germania, in particolare (anche traduttore dalle rispettive lingue). Infine va ricordato che Rocco Pagliara fu bibliofilo (o forse è meglio dire bibliomane) e gran collezionista di cose belle e, come tutti i collezionisti, anche mercante d'arte. Diremo qualcosa, in conclusione, dello straordinario e vario patrimonio d'arte che ci ha lasciato e del dovere che ci incombe di valorizzarlo e renderlo godibile al pubblico.

Nel tracciare il rapido profilo biografico del personaggio non si può tacere la sua esperienza al Conservatorio di San Pietro a Majella che impegnò ben ventitré anni della sua non lunga vita e che fu occasione della forte amicizia con Martucci. All'incarico iniziale di bibliotecario nel 1889, si aggiunsero dopo qualche anno, in successione, quelli di direttore amministrativo e di vicario del governatore. Una posizione dunque dominante nel Conservatorio quella di Pagliara a cavallo dei due secoli, grazie alla quale poté brigare per far allontanare Di Giacomo, nominato dal ministero, nel 1893, vicebibliotecario del Conservatorio. Pagliara riteneva il poeta inadatto al ruolo perché, a suo dire, «non conosceva la musica». Di Giacomo fu così comandato alla Biblioteca universitaria, ma Pagliara non si acquietò. In una lettera al governatore espresse tutta la sua indignazione per il fatto che il Conservatorio fosse comunque tenuto a pagargli lo stipendio: «ma come – scrisse – dobbiamo pagare noi un impiegato che abbiamo allontanato per inidoneità all'incarico!». Dopo la morte di Pagliara, Di Giacomo gli succederà nel posto di bibliotecario e si vendicherà dell'ostracismo subito. In una relazione al ministero denunciò infatti, oltre ad altre manchevolezze, il fatto che, durante la gestione Pagliara, la Biblioteca del Conservatorio avesse fatto acquisti non pertinenti con l'indirizzo specialistico della stessa.

Circostanza questa che dice molto, non solo della vastità d'interessi di Pagliara, ma anche della sua divorante vocazione di bibliofilo raffinato (fece infatti acquistare alla Biblioteca rari cimeli). La sua vasta e ricca biblioteca, alla sua morte, fu in gran parte donata, dalle sorelle, all'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte di Roma, per l'amicizia che lo aveva legato a Corrado Ricci, fondatore e direttore dell'Istituto. La restante parte, circa 7000 volumi, sono stati poi donati nel 1947 all'Istituto universitario Suor Orsola Benincasa, arricchendone e impreziosendone il già consistente fondo bibliotecario. D'altronde l'amore per i libri è stato sempre di casa nell'antico monastero. L'abate patavino Gaetano Volpi, gran bibliofilo, autore di una gustosa operetta di curiosità intorno al libro, dall'accattivante titolo *Del furore di avere libri* (1756), narra infatti che «la Venerabile Orsola Benincasa Teatina solea lavarsi le verginali sue mani prima d'adoprarne i libri».

Pagliara seguì con viva partecipazione i primi passi dell'Istituzione suorsoliniana, per un doppio legame, quello con la famiglia Del Balzo, non solo con Ernesto, governatore del Conservatorio, ma anche con Adelaide la grande fondatrice, e quello realizzato dalle sorelle Adele e Maria Antonietta, prime collaboratrici della principessa. Fu lui che su «Il Mattino» della Serao e Scarfoglio del maggio 1893 fece pubblicare un lungo panegirico della nuova Istituzione.

I forti rapporti col mondo artistico napoletano sono, tra l'altro, comprovati dal gran numero di suoi ritratti e busti realizzati (se ne contano una decina) da grandi artisti come Scoppetta, Migliaro, Caprile.

Collezionò di tutto (e qui vi sarebbe da aprire tutto un capitolo sull'insaziabilità, fino all'ossessività, del collezionista, tipo che Pagliara incarnò pienamente – la psicanalisi in tempi recenti ha molto scavato sulle pulsioni dei collezionisti): libri, manoscritti, autografi, stampe, dipinti, disegni, sculture, argenti, miniature, ceramiche, porcellane, vetrate, orologi, monete, tessuti, mobili lignei, paramenti sacri, costumi teatrali, strumenti musicali. Il più antico inventario delle sue collezioni del 1920 enumera 229 quadri, 500 disegni e bozzetti tra XV e XX secolo, 15.000 stampe, 185 mobili, 133 cristalli, 206 porcellane, 177 argenti. La pinacoteca vanta firme di: Dominikos Theotokòpoulos (El Greco), Bernardo Cavallino, Aniello Falcone, Luca Giordano, Francesco De Mura, Salvator Rosa, Solimena, Corot, e poi Morelli, Mancini, Migliaro, Volpe, Toma, Gonsalvo Carelli, Salvatore Cammarano, Achille Vianelli, Filippo Palizzi, Dalbono, Scoppetta.

C'è da immaginare l'incanto di tutte queste collezioni nella cornice della sua Villa Belvedere, la stupenda palazzina, con le logge aperte alla veduta del golfo, costruita alla fine del Seicento da un ricco banchiere fiammingo.

Questo straordinario patrimonio, nel 1947, in gran parte, è stato oggetto di una donazione fatta dalle sorelle al Suor Orsola, vincolandolo in una fondazione che reca appunto il loro nome 'Adelaide e Maria Antonietta Pagliara'. L'universo Suor Orsola si è così arricchito di questa nuova perla.

Dal 1952 le collezioni sono esposte in una serie di celle monastiche prospicienti il grande chiostro dell'edificio seicentesco.

In questo nostro tempo, in cui anche il grande pubblico è assetato di bellezza e cultura, sta prendendo corpo un ambizioso progetto teso a valorizzare e rendere accessibile a tutti il ricco e complesso patrimonio compreso nella cittadella monastica.

Nessuna delle città della nostra vecchia Europa può vantare di avere al suo interno, intatta, un'isola, di così rilevante dimensione, affacciata su uno dei paesaggi più suggestivi del mondo, ricca di tante memorie storiche, di tante bellezze architettoniche, monumentali e botaniche e di tanti tesori museali, bibliotecari e archivistici, quotidianamente vivificati da un pullulare di attività formative e culturali. Presentare quest'universo, in modo da far convergere, in sapiente organicità e in una cornice così straordinaria, i patrimoni dell'Università 'Suor Orsola Benincasa' (collezione di strumenti scientifici, biblioteca, arredi preziosi), dell'Ente Morale 'Suor Orsola Benincasa' (già in gran parte ordinato musealmente) e della Fondazione 'Pagliara' (sommariamente fin qui descritto), significa offrire a Napoli e al mondo qualcosa di assolutamente unico.

È questo il grande progetto che sta concretamente prendendo corpo sotto la regia del Rettore, prof. Lucio d'Alessandro. Di questo progetto è parte non secondaria la recente rilevazione che la Fondazione Pagliara ha fatto della storica rivista «Napoli nobilissima». Nata, nel 1892, mutuando il titolo da quello di una celebre guida seicentesca di Domenico Antonio Parrino, la rivista, com'è noto, ebbe tra i fondatori Benedetto Croce, Michelangelo Schipa e Salvatore Di Giacomo. Dopo alterne vicende, la rivista vuole oggi rivivere, tra le mura dell'antica cittadella, come sollecitatrice di un dibattito permanente sulla storia, sull'arte e sulla cultura del Mezzogiorno.

Questo nostro Convegno – e concludo – è perciò occasione d'onore a Rocco Pagliara, per ciò che ha rappresentato nella cultura tra Otto e Novecento, ma anche per il contributo che da lui deriva, per vie imperscrutabili, alla realizzazione dell'ambizioso programma accennato, che confidiamo possa essere accompagnato dal generale consenso del pubblico, del mondo culturale e di quello politico-istituzionale.



2. Saverio Sortini, *Busto di Rocco Pagliara*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

Rocco Pagliara e Giuseppe Martucci.

Brani inediti di una conversazione wagneriana

Lucio d'Alessandro

Le ragioni di un viaggio

«E questo benedettissimo *spleen?*», chiedeva Giuseppe Martucci¹ a Rocco Pagliara in una lettera del 3 gennaio 1887². Il già affermato pianista e compositore voleva forse sollevare e scuotere l'amico fraterno, con un'affettuosa provocazione che – lungi dalla derisione per un sentimento tra l'altro condiviso – rivelava la speranza di sanare una complessa condizione psichica. Questa «nevrosi», come stato d'animo che attraversa l'intero carteggio, era d'altronde comune a gran parte degli intellettuali tra Otto e Novecento; giungeva spesso alla soglia dell'autoconsapevolezza, talvolta rientrando volutamente all'interno di un consolidato, canonico, *portrait* di intellettuale, romantico ma anche decadente; fino a farsi insieme condizione d'arte e figura stessa del moderno. Era d'altronde la patologia nervosa che affliggeva lo stesso Wagner-personaggio della *Montagna incantata*, nel ribadito, inscindibile binomio malattia-arte³ e nel solco della lettura nietzscheana di Wagner⁴. A questa malattia decadente, come condizione stessa del vivere aderiva anche Pagliara, eclettico promotore di cultura, anch'egli affetto da quella che Pica, nella nota prolusione all'*Arte aristocratica*, individuava come «malattia intellettuale, abbastanza sviluppata nelle classi superiori della società moderna»⁵.

In Pagliara lo *spleen* non di rado si faceva «posa del languore, quasi una posa musicale» (come ebbe a osservare un suo ritratto apparso a firma di Siniscalchi sulla prestigiosa «Gazzetta Letteraria»⁶). Era una condizione che spesso si manifestava come inguaribile pigrizia: la pigrizia che Pagliara dichiarava a Martucci⁷ e che a sua volta Pica, anni prima, aveva dichiarato a Pagliara, quasi contrapponendola all'attivismo dell'amico: «qui [a Cava

de' Tirreni] non avendo nulla da fare passo le giornate a passeggiare, a cavallo o a piedi, per le vicine colline, a dormire e a leggere; se tu fossi al posto mio son sicuro che il tempo che io passo a camminare, l'occuperesti a leggere ed il tempo che io passo dormendo forse tu l'occuperesti a scrivere versi»⁸.

In questa prospettiva, il soggiorno in Baviera di Pagliara può intendersi, oltre che come viaggio di formazione sulle tracce del 'suo' Wagner, come esperienza salvifica e terapeutica, che si dispiega – wagnerianamente – proprio nel segno dello *spleen*. Martucci stesso sperava che il soggiorno in Baviera potesse liberare l'amico da quella «noiosissima» afflizione (compresa e in parte anche condivisa) che dovrebbe «regnare solo negli organismi della gente sinistra e molesta»⁹. Pagliara parte nell'autunno del 1886, a ridosso della dolorosa separazione dal suo amico, Martucci era stato chiamato a dirigere il Liceo Musicale di Bologna e si trovava dunque alla vigilia di una stagione particolarmente feconda, che lo avrebbe reso protagonista della consacrazione italiana di Wagner già a due anni dal suo arrivo, con la prima italiana del *Tristano e Isotta*, eseguita al teatro comunale di Bologna e destinata a inaugurare la «grande stagione del wagnerismo italiano»¹⁰.

La separazione dei due amici – sofferta con particolare profondità da Pagliara – era destinata a durare a lungo, se solo nel 1902, anche grazie all'insistenza dell'amico, Martucci sarebbe tornato a Napoli per dirigere il Conservatorio. Quella distanza fisica, però, fu davvero feconda, non solo sul piano personale (ad alimentare un'amicizia che nel fitto scambio di lettere sembra rinsaldarsi), ma anche sul piano artistico, con la compo-

sizione a quattro mani del poemetto lirico per canto e pianoforte *La canzone dei ricordi*, componimento affatto originale nel panorama italiano dell'Ottocento¹¹.

A Schloss Neubeuern¹², nei pressi di Monaco di Baviera, Pagliara era ospite del barone Karl Eschwin Albert von Holleufer, il quale, a pochi giorni dal suo arrivo lo accompagna a Monaco per assistere a una rappresentazione dei *Meistersinger* del «divino maestro», come tiene subito a riferire all'amico Martucci: «stasera, finalmente, udrò *I Maestri cantori*. Puoi immaginare quale felicità sia per me questa cosa»¹³. Pagliara arriva in Baviera conosciuto come autore delle «wagneriane»¹⁴ che tanto piacquero a Martucci, nella speranza che, «dopo una simile emozione», l'amico si sarebbe liberato dai suoi «malanni». Eppure, ancora alla data di dicembre, Rocco inviava uno sfogo all'amato corrispondente, nel segno dell'ormai consueto *spleen* e nel dissidio dell'atto creativo, tra sterilità e fecondità produttrice: «Pensa che la lontananza ha melanconie inevitabili; e dopo le prime liete impressioni e divagazioni, lo *spleen* mi vince!»¹⁵.

Nell'ormai riconosciuto ruolo delle *carte messaggere*, da questi primi frammenti si comprende quanto l'ampio carteggio Pagliara-Martucci sia utile a far luce sulla personalità di Pagliara, sul suo sodalizio con Martucci, e soprattutto sul ruolo di entrambi i corrispondenti nella penetrazione di Wagner a Napoli; in un acceso clima intellettuale che, dalla musica, si estendeva all'intera cultura e che a Napoli, specie nel penultimo decennio dell'Ottocento, si declinava in modo affatto peculiare rispetto al resto d'Italia: «in nome di una dottrina e di una tendenza d'arte che nella sostanza ignoravamo tutti, ci si disputava per il gusto della battaglia, per l'amore del paradosso, per il segreto desiderio di posare a uomini grandi» avrebbe commentato anni dopo, in una lucida retrospettiva autobiografica, Giuseppe Depanis¹⁶. Queste carte sono utili, di riflesso, anche a penetrare il contesto della (crociana) vita letteraria a Napoli, un intenso capitolo della *Kulturgeschichte* che la ex-capitale visse a fine Ottocento¹⁷. Quella intensa società delle Lettere e delle Arti, che raccoglieva tra gli altri Giuseppe Martucci, Vittorio Pica, Michele Scherillo, Salvatore Di Giacomo, trovava in Pagliara un personaggio tutt'altro che secondario. Era la seconda

generazione post-unitaria, quella per la quale Partenope era sirena accogliente per musicisti, pittori, poeti, ma anche letterati e critici, in una vita culturale che prendeva vita in diverse forme, anche popolari, dall'Esposizione alla Promotrice, dalla Festa di Piedigrotta alla pubblicitaria quotidiana e periodica¹⁸.

Con diversi orientamenti culturali ed estetici, Pagliara e Martucci, e indirettamente anche Pica o Di Giacomo, uniti in rapporti epistolari intensi, sembravano raccogliersi proprio intorno a Wagner. Con il soggiorno a Schloss Neubeuern prima e nella Bayreuth wagneriana poi (1894), Pagliara attraversava l'Europa in un lungo «viaggio musicale», come avrebbe poi recitato una sua rubrica per «il Mattino»¹⁹. Negli anni Ottanta il «feroce agguerrito wagneriano»²⁰ già scriveva del maestro di Lipsia in epistolari e in numerose pubblicazioni: dal profilo wagneriano apparso sul «Fantasio» (corredato da un ritratto del compositore eseguito da Migliaro come 'donò' a tutti gli abbonati) agli articoli sul «Fortunio»²¹; fino al volume che può considerarsi la silloge del Pagliara musicofilo, *Intermezzi musicali* (1889). Quella raccolta di saggi, dedicata naturalmente a Martucci, rivelò – stando all'amico Bracco – un «wagneriano nel più completo senso e non già nel senso volgare e convenzionale della parola. Wagner divinizzato, – Wagner infallibile, – Wagner adottato, incondizionatamente, come principio e fine di arte, come ispiratore generale di progresso infinito»²²; in una concezione affatto «aristocratica» dell'arte: «Alla coppa divina del Santo Graal bisogna esser degni di avvicinarsi!»²³.

E fu ancora la passione per la musica a segnare la sua amicizia con la famiglia Del Balzo; con Ernesto, con il quale negli anni Novanta avrebbe collaborato fianco a fianco nella conduzione del Conservatorio di San Pietro a Majella²⁴, e anche con Adelaide, moglie del principe di Strongoli, la quale in quei decenni era impegnata nella attività di organizzazione e promozione della cittadella della formazione Suor Orsola Benincasa; affiancata – in questo impegno – proprio dalle sorelle di Rocco, Adele e Maria Antonietta Pagliara²⁵. E fu proprio Adelaide, divenuta governatrice di Suor Orsola, ad esporsi tra i più convinti sostenitori di Pagliara in occasione delle polemiche che lo coinvolsero nella (discussa) direzione del Conservatorio²⁶.

«*Perché non ho studiato la musica!*»

In questa (tutta estetizzante) identificazione vita-arte, in Pagliara, novello Baudelaire, lo *spleen* si faceva condizione esistenziale e artistica, materializzandosi nella concretezza di un male fisico oltre che psicologico. Alla provocazione quindi dell'amico («E questo benedettissimo spleen?») Rocco risponde con una lucida analisi:

il mio *spleen* si è aggravato (...). Aggiungi che, da sei o sette giorni, ho certi dolori, intermittenti, a l'addome (...) quando mi colgono, sono costretto a chinarmi ed a dare un piccolo *ah!* (...). Potrei essere felice non è vero?.. Ma tutto è inutile, caro Peppe mio, quando lo spirito è turbato e il corpo soffre! E poi... la lontananza è sempre lontananza, e il desiderio di rivedere qualcuna de le persone profondamente care ha acutezze di spasimo²⁷.

La stessa lettera offre all'amico anche un più leggero spaccato del soggiorno bavarese, tra passeggiate, letture in biblioteca e composizione di versi:

La mia giornata solita è questa: da che c'è la *Baronne*, l'ora del desinare è cambiata: mi levo, verso le 8, fo il bagno, una piccola passeggiata, e vado a prendere il the, in una stanza a ciò destinata, molto carina; da le nove e mezzo a le dieci e mezzo o a le 11, lavoro col barone, poi, sono libero, e potrei lavorare, se ne avessi voglia! In tale ora, vado, per lo più in biblioteca, dove ci sono libri bellissimi, ed arrivano, sempre, giornali illustrati d'arte-letteratura interessantissima, fra le quali una magnifica rivista francese *Les lettres et les arts*, che costa trecento franchi l'anno, non che molti libri novi, tedeschi, francesi e inglesi! A la mezza fo toletta, e, a l'una, si pranza; dopo si prende il caffè e qualche liquore, e si esce in carrozza: a le 5, si ritorna, o un po' prima, e sono libero fino a le 6, ora del the, dopo il quale posso essere libero ancora, o conversare o ascoltare qualche lettura che il Barone fa al piccolo circolo – per lo più novelle o poesie francesi, o tedesche, che mi spiegano, a le otto si cena e dopo ridi! Accompagno la signorina, che canta qualche cosa di Schubert, Mendelsshon, Schumann, Brahms, o d'altri di simil, ed ha voluto imparare qualche romanza o qualche canzonetta

italiana con me! A le undici, si va a letto. Oltre il bel pianoforte, ce n'è un altro, mediocre, che ho scovato in una stanza molto lontana e solitaria, al quale ricorro *quando l'estro mi prende, e voglio fantasiare a modo mio, di quel modo che ti fa orrore! Ah! Perché non ho studiato la musica! Sarei tanto meno infelice!*²⁸.

Sono dunque, accanto a Wagner, la musica e il verso ad accompagnare Pagliara nel soggiorno bavarese, pur nel segno di un diletantismo, che l'appassionato di musica tiene a ribadire con particolare evidenza all'autorevole musicista e musicologo Martucci nella chiosa dell'epistola. Proprio Pagliara, che l'anno prima della partenza aveva pubblicato un'antologia di trentacinque poesie per musica (*Romanze e fantasie*²⁹) che aveva riscosso ottimi consensi di critica e di pubblico, voleva ora suonare e «fantasiare» a modo suo. Queste ultime parole della lettera svelano il Pagliara che si divide tra il cigno di Lipsia e i versi dialettali, tra L'Europa e Napoli, mostrando dimestichezza e familiarità con entrambi i paesaggi culturali, specchio o forse microcosmo – proprio Pagliara – dei fermenti che ravvivavano la ex-capitale, mossa dalle sollecitazioni delle avanguardie artistiche europee e da una forte tradizione locale di versi, arte pittorica e musica che proprio in quegli anni Ottanta trovava palcoscenico privilegiato nella Festa di Piedigrotta, ripresa a partire dal 1876 e divenuta ben presto laboratorio vivente di poesia dialettale, sotto l'egida di Salvatore Di Giacomo. In quel «carnevale della poesia e de la musica», materialmente si tastava e sensibilmente si avvertiva l'altalenarsi tra 'miseria e nobiltà', tra 'protomercato' e autentici fervori artistici (gli autori delle 'canzonette' erano i migliori allievi del Conservatorio San Pietro a Majella, i loro interlocutori ed estimatori si trovavano a Londra, a Parigi, a Pietroburgo...); in un «girotondo delle muse» che portava a felici contaminazioni tra generi, registri, linguaggi.

Come gran parte dei letterati napoletani, Pagliara si trovava quasi sospeso tra due mondi tra loro distanti, la città «culta» e la «popolare», senza mai appartenere ad alcuno dei due; di entrambi ospite ora gentile, ora insofferente, sempre in parte 'estraneo'.

Si legga questo racconto di Piedigrotta restituito da



3. Vincenzo Migliari, *Riccardo Wagner*, illustrazione per la rivista «Fantasio». Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

Pagliara (rientrato a Napoli nell'estate del 1887) all'autorevole amico tanto distante, in senso geografico e culturale, da quel paesaggio:

Non potete immaginare qui che cosa si faccia per queste canzoni di Piedigrotta e quello che avvenga. Veramente, se non si trattasse di un momento di follia, quasi del carnevale della poesia e de la musica, si potrebbe credere che fossimo tutti matti! Costa³⁰ ha cercato di imporsi ricorrendo a tutti i mezzi; ma ha anche avuto molti assalti demolitori! Credo che la canzone di Denza³¹ riuscirà ad avere un buon successo di popolarità. Egli mi accompagnò, ieri, a Napoli, e partirà, per Londra, sabato o domenica prossima. È stato molto gentile con me, ed ha veramente bonissime qualità d'amico! Solo bisogna avere pazienza nel tollerare certe sue idee d'arte e la grande convinzione d'importanza che dà a la sua innumerevole fioritura di romanze, di canzoni e di duettini, fra la

quale, in verità, non manca qualche corolla gentile. Pare che a Londra abbia per bene messe le fondamenta ed una proficua posizione³².

E pochi giorni dopo, il 19 settembre, è subito pronto a raccontare in dettaglio gli esiti della manifestazione, e la delusione per l'ingiusto trattamento riservato a Mario Perla, e dunque a Pagliara stesso scrittore di versi per musica, il quale preferiva cambiare identità e firmarsi «Mario Perla» o «Paolo D'Elsa»; quasi a voler distinguere le attività e – si direbbe – le personalità, anche a tutelare il profilo di docente che tanto sembrava gravarlo³³:

Come io ho sempre la fortuna sfavorevole, spero poco per Mario Perla, al quale nulla varrà l'aver cambiato nome! Niente meno che le copie prime, una decina, si sono pubblicate ieri soltanto, quando già la gente comincia ad esser un po' seccata da queste canzoni, e l'ubriacatura de' primi giorni ha la natural rivolta di nausea; e si è quasi deciso quali siano le due o tre che debbano restare per quest'anno!

Il viaggio in Baviera mette alla prova il rapporto tra due temperamenti non sempre allineati, se non addirittura opposti: appagato del proprio lavoro, tendenzialmente incline alla riservatezza Martucci; in perenne conflitto tra lavoro e passione, tendenzialmente ipocondriaco e incline «a li picci», sempre «solo solo solo!» Pagliara. Eppure, l'ampio carteggio, che s'intreccia in lunghe lettere e copre un arco temporale pluridecennale (dal 1885 al 1902) fotografa un'amicizia piena e fraterna, basata su un sentimento autentico, oltre che su una comunanza di interessi e di ideali. Uniti dai medesimi gusti artistici, i due amici vivono diversamente la propria sensibilità musicale. L'inquieto Rocco si stupisce, ammirato, della forza e della potenza creativa dell'amico, al quale lo lega innanzitutto immensa stima, che non esita più volte a esprimere nel carteggio, non senza un gioco di oblique celie e sapiente retorica della *recusatio*, ma sempre sottolineando la sua attitudine di lettore e critico più che di artista. Una lettera del 20 dicembre 1886 elabora alla soglia della coscienza il sapiente rapporto tra i due 'personaggi' di questo dramma epistolare:

Ahi, pur troppo, è duro e perenne il dissidio tra quello che sento e quello che produco! Non farò mai niente che meriti, sul serio, l'attenzione de la gente eletta, se non la mova un'amicale bontà. Ma so intendere, so ammirare quanto li altri creano di bello e di elevato; ed ho, sempre, sentita la poesia de la tua musica; ho, sempre, saputo aspirare l'aroma delizioso del fior de l'anima tua; anche quando la tua mente abbia avuto, per avventura, troppa preponderanza dominatrice, avvolgendolo di qualche assai folto ramo scientifico! Ecco: l'immagine mi ha trascinato, alterandomi un po' l'idea! Ma io ammiro ed amo anche la tua profonda polifonia, perché tu più che pensarla, la senti: ti sgorga dal core, più che dal cervello: non è vero?

Come in un gioco di specchi, la diversità dei temperamenti fa sì che si stabiliscano ruoli complementari: Pagliara, molto attivo nei rapporti con impresari e operatori, rimprovera l'amico «orso e antipatico», «attanato». Così scrive alla signora Maria Martucci: «Ci vuol pazienza, con i giornalisti; ma Peppo avrebbe dovuto un po' meglio determinare le cose, in una città dove ha (...) anche sorde ostilità che vogliono profittare di ogni occasione!»³⁴. Quando Martucci rifiuta di presiedere una Commissione dell'Esposizione di Parma, il tono si fa – pur fraternamente – più duro:

questo suo continuo rifiutare finirà per creargli molte antipatie! Che diamine! (...) Egli sarà Verdi in secondo: orso e antipatico! Ma, per giunta, mi pare che cominci troppo presto: potrebbe, al meno, aspettare la gloria dei quaranta anni!³⁵ (...) tanta gente farebbe monete false per avere simili soddisfazioni! I suoi idoli sinfonici seccatori Listz, Brahms, Rubinstein, Bulow corrono sempre di sotto e di sopra! Mendelssohn, Weber, Berlioz, Wagner, in principio di carriera, pure facevano lo stesso! E lui vuol fare sempre l'ostrica attaccata a lo scoglio domestico³⁶.

Pagliara soffre molto i silenzi e le lettere «omeopatiche» dell'amico: «Carissimo Peppe, orso o non orso, tu devi pur capire che quando vedo passare tanto tempo, senza che tu mi scriva, non posso fare a meno di accumulare



4. Riccardo Wagner, caricatura, da «Album Artistico della Gazzetta Musicale di Milano». Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

una grande dose di nervosità, contro te, che poi scatta ed irrompe alla prima occasione! (...) tu devi aggiungere, di tanto in tanto, una lettera tua, se non vuoi farmi crepare in corpo, anche senza manifestarlo!». Martucci, a tratti ruvido («per non far nascere nuove questioni, ti scrivo pochi righe, sebbene oggi non abbia proprio voglia!»³⁷), ne condivide tuttavia i sentimenti:

la tua lettera mi ha fatto tale piacere che voglio risponderti io! (...) Strana e dolorosa è questa vita! Dover vivere così lontani noi che ci troveremmo così bene insieme! (...) Scrivimi presto e parlami di Napoli e delle impressioni che hai provate rivedendola, quanto t'invidio!³⁸.

Le epistole sono l'unico strumento per mantener viva, e rinforzare, l'amicizia, messa alla prova dalla «durezza

infame di questa lontananza infamissima». Rocco attende notizie, con ansia patologica, non senza rimproveri:

Se tu sapessi o meglio, se io potessi dirti proprio tutta la profonda gioia che mi ha rivoltata l'anima, a l'aver fra le mani una lettera tua, proprio tua, tutta tua! Non credere che io esageri: ero in una vera voragine di abbattimento e di ipocondria, cinque minuti fa, ed ora mi sento come invaso da una felicità immensa e frenetica! Io capisco che son matto e che chi sa quale sarà la mia fine, ma son fatto così, e tu, che sei buono, devi secondarmi e scrivermi, di tempo in tempo, una lettera, tutta scritta e pensata e sentita da te, onde io senta meno la durezza infame di questa lontananza infamissima, de la quale sono stato complice così folle e sciagurato!³⁹

Come due amici comuni, Pagliara e Martucci anche epistolarmente si abbracciano e si scontrano: a Martucci, che lo esorta ad avere un atteggiamento più positivo a Neubeuern, minimizzando i suoi malanni («non devi assolutamente abbandonarti alla tristezza e pensa a goderti quest'altro poco di tempo che dovrai restare in compagnia di gente buona e cortese (...) bisogna rialzare, ad ogni costo, l'animo, che è sempre pronto ad abbattersi, quando non si ha la forza di combatterlo»⁴⁰), il corrispondente replica con franchezza: «il tuo predicozzo è stato affatto inopportuno, poiché li altri me li regalano tutti i momenti e ne ho fino a la cima dei capelli, ti dichiaro che non voglio, anche da te, sermoni!»⁴¹.

La distanza non impedisce progetti condivisi che allevino la lontananza, come nel caso della citata *Canzone dei ricordi*⁴² o in occasione della complessa organizzazione della prima italiana del *Tristano*, che Martucci avrebbe eseguito a Bologna il 2 giugno 1888:

Quel *Tristano* è immenso sublime; ma la questione dei cantanti è grave assai! Per i *Maestri Cantori* non si sarebbe avuta tanta difficoltà, e in modo così arduo! Del resto, non bisogna sconfidarsi, e l'aver superato ostacoli tanto possenti accrescerà la gloria del trionfo!⁴³.

Un acceso dibattito tra i due corrispondenti si articola

serrato, come un dialogo in presenza, in occasione della rappresentazione della prima dell'*Otello* di Verdi, che si tenne alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Il wagneriano Pagliara canzona Martucci per aver assistito alla 'prima', gli chiede più volte una valutazione sull'Opera offendendosi per l'ostinato silenzio dell'amico, il quale – dopo lunghe resistenze – si limita a inviargli una «cronaca» dell'evento, in una presa di distanza da Verdi non condivisa dal corrispondente:

Pagliara: Per l'*Otello* mi sarebbe parsa veramente follia spendere 400 o 500 lire, che tu potrai assai meglio impiegare! Certo avrebbe fatto effetto la tua andata, da un certo lato; (...) Ma hai avuto informazioni precise, per la questione dei prezzi? Io credo che siano le solite esagerazioni, e che, per mezzo di Ricordi il biglietto non possa pagarsi, se non al prezzo di tariffa, a meno che questa, a punto, non salga tanto alto!⁴⁴.

Martucci: Per evitare commenti, ho dovuto decidermi ad andare alla prima dell'*Otello*, e credo di aver fatto bene. Il posto mi costa 100 franchi: l'ho avuto per mezzo della casa Ricordi, in modo che questo è il prezzo per tutti: non erano, dunque, voci esagerate, quando ti scrissi che la poltrona costerà 200 franchi; d'altronde la mia indecisione mi ha sempre giovata, perché ho risparmiato 100 franchi, avendo prima una poltrona, mentre, ora ho un posto comune, essendo esaurite le poltrone!⁴⁵.

Pagliara: Non hai potuto resistere alla première: l'ho capito, e sono inutili le mistificazioni pudiche! Va bene divertiti, con la musica di quell'antipaticaccio!!! E pure... vorrei esserci anch'io!⁴⁶.

Martucci: È mai possibile che tu mi creda curioso al punto di non poter resistere ad una primiera? Ti sbagli, mio caro Rocco! Ti assicuro che ne avrei fatto proprio almeno! E ti ripeto che, per la posizione ufficiale in cui mi trovo, ho creduto dover andarvi!⁴⁷.

Pagliara: Ho sentito il Guglielmo Tell, a Monaco. Pare incredibile: non una sola sillaba mi hai scritta: Otello! Mi hai fatto avverare la mia previsione in modo mostruoso!!!⁴⁸.

Pagliara [alla signora Martucci]: «ma è possibile che non abbia potuto scrivermi una sola parola su l'*Otello*?»⁴⁹.

Martucci: quando fui a Milano per l'*Otello*, Ricordi mi si



5. Angelo Dall'Oca Bianca, *Ritratto di Rocco Pagliara*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

mostrò molto premuroso. Volle presentarmi a Verdi che fu d'una cortesia addirittura inaspettata da me, che ne avevo sempre sentito parlare come d'un uomo burbero e scortese. Mi disse che era felice di conoscermi, che desiderava di sentirmi e che aveva saputo del successo di Torino; a questo proposito parlò però molto male dell'Orchestra del S. Carlo, dicendo che tutti dormono, e che un autore non può arrischiare di darvi un lavoro⁵⁰.

Pagliara: Carissimo Peppe, sia benedetto il Signore Dio onnipotente, che ha creato il cielo e la terra e ti ha fatto, finalmente capire il dovere di dare notizie di fatti tuoi al povero amico lontano, con minor laconismo del solito! Sono, in gran parte, calmato; e lo sarò interamente quando il Padre Eterno (...)ti avrà rischiarata la mente al

punto di farmi scrivere l'impressione ricevuta da l'opera verdiana! Mi dirai anche se la conoscenza, con le relative cortesie, è avvenuta prima o dopo l'udizione, onde io possa tener conto de l'influenza che essa abbia potuto avere, per avventura, sul giudizio!⁵¹.

Pagliara [a Maria Martucci]: Con Peppo – Guglielmo il taciturno – sono in collera, perché non sono ancora riuscito a convincermi che ho meritato quello che egli mi ha fatto per l'Otello, credo averlo già scritto, pur sottomettendomi al vostro comando di non insistere; ci arriverò a poco a poco, e finirò per dire a me stesso che egli ha ragione ed io ho torto! Per ora il mio stato di irascibilità sfrenata non ha voluto ancora consentirmelo, non ostante la bona volontà!...⁵².

L'epistolario rivela un Martucci intimo anche in occasione di capitoli ufficiali della storia politica e culturale della giovane Italia. Si scopre uno scrittore facondo, a tratti pungente, come in occasione di una lezione di Carducci all'Università di Bologna:

(...) mercoledì scorso, andai all'Università per udire il Carducci. Caro mio, è incredibile l'infelicità che ha nel parlare: nel suo volto, si legge uno sforzo continuo che fa per manifestare la sua idea; stenta assai: spesso rimane sopra una preposizione, cercando il nome che non gli viene, ed è obbligato, perciò, a ricorrere a dei pezzetti di carta, sui quali tiene gli appunti della lezione. (...) Durante la lezione, si dimena sempre: è un omo di una vivacità straordinaria; i suoi occhi sono lucenti lucenti: ed anche in quella continua ricerca di vocaboli che fa quando parla, si rivela, indiscutibilmente, il forte poeta, l'omo superiore!⁵³.

Il racconto dei funerali di Minghetti rivela un'insospettata ironia:

Come sai, a Bologna, le esequie di Minghetti furono fatte con gran pompa. Fin dalle prime ore del mattino, la città era in gran movimento, e sì che anch'io fui in gran movimento, avendo avuto l'invito del municipio, per assistere al ricevimento della salma alla stazione, alle nove precise,

a seguire poi, il convoglio funebre alle undici. Caro mio, non mi sono mai trovato in mezzo a tanta gente. Tutti gl'invitati eravamo in marsina, e puoi immaginare il freddo che abbiamo sentito. Al momento dell'arrivo del treno, quel poco d'ordine che v'era stato fino allora si cambiò in un disordine tale che non si andava né avanti né indietro; due bande musicali, poco distanti l'una dall'altra, intonarono simultaneamente, due marcie funebri, di tonalità differente: c'era da mettersi, proprio, le mani alle orecchie! In un momento, mi trovai talmente stretto nella folla che avrei dato non so che cosa per uscirne, e dire che ero uno degl'invitati! (...) Tutto era già disposto pel convoglio funebre. Noi si era ancora fermi nel piazzale della stazione, mentre già da un pezzo sfilavano, con bell'ordine, tutte le rappresentanze. Avremmo potuto anche noi costituirci per rappresentare l'arte musicale; ma gl'inviti ai professori, diramati dal municipio, giunsero il giorno dopo delle esequie, sicché non eravamo presenti che ben pochi, anzi, prima che il corteo funebre si mettesse in movimento, il Busi aveva già preso il volo! Più d'una volta, ci siamo dimenticati dove avremmo potuto metterci e sotto quale bandiera; gli allievi del Liceo musicale si erano associati ad altri studenti, ma noi, essendo in pochi, eravamo preoccupati, anche perché un factotum venne a domandarci quale società rappresentavamo. Finalmente, vedendo che il corteo s'incamminava, ci decidemmo ad unirci ad una Società qualunque, ma, dopo poco, ci accorgemmo di essere in mezzo a contadini! (...). Finalmente passando di Società in Società, trovammo il nostro posto fra un gruppo di letterati, artisti, direttori d'istituti e professori. Non è possibile chiarire la quantità di gente che era in istrada e sui balconi, dai quali pendevano drappi bianchi listati di nero; anzi, mi ricordo d'aver visto, sovr'una finestra un piccolo drappo bianco insieme ad uno nero, che avevano preso la forma d'una mutante e d'una giacca!⁵⁴.

A ricevere questi divertiti racconti da Bologna Pagliara è in Baviera, in un *grand tour* musicale ed esistenziale: «due giorni deliziosi a Francoforte, passammo qualche ora a Cologna, a vedere il celebre Duomo; ieri, fummo ad Utrecht, ed oggi siamo giunti in questa magnifica città, ne la quale resteremo tre giorni»⁵⁵; segue l'Aja, «che vidi

benissimo e con molto piacere. Il viaggio è fatto ne le più splendide condizioni»; poi Monaco, dove Pagliara e il Barone assistono a *Il sogno di una notte d'estate* con musica di Mendelssohn, «un vero diletto spirituale!». In occasione del *Tristano* a Monaco, nella lettera del 30 agosto 1887 scrive:

Ho (...) provato impressione profonda, indescrivibile! Ho creduto, in alcuni momenti, di perdere addirittura i sensi per la forte emozione che mi recavano quei suoni pieni di tormento e di angoscia! Durante tutta l'esecuzione, ho gioito e sofferto insieme a *Tristano*! Puoi immaginare quanto io sia contento di essermi deciso a fare questa succosa escursione artistica: e come sarei più felice, se mi trovassi in tua compagnia!

Non mancano momenti di disincanto, come in occasione di un'esecuzione di Haydn nella perfetta Germania:

Domenica scorsa, alla Cattedrale, udii una messa di Haydn. Le voci, mi sembrarono alquanto sfiatate! Credo che l'organizzazione della Cappella sia come quella del nostro S. Petronio di Bologna, che gli artisti sono tutti pensionati, e quindi cantano finché non moiano! (...) Sere scorse, udii un concerto della banda militare: l'esecuzione fu ottima, ma il programma, ad eccezione di due bellissime danze di Brahms, era degno di Casalnuovo!! (...) Anche in Germania si fa della roba indecente!!⁵⁶.

Come si concluse il viaggio sulle orme di Wagner? Quanto giovò al romantico Pagliara? Il soggiorno in Baviera, iniziato con molte aspettative, si rivela deludente rispetto alle attese: «Ho capito che la mia esistenza è finita, e che il meglio che possa convenirmi è di vivere in calma presso la mia famiglia (...) lo *spleen* mi domina e mi tortura!»⁵⁷. Già nella primavera del 1887, passati sei mesi, Pagliara comincia «a sentire violentissimo il bisogno di rivedere parenti e amici»⁵⁸. Poco dopo:

Il Barone partirà il primo aprile e resterà in viaggio quindici o venti giorni, durante i quali io starò qui con la signorina Maria ed un'altra vecchia zitella! In verità, sono

stato a un punto a lasciare questo Castello e tornarmene a Napoli prima de la sua partenza, perché, ne' giorni scorsi, ho molto sofferto; ma, per varie ragioni, ho pensato di restare. Se continuerò a star così, durante l'assenza del Barone, al suo ritorno, farò armi e bagaglio per l'Italia: se, con l'aprile starò un po' meglio, tirerò fino al trenta maggio, epoca per la quale, definitivamente, dovrò partire di qui. Caro mio, sono proprio condannato a una perenne lotta spirituale! Quando soffro, e, in qualche momento, è proprio molto, vorrei scappare su la corda del telegrafo: poi mi prende una vena di disperazione di ripresentarmi a casa mia ancora in questo triste stato pietosissimo!⁵⁹.

L'irritazione nei confronti del Barone cresce («Ed io son qui come un prigioniero, mentre ora sono seccato e stanco, e non vedo il momento che egli torni, per fuggir, subito, in Italia!»⁶⁰) e trova un suo culmine quando sfuma la possibilità di assistere a Milano ai concerti di Martucci: «il Barone è tornato qualche ora fa, e non vuol lasciarmi partire prima de la fine di questa settimana; (...) devo sacrificarmi a restare in una prigionia che ora mi è divenuta tutt'altro che *dolce*, specie ora che mi impedisce di trovarmi costà ad una vera festa de lo spirito!»⁶¹.

Del resto sin dai primi momenti Rocco, pur apprezzando le mille cortesie e l'amabilità dei suoi ospiti, aveva mantenuto un atteggiamento disincantato, «molto cauto e delicato», cercando «di non urtare la suscettibilità di nessuno, tanto più che, tra loro, si dissimulano, molto bene, le antipatie ed i giudizi severi!»⁶².

Giunto in Italia, la presa di distanza dall'ambiente salottiero della nobiltà tedesca è netta. L'8 luglio 1887 scrive dalla sua residenza di Moiarello: «ma tu sai che io ho vissuto, assai volentieri, questi sei mesi in un ambiente ricco ed elegante, senza però ubriacarmi troppo e dispormi a rimpianti inutili e sciocchi!». L'amicizia col Barone si dissipa velocemente e il 31 luglio, a poche settimane dal rientro in Italia, è già dichiarata chiusa:

Il Barone non mi ha più risposto, né io gli scriverò più, se non mi scrive. Credo che l'abbiamo gentilmente rotta. Non me n'importa niente, perché so di non avere nulla perduto: è omo di gusti superficiali e fugaci, e la nostra

simpatia fu una fiamma di paglia! Vedrò se mi scriverà, in una prossima circostanza, ne la quale dovrebbe scrivermi.

Se il Barone è «omo di gusti superficiali e fugaci», altrettanto fugaci sono le disillusioni di Rocco, che non tarda a trasferire quell'esperienza biografica nei territori della memoria; fino al desiderio di ritornare in Baviera. Gli anni trascorsi sembrano aver cancellato insofferenze e risentimenti, lasciando il posto al ricordo dolce, lieve e cortese di quella esperienza, suggellato in versi:

Ritorno a Neubern

Le piccole fontane
m'han dato il benvenuto
mi volsero un saluto
il tiglio, il noce, il fior.
M'han detto: be' tornato
fantastico poeta,
la mente irrequieta
a riposare ancor!
Vieni al castel cortese
vieni sul colle aprico,
il dolce sogno antico
a risognare alfin.
E quando della pace
sarà trascorsa l'ora,
almen più forte ancora
riprendi il tuo camin⁶³.

Sento il dovere di rivolgere un ringraziamento a Luciana Trama, responsabile degli archivi della Fondazione Pagliara e preziosa ricercatrice che con me 'ha durato' la fatica di rintracciare e ricostruire le antiche carte. Un particolare ringraziamento poi all'amica carissima Paola Villani che mi ha donato illuminanti sfondi storico letterari.

¹ Coetaneo e amico di Pagliara, Giuseppe Martucci (Capua, 6 gennaio 1856 - Napoli, 1 giugno 1909) allievo di Beniamino Cesi e dal 1902 Direttore del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, è stato oggetto di diversi contributi, ai quali si rimanda per una biografia intellettuale: F. PERRINO, *Giuseppe Martucci. Gli anni giovanili. 1856-1879*, Novara 1996; L. VERDI, *Giuseppe Martucci a Bologna*, Lucca 2008; A. FERRARIS, *Giuseppe Martucci sinfonista europeo*, Monza 2010; *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, a cura di A. ROSTAGNO, P.P. DE MARTINO, Roma 2012; *Giuseppe Martucci: 6 gennaio 1856-1 giugno 1909*, a cura di A. CERANINI, Lucca 2013. Cfr. anche F. BISSOLI, *La Biblioteca Musicale della Fondazione Pagliara*, Lucca 2007; *Gli autografi della Fondazione Pagliara. Giuseppe Martucci*, a cura di IDEM, A. ROSTAGNO, Lucca 2009.

² Il carteggio Pagliara-Martucci è conservato nell'archivio della Fondazione Pagliara, presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (Archivio Manoscritti, volume M, busta «Giuseppe Martucci»). Parte di queste lettere sono trascritte in F. BISSOLI, *La Biblioteca Musicale della Fondazione Pagliara*, cit., pp. LIII-LXI. Le carte manoscritte sono custodite, prive di numerazione; verranno quindi citate in questa sede con la sola indicazione cronotopica.

³ Sull'immagine di malattia riferita all'arte wagneriana è intervenuto proprio Thomas Mann (*Dolore e grandezza di Richard Wagner*, a cura di M. MONTINARI, Fiesole 1979, p. 26 sgg.).

⁴ Si rimanda al 'classico' F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner. Un problema per gli amatori di musica*, in IDEM, *Opere*, edizione italiana condotta sul testo critico originale stabilito da G. COLLI, M. MONTANARI, VI, III, *Il caso Wagner, Crepuscolo degli idoli, L'Anticristo, Ecce homo, Nietzsche contra Wagner*, versioni di F. MASINI, R. CALASSO, Milano 1986, pp. 5-50 (in part. p. 6). Cfr. anche F. NIETZSCHE, *Scritti su Wagner, Richard Wagner a Bayreuth, Il caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*, con un saggio di M. BARTOLOTTI, trad. di S. GIAMETTA, F. MASINI, Milano 1979, ed. cons. Milano 1992.

⁵ V. PICA, *Arte aristocratica*, in "Arte aristocratica" e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), a cura di N. D'ANTUONO, Napoli 1995, p. 244. Proprio a Pica anche Felice Cameroni rivelava la stessa condizione psicologica, e la sua «depressione nevrotica» nel suo epistolario, lettere del 12 luglio 1884 e del 23 giugno 1885, in F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica (1883-1903)*, a cura di E. CITRO, Pisa 1990, pp. 66 e 75.

⁶ M. SINISCALCHI, *Rocco Eduardo Pagliara*, in «Gazzetta Letteraria», 18 settembre 1886, p. 2.

⁷ Nel 1888 Pagliara lamenta a Martucci di non avere «voglia o forza di lavorare» (lettera del 7 dicembre 1888).

⁸ V. PICA, lettera a Rocco Pagliara, 7 settembre 1879, in P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pica, Pagliara, Di Giacomo: i carteggi*, Napoli 2010, p. 133.

⁹ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 19 ottobre 1886.

¹⁰ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna 1988, p. 51.

¹¹ F. BISSOLI, *Il contributo di Rocco Pagliara alla cultura musicale napoletana*, in IDEM, *La Biblioteca Musicale della Fondazione Pagliara*, cit., pp. IX-LI, a p. XV. Cfr. R. BRAGANTINI, *I poeti di Martucci*, in *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, cit., pp. 43-61. Nel 1889 Pagliara scrive per Martucci ancora due testi per musica, *O fiori dal rorido calice* ed *Esulta anima mia*, due canti religiosi per voci bianche realizzati per le alunne del Suor Orsola Benincasa.

¹² Nelle sue lettere Pagliara trascrive spesso «Neuburn». Nel citare le lettere si manterrà la trascrizione d'Autore.

¹³ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Monaco, 14 dicembre 1886.

¹⁴ IDEM, *Wagneriana. II-II*, in «Napoli Letteraria», III, 1886, 27-28. Cfr. G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 21 ottobre 1886.

¹⁵ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Neuburn, 20 dicembre 1886.

¹⁶ G. DEPANIS, *L'Anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino 1896, p. 8.

¹⁷ Cfr. B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in IDEM, *La letteratura della nuova Italia*, IV, Roma-Bari 1973, p. 255.

¹⁸ Cfr. E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli 2003, p. 50 sgg.; G. GALASSO, *Tradizione e metamorfosi di un'antica capitale*, in *Napoli*, a cura di IDEM, Bari-Roma 1987; A. PALERMO, *Mezzo secolo di cultura a Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino 1994, V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, I, pp. 193-244.

¹⁹ Cfr. R. PAGLIARA, *Viaggio musicale. Verso Bayreuth (Baviera)*, in «Il Mattino», 16-17 agosto 1892; IDEM, *Viaggio musicale. Il tempio di Wagner*, in «Il Mattino», 22-23 agosto 1892; IDEM, *Viaggio musicale. Parsival*, in «Il Mattino», 25-26 agosto 1892; IDEM, *Lohengrin*, in «Il Mattino», 1-2 marzo 1893.

²⁰ M. SINISCALCHI, *Rocco Eduardo Pagliara*, in «Gazzetta Letteraria», 38, 18 settembre 1886, p. 306.

²¹ Per una bibliografia dettagliata di Pagliara pubblicista si rimanda a P. VILLANI, *La seduzione dell'arte* cit.

²² BABY [R. BRACCO], *Intermezzi musicali*, in «Corriere di Napoli», 21-22 giugno 1889, p. 2.

²³ R. PAGLIARA, *Wagner*, in «Fantasio», 1883, 4, 15 marzo, poi in IDEM, *Intermezzi musicali*, Napoli 1889, p. 60.

²⁴ Il carteggio Del Balzo-Pagliara (1894-1896) è trascritto in *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856-1914*, cat. mostra, Napoli 2003, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003, pp. 200-215.

²⁵ Cfr. L. D'ALESSANDRO, *L'educazione alla libertà ed al Risorgimento nelle lettere di Adelaide Del Balzo*, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Cento anni di cultura a Napoli 1895-1995*, Napoli 1995, pp. 185-192. Cfr. anche il recente G. SPINA, *Mediterraneo delle donne. La principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'insegnamento della storia dell'arte*, prefazione di G. DE' GIOVANNI-CENTELLES, Napoli 2015.

²⁶ Sulle polemiche che coinvolsero Pagliara nella direzione del Conservatorio (e anche sul ruolo assunto da Salvatore Di Giacomo), cfr. T. GRANDE, *Contributo alla storia della Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli: gli anni 1889-1935*, in «Fonti Musicali Italiane», III, 1998, pp. 199-214.

²⁷ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Neubeuern, 6 gennaio 1887.

²⁸ La «Baronne» è Maria von Holleufer, sorella del Barone, alla quale Pagliara avrebbe dedicato una sua raccolta di traduzioni di poesie tedesche, *Riflessi nordici*, traduzioni di liriche di autori nordeuropei, alcune delle quali già apparse in riviste. Il volume fu edito a Napoli, dall'editore Santojanni, poi con il titolo *Riflessi nordici. Liriche dal tedesco*, Napoli 1899.

²⁹ Milano, Ricordi, 1885.

³⁰ Mario Pasquale Costa, compositore, pianista e tenore (Taranto 1858 - Montecarlo 1933), dopo aver studiato al Conservatorio di Napoli, si trasferì a Londra dal 1881 al 1885, poi a Parigi fino al 1890, interpretando con notevole successo le sue canzoni, composte quasi tutte su versi di Salvatore Di Giacomo, tra cui ricordiamo: *Luna Nuova*, *Era de maggio*, *Catari*, *Serenata napoletana*. Tra le opere: *Le disilluse*, *L'Histoire d'un Pierrot*, *Il Capitan Fracassa*, *Posillipo*; ha inoltre musicato l'inno *Fratelli d'Italia* e composto un centinaio di marce, valzer e pezzi per pianoforte, editi dalla Casa Cappell di Londra.

³¹ Luigi Denza (Castellammare di Stabia/Napoli 1846 - Londra

1922), dopo aver studiato Composizione al Conservatorio di Napoli con Mercadante, si stabilì a Londra dove fu direttore della London Academy of Music e professore di canto nella Royal Academy of Music. La sua attività di compositore (oltre cinquecento opere, con testi in italiano, francese e inglese) è quasi interamente costituita da romanze, canzoni in dialetto e melodie. È l'autore della celebre *Funiculi-funiculà*. Altre sue canzoni: *Lu telefono*, *Uocchienze*, *Duorme*, *Facite ammore*, *Tirate 'a renza* [con testi di Pagliara], *Rosa*.

³² R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Napoli, 13 settembre 1887.

³³ Dell'insegnamento «orribilmente contrario» alla sua natura, come anche delle ripetute richieste di aspettativa, Pagliara riferisce alla moglie di Giuseppe Martucci, Maria (lettera del 16 novembre 1887 e lettera del [?] ottobre 1887).

³⁴ R. PAGLIARA, lettera a Maria Martucci, [Neubeuern], 28 marzo 1887.

³⁵ IDEM, lettera a Maria Martucci, Moiarello, 25 luglio 1887.

³⁶ IDEM, lettera a Maria Martucci, Moiarello, 12 agosto 1887.

³⁷ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 16 giugno 1887.

³⁸ IDEM, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 6 luglio 1887.

³⁹ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Moiarello, 29 agosto 1888.

⁴⁰ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 11 gennaio 1887.

⁴¹ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Neubern, 14 gennaio 1887.

⁴² La stesura de *La canzone dei ricordi* attraversa tutta la corrispondenza di quel periodo, *leit-motiv* aggregante dell'amicizia tra Pagliara e Martucci, spesso Pagliara ha come interlocutrice attenta la moglie di

Martucci, signora Maria.

⁴³ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, [Neubeuern], 12 febbraio 1887.

⁴⁴ IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 14 gennaio 1887.

⁴⁵ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 17 gennaio 1887.

⁴⁶ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Neubern, 19 gennaio 1887.

⁴⁷ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 25 gennaio 1887.

⁴⁸ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 12 marzo 1887.

⁴⁹ IDEM, lettera a Maria Martucci, Neubeuern, 22 marzo 1887.

⁵⁰ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 23 marzo 1887.

⁵¹ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 26 marzo 1887.

⁵² IDEM, lettera a Maria Martucci, Neubeuern, 30 aprile 1887.

⁵³ G. MARTUCCI, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 19 ottobre 1886.

⁵⁴ IDEM, lettera a Rocco Pagliara, Bologna, 21 dicembre 1886.

⁵⁵ R. PAGLIARA, lettera a Giuseppe Martucci, Amsterdam, 2 febbraio 1887.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern 28 [gennaio] 1887.

⁵⁸ IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Schloss Neubeuern, 12 marzo 1887.

⁵⁹ IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 26 marzo 1887.

⁶⁰ IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 30 aprile 1887.

⁶¹ IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 8 maggio 1887.

⁶² IDEM, lettera a Giuseppe Martucci, Neubeuern, 6 gennaio 1887.

⁶³ Autografo datato 12 agosto 1892.

ABSTRACT

Rocco Pagliara and Giuseppe Martucci: Inedited Passages of a Wagnerian Conversation

The epistolary exchange between Giuseppe Martucci and Rocco Pagliara from 1885 to 1902, of great interest for the history of Wagner's reception in Italy, is no less useful for the light it casts on Neapolitan cultural life in the late nineteenth century, including its popular forms – from the Exposition to the Neapolitan Society for the Promotion of Fine Arts, from the Piedigrotta Festival to periodicals and daily newspapers. Their thick correspondence reveals a warm, fraternal friendship, in which the difference in temperament between the two – Martucci reserved and absorbed in his work, Pagliara torn between his work and his passionate nature, prone to polemics – was such that they complemented each other in their roles. In fact, Rocco was very active in his relations with entrepreneurs and dealers in promoting both his friend and his beloved Wagner. He took the difference between them as a stimulus to seek projects they could work together on, the *Poemetto*, “La canzone dei ricordi” [The Song of Memories]. Their correspondence also shows Martucci to have been an eloquent writer, capable of refined irony (for instance, in describing Minghetti's funeral) or caustic analyses (as in his comments in a university lecture on Carducci).



6. Vincenzo Migliaro, *Ritratto di Rocco Pagliara con poesia di G. Mario Giobbe*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

Pagliara giornalista del «Fantasio»

Paola Villani

Pagliara in colonna

«Voilà Fantasio qui arrive»¹: fu nell'estate del 1880 che nacque l'idea del quindicinale letterario che Rocco Pagliara avrebbe inaugurato il 10 agosto 1881 insieme agli amici Salvatore Di Giacomo e Vittorio Pica. Il giovanissimo Pagliara era praticamente neofita: i suoi esordi al giornalismo datano infatti allo stesso 1880, con la collaborazione alla «Rivista Nuova di Scienze, Lettere ed Arti», la «lieta, balda e simpatica unione d'ingegni»², attiva a Napoli tra il 1879 e il 1881, rispetto alla quale il cenacolo digiacomiano del «Fantasio» si collocava in una posizione di sostanziale concorrenza. La «Rivista Nuova» era fondata e diretta da Carlo Del Balzo³, il letterato e avvocato irpino, erudito e romanziere che intanto collaborava al «Corriere del Mattino»⁴ e a quella «Parte letteraria» che il quotidiano di Martino Cafiero inaugurò nel luglio del 1877 con Federigo Verdinois⁵.

Fu proprio a Pagliara, affiancato da Verdinois, che Del Balzo affidò la direzione del suo quindicinale in occasione di uno dei suoi soggiorni a Parigi, nel 1881. Era la testimonianza di un rapporto di stima e amicizia che trova conferma in un breve carteggio e nel romanzo delbalziano *Sorelle Damala*⁶. Mentre nello stesso periodo inviava articoli anche alla rivista «Libellula» grazie alla mediazione di Pica⁷, nella «Rivista Nuova» di Del Balzo Pagliara aveva un ruolo di traduttore (Coppée, Daudet, Gautier, ma anche Nerval o Sully Prudhomme), come pure di poeta e critico⁸, aderendo al programma del fondatore, che dava vita alla rivista con l'intento di «sprovvincializzare Napoli», seguendo le orme già tracciate dal maestro De Sanctis con il «Circolo Filologico Napoletano»⁹.

Fu dunque in quel quindicinale letterario che maturò

la vocazione di Pagliara al giornalismo: una vocazione che, dalla «Rivista Nuova» al «Fortunio»¹⁰, passando per «Fantasio»¹¹, «Cronaca Sibarita», «Napoli Letteraria»¹², «Gazzetta Letteraria»¹³, lo avrebbe impegnato fino all'ingresso nella redazione del «Mattino», nel 1893, in qualità di critico musicale¹⁴.

Proprio mentre lavorava con Del Balzo, Pagliara preparava con Di Giacomo e Pica la fondazione del «Fantasio», in una intensa attività di programmazione che trova traccia negli epistolari conservati nell'archivio della Fondazione Pagliara del Suor Orsola Benincasa¹⁵. La prima riunione 'di redazione' «allo scopo della fondazione del desiderato giornale in questione da parecchio tempo» si svolse, su invito di Di Giacomo, la sera del 3 luglio 1880: «vi saranno sigari e sigarette. È caldamente pregato di non mancare»¹⁶. Le lacune del carteggio Di Giacomo-Pagliara non permettono di seguire da vicino i lavori preparatori, ma offrono uno spaccato dell'attività di redazione che impegnava da protagonisti Pagliara, Pica e Di Giacomo.

Com'è noto, era una delle stagioni più feconde per il giornalismo partenopeo. Nella tensione a una complementarietà tra giornale e libro, per sincera vocazione o anche per motivi pratici, economici ed editoriali, le due sfere – giornalismo e letteratura – sembravano avvicinarsi e insieme anche distinguersi, nel segno di una professionalizzazione della pubblicistica, registrata in quei primi anni Ottanta dai suoi stessi protagonisti. Edoardo Scarfoglio, per esempio, già all'altezza del 1883, ancora lontano dai suoi grandi impegni editoriali nella stampa romana e napoletana, si trovava a criticare, con la consueta graffiante severità, la scrittura leggera del «Fanfulla»: «L'articoletto leggerino e incipriato, con un po' di vento nella pancetta

mingherlina, con un pizzico di cipria sulla testolina bizzarra e un grano di sale nella coda, era così facile a fare, e giovava tanto alla popolarità, e soddisfaceva così bene il bisogno d'una prosa né in tutto politica né in tutto letteraria, ma soprattutto brevina, e digestiva, che per molti anni Roma non ha avuto altri bisogni letterari»¹⁷. Anni dopo anche Matilde Serao si trovava ad osservare, come ormai compiuta, un'evoluzione del giornalismo nel segno di una maggiore professionalizzazione: «La falsa notizia è stata il trionfo del giornalismo di venti anni, mentre adesso questa utile consuetudine si va perdendo e i giornali, quasi tutti e quasi sempre, non stampano che notizie vere (...). Oramai, il regno della verità, il migliore, è stato fondato nel giornalismo italiano»¹⁸.

L'idea del quindicinale artistico «Fantasio» nacque in quella che Croce ha definito la «culla della nuova letteratura napoletana»¹⁹, il «Corriere del Mattino»; quasi a completamento della piccola rivoluzione culturale inaugurata dalla testata di Martino Cafiero con un incunabolo della futura 'terza pagina'²⁰, una specifica pagina letteraria, inaugurata il 4 marzo 1877²¹ come «supplemento» per poi diventare, il 15 luglio dello stesso anno, «Parte letteraria» quotidiana, affidata alle cure di Federigo Verdinois²². Un giovane testimone come Giuseppe Mezzanotte avrebbe poi ricordato in una breve pagina autobiografica del 1901:

Dei giornali napoletani, il *Piccolo* era un'elegante opera personale di Rocco de Zerbi; il *Corriere del Mattino*, baldo di giovinezza, era un'opera d'arte più complessa e più compiuta, perché, sotto l'ispirazione di Martino Cafiero, era opera di tutti. Tutti, eravamo noi, i giovani, che avevamo qualcosa nella mente e nel cuore che ci agitava²³.

E fu il «Corriere del Mattino» ad annunciare il primo numero del «Fantasio», che sarebbe apparso il 10 agosto del 1881:

Annunziamo la prossima pubblicazione d'un nuovo giornale bimensile intitolato *Fantasio*. Questo giornale in cui collaborano egregi scrittori e bravissimi giovani napoletani ha vita propria e autonoma; tuttavia è fatto sotto gli auspici del *Corriere del Mattino*. E però il *Corriere del Mattino*

grato alla crescente simpatia de' suoi abbonati ha deciso di offrir loro in dono il *Fantasio*²⁴.

Il nuovo quindicinale si poneva come in colloquio con quella «parte letteraria», stando anche al ritratto che ne fornì Onorato Fava (collaboratore di entrambe le testate):

(...) un giornale politico, il *Corriere del Mattino*, che ha da qualche tempo una *parte letteraria* quotidiana aperta ai giovani, dove molti vanno a fare le prime armi e dove parecchi, avuto buon viso, restano a trattarsi col pubblico, contenti della loro fortuna e senza altri pensieri al mondo. È una sala di conversazione, quella *parte letteraria*, nella quale entrano spesso gli scrittori più grossi a tener compagnia ai piccini, nella quale si discute, si fa la novella, la macchietta, la critica, si canta, si suscitano polemiche artistiche, e nella quale il pubblico s'interessa, si distrae, si entusiasma qualche volta, si diverte sempre²⁵.

La presentazione del primo numero del «Fantasio», segnalato da Croce come «il più notevole»²⁶ dei giornali letterari fondati a Napoli, fu affidata a Rocco De Zerbi, allora già noto per la direzione del «Piccolo»²⁷, che pure tanta parte ebbe come fucina di giovani talenti letterari. Proprio De Zerbi si presentava ai nuovi lettori, con orgoglio misto a ironia, come «*vieux garçon* della letteratura, – che sfarfalla un po' sulla politica, un po' sulla critica, un po' sulle scienze biologiche, un po' su la novelletta, un po' sul romanzo, un po' sull'arte»; e salutava quel gruppo di redattori dalle grandi promesse, «veri giovani, che entrano nella vita pieni di quelle illusioni e di quelle speranze ch'egli ha già perdute, – i veri giovani che probabilmente vorranno essere più saggi di lui...»²⁸. I giovanissimi redattori erano, accanto a Rocco Pagliara, Giovanni D'Aloe, Onorato Fava, Francesco Stendardo, Roberto Federico Savarese e naturalmente Salvatore Di Giacomo e Vittorio Pica. Dall'aprile dell'82 il gruppo si fece meno numeroso, come anche diminuì la frequenza delle pubblicazioni; rimasero però come redattori Di Giacomo, Pica, Stendardo e naturalmente Pagliara fino all'ultimo numero, del 24 maggio 1883²⁹.

Nel festeggiare il primo anno della rivista, rivendicando con orgoglio un eclettismo quasi programmatico, il

quindicinale si rivolgeva ai lettori con un messaggio che Pica – in una missiva a Pagliara – avrebbe giudicato «abbastanza grazioso, benché forse un po' bizantino»³⁰:

La pace sia con voi, lettori e lettrici. (...) Per un anno, ahimè come passa il tempo!, voi avete scorso queste pagine di letteratura morta e vivente, vi siete imbattuti in canzoni d'amore, in sonetti sbrigliati o malinconici, in critiche sane e robuste, in articoli seri di importanza capitale, in bozzetti, in novelle, in traduzioni. Noi stessi non possiamo ricordare per filo e per segno quanta varietà d'intingoli gustosi avessimo imbandita al vostro appetito letterario. Ma la nostra cucina è inesauribile. Novelli Vatel cercheremo a ogni momento piatti nuovi, tutta la nostra instancabilità sarà continuamente esercitata, tutti i nostri mezzi profusi. Che Dio v'aiuti, degni ed intelligenti abbonati dal 1° agosto!³¹

In questa prospettiva, il «Fantasio» può leggersi come *mise en abyme* dell'ampia stagione giornalistica otto-novecentesca, posta sulla linea di confine tra la 'crisi di fine secolo' e la tendenza avanguardistica, tra la reazione al positivismo e la ricerca epistemologica delle nuove vie della cultura; non di rado impegnata in un deliberato *dilettantismo* che appariva la forma più adatta alla ricezione della singolare pluralità di motivi e tendenze, nella intersezione delle diverse storie regionali, ma sullo sfondo della letteratura europea. Come spiega Emma Giammattei a proposito del passaggio «da un secolo all'altro», attingendo al saggio di Labriola³², «la cosiddetta reazione al positivismo è piuttosto una battaglia anti-accademica, fatta da giovani autodidatti che dichiarano continuamente il vantaggio di essere giovani»³³. Erano «giovani» ispirati a un dilettantismo che veniva elaborandosi in quegli stessi anni negli studi di un autore caro anche a Pica, Paul Bourget, come «una science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale»³⁴, nel senso inteso e ripreso dai periodici di maggior successo come la «Cronaca Bizantina» e la «Cronaca Sibarita», rispetto alla quale il «Fantasio» si rivela con una inattesa carica anticipatrice³⁵. Anche i «giovani pieni di illusioni» del «Fantasio», ai quali guarda con paternalistico affetto il *vieux garçon* De Zerbi, erano letterati-giornalisti estranei al mondo accademico, con una spiccata at-

titudine ad attraversare gli steccati disciplinari, sempre al confine tra avanguardie straniere e tradizioni locali, spesso attivi anche all'interno di una vera «civiltà dei traduttori», sempre tesi alle più diverse strategie della ricezione, abili a percorrere i territori della cultura alta dell'élite intellettuale e insieme anche la cultura orale esclusa da quella élite³⁶. Per costoro, la pubblicistica e l'editoria si affermavano come «palcoscenico» privilegiato, come ebbe ad osservare lo stesso Verdinois:

Un gran palcoscenico sono oggi i giornali, un gran pubblico è quello dei lettori. I giovani vi accorrono in folla e fanno alle gomitate per mettersi in mostra e declamare la parte loro (...). Se prima era grande la difficoltà delle scritture ora se ne trovano delle vantaggiose per tutte le stagioni³⁷.

Il giornalismo letterario si offriva come luogo ideale di militanza, spazio di libertà, divenendo non di rado anche oggetto di riflessione teorica, come nel caso del dibattito su «letteratura leggera» e «letteratura pesante» svolto da Onorato Fava e Francesco Stendardo proprio sul «Fantasio»³⁸.

Questa civiltà di traduttori, che in questa sede ci piace leggere come «civiltà di mediatori» e di comunicatori, mostra consapevolezza delle nuove logiche del mercato editoriale, della nuova figura che si affacciava con consapevolezza all'orizzonte di ogni scrittore, il pubblico; e attenta alle logiche di quella che nel secolo dopo sarebbe stata identificata in ambito teorico come «industria culturale». Basti leggere una delle tante testimonianze di questa precisa consapevolezza dei letterati, la necessità di «un certo senso pratico» che proprio Pica esprime in una lettera a Pagliara, nella quale – con la franchezza dell'amico ormai fraterno – all'altezza del 1887 l'autore de *I moderni bizantini* non ha remore nel rivelare:

Ahimè sì, la letteratura, come ogni cosa nella vita, è una lotta e richiede quindi un certo senso pratico. Per non essere sopravanzato da tutti gli altri, per ottenere e conservare il posto meritato dal proprio talento bisogna, pur non rinunciando mai ad avere come guida un alto e luminoso ideale d'Arte, darsi da fare unguibus et morsu, sapere, a tempo, e luogo, giocare d'abilità e anche d'astuzia, e profittare,

senza però mai abbassarsi a far concessioni umilianti, d'ogni occasione di réclame. È triste, ma è così, e bisogna rassegnarsi per non fare la figura dello sciocco. Io me ne sono persuaso, ed ora (...) mi sono liberato della primitiva ingenuità ed ho acquistato una sufficiente dose di accorgimento e di furberia³⁹.

In questa prospettiva, non stupisce che la breve ma intensa vita della rivista sia segnata da travagliate vicende editoriali e da dissidi interni, che trovano un'utile testimonianza nei carteggi intercorsi tra i redattori. Era il segno di una molteplicità di indirizzi culturali e di gusto, per una rivista che assunse ben presto un respiro europeo, pur nel suo cammino incerto e con uno scarso successo di pubblico:

Perdio! Come si legge poco da noialtri! (...) Leggono la *Follia e il Pulcinella* che vende parecchie migliaia di copie e chissà, un bel giorno piglierà qui il posto del *Fanfulla della Domenica*. Dunque, tutto sommato, a scalmanarsi per tirar co' denti una rivista letteraria è tempo perso, quando pel gusto di farsi leggere a trecento intelligenti ci si rimette fosforo di cervello e bronzo di saccoccia (...) ⁴⁰.

«Fantasio» ospitava recensioni di libri italiani e straniere, pubblicava traduzioni accanto a versi dialettali; si dedicava quindi a profili letterari e artistici e non escludeva anche *reportage* mondani: «una miscellanea eterogenea, ma utile a ricostruire la temperie di un'epoca di transizione»⁴¹, utile a «ridisegnare la mappa del giornalismo partenopeo» e a «studiare la preistoria di tanti autori, noti e meno noti»⁴².

Una specifica rubrica «Letteratura straniera» veniva inaugurata sin dal primo numero, con un brano di Henri Murger⁴³, al quale avrebbero fatto seguito, nei numeri successivi, estratti di Droz, Nerval, Coppée, Daudet. A dispetto delle riluttanze di Di Giacomo – che spesso esprimeva le sue lamentele proprio a Pagliara – lo spazio dedicato alla narrativa straniera aumentava progressivamente, fino ad occupare l'intero foglio (nel primo numero del 1883 nessun racconto era italiano); in questa direzione forte impulso era impresso da Pica, complice Pagliara.

In quel denso biennio, il cenacolo di giovani giornalisti si

articolarono come vero laboratorio, spazio libero dove confluivano orientamenti diversi, come attesta l'osservazione polemica inserita da Michele Scherillo nella recensione a una nuova traduzione della *Pharsalia* di Lucano:

(...) il ritornare ai classici o greci o latini o italiani de' primi secoli, rianima la circolazione, ricacciando un fiotto d'ossigeno ne' polmoni sfiniti. Quei volumi muffiti ci trasportano in un nuovo mondo: calmo, sereno, patriarcale; un mondo tutto suoni, ma suoni non discordanti, non accozzati né alla maniera wagneriana né alla rossiniana (...). Questo po' di tempo che mi lasciano libero le mie occupazioni di soldato, voglio passarlo respirando a pieni polmoni l'aria salutare della santa latinità!⁴⁴

Era, questa, una invettiva, ma forse anche la avvertita necessità di una legittimazione all'interno di un foglio che mostrava indirizzi e gusti ben distanti. Nel poco calzante accostamento tra il poema di Lucano e la musica di Wagner, Scherillo voleva forse colpire i registi di quella iniziativa: Pagliara, che proprio in quegli anni veniva accreditandosi come musicofilo e wagnerista, ma anche Pica, che in quello stesso secondo numero del periodico pubblicava il «profilo» di Bouilhet proprio mentre firmava sulla «Rivista Nuova» il «profilo» dei Goncourt⁴⁵.

Tra i «veri giovani» del «Fantasio», dunque, tra i letterati «pieni di illusioni» ai quali Rocco de Zerbi aveva guardato con fiducia, era anche – non secondario – Rocco Pagliara, il cui nome compare tra gli autori sin dal primo numero, con versi⁴⁶, scritti critici⁴⁷; ma è soprattutto in veste di musicologo che Pagliara si afferma all'interno della redazione, con un articolo sull'amico Giuseppe Martucci⁴⁸ esecutore di Wagner, un resoconto del concerto wagneriano alla Società del quartetto e soprattutto un profilo del compositore tedesco che venne accompagnato da un ritratto del musicista eseguito da Migliaro da inviare in dono agli abbonati⁴⁹. E c'è certo Pagliara nella regia della pubblicazione di *Una scena del Parcial*, ospitata nel numero del 4 settembre 1882 e preceduta da questa nota che presenta Wagner, più che come compositore, come «gigante del pensiero»: «(...) possiamo dire di aver assistito ad un altro passo trionfale d'uno di quei giganti del pensiero umano, destinati a fatali

vittorie che spandano nuova luce sfolgorante su questo basso mondo»⁵⁰.

Già sul «Fantasio», dunque, Pagliara dava voce al suo sincero wagnerismo, in quella che avvertiva come vera battaglia da ingaggiare contro «i soliti scioccherelli che non intendono e tanto meno comprendono nulla, e trovano che non si debbano rappresentare opere straniere, perché abbiamo le italiane»⁵¹.

La rivista, d'altronde, nasceva a pochi mesi dalla celebre prima rappresentazione del *Lohengrin* al Teatro San Carlo, il 6 febbraio del 1881, prontamente recensita anche dall'amico Verdinois sulle colonne del «Corriere del Mattino»⁵² e da Rocco de Zerbi sul «Piccolo»⁵³.

Nel 1883, proprio mentre Di Giacomo (stando alla celebre pagina autobiografica) lasciava l'irredentista «Pro Patria» in occasione della morte di Wagner⁵⁴, Pagliara firmava per il «Fantasio» un profilo del compositore appena scomparso, che, ai sinceri entusiasmi del wagnerista, aggiunge l'enfasi della solennità dell'occasione:

Ma se l'apoteosi suprema è giunta, se la grande idea vince, e si sa finalmente comprenderla nel suo senso vero, largo, profondo, noi italiani specialmente non la profaniamo ancora con ridicolo scimmiettare, con meschini rimpicciolimenti ed imitazioni sciocche e sacrileghe! Alla coppa divina del San Graal bisogna esser degni di avvicinarsi⁵⁵.

Gli studi wagneriani di Pagliara si svolgevano in un fitto dialogo con Giuseppe Martucci e Vittorio Pica: nelle lettere degli anni Ottanta, Pica avrebbe chiesto proprio al più esperto Pagliara conferme delle personali impressioni sul *Vascello Fantasma*, che, rappresentato a Roma nel 1887, l'aveva poco soddisfatto, a causa di una «sinfonia un po' disuguale, un po' frammentaria, non innalzantesi tutta d'un getto come quella stupenda del *Tannhäuser*»⁵⁶. A sua volta, Pagliara, che teneva Pica in conto di esperto francesista, a lui chiedeva notizie sui letterati francesi «wagneriani»; gli riconosceva il merito di aver compreso, con maggiore maturità ed esperienza artistica, il wagnerismo dei letterati, come nuova chiave interpretativa di una società «in crisi». Meritato riconoscimento, questo, per un Pica che nel corso degli anni Ottanta sposava gradualmente la causa decaden-

te e individuava in Wagner, come in Schopenhauer, saldi fondamenti teorico-filosofici, come – con precoce intuizione – espresse a proposito dell'opera di Dujardin⁵⁷. Era quella la vera preparazione teorica allo studio di Mallarmé, anch'esso teso ad innestare l'opera mallarmeana in un tessuto teorico sorretto, si direbbe, insieme da Hegel e da Wagner⁵⁸.

Pagliara non approfondiva questi temi, si teneva distante da questioni teoriche; e intanto, proprio a proposito di Wagner, svolgeva sul «Fantasio» considerazioni sulla perifericità culturale di Napoli:

(...) per quanto più capace di comprendere il buono ed il bello ed apprezzarlo nel suo più alto valore, si è sempre trovata molto indietro a le altre della stessa nostra Italia, almeno nell'opportunità di conoscere certi progressi dello spirito umano⁵⁹.

Nel 1889 (l'anno del volume *Intermezzi musicali*), mitigando l'enfasi retorica del profilo wagneriano del 1883 ma forse con penna più certa, quasi a rivendicare i diritti della musica su quelli della letteratura, sembrava lanciare un appello, o almeno un auspicio:

Quando avremo, finalmente, anche per la dolce arte dei suoni quella diffusione di coltura e di rispetto che si è riusciti ad ottenere, almeno in qualche modo, per la letteratura? ... Oggi nessuna persona che si rispetti e che abbia un po' di educazione letteraria (...) direbbe, ponderatamente, che qualche abbondante narratore di intralciate avventure eroiche od erotiche abbia mostrato ispirazione più eletta e fluente di quanto ne abbiano i maestri del romanzo moderno. (...) In musica, in vece, sempre che qualche cosa si allontani menomamente dalle forme più accessibili, dai soliti processi elementari e prestabiliti si comincia a gridare come contro a profanatori e iconoclasti che vogliano attentare a le più belle qualità della melodia, della tradizione nazionale, del genio e non so quante altre cose!⁶⁰

Queste brevi pagine riprendono, per aggiornarli, alcuni temi di ricerca trattati in P. VILLANI, *La seduzione dell'arte*. Pagliara, Pica, Di Giacomo: i carteggi, Napoli 2010. *A questo studio mi corre l'obbligo di rimandare (da ora La seduzione dell'arte)*.

¹ Era la frase che compariva insieme al titolo «Fantasio». Dal primo numero del secondo anno, il titolo della testata era «Fantasio Letterario, Artistico, Quindicinale». Sulla vita del periodico, stampato dalla tipografia Giannini, si rimanda a: R. MELIS, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il "Corriere del Mattino" e "Fantasio"*, in *I verismi regionali*, atti del convegno internazionale di studi, Catania 1992, Catania 1996, pp. 465-530; 495-530; S. MINICHINI, «Fantasio» e gli esordi giornalistici digiacomiani, in IDEM, *Di Giacomo e altri. Saggi digiacomiani ed altri studi di letteratura meridionale*, Napoli 2001, pp. 11-34; A. GAUDIO, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Roma 2006, pp. 33-50; D. TROTTA, *Di Giacomo e la palestra critica del "Fantasio"*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, atti del convegno di studi, Napoli 2005, a cura di E. CANDELA, A.R. PUPINO, Napoli 2007, pp. 473-490.

² V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali*, Napoli 1935, p. 108.

³ Sulla vita della rivista cfr. M. CIMINI, *La rivista nuova di scienze, lettere ed arti (1879-1881)*, Roma 1997. Cfr. anche la parte I del volume P. VILLANI, *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica*, Napoli 2001.

⁴ Al «Corriere del Mattino» Carlo Del Balzo teneva una rubrica, «Dal mio zibaldone di viaggio», che conta articoli tra febbraio e aprile 1879 (20 febbraio, *Torino. La sala del Parlamento nel Palazzo Carignano*; 13 marzo, *Milano. Il Duomo e piazza Duomo*; 11 aprile, *Venezia. Piazza S. Marco*).

⁵ Proprio sulla «Rivista Nuova» Verdinois pubblicava quasi tutti i capitoli che poi avrebbero costituito il volume *Profili letterari Napoletani* (Napoli 1881).

⁶ Nel romanzo compaiono ampi riferimenti al Conservatorio napoletano e al suo bibliotecario Pagliara (C. DEL BALZO, *Sorelle Damala*, Milano 1887). Cfr. il capitolo *Lo scrittore* in P. VILLANI, *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica*, cit. Del carteggio Pagliara-Del Balzo rimangono 9 lettere inviate da Pagliara, conservate presso il Fondo Del Balzo della Biblioteca provinciale di Avellino, ora in M. DELLA SALA, *Lettere inedite di R.E. Pagliara a C. Del Balzo e la direzione della «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti»*, in «Ricontri», IX, 1987, 3, pp. 104-114.

⁷ Cfr. R. PAGLIARA, *La XVII Esposizione della Società Promotrice di Napoli*, in «Libellula», IV, 10, 15 maggio 1881. Sulla rivista firma anche alcuni versi senza titolo (in «Libellula», IV, 14, 15 luglio 1881, p. 3).

⁸ Sulla «Rivista Nuova» Pagliara firma tredici interventi: *A Voltaire* – traduzione da Du Champ, II, 1880, p. 36; *Il vaso spezzato* – traduzione da Sully Prudhomme, II, 1880, p. 36; *Canzone d'esilio* – traduzione da Coppée, II, 1880, p. 37; *[Qualche volta]* – traduzione da Gautier, II, 1880, p. 299; *Lontananza – Le farfalle* – traduzioni da Gautier, II, 1880, p. 299; *I due seminatori* – traduzione da Martin, II, 1880, p. 301; *La danza delle foglie* – traduzione da Juilletat, II, 880, p. 391; *La sosta* – traduzione da Nerval, II, 1880, p. 589; *Ecloga fosca* – traduzione da Bouilhet, II, 1880, p. 589; *Alla fossa!* Poesia, III, 1881, p. 364; *Mente malata!* Poesia, II, 1881, p. 500; *In riva al mare!* Poesia, III, 1881, p. 565; *Una lagrima* – traduzione da Sully Prudhomme, III, 1881, p. 684.

⁹ Sui rapporti tra De Sanctis, il «Circolo Filologico» e la «Rivista Nuova» di Del Balzo, cfr. P. Villani, *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica*, cit., pp. 83-103.

¹⁰ Nel «Fortunio» compaiono due articoli dedicati a Wagner a firma di Pagliara: *Tannhäuser*, II, 17, 28 aprile 1889; *Florestano Rossomandi*, IX, 37, 6 dicembre 1896. Sullo stesso periodico Pagliara firma anche un articolo di critica musicale (*Da una conferenza su Scarlatti*, VI, 49, 1° dicembre 1892), alcuni versi (*Ancora!*, II, 2, 13 gennaio 1889; *Fine 'e l'anno*, II, 52, Natale-Capodanno 1889-90; *Presagio*, III, 7; *Ricordi di viaggio*, III, 51-52, 30 dicembre 1890) e una poesia per la musica di Vincenzo Valente (*Delirio*, II, 27, 7 luglio 1889).

¹¹ Cfr. *infra*.

¹² In «Napoli Letteraria» Pagliara si occupava di critica musicale (Wagneriana. *A Pablo de Hilos*, III, 27, 4 luglio 1886, p. 2 e 28, 11 luglio 1886, pp. 1-2) e pubblicava versi (*Sinfonie*, in «Napoli Letteraria», III, 18, 2 maggio 1886, pp. 3-4; *Nu consiglio! E So' scemo!*, III, 9, 28 febbraio 1886).

¹³ Alla «Gazzetta Letteraria» Pagliara collaborava negli stessi anni nei quali alla medesima rivista collaborava attivamente come francesista Vittorio Pica. Firmò articoli wagneriani poi confluiti nel volume *Intermezzi musicali* (Napoli 1889): *I maestri Cantori di Norimberga di R. Wagner*, X, 44, 30 ottobre 1886, pp. 355-356; quattro sonetti, *Wagneriana* (I. *Tannhäuser*; II. *Lohengrin*; III. *Tristano e Isotta*; IV. *La Walkiria*), XII, 23, 9 giugno 1888, p. 181; *Un concerto in "si bemolle minore" di Giuseppe Martucci*, X, 12, 20 marzo 1886, pp. 91-92. Per la stessa testata compone anche tre liriche che sarebbero poi confluite nel volume *Riflessi nordici* (Napoli 1888, poi con il titolo *Riflessi nordici. Liriche dal tedesco*, Napoli 1899): *Riflessi nordici: In un paese ...; In alto!; In vetta a un pino ...*, XII, 19, 12 maggio 1888, p. 149; infine un sonetto (*Miraggio!*, X, 49, 4 dicembre 1886, p. 396). Quest'ultimo sonetto è collocato nella stessa pagina di uno dei lunghi articoli di Pica sui «moderni bizantini» (V. PICA, *I moderni bizantini. Stéphane Mallarmé, in iovi*, pp. 393-396). Si trattava della terza parte del suo noto saggio sul poeta francese (le prime due parti, con lo stesso titolo, apparvero rispettivamente in X, 47, 20 novembre 1886, pp. 377-379; X, 48, 27 novembre 1886, pp. 387-390).

¹⁴ Nel numero del 29 gennaio 1893, sulla testata della coppia Scarfoglio-Serao, Bracco (Baby) scriveva: «Io non sono più il critico di musica: la parola all'amico Rocco Pagliara». In realtà, i due amici avrebbero continuato ad occuparsi, insieme, della rubrica «La serata del 'Mattino'», dimostrando saldo sodalizio. Pagliara, inoltre, compare tra i collaboratori del «Mattino-Supplemento» curato tra il 1894 e il 1895 da Matilde Serao, dove pubblicò versi e traduzioni. Cfr. R. PAGLIARA, *Viaggio musicale. Verso Bayreuth (Baviera)*, in «Il Mattino», I, 16-17 agosto 1892; IDEM, *Viaggio musicale. Il tempio di Wagner*, in «Il Mattino», I, 22-23 agosto 1892; IDEM, *Viaggio musicale. Parcival*, in «Il Mattino», I, 25-26 agosto 1892; IDEM, *Lohengrin*, in «Il Mattino», II, 1-2 marzo 1893. Gli elenchi forniti in queste note integrano la bibliografia wagneriana di Pagliara offerta in F. BISSOLI, *La Biblioteca Musicale della Fondazione Pagliara*, Lucca 2007, pp. XXX-XXXI.

¹⁵ Le lettere inviate da Di Giacomo a Pagliara sono conservate, prive di numerazione, nell'archivio della Fondazione Pagliara, presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (Archivio Manoscritti, volume D, busta «Di Giacomo Salvatore»). Sono un corpus di complessivi 48 documenti, editi in *La seduzione dell'arte*, pp. 103-132. Le lettere di Pica a Pagliara (trascritte in *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856-1914*, cat. mostra, Napoli 2003, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003) sono ora in *La seduzione dell'arte*, pp. 133-250.

¹⁶ S. DI GIACOMO, Lettera a Rocco Pagliara, [3 luglio 1880], in *La seduzione dell'arte*, p. 104.

¹⁷ E. SCARFOGLIO, *Giornalismo*, in «La domenica letteraria», II, 1883, 33, pp. 2-3.

¹⁸ M. SERAO, *La falsa notizia*, in «Corriere di Napoli», 15-16 agosto 1891, in «*I Mosconi* di Matilde Serao», a cura di G. INFUSINO, Napoli 1974, pp. 65-66. Cfr. M. SERAO, *Il giornale*, Napoli 1906, p. 10. Sul rapporto tra letteratura e giornalismo a Napoli a fine Ottocento, si vedano, tra gli altri, oltre ai citati, anche R. GIGLIO, *Letteratura in colonia: letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma 1993; D. DE LISO, «*Flegrea*» 1899-1901, Napoli 2006; *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. SABBATINO, Napoli 2006.

¹⁹ B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli 1860-1900*, [1909], in IDEM, *La letteratura della Nuova Italia* [1915], IV, Bari 1973, p. 347.

²⁰ Il primo profilo di Cafiero è offerto da Roberto Bracco ed è de-

dicato proprio a Vittorio Pica (R. BRACCO, *Martino Cafiero. Lettera a Vittorio Pica*, in «Cronaca Sibarita», I, 1884, n. 4). Stando a Vincenzo Della Sala (*Ottocentisti meridionali*, cit., p. 107) «[Cafiero] trasportò la letteratura nel *Corriere del Mattino* ed ebbe agio di far affermare quattro o cinque ingegni, che, probabilmente, senza quell'occasione e quella spinta, o non si sarebbero punto, o molto tardi, manifestati». Su Martino Cafiero e sulla sua attività al «*Corriere del Mattino*» cfr. anche R. MELIS, *op. cit.*

²¹ Alcuni giorni prima, il 20 febbraio 1877, la redazione aveva annunciato: «Il formato del nostro giornale non è certamente piccolo, eppure non basta ad esaurire completamente il nostro programma; (...) non potendo altrimenti, pensammo d'imitare il *Figaro* di Parigi, la *Gazzetta piemontese* di Torino, il giornale così egregiamente diretto dall'illustre Bersezio, pubblicando ogni domenica due giornali, uno dei quali fosse interamente consacrato alla letteratura, alle scienze, alle arti. (...) Con la pubblicazione del supplemento della domenica, il giornale non perderà però la sua varietà, imperciocché continuerà a contenere sempre le medesime rubriche. Per la parte letteraria seguiranno a pubblicare le nostre riviste letterarie, le quali saranno quattro in ogni mese, cioè della letteratura inglese, francese, tedesca e americana».

²² Cfr. A. PALERMO, *Napoli tra libri e giornali*, in *Storia, arte e cultura della Campania*, Milano 1976, pp. 315-331. Sul Verdinois letterato e giornalista cfr. L. MONTELLA, *Sui "racconti inverisimili" di Federigo Verdinois*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., pp. 397-405; A. PALERMO, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli 1995, pp. 88-91; IDEM, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli 1972, pp. 63-65; C. DE CAPRIO, *Federigo Verdinois scrittore moderato*, in «*Esperienze Letterarie*», V, 1980, 3, pp. 75-97; B. CROCE, *Federigo Verdinois*, in *La letteratura della nuova Italia*, cit., V, pp. 162-172; R. BRACCO, *Ma chi era cotesto Verdinois?*, in *Nell'arte e nella vita*, Lanciano 1941, pp. 6-12.

²³ G. MEZZANOTTE, *Al professore Francesco Muscogiuri*, in *Colonne di prosa*, Casalbordino 1902, pp. 344-366: 357-358.

²⁴ «*Corriere del Mattino*», 7 agosto 1881. Dal primo numero all'ottavo, l'uscita del quindicinale era sempre annunciata sul quotidiano.

²⁵ O. FAVA, *Lettere napoletane*, in «*La Nuova Rivista*», LII, 26 febbraio 1882, pp. 141-142.

²⁶ B. CROCE, *Appendice a La vita letteraria a Napoli*, in IDEM, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, 1942, IV, p. 346.

²⁷ De Zerbi fondò il «Piccolo» nel 1868 e lo diresse fino al 1888. Sul letterato e politico Rocco De Zerbi negli ultimi anni si contano numerosi contributi. Cfr. G. CIVILE, *Rocco de Zerbi e Napoli nell'Italia postunitaria*, Napoli 2005; B. MANFELLOTTO, *Ritratto di Rocco de Zerbi giornalista, politico e narratore*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., pp. 353-384; M.C. CAFISSE, *Motivi desanctisiani nella poetica di Rocco de Zerbi*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, Napoli 2003, I, *L'Ottocento*, pp. 193-217. Sulla vita del «Piccolo» che De Zerbi fondò nel 1868 e diresse fino al 1888, cfr. EADEM, *La critica letteraria sui quotidiani napoletani degli anni Ottanta: "Il Piccolo" dal 1880 al 1884*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, atti del convegno studi, Napoli 2001, a cura di E. CANDELA, Napoli 2003, pp. 269-282; EADEM, *La critica letteraria sul quotidiano napoletano "Il Piccolo" dal 1880 al 1884*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., pp. 447-474; M. MOLA, *La critica letteraria sul "Piccolo" di Rocco de Zerbi negli anni 1885-89*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., pp. 385-396, poi in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., pp. 475-488; EADEM, *Di alcune polemiche dibattute sul "Piccolo" di Rocco de Zerbi*, in *ivi*, pp. 423-446.

²⁸ R. DE ZERBI, *Ai lettori*, in «*Fantasio*», I, 1, 10 agosto 1881, p. 1.

²⁹ In realtà, la discordanza degli studiosi sull'ultimo numero del periodico (20 o 24 maggio) è causata dal fatto che l'ultimo numero

della rivista conservata presso il Conservatorio di Napoli è datato 20 maggio 1883. Una copia dello stesso numero, però, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, reca la data del 24 maggio.

³⁰ V. PICA, lettera a Rocco Pagliara, 26 settembre 1882, in *La seduzione dell'arte*, pp. 168-170, a p. 169.

³¹ AMMINISTRAZIONE, *Anniversario*, in «*Fantasio*», II, 13, 24 settembre 1882.

³² A. LABRIOLA, *Da un secolo all'altro. Considerazioni e presagi*, in IDEM, *Scritti di filosofia e politica raccolti da B. Croce*, Bari 1906, pp. 443-492.

³³ E. GIAMMATTEI, *La parola, la maschera e il tempo: Prezzolini, Croce e le filosofie del Novecento*, in EADEM, *I dintorni di Croce. Tra figure e corrispondenze*, Napoli 2009, pp. 69-86: 72.

³⁴ P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires*, [1883], Paris 1993, p. 37.

³⁵ Cfr. A. GAUDIO, *op. cit.*, pp. 53 sgg.

³⁶ Cfr. N. RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli 2009.

³⁷ F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani*, Napoli 1881, p. 117.

³⁸ O. FAVA, *Letteratura leggera*, in «*Fantasio*», I, 9, 10 dicembre 1881; F. STENDARDO, *Letteratura pesante*, in «*Fantasio*», II, 1, 10 gennaio 1882.

³⁹ V. PICA, lettera a Rocco Pagliara, 25 gennaio 1887, in *La seduzione dell'arte*, p. 203.

⁴⁰ REDAZIONE, *Adelante*, in «*Fantasio*», II, 1, 10 gennaio 1882.

⁴¹ D. TROTTA, *op. cit.*, pp. 473-490.

⁴² S. MINICHINI, *op. cit.*, pp. 11-23: 20.

⁴³ E. MURGER, *Frammenti del giornale d'un anonimo*, in «*Fantasio*», I, 1, 10 agosto 1882.

⁴⁴ M. SCHERILLO, *Un tuffo nel classicismo*, in «*Fantasio*», I, 2, 25 agosto 1881.

⁴⁵ V. PICA, *Profili di letterati francesi. Luigi Bouilhet*, in «*Fantasio*», I, 2, 25 agosto 1881. Nello stesso agosto del 1881 sulla «*Rivista Nuova*» di Del Balzo Pica pubblica il celebre saggio *Profili letterari francesi. Edmondo e Giulio de Goncourt* (in «*Rivista Nuova*», III, 16, agosto 1881, fasc. XVI, pp. 481-492, poi in IDEM, «*Arte aristocratica e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*», a cura di N. D'ANTUONO, Napoli 1995, pp. 89-102). Sulla gestazione del saggio, e sulle polemiche che ne nacquero, si veda *infra*. Il primo intervento di Pica critico resta comunque il poco conosciuto articolo su *Alberto Glatigny*, edito sulla rivista genovese «*Intermezzo*», II, 5, 14 aprile 1881, pp. 2-3, ora in *All'avanguardia*, pp. 341-349. La data dell'articolo edito in volume, però, è indicata come «marzo '80». L'articolo *Un vero bohème*, inoltre, edito in «*Il Pungolo della Domenica*», I, 23, 8 luglio 1883, pur con alcune varianti, è lo stesso testo.

⁴⁶ R. PAGLIARA, *Ad un fiore trovato per via*, in «*Fantasio*», I, 1, 10 agosto 1881, pp. 2-3; IDEM, *Rigido marzo!...*, I, 9, 10 dicembre 1881, p. 2; IDEM, *Tu dici...*, III, 3, 10 febbraio 1883.

⁴⁷ R. PAGLIARA, *L'imitazione dall'italiano in Pietro Ronsard*, I, 4, 25 settembre 1881, p. 1; IDEM, *A Voltaire da M. du Champ*, II, 3, 10 febbraio 1882.

⁴⁸ L'ampio carteggio Pagliara-Martucci è conservato nell'archivio della Fondazione Pagliara, presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (Archivio Manoscritti, volume M, busta «Giuseppe Martucci»). Parte di queste lettere sono trascritte in F. BISSOLI, *op. cit.*, pp. LIII-LXI. Cfr. anche *Gli autografi della Fondazione Pagliara. Giuseppe Martucci*, a cura di F. BISSOLI, A. ROSTAGNO, Lucca 2009. Cfr. l'intervento di Lucio d'Alessandro in questo volume.

⁴⁹ R. PAGLIARA, *I Concerti orchestrali diretti da G. Martucci*, II, 6, 20 aprile 1882; IDEM, *Wagner*, III, 4, 15 marzo 1883; IDEM, *Il concerto Wagner alla Società del Quartetto*, III, 5, 20 aprile 1883. Negli stessi anni Pagliara scrive di Wagner anche su altre riviste. Cfr. IDEM, *I concerti Wagner alla Società del Quartetto*, in «*Gazzetta di Napoli*», 1 aprile 1883; IDEM, *Una nuova pubblicazione su Riccardo Wagner*, in «*Preludio*»,

VII, 1883, 12-13, pp. 145-146; IDEM, *La sesta tornata al Quartetto*, in «Gazzetta di Napoli», 9 marzo 1884.

⁵⁰ *Una scena del Parsival*, in «Fantasio», II, 12, 4 settembre 1882.

⁵¹ R. PAGLIARA, *A proposito del Tannhäuser a Roma*, [1886], in *Intermezzi musicali*, cit., p. 61-82: 61.

⁵² F. VERDINOIS, *A proposito di Wagner*, in «Corriere del Mattino», 18 febbraio 1881.

⁵³ La recensione apparve nel «Piccolo», 27 febbraio 1881.

⁵⁴ Si tratta del giornale repubblicano di Imbriani che il giovane giornalista abbandonò proprio il 13 febbraio 1883, quando propose alla redazione un ricordo del genio musicale che non piacque all'irredentista nazionalista direttore. Il racconto di quell'episodio si legge in una lettera a Paolo Vetri (in S. DI GIACOMO, *Scritti inediti e rari*, a cura di C. DEL FRANCO, con un saggio di F. FLORA, Napoli 1961, p. 217).

Cfr. anche C. NAZZARO, *Niente necrologio di Wagner? E Di Giacomo lasciò il giornale*, in «Corriere della Sera», 19 ottobre 1961.

⁵⁵ R. PAGLIARA, *Wagner*, in «Fantasio», III, 1883, 4, 15 marzo, poi con il titolo *In morte di Riccarco Wagner*, in IDEM, *Intermezzi musicali*, cit., pp. 55-60.

⁵⁶ V. PICA, lettera a Rocco Pagliara, 16 aprile 1887, in *La seduzione dell'arte*, pp. 227-230.

⁵⁷ Cfr. R. PAGLIARA, *Les Hantises*, in «Gazzetta Letteraria», X, 11, 13 marzo 1886, pp. 86-87, poi in IDEM, «*Arte aristocratica*», cit., p. 183.

⁵⁸ IDEM, *Stéphane Mallarmé*, in IDEM, *Letteratura d'eccezione*, [1898], a cura di E. CITRO, presentazione di L. ERBA, Genova 1987, pp. 187-204.

⁵⁹ R. PAGLIARA, *I concerti orchestrali diretti da G. Martucci*, in «Fantasio», II, 6, 20 aprile 1882.

⁶⁰ IDEM, *Tannhäuser*, in «Fortunio», 28 aprile 1889.

ABSTRACT

Pagliara, the Journalist of Fantasio

In the richly productive space-time of late-nineteenth-century Naples, journalism became the main showcase for writers artists, and literary critics (as Federico Verdinois tells it), but also the ideal place for militancy and freedom of expression, and often for theoretical reflections. Rocco Pagliara, a professional journalist, soon became the animator, and then editor, of dailies and periodicals, embarking on a career as an opinion-maker. His first big moment came when he founded the fortnightly *Fantasio* (1881-1883), with a coterie of litterateurs and friends such as Giovanni D'Aloe, Onorato Fava, Francesco Stendardo, Roberto Federico Savarese, and of course Salvatore Di Giacomo and Vittorio Pica.

The present article traces the brief but intense life of the revue (1881-1883), marked by troublesome editorial vicissitudes and dissent within, thanks also to the intense exchange of letters between members of the editorial board and Rocco Pagliara.



7. Pietro Scoppetta, *Ritratto di Rocco Pagliara*. Fondazione Pagliara.
Napoli, Suor Orsola Benincasa.

R. E. PAGLIARA



ROMANZE 

E

FANTASIE



49498 - Netti (b) Fr. 2 50

Proprietà degli Editori per tutti i paesi. — Deposto a norma dei trattati internazionali.
E, assolutamente, riservato ogni diritto di proprietà letteraria: non è permesso
di riprodurre alcuna di queste liriche, senza speciale consenso degli Editori.



G. RICORDI & C.

Editori-Stampatori

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - PARIGI - LONDRA

(PRINTED IN ITALY)

Nunzio Ruggiero

Una città di traduttori

Che la traduzione debba essere intesa come un veicolo indispensabile al dinamismo culturale, e si dica pure come una metafora viva del fare letteratura, è un dato da ritenersi ormai stabilmente acquisito dalla ricerca, e non solo per gli apporti recenti dei *Translation Studies*¹. Meno scontato è che la Napoli del secondo Ottocento abbia costituito lo spazio più attivo e ricettivo della Nuova Italia nelle pratiche di lettura, selezione e adattamento dei modelli provenienti dall'estero, se è vero che tale ambito di studi è rimasto inesplorato fino a pochi anni fa, tanto nelle ricognizioni 'dall'alto' degli esperti di *Kulturgeschichte*, quanto nelle incursioni più ravvicinate sui singoli episodi e tragitti intertestuali².

È altresì noto che, nella geografia culturale dell'Italia post-unitaria, il confronto alla pari con Milano, città ben più avanzata quanto a sviluppo di una moderna industria editoriale, fu notevole proprio sul terreno della stampa periodica: per riprendere uno spunto di Lotman messo a frutto da Emma Giammattei, il giornalismo letterario napoletano fu strumento privilegiato di una cultura della ricezione, «orientata verso il lettore, e dunque volta a considerare come superiori caratteristiche assiologiche la massima comprensibilità e il minimo di convenzionalità dei testi prodotti»³.

In tale spazio prendono quota, si sa, le carriere di giornalisti come Federigo Verdinois, Matilde Serao e Vittorio Pica che, in virtù di una chiara consapevolezza dell'orizzonte d'attesa, si fanno interpreti dei valori e dei gusti dei nuovi lettori dell'Otto-Novecento. In questa direzione, la recente edizione dei carteggi di Rocco Pagliara con Pica e Di Giacomo, curata da Paola Villani, val bene a documentare il percorso di formazione dei giovani talenti che fondano

il «Fantasio», quindicinale di lettere e arti gestito da un direttivo sempre in bilico tra rivalità personali e ricerca di una linea comune, tra aspirazioni ideali e monitoraggio del mercato, tra esigenze estetiche ed esercizio funzionale della *réclame*⁴.

Basti qui aggiungere che, nel corso degli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo, prima di figurare nelle collane dei *best-sellers* di casa Treves, i titoli più celebri del realismo europeo apparvero in anteprima nazionale sulle appendici e le terze pagine dei quotidiani napoletani di maggior tiratura: dal Dickens del *Pickwick* e di *Little Dorrit*, allo Zola de *L'assommoir* e *Nana*, al Dostoevskij di *Delitto e castigo* e *I fratelli Karamazov*. Analogamente, alla fine degli anni Novanta, una ricezione prensile e tempestiva – benché spesso parziale, equivoca e in taluni casi clandestina – consentì a piccoli editori locali di sdoganare, in anticipo su Torino, Milano, Firenze, Roma, romanzi come il *Quo vadis?* di Sienkiewicz e il *Dorian Gray* di Wilde.

Lo studio e la diffusione delle lingue straniere in città si giovano del processo di modernizzazione degli enti culturali innescato da De Sanctis (l'incremento delle lingue orientali al Real Collegio Asiatico, l'inaugurazione dei corsi di lingue europee moderne al Circolo filologico) con l'obiettivo di ampliare l'offerta tradizionale dei maestri privati (e giova qui ricordare l'opera del poliglotta Eugenio Wenceslao Foulques che insegnò il russo a Verdinois e il tedesco a Croce)⁵. In tal senso, la Società dei Nove Musi, il cenacolo animato nei primi anni Novanta da Croce, Nitti, Pica e gli altri giovani amici afferenti al mondo del giornalismo cittadino, è un sodalizio indicativo dell'interazione virtuosa tra dilettantismo e cosmopolitismo di questa civiltà napoletana delle arti, delle scienze e delle lettere⁶.

Gli effetti più evidenti di tale circolarità semiotica, prodotta da una così spiccata attitudine traspositiva, dovevano manifestarsi con particolare evidenza nel teatro e nella musica, arti legate a tradizioni secolari, fondate su attitudini scritte – per dir così – nel patrimonio genetico dell'ex-capitale: le strategie di riscrittura praticate da Scarpetta a partire dal successo europeo del *vaudeville* parigino si attuano attraverso soluzioni di compromesso tra farsa e 'pochade' che presuppongono un circuito aperto tra teatralità popolare e drammaturgia borghese⁷. Analogamente, un fenomeno di lunga durata come la canzone napoletana rappresenta il prodotto organico a un sistema culturale che, attraverso il *medium* della carta stampata, connette e modula linguaggi diversi. Un sistema in cui si formano artisti allenati a filtrare la cultura orale dei ceti subalterni così come le istanze delle avanguardie d'Oltralpe e che insomma, per usare un'espressione del suo esponente più geniale, sanno muoversi «fra tipografo e plebe»⁸. Non a caso, il *folk revival* promosso da una testata come il «Giambattista Basile» di Molinaro Del Chiaro, si svolge parallelo alla grande metamorfosi di Piedigrotta da festa religiosa a profano e mondano rito di massa⁹.

D'altra parte, conta individuare i meccanismi e i canali che collegano i ceti medi con le élites nobiliari della città. A cominciare dallo studio di Paolo Macry sui patrimoni familiari – a proposito dell'arredo degli interni domestici nelle stanze della socialità borghese – andrà verificato il «peso che conserva nell'ex-capitale, per tutto l'Ottocento, la nobiltà e il suo stile di vita, sicché, come certi modelli familiari (...) si diffondono dalle élites alle piccole borghesie, informandone strategie successive e ruoli di parentela, così gli interni borghesi appaiono spesso il segno di imitazioni, assonanze»¹⁰.

In tal senso, il modello aristocratico incide notevolmente sulla definizione dei compiti del letterato e del musicista di fine secolo. Anche in questo caso, conta il nesso tra cosmopolitismo e poliglossia derivato dai circuiti della sociabilità nobiliare ed esteso progressivamente alle fasce della borghesia dei nuovi collezionisti e cultori di lettere e arti. Il modello aristocratico che fonda le pratiche del diletto familiare nel perimetro esclusivo della festa privata, tramite il reclutamento dei maestri di canto, di piano e

di altri strumenti musicali, permane all'origine delle *soirées* organizzate nelle eleganti dimore borghesi: per fare solo un esempio, il salotto di Beniamino e Paolo Rotondo, commercianti del grano e amanti delle arti, è una tappa obbligata del D'Annunzio napoletano, deliberatore di una memorabile *performance* del padrone di casa, «mecenate magnifico», nonché «finissimo sonatore di violoncello»¹¹.

D'altra parte, il consumo della musica vocale da camera nei circuiti della nuova borghesia italiana assume un rilievo in quanto genere di larga diffusione, «accessibile anche ai dilettanti, in forza di una progettazione mirata a un consumo amatoriale e perciò attenta alla tessitura vocale, alle sottigliezze interpretative, all'accettabilità dei testi poetici»¹². La vasta circolazione del genere musico-letterario cui si accenna in queste pagine, implica strategie di adattamento dei testi per il consumo nazionale e internazionale della canzone e della romanza da salotto, che necessitano di rilievi approfonditi e sistematici¹³. A proposito dei casi di *Domesticating Strategies* segnalati dalla ricerca musicologica recente, spesso la traduzione dei parolieri «agisce da filtro sui contenuti trasgressivi, scabrosi o semplicemente ostici della fonte letteraria», di modo che il traduttore «semplifica, sorvola, parafrasa, indotto, peraltro, a tali operazioni anche dalla necessità di fornire non più che una versione ritmica al compositore che ha già musicato il testo in lingua originale»¹⁴.

Naturalmente c'è molto di più: poesia leggera e forma breve sono i requisiti ideali di un prodotto che deve soddisfare i gusti di un pubblico in continua espansione. In tal modo il genere della romanza, al pari della canzone, si identifica a pieno nel nuovo paradigma culturale veicolato dal giornalismo ottocentesco: spartito e giornale si appaiono nel formato e nella sostanza. E così le romanze di Pagliara si impongono al pubblico con i requisiti strutturali di soavità ed evanescenza che Pagliara predilige e padroneggia da autentico maestro.

Nello specifico, si vuol porre in evidenza il suo gusto squisito per la rappresentazione lirica della farfalla come icona del moderno, riconducibile a un sistema simbolico di grande suggestione, stratificatosi nel corso di una secolare tradizione letteraria¹⁵. In tal senso il foglio volante rinvia, secondo la radice etimologica di *effemeride*, a un oggetto che assomma in sé

i valori apparentemente opposti della trasformazione e della decadenza, della rinascita e della caducità.

In questa sede, un sondaggio preliminare sulla prassi del Pagliara traduttore e scrittore in proprio mira a render conto di una spiccata abilità nel dosaggio intertestuale, volta a raggiungere un equilibrio stilistico indicativo delle sue doti di esperto *bricoleur*. Doti risultanti, anche in questo caso, dal diuturno esercizio di mediazione tra i diversi livelli di uno spazio culturale complesso – tra interno ed esterno, tra alto e basso, tra antico e moderno – che nella schiera dei letterati napoletani di fine Ottocento, annovera interpreti di non comune intelligenza e di raffinata sensibilità.

Il compito del paroliere

La lista dei *Denari guadagnati con la penna*, appuntata da Pagliara in un taccuino custodito presso l'Università Suor Orsola Benincasa, fornisce dettagli sul mercato della poesia «per musica» di fine secolo, essenziali per la ricostruzione della carriera del poeta¹⁶: a parte i pochi riferimenti alle collaborazioni giornalistiche e ai libretti, la maggioranza dei compensi proviene dai testi per romanze e canzoni¹⁷. Nell'ambito della produzione relativa al Pagliara paroliere, spiccano le traduzioni, imitazioni e riduzioni «ritmiche», come recitano i frontespizi delle partiture commissionate dai musicisti, e nel caso specifico, da Caracciolo, Denza, Costa, Barbieri, De Leva, Tosti, Valente e molti altri.

Il manoscritto, databile tra il 1891 e il 1892, presenta un elenco dei compensi ricevuti nel periodo più fecondo della sua attività, quello compreso tra il 1880 e i primi anni Novanta¹⁸; ed è sicuramente un elenco parziale le cui cifre andranno rivedute al rialzo, se si considera il numero cospicuo degli altri testi editi da Pagliara negli stessi anni. Pure, il prospetto fornisce dati sufficienti a definire il rilievo della pratica traduttiva nel complesso della produzione dello scrittore: 16 delle 42 voci sono relative a versioni e riduzioni di testi poetici, per un ricavo economico che assomma a circa un terzo del guadagno totale (980 lire su 3.040).

Per definire più in dettaglio l'ambito della presente indagine, converrà suddividere le traduzioni di Pagliara in base alla lingua di partenza, notando in via preliminare

che le versioni presentano pochi ma significativi elementi comuni: si tratta di versioni condotte esclusivamente verso l'italiano, di testi in forma breve, e soprattutto, come si è accennato, di versi «per musica», in cui è essenziale l'approdo a una forma adeguata alle esigenze del compositore che ha intonato o deve intonare la lirica.

Nel caso della committenza di versi *ex-novo*, le richieste del musicista al poeta risultano condizionate dalle circostanze più diverse, e non di rado scritte «a vapore», secondo l'espressione del lessico giornalistico coevo, per soddisfare richieste estemporanee e pressanti, ma nondimeno precise, come si ricava da questa lettera di Tosti:

(...) Vorrebbe ella scrivermi ma *a vapore* una cosettina d'occasione? (...) Dovrebbe essere una *melodia triste popolare e facile detta da una donna*. Una specie di *cantilena con ritornello*. Deciderei potendo che il metro fosse *decasillabo o quinario doppio*. Tre strofe. Una strofa musicata e altre due ripetute. Le trascivo qui dietro la quantità dei versi¹⁹.

In attesa di una bibliografia completa degli scritti, imposta dalla recente rivalutazione del letterato salernitano, converrà individuare più in dettaglio l'attività del Pagliara traduttore: le versioni giovanili dal francese dei primissimi anni Ottanta, in parte confluite nell'opuscolo intitolato *Traduzioni* pubblicato nel 1883 per le Edizioni del «Fantasio», il periodico sul quale erano apparse a partire dal 1880 e che aveva assicurato la prima reputazione del poeta²⁰; quelle dal tedesco raccolte nelle due serie dei *Riflessi nordici*, edite nel 1888 e 1889 rispettivamente da Santojanni e da Bideri, che risentono della decisiva esperienza wagneriana in Baviera²¹; le versioni dall'inglese dei *Songs* musicati da Tosti e Denza, ed edite in gran parte da Ricordi²². Parallele alle traduzioni poetiche dalle lingue straniere, nell'arco del quindicennio compreso tra il 1880 e la metà degli anni Novanta, sono quelle dal dialetto napoletano che prendevano l'abbrivo dalla voga festivaliera di Piedigrotta e garantivano la circolazione delle melodie partenopee in Italia e all'estero²³.

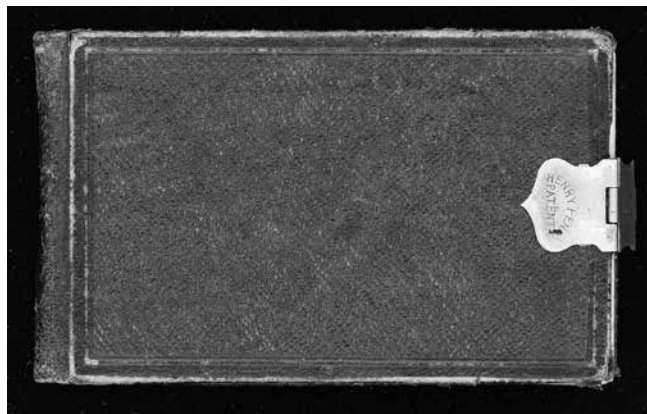
Una verifica sulla prima fase della produzione risulta indicativa della rapidità con la quale il giovane si appropriò dei mezzi tecnici, alla ricerca di uno stile proprio che lo imporrà rapidamente tra i parolieri più duttili e

apprezzati. L'apprendistato di Pagliara si compie, secondo la prassi corrente, con gli esercizi di versione dal francese: 10 dei 13 interventi editi sulla «Rivista Nuova» sono traduzioni di poeti del medio e tardo Ottocento: dai romantici di seconda generazione Nerval e Gautier, fino ai parnassiani e decadenti Coppée e Sully Prudhomme²⁴.

Si consideri, a titolo esemplificativo, una delle prime prove, *Chanson d'exil* di Coppée²⁵, un classico che desterà anche l'attenzione di Mario Costa²⁶. Fatta la tara di talune scelte che appesantiscono il testo d'arrivo (il ricorso all'arcaismo in *Doute* > *Subbio* e al calco in *Déjà* > *Diggià* e *Souvenir* > *Sovvenire*), si apprezzano i casi di riassetto stilistico ottenuto tramite lievi sostituzioni e integrazioni lessicali («Et combien ton âme était pleine / d'une bonne et douce chaleur» > «E quale su 'l tuo spirito beato, / si spandeva dolcissimo tepor»), inversioni morfosintattiche («Triste exilé, qu'il te souviene» > «Ti sovvenga, o triste esiliato»), leggerissime variazioni di ritmo («Quand sa main tremblait dans la tienne» > «se la sua man ne la tua man tremava») e di tono («Et tu sais qu'un amour se fane» > «sai che un amor fa presto ad avvizzire») che mirano ad adattare il *source text* alla metrica italiana, in vista dell'esecuzione della musica originale, o dell'intervento ex-novo del compositore.

Papillonages: un sondaggio

Nella monografia su Gavarni dei fratelli Goncourt, il *papillon* ricorre come emblema per eccellenza del giornalismo ottocentesco²⁷; sappiamo altresì che è dalla Francia che i giornalisti italiani derivano i modelli e le tecniche dell'industria culturale: di qui la diffusione dei periodici intitolati alla farfalla e più in generale al mondo degli insetti. Nella Napoli di metà Ottocento c'è un'intera serie di strenne che si fregia della denominazione «La farfalla»; il medesimo titolo è assegnato al periodico di Sommaruga, che nel passaggio da Cagliari a Milano si impone come l'organo della Scapigliatura democratica lombarda a cui è abbonata la giovanissima Serao²⁸. «La Crisalide» è il nome del settimanale napoletano «di lettere, scienze ed arti» attivo a Napoli tra il 1878 e il 1882 e diretto dal barone Pompilio Petitti, il quale ottiene la collaborazione di Pagliara, attraverso la mediazione del suo redattore Pica²⁹.

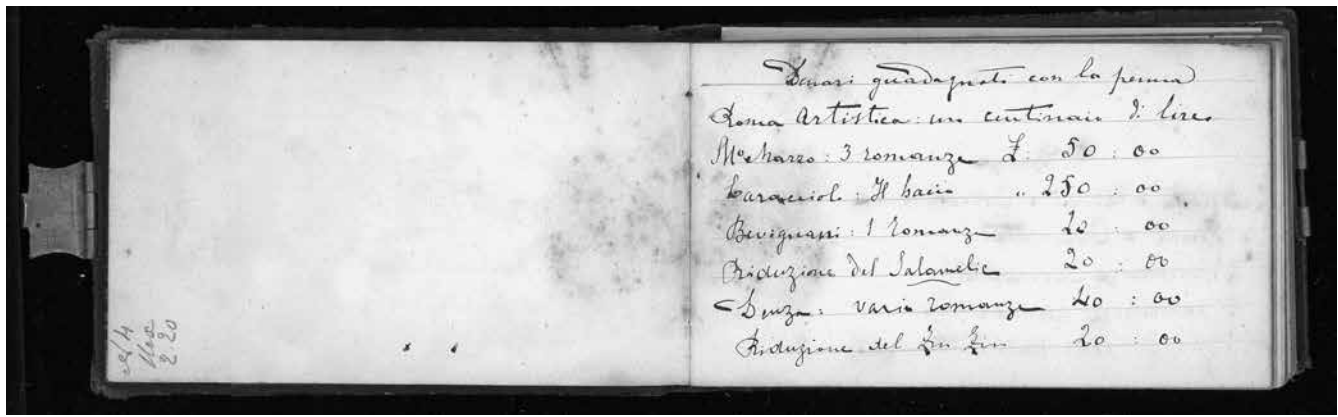


9. Taccuino di Rocco E. Pagliara, copertina. Fondazione Pagliara.Napoli, Suor Orsola Benincasa.

Un mensile dalla vita effimera, fondato nel 1840 dal Bibliophile Jacob (Paul Lacroix) è intitolato «Les papillons noirs»: giornale di cronaca umoristica e satirica della vita parigina che rientra nel genere de «Les Guepes» di Alphonse Karr. «Le Vespe», appunto: come non pensare alla fortuna della rubrica della Serao *Api, mosconi e vespe* che, nel passaggio di consegne da un redattore all'altro, dà luogo al transito linguistico dei «mosconi» dal nome proprio al nome comune, ormai acquisito nel gergo giornalistico otto-novecentesco³⁰.

Sarà allora appena necessario ricordare, a proposito delle innumerevoli variazioni sul tema dei *papillonneurs* napoletani di fine secolo che, in un circuito semiotico aperto tra musica e poesia, ai *Papillons* sono intitolati i dodici pezzi per pianoforte del giovane Schumann, e che *Papillon de nuit* è il sottotitolo di *Phalène*, il *Caprice de genre* del virtuoso olandese Joseph Ascher (1829-1869), pianista prediletto dall'Imperatrice Eugenia di Francia, molto popolare anche a Napoli, dove si stamparono diverse sue partiture negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo.

Va altresì ricordato che l'aneddoto morale sull'attrazione fatale della farfalla alla fiamma è molto diffuso nella cultura italiana: *exemplum* di tradizione antica e di lunga durata, il tema del «parpaglione al fuoco» si ritrova declinato, prima della codificazione di Petrarca, dai lirici del tardo medioevo³¹; stabilizzatosi per tempo nella paremiologia toscana («tanto vola il parpaglione intorno al fuoco, che vi s'abbrucia»), secondo l'adagio popolare che affiora nella *Favola* di Leonardo da Vinci, seguita dalla morale pronun-



10. Taccuino di Rocco E. Pagliara, p. 1, *Denari guadagnati con la penna*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

ciata dall'incauto lepidottero, ripreso nell'atto di querelarsi nel leonardesco *theatrum naturae* in cui si enuncia la legge inesorabile dell'*esperienza*³². Intonazione parenetica che dai moralisti del Rinascimento (gli *Adagia* di Erasmo), attraverso gli emblematici del Cinquecento³³, raggiunge una sintesi esemplare nel motivo barocco della follia e della vanità illustrato nel discorso sull'*Inconsideratione* dell'*Iconologia* di Cesare Ripa³⁴. Ossia tutto il vasto repertorio di immagini e simboli che, secondo la lezione di Edgar Wind, sollecita l'immaginario degli ottocentisti europei e nutre la scrittura dannunziana di fine secolo, dal *Trionfo della morte* (1894) al *Sogno di un mattino di Primavera* (1897)³⁵.

La capacità di controllo di registri stilistici diversi dimostrata dal Pagliara poeta per musica, e la versatilità nel proporre le tante variazioni del topos ottocentesco del *papillonage*, sono verificabili a partire dalla sua raccolta più celebre, *Romanze e fantasie*, edita nel 1885 da Ricordi³⁶. Si tratta di *Farfalle nere*, una fantasia in stile decadente, che non a caso non è tra quelle scelte da Tosti il quale presumibilmente ritenne questo componimento meno sdoganabile nel circuito internazionale della melodia da salotto borghese. Ne riproponiamo il testo, segnalando tra l'altro l'interiezione del penultimo verso che risolve con efficacia il ritmo scandito dalle congiunzioni ipotetiche, a compensare la ridondanza eccessiva, tipica della scrittura di Pagliara, degli esclamativi in chiusura di strofa:

Se le mie rime fosser gemme rare,
forbiti diamanti o bianche perle,

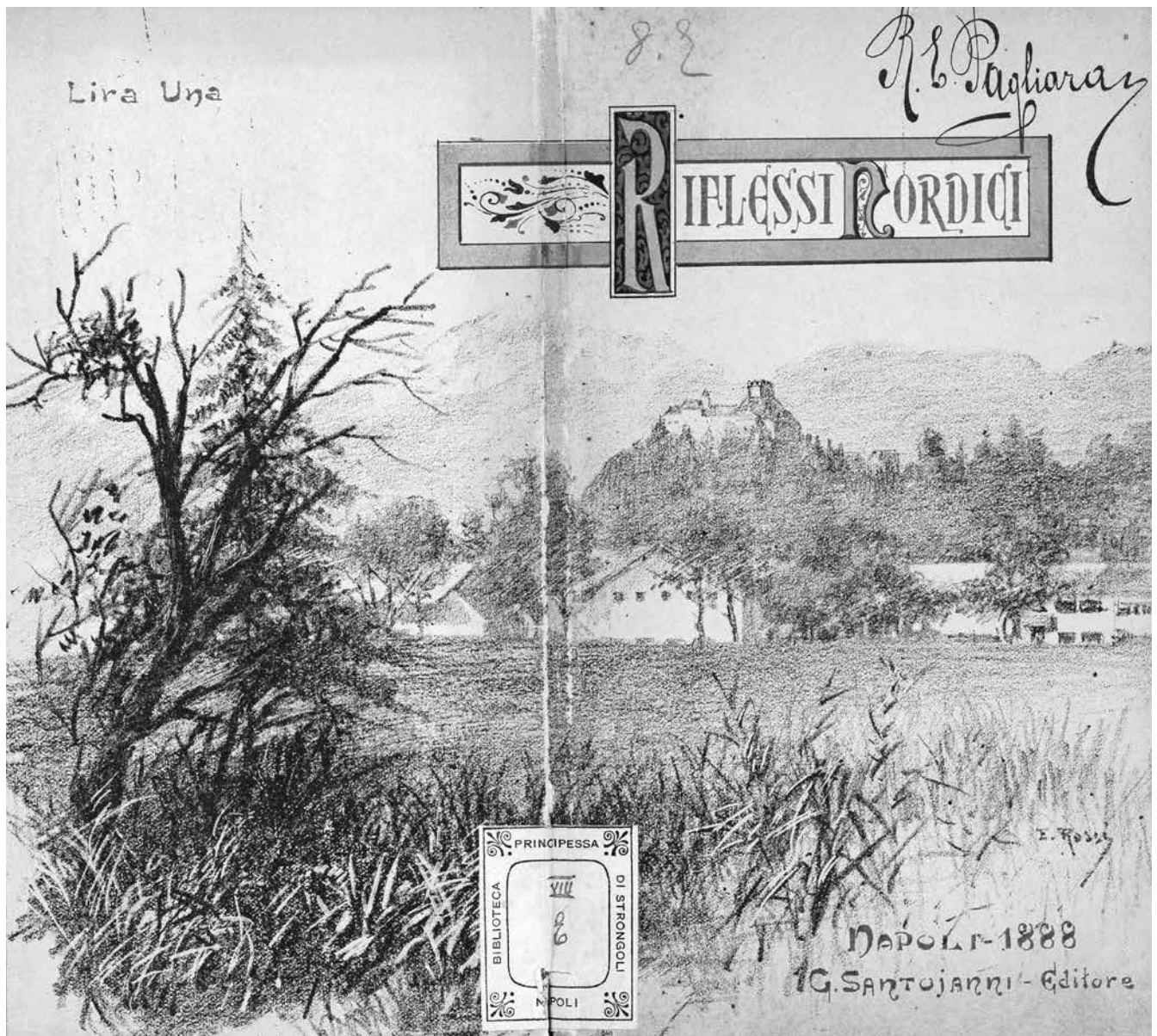
a 'l collo, al braccio tuo, potrei vederle,
degnò monile delle membra care!
Se fosser fiori vividi e fragranti,
o ramoscelli dal verde più lieto,
a piene mani, splendido tappeto,
le spargerei, beato, a te d'innanti!

Se fossero faville o raggi ardenti,
come 'l nimbo de li angeli celesti,
di nova luce un vivo serto avresti,
intorno a' tuoi capelli rilucenti!

Ma le mie rime 'l trepido pensiero
forse svelano appena, e 'l core ardente:
ahi! ti cadranno al piede, inutilmente,
impronto sciame di farfalle nere!³⁷

Pagliara sapeva bene che l'espressione *avoir ses papillons noirs* vuol dire avere illusioni ottiche indotte da pensieri lugubri e dallo stato semi-allucinatorio della melanconia. Nel prediligere il motivo romantico dello *spleen* diffuso nella lirica d'Oltralpe, il poeta mima lo stile ipotetico dell'Hugo di *Mes vers fuiraient...*³⁸. Mentre, nell'ultimo verso incide palesemente il *refrain* di una lirica di Giovanni Alfredo Cesareo: «E le memorie si versan sul letto / come una frotta di farfalle nere», e poco più avanti: «Sciamano le memorie per l'alcova / come una frotta di farfalle nere».³⁹

All'estremo opposto, nella più leziosa delle strofe di *Aprile*, la romanza di Tosti che nel 1882 lancia Pagliara nel



11. Rocco E. Pagliara, *Riflessi nordici*, Napoli 1888, copertina illustrata da Enrico Rossi. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

firmamento europeo dei poeti per musica, affiora l'immagine capovolta – più ricorrente e convenzionale – delle farfalle bianche:

Il pie' trarrai fra mambole,
 avrai sul petto rose e cilestrine,
 e le farfalle candide
 t'aleggeranno in torno al nero crine⁴⁰

Risuona qui l'«essaim» di «papillons de neige» nell'incipit della *Mélodie* di Gautier, intitolata per l'appunto *Les papil-*

lons: un testo che notoriamente sollecitò tra i due secoli l'impegno di una cinquantina di musicisti, soprattutto francesi, e al quale non si sottrasse nemmeno il giovane Debussy⁴¹. Ad esempio, in area italiana, la lirica di Gautier non poteva sfuggire a Tosti che nel 1879 ne aveva musicato la versione ritmica di Angelo Zanardini. Senonché il vecchio librettista veneziano aveva finito col tradire la musicalità dolente del *source text*, traducendo per esigenze di quadratura ritmica *papillons* con *farfallette*, col risultato di ricadere nel tono convenzionale della tradizione sei-settecentesca da cui il romantico francese si era così nettamente distaccato.

Nella *Canzone dei ricordi*, l'immagine del lepidottero torna come «falena»:

Vagavan pe'l cielo falene lucenti,
vagavan su' prati, libando ogni fiore⁴²

Si noti ora che il sintagma digiacomiano della falena notturna che intitola la celebre *Palomma 'e notte*, risulta significativamente anticipato da Pagliara, autore di un «Duetto popolare» in dialetto, datato 1887: *Palomma 'e sera*, canzone musicata da Luigi Denza, il compositore stabiese che – ricordiamolo – da oltre dieci anni dirigeva la Royal Academy of Music di Londra. La dedica «Alle signorine Anna e Filomena Acton», le giovani figlie di un esponente di spicco della vita politica e della gerarchia militare italiana come il senatore Ferdinando Acton, attesta la circolazione di questo genere misto – tra l'arietta di paragone in auge nel teatro del Settecento e il tono brioso della canzone piedigrottesca – nei salotti dell'alta società napoletana.

Si tratta di un testo che aveva, come molti altri di Pagliara, varcato i confini della circolazione cittadina: edito da Ricordi e da Pagliara tradotto in italiano, nella versione ritmica *Farfalla di sera*, poteva essere agevolmente inserito nel circuito anglosassone col titolo *The moth and the flame*, ossia «La falena e la fiamma», «humourous duet» edito a Londra dalla Ricordi & co. nella traduzione di Mowbray Marras.

All'insegna della parodia, il testo dialettale di Pagliara, nella triplice scansione delle strofe con finale all'unisono, mette in scena la sticomitia delle battute tra personaggio maschile, il 'farfallone amoroso' di turno, e personaggio femminile, un'altrettanto canonica 'vispa Teresa' sul motivo della *Farfalletta* di Luigi Sailer (*L'arpa della fanciullezza*, Giacomo Agnelli, 1870): canzonatrice dei bollenti spiriti, sdegnosa ma non troppo, Teresina è infatti il nome della dama che replica al corteggiatore al ritmo serrato del controcanto:

- Comm'a na palomma ca, de sera
vota vota attuorno a 'na cannela
vide ccà, Teré,
sto vutanno attuorno a te!
- Comm'a na palomma ca, de sera
sbatt' 'e scelle attuorno a na cannela,

tu da ccà, guaglio',
pierce 'o tempo e mo nce vo'!
- Vuo' sapé?... sta' a senti!... t'aggia di'...
- Neh! ched'è?... mio signo', tu che buo'?

Una poetica della leggerezza e dell'evanescenza che attinge all'Arietta di paragone della tradizione melica barocca e settecentesca, qui sottoposta all'esercizio parodistico del «duettino» popolaresco in stile *café chantant*.

Sappiamo peraltro che all'origine di *Palomma 'e notte* di Salvatore Di Giacomo, è *A farfalla*, traduzione in napoletano de *La pavegia*, lirica in dialetto veneto di Vittoria Aganoor Pompilj, poetessa tenuta in pregio da Croce e ben presente nei circuiti napoletani di fine secolo⁴³. E si noti che l'interesse della scrittrice al tema della farfalla attirata irresistibilmente dal lume della candela trova un riscontro significativo nelle lezioni accademiche di Giacomo Zanello che della Aganoor fu maestro e mentore⁴⁴. Varrà allora la pena di leggere di seguito l'*incipit* dei tre componimenti:

Aganoor

Ma varda sta pavegia
intorno a la candela!
la bala, varda Gegia.
la xè in gringola ela!

Pagliara

Comm'a 'na palomma ca, de sera
vota vota attuorno a 'na cannela
vide ccà, Tere',
sto vutanno attuorno a te!

Di Giacomo

Tiene mente 'sta palomma
comme gira, comm'avota
comme torna n'ata vota
'sta ceròggena a tentà!

A voler inseguire il gioco fonosimbolico delle allitterazioni e delle assonanze che mimano la traiettoria della farfalla impazzita attorno al lume, spicca il passaggio dalla ricorrenza variata della consonante liquida dall'Aganoor –

a la candela; la bala; la xè in gringola ela! – all'effetto ritmico dell'esplosiva dentale sorda, nel testo napoletano di Pagliara: *vota vota attuorno; Tere' sto vutanno attuorno a te!*

Risulta ora scontato notare che il volteggio dell'insetto trascorre ad esiti ben diversi nella raffinatissima tessitura lirica digiacomiana per la ridondanza delle dentali e delle labiali in quel continuo e intricato rinvio di assonanze e rime interne che ha sollecitato l'esercizio di critica stilistica di un autorevole esegeta della tradizione poetica del Novecento come Mengaldo⁴⁵.

In questo che è uno dei casi in cui accade di osservare la traiettoria variantistica di un poeta che inclina al mutamento assai più nella produzione in prosa che in quella in versi, il passaggio interdialeale dal veneziano della Aganoor alla versione *'A farfalla* presenta le tracce del dettato vivacemente umoristico di *Palomma 'e sera* di Pagliara; lo stile elegiaco e sentimentale finirà col prevalere solo nella redazione definitiva della canzone *Palomma 'e notte*, sostenuta dalla cantabilità sommessa e stilizzata della partitura di Buongiovanni (1906). E siamo giunti insomma quasi al capolinea della grande lirica digiacomiana, quella dell'*Aria d'o Quarantotto*, poi reintitolata *Na palummella ianca*. Manca solo nel giardino di Di Giacomo l'ultimo canto, e questo sì inimitabile, dell'*Arillo*.

L'analisi delle occorrenze variare di questo *papillonage* napoletano mostra nel vivo del testo il funzionamento del sistema letterario, di abile intarsio di immagini e suoni, ovvero l'*habitat* nel quale si svolge l'artigianato del Pagliara poeta e paroliere: in tal modo la traduzione si impiega come funzionale pratica di riscrittura nel circuito letterario-musicale della Napoli di fine secolo. Immagini e temi, situazioni e personaggi che meritano di essere osservati da una prospettiva ermeneutica che trascenda la loro apparenza di episodi e frammenti di minuta erudizione locale. Oggi essi possono essere adeguatamente intesi a un duplice livello: come elementi di un paesaggio culturale dinamico, e come segni dotati di un senso autonomo, anticipatori di fenomeni strutturali di ampia portata.

¹ G. TOURY, *Beyond descriptive translation studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, edited by A. PYM, M. SHLESINGER, D. SIMEONI, Amsterdam-Philadelphia 2008.

² Cfr. N. RUGGIERO, *Introduzione a La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli*, Napoli 2009, pp. 5-11.

³ V. IVANOV, J. LOTMAN, ET AL., *Tesi sullo studio semiótico della cultura*, a cura di M. GRANDE, Parma 1980, pp. 45-46; cfr. E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli 2003, p. 54.

⁴ P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli 2010.

⁵ Cfr. L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, 3ª ed., Firenze 1959; U. NARDELLA, *I Foulques: il loro contributo alla cultura italiana e i loro rapporti con Angelo De Gubernatis*, in *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, a cura di M. TADDEI, Napoli 1998, vol. III, pp. 127-369.

⁶ N. RUGGIERO, *La "Società dei Nove Musi". Lettere inedite al giovane Croce*, in «Scrini. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche», I, 3, dic. 2004, pp. 29-49, rist. in *La civiltà dei traduttori*, pp. 261-274.

⁷ A. PATIERNO, *Le théâtre français à Naples dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Lille 2011.

⁸ S. DI GIACOMO, *Napoli: figure e paesi*, Napoli 1909.

⁹ Si legga in proposito il riferimento alla recente inaugurazione della Galleria Umberto I, nel «moscone» della Serao scritto in forma di dialogo fittizio tra due cittadini e intitolato *A Piedigrotta*, sul «Corriere di Napoli» dell'8/9 settembre 1891: «D. (...) E la grotta, parlatemi della grotta tradizionale. R. Quest'anno la grotta è stata la Galleria, ecco la grande novità. Una grotta di marmo, di stucchi, di ori, illuminata a luce elettrica, piena zeppa di gente, la sera, la notte. O trasformazione delle trasformazioni...». Sul fenomeno della canzone napoletana, cfr. M. STAZIO, *Osolemio. La canzone napoletana, 1880-1914*, Prefazione di A. ABRUZZESE, Roma 1991 e *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. CARERI, P. SCIALÒ, Lucca 2008.

¹⁰ P. MACRY, *Ottocento. Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Torino 1988, p. 111.

¹¹ Cfr. le lettere del 4 e 5 settembre 1891, in G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, Firenze 1954, pp. 377-379.

¹² M. SANSONE, *La poesia europea nella romanza italiana da salotto*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. SANVITALE, Torino 2002, pp. 131-146, p. 132.

¹³ Sul nesso tra romanza e canzone napoletana nell'opera di Pagliara, e sulla sua «vocazione di mediatore culturale, come figura di collegamento tra matrici colte e popolari che attraversa le arti musicali nella loro globalità, specie nella cultura napoletana alla fine dell'Ottocento», cfr. P. SCIALÒ, *La romanza da camera di Rocco Pagliara e la nascita della canzone napoletana*, in *Storie di musiche*, a cura di C. CONTI, *Introduzione* di U. GREGORETTI, Napoli 2010, pp. 87-98.

¹⁴ Ivi, p. 133; sulle strategie di adeguamento e 'addomesticamento' del testo di partenza al testo di arrivo, cfr. L. VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London & New York 1995.

¹⁵ Utili spunti, benché privi di una prospettiva storico-filologica adeguatamente fondata, si leggono nel catalogo di N. WITKOWSKI, *Papillonages. Une histoire culturelle du papillon*, Paris 2007.

¹⁶ Il testo è stato edito per la prima volta in *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856/1914*, cat. mostra a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003, pp. 250-251. Gli errori di trascrizione (*Sto marzo* > *M^o Marzo*; *Catta* > *Costa*; *Azinoto* > *Azzèccate*; *Sanzogno* > *Sonzogno*; *Russaltha* > *Russalka*) sollecitano la ripubblicazione, con una descrizione filologica essenziale, in appendice al presente contributo.

¹⁷ I riferimenti alle testate che gli fruttarono un compenso (per un totale di 175 lire) sono limitati alla «Gazzetta letteraria» e a «Roma

artistica»; i proventi dei libretti (per un totale di 750 lire) si riferiscono a *La Russalka*, 'Libretto premiato al concorso Sonzogno', e a un non precisato 'Libretto per Mineo', presumibilmente il musicista siciliano Enrico Mineo, formatosi al Conservatorio di San Pietro a Majella.

¹⁸ L'ipotesi di datazione si fonda su indizi interni: *terminus post quem* è la data del conferimento del Premio Sonzogno per il libretto *La Russalka* e della pubblicazione di *Tu sola*, versione italiana di *Beauty's eyes*, la romanza di Weatherly musicata da Tosti ed edita da Ricordi nello stesso 1891. La mancanza di riferimenti alle corrispondenze wagneriane per il «Mattino» dell'agosto del 1892, che sicuramente gli furono retribuite, inducono a escludere che il testo sia stato redatto dopo la fine di quest'anno.

¹⁹ È la lettera di Tosti a Pagliara del 25 novembre 1887, parzialmente edita in F. BISSOLI, *La biblioteca musicale...*, cit., p. LXXVIII.

²⁰ R.E. PAGLIARA, *Traduzioni, da G. de Nerval, Coppée, Sully Prudhomme, Bouilhet, Du Camp, Daudet, Juillerat, Gautier*, Napoli 1883.

²¹ R.E. PAGLIARA, *Riflessi nordici. Baumbach, Eulenburg, Geibel, Lenau, Rückert, Scheffel, Stieler, Carmen Sylva, Uhland*, Napoli 1888 (sul frontespizio si trova l'indicazione tipografica «Stabilimento tipogr. dell'Unione», mentre sulla copertina, illustrata a tutta pagina da un pregevole paesaggio campestre di Enrico Rossi, si legge «Napoli – 1888, G. Santojanni Editore»). La prima serie, dedicata «A la Signorina Maria von Holleuffer», contiene 18 traduzioni: 3 da R. Baumbach (*In un paese, In vetta a un pino, In alto!*), 2 da V. Eulenburg (*Il neck, Ottar*), 2 da E. Geibel (*La luna, Quando due cori...*), 2 da N. Lenau (*Passato, Preghiera*), 2 da F. Rückert (*Speranza, Abeti e betulla*), 2 da J.V. von Scheffel (*Canto di guardia, Rime di ricordo*), 5 da C.O. Stieler (*O inganno!, L'ora de la sera, Prodesse mundo, Ne la tempesta, Risposta*), una di C. Sylva (*Neve di marzo*) e una di L. Uhland (*La Morte felice*).

²² Cfr. la lettera di Pagliara a Martucci del 7 dicembre 1888: «In queste due ultime settimane ho molto lavorato per Denza, il quale mi ha fatto fare parecchie traduzioni, per alcune sue romanze scritte su testo inglese, e che Ricordi pubblicherà, a capodanno, col testo italiano mio. Vi saranno anche romanze di Tosti e Denza con versi miei originali» (F. BISSOLI, *La Biblioteca musicale...*, cit., p. LVII).

²³ Nell'Inventario delle carte musicali conservato in una cartella intitolata *Archivio Rocco Pagliara*, presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, si conservano due elenchi dattiloscritti di traduzioni in versi: il primo, *Traduzioni ritmiche di Pagliara da versi stranieri* conta 44 titoli in ordine alfabetico degli autori delle musiche (P. Clementi, L. Denza, C. Franchi, E. Marzo, T. Mattei, G. Russo, F.P. Tosti, e V. Valente); il secondo, *Versi dialettali tradotti in italiano da Pagliara*, conta 32 titoli, ordinati con il medesimo criterio (C. Barbieri, L. Caracciolo, P.M. Costa, L. Denza, C. Franchi, F. Finamore, E. De Leva, A. Roche, F.P. Tosti, e V. Valente).

²⁴ P. VILLANI, *La seduzione dell'arte...*, p. 54 e n. 179. Alcune di queste versioni, riproposte su «Fantasio» nei primi anni Ottanta, e confluirono nel 1883 in un opuscolo stampato per i tipi della rivista di cui Pagliara era condirettore, e in occasione delle *Nozze Rispoli-Melchionna*: R.E. PAGLIARA, *Traduzioni, da G. de Nerval, Coppée, Sully Prudhomme, Bouilhet, Du Camp, Daudet, Juillerat, Gautier*, Napoli, Edizione Fantasio, 1883; cfr. F. BISSOLI, *La biblioteca musicale...*, cit., p. XLIII, n. 171. Inoltre, vanno segnalate le quattro traduzioni dal francese, raccolte nella plaquette per le *Nozze De Marco-Capozzi*, edita in cento esemplari fuori commercio, in occasione del matrimonio della cugina Carolina Capozzi, celebrato il 1 dicembre 1887, con le versioni delle liriche *A Doña Rosita Rosa* di V. Hugo, *Castello in aria* di A. Hous-saye, *Effetto di luna* di Leconte de Lisle e *Consiglio* di C. Mendès.

²⁵ «Triste exilé, qu'il te souvienn / Combien l'avenir était beau, / Quand sa main tremblait dans la tienne / Comme un oiseau, / Et combien ton âme était pleine / D'une bonne et douce chaleur, / Quand tu respirais son haleine / Comme une fleur! / Mais elle est

loin, la chère idole, / Et tout s'assombrit de nouveau; / Tu sais qu'un souvenir s'envole / Comme un oiseau; / Déjà l'aile du doute plane / Sur ton âme où naît la douleur; / Et tu sais qu'un amour se fane / Comme une fleur». Il testo di Pagliara è il seguente: «Ti sovvenga, o triste esiliato, / come 'l futuro a te pareva fedel, / se la sua man ne la tua man tremava / Siccome augel! / E quale su 'l tuo spirito beato, / si spandeva dolcissimo tepor, / se 'l suo respir d'intorno t'aleggiava / Siccome un fior! / Ma non c'è più la bella idolatrata, / e tutto si ravvolge in bruno vel; / tu sai che lungi vola un sovvenire / siccome augel! / Diggià de 'l subbio l'ala è dispiegata, / sovra 'l tuo spirito, in cui sorge 'l dolor; / sai che un amor fa presto ad avvizzire / siccome un fior!». La lirica è del 1880; qui si cita dall'ediz. Hébert delle *Œuvres complètes* de François Coppée, Paris 1892, *Poésies*, tome II, pp. 303-304.

²⁶ Cfr. R. MELONCELLI, *Mario Costa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma 1984, pp. 241-246.

²⁷ Cfr. E. e J. DE GONCOURT, *Gavarni. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1873, p. 120.

²⁸ Cfr. A. CHEMELLO, «*La farfalla*» di Angelo Sommaruga. *Storia e indici*, Roma 1977. Sul simbolismo scapigliato che ricorre all'immaginario ambivalente e notturno della farfalla, dalla lirica-manifesto *Dualismo* di Arrigo Boito, fino alle variazioni di Tarchetti, Calandra, Camerana, cfr. *Il verme e la farfalla. Autori e testi rari della Scapigliatura da Tarchetti a Calandra*, a cura di G. PADOVANI, R. VERDIRAME. Caltanissetta 2001.

²⁹ R. GIGLIO, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma 1993, p. 177.

³⁰ In mancanza di edizioni più attendibili, si deve rinviare alla silloge *I mosconi di Matilde Serao*, a cura di G. INFUSINO, *Prefazione* di M. STEFANILE, Napoli 1974.

³¹ Com'è noto, il motivo diffuso nell'Italia tardo-medievale del *parpaglione al foco*, da Iacopo da Lentini («Si como 'l parpaglion, ch'a tal natura / Non si rancura de ferire al foco») a Guittone d'Arezzo («Gioncell'a fonte, parpaglione a foco / per ispeso tornare si consuma») a Chiaro Davanzati («Così son divenuto parpaglione, / che more al foco per sua claritate»); cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli 1960, vol. I, *ad ind.* La celebre rappresentazione petrarchesca della «semplicità farfalla al lume avezza» si trova nella prima quartina del son. *Come talora al caldo tempo sòle*, in F. PETRARCA, *Rof* 141.

³² «Non si contentando il vano e vagabondo parpaglione di potere comodamente volare per l'aria, vinto dalla dilettevole fiamma della candela, diliberò volare in quella; e 'l suo giocondo movimento fu cagione di subita tristizia; imperò che 'n detto lume si consumarono le sottili ali, e 'l parpaglione misero, caduto tutto brusato a piè del candelieri, dopo molto pianto e pentimento, si rasciugò le lagrime dai bagnati occhi, e levato il viso in alto, disse: O falsa luce, quanti come me debbi tu avere, ne' passati tempi, avere miserabilmente ingannati. O si pure volevo vedere la luce, non dove'io conoscere il sole dal falso lume dello spurco sevo?» (Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. MARINONI, (1952), Milano 2002, n. 4. Sul rilievo di questo tema nella riflessione di Leonardo, cfr. M. VERSIERO, «*A similitudine della farfalla a' lume*». *L'umanesimo scientifico di Leonardo Da Vinci*, in *Umanesimo. Storia, critica, attualità*, a cura di M. Russo, Firenze 2015, pp. 83-102, p. 99.

³³ A. WESSELING, *Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' Emblemata in the Light of Erasmus' Adagia*, in «*Con parola brieve e con figura*». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. BOLZONI, S. VOLTERRANI, Pisa 2008, pp. 87-133.

³⁴ «Donna vestita di verde chiaro, ma discinta e scapigliata, in cima del capo con una Farfalla, sotto il pie' destro haverà un Regolo, & un Compasso, & col pie' sinistro si moverà sopra un precipitio. / L'inconsideratione non è altro, che un difetto di giudizio in coloro, che trà le cose diverse non giudicano rettamente quello, che con buona,

& giusta determinazione dovrebbero; però è figurata detta imagine con una Farfalla in capo, la quale inconsideratamente procura à se stessa la morte, aggirandosi intorno al lume» (*Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino ...*, Roma, per gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 91).

³⁵ Cfr. M. MARINONI, *D'Annunzio e la sintassi della follia. Attraversando il linguaggio delle «dementi»*, in «Oblio», V, 20, 2015, pp. 79-101.

³⁶ R.E. PAGLIARA, *Romanze e fantasie*, Milano 1885; si tratta del secondo di 32 componimenti: *Serenata, Farfalle nere!, Chi sa!, Le fragole, Rose – Fanciulle, Margherita, Medio evo, Ninfea, Malia, Sola, Mai, Tanto bella!, M'è parso!, In riva 'l mare!, Notturmo, Aprile, Non posso credervi! So! L'ultima ebbrezza! È Paradiso! Come voi L'ami? Memoria! Ne la stanza! Rosa, Sognava! Amore! Lacrime Occhi ridenti! Sogni! Aprile nuovo! Fine.*

³⁷ R.E. PAGLIARA, *Romanze e fantasie*, cit., p. 3.

³⁸ «Mes vers fuiraient, doux et frêles, / Vers votre jardin si beau, / Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'oiseau. / Il voleraient, étincelles, / Vers votre foyer qui rit, / Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'esprit. / Près de vous, purs et fidèles, / Ils accourraient nuit et jour, / Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'amour» (V. HUGO, *Le Contemplations*, 1830-1855).

³⁹ G.A. CESAREO, *Il sonno della pantera*, in *Le Occidentali. Versi*, Torino 1887, pp. 84-85.

⁴⁰ R.E. PAGLIARA, *Aprile*. Melodia di F.P. Tosti, Milano 1882.

⁴¹ Sul manoscritto autografo, recentemente scoperto nella New York Public Library da Marie Rolf che ne ha proposto la datazione al 1881, cfr. Claude Debussy, *Les Papillons*, Essay on the Manuscript and Transcription by M. ROLE, New York 2004.

⁴² Una prima e accurata analisi del testo è quella di R. BRAGANTINI, *I poeti di Martucci*, in *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, a cura di A. ROSTAGNO, P.P. DE MARTINO, Roma 2012, pp. 39-57.

⁴³ Cfr. F. SCHLITZER, *Salvatore di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, edizione postuma a cura di G. DORIA, C. RICOTTINI, Firenze 1966, pp. 555-558. Oltre al rapporto di fervida amicizia col Di Giacomo, la Aganoor ebbe una relazione sentimentale col poeta e sanscritista Francesco Cimmino che faceva parte, con Croce e Pica del sodalizio dei *Nove Musi* cui si è accennato in principio di questa indagine; cfr. P. CIMMINO GIBELLINI, *Francesco Cimmino. Un poeta napoletano tra '800 e '900*, con Prefazione di R. GIGLIO, Bologna 2004, pp. 75-80.

⁴⁴ «Presso i greci è rimasto quel vaghissimo traslato di psiche, farfalla, dato all'anima umana, che infinita nelle sue brame si gitta avidamente sovra tutti i beni, e li sfiora senza mai trovare quaggiù quell'Uno che possa arrestarla nel leggero ed inquieto suo volo»; G. ZANELLA, *Della filologia classica* (1853), in *Scritti vari*, Firenze 1877, p. 52.

⁴⁵ P.V. MENGALDO, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli 2003.

APPENDICE¹

[Rocco Edoardo Pagliara]

[p. 1]

Denari guadagnati con la penna

Roma Artistica:	un centinaio di lire
M ^o Marzo: 3 romanze	£.50.00
Caracciolo: Il bacio	250.00
Bevignani: 1 romanza	20.00
Riduzione del <i>Salamelic</i>	20.00
Denza : varie romanze	40.00
Riduzione del Zin Zin	20.00

[p. 2]

Tosti: varie romanze	£. 100.00
» 3 »	» 90.00
Traduzioni Denza	150.00
Trad. Costa: Nanni e Cantilena	40.00
» Perché di Clemente	20.00
4 romanze Clemente	60.00
3 romanze Caracciolo	60.00
Traduz. Occhi neri di Denza	20.00

[p. 3]

Napoli e Uocchie turchine per Denza	£. 40.00
Traduzioni de le stesse	» 40.00
4 romanze Marzo	» 50.00
Duorme! per Denza	» 20.00
Traduz. Duorme e Oje Carulì	» 40.00
4 Romanze Auteri de Cristofaro	100.00
1 » Paternò [?]	25.00
Azzéccate: poesia e traduz. Denza	40.00

[p. 4]

Articolo Martucci su la Letteraria	£. 20.00
» Maestri cantori » »	» 20.00
3 traduzioni Barbieri	» 60.00
In alto! Auteri	» 15.00
Tirete a renza e Palomma 'e sera, con traduz.	80.00
“Desiderio” di Denza	25.00
Con te! Margherita! Vieni a me! Canto della fanciulla. Notturmo,	

su la Riviera! Torna! Tradotte per Denza	140.00
[p. 5]	
Nanninè, 'E spingole, Lacreme (trad. de Leva)	60.00
Mena me' - Marechiaro - Cuppè tradotti	60.00
Riflessi nordici e Wagneriana nella Letteraria	35.00
Nun te piglia' collera! (Auteri)	25.00
Traduzioni Vieni e riposa! Dolci note! Ancora! Mughetti (per Denza)	80.00
Luce d'amore! per Tosti	25.00
Ave Maria! per Denza	80.00

[p. 6]	
Facite 'ammore! e traduzione per Denza	£. 45.00
Credete a me! (Caracciolo)	25.00
Libretto premiato nel concorso Sonzogno: La Russalka	500.00
Libretto per Mineo	250.00
Sempre a voi fedele - Echi alati - Tu sola - Con te (Traduzioni, per Tosti)	100.00

¹ Le note autografe qui pubblicate sono contenute in un taccuino tascabile di mm. 119 x 72, conservato in una cartellina non numerata della Raccolta Pagliara, collocata sul palchetto 50 del Gabinetto delle Stampe, presso l'Università di Napoli Suor Orsola Benincasa. Il taccuino, di marca Henry Penny, si compone di 110 pagine a righe, rilegate con una copertina in pelle marrone chiusa da un fermaglio metallico; le prime 6 pagine contengono gli appunti relativi ai *Denari guadagnati con la penna* qui riprodotti; mentre le ultime 14 pp. sono utilizzate per altri appunti sparsi e in gran parte come indirizzario che rende conto della rete dei suoi contatti nazionali e internazionali; le 90 pp. nella parte centrale del *notebook* sono bianche. Per la trascrizione si adotta un criterio conservativo. Ringrazio Lucio d'Alessandro, Ortensio Zecchino e Piero Craveri, nonché Luciana Trama, Stefano De Mieri e Alessandra Mazzaro per la cortese disponibilità nell'agevolare l'accesso e la riproduzione del documento qui edito.

ABSTRACT

Papillonnages. Pagliara translator and poet «for music»

The present essay, through an analysis of the topos of the butterfly, understood here as a structural element of journalistic culture in nineteenth-century Naples, probes Pagliara's practice as a translator and as a writer of his own works, to bring out his striking capacity for making a measured use of intertextuality and his talent as a gifted *bricoleur*. He owed this competence to a vocation typical of a «coterie of translators», made up of journalists who, in a complex cultural ambience, were able to mediate among various levels of culture: between the domestic and the foreign, the high and the low, ancient and modern. The present essay sets this activity of Pagliara's in the late-eighteenth-century market for poetry to be set to music, which is documented by an inedited hand-written notebook held at the Pagliara Foundation of Suor Orsola University, transcribed in an appendix.



12. Gaetano Esposito, *Ritratto di gentiluomo con barba* (Rocco Pagliara?). Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

I 'Sonetti wagneriani' di Rocco Eduardo Pagliara

Silvia Zoppi Garampi

Le notevoli collezioni librerie e artistiche di Rocco Eduardo Pagliara sono oggi dimidiate tra la Sala della Crociera al Collegio Romano e l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, istituzione che custodisce, oltre a buona parte della ricca biblioteca e delle opere d'arte, i documenti manoscritti del poliedrico personaggio¹. Tra questi ultimi troviamo i testi lirici per musica firmati da Pagliara, e vi spicca la celebre *Canzone dei ricordi*: un poemetto lirico per canto e pianoforte, scritto a Napoli nel 1886 per il noto compositore Giuseppe Martucci che il 7 giugno dello stesso anno era stato nominato direttore del Liceo Musicale di Bologna². Della *Canzone*, definita un *unicum* nel panorama musicale italiano, possediamo oggi un attento e acuto esame sia dal punto di vista metrico, dovuto ad Antonio Rostagno, che critico-filologico, compiuto da Renzo Bragantini, il quale approfondisce i «più significativi affioramenti intertestuali (registrati a mo' di essenziale impalcatura ermeneutica) che, si dovrà dare per scontato, non sono contrassegnati dal crisma di una qualche individualità, ma anzi si profilano come indizi di una diffusa *koinè* poetica medio e tardo-ottocentesca»³.

Appartengono invece al 1889 gli autografi di due meno noti canti religiosi per voci bianche con accompagnamento d'organo; è ancora Martucci a scriverne la musica dedicandoli ad Adelaide Pignatelli del Balzo principessa di Strongoli, la quale due anni dopo sarebbe stata nominata, segnando il primo atto del patronato del Quirinale, «Ispettrice del Regio Ritiro di Suor Orsola Benincasa in Napoli»⁴. In calce ad entrambi i testi lirici, Pagliara raccomanda al maestro: «devono essere a due voci, di breve estensione, semplici *ma ferventi!*»⁵. Come è stato sottolineato in questi canti l'impiego dell'andamento omoritmico è legato alla

destinazione dei due pezzi, pensati per giovani alunne non necessariamente di conservatorio. Il dono musicale che Martucci offre alla Principessa rappresenta bene l'origine dei legami di Pagliara con il Suor Orsola, infatti le sue sorelle Maria Antonietta e Adele, esperte e colte pedagogiste, sono sin dai primi anni dell'ultimo decennio dell'Ottocento guida della stessa istituzione; un sodalizio rafforzato nel 1889 dalla nomina di Pagliara ad archivistica del Conservatorio napoletano, del quale il principe Francesco Pignatelli, marito di Adelaide, era governatore.

I versi pensati per le voci bianche si inseriscono in tale trama di rapporti e scambi culturali nei quali l'attenzione per l'educazione delle fanciulle, donne del secolo a venire, è proposito e orizzonte comune: i due canti nascono proprio per loro, in uno scorcio di secolo caratterizzato a Napoli da un rinnovato fermento artistico nel quale la musica è percepita come uno degli strumenti di elevazione civile, morale e religiosa per i giovani. Il primo testo, *O fiori dal rorido calice*, si articola in tre strofe di novenari sdruciolati alternati a tronchi, versi diventati usuali nella poesia del tardo Ottocento, con Carducci e Pascoli, nella forma con accenti di 2°-5°-8°:

O fiori dal rorido calice,
o gigli dal puro candor,
spandete l'olezzo dolcissimo,
incenso sublime d'amor!

Divino messaggio di grazia
Discenda, nel dolce mister;
la gioia del petto santifica,
ritempra l'ardente pensier!

O voci del mondo più fervide,
o note più sacre del cor,
vibrate, nell'inno a l'Altissimo,
sciogliete l'osanna al Signor!

Quando Vittorio Pica – giovane allievo e sodale di Pagliara, come testimonia il carteggio⁶ –, affrancato dal maestro per la manifesta sicurezza critica tanto in campo artistico che letterario, si spinge verso esperienze più avanzate, ancora riscontra nella poesia per musica del proprio mentore il tentativo riuscito di liberarsi dal repertorio di maniera a cui per lo più si affidavano i compositori «dovendo contentarsi – scrive – d'infinite variazioni sentimentali nell'eterno tema di un amore impastato di rose e di chiaro di luna»⁷. Pica ritiene che Pagliara dia il meglio di sé nelle forme poetiche brevi, dove appare un soggettivismo lirico effuso in morbidi contrappunti musicali. Alla spensieratezza, il poeta preferisce un contegno intimamente malinconico, delicato e affettuoso, «inoltre riesce meravigliosamente nel ritrarre la poesia grandiosa dei fiori, delle stelle, dei flutti, degli uccelli, e nel far sentire i mille misteriosi rapporti che legano l'uomo alla natura che lo circonda»⁸. Il fiore incantato del tedesco Hölderlin: «Noi non eravamo che un fiore e le nostre due anime vivevano l'una nell'altra come il fiore quando ama, che nasconde le sue dolci gioie in fondo al suo calice chiuso» sembra diventare, prima della riscoperta da parte dei surrealisti, uno dei temi preferiti della seconda ondata romantica. Nei novenari appena letti di Pagliara ritroviamo in parte le indicazioni di Pica, calate in un tessuto tematico religioso. Le iterazioni vocative nella prima e nell'ultima strofa chiudono circolarmente il componimento scandito e mosso dalle attente allitterazioni e da coppie di versi in rima all'interno di ognuna delle tre strofe. Il lessico conferma riprese tardo ottocentesche, appartenenti alla tradizione sperimentata con esiti più articolati nella *Canzone dei ricordi*. Carducciano è l'aggettivo «rorido» da *Mattino alpestre*⁹; ma un'eco maggiore può aver esercitato Prati con *Psiche, Aura di ciel* dove il rapporto tra «cielo rorido» e «giglio» intensifica l'intrinseca purezza della «vesta bianca»: «Non è drappo né fil che in terra nasce / quella tua vesta bianca come neve; / ma è ben lume di ciel rorido e lieve, / quale al fiorir dall'alba il giglio pasce». Si riscontrano aggettivi cari a Emilio

Praga, come «olezzo», e sempre l'autore scapigliato attesta il sintagma «dolce mister». L'invocazione iniziale: «O fiori di rorido calice, / o gigli dal puro candor» può apparire, se disgiunta dalla seconda quartina, una fresca immagine che allude al candore delle allieve, ma, allo stesso tempo, il giglio, simbolo di verginità e purezza, richiama Maria, alla quale si riferisce l'intera strofa successiva. Un'evocazione rafforzata dal secondo brano, formato da due strofe di endecasillabi a rima alternata, che hanno il carattere di un solenne e gioioso inno di fede pronunciato dalla Madonna:

Esulta anima mia, vibra e risplendi
di speranza e di fede intemerata;
e, con mistico volo, in alto ascendi,
nel puro gaudio che ti fa beata!

La grazia del Signor sublime e grande
nel divino tripudio accogli e adora:
fonte d'amor che sovra te si spande,
piove dal cielo, a benedirti ancora.

I primi due endecasillabi rammentano l'incipit dell'evangelico *Magnificat*: «L'anima mia magnifica il Signore / il mio spirito esulta in Dio mio salvatore», evidenziando come, nel complesso, tutta la terminologia sia di ambito mariano: l'aggettivo «intemerata» è attributo tipico di Maria, e se è vero che l'ascesa dell'anima al cielo appartiene al tema patristico, qui, ancora nel primo endecasillabo della seconda quartina, il richiamo alla grazia da accogliere nel divino tripudio offre nuovamente un riferimento alla Madonna. D'altronde sappiamo quanto sia radicata la presenza di Maria nella letteratura della seconda parte dell'Ottocento, e la sua immagine di donna, in grado di attirare il desiderio d'amore e di bellezza; e di madre, che offre protezione e intercessione a ogni suo figlio, doveva risultare esemplare per le giovani allieve del Suor Orsola.

Tra la *Canzone dei ricordi* e i *Due canti per voci bianche*, Pagliara scrive, e poi pubblica il 9 giugno 1888 sulla «Gazzetta letteraria» di Torino, i cosiddetti *Sonetti wagneriani*, raccolti nella rubrica intitolata *Wagneriana*. La particolare quanto suggestiva produzione nasce sull'onda dell'influenza esercitata sugli ammiratori del compositore tedesco

dalla «Revue Wagnérienne»; una testata nata a Parigi l'8 febbraio del 1885 da un'idea sorta l'estate precedente tra un manipolo di poeti francesi durante le rappresentazioni a Monaco di Baviera della *Tetralogia*. L'impresa è guidata dallo scrittore Edouard Dujardin e alimentata da una cerchia di letterati che si ritrovano tutti i martedì a casa di Stéphane Mallarmé per discutere i sensi riposti nella simbologia wagneriana che già Baudelaire, sin dal 1861, aveva considerato, rimarcandone i legami con le più recenti teorie estetiche francesi. L'intento della rivista non appare solo quello di diffondere in Francia l'opera di Wagner¹⁰, ciò che più interessa è approfondire il pensiero e la filosofia dell'artista, penetrarne il significato autentico:

Son but n'était pas de répandre la musique de Wagner mais bienplutôt sa philosophie et son esthétique, œuvre d'autant plus nécessaire pensaient les jeunes Wagnéristes de l'époque que les écrits et même les livrets de Wagner (à l'exception de Lohengrin et de Parsifal) n'avaient pas été traduits en français et que parmi les intellectuels français de l'époque et parmi même les plus fervents admirateurs de la musique de Wagner, très peu comprenaient l'allemand¹¹.

Nell'ultimo numero del primo anno vengono pubblicati sul mensile otto sonetti sotto l'indicazione *Hommage à Wagner*; portano le firme di grandi poeti: Stéphane Mallarmé (*Homage*), Paul Verlaine (*Parsifal*), René Ghil (*Hymen*), Stuart Merrill (senza titolo), Charles Morice (senza titolo), Charles Vignier (senza titolo), Téodor Wyzewa (*Siegfried-Idyll, programme*), Edouard Dujardin (senza titolo). Il sonetto di Mallarmé esprime nei toni difficili e oscuri – gli stessi che anni dopo si rivelano impareggiabili, benché non compresi, a un suo sommo ammiratore¹² – la propria idea visionaria dell'estetica di Wagner e segna l'apice di un'estremizzazione francofona dell'esperienza del compositore:

Le silence déjà funèbre d'une moire
 Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
 Que doit un tassement du principal pilier
 Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
 Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
 A propager de l'aile un frisson familial!
 Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel hai
 Entre elles de clarets maîtresses a jailli
 Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
 Le Dieu Richard Wagner irradiant un sacre
 Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

Una seconda serie di sonetti appare sulla stessa rivista il 15 gennaio 1887. La collana intitolata questa volta *Œvre de Wagner* comprende nove brani dedicati a rispettive opere del maestro, dai toni meno idealisti e metafisici rispetto ai precedenti, e piuttosto d'impronta simbolista. I quattro sonetti di Pagliara apparsi l'anno successivo sul giornale torinese hanno gli stessi titoli di alcuni francesi, firmati rispettivamente da Amédée Pigeon (*Tannhäuser*), Jean Ajalbert (*Lohengrin*), Gabriel Mourey (*Tristan et Isolde*), Gramont (*La Walküre*).

Durante uno dei ricorrenti viaggi in Germania, Pagliara il 5 aprile 1887 scrive alla moglie dell'amico Martucci che quell'ambiente gli è propizio alla composizione di poesie e di traduzioni. Sono soprattutto le lettere spedite da Vittorio Pica a Pagliara a fornirci indicazioni su questa particolare esperienza poetica nata nel pieno della sua già esibita passione wagneriana¹³.

Pica, dopo essersi distinto in Italia come convinto lettore e critico del naturalismo francese, è tra i primi ad accogliere con favore la letteratura decadente e simbolista francese con particolare attenzione all'opera di Mallarmé¹⁴. Il 25 gennaio 1887 racconta a Pagliara la fortuna ricevuta dal suo saggio, dedicato all'autore di *Un coup de dés*, e gli illustra il progetto di raccogliere gli ultimi lavori sui nuovi poeti francesi nel libro *Moderni bizantini*. Si apprende, dalla stessa lettera, che Pagliara stava cercando di farsi mandare da Parigi «La Revue Wagnérienne», della quale Pica aveva il primo fascicolo del 1887; inoltre dalla collana di sonetti in onore di Wagner, pubblicata su quel numero, Pica trascrive all'amico, con

motivata ammirazione, la sottile lirica di Catulle Mendés dedicata a *L'Or du Rhin*. I *Sonetti wagneriani* composti da Pagliara sullo scorcio degli anni Ottanta del XIX secolo, nonostante echeggino nel genere la 'collana di sonetti in onore di Wagner' editi dalla rivista parigina, presentano una propria autonomia, a testimoniare come la nuova espressione sinfonica lievitasse originalmente nel magma delle coscienze e delle tradizioni.

I TÀNNHÄUSER

Stanco di voluttà: ne la secreta
coscienza una voce al fin sorgea,
eco fedel d'una sublime idea,
che, uom, l'invita a dolorosa meta.

Sfugge a 'l fascino ardente de la dea,
ma la febbre de' sensi ahi non s'acqueta!
Prorompe, ne 'l delirio de 'l poeta,
tra bardi, a la tenzon, la fiamma rea.

E' compie in vano 'l suo triste viaggio,
co 'l mantello e 'l bordon de 'l pellegrino,
né sorride per lui pietoso raggio!

Torna a la valle: ivi 'l perdon l'aspetta,
poi che l'implora un angelo divino,
la sua morte d'amore, Elisabetta!

I quattordici endecasillabi narrano l'intera drammatica storia del trovatore Tannhäuser prima stretto dai lacci dell'amore lussuoso per Venere e poi pentito e liberato. Cede, durante una tenzone poetica, al risveglio dell'amore e lo confessa al cospetto dell'innamorata Elisabetta. Il pentimento lo conduce a un pellegrinaggio nella sede di Pietro ma solo il ricongiungimento di Tannhäuser con Elisabetta, oramai morta dopo il voto di lei alla Madonna per salvarlo, lo renderà redento nella morte.

Il corrispettivo sonetto francese si incentra sull'immagine di Venere, sulle sfumature della passione amorosa, sulla sofferenza che procura. Sono il desiderio e la malinconia

dell'abbandono che pervadono la breve composizione che trova nella dea dell'amore il proprio valore simbolico.

II LOHENGRIN

Sotto l'antica quercia, alla fiorita
piaggia, siede pensoso 'l buon regnante
ode l'accusa, e a la discolpa invita
Elsa, la bianca figlia de 'l Brabante.

S'avanza la fanciulla redimita
d'un eterno candor, a lui d'innante:
narra il dolor de la solinga vita
e l'ideal de' sogni suoi costante.

E squillano li araldi. Ahi, ne 'l severo
silenzio, non un solo accento fido
si leva a la difesa e parla 'l vero!

Quand'ecco un mormorio, un'ansia, un grido!
Oh, prodigio stupendo! Il cavaliere
vien, su 'l ciglio canoro, a 'l verde lido!

Anche qui abbiamo la rapida rappresentazione di un episodio della mitologia nordica, l'io lirico cede volutamente alla terza persona nel creare un andamento epico seppur risolto nella brevità dei quattordici versi. Wagner è tradotto secondo un lessico legato alla tradizione metastasiana e arcadica dei moti del cuore e dei dolci affetti, ancora viva nella città di Pagliara non meno del retaggio musicale settecentesco.

III TRISTANO E ISOTTA

Inconscia ne l'affanno, Brangania,
non il letal dolcissimo licore,
a la fosca fanciulla, a 'l prode offria
la tetra fiala de 'l rovente amore.

Pari è la meta, per diversa via:

foco de' sensi, spasimo de 'l core,
per sapienza di sottil malia,
tutto prorompe 'l mal represso ardore!

Giunge in tanto 'l naviglio; alto saluto
squilla d'in torno a la triste regina:
ella impetra smarrita, e' folle guarda!

Ma propizie son l'ombre, a notte tarda:
amate, amate, amate! Il filtro acuto
de l'amore a la morte anch'ei trasci[p]na.

In una densa lettera del 13 marzo 1887, Pica entra nel merito del sonetto speditogli da Pagliara, che si può identificare con *Tristano e Isotta*:

Del tuo sonetto ti dirò che le due quartine mi sembrano mediocri (anzi la prima mi pare anche poco comprensibile) con qua e là delle parole poco esatte o poco felici (*Pari è la meta per diversa via; tutto prorompe il già represso ardore*), mentre invece bellissime trovo le due terzine, ad onta che sciupate da quel troppo materiale e poco opportuno *trascina*, che le chiude. T'accludo il sonetto [di Mourey]¹⁵, concepito molto differentemente dal tuo, ma abbastanza bello e ti annuncio che Stuart Merrill prepara il XXII sonetto col titolo di *Le Cycle de Wagner*.

Pagliara non seguirà i suggerimenti dell'amico; in una successiva lettera del 16 aprile Pica si impegna per far pubblicare sul «Fanfulla della Domenica» i sonetti wagneriani di Pagliara che vedono invece la luce sul giornale torinese.

IV WALKIRIA

Colpevole si rese, a la severa
ragion de 'l suo possente genitore
indomita rubella e, in suo rigore,
scende 'l Nume a punir la figlia altera.

Pur sempre e' l'ama, e de 'l paterno core
cerca la via la fervida preghiera.

Dolce castigo! a la pupilla nera
gravi 'l sonno fin che la desti amore!

Ecco l'adagia sovra 'l muschio, a 'l mite
rezzo gentil d'un albero spiovente,
poi batte in torno la lancia fatata.

E crepitano i sassi, ed infinite
balzan virginee fiamme, in cielo ardente
a inghirlandar la bella addormentata.

Lo spasimo, il dissidio tra amore dionisiaco e apollineo, i tormenti della malattia dell'anima, riscontrati nell'opera wagneriana, si traducono anche in quest'ultimo brano in una melica capace di rinnovare la tradizione elegiaca settecentesca. In una dimensione più moderna D'Annunzio riuscirà a guardare al *Tristano e Isotta* nel terzo articolo dedicato a "il caso Wagner", sulla scorta dei dibattiti suscitati dall'omonimo saggio antiwagneriano di Nietzsche apparso nel 1888. Nella convinzione che la musica possa «esprimere i sogni che nascono nella profondità della malinconia moderna. I pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri ed angosciosi»¹⁶ dell'uomo moderno. La prova che ci ha lasciato Pagliara nei *Sonetti wagneriani*, con il morbido giro musicale e la lineare chiarezza del procedere paratattico, coglie ed evidenzia soprattutto il valore morale e cristiano della testimonianza dell'autore della *Tetralogia*. Possiamo allargare anche a Pagliara quello che scrive nel suo saggio Isabelle de Wyzéwa: «L'art donc, aijoute [Téodor] de Wyzéwa, en répétant ce que Wagner a tant de fois écrit dans ses oeuvres théoriques et Mallarmé étant de fois dit à ses fidèles, a pour mission de recréer, en pleine conscience»¹⁷.

¹ Sulle collezioni di Pagliara e in particolare su quella posseduta dalla Fondazione Pagliara, che opera all'interno dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, si vedano i saggi contenuti in *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856-1914*, cat. mostra, Napoli 2003, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003. Pagliara, come sappiamo, fu un personaggio notevole della vita artistico-letteraria tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e i primi dieci anni del Novecento, per il suo collezionismo, per essere stato archivistica e poi anche direttore amministrativo e disciplinare del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli, ma anche come giornalista, poeta, librettista, traduttore di lirici tedeschi, critico letterario e musicale. Ammiratore entusiasta di Richard Wagner ne fu tra i più convinti sostenitori nella città partenopea. Si veda anche *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cat. mostra, Napoli 1985, a cura di A. CAPUTI, M.T. PENTA, Napoli 1985; *Napoli in prospettiva. Vedute della città dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta d'Arte Pagliara*, a cura di M.T. PENTA, testi di L. D'ALESSANDRO, F.M. DE SANCTIS, M.T. PENTA, V. VALERIO, Napoli 1996. Strumento di riferimento per la conoscenza del Fondo musicale è il volume di F. BISSOLI, *La biblioteca musicale della Fondazione Pagliara*, Lucca 2007. Per i rapporti letterari di Pagliara con l'ambiente non solo napoletano, documentato pure da alcuni carteggi, si legga P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli 2010. Sempre del 2010 è il saggio di P. SCIALÒ, *La Romanza da camera di Rocco Pagliara e la nascita della canzone napoletana*, in IDEM, *Storie di musiche*, a cura di C. CONTI, introduzione di U. GREGORETTI, Napoli 2010.

² Giuseppe Martucci – pianista, direttore d'orchestra e compositore di fama nazionale – resta a Bologna come direttore del Liceo e maestro della cappella di San Petronio fino all'inizio del 1902; il 27 marzo è infatti richiamato a Napoli a dirigere il Conservatorio, grazie all'intercessione dell'amico e sodale Pagliara. A parte la breve e giovanile (1872) *Romanza* su testo di Silvio Pellico (*Alma gentile, incognita*), l'esigua produzione per musica vocale di Martucci si colloca nel triennio bolognese 1886-1889: *La canzone dei ricordi* op. 68a, su testo di Pagliara (iniziata a metà 1886, completata il 26 giugno 1887); *Sogni (Sogno d'amore; Sogno di morte)* su testi di Ricci (1888); *Pagine sparse. Sei melodie su poesie* di Corrado Ricci op. 68b (settembre 1888-prima metà del 1889); *Due canti* op. 68c, su testi di Pagliara (luglio 1889); successivamente, *Tre pezzi per canto e pianoforte* op. 84 su testi di Carducci (*Maggiolata; Pianto antico; Nevicata*; 1905-1906).

³ R. BRAGANTINI, *I poeti di Martucci*, in *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, a cura di A. ROSTAGNO, P.P. DE MARTINO, Roma 2012, p. 49; A. ROSTAGNO, *La canzone dei ricordi* op. 68a, in G. MARTUCCI, *Gli autografi della Fondazione Pagliara*, a cura di F. BISSOLI, A. ROSTAGNO, Lucca 2009, pp. 57-66 (in part. pp. 58-60); un secondo volume, con lo stesso titolo e i medesimi estremi editoriali, contiene i *Facsimili*. Bissoli, rimandando alla novità della *Canzone* segnalata da Rostagno, scrive (*La biblioteca musicale della Fondazione Pagliara*, cit., p. XV): «A parte le occasionali visite e la corrispondenza epistolare, nel periodo del distacco Rocco e Giuseppe cercano di rendere meno amara e, in certo senso, di esorcizzare la lontananza con la creazione del poemetto lirico per canto e pianoforte *La canzone dei ricordi* (op. 68), lavoro che si staglia come un *unicum* nel panorama musicale italiano dell'Ottocento», poi anche a p. XLV. E Bragantini nel saggio cit. (p. 48): «[la *Canzone*] costituisce, nella produzione vocale del compositore, il caso unico di un ciclo autosufficiente e in sé concluso: di più, circolarmente sigillato, come evidente nel primo e nell'ultimo pezzo del poemetto (ma costrutti chiasmici e iterazioni percorrono tutto il ciclo)».

⁴ L'impresa compiuta dalla Principessa di Strongoli per dare nuova vita all'Eremo fondato dalla venerabile Orsola Benincasa (1550-1618) dopo la soppressione del 1861, «quale ordine monastico contemplativo, dall'estensione alle nuove province napoletane delle

leggi Siccardi mirate a cancellare la vita religiosa regolare in Italia», è ora illustrata dal libro di G. SPINA, *Mediterraneo delle donne. La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'arte*, prefazione di G. DE' GIOVANNI-CENTELLES, Napoli 2015, p. 42. Si veda inoltre G. DE MARTINO, *Un secolo di vita dell'Università di Magistero*, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa: un secolo di cultura a Napoli, 1895-1995*, Napoli 1996, pp. 202-204; L. TRAMA, *Un'opera pia nell'Italia unita: il "Suor Orsola Benincasa" dall'Unità alla nascita del Magistero*, prefazione di G. GALASSO, intervento di P. CRAVERI, Napoli 2000.

⁵ A. ROSTAGNO, *Autografi*, cit., p. 55.

⁶ Cfr. P. VILLANI, *op. cit.*, pp. 133-250.

⁷ V. PICA, *Poesia per musica*, in «Il Pungolo della domenica», III, 14 giugno 1885; ho tratto la citazione da F. BISSOLI, *op. cit.*, p. XLIV.

⁸ *Ibidem*.

⁹ «Ondeggia dal pian rorido / E si raccoglie e stende / Un velo di caligine / Che al sole argentea splende». E inoltre, *Odi barbare, All'aurora*: «e vegga la mia donna davanti al sole che leva / sparsa le nere trecce giù pe 'l rorido seno». E ancora si vedano *Giambi ed epodi, Prologo*; E. PRAGA, *Seraphina*; A. MANZONI, *Urania*.

¹⁰ La rivista francese esce dal febbraio 1885 al luglio 1888.

¹¹ I. DE WYZEWA, *La Revue Wagnérienne. Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris 1934, p. 43.

¹² Mi riferisco alle giovanili letture di Mallarmé fatte da Giuseppe Ungaretti, il quale spesso ricorda nei suoi scritti la forte impressione che gli destarono le poesie del poeta francese, sebbene non riuscisse a coglierne il senso. Per l'analisi del sonetto di Mallarmé, che riprende il tema di un suo saggio intitolato *Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français* (1885), si veda R. GREER COHN, *Towards the Poems of Mallarmé*, Berkeley-Los Angeles 1965, pp. 177-187.

¹³ Wagner si afferma molto lentamente a Napoli nell'ultimo ventennio del XIX secolo. Fondamentale è il ruolo svolto dalla rivista «Fantasio», iniziata a uscire il 1 agosto 1881, che ha come responsabile Francesco Stendardo, e come redattori Pagliara, Di Giacomo, Pica. È definito da Croce «il più notevole» tra i giornali letterari giovanili di quel tempo. Dura fino al maggio 1883, uscendo due volte al mese. Ci scrive anche D'Annunzio. Dalle iniziali ricerche effettuate il periodico non appare conservato integralmente in nessuna biblioteca. Sia Pagliara che Pica vi pubblicano vari articoli letterari e Pagliara alcune poesie, tra cui un sonetto dedicato a Pietro Cossa. In un articolo del 1882 intitolato *I concerti orchestrali di G. Martucci*, Pagliara lamentava la fiacchezza napoletana verso le aperture dello spirito umano e, attraverso i suoi interventi critici, recupera le origini della complessa musica polifonica italiana che rappresentano un patrimonio culturale in grado, a suo parere, di poter recepire l'innovazione wagneriana come testimonia nell'articolo appunto intitolato *Wagneriana* apparso nel 1886 su «Napoli Letteraria». L'uomo che secondo Pagliara incarna l'artista capace di unire arte germanica e arte latina è Martucci. La particolare formazione artistica di Pagliara, in grado di renderlo recettivo e sensibile in questioni di critica musicale è stata ben documentata dagli studi di Rostagno e di Bissoli che indicano nell'ambiente partenopeo, crogiuolo di riflessioni e dibattiti filosofici improntati all'idealismo, un territorio favorevole alle sue inclinazioni. Se per un verso Pagliara manifesta gli entusiasmi dell'uomo pienamente gratificato da un'esperienza spirituale unica, dai viaggi in Germania per assistere alle rappresentazioni di opere di Wagner, dall'altra è insoddisfatto per il tiepido accoglimento delle sue proposte troppo avanzate rispetto ai modelli più semplici e lineari della musica d'opera italiana che gli procurano diffidenza e critiche ancora alla fine degli anni Ottanta. Sull'argomento F. BISSOLI, *op. cit.*, pp. XVI-XXXVI; P. VILLANI, *op. cit.*, pp. 11-33. Del «Fantasio» si possono leggere gli indici in S. MENICHINI, «*Fantasio*» e *gli esordi*

giornalistic digiacomiani, in «Critica letteraria», XV, 55, 1987, pp. 337-358, poi in IDEM, *Di Giacomo ed altri*, Napoli 2001, pp. 11-34.

¹⁴ Sui rapporti di Pica con la Parigi decadente si veda N. RUGGIERO, Pica, Goncourt e il demone dell'écriture artiste, in IDEM, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli 2009, pp. 143-183, in part. 145-149.

¹⁵ È il sonetto *Tristan et Isolde* di Gabriel Mourey della seconda serie parigina che trascrivo dalla «Revue Wagnérienne»: «“Viens, Nuit d'amour, ô Nuit, Nuit rédemptrice, ô Mort, / Viens nous emporter loin des humaines tempêtes! / Oh! Mourir ainsi, mourir – avançons le sort – / En sentant l'Infini bourdonner dans nos têtes!... // Avoir le ciel entier pour soi; n'être plus qu'un; / Et deux pourtant;

fondre mon être dans ton être; / Devenir azur, nuage, étoile, parfum, / Loin des hommes, loin des demain, loin des peut-être!...” // Et la Nuit les serrait dans ses flots harmonique; / Les sources chantaient sous des dômes d'arbres verts / Mystérieusement; d'idéales musiques // Leur inondaient le cœur, tombant des cieux ouverts... / Et les Amants disaient: “Que résonnent tes glas, / Nuit rédemptrice, ô Mort!...” Mais la Mort ne vint pas».

¹⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner III*, in «La Tribuna», 9 agosto 1893, ora in *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, a cura e con introduzione di A. ANDREOLI, testi raccolti da G. ZANETTI, Milano 2003, pp. 245-251.

¹⁷ I. DE WYZEWA, *op. cit.*, p. 40.

ABSTRACT

Rocco Eduardo Pagliara's 'Wagnerian Sonnets'

After his well-known *Canzone dei ricordi* [Song of Memories], written in Naples in 1886 and set to music by Giuseppe Martucci, Rocco Pagliara wrote the words for two short, lesser known religious songs for a boys' choir with organ accompaniment in 1889; again it was Martucci who composed the music, dedicating the work to Adelaide Pignatelli del Balzo, Princess of Strongoli. The present article, after analyzing these texts, moves on to consider some sonnets written by Pagliara in 1888, the so-called "Wagnerian Sonnets," published only once in the *Gazzetta letteraria* (Turin, June 9, 1888). These striking poems bear the influence of the *Revue Wagnérienne*, a Parisian periodical founded on February 9, 1885 to make known, study, and celebrate Wagner and his opus. The soul-sickness and torment expressed in Wagner's works are rendered by Pagliara in composed, sensitive melic strophes that revive the elegiac tradition of eighteenth-century Italian poetry.



13. Tommaso Solari, *Busto di Giuseppe Martucci*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

Martucci, Rocco Pagliara e la rosa dei venti wagneriana: Bayreuth, Parigi, Napoli

Paolo Isotta

Questo piccolo scritto, dal carattere affatto provvisorio, deve principiare con il ringraziamento a Ortensio Zecchino. Sebbene il suo firmatario sia il decano degli storici della musica napoletani e sebbene sia un cultore di studi martucciani, la sua beata ignoranza lo portava ad aver quasi dimenticato il nome e l'esistenza di Rocco Pagliara. Quando il fraterno amico Ortensio, all'incirca due anni fa, lo invitò a parlare di questo grande uomo di cultura all'Università Suor Orsola Benincasa, ov'è allocata la metà della collezione messa insieme da Pagliara, egli dovette infatti quasi *ex abrupto* rientrar in contatto con una realtà d'arte e cultura che, ancora una volta, ci rende orgogliosi delle nostre radici.

La colpa non è mia. Purtroppo su di uno dei più grandi compositori italiani, se si eccettua il bel libro di Fabio Fano, che risale al 1950¹, non sono apparsi contributi degni di rilievo². Il padre di questo Autore, Guido Alberto, fu a Bologna discepolo di Giuseppe Martucci per la composizione, si diplomò, come Respighi, sotto la sua egida, e per un breve periodo, a lui legatissimo, ne fu anche successore alla guida del Conservatorio napoletano. La più recente opera su Martucci, quella in tre volumi di un Folco Perrino, che affastella sovente senza capirle informazioni biografiche quando non ne dà di errate (a principiare dal confonder la napoletana via Chiaja, ove Martucci al n. 216, a palazzo Schioppa in casa del principe Lucchesi Palli, inquilino di Luigi Schioppa, mio bisnonno, tenne bimbo il primo concerto, con la Riviera di Chiaja, ov'è allocato il palazzo Schioppa dei cugini detti «gli Schioppa della Riviera»), a non dire dell'analisi musicale, dilettesca quando c'è: a stento nomina Rocco Pagliara: e solo in qualità di «intimo amico» e, talora, poeta, del Maestro; e lo fa anche nascere a Castellammare di Stabia.

Perciò quando Ortensio Zecchino mi fece il nome di Rocco Pagliara mi accadde all'incirca quel che Manzoni dice di don Gonzalo Fernandez de Cordoba all'assedio di Casale al capo XXVIII dei *Promessi sposi*: ha emesso tempo addietro mandato di cattura per Renzo Tramaglino, s'è lamentato col Residente veneziano dell'asilo offerto al pericoloso criminale «e quando poi, che fu un pezzo dopo, gli arrivò la risposta, al campo sopra Casale, dov'era tornato e dove aveva tutt'altri pensieri, alzò e dimenò la testa, come un baco da seta che cerchi la foglia; stette lì un momento per farsi tornar vivo nella memoria quel fatto, di cui non rimaneva più che un'ombra; si rammentò della cosa, ebbe un'idea fugace e confusa del personaggio; passò ad altro, e non ci pensò più». La sola differenza è che invece ci ho pensato e pensarci vieppiù mi auguro nel proseguire i miei studi³.

La figura di Rocco Pagliara mostra ancora una volta l'infinita ricchezza delle provincie meridionali. Sempre esse hanno arricchito Napoli, il Regno e l'Italia, della loro linfa. Io non so quale fosse la formazione di quest'uomo nato a Baronissi in provincia di Salerno e trasferitosi a Napoli per viverci e diventare uno dei protagonisti della cultura napoletana; certo è che, per profonda e vasta quanto a orizzonti che tale formazione fosse, senza la scintilla del genio da lui posseduta Pagliara non si spiegherebbe. Il collezionista e il grande conoscitore di arti figurative; l'amico, sovventore e mentore degli artisti; l'uomo dalle vaste relazioni internazionali nella più alta società colta; colui che introduce in Italia i poeti simbolisti e addirittura fa da battistrada all'arduo e superbo Mallarmé: altri, in grado di abbracciare l'intero orizzonte della cultura, potrà di Pagliara dare un completo ritratto. La sua collezione



14. Ignoto pittore napoletano, metà secolo XVIII, *Lezione di musica*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

preziosissima è, come tutti sanno, divisa tra Roma e Napoli (per metà ne fu destinatario il sodale Corrado Ricci); la biblioteca, musica a parte, ammontava a trentamila volumi. La sua dimora, ove biblioteca e collezione avevano sede prima d'esser donate, era la Villa Belvedere al Vomero: una delle più prestigiose e belle fra le ville di villeggiatura napoletane, un monumento insigne che si ha la vergogna di dire oggi quasi scomparso per la speculazione edilizia che ne ha distrutto il parco e la vede soffocata fra edifici moderni mostruosi.

Quanto alla musica, sappiamo ch'egli fu il prezioso bibliotecario del Conservatorio napoletano, succedendo all'illustre ma per tanti versi nefasto Francesco Florimo, l'allievo di Zingarelli condiscipolo nonché amico del cuore di Bellini al quale dobbiamo l'occultamento di molti aspetti della vita del sommo compositore e la distruzione di una cospicua parte dell'epistolario: parte della quale se conosciuta avrebbe forse oppugnato all'immagine ideale che di Vincenzo il Florimo voleva dare. Di più: direttore disciplinare e amministrativo del Conservatorio, Pagliara ne fu in fatto il direttore effettivo per lunghi anni; pur non essendo un musicista (marginale è la sua attività di compositore), la sua cultura e la sua lungimiranza lo fecero

operare per il meglio anche nelle cose di stretto carattere tecnico. Insieme col romagnolo Corrado Ricci, scrittore, grande uomo di cultura e pilastro dell'istruzione ministeriale del recente Regno, Pagliara costituì una coppia martucciana impareggiabile.

Per inquadrare la posizione estetica di Pagliara nella musica occorre ricordare quanto le cose di Napoli, Roma e Bologna (Bologna in quanto città divenuta martucciana e, pertanto, wagneriana) s'intrecciassero col mondo della musica internazionale. A Napoli era nato nel 1794 Luigi Lablache, figlio di un mercante marsigliese: allievo della Pietà dei Turchini sarebbe divenuto, a Parigi, il più famoso basso del secolo. Negli ultimi anni, ricchissimo, egli tornò nella città natia per morirvi nel 1858. Qui lo raggiunge Sigismund Thalberg per divenirne il genero: uno dei più grandi pianisti di tutti i tempi. Amico ed emulo di Chopin e Liszt, eletto compositore. Pur egli molto ricco, si stabilisce in due meravigliose ville, una a Posillipo l'altra al Calascione di Monte di Dio. E sebbene così dovizioso accetta di esser il maestro d'un giovane genio napoletano del pianoforte, Beniamino Cesi. La scuola pianistica napoletana nasce da Thalberg e Cesi e ha quindi le più illustri radici. Cesi fu il maestro di Giuseppe Martucci, a sua volta uno dei più grandi pianisti e direttori d'orchestra di tutti i tempi. Nei confronti del teatro d'Opera Thalberg non provava il disprezzo che un giorno sarebbe stato proprio di Martucci e Pagliara, dei quali il solo limite culturale è questo: che giunge fino alla sottovalutazione di Verdi. Thalberg non scrive musica operistica ma coltiva con somma arte il tipo compositivo della Parafraresi pianistica da Opera: che va dalla semplice trascrizione a una vera e propria elaborazione compositiva. Quale artista della Parafraresi si affianca degnamente a Liszt pur essendo da lui diverso per la stessa concezione di tale tipo compositivo. E tuttavia pare ovvio che le basi della scuola pianistica napoletana, e della cultura che vi si accompagna, si radicano nella musica strumentale.

Tenuta in ombra a lungo nel secolo per la fortuna del Melodramma, la musica strumentale torna gradualmente in onore in Italia a partire dalla metà dell'Ottocento. I capisaldi del nuovo culto sono naturalmente Bach e Beethoven; gli si affiancano Mendelssohn e Schumann, si af-

faccia all'orizzonte Brahms, del quale a torto il Martucci compositore è considerato un epigono. In tale orizzonte si deve vedere il nuovo culto di Wagner, giacché i principî compositivi del Maestro applicano al teatro musicale le tecniche di elaborazione tematica proprie della musica strumentale, in particolare la forma detta 'di Sonata'. Lo stesso processo si avvera a Roma ove la presenza di Liszt fecondò un ambiente del quale meravigliose testimonianze possediamo nelle critiche musicali del giovane Gabriele d'Annunzio e nei suoi romanzi, in particolar modo *Il trionfo della morte* e *Il fuoco*. Discepolo romano di Liszt fu Giovanni Sgambati, morto un anno dopo Pagliara, nel 1914. Pur egli sommo pianista e direttore d'orchestra, eletto sinfonista e autore di musica da camera, caro anche a Wagner, è, insieme con Martucci, il principale protagonista del ritorno in onore in Italia della musica strumentale. Ecco *l'humus* onde Pagliara rampolla.

L'importanza di Pagliara quale collaboratore principe, e in alcun caso mentore, di Martucci meglio si cerne se a Martucci qualche riga riassuntiva qui dedichiamo.

E innanzitutto a beneficio del lettore non del tutto addentro in cose musicali, ma ancor più di quello che in cose musicali addentro ritiene di essere, occorre stabilire che i più grandi interpreti della tradizione sinfonica (quindi tedesca) e della musica di Wagner – in seguito sarà lo stesso con quella di Strauss – sono italiani.

I direttori d'orchestra tedeschi, sia della generazione estintasi intorno agli anni Venti del Novecento, sia, in molti casi, di quella estintasi negli anni Cinquanta e Sessanta, nell'interpretazione di Beethoven si richiamano alla lezione di Wagner direttore d'orchestra e teorico della direzione. La tradizione è diretta per li rami ma non sappiamo quanto in essa vi sia di tradimento. Ben vero, quest'arte, i prodromi della quale risalgono soprattutto a Gaspare Spontini e ai suoi anni berlinesi, è stata in senso stretto proprio da Wagner fondata. Ma i direttori che ho detti – abbiamo esempi di Felix Weingartner, di Arthur Nikisch, di Hans Pfitzner; della generazione successiva il modello negativo è Wilhelm Furtwängler – danno di Beethoven un'interpretazione inaccettabile: rapsodica, irrazionale, con cambiamenti di tempo fastidiosi e ridicoli, alterazioni dell'orchestrazione, dinamiche e fraseggio ir-

razionali, infedeli. Se possedessimo incisioni di Hans von Bülow (su di lui le testimonianze bastano), Felix Mottl, Hermann Levi, saremmo costretti a dichiarare lo stesso. È addirittura una fortuna per la sua memoria che non ce ne siano pervenute di Gustav Mahler direttore. Della generazione di concertatori attivi alla fine dell'Ottocento l'unico del quale le interpretazioni si ascoltino ancor oggi con profonda ammirazione è Willem Mengelberg, nato a Utrecht nel 1871 e morto esule in Engadina nel 1951. Della generazione di Furtwängler, nato nel 1886, il solo interprete tedesco che ancor oggi dia un'ammirevole lezione quale concertatore beethoveniano, wagneriano e straussiano è Hans Knappertsbusch, nato nel 1888; e della generazione successiva Joseph Keilberth, nato nel 1908.

Or la scuola rapsodica nell'interpretazione delle Sinfonie di Beethoven (e del pari della musica di Wagner e Strauss) venne spazzata via da Arturo Toscanini e Gino Marinuzzi: nato a Palermo nel 1882, questi, il sommo direttore d'orchestra del Novecento nonché fra i più grandi compositori del secolo. Fin qui si tratta di cosa non da tutti compresa ma in astratto alla portata di chi sia desideroso di conoscere *sine ira ac studio*. Il punto è saper scorgere il legame di Toscanini e Marinuzzi con Martucci, non sempre esplicitato e non da tutti ravvisato giacché la precoce scomparsa di Martucci al culmine della sua arte interpretativa e compositiva ha determinato che non esistano incisioni né del pianista né del direttore d'orchestra; forse le possederemmo s'egli fosse vissuto altri vent'anni.

Tutti sanno che l'evento capitale della storia della fortuna italiana di Wagner, e quindi della cultura wagneriana in Italia, fu la prima esecuzione del *Tristan und Isolde* nel 1888 al Teatro Comunale di Bologna: naturalmente, come allora usava, in italiano. Dirigeva Martucci. Le testimonianze sul fatto che l'esecuzione fosse incomparabile sono così copiose da non richiedere d'esser qui ricordate; non fosse che non tutti menzionano che vi assistette anche il giovane Richard Strauss, in *Bildungsreise* italiana giusta le abitudini della borghesia tedesca. Che Strauss dichiarò non esservi alcun direttore d'orchestra tedesco a Martucci comparabile è quanto ai nostri fini interessa. Al San Carlo di Napoli Martucci, oltre a dirigere il *Lohengrin*, *Die Walküre* e il ben più arduo *Tannhäuser*, capeggiò la prima

esecuzione italiana della *Götterdämmerung* nel 1907: un evento che forse, essendo trascorsi vent'anni dalla 'prima' del *Tristano*, non è valutato nella memoria storica alla stessa stregua ma è almeno del pari significativo.

Il punto è che Martucci pianista e direttore d'orchestra fece per Beethoven altrettanto. A Napoli, ove il principe d'Ardore costituì per lui una falange sinfonica – tali erano allora i mecenati – e Milano, i suoi cicli dedicati alle Sinfonie di Beethoven rappresentarono il più alto esempio. Lo stesso va detto intorno ai cicli dal sommo interprete dedicati alle Sonate di Beethoven. La critica musicale del tempo non era sprovveduta come lo sarebbe stata quasi subito dopo: il mondo intorno a Martucci era, in fondo, una piccola *élite*. E dalla critica che ancor oggi a proposito di Martucci beethoveniano leggiamo è agevole comprendere come i retti canoni per l'interpretazione dei veri e propri capisaldi della musica – ché tali le Sonate e Sinfonie e i Quartetti di Beethoven sono – da Martucci provengano. Esecuzioni classicamente rigorose e piene di vita, rifuggenti da quei frazionamenti della frase, da quella ricerca di effetti e notazioni espressive superaddite al testo che rappresentano la piaga eterna dell'esecuzione musicale e che oggi l'hanno quasi uccisa. Naturalmente gli scritti critici di Rocco Pagliara, che le esecuzioni di Martucci quasi seguì da levatrice, sono fra i più preziosi documenti al riguardo.

Abbiamo un'altra preziosa testimonianza risalente al «1920-1934» e pubblicata nel 1952 da Guido Pannain nel libro sull'*Ottocento musicale italiano*. Il saggio su Martucci contiene un capitolo dedicato all'interprete. Leggiamone qualche passo.

Al suo ufficio d'interprete adempiva come ad un culto. C'era, in lui, del sacerdote che compie un rito. La forma gli appariva quale verità rivelata di logica e di sentimento. Nel porgerla ad altri, e quindi facendola sua, egli si manteneva ligio ad essa, ma non perciò le sacrificava i suoi personali ardori. Perché s'infiammava di essa. Tuttavia questa fiamma non era incendio. (...) Fin da quando ebbe la ventura d'imbattersi nel suo maestro Beniamino Cesi e nell'eletta società napoletana, era stato educato, giovinetto, ai rigori di una tecnica che significava disciplina d'in-

telletto e di sensi. La sua natura di musicista si esplicò, per l'appunto, da questa educazione della volontà, anzi tutto nel senso del ritmo; il ritmo che è immagine di volontà, che è la volontà stessa divenuta azione in musica. La disciplina dell'educazione musicale assume, nel Martucci, un carattere ascetico.

E qui giova ricordare un punto capitale dell'estetica classicista di Rossini: egli dichiara: «I suoni non servono all'espressione, se non come elementi di cui il ritmo si compone». Riprende la citazione del testo di Pannain.

Avvicinava la personalità dell'opera d'arte con l'aria di deporre la sua, quasi a dimenticarsene, con una parvenza di obiettività che sarebbe ingenuo prendere alla lettera. (...) Quando si dice che l'interprete debba essere obiettivo rispetto all'opera d'arte, si fa, in realtà, una metafora: si adopera la parola obiettività nel senso di subiettività; ma non la subiettività passionale e capricciosa, bensì temprata ad una rigorosa educazione di stile, la quale cosa non è altro che la conoscenza perfetta, la piena adesione all'oggetto dell'interpretazione. (...) Giuseppe Martucci aveva un temperamento pacato, non uso a scaldarsi oltre la misura di un armonico rapporto d'insieme aderente alla sua idea dello stile. Non infiammabile né vertiginoso, ma né pure frigido; penetrava nell'interno dell'opera d'arte e vi si scavava il suo letto, come rivo alimentato da inesauribile sorgente che lentamente, a grado a grado, serpeggiando e ingrossando, diventa corrente e domina, sereno e maestoso, il suo limpido corso. (...) La sua vita d'interprete fu un attimo rischiarato di luce universale. La Sinfonia di Beethoven fu il suo capolavoro.

Grazie a questo passo, non è più possibile aver dubbi intorno all'opera di testimone indispensabile esercitata da Martucci per l'intera civiltà musicale del Novecento.

Fra Martucci e Verdi v'è, come ho detto, una distanza che, quanto al Maestro napoletano, è fatta anche d'ostilità. La distanza si sarebbe colmata e l'ostilità sarebbe cessata se Martucci fosse vissuto quei fatidici vent'anni di più. La sola giustificazione che mi sento di porgere a quella che pare l'unica menda artistica d'un'esistenza se altre mai lu-



15. Ignoto pittore napoletano, fine secolo XVII, *Ritratto di musicista*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

minosa è che il compito di Martucci, interprete e compositore, fu così vasto che per assolvere il suo dovere egli non ebbe tempo di riflettere su quel solo punto. E tuttavia le osservazioni di Verdi intorno ai direttori d'orchestra (faccio riferimento agli interpreti della sua musica e in particolare ad Angelo Mariani) dichiarano che il suo ideale nell'interpretazione musicale è il medesimo di quello che Martucci propugna e realizza.

Un secondo aspetto va messo in rilievo. La grandezza di Toscanini quale direttore beethoveniano e wagneriano è pacificamente riconosciuta; non del pari quella di Marinuzzi, ancor superiore. Il riconoscimento di tale grandezza non porta tuttavia a comprendere il nesso esistente fra essa e i soli canoni interpretativi, né la rivoluzione apportata dagli italiani nell'interpretazione di Beethoven e Wagner: quanto a Brahms, ancora i punti di riferimento, prima dello stesso Karajan, sono Toscanini e Marinuzzi. Si fanno blande osservazioni senza che se ne colga il nesso causale. Si riporta anche blandamente la devozione che Toscanini aveva per Martucci interprete e compositore:

testimoniata da un'intera vita. Ma ha osservato nessuno quel che segue? Toscanini era un genio spontaneo che proveniva dalla fila dell'orchestra quale violoncellista e non possedeva, non dirò cultura generale, nemmeno le basi di una grande cultura musicale. Col solo istinto non si rovescia un'intera tradizione interpretativa tedesca nella musica tedesca. Ma coll'esempio di Giuseppe Martucci sì.

Martucci pianista fu grande interprete anche di Bach. Credo che su tale tema sarebbe possibile fare un discorso analogo a quello su Beethoven. Gli specialisti del pianoforte mi conforteranno se formulo quest'idea: posto che il modello negativo dell'interpretazione pianistica tardo-ottocentesca di Bach sia Ferruccio Busoni (che, non dimentichiamolo, è un interprete tedesco), il modello opposto deve provenire dalla linea Thalberg-Cesi-Martucci: la quale è poi, insieme con l'insegnamento di Liszt, storicamente prevalsa. Va aggiunto, sotto tale profilo, che gli studi viennesi di Thalberg lo inseriscono in una corrente facente capo a Johann Georg Albrechtsberger onde rampolla, oltre Hummel, l'insegnante di Thalberg, lo stesso Beethoven: Albrechtsberger era in parte un depositario dell'eredità bachiana di che Beethoven, in quanto interprete pianista, era il maggior successore essendo stato anche allievo di Christian Gottlob Neefe dal quale aveva appreso il *Wohltemperiertes Clavier*.

Il rigore di Martucci quale interprete di Bach non si sposa a pari rigore, almeno in apparenza, là ove il Maestro presta versioni pianistiche di opere di Bach orchestrali: se non si tien conto del fatto che la trascrizione vuol attuare la pagina originale giusta un linguaggio autenticamente pianistico. Il che comporta un ricorso, per genere di strumento, uso del medesimo (zone, pedale) e tecnica adoperata, diverso dalla tastiera (quale che fosse lo strumento immaginato da Bach per le sue opere pianistiche), a un moderno pianoforte impiegato senza storicistici complessi d'inferiorità. Che la lezione di Liszt fosse anche di rigore storico è mostrato dalla trascrizione della medesima Overture in Si minore fatta da Sgambati⁴. L'elenco delle trascrizioni pianistiche di musica antica di Martucci è comunque impressionante: di Bach vi sono altre due Overtures orchestrali, di Händel, oltre al resto, quattro Concerti; e piace fra l'altro ricordare le *Dieci danze antiche*, senza le quali Respighi non avrebbe

avuto l'idea delle meravigliose due serie delle *Danze e arie per liuto*, queste per orchestra.

Rocco Pagliara è il testimone privilegiato di tutto questo. Il poco di lui che sappiamo ci fa comprender quale ruolo dietro le quinte svolgesse. E voglio qui ricordare come egli riuscisse a indurre il pur ottimo compositore Pietro Platania a dimettersi dalla carica di direttore del Conservatorio napoletano. Certo non ne era indegno: *majora premunt*, tuttavia, e occorreva portar Martucci da Bologna a Napoli. Il che avvenne⁵.

Pagliara è un finissimo poeta: in napoletano, in italiano. In quanto tale è l'autore dei versi de *La canzone dei ricordi* musicata da Martucci, dapprima per voce e pianoforte, poi orchestrata. Anche qui non si riesce a vedere quanto è evidentissimo sotto i nostri occhi. Nella seconda metà dell'Ottocento solo i *Canti e danze della morte* di Musorgskij, il *Poème de l'amour et de la mer* di Ernest Chausson e la Seconda e la Terza Sinfonia di Mahler attingono, nel campo del Lied con orchestra, una tale altezza.

Non ricorderò qui la grandezza di Martucci quale compositore. A prescindere dalla musica da camera e da quella per pianoforte solo, i due Concerti per pianoforte e orchestra sono, il primo un'originalissima rimeditazione brahmsiana che va molto di là del modello, il secondo il più difficile dell'intero repertorio pianistico e qualcosa di assolutamente originale: dietro un'esteriorità brahmsiana v'è una concezione affatto moderna, si entra in una sorta di stile simbolista mescolato coll'impianto classico. Delle due Sinfonie, della Prima può dirsi lo stesso che del primo Concerto, la Seconda è opera di straordinaria modernità formale e stilistica e apre la serie delle grandi Sinfonie del Novecento. Gli obnubilati che parlano di Martucci come di un epigono di Brahms non sanno vedere che la sua arte di orchestratore, diversissima da quella dell'amburghese, è assai più ricca cromaticamente, più raffinata, più leggera. Purtroppo il grande direttore d'orchestra Riccardo Muti, un pugliese di nascita napoletana, il quale si professa un cultore martucciano sebbene non abbia eseguito che il *Notturmo*, nel 1994 tolse inspiegabilmente dal programma della stagione sinfonica della Scala, teatro del quale era direttore musicale, la Seconda Sinfonia, programmata per se stesso; a me addusse

la giustificazione non esser l'orchestra ancora pronta per una composizione così impegnativa; non lo fu mai, né lo furono le altre orchestre dirette dall'illustre concertatore, nemmeno quella di Chicago, la migliore del mondo.

Credo che il riconoscimento dell'importanza della figura di Rocco Pagliara sia, nonostante tutto, in una fase incipiente. In quanto cultore pagliariano sono l'ultimo arrivato ma mi permetto di fare qualche osservazione.

La prima è che attendiamo, magari da parte di qualche giovane talento desideroso di farsi onore, uno studio completo su Pagliara musicologo. Il mio primo rapporto con lui risale alla mia adolescenza, prima che di lui alcunché sapessi e sospettassi. Ma della biblioteca di famiglia facevano parte numerosi spartiti operistici ottocenteschi della casa Ricordi, da me tuttavia conservati per motivi sentimentali. Molte opere sono sinteticamente ma sagacemente, talora illuminantemente, prefate da un 'Edwart'. È lui.

Ben di più, ne sono certo, si potrebbe fare grazie a una silloge commentata dell'epistolario e alla ripubblicazione degli scritti critici del nostro Autore. Compito importante che, ripeto, attende un futuro studioso e che mi pare un dovere della cultura italiana.

Terzo e ancor più importante punto. Leggo valutazioni limitative intorno al Pagliara poeta. Almeno quanto a *La canzone dei ricordi* non posso dividerle. Non sono riuscito a far conoscenza dei sonetti wagneriani di Pagliara ma attendo di dedicarmi a tale lettura giacché sono convinto ch'essi, quale ne sia il valore strettamente poetico, siano una tappa importante nella storia della cultura italiana.

Mi spiego meglio. La prima cultura wagneriana italiana ha un duplice profilo. Da una parte viene dalla linea classica Beethoven-Wagner che si deve a Martucci. E qui Pagliara è profondamente coinvolto. Dall'altra viene dal wagnerismo francese: e di nuovo Pagliara è al centro della rosa dei venti. Il wagnerismo francese nasce nel 1861 a seguito dell'allestimento all'Opéra del *Tannhäuser*, lo scandalo operistico più famoso della storia ma, soprattutto, con la versione dell'opera scritta per la circostanza e incredibilmente superiore all'originaria dresdense. Nell'occasione il genio di Baudelaire produsse pagine mirabili e fondò una vera e propria scuola, feconda e profonda. Essa passa per Catulle Mendès il quale, per esser



16. Ignoto pittore, secolo XVIII, *Natura morta con strumenti e spartiti musicali*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

il marito di Judith Gautier, futura giovanissima amante del Maestro, con Wagner aveva addirittura rapporti familiari. E prosegue con nomi altissimi il sublime dei quali è, come ho detto, Mallarmé. L'8 gennaio 1888 esce il numero della *Révue wagnerienne* intitolato *Hommage à Wagner* con sonetti di Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Charles Viguier, Teodor de Wyzewa, Edouard Dujardin, e quello di Mallarmé che incomincia *Le silence déjà funèbre d'une moire* e contiene il verso *Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre*, ch'è la sublime fra le poesie a Wagner mai dedicate. Pagliara è il tramite diretto fra questo e l'Italia insieme col giovane adepto Vittorio

Pica: i suoi rapporti colla *Révue wagnerienne* sono perfettamente documentati; non solo: egli, ripeto, fu addirittura colui che in Italia introdusse Mallarmé.

Anche qui le cose sono innanzi agli occhi ma i sensi non si sanno cogliere. Gabriele d'Annunzio è non solo poeta sommo ma anche l'intellettuale europeo che, tra la fine dell'Ottocento e i primi quarant'anni del Novecento, ha colla musica il rapporto creativo più profondo, oltre a fare per la musica e la sua cultura, ciò che nessun altro aveva saputo e potuto. Lo stesso Thomas Mann, il suo grande rivale all'epoca della Prima Guerra Mondiale e delle infami *Betrachtungen eines Unpolitischen*, può esser considerato nel

rapporto colla musica e nel luogo a lei nella sua opera letteraria fatto, pari ma non superiore al Poeta-Soldato. D'Annunzio non conosceva la lingua tedesca ma ha di Wagner una conoscenza perfetta oltre che un'intuizione inarrivabile. Tale conoscenza è di origine francese; esattamente come quella di Nietzsche. Ben vero d'Annunzio scrive su Wagner genialmente già prima degli anni napoletani. Ma questi, che vanno dal 1891 al 1894, sono, quanto al suo rapporto colla musica, fondativi. La sua vera *paideia* wagneriana avviene a Napoli. In particolar modo sappiamo che il poeta si faceva suonare e suonare il *Tristan und Isolde* da un giovane genio del nostro Conservatorio, Niccolò van Westerhout, nato a Mola di Bari nel 1857 e morto a Napoli nel 1898: *funere mersit acerbo*, ché sarebbe stato uno dei più grandi compositori italiani e che già, per le due meravigliose Sinfonie, il *Cimbelino* e la musica da camera, lo è.

Ma Westerhout faceva parte della cerchia di Pagliara.

E i romanzi scritti da d'Annunzio a seguito del soggiorno napoletano (il primo in parte nel corso di esso), *Il trionfo della morte* e *Il fuoco*, sono di tema musicale. Il primo contiene una parafrasi del *Tristan und Isolde* ch'è il caso più stupefacente e anche alto di trasposizione poetica d'un'opera musicale dell'intera letteratura: come per primo comprese il grande Ettore Paratore. Il secondo è pur esso un romanzo musicale e wagneriano, nel senso che rappresenta un tentativo di reazione alla poetica di Wagner in nome della civiltà latina col vagheggiamento di un tempio musicale parallelo a Bayreuth da ergersi sul Gianicolo da parte d'un musicista-poeta italiano. Ma nella cultura sterminata del sommo latinista pur era una falla: non conosceva abbastanza Napoli, Martucci e Pagliara. E forse l'epistolario del poeta dovrà sul tema riserbarci ancora sorprese.

Il tema del wagnerismo francese tocca, naturalmente, anche la pittura: e qui, attese la passione e la competenza di Pagliara, sono certo che un'indagine accerterebbe in fatto ciò che giudico sicuro. I grandi pittori wagneriani giungono almeno sino al catalano, divenuto veneziano, Mariano Fortuny; il centro del culto pittorico wagneriano francese è ovviamente Henri Fantin-Latour, autore di numerosissimi dipinti di carattere simbolico attinti all'arte di Wagner o riflettenti suoi aspetti ideali e specifici momenti delle sue opere. Celebre, e al nostro effetto

emblematico, *Autour du piano*, presentato al *Salon* del 1885 e ribattezzato subito dal pubblico *Les wagnériens*, sebbene sul leggio del pianoforte attorno al quale sono i personaggi effigiati posi una partitura di Brahms, che di Wagner in Austria (ma non a Napoli da Martucci, che sapeva vedere più lontano) era considerato addirittura l'antagonista, colui che incarnava un'opposta concezione della musica – e che in fatto era un estremista pangermanista ancor più di Wagner. I personaggi effigiati dovevano essere tutti amici di Rocco Pagliara. Sono Camille Saint-Saëns, ch'era stato wagneriano negli anni Cinquanta e all'inizio dei Sessanta per diventare progressivamente un pangallicista così eccessivo da sfiorare il ridicolo; Emmanuel Chabrier, uno dei migliori compositori del periodo, wagneriano pur egli; Adolphe Jullien, Camille Benoît, Edmond Maître, Antoine Lascoux, un magistrato le *periodiche* (per usare un gergo napoletano) del quale venivano chiamate il *Petit Bayreuth*; Vincent d'Indy, altro grande compositore e caposcuola della didattica; Amédée Pigeon.

Ecco dunque che il nostro tema è ancor tutto da scoprire.

Piace chiudere queste osservazioni con un ricordo. Nella giornata di studio dedicata a Rocco Pagliara svoltasi al Suor Orsola Benincasa nel dicembre 2014, alla quale, come ho ricordato in esordio, partecipai, tenni un intervento di valore modesto che ho qui cercato di migliorare alla stregua di nuovi studi e riflessioni. Ma a tale giornata diedi un contributo notevolissimo: giacché fui io a suggerire a Ortensio Zecchino d'invitare Francesco Caramiello. È questi uno dei più grandi pianisti viventi: napoletano, è l'ultimo in ordine di tempo fra gli allievi del sommo didatta Vincenzo Vitale: e ricordo quanto all'inizio degli anni Ottanta il Maestro mi confidasse il suo compiacimento per questo straordinario discepolo. Caramiello è anche il più autorevole pianista martucciano al mondo: ha inciso, fra l'altro, i due concerti del compositore con la 'Philharmonia' di Londra sotto la direzione di Francesco d'Avalos, il grande direttore e compositore da poco scomparso (ha inciso anche il Concerto di Sgambati). In quell'occasione Caramiello si produsse in un concerto dedicato a Martucci nel quale eseguì, fra l'altro, una propria magistrale trascrizione per pianoforte solo de *La canzone dei ricordi*. Dissi ai convenuti che il vedere questo amico del cuore alla tastiera mi com-

muoveva profondamente giacché la sua attitudine pianistica era la medesima del nostro Maestro, al quale nessuno più di Caramiello assomiglia⁶. Ho la gioia di ripeterlo per chiudere questo intervento.

¹ È pubblicato dall'editore musicale milanese Curci. Va messo in rilievo che anche il più bel libro mai scritto su Wagner, quello di Guido Pannain (*Richard Wagner. Vita di un artista*), del 1963, venne pubblicato dal medesimo editore: a dimostrazione del fatto che la cultura italiana della musica non s'è mai accorta: un'opera come quella del maestro Pannain avrebbe dovuto esser pubblicata da Mondadori o Rizzoli ed esser tradotta in tutte le lingue. Le sole opere italiane musicologiche tradotte in lingua straniera disonorano l'Italia e l'editore che le ha adottate.

² Un primo tentativo il volume collettivo *Giuseppe Martucci. Da Capua all'Accademia di Santa Cecilia*, Roma 2012. Al suo interno si segnala, per attinenza al nostro tema, lo scritto di R. BRAGANTINI, *I poeti di Martucci*. Una più moderna lettura di Martucci compositore in P. ISOTTA, *Altri canti di Marte*, Venezia 2015.

³ L'enciclopedia musicale della Utet *Dizionario Universale della musica e dei musicisti*, Torino 1988, non possiede nemmeno una voce dedicata a Rocco Pagliara. La voce dedicata a Martucci è scadente e insufficiente. In genere le voci dedicate ai compositori napoletani del Settecento, dell'Ottocento e del Novecento sono modestissime. Nella prima edizione questo lessico possedeva una voce *Wagner* redatta dal sommo Pannain: nella seconda edizione l'ha sostituita con altra del fantasista Mario Bortolotto.

⁴ Francesco Caramiello ha dedicato anche un'intera collana di dischi alla musica di Sgambati per pianoforte solo, collana d'importanza storica mondiale atteso che tali opere, indispensabili per comprendere un aspetto della storia della musica che non può esser

limitato all'Italia, non erano state mai incise né, dal terzo decennio del Novecento, più eseguite. Nel settimo dei dischi figura la trascrizione fatta da Sgambati dell'Overture in Si minore, appunto quella trascritta anche da Martucci. Cedo qui la parola all'illustre concertista: «Questa trascrizione, a tutt'oggi inedita, la maggiore per dimensioni tra quelle di Sgambati, fu terminata ai Bagni di Lucca il 19 agosto 1882. Negli stessi anni anche Giuseppe Martucci pubblicava, presso Breitkopf, trascrizioni di suites orchestrali di Bach, tra le quali la stessa trascritta da Sgambati. Ma la trascrizione del Nostro ha una concezione ben diversa da quella di Martucci il quale, attraverso una scrittura massiccia infusa da un esteso uso del pedale, ricrea la sontuosità della versione orchestrale sottintendendo pesanti sonorità ricche di pathos. L'asciutta scrittura della versione di Sgambati salvaguarda invece la chiarezza della trama contrappuntistica, senza concessioni a sonorità grandiose e adottando una concezione il meno invadente possibile sulla scia di altri allievi di Liszt come Tausig, d'Albert o Siloti. Così se Martucci, e successivamente Reger e Busoni, immaginano le grandiose risonanze dell'acustica delle cattedrali, simboleggianti la magnificenza dell'opera del compositore tedesco, Sgambati evita sonorità ciclopiche privilegiando la chiarezza dell'ordito e la lucentezza della sonorità nel suo insieme. Per quanto riguarda l'ornamentazione Sgambati adotta soluzioni originali legate sia al suo gusto personale che alle convenzioni dell'epoca, a volte assai lontane dalle attuali esecuzioni filologiche».

⁵ Per uno scorcio storico sui conservatori napoletani, fino alla direzione di Martucci e oltre, P. ISOTTA, *De Parthenopes Musices disciplina*, in «La Rete dei saperi», in corso di pubblicazione per conto dell'Università Federico II. Ivi ampia bibliografia.

⁶ Il nostro Maestro era anche uno scrittore dotto, fine e piacevole. Se ha tramandato quale pianista e didatta l'insegnamento di Martucci, gli ha dedicato anche pagine memorabili nel libro *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Napoli 1983. Vicende che toccano anche il Conservatorio e Pagliara nella sua opera postuma *Salvatore Di Giacomo e la musica*, Napoli 1988.

ABSTRACT

Martucci, Rocco Pagliara, and the Wagnerian Wind-Rose: Bayreuth, Paris, Naples

Rocco Pagliara was a major figure in Italian culture whose merits have not been fully acknowledged. He was at the heart of a wide-spread European network that included Stéphane Mallarmé and the Wagner family. It was he who made Mallarmé's poetry known to Italy. A Wagnerian cult sprang up due to his influence that made a deep impression on national culture. As a veritable *dominus* at the Conservatory of Music in Naples, Pagliara was very influential on the musical life of the city, which he turned into the Wagnerian capital of Italy, surpassing even Bologna. He was a close friend of Giuseppe Martucci, one of the greatest Italian composers. Martucci, after receiving his musical education in Naples, went on to direct the Lyceum of Music in Bologna until Pagliara succeeded in bringing him to Naples as director of the Conservatory of Music. The present essay, besides discussing Pagliara and his web of relations with important people, brings to light for the first time Martucci's ground-breaking lesson on how the music of Beethoven and Wagner should be genuinely interpreted, as against certain rhapsodic tendencies at odds with the German tradition.



17. Francesco Solimena, ambito di, *Allegoria della musica*.
Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

La presenza della musica nella cittadella di Suor Orsola

Francesco Bissoli

Cenni storici

(...) mentre mi stava in Napoli, quante volte salendo al Monte per diporto ne' giorni dell'onesta, e religiosa nostra ricreazione in compagnia de' R.P. nostri dell'Oratorio, e de' fratelli Novitij, dopo il Vespro inanzi, e dopo 'l Sermone fatto alle Suore cantar si solevano quegli'inni gaudiosi, e dolci, con affettuose laudi soavissime alla B. Vergine cotanto grate, e care; (...) e soavemente rimbombando dentro, e fuori, di sopra, di sotto, e d'ogn'intorno riempivano 'l Vergineo Monte d'Angelico concerto, e di celeste Melodia:

*Ond'era il Ciel à l'Armonia sì intento,
Che non si vedea in ramo mover foglia.*

Questa suggestiva rievocazione, riportata da Giovenale Ancina nella dedica a suor Orsola Benincasa della raccolta musicale *Tempio armonico della Beatissima Vergine* (1599)¹, è uno dei più antichi documenti che attestino la presenza della musica nella cittadella monastica, legata al nome della religiosa originaria di Cava dei Tirreni. All'interno della struttura, che domina maestosa il golfo di Napoli dal Monte di San Martino, vissero affiancati un romitorio e una congregazione di stampo laicale dal Cinquecento sino all'Unità. In quel lungo arco temporale le attività musicali, eventualmente affidate a professionisti esterni in circostanze solenni, furono strettamente funzionali ai riti religiosi e alle occasioni celebrative. L'ipotesi è confermata dall'assenza di un *corpus* musicale nell'antico fondo librario, quasi esclusivamente composto da testi religiosi e devozionali².

In seguito alla promulgazione del decreto legislativo (17 febbraio 1861) che stabiliva la soppressione dei monasteri,

una lunga battaglia giuridica si concluse col riconoscimento della natura laicale della congregazione e delle sue finalità educative (si sa che all'epoca dell'organizzazione dello Stato Unitario il problema della pubblica istruzione era sentito come prioritario). Insieme ai suoi beni mobili e immobili, il ritiro sarebbe poi confluito nell'Ente Morale intitolato a Suor Orsola³. Nel 1864 venne istituita la scuola gratuita per fanciulle bisognose, che in cinque anni passò da trentadue a circa duecento allieve, e da elementare, con due sole classi, a istituto comprendente un intero ciclo di studi, dall'asilo a un corso di preparazione alle magistrali⁴. Una locandina del 1872, relativa alla festa di fine anno scolastico, fra le varie iniziative (discorsi celebrativi, premiazioni e una rappresentazione teatrale), annuncia l'esecuzione da parte di una trentina di alunne di un «coro espressamente composto» da Giovanni Giuseppe Parascandolo⁵. In quegli anni la scuola gratuita del ritiro arrivò a contare due classi materne, cinque elementari e tre magistrali: fra le novità nei programmi di studio si segnala proprio l'introduzione del canto corale (assieme al corso di declamazione), considerato tuttavia come prestazione straordinaria e solo successivamente praticato in maniera regolare.

In pochi anni si giunse alla realizzazione di un'organica struttura educativa, comprendente ogni ordine di scuole: dal 'Giardino d'infanzia' alle superiori, dalla Scuola normale (poi Istituto magistrale) all'Istituto universitario di Magistero. La presenza della musica negli spazi del Suor Orsola si sarebbe però limitata alla pur pregevole funzione pedagogica del canto corale, nell'ambito dell'attività scolastica, se a cavaliere fra Otto e Novecento non fossero entrate nella sua orbita una serie di figure determinanti per i successivi sviluppi: Giuseppe Galasso indica come «siano stati di grande giovamento

Londra 9/4/93
 16, Abchurch Place,
 St John's Wood, N.W.

Mio caro Rocco

Ti mando 3 canzoni con pre-
 ghiera di primi le stesche
 al più presto che tu è possi-
 bile. 2 di queste 3 te le
 mandai l'anno scorso, ma
 non mi mandasti nemmeno
 la tua risposta - spe-
 ro poterli possedere e questa
 volta mandarmi di una risposta.

Sempre tuo affez.
 L. Denza

18. Lettera di Luigi Denza a Rocco E. Pagliara, Londra, 9 aprile 1893. Archivio della Fondazione Pagliara, Epistolari D. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

all'istituto un certo isolamento e un certo tradizionalismo nel salvaguardarne la capacità di durata», ma sottolinea che «non si può nemmeno ignorare la parte che, in questa complessiva riuscita, hanno avuto alcune personalità di rilievo», bilanciando aspetti negativi del contesto⁶.

A tale proposito si deve *in primis* ricordare l'operato di Adelaide del Balzo Pignatelli, principessa di Strongoli, e delle sorelle Maria Antonietta e Adele Pagliara, le quali segnarono il passaggio a un moderno istituto, esclusivamente femminile, nel quale le figlie della borghesia napoletana potevano compiere un intero percorso di studi. Proprio grazie a loro, inoltre, l'Istituto si è arricchito di un rilevante patrimonio di beni musicali.

Allievata nell'ideale risorgimentale e unitario, Adelaide del Balzo era figlia di Francesco e di Paolina Capece

Minutolo. La madre, con le sorelle Adelaide e Clotilde e con Teresa e Laura Acton, aveva costituito «una piccola élite femminile moderna»⁷. Il salotto delle Capece Minutolo fu infatti uno dei più vivaci punti di incontro e di scambio delle idee per intellettuali e diplomatici. L'infanzia di Adelaide era stata plasmata dalla zia di cui portava il nome: pedagogista e ispettrice dei Regi educandati di Napoli, oltre che valida musicista, lasciò alla nipote una parte cospicua della sua ampia raccolta di partiture manoscritte e a stampa⁸. Dotata di vasta cultura letteraria, la del Balzo ebbe a lungo il compito di intrattenere la conversazione nel salotto della regina Margherita. Sposò il conte Francesco Pignatelli, poi principe di Strongoli, il quale, dal 1888 al 1893, fu governatore del Conservatorio di Napoli (si può rintracciare qui la radice di uno dei rapporti interattivi con altri importanti enti culturali che l'Istituto Suor Orsola è riuscito a stabilire).

A quarant'anni la principessa pose termine alla vita mondana, decidendo di dedicarsi alla scuola. In tale iniziativa trovò l'aiuto prezioso di Maria Antonietta Pagliara, la quale peraltro era in sorprendente consonanza con avanzate posizioni europee e indossava l'uniforme delle femministe inglesi. Su delega della Regina, nel 1891 Adelaide del Balzo divenne ispettrice del ritiro di Suor Orsola e successivamente governatrice⁹. Nel 1892 Maria Antonietta Pagliara fu nominata dalla Principessa direttrice delle Scuole e la sorella Adele sua vice. Nel 1895 avvenne la fondazione ufficiale dell'Istituto di Magistero, pareggiato nel 1901 come università. Maria Antonietta ne rimase alla direzione da quell'anno sino al '48.

Il fratello delle Pagliara, Rocco Eduardo, fu uno dei protagonisti della vita culturale napoletana fra Otto e Novecento. Eccentrico e appassionato cultore delle arti, si fece conoscere a livello internazionale grazie ai suoi fortunatissimi testi poetici (tradotti in diverse lingue e musicati dai più noti compositori coevi, da Tosti a Denza, da Caracciolo a Costa, a van Westerhout), produsse apprezzabili pagine di critica letteraria e musicale (con alcune recensioni significative per la storia della ricezione wagneriana in Italia), ricoprì per un quarto di secolo il posto di bibliotecario del Conservatorio di Napoli (dal 1894 ricevette pure l'incarico di Direttore amministrativo e disciplinare)¹⁰ e per tutta la vita continuò ad

accumulare opere d'arte e beni di varia natura, assecondando la sua insopprimibile inclinazione al collezionismo.

Nei confronti di questo affascinante e controverso personaggio da qualche anno si è riaperto un certo interesse, attraverso indagini che hanno principalmente tentato di apprezzarne il contributo alla vita culturale partenopea, da affiancare al merito di aver arricchito, per il tramite della sorella Maria Antonietta (la donazione risale al 1947), gli spazi dell'Istituto Suor Orsola con un vasto patrimonio di beni artistici e di fonti musicali¹¹.

Fu lo stesso Rocco a presentare Benedetto Croce alla sorella Maria Antonietta, come testimonia un biglietto del dicembre 1892, segnando così l'inizio di un rapporto, che attraversò un sessantennio, tra il filosofo e l'Istituto universitario di Magistero¹². Nel febbraio del 1944 Croce fu nominato membro del Consiglio di amministrazione dell'Istituto e, dopo la morte di Antonietta Pagliara, nell'aprile 1948, ne assunse la presidenza. Nel 1952 gli subentrò nel Consiglio direttivo la moglie Adele che in quegli anni l'aveva fattivamente coadiuvato nell'esercizio di tali incarichi. Nel messaggio inaugurale del 30 marzo 1952, l'ultimo pensiero di Croce era stato per «colei che aveva speso tutta la sua vita e il suo ingegno collaborando con la Principessa di Strongoli a creare l'Istituto»¹³: Antonietta Pagliara l'aveva preceduto alla guida dell'Istituto e al suo lascito si doveva molto del patrimonio artistico del Suor Orsola. Nel solco di questa illustre tradizione ha successivamente operato Silvia Croce che si è prodigata, in qualità di direttrice dell'Ente Morale, per salvaguardarne e valorizzarne il patrimonio artistico-culturale, promuovendo numerose iniziative di studio, catalogazione e restauro, d'intesa con i rettori che si sono succeduti negli ultimi anni alla guida dell'Università.

Oggi i programmi di studio dell'Istituto prevedono un avviamento alla musica sin dalle scuole materne ed elementari, mentre nelle Facoltà di Lettere e di Scienze della formazione dell'Ateneo figurano alcuni corsi di carattere musicologico. Nell'ultimo decennio l'Università ha regolarmente promosso l'organizzazione di importanti convegni internazionali su tematiche storico-musicali, come ad esempio: *Th.W. Adorno 1903-2003. Una Ragione per la musica* (25-27 marzo 2004); *Don Giovanni, il dissoluto impunito* (27-29 aprile 2006); *Rocco Pagliara, mediatore culturale* (8-9 maggio



19. Giuseppe Martucci, *O fiori dal rorido calice*, partitura autografa (1889) per voci bianche e organo, op. 68 n. 1, versi di Rocco E. Pagliara. Biblioteca musicale della Fondazione Pagliara, 93.3. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

2008); *Giuseppe Martucci a cento anni dalla morte. 1909-2009* (3-5 dicembre 2009); *'Viva Italia forte ed una'. Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento* (26-27 maggio 2011); *Il girotondo delle muse. Rocco Pagliara tra musica, arte e letteratura* (11-12 dicembre 2014). La splendida Sala degli Angeli, normalmente cornice dei convegni, è anche la sede del Premio pianistico internazionale 'Sigismund Thalberg', e ospita numerosi concerti, realizzati in collaborazione con il Conservatorio di San Pietro a Majella, con il Centro di musica antica 'Pietà de' Turchini', con l'Associazione Scarlatti e altre importanti istituzioni musicali.

Ancora in seno all'Università, infine, nel 2008 è stato fondato il Centro di studi pianistici 'Vincenzo Vitale'. L'iniziativa riallaccia il filo che unisce le generazioni di pianisti della gloriosa tradizione della 'scuola napoletana' e nasce per tutelare il patrimonio didattico lasciato dal



20. Niccolò Porpora, *Cantate*, Londra, 1785.

maestro Vitale, attraverso una Masterclass di perfezionamento, che è affidata ai suoi allievi, oggi interpreti di fama internazionale, Massimo Bertucci, Michele Campanella e Laura De Fusco.

La raccolta di beni musicali

Fra i suoi tesori, l'Istituto Suor Orsola Benincasa possiede una ricca ed eterogenea collezione di beni musicali, la cui esistenza si deve principalmente alle donazioni della Principessa e di Maria Antonietta Pagliara: si va dagli strumenti (per lo più a tastiera, come spinette, cembali, pianoforti e organi) alle partiture manoscritte e a stampa, dai libretti d'opera (circa un migliaio, con alcuni esemplari di pregio, risalenti al '600 e al '700) al materiale iconografico, dalla letteratura musicologica e celebrativa ai periodici dell'Ottocento, da documenti d'archivio di rilevanza storico-musicale a centinaia di lettere di compositori protagonisti del panorama artistico internazionale.

La catalogazione, per ora relativa alle sole fonti dirette (quasi 1700 manoscritti e 6278 edizioni a stampa) ha permesso di riportare alla luce una raccolta di grande importanza storica che, al di là del pregio dei singoli pezzi, nella stratificata composizione dei suoi fondi, restituisce uno spaccato delle vicende, delle trasformazioni, del sovrapporsi dei gusti dell'ambiente musicale partenopeo. Oltre alle partiture manoscritte raccolte direttamente da Rocco Pagliara e dalle sorelle Capece Minutolo, sono pre-

senti materiali che hanno altra provenienza: le biblioteche di Barbara Marchisio, Giuseppe Martucci, Saverio Mattei, Daniele Napoletano, il Circolo Bonamici. Un'entità a parte è invece rappresentata dai manoscritti musicali della Cappella Pignatelli, che sono conservati presso l'Archivio storico dell'Ente Morale e contengono per lo più composizioni sacre¹⁴. Nel loro insieme le fonti manoscritte coprono un arco di circa due secoli, dal Settecento agli inizi del Novecento. Le più antiche contengono brani d'opera staccati (arie e composizioni a più voci), cantate profane e musica religiosa (messe, oratori, salmi, antifone, litanie, inni, sequenze, canzonette spirituali e preghiere). Invece le fonti che si collocano a cavaliere fra Otto e Novecento si presentano in molti casi autografe e conservano soprattutto musica cameristica e da ballo, testi didattici (per lo studio dell'arpa, della chitarra e della composizione), brani d'occasione, parafrasi operistiche, canzoni. Fra le varie scoperte si segnalano in particolare il manoscritto di una sinfonia di Bellini che rappresenta un *unicum* (si tratta infatti dell'ottava sinfonia del maestro catanese, sino ad oggi testimoniata da una sola parte autografa di trombone e finalmente recuperata nella sua interezza grazie a questa fonte) e alcuni brani di Martucci¹⁵.

La musica a stampa costituisce un'ulteriore sezione della biblioteca. Quando, nel corso dei primi anni Novanta, si procedette al restauro delle strutture dell'Istituto, il materiale fu imballato e stivato in luoghi idonei alla sua conservazione. Pertanto, sino a poco tempo fa, non si aveva una stima precisa sulla sua consistenza numerica, poiché solo parte della raccolta era stata riordinata e ricollocata, mentre la restante giaceva ancora negli imballi¹⁶. Tale patrimonio librario, ora completamente censito, è collocato sugli scaffali di due ampie stanze comunicanti situate al piano mostre dell'Istituto.

Nella biblioteca è presente un prezioso *corpus* di edizioni rare. Come volume più antico si segnala un testo liturgico del 1685, stampato a Napoli e in buono stato di conservazione¹⁷. Di pochi anni più recente è la prima edizione (1700), in triplice copia, della fondamentale *Opera quinta* di Corelli, dedicata a Sofia Carlotta, Elettrice di Brandeburgo e incisa da Gasparo Pietra Santa. Sono inoltre presenti edizioni rare di sonate o cantate di Nardini,



21. Giuseppe Millico, *La pietà d'amore*, Napoli, 1782.

Porpora, Bononcini e Pergolesi. Vanno anche ricordate una elegante edizione delle *Sei sonate* op. 13 di Rutini e tre partiture settecentesche (*Messiah*, *Salomon*, *La Resurrezione*) di Händel. Gli anni a cavaliere fra il XVIII e il XIX secolo sono rappresentati da alcune preziose edizioni come quella della cantata *Timoteo o gli effetti della Musica* (Leipzig, Breitkopf & Härtel) di von Winter, dei *Salmi* (Venezia, Valle, 1803) di Marcello, delle *Stagioni* (Leipzig, Breitkopf & Härtel) di Haydn e delle seguenti opere: *Blaise le Savetier* di Philidor, *Richard*, *Coeur de lion* di Grétry, *Atys* e *Pénélope* (stampate entrambe a Parigi) di Piccini, *La Pietà d'Amore* di Millico e due eleganti esemplari francesi del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e delle *Nozze di Figaro* di Mozart. A completare il corpus delle edizioni più datate sono una serie di parti sciolte (quasi tutte complete) di composizioni cameristiche e orchestrali, collocabili fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo: di Boccherini varie opere (trii, quartetti, quintetti, sestetti) stampate a Parigi e a Vienna, del boemo Mysliveček *Sinfonia da orchestra con oboe e corni obbligati* (Firenze, Ranieri del Vivo),

di Giardini *Concerto in 7 parts* op. 15 (London, Longman & Broderip), di Haydn *Quartetto* n° 1 in re minore, di Gyrowetz *Trois quatuors* op. 1 (Amsterdam, Schmitt) e op. 44 (Genova, Werder), di Hoffmeister *Six quatuors* op. 7 (Vienna, Artaria).

Un'alta percentuale dei volumi contenuti nella biblioteca è rappresentata da spartiti d'opera. Oltre a svariati lavori di Pergolesi, Gluck, Mozart, Cimarosa, Spontini, Cherubini e Beethoven, sono presenti moltissimi titoli (spesso in diverse edizioni) del 'quadrifoglio romantico' e di altri compositori italiani dell'Ottocento, quali Vaccai, Raimondi, Pacini, Paër, Peri, Nini, i fratelli Ricci, Mabellini, Mazzucato, Cagnoni, Foroni, Pedrotti, Marchetti, Gomez, Auteri-Manzocchi, Mancinelli, Gobatti e altri. Sono assai ben rappresentati operisti dell'orbita napoletana come Mercadante e Petrella e compositori di ambiente parigino (Méhul, Hérold, Auber, Boieldieu, Halévy, Meyerbeer, Offenbach, Gounod). Oltre ai lavori di Spohr, Weber e Flotow, a partire da *Rienzi* si conservano tutti i drammi musicali di Richard Wagner.

Un altro settore cospicuo della raccolta comprende lavori di carattere specificamente strumentale: sonate, concerti, sinfonie, musica da camera, miscellanee, metodi teorici e pratici, studi ed esercizi per la didattica della composizione, degli strumenti (*in primis* circa centocinquanta testi per lo studio del pianoforte) e del canto. Figurano edizioni di tutti i tipi, dalle più pregiate dotate di eleganti rilegature alle più comuni, da quelle in fascicoli singoli alle raccolte antologiche.

Pagliara, con il suo interesse per i compositori francesi e soprattutto tedeschi, fu protagonista del rinnovamento della cultura musicale napoletana sullo scorcio del secolo diciannovesimo. Ne dà conferma, tra le svariate che si potrebbero citare, una testimonianza di stima e di riconoscenza da parte di Franco Alfano, in una lettera del 26 maggio 1903, recentemente rinvenuta nell'archivio della Fondazione Pagliara.

In un tempo che, ahimè, comincia a diventar lontanuccio, i bravi maestri nostri ci avevano interdetta la lettura e lo studio di certe partiture cosiddette astruse (ed erano dell'autore il meno ardito, del più ossequente invece alle tradizioni

classiche: Brahms!): e voi lo sapevate – eppure mi permettevate, un po' alla chetichella, di penetrarne le bellezze, e di meditare sulla possibilità di esser più... avanzato, in una futura "sinfonia" del vostro protetto!... Questa che ha l'aria di una gentile condiscendenza può esser stato il germe...¹⁸

L'opera di promozione e divulgazione della musica strumentale è condotta da Pagliara con l'entusiasmo delle seguenti parole:

Ma tutto questo preambolo perché?... Per dirvi che, quando veramente si ami l'arte, che quando si senta di trovare in essa seriamente intesa, un sollievo a la noia ed a le lotte quotidiane della vita, una gioia serena ed intensa, si deve trarre da vero un sospiro di soddisfazione da l'intimo del core, a l'annuncio dei concerti orchestrali, a la Sala del Quartetto¹⁹.

Essa è attestata anche dal materiale contenuto nel fondo, nel quale è ben rappresentata la tradizione tedesca dai Bach a Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Hummel, Mendelssohn, Spohr, Liszt, Brahms, con partiture di sinfonie e concerti, parti sciolte di musica cameristica (in taluni casi rilegate in libri-partite), sonate e brani di vario tipo per diversi organici strumentali, *lieder* e soprattutto numerose riduzioni per pianoforte solo e a quattro mani. Com'è noto, tali versioni furono un mezzo importante di diffusione del repertorio sinfonico e cameristico d'oltralpe, almeno sino all'unificazione nazionale, quando le classi più agiate iniziarono a curare nuovi interessi musicali, per distinguersi culturalmente dal massificato pubblico operistico. Nel campo delle trascrizioni pianistiche figurano anche parecchie parafrasi ed elaborazioni virtuosistiche su motivi celebri del repertorio operistico, che fiorirono sin dalla prima metà dell'Ottocento e continuarono a proliferare per tutto il corso del secolo.

Come tutti sanno, nell'Ottocento il pianoforte divenne lo strumento più diffuso e più sfruttato. La presenza massiccia nel fondo di metodi, miscellanee, spartiti di musica pianistica, come di numerosi strumenti a tastiera, è uno specchio fedele della vita culturale-musicale della Napoli di fine Ottocento in cui, per dirla con Elena Croce,

si è avuta una varietà di scuole, di metodi e stili di insegnamento del pianoforte che ha caratterizzato l'educazione stessa di più generazioni e le ha dato una impronta che nemmeno l'avvento dell'epoca dei consumi culturali (nel campo della musica fatalmente elevatissimi) è riuscito a cancellare²⁰.

Tale fenomeno artistico, dominato dalla presenza catalizzatrice di Beniamino Cesi, portò diversi fabbricanti francesi, tedeschi e addirittura russi a impiantare una filiale a Napoli, dal momento che il pianoforte (nel secondo Ottocento preferibilmente verticale) divenne un oggetto irrinunciabile di ogni palazzo nobile e delle abitazioni borghesi e lo strumento prediletto per ingentilire le fanciulle di buona famiglia²¹. Nei vari salotti si esibirono molti giovani virtuosi, tra cui lo stesso Martucci, che avevano così l'opportunità di misurarsi con un piccolo pubblico di appassionati, formando il proprio carattere e convincendosi delle proprie doti.

Alla biblioteca appartengono infine più di tremila spartiti contenenti trascrizioni di canti popolari, inni nazionali e *Salonmusik* al cui genere si devono peraltro ricondurre anche le elaborazioni operistiche appena citate. Si tratta principalmente di brani per pianoforte solo o con il canto, chiaramente informati dal gusto per il sentimentalismo melodico e per il bozzettismo musicale: romanze, arie e canzoni (soprattutto della tradizione napoletana, oltre a trascrizioni varie a carattere più o meno etnografico), notturni, barcarole, ballabili (valzer, mazurke, polke, galop, quadriglie, ecc.). Tale produzione apparteneva alla fascia della musica di consumo ed ebbe una considerevole diffusione nei trattenimenti musicali della borghesia: un tipo di musica che rappresentò l'equivalente ottocentesco della 'musica leggera' e che, come afferma Diego Carpitella, «può definirsi popolare, nel senso di popolarità sia pure sempre circoscritta, ma in una cerchia più larga dell'*élite* frequentatrice del teatro d'opera»²².

Prospettive

Conclusa la prima fase di studio, incentrata sulle fonti dirette, molti sono ancora i beni che attendono la catalogazione, congiuntamente a opportuni interventi conservativi: gli strumenti musicali, i numerosi epistolari e il pregevole *corpus*



22. Francesco Fieravino, detto il Maltese, ambito di, *Natura morta con strumenti musicali*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

di libretti d'opera. Nel suo insieme tale materiale costituisce chiaramente una risorsa eccezionale, soprattutto per un ente votato all'istruzione e alla formazione. Auspicio perciò che l'Università Suor Orsola Benincasa sappia avvalersene in maniera più sistematica e che, sulla scorta del lascito, non solo materiale, di Pagliara, possa così dare il suo contributo al movimento d'opinione che ogni giorno s'arricchisce di nuove voci, per porre rimedio a una grave stortura del sistema didattico-culturale italiano: la mancanza della formazione storico-musicale negli ordinamenti scolastici.

Nella comune percezione, a tutt'oggi, musica significa in

via pressoché esclusiva attività pratica, produzione organizzata di suoni eseguiti vocalmente o strumentalmente: il punto 9 del recente programma di riforma del Governo, intitolato *La buona scuola*, pur annunciando il valido proposito di sottrarre l'insegnamento musicale all'«estemporaneità», mira appunto al potenziamento della «pratica» musicale (intesa quasi esclusivamente come una sorta di gioco), trascurando ancora la rilevanza storica della disciplina. La musica rimane così assente in ogni ordine e grado del sistema formativo, se considerata per il suo valore culturale e per la sua costruttiva interrelazione con gli altri saperi.

Il fatto costituisce un'innequivocabile lacuna, visto che l'ambito musicale è una componente fondamentale del nostro patrimonio culturale, tanto quanto le arti visive, se non maggiormente in determinate epoche: attraverso l'operato dei suoi artisti, tra cui figurano alcuni dei massimi compositori della storia, per secoli l'Italia ha insegnato a far musica, creando stili, generi, forme, oltre a contribuire all'evoluzione di vari strumenti. Dunque, senza lo studio della storia della musica, allo studente italiano di qualsiasi indirizzo e settore, non vengono trasmessi codici fondamentali e precipi del proprio bagaglio identitario.

Bisogna riconoscere che per tutto l'Ottocento la cultura musicale italiana fu in notevole ritardo rispetto agli altri paesi europei e in particolare alla Germania (dove, per riprendere un'affermazione del critico coevo Francesco D'Arcais, la musica «è sangue della nazione»)²³, rimanendo praticamente estranea alla fioritura di studi di estetica e di teoria musicale, come allo sviluppo della filologia e della storiografia. Almeno sino al Novecento inoltrato è così mancata nel nostro paese una elaborazione filosofica sulla musica, in grado di contrastare e superare il pregiudizio edonistico connesso all'imperante genere operistico.

In tal senso il contributo di Pagliara, in qualità di didatta, di critico e di promotore, va a mio avviso rivalutato. Egli appartiene alla generazione che – racconta Croce nel suo fondamentale capitolo di *Kulturgeschichte partenopea* – si affacciò alla vita intorno al 1880, nel clima della «trionfante rivoluzione intellettuale»²⁴ postunitaria. Ebbe come maestro Antonio Tari, uno dei protagonisti dell'hegelismo napoletano²⁵: questi sviluppò la sua riflessione estetica proprio intorno alla musica, trasmettendo agli alunni la distinzione kantiana tra il 'piacevole' e il 'bello', in ragione della quale l'arte rimane solo uno strumento di distrazione se non include anche elementi morali.

Nella postunitaria rinascita della musica strumentale, l'affezionato e ammiratissimo Giuseppe Martucci fu l'incarnazione perfetta delle aspirazioni artistiche di Rocco Eduardo. La «missione» che questi propose all'amico compositore e direttore d'orchestra fu quella di «rialzare i caratteri del teatro melodrammatico»²⁶ e qualche anno più tardi, sperando di farlo rientrare a Napoli, di costituire «la lega dell'onestà e del vero amore per l'arte che sprezza e

vince ogni bassezza»²⁷. Ai medesimi ideali si ricollega la grande fascinazione di Pagliara per l'autore del *Ring*: abituato sin da giovane ad immergersi «nelle nebbie e nel trascendentale, per tendenza naturalissima ed irresistibile»²⁸, il viaggio in Germania per assistere alle rappresentazioni wagneriane costituì per lui un'esperienza totalizzante, vissuta come un fatto profondamente esistenziale, in una dimensione di identificazione fra vita e arte.

Onoriamo pertanto la memoria di Rocco Pagliara con ricerche e pubblicazioni, ma soprattutto facciamone rivivere l'esempio e le aspirazioni, attraverso un ripensamento della valenza culturale della musica nel quadro formativo: l'Istituto Suor Orsola, forte del suo non comune patrimonio di storia e di beni, possa affrontare con maggior determinazione questa sfida.

¹ *Tempio armonico della Beatissima Vergine ...*, Roma, Nicolò Muttij, 1599, p. 3. Com'è noto, si tratta di una raccolta di composizioni strofiche a tre voci di autori d'ambiente romano, alcune delle quali *contrafacta*. Giovanni Giovenale Ancina, dopo aver collaborato con san Filippo Neri alla Congregazione dell'Oratorio a Roma, si trasferì a Napoli dove partecipò alla fondazione della nuova filiale filippina.

² Oltre al già citato *Tempio armonico*, fanno eccezione le *Sacre canzonette* (Napoli, Cavallo, 1646) di Anello Sarriano e le *Sagre canzoncine facili al canto e molto compuntive per uso della dottrina cristiana, Missioni, Scuole, Famiglie, Chiostri* (Napoli, De Bonis, 1697) di Giuseppe De Fusco. Cfr. V. FIORELLI, *Scritti di parole. Lettura e preghiera nella collezione libraria di un convento napoletano (secoli XVI-XVII)*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», II, 2008, p. 58.

³ Cfr. G. DE MARTINO, *Una storia a mille voci. Un secolo di vita dell'Università di Magistero*, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa: un secolo di cultura a Napoli, 1898-1995*, Napoli 1995, p. 198. Con Regio Decreto del 15 maggio 1898, l'Opera Pia Suor Orsola Benincasa mutò il suo status giuridico. Riconosciuta come ente morale avente per scopo l'istruzione, passò sotto la giurisdizione del competente ministero.

⁴ Cfr. L. TRAMA, *Un'Opera Pia nell'Italia unita. Il 'Suor Orsola Benincasa' dall'Unità alla nascita del Magistero*, Napoli 2000, p. 25.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ G. GALASSO, *Prefazione*, ivi, p. xii.

⁷ S. CROCE, *Nella Patria Napoletana di Elena Croce*, in *L'Istituto Suor Orsola*, cit., p. 183. Si veda anche L. D'ALESSANDRO, *L'educazione alla libertà e al Risorgimento nelle lettere di Adelaide del Balzo*, ivi, pp. 185-193, e C. CONTI, *Nobilissime allieve*, Napoli 2003.

⁸ Il resto della collezione fu donato al Conservatorio di Napoli.

⁹ Nel 1894, l'anno del decreto di pareggiamento del corso professionale alle scuole normali governative, la regina Margherita concesse all'Istituto il suo alto patronato, esercitandolo per il tramite della Principessa e conferendole così maggiore autorevolezza. Cfr. L. TRAMA, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰ Pagliara lasciò un segno importante nella storia del Conservatorio napoletano, poiché fu responsabile delle «ultime significative acquisizioni di materiale manoscritto e raro» della biblioteca, grazie alla sua competenza e ai suoi contatti con gli ambienti del commercio

librario antiquario e d'occasione. Cfr. T. GRANDE, *Contributo alla storia della Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli: gli anni 1889-1935*, in «Fonti musicali italiane», III, 1998, pp. 199-214, p. 200.

¹¹ Cfr. *L'Europa a Napoli: Rocco Pagliara 1856-1914*, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003; F. BISSOLI, *Introduzione*, in *La Biblioteca musicale della Fondazione Pagliara*, Lucca 2007, pp. IX-XCVIII; P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli 2010; P. SCIALÒ, *La Romanza da camera di Rocco Pagliara e la nascita della canzone napoletana*, in *IDEM, Storie di musiche*, Napoli 2010, pp. 87-98; P. MAIONE, F. SELLER, *Rocco Pagliara: osservatore della vita musicale napoletana*, in «Napoli nobilissima», s. VI, V, 2012, pp. 119-124.

¹² P. CRAVERI, *Benedetto Croce e l'Istituto Suor Orsola. La nozione dell'«essere sempre di servizio» nel carteggio della Principessa di Strongoli con Croce*, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa*, cit., p. 245. In una lettera a Maria Martucci (datata solamente lunedì e conservata nell'Archivio della Fondazione Pagliara), Rocco riferisce di aver affiancato Marincola, nominato Commissario regio all'Istituto Suor Orsola, aiutandolo a preparare una relazione e compilando un progetto di Statuto.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, gli ultimi eredi della famiglia Pignatelli della Leonessa donarono all'Ente morale Suor Orsola Benincasa la cappella (risalente al 1320) e i locali adiacenti, con tutto ciò che in essa era rimasto dopo le ripetute spoliazioni a cui era stata sottoposta. In seguito all'avvio dei lavori di restauro (2000), l'archivio, conservato al secondo piano della palazzina della sacrestia, è stato trasferito presso l'Istituto Suor Orsola e assegnato all'Archivio storico dell'Ente Morale.

¹⁵ Cfr. V. BELLINI, *Composizioni strumentali*, a cura di A. CHEGAL, Milano 2008 (edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, 15), e G. MARTUCCI, *Gli autografi della Fondazione Pagliara*, a cura di F. BISSOLI, A. ROSTAGNO, Lucca 2009.

¹⁶ Cfr. M.T. GIORDANO, *Il fondo musicale della Fondazione Adelaide e Ma-*

ria Antonietta Pagliara, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa*, cit., pp. 307-318.

¹⁷ *Antiphonarium et Hymnarium / Secundum morem Sanctae Romanae Ecclesiae ...*, Napoli, Haeredes Caballi & Michaelis Aloysij Mutij, 1685.

¹⁸ La lettera è riportata integralmente nel mio articolo *Il giovane Alfano nel Nord-Europa*, in «Fonti musicali italiane», XX, 2015, p. 149.

¹⁹ R.E. PAGLIARA, *Intermezzi musicali*, Napoli 1889, p. 126. Qualche pagina prima l'autore critica la situazione «dell'Italia, ove proprio lo studio e la creazione sinfonica sono stati, per tanto tempo, del tutto negletti e obliati, per lasciar libero campo a l'opera, tanto spesso così indegna imperatrice!» (ivi, p. 104).

²⁰ E. CROCE, *Prefazione*, in V. VITALE, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Napoli 1983, p. 9.

²¹ Cfr. P.P. DE MARTINO, *Beniamino Cesi da Napoli a San Pietroburgo*, in «Napoli nobilissima», s. V, IX, III-IV, 2008, pp. 131-144.

²² D. CARPITELLA, *Conversazioni sulla musica (1955-1990) / Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*, Firenze 1992, p. 83.

²³ F. D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia», XXXVIII, 1878, V, p. 159. Com'è noto, nei paesi entrati nell'orbita della riforma protestante, con la sua aspirazione a creare un canto religioso comunitario che ha permesso di superare l'atteggiamento ambivalente del cristianesimo, la musica è diventata parte integrante della formazione scolastica e ha comportato una radicale diffusione dell'istruzione musicale sino ai giorni nostri.

²⁴ B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *IDEM, La letteratura della nuova Italia*, IV, Roma-Bari 1973 (8ª ed.), p. 255.

²⁵ Cfr. E. GIAMMATTEI, *La letteratura / 1860-1970: il «grande romanzo di Napoli»*, in *Napoli*, cit., p. 405.

²⁶ Archivio della Fondazione Pagliara, Epistolari M, Lettera a Giuseppe Martucci, 18 settembre 1886.

²⁷ Ivi, lettera a Giuseppe Martucci, 16 aprile 1889.

²⁸ Ivi, lettera a Maria Martucci, Napoli, 13 dicembre 1889.

ABSTRACT

The Presence of Music in the Suor Orsola Citadel

The only presence of music in the curriculum of the Istituto Suor Orsola Benincasa would have been the chorus, admittedly a pedagogically praiseworthy endeavor, had it not been for the arrival of Adelaide del Balzo and two sisters, Maria Antonietta and Adele Pagliara, in the late nineteenth century, who were active in enhancing the role of music in the coming years. Thanks to them the institute was enriched with a significant patrimony of musical goods. This illustrious tradition was duly carried on by Silvia Croce who, as director of Suor Orsola Benincasa Charitable Trust, did her utmost to safeguard and valorize its artistic and cultural heritage by promoting a broad variety of musical activities and scholarly initiatives, with the support of the succession of chancellors who have led the university since.



23. Dominikos Theotokópoulos, detto El Greco, *San Francesco riceve le stimmate*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

I dipinti antichi della collezione di Rocco Pagliara

Pierluigi Leone de Castris

Rocco Pagliara è una figura – per quanto sempre un po' sfuggente – oggi molto meglio nota per la sua attività in campo letterario o musicale che non per quella di collezionista di cose d'arte. D'altronde anche la sorella Maria Antonietta, nel ricordarne i pregi e il carattere in una sorta di biografia in otto punti stesa in occasione del dono della sua notevole biblioteca, nel 1921-1922, all'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, ne ricordava la «moderna e vasta cultura», la «luminosa figura di critico eminente», le tante amicizie illustri, specie con musicisti, l'inflessa attività per il Conservatorio partenopeo di San Pietro a Maiella, la sua produzione poetica, quella di «libretti per musica», la sua attività di traduttore e di giornalista, l'«ingegno versatile» ed eclettico e infine, ma in un ottavo punto e come aggiunto all'ultimo, la sua passione per le «Esposizioni di Arte Italiana e straniera ed i suoi articoli di critica su la pittura e su la scultura», su «Morelli, Mancini, Palizzi, Altamura, Toma, Miola, Belliazzi, Amendola ecc.»¹.

Eppure Rocco Pagliara fu un collezionista davvero compulsivo, e spese larga parte della sua per altro breve vita nel raccogliere dipinti, sculture, oggetti d'arte e nel riempirne sino all'inverosimile le stanze della casa napoletana dove egli viveva, di Villa Belvedere (figg. 58-59)². Alla sua attività e figura di collezionista – occorre aggiungere – è inoltre dovuto e dedicato il museo che dal 1947, per volontà delle sue sorelle, fa parte integrante della 'cittadella museale' dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli³; e ad alcuni dei dipinti antichi della sua raccolta – il *San Francesco stigmatizzato* del Greco o *l'Ester e Assuero* di Bernardo Cavallino (figg. 23-24) – è in massima parte legata la conoscenza fuori di Napoli del nome stesso della Fondazione Pagliara⁴.

La circostanza di una giornata di studi su di lui, organizzata per ricordarlo a cent'anni dalla morte, è forse l'occasione

per risarcire in parte e per avviare una riflessione su questo aspetto della sua personalità sinora meno approfondito.

Con questo non si vuol dire che non vi siano stati, negli ultimi trent'anni, studi sulla collezione Pagliara. A valle dell'ordinamento del museo avviato fra il 1947 e il 1949 da Sergio Ortolani, a valle dello studio 'monografico' sul dipinto di El Greco e della breve guida della raccolta editi da Valerio Mariani fra il 1953 e il 1956 e a valle delle importanti precisazioni del giovane Ferdinando Bologna⁵, è necessario infatti ricordare almeno il succinto catalogo delle opere esposte nel museo ad opera – nel 1985 – di Anna Caputi e Maria Teresa Penta, l'articolo della stessa Penta sull'allora ritrovato piccolo rame giovanile di Claude Lorrain con *Tobiolo e l'angelo*, nel «Bollettino d'arte» del 1993⁶, e infine i cataloghi, i saggi e le schede, ancora del Bologna, della Penta, di Barbara Jatta e di Giuseppina Spina, delle mostre organizzate dall'Istituto Universitario, dall'Ente Morale e dalla Fondazione fra il 1985 e il 2003, ultima delle quali proprio quella su *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara, 1856-1914*⁷.

Tuttavia questi studi, o almeno i più sistematici fra di essi, hanno sinora riguardato principalmente la raccolta delle stampe e quella dei dipinti, dei disegni e delle sculture dell'Otto e Novecento legati nel 1947 al Suor Orsola Benincasa, mentre più in ombra è rimasto il settore, degno invece di nota, dei dipinti antichi di questa stessa raccolta così come quello, pure importante, degli oggetti, ed in ombra – più in generale – anche il carattere complessivo della collezione, le logiche collezionistiche, i sistemi d'acquisto, la provenienza delle opere, gli intenti, le predilezioni e le passioni di Rocco Pagliara in fatto d'arte.

Intanto – occorre dire – la raccolta che oggi vediamo, e in particolare proprio quella dei dipinti, degli oggetti e delle



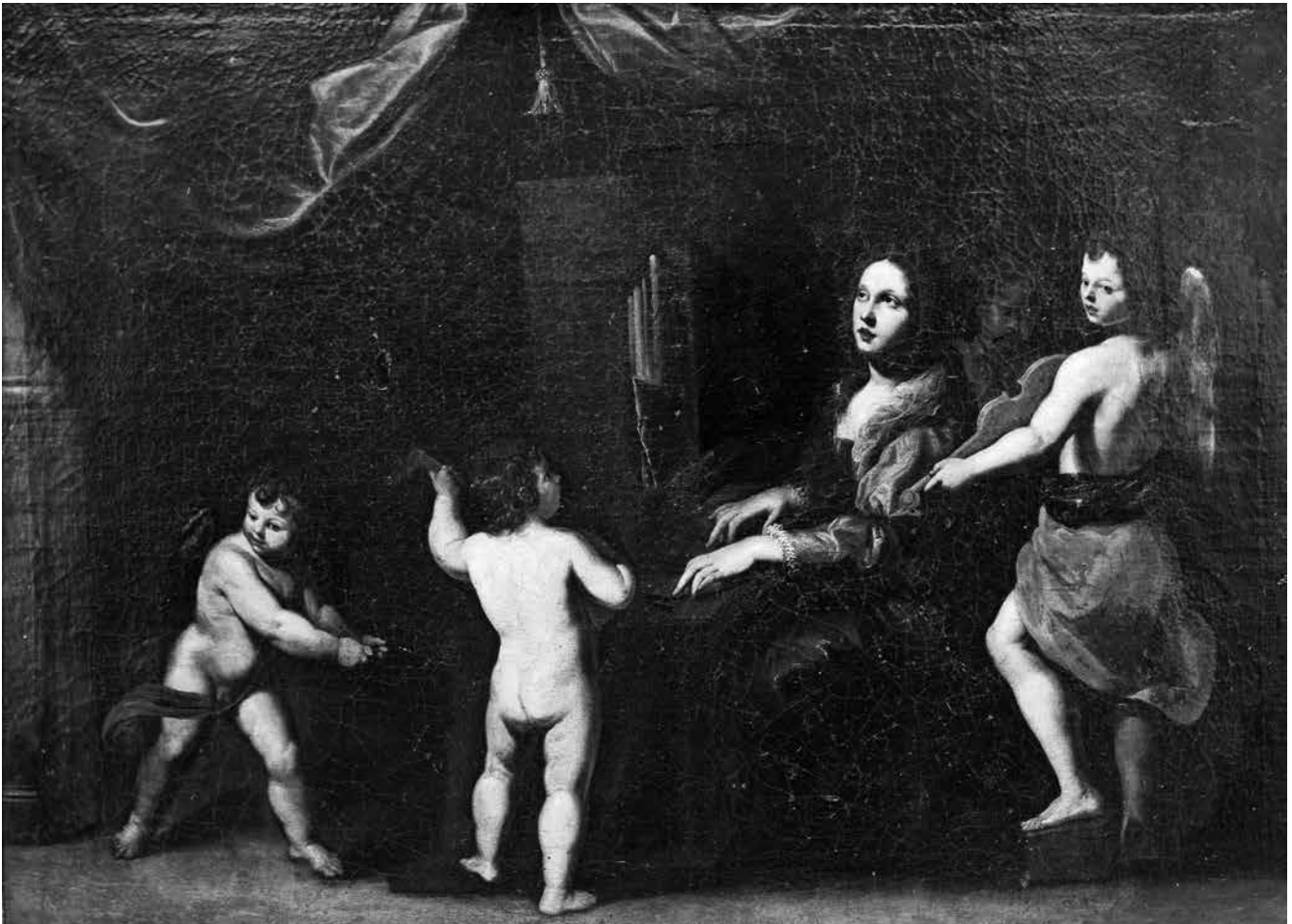
24. Bernardo Cavallino, *Ester e Assuero*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

sculture, non è quella messa assieme da Rocco a Villa Belvedere, ma solo una parte. Inoltre il fatto che essa sia stata donata a un'istituzione, resa pubblica e 'musealizzata' non sembra essere in nulla connesso col carattere e le propensioni dello stesso Rocco, quanto colla volontà ben altrimenti rigorosa e scientifica della sorella Maria Antonietta, che per molti anni, dal 1901 al 1948, diresse l'istituto universitario e che nel 1947 promosse il lascito e creò la Fondazione Pagliara proprio allo scopo – è il caso di ripeterlo – di «integrare l'opera culturale ed educativa dell'istituto»⁸.

Per affrontare questi due nodi del problema, i primi, occorre far capo al catalogo della vendita della collezione di Rocco Pagliara tenutasi a Villa Belvedere, a cura della galleria e casa d'aste napoletana di Eugenio Corona, fra il maggio e il giugno del 1921; un catalogo allora stampato addirittura in due versioni e due formati, ma oggi piuttosto raro, e di

cui si conserva però fortunatamente una copia nella biblioteca romana dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, a Palazzo Venezia, e una copia presso l'Università Suor Orsola Benincasa, appartenuta dapprima ad Aldo De Rinaldis e poi a Sergio Ortolani⁹.

Il catalogo, com'è stato già notato in occasione di una mostra sulla biblioteca di Rocco tenutasi a Palazzo Venezia nel 2002, si apre con una «citazione dei Goncourt che fa comprendere quanto questo personaggio fosse imbevuto dall'estetismo di fine secolo»¹⁰: «Voglio che i miei disegni, le mie stampe, i miei *bibelots*, tutte le opere che hanno dato felicità alla mia vita, non abbiano come loro fredda tomba un museo, esposte allo sguardo superficiale del visitatore indifferente, ma domando piuttosto ch'esse siano tutte disperse per il mondo dopo essere state battute sotto i colpi di martello di una vendita all'asta, e che la gioia che mi ha procurato l'acquisto di ognuna di esse sia re-



25. Ignoto pittore napoletano, metà secolo XVII, *Santa Cecilia*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

stituita, per ciascuna di loro, a un degno erede del mio gusto».

L'asta prevedeva di vendere circa 2.000 lotti – spesso composti non da un solo oggetto, ma da coppie, serie e gruppi di opere – nel corso di venti giorni¹¹; ma essa, ricorda Mattia Limoncelli, che dové esserne testimone,

non si esaurì nel termine prefisso, si dovette prolungare di un'altra settimana e gli amatori fraternizzarono per circa un mese in quella incantevole dimora [Villa Belvedere], al cospetto di un paesaggio fra i più belli del mondo, mentre la raccolta nella quale era vissuto e morto uno dei più armoniosi uomini di gusto dell'Ottocento andava malinconicamente spogliandosi di ora in ora. Il catalogo (...) conteneva elenchi di miniature, sopramobili, vetri, vasi di porcellana, cloisonnés, (...) orologi d'ogni genere, da quelli a muro a quelli da tasca, stampe inglesi, strumenti musicali, spinette, clavicordi,

clavicembali, violini, viole, e poi arredamenti liturgici, pianete, faldistori, piviali, gualdrappe... Quanto ai quadri, basterà dire che i moderni erano tutti degnamente rappresentati e degli antichi una gran copia: da Salvator Rosa al Murillo, dal Solimene al Cavallino, dal Piazzetta al Crespi, dallo Stanzione al Fracanzano. E non mancavano autori inglesi, francesi, spagnoli e fiamminghi. (...) i mobili – laccati o ricchi di tarsie e d'intagli – erano quanto di più squisito abbia saputo fare l'artigianato fiorentino, veneto, napoletano. Le porcellane, le terraglie, a migliaia, lasciarono incantati collezionisti ed esperti come il vecchio conte Galante, il marchese Spirito, il competentissimo de Ciccio, senza parlare di illustri ospiti venuti d'ogni parte, anche dall'estero¹².

Sebbene il catalogo della vendita non possa essere considerato un elemento di prova del tutto affidabile – vi sono



26. Antiveduto Gramatica, *Marta e Maddalena (La Saggezza e la Verità?)*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

infatti errori di stampa e di paginazione, ripetizioni di lotti, descrizioni generiche, il più delle volte senza indicazione d'autore, di secolo, di misure e talora persino di soggetto – ho calcolato che i dipinti, il settore che qui più ci interessa, erano all'incirca 702, fra i quali almeno 140 per certo dell'Otto o del primo Novecento e 140 per certo di data precedente, antichi. Evidentemente, però, non tutti doverono essere venduti in quell'occasione – ci si domanda – se una parte di essi fu poi donata nel 1947 al Suor Orsola; ed infatti alcuni di questi dipinti – e persino di quelli considerati più importanti e illustrati nelle 76 tavole del catalogo, come ad esempio il *Ritratto di Jommelli* (fig. 31), o il *San Giuseppe col Bambino* allora considerato del Piazzetta ed ora del Bonito¹³ – sono oggi presenti nelle sale del museo napoletano dedicato a Rocco Pagliara,

laddove su qualche altro dipinto facente parte del lascito di Adelaide e Maria Antonietta Pagliara compare ancor oggi un cartellino cartaceo della Galleria Corona col numero d'asta scritto sopra a penna o a matita (fig. 29)¹⁴.

In realtà, nonostante la genericità di descrizione tipica del catalogo, una sua lettura un po' più attenta fa comprendere, a chi conosca bene il nucleo legato nel 1947 all'Università Suor Orsola Benincasa, che la vendita del 1921 – avvenuta in parziale ossequio delle verosimili volontà di Rocco e del passo di Edmond de Goncourt di cui si diceva – dové riguardare soltanto 'una parte' della collezione di dipinti, e che da essa furono anzi escluse proprio le opere che a quell'epoca erano già considerate come i 'gioielli' della collezione, a cominciare dal *San Francesco stigmatizzato* del Greco o *l'Ester e Assuero*



27. Maestro degli annunci ai pastori, *David festeggiato dalle fanciulle ebrae*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

di Cavallino, nessuno dei quali compare infatti in catalogo¹⁵.

Un documento che ho di recente potuto ritrovare fra le carte Pagliara conservate negli archivi della stessa Università Suor Orsola Benincasa getta ora d'altronde piena luce su questa vicenda. Si tratta di un inventario di consegna del 18 luglio del 1920, di circa un anno precedente dunque alla vendita, controfirmato dalla Principessa di Strongoli e relativo a un gran numero di opere d'arte «appartenenti alle signorine Adele e Maria Antonietta Pagliara esistenti e depositati nell'Istituto Suor Orsola Benincasa al Corso Vittorio Emanuele»; un inventario che contempla anche liste di mobili, di oggetti, di arredi, e che elenca ben 229 dipinti, fra i quali appunto il Greco e il Cavallino, ma anche il *Paesaggio* di Corot, la *Lotta di Giacobbe con l'angelo* e la *Santa Cecilia*

(fig. 25) che vedremo, anch'essi allora riferiti a Cavallino, il frammento tardo-cinquecentesco di *Madonna del Rosario* con ritratti di Pio V e Filippo II (fig. 30), il *Baccanale* di Giacomo del Po e tanti altri dipinti oggi infatti sopravvissuti proprio grazie a questo dono alla dispersione¹⁶.

Evidentemente le due sorelle di Rocco, già poco dopo la sua morte, nel 1914, ma molto prima del 1947, avevano deciso di dividere in due la raccolta, e di destinarne una parte alla vendita e una parte ad essere conservata a Suor Orsola: una parte – quest'ultima – già allora molto cospicua nel settore propriamente dei dipinti 'antichi e moderni' e degli oggetti d'arte, alla quale, dentro il 1947, furono aggiunti i lotti rimasti invenduti nell'asta del '21 nonché tutte le stampe ed il fondo musicale della raccolta, i manoscritti, gli spartiti, i libretti



28. Claude Lorrain, *Tobiolo e l'angelo*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

d'opera, i bozzetti teatrali, le edizioni e gli strumenti appunto musicali, già all'origine esclusi dalla vendita.

Sommando ai circa 702 dipinti elencati nel catalogo d'asta del 1921 i circa 229 depositati nel 1920 a Suor Orsola si vede che la 'quadreria' messa assieme da Rocco doveva annoverare alla sua morte poco meno di un migliaio di pezzi, un numero davvero considerevole, all'incirca 400 dei quali poi definitivamente legati all'Università Suor Orsola Benincasa nel 1947 e quindi giunti sino a noi.

Ma di cosa si trattava? Quali erano i gusti e come e dove Rocco Pagliara raccoglieva le opere per la sua collezione?

Torniamo per un momento al catalogo della vendita Corona del 1921, un testo che in realtà pochi hanno sinora avuto occasione di leggere e studiare. L'impressione che si ricava dalla sua lettura, dalla descrizione dei pezzi e specie delle tavole che lo illustrano è che si trattasse per la verità di una rac-

colta tutt'altro che 'scelta', molto eterogenea e ricca di copie e di quadri di second'ordine. I nomi talvolta importanti ch'essi portavano – Carpioni, van Bloemen, Sabatini, Stanzione, Cavallino, Murillo, Piazzetta¹⁷– dovevano essere quelli con i quali Pagliara li aveva forse acquistati, e quasi in nessun caso questi nomi sembrano coincidere con la realtà di ciò che le immagini ci mostrano. C'era però, di contro, anche se nessuno sin ora se n'è accorto, un bell'*Angelo annunciante* di Andrea Vaccaro (fig. 33)¹⁸, una *Santa Caterina* di Pacecco De Rosa (fig. 32)¹⁹, un *Tobiolo con l'arcangelo Raffaele* forse di Schönfeld (fig. 34)²⁰, un bozzetto di Solimena per l'affresco col *San Nicola* della chiesa di San Giorgio Maggiore (fig. 35)²¹ e un bozzetto di Domenico Morelli per la celebre tela, oggi a Capodimonte, dei *Vespri siciliani* (fig. 36)²². C'era ancora un altro bel bozzetto, anch'esso creduto di Solimena, ma invece di Luca Giordano²³, preparatorio per la grande tela, alta tre metri e mezzo,



29. Ignoto pittore meridionale, secolo XVIII, *Santa Rosalia*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



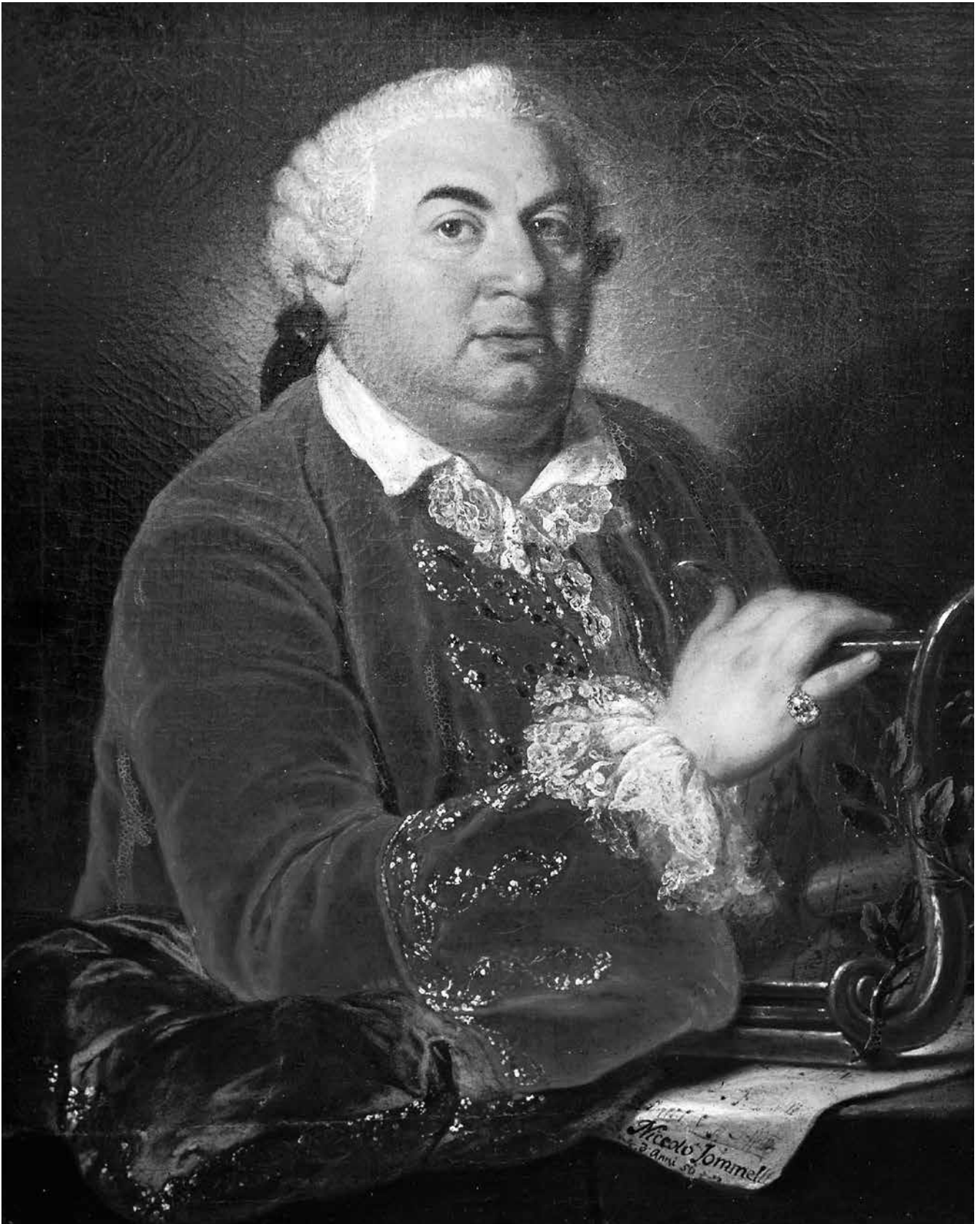
30. Ignoto pittore meridionale, II metà secolo XVI, *Madonna del Rosario*, frammento. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

colla *Glorificazione della casata Medici* per la volta di una sala dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti (figg. 37-38)²⁴, con ogni probabilità proprio la 'macchia', sin qui ritenuta perduta, di cui narra vivacemente ma – pare fantasiosamente – la *Vita di Luca Giordano* di Bernardo De Dominici:

giunto il pittore a Firenze nel 1682, il granduca Cosimo III dei Medici onorollo della sua presenza in casa del marchese [e banchiere] Andrea de Rossi, e gli disse voler da lui dipinta la soffitta d'una stanza dell'appartamento reale. Erasi Luca fatto trovare con una tela da quattro palmi senz'altro che l'imprimatura, ed avendo supplicato Sua Altezza a dirgli, cosa comandava vi avesse dipinto, gli fu risposto, che dipingesse ciò che piaciuto gli fusse, ma che primieramente si ponesse la berretta e sedesse, poichè egli era venuto per vederlo dipingere. Per la qual cosa Luca ubbedendolo, gli disse che avrebbe fatto la macchia della richiesta soffitta, e tosto ideatovi con

pochi segni di lapis bianco un pensiero, cominciò a dipingerlo, ricacciando le figure con soli lumi e scuri, ed indi perfezionando le parti con gran piacere di quel Sovrano, il qual stette appoggiato alla sedia di Luca quattro ore continue, nel qual breve spazio fu terminata la macchia, benchè composta con più figure. Eravi rappresentato il padre Giove, che terminate le differenze de' fiorentini e de' fiesolani, i quali si veggono da lontano azzuffati in battaglia, porge alla Gloria e ad altre virtù l'insegna di Casa Medici, e intanto la Fama va divulgando le gesta e le glorie di tal prosapia. (...) E (...) quel principe, non contento di aver fatto sedere il nostro Giordano, l'onorò ancora di un abbraccio, dicendogli le seguenti parole: 'Pittore meraviglioso, fatto da Dio per soddisfare a' principi!'²⁵.

C'erano dunque anche dei dipinti notevoli, e questi però tutti venduti nel corso dell'asta ed oggi dispersi, mentre altri, minori, rientrarono invece nel seno della raccolta e passarono prima del '47 a Suor Orsola, come il citato *Ritratto di*



31. Anna-Dorothea Therbusch, *Ritratto di Niccolò Jommelli*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



32. Pacecco De Rosa, *Santa Caterina d'Alessandria*. Già Napoli, collezione Rocco Pagliara (ante 1921).



33. Andrea Vaccaro, *Angelo annunciante*. Già Napoli, collezione Rocco Pagliara (ante 1921).

Jommelli o come il suggestivo *Interno della cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, opera verosimilmente di Vincenzo Abbati, che oggi si conserva negli uffici del Rettorato dell'Università (fig. 39), non indicato come di provenienza Pagliara negli ultimi e moderni inventari della raccolta ma che la descrizione del catalogo d'asta identifica senza tema di smentita: «numero 897 Cappella Capece Minutolo. Dipinto ad olio, cornice dorata, con applicazione nastro dipinto nero e dicitura dorata»²⁶.

La composizione della raccolta, così come emerge dallo studio del catalogo del '21, doveva essere estremamente varia. Ai dipinti 'primitivi' li indicati come «su tavola, fondo oro. Scuola Greco-Russa», che – in qualche caso giunti sino a noi – riconosciamo come icone cretesi del XV e XVI secolo (fig. 40), si affiancavano le tante tele, prevalentemente napoletane, del Sei e Settecento, e alle copie da Raffaello e da Leonardo, o ai dipinti cinquecenteschi su tavola, i tanti ritratti borbonici o detti di «epoca Impero», le *gouaches* con vedute di Napoli,

le tele e le sculture – queste spesso firmate e dunque meglio identificate – di Palizzi, Gigante o Mancini, Scoppetta, Pitlo o De Corsi, Altamura, Celentano o De Gregorio, Jerace, Induno o Smargiassi, Fergola, Vianelli o Guardascione, D'Orsi, Dalbono o Petruolo²⁷.

La stessa impressione si ricava dallo studio della parte della raccolta sopravvissuta e giunta sino a noi grazie all'istituzione della Fondazione Pagliara.

La schedatura QU del 1993-96, l'ultima con caratteri formali, annovera circa 400 dipinti, fra antichi e 'moderni', 152 dei quali – 88 antichi e 68 dell'Otto e Novecento – già selezionati, esposti nelle salette del Museo e censiti nel catalogo Caputi-Penta del 1985²⁸. Fra di essi un gran numero di copie e di piccoli quadri di devozione, su tela, o anche su rame, su tavola o su vetro, ma anche la sorprendente e rara tavoletta ancora italiana del Greco e il delizioso ramino giovanile di Lorrain (figg. 23, 28); molti disegni, ritratti dello stesso Pagliara e dipinti di circostanza di



34. Johann Heinrich Schönfeld (?), *Tobiolo e l'angelo*. Già Napoli, collezione Rocco Pagliara (ante 1921)

artisti suoi contemporanei e forse da lui protetti (figg. 1, 5-7), ma anche il citato *Paesaggio* di Corot e un *Ritratto d'uomo* attribuito a David; un gran numero di nature morte e anche di ritratti di modesta qualità (fig. 15-16, 22), ma pure il baluginante bozzetto estremo di Luca Giordano per la pala colla *Madonna del Rosario* della chiesa del Rosariello alle Pigne (fig. 41), il teatrale e precoce *Ester e Assuero* di Cavallino (fig. 24) e le altre e notevoli tele seicentesche, riconosciute dal Bologna, di Antiveduto Gramatica e del Maestro degli annunci ai pastori (figg. 26-27).

È certo, io credo, che uno studio più attento dei dipinti antichi della raccolta donata al Suor Orsola, una necessaria campagna di restauri e uno studio parallelo dei documenti e dei carteggi di Rocco Pagliara potranno rivelare ancora, fra le sale del museo e i depositi, qualche sorpresa e qualche nuova scoperta di rilievo.

Al momento, e per questa occasione, mi soffermo brevemente, a titolo d'esempio, soltanto su qualche caso.

L'iconograficamente assai raro *Gesù riposi nel tuo cuore* (fig. 42), sempre detto genericamente di un «manierista napoletano»²⁹, ma in realtà di mano di uno dei migliori 'pittori devoti' dell'età della Controriforma, quel Giovanni Antonio d'Amato di cui la chiesa superiore di Suor Orsola possiede un'importante tavola anch'essa giovanile³⁰.

La *Fuga in Egitto* bizzarramente esposta sino a qualche anno fa coll'attribuzione all'altro tardo-manierista locale Girolamo Imparato (fig. 44)³¹, replica invece di bottega di una composizione di Luca Giordano verso il 1665-1670, nota attraverso due versioni oggi entrambe in Spagna, ad Aranjuez e ad Alcalà de Henares (fig. 45)³².

La grande tela della *Sacra Famiglia* restaurata qualche anno fa (fig. 46), in genere riferita a un anonimo pittore



35. Francesco Solimena, *San Nicola*, bozzetto. Già Napoli, collezione Rocco Pagliara (ante 1921)



36. Domenico Morelli, *I vespri siciliani*, bozzetto. Già Napoli, collezione Rocco Pagliara (ante 1921)

napoletano di metà Seicento³³ ma di mano invece di Francesco Fracanzano, ben confrontabile con la *Morte di San Giuseppe* (1652) della Trinità dei Pellegrini (figg. 47-48)³⁴.

Questo *David che suona l'arpa* (fig. 49) finito in un deposito dell'Ente Morale e catalogato come cosa ottocentesca³⁵, replica invece, probabilmente autografa, di una composizione (fig. 50) di Sebastiano Conca alla metà del Settecento³⁶.

O ancora il 'celebre' *Ritratto di Niccolò Jommelli* (fig. 31), passato in asta nel 1921³⁷, schedato nel passato e sino alla recente mostra portoghese del 2014 come opera napoletana, o più decisamente come di mano di Giuseppe Bonito³⁸, e che una lettera dello stesso Pagliara del marzo 1914³⁹ rivela in realtà firmato invece sul retro della vecchia tela – fatta da lui rintelare con una nuova in occasione dell'invio proprio ad una mostra – dalla ritrattista berlinese Anna-Dorothea Therbusch, che evidentemente dipinse il musicista campano, aversano, al

tempo del soggiorno di entrambi a Stoccarda, nel 1764⁴⁰.

Fatti questi pochi esempi, ci sarebbe ora da chiedersi, per finire, come questi dipinti – alcuni come s'è visto importanti, di qualità, e molti altri invece di valore assai più incerto e modesto – doverono essere raccolti da Rocco Pagliara, e dove, e perché.

Non è facile in questo caso dare subito una risposta. Mi auguro che uno spoglio più attento e sistematico dei documenti e dei carteggi possa fornire qualche elemento a supporto. Per ora tocca accontentarsi delle parole preziose e un po' severe di Mattia Limoncelli – che aveva conosciuto Pagliara – e di qualche magra considerazione aggiuntiva.

Rocco Pagliara [... ricorda Limoncelli] era davvero un armonioso personaggio. Per troppi rivoli si era dispersa la bella vena di questo geniale amatore che non ebbe possibilità di



37. Luca Giordano, *Glorificazione della casata Medici*, bozzetto. Già Napoli, collezione Rocco Pagliara (ante 1921).

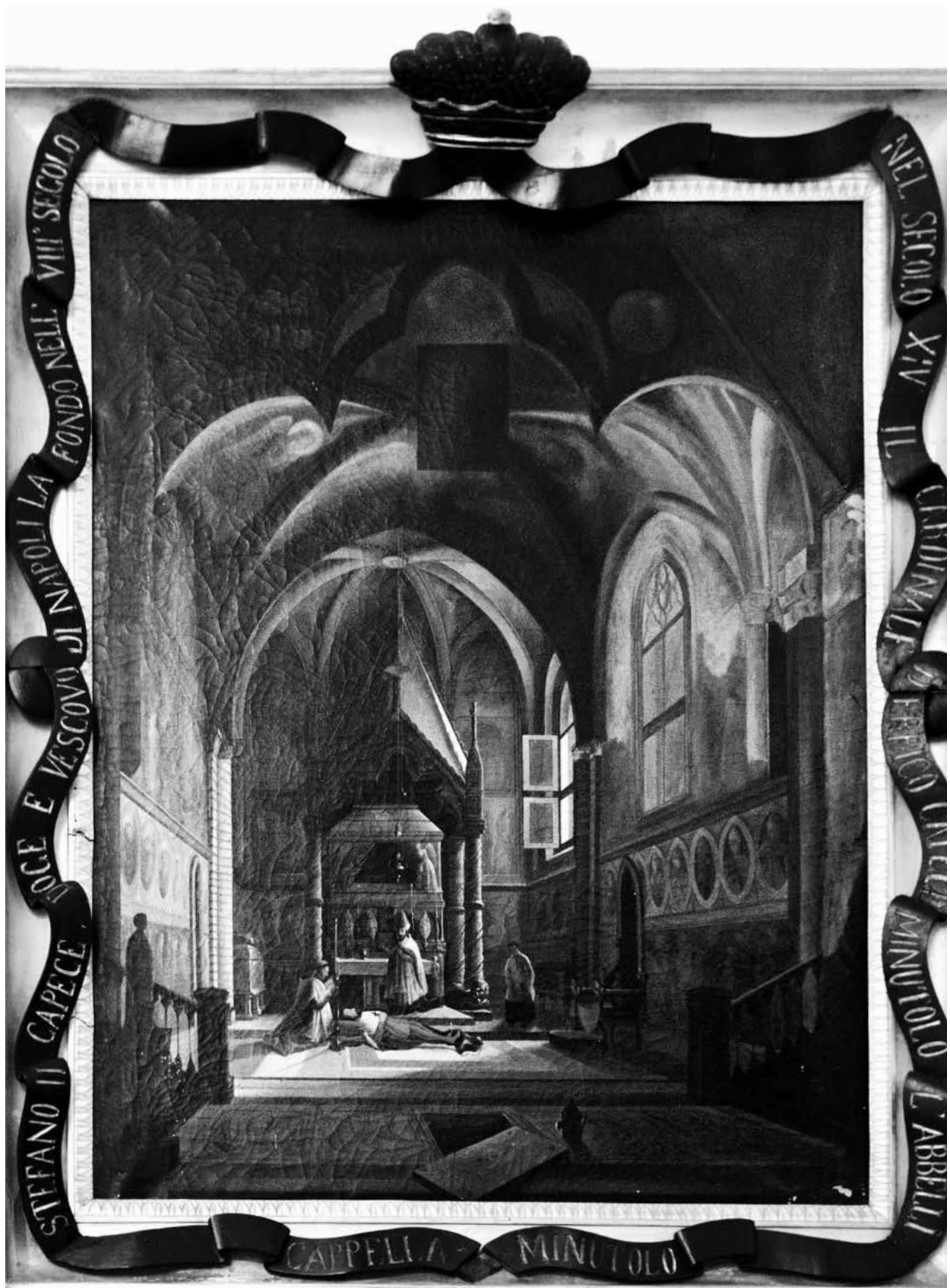


38. Luca Giordano, *Glorificazione della casata Medici*. Firenze, Palazzo Pitti.

realizzare in alcun modo il suo talento. Non aveva rigore, tecnica, disciplina e questo tuttavia nulla toglieva alla simpatia che fin da prima destava quella sua amabile evasività; nulla gli toglieva perché secondava un certo suo vagabondaggio diletantistico. (...) Era bibliotecario a San Pietro a Majella (...) ma era un pigro e si appagava del godimento inesperto; era di quegli uomini che bisogna sapere piuttosto indovinare, perché hanno lasciato soltanto qualche traccia indiziaria, quella che lascia un naviglio: una scia che va sempre più scomparendo. (...) Quanto alla sua collezione, custodita in un enorme appartamento nella villa Belvedere al Vomero Vecchio, la storia non registra forse un caso più impressionante e vistoso. Quell'uomo che non aveva mai un soldo in tasca se, uscendo da San Pietro a Majella, faceva capolino in uno di quei negozi antiquari in via Costantinopoli e fiutava un cimelio, un pezzo raro, era sorpreso da una febbre che non gli

dava pace se non quando poteva acquistarlo. Lo conoscevano, lo aspettavano, lo sapevano un compratore ad ogni costo, anche se povero come san Francesco, e gli facevano volentieri credito. Il fatto è che egli era un istintivo, il pezzo raro lo sentiva anche al di là di una faticosa e sorvegliata constatazione: la conferma veniva in un secondo momento e quasi sempre era piena e rassicurante. In tal modo al Pagliara era toccata la buona ventura di vendere a caro prezzo all'estero qualche dipinto di gran pregio, rifacendosi così delle continue erogazioni. Giunse così a mettere assieme un patrimonio artistico ed antiquario tutt'altro che trascurabile [... , grazie a un] rastrellamento quotidiano che attingeva a piene mani ai negozi in via Costantinopoli, miniera ancor vergine, allora⁴¹.

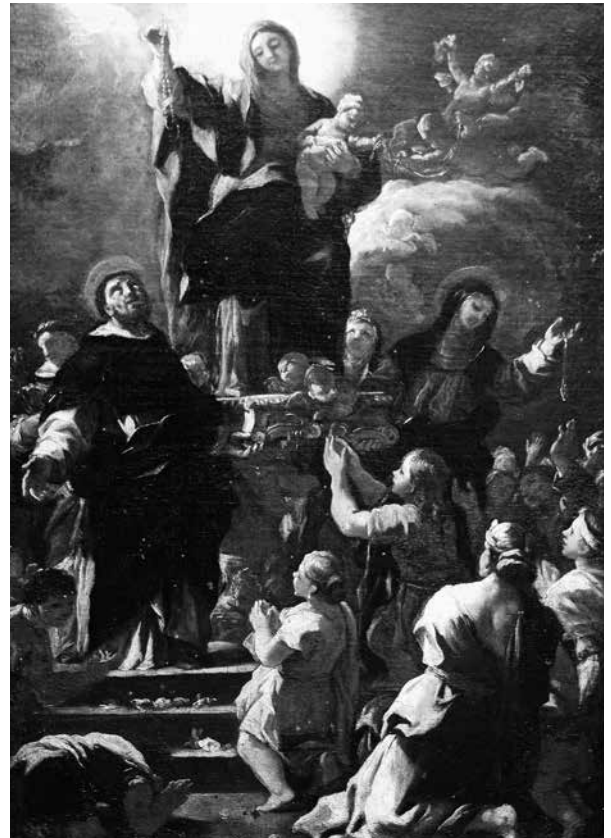
Insomma Pagliara aveva grande passione e anche un certo fiuto, ma pochi soldi, e comprava i dipinti e gli oggetti



39. Vincenzo Abbati, *Interno della cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



40. Ignoto pittore veneto-cretese, secolo XVI, *Madonna col Bambino*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



41. Luca Giordano, *Madonna del Rosario*, bozzetto. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

antichi per lo più in via Costantinopoli, fra antiquari e rigattieri locali, che spesso gli facevano credito e presso i quali si recava giornalmente uscendo dal Conservatorio napoletano di San Pietro a Maiella. Comprava di continuo, comprò di continuo, verosimilmente nei venti, venticinque anni fra l'assunzione del suo incarico al Conservatorio, nel 1889, e la morte, nel 1914; e questo spiega l'enorme quantità di oggetti raccolti ma anche la loro natura molto eterogenea e la loro qualità molto discontinua.

Anche la raccolta di dipinti, disegni e sculture di artisti a lui contemporanei, d'altronde, sembra improntata a un analogo «atteggiamento asistematico» – come lo ha definito Bissoli parlando degli acquisti in campo musicale⁴² –, piena com'è di opere palesemente offertegli in dono, di suoi ritratti (figg. 1-2, 5-7, 12) o di ritratti di amici e corrispondenti, o anche di altre opere spesso corredate da dediche e spesso di artisti a lui legati o in obbligo per altre faccende, come Altamura, Migliaro o Jerace.

Non so se Pagliara conservasse ricevute dei suoi acquisti,

dei prezzi pagati e della provenienza originaria delle opere passate in suo possesso. Personalmente non ne ho trovate. Per il quadro del Greco, però, si ha notizia di un suo acquisto a Napoli presso «un rigattiere»⁴³; mentre di dipinti su tela, di quadri di antenati, di stampe e di *consolles* antiche parlano alcune lettere – pubblicate da Paola Villani – a lui indirizzate fra il 1910 e il 1913 da Salvatore Di Giacomo, collezionista anch'egli, ma ancor più «senza una lira» e dal quale Pagliara evidentemente pure comprava⁴⁴; e di opere originariamente in possesso di Di Giacomo e poi passate a Pagliara è traccia anche nel catalogo della vendita Corona del '21, dove al numero 1135 si legge «Scuola di Posillipo. *Marechiaro*. Con cornice dorata, dipinto che l'artista R. Tessitore dedicò al famoso poeta di *Marechiaro* (S. di Giacomo)»⁴⁵.

Quanto alle scelte e ai gusti, infine, dentro tutta questa 'asistematicità' non sembra di poter individuare – almeno per i dipinti antichi – un indirizzo collezionistico chiaro o un qualsivoglia nesso di coerenza⁴⁶.

E tuttavia c'è forse un punto che merita di essere sotto-



42. Giovanni Antonio D'Amato, *"Gesù riposi nel tuo cuore"*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

43. Girolamo Imparato e Giovanni Antonio D'Amato, *Immacolata*, particolare. Castellammare di Stabia, Museo Diocesano.

44. Luca Giordano, bottega di, *Fuga in Egitto*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

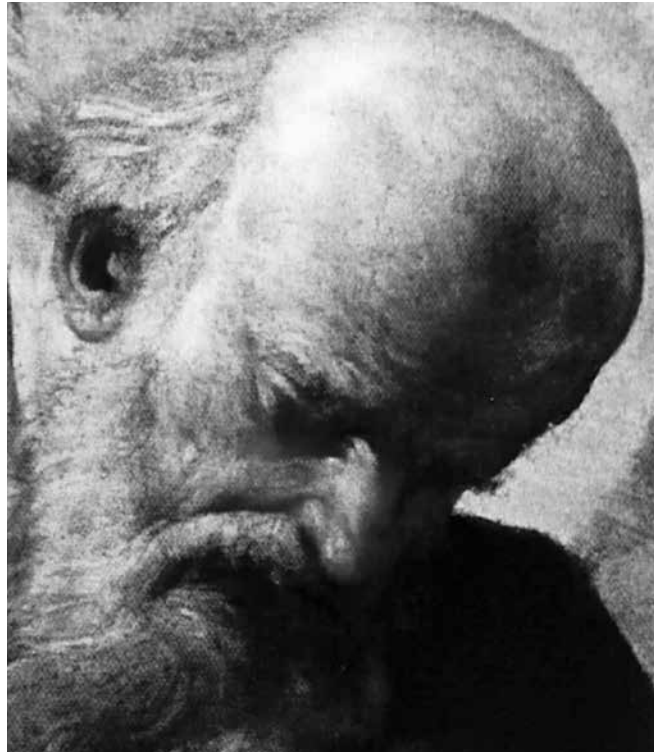
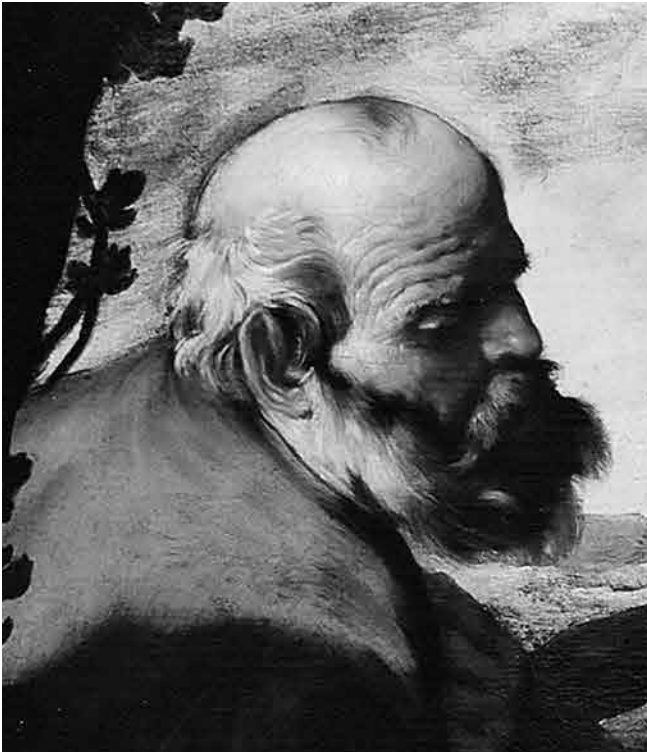
45. Luca Giordano, *Fuga in Egitto*. Alcalá de Henares, convento dei Gesuiti.

alla pagina seguente

46. Francesco Fracanzano, *Sacra Famiglia*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

47. Francesco Fracanzano, *Sacra Famiglia*, particolare. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

48. Francesco Fracanzano, *Morte di san Giuseppe*, particolare. Napoli, chiesa della Trinità dei Pellegrini.





49. Sebastiano Conca, *David che suona l'arpa*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



50. Sebastiano Conca, *David che suona l'arpa*. Già Milano, mercato antiquario.

lineato, un dato che cela un interesse evidente di Pagliara, se non per determinate epoche, stili o maestri, almeno per il soggetto dei dipinti acquistati. È un fatto – io credo – che, fra i 700 e passa dipinti elencati nel catalogo della vendita, all'incirca una cinquantina – percentuale tutt'altro che indifferente – risultino di soggetto in qualche modo musicale: angeli musicanti, allegorie della musica (ben 6) (fig. 17); ritratti di musicisti o musicanti (ben 17) (figg. 15, 31); nature morte con strumenti musicali (figg. 16, 22); raffigurazioni di santa Cecilia (ben 7) (fig. 25); scene di canto o di danza e infine intrattenimenti musicali (figg. 14, 27, 49)⁴⁷. Una presenza che non può essere casuale e che si rivede ancora, sebbene in misura ovviamente ridotta, in quei dipinti della sua raccolta che sono giunti sino a noi e che oggi sono conservati nel Museo Pagliara al Suor Orsola Benincasa.

In questi quadri probabilmente Pagliara vedeva dunque la giunzione a lui cara fra arte e musica, e nella loro unione e il loro insieme quell'armonia fra le muse da lui sempre ricercata. Grazie ad essi quest'oggi è per noi possibile, dentro

il museo a lui dedicato, non solo soffermarci e riflettere sul Greco, su Cavallino, sul Sei o il Settecento napoletano, su Corot, Gemito o Migliaro, ma leggere e comprendere meglio, allo stesso tempo, un pezzo a suo modo originale di storia del gusto e del collezionismo *fin-de-siècle*, un pezzo della storia di una Napoli insieme piccola e grande, locale ed europea, occhiuta e generosa.

¹ [M.A. PAGLIARA], *Rocco Pagliara*, in *Biblioteca Rocco Pagliara. Un caleidoscopio napoletano di fine Ottocento*, cat. mostra, Roma 2002, Roma 2002, tavv. n.n. dopo fig. 7.

² Cfr. M. LIMONCELLI, *Vendite all'asta nei primi del Secolo*, in «Il Fuidoro», 1955, p. 95, e qui, *infra*. Per la figura di Rocco Pagliara, nei suoi vari aspetti di poeta, giornalista, musicologo o collezionista, si veda la bibliografia riassunta nei testi più recenti, come il catalogo qui citato a nota 1 o l'altro, di poco successivo, *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara, 1856/1914*, cat. mostra, Napoli 2003, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003, o ancora P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli 2010, e quella contenuta nei saggi riuniti in questo stesso numero della rivista. Su Villa Belvedere vedi in sintesi L. Rocco, *Villa Belvedere. Cronache di arte, amore e musica di una antica residenza napoletana*, Napoli 2004. A p. 79 un accenno all'abitazione di Pagliara.

³ Cfr. in breve M.T. PENTA, *Rocco Pagliara e la cultura a Napoli fra Otto e Novecento*, in *L'Europa a Napoli*, cit., pp. 31-33; nonché Istituto universi-

tario pareggiato di magistero femminile Suor Orsola Benincasa Napoli, Guida dell'istituto. Anno accademico 1947-1948. Cenni storici, corsi ed insegnamenti, piani di studio e programmi, disposizioni generali, esami, fondazione Adelaide e M. Antonietta Pagliara, dati statistici, Napoli 1948, pp. 49-50, dove il dono del Fondo Adelaide e Maria Antonietta Pagliara, allora avvenuto, viene detto «destinato a integrare l'opera culturale ed educativa dell'Istituto».

⁴ Si veda, a titolo d'esempio, *El Greco*, cat. mostra, New York-Londra 2003-2004, a cura di D. DAVIES, London 2003, p. 102, n. 11; J. ÁLVAREZ LOPERERA, *El Greco. Estudio y catálogo*, 2.1, *Catálogo de obras originales. Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España*, Madrid 2007, pp. 90-91, n. 33; *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656*, cat. mostra, Cleveland-Fort Worth 1984-1985, a cura di A.T. LURIE, A. PERCY, Meriden (Conn.) 1984, pp. 72-73, n.12.

⁵ V. MARIANI, *Le "Stimmate di San Francesco" del Greco, a Napoli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», n.s., II, 1953 [1954], pp. 344-352; IDEM, *La raccolta d'arte Pagliara*, Napoli 1956; F. BOLOGNA, *La raccolta Pagliara a Suor Orsola Benincasa*, in «Il Mattino d'Italia», 1 aprile 1952, p. 3.

⁶ A. CAPUTI, M.T. PENTA, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara, catalogo*, Napoli 1985; M.T. PENTA, *Tobiolo e l'angelo. Una proposta per Claude Lorrain*, in «Bollettino d'arte», n.s., 82, 1993, pp. 39-48.

⁷ *Itinerari archeologici a Napoli e dintorni. Incisioni della Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, cat. mostra, Napoli 1983, Napoli 1983; *Parigi, luoghi per una storia. Incisioni della Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, cat. mostra, Napoli 1985, Napoli 1985; *Giovan Battista Piranesi incisore. Incisioni della Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, cat. mostra, Napoli 1990, Napoli 1990; *Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 1987, a cura di A. CAPUTI, M.T. PENTA, Milano 1987, ed. cons. Milano 1992; *Napoli in prospettiva. Vedute della città dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta d'Arte Pagliara*, cat. mostra, Napoli 1996, a cura di M.T. PENTA, Napoli 1996; *Incisioni del '700 in Italia nella Raccolta d'Arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 2002, a cura di M.T. PENTA, B. JATTA, Napoli 2002; *L'Europa a Napoli*, cit.

⁸ Cfr. qui la nota 3. Su Maria Antonietta Pagliara, il suo carattere e le sue motivazioni vedi, in sintesi, M.A. PAGLIARA, *Federico Froebel. La sua pedagogia*, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli 1900; EADEM, *Per la riforma delle scuole professionali e industriali. Studio e relazione*, Napoli 1916; L. D'ALESSANDRO, *L'educazione alla libertà ed al Risorgimento nelle lettere di Adelaide Del Balzo*, e A. TESAURO, *Per M.A. Pagliara*, in *L'istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura*. Napoli 1895-1995, Napoli 1995, pp. 185-194, 587-591; V. FIORELLI, *Una scuola per le italiane. Adelaide del Balzo Pignatelli e il progetto di educazione per le donne moderne, in Le donne che hanno fatto l'Italia*, cat. mostra, Catania-Roma 2011-2012, a cura di E. BRUNI, Roma 2011, pp. 83 e sgg.; B. CRAVERI, *Adelaide del Balzo Pignatelli, Maria Antonietta Pagliara, Erminia Capocelli. Tre generazioni di donne al servizio di un ideale*, in *Le savoir sur la falaise. Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa*, Milano 2013, pp. 20-29; G. SPINA, *Mediterraneo delle donne. La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'arte*, Napoli 2015, p. 43, con bibliografia.

⁹ *Catalogo della grande vendita all'asta della collezione di arte antica e moderna che raccolse Rocco Pagliara*, Napoli, Galleria Eugenio Corona, 25 maggio 1921 e giorni seguenti. La copia presso l'Università Suor Orsola Benincasa, Biblioteca Sergio Ortolani, ha la segnatura 4C 104; quella (in realtà un'edizione diversa e di maggior formato) oggi presso la Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte in Palazzo Venezia a Roma, la segnatura RIS0000137.

¹⁰ L. MAZZOLA, *Il misterioso Pagliara: ombroso e poliedrico*, in *Biblioteca Rocco Pagliara*, cit., p. 17. Nel citato *Catalogo della grande vendita all'asta* il brano di Edmond de Goncourt è trascritto in una pagina di bottello non numerata che segue il frontespizio.

¹¹ Cfr. ancora il *Catalogo* citato a nota 9.

¹² M. LIMONCELLI, *Vendite all'asta*, cit., p. 95.

¹³ *Catalogo della grande vendita all'asta*, cit., ed. presso l'Università Suor Orsola Benincasa, p. 43, n. 536, tav. XXXII, p. 93, n. 1161, tav. LXbis.

¹⁴ Cfr. ad esempio la *Santa Rosalia* inv. QU 148, attualmente nei depositi.

¹⁵ Stranamente questo aspetto è rimasto sinora incompreso nella ricostruzione delle sorti della raccolta; si veda, a titolo d'esempio, M.T. PENTA, in *L'Europa a Napoli*, cit., pp. 31-32.

¹⁶ Archivio Storico dell'Università Suor Orsola Benincasa, Napoli (d'ora in avanti ASTSOB), 6, *Fondazione Pagliara - Carte diverse*, Elenco del 18 luglio 1920. È interessante notare come, ben prima della sua pubblicazione ufficiale da parte di Mariani nel 1954 (cfr. qui la nota 5), si avessero ben chiare l'importanza e l'autografia del dipinto, per altro firmato, del Greco, qui infatti già elencato come tale. D'altronde occorre dire che esiste una lettera di Adolfo Venturi alla Principessa di Strongoli del 1929 nella quale egli le annunciava a breve una visita al Suor Orsola per una conferenza su Michelangelo e per «discutere del Greco» (ASTSOB, fasc. 17; cfr. G. SPINA, *Mediterraneo delle donne*, cit., p.168, n. 70). Evidentemente, una volta giunti i quadri nell'Istituto, si considerava l'opportunità di fare stimare almeno i più importanti della raccolta, come si evince anche dalla perizia dello stesso anno redatta sempre da Venturi per il *Paesaggio* di Corot (ivi, p. 168, n. 64). Già prima del 1914 il dipinto del Greco era stato inoltre mandato da Rocco a Parigi al pittore e collezionista Zuloaga, appassionato ammiratore dell'artista e possessore di un'altra versione del soggetto, il quale l'avrebbe restaurato; e, una volta rientrato a Napoli dopo la morte nel 1914 dello stesso Pagliara, era stato poi presentato a stampa in modo sommario già su «Napoli nobilissima» (III, 1922, p. 32, *Da libri e periodici*; cfr. ora, sulla questione P.K. IOANNOU, *Los "Estignas" del Greco en Roma. A proposito de una obra perdida del Greco*, in «Archivo Español de Arte», LXXXVIII, 2015, 352, pp. 409-417, con bibliografia). Gli studi dedicatigli in seguito da parte del Mariani (cfr. qui la nota 5) non dovevano per altro chiarire del tutto sia il rapporto con l'altra versione di proprietà Zuloaga, per molti anni ritenuta tutt'uno con quella Pagliara, sia le circostanze anche cronologiche dell'invio del dipinto a Parigi e della sua restituzione, che ancor oggi un'importante monografia sull'artista, come quella di J. ÁLVAREZ LOPERERA, *El Greco. Estudio y catálogo*, 2.1, cit., pp. 90-91, pospone infatti nel tempo, datando erroneamente l'acquisto dell'opera verso il 1917-1918 (e cioè alcuni anni dopo la morte di Rocco) ed il suo restauro a Parigi verso il 1923.

¹⁷ Cfr. il *Catalogo* citato alle note 9 e 13, pp. 22, 60, 61, 93, 99, 124, nn. 748, 762, 1161, 277, 1239, 1552, tavv. XLI, XLIII, LX, LXII, LXV, LXXII. Un altro dipinto, con un *Apostolo*, purtroppo però non illustrato in catalogo e quindi non giudicabile, era addirittura attribuito a Mantegna.

¹⁸ Ivi, pp. 58-59, n. 725, tav. XXXIX, con l'attribuzione allora ad Annella De Rosa. Una versione pressoché identica – ma con lievi varianti, ad esempio nelle ciocche dei capelli sul collo, e comunque questa si siglata con chiarezza da Vaccaro – è oggi a Greenville, presso la Bob Jones University, compagna di un'Annunciata pure a mezza figura (D.S. PEPPER, *Bob Jones University Collection of Religious Art, Italian Paintings*, Greenville 1984, pp. 128-129, n. 129). Un'altra di queste coppie, simile specie nella figura dell'Angelo ma più ampia nel taglio, è – sempre di Vaccaro – nella chiesa dei Cappuccini a Rodi Garganico (*Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococo*, cat. mostra, Bari 1964, a cura di M. D'ELIA, Roma 1964, pp. 175-176, n. 174).

¹⁹ Ivi, p. 76, n. 948, tav. LV, con l'attribuzione allora a Massimo Stanzione. Mezzefigure analoghe di Pacecco – anche se non incluse, come questa, in un ovato – sono a Vienna, Kunsthistorisches Museum (*Flora*), Parigi, già Galerie Canesso (*Santa Barbara*) e Francavilla Fontana, già Palazzo Imperiali (*Sant'Agnes*); cfr. V. PACELLI, *Giovan Francesco de Rosa, detto Pacecco de Rosa, 1607-1656*, Napoli 2008, pp. 340-346, nn. 76, 79, 82), tutte riferibili ai tardi anni quaranta del Seicento.

²⁰ Ivi, p.13, n. 149, tav. X, con l'attribuzione allora a Bernardo Cavallino. Si vedano a confronto ad esempio *L'Amore e il Tempo* della Galleria di Palazzo Barberini a Roma e gli *Scavatori di tombe* di una raccolta privata tedesca (cfr. *Johann Heinrich Schönfeld - Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen*,

cat. mostra, Friedrichshafen-Stuttgart 2009-2010, a cura di U. ZELLER, M. WAIKE, H.M. KAULBACH, Köln 2009, pp. 90-91, 122-123, nn. 1, 15).

²¹ Ivi, pp. 58-59, n. 956, tav. LXI, già attribuito a Solimena, come «Santo Apostolo». Per l'affresco corrispondente in San Giorgio Maggiore e per l'altro bozzetto di collezione Lauro, che include però anche la figura di Sant'Antonio da Padova, cfr. in sintesi F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 55-56; M.A. PAVONE, in *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, cat. mostra, Pagani-Nocera Inferiore 1990, a cura di V. De Martini, Milano-Parma 1990, pp. 62, 114.

²² Cfr. il *Catalogo* citato alle note 9 e 13, p. 52, n. 648, tav. XXXV: «Morelli D., *Vespri Siciliani*. Simpaticissimo bozzetto su tavola di bella colorazione, e grande esecuzione. *L'originale eseguito pel principe di Cassano ed attualmente presso la principessa di Viggiano*. Per il dipinto grande, oggi a Capodimonte, i disegni preparatori e le altre sue versioni esistenti cfr. M. MORMONE, in *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901, dal Romanticismo al Simbolismo*, cat. mostra, Napoli 2005-2006, a cura di L. MARTORELLI, Napoli 2005, p. 114, n. 48, con bibliografia.

²³ Cfr. il *Catalogo* citato alle note 9 e 13, p. 12, n. 137, tav. IX.

²⁴ Cfr. O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 79, 82, 306 n. A326, 392, 640; «*Filosofico umore*» e «*maravigliosa speditezza*». *Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, cat. mostra, Firenze 2007, a cura di E. FUMAGALLI, Firenze 2007, pp. 115-119, 134 note 304-308, con bibliografia e documenti.

²⁵ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-45, vol. III, p. 406. I documenti oggi noti (vedi qui a nota 24) indicano che la grande tela destinata al soffitto di una delle sale di Palazzo Pitti, diversamente da quello che si pensava in passato, non fu realizzata a Firenze nel 1682, ma, saldata a Giordano nel 1688, eseguita invece a Napoli, e di qui inviata a Firenze. La circostanza non esclude tuttavia del tutto che almeno la 'macchia' venisse dipinta a Firenze e – secondo il racconto del De Dominici – in presenza del granduca, durante i soggiorni del pittore in città, nel 1682-1683 o nel 1685-1686.

²⁶ Cfr. il *Catalogo* citato alle note 9 e 13, p. 72, n. 897.

²⁷ Ivi, pp. 7, 12, 14.15, 18-19, 26-27, 30-31, 41, 43, 49, 51-55, 58-60, 63, 65, 67-69, 71-76, 83-93, 97, 100, 105, 108-109, 114-116, 118, 121-123, 125, 131-133, 137, 140-142, 144, 146, 155-156 e *passim*. Per i dipinti, disegni ed acquarelli 'contemporanei' della raccolta di Rocco Pagliara vedi in sintesi A. CAPUTI, M.T. PENTA, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cit., pp. 27-31; e specie M.T. PENTA in *L'Europa a Napoli* cit., pp. 19-34, 45-128, con bibliografia e documenti.

²⁸ A. CAPUTI, M.T. PENTA, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cit.

²⁹ Ivi, p. 13, n. 19.

³⁰ P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 154-178, 327-328, e in particolare, per la pala di Suor Orsola, le pp. 159, 176 nota 74, con bibliografia.

³¹ A. CAPUTI, M.T. PENTA, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cit., p. 13, n. 11.

³² O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *op. cit.*, pp. 300 nn. A293-294, 625 figg. 398-

399, con una datazione al settimo decennio.

³³ Inv. QU (1993-96) n. 136, olio su tela, cm 171 x 224,5: «ignoto napoletano, metà sec. XVII».

³⁴ Cfr. *Transito di San Giuseppe. Restauro del dipinto di Francesco Fracanzano Transito di San Giuseppe. Chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini*, Somma Vesuviana 2011, con bibliografia.

³⁵ Inv. QU (1993-96) n. 151, olio su tela, cm 62 x 49: «ignoto sec. XIX».

³⁶ *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cat. mostra, Gaeta 1981, a cura di N. SPINOSA, Gaeta 1981, pp. 312-313, n. 114.

³⁷ Cfr. il *Catalogo* citato alle note 9 e 13, p. 43, n. 536, tav. XXXII: «simpatico dipinto di fattura napoletana».

³⁸ A. CAPUTI, M.T. PENTA, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cit., p. 25, n. 82; *Della Gloria e dell'Amor. Olhares sobre a Obra de Niccolò Jommelli (1714-1774) em Portugal*, cat. mostra, Lisboa 2014, Lisboa 2014, p. 16.

³⁹ Edita in *L'Europa a Napoli*, cit., p. 199, n. 5, 10 marzo 1914: «Monsieur le Professeur, je suis bien heureux de rendre hommage a S.A.R. le grand Duc de Hegue, en envoyant le portrait de Jommelli par la D. Therbusch, de ma propriété, à l'exposition qu'il se plait d'organiser. (...) Pour l'envoyer à Florence je le fit renforcer avec une toile nouvelle. Derrière la vieille toile le nom de Anna Dorothea Therbusch était écrit en écriture ancienne, peut etre de main de l'artist».

⁴⁰ Su cui cfr. *Der freie Blick. Anna Dorothea Therbusch und Ludovike Simanowiz. Zwei Porträtmalerinnen des 18. Jahrhunderts*, cat. mostra, Ludwigsburg 2002-2003, a cura di K. KÜSTER, B. SCHERZER, A. FIX, Heidelberg 2002. La scritta sullo spartito, in basso, porta, sotto al nome del musicista, la scritta «di anni 50», il che fissa l'esecuzione del dipinto al 1764, anno in cui Jommelli e la Therbusch si trovavano in effetti entrambi alla corte di Stoccarda.

⁴¹ M. LIMONCELLI, *Vendite all'asta*, cit., pp. 94-95.

⁴² F. BISSOLI, *Il fondo musicale della Collezione Pagliara*, in *L'Europa a Napoli*, cit., p. 35.

⁴³ *Da libri e periodici*, in «Napoli nobilissima», cit., p. 32.

⁴⁴ P. VILLANI, *op. cit.*, pp. 128-132, nn. XXXIV-XLIV. Una lettera del 27 dicembre 1913 da Parigi di André de Zarrois, conservata nello stesso fondo di corrispondenze di Rocco Pagliara (ASTSOB, n. IX), attesta di contro che quest'ultimo vendeva o comunque procacciava dipinti e oggetti per altri collezionisti fuori Napoli.

⁴⁵ Cfr. il *Catalogo* citato alle note 9 e 13, p. 91, n.1135.

⁴⁶ Difficile, a fronte del metodo descritto già dal Limoncelli e del livello di qualità estremamente altalenante delle opere raccolte, parlare di un «gusto finissimo del Pagliara, grande 'dilettante' che (...) innamorato del bel pezzo, lo acquista anche a costo di sacrifici economici»; un'interpretazione – questa –, diversa da quella qui esposta, sulla quale si veda M.T. PENTA, in *L'Europa a Napoli*, cit., pp. 32-34.

⁴⁷ Cfr. il *Catalogo* qui citato a nota 9, nn. 36, 50, 52, 72, 75, 85, 88, 124, 127, 213, 227, 235, 264, 288, 308, 317, 344, 536, 634, 666, 708, 719, 730, 748, 778, 797, 799, 874, 938, 967, 978, 991, 1004, 1016, 1079, 1116, 1243, 1479, 1534, 1552, 1807, 1812, 1841, 1915, 1920.

ABSTRACT

Ancient Paintings in the Rocco Pagliara Collection

Rocco Pagliara is better known for his work in the fields of literature and music than as an art collector. He was however a compulsive gatherer, who spent much of his brief life acquiring paintings, sculpture, and artistic objects, until the rooms of Villa Belvedere, his Naples home, were full to the limit and beyond. The present essay, dealing especially with an important nucleus of ancient paintings he collected between 1889 and 1914 – some of which were sold at the Corona Gallery in 1921 while the rest were given to Suor Orsola Benincasa University by his sister, Maria Antonietta – seeks to gain a sense of Pagliara's artistic tastes and interests.



51. Napoli, Suor Orsola Benincasa. Fondazione Pagliara, *Gabinetto delle Stampe*.

La collezione di stampe della Fondazione Pagliara: progetti in corso

Francesca De Ruvo

Il convegno *Ombre dal fondo* ha voluto celebrare la figura del noto collezionista Rocco Pagliara (Baronissi, Salerno, 1856 - Napoli 1914) (fig. 52) in occasione del centenario della sua morte, tracciandone il profilo mediante quel ricco patrimonio fatto di note, scritti e oggetti d'arte che a tutt'oggi la Fondazione custodisce¹.

La scelta di raccontare la figura dell'amatore attraverso i luoghi e il materiale raccolto pone l'attenzione su una Napoli *fin de siècle* in piena rinascita culturale, offrendo, al contempo, l'opportunità di dar merito ai molteplici sforzi degli studiosi nella ricostruzione di tale sfera d'interesse. Numerose, infatti, sono le pubblicazioni che si annoverano grazie all'impegno e alle collaborazioni sorte in seno all'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli e che raccontano a tutto raggio i diversi aspetti della vita del collezionista e delle raccolte a lui correlate.

L'occasione di quella giornata di studi, d'altro canto, non argina la riflessione ai bei cataloghi e alle pubblicazioni fin ora realizzate, ma volge lo sguardo verso nuove prospettive di progetti futuri che guardano alle collezioni come un corpo vivo e dinamico in grado di equipararsi alle grandi realtà museali nazionali ed internazionali, e in termini di consistenza e in termini di fruibilità.

La particolarità dell'Istituto Suor Orsola Benincasa² quale cittadella universitaria avente un museo di sua proprietà – così originale nel suo essere – gioca un ruolo di fondamentale importanza nella definizione del nuovo assetto che si sta pensando per la raccolta. Ciò va certamente sottolineato in termini tanto di prestigio quanto di spendibilità, affinché questa sua natura di contenitore di arte e saperi possa concretizzarsi al meglio non solo nel lavoro di conservazione delle opere, ma anche nell'inserimento dell'intero complesso

museale in un circuito più attuale, che miri ad un pubblico più vasto, attraverso un tipo di catalogazione partecipata, interdisciplinare e universalmente riconosciuta.

Con il rinnovarsi, nel mese di ottobre del 2014, del consiglio di amministrazione della Fondazione Pagliara nelle persone di Lucio d'Alessandro, rettore dell'Università Suor Orsola Benincasa, di Ortensio Zecchino, presidente della Fondazione Pagliara, di Piero Craveri, presidente dell'Ente Morale di Pubblica Istruzione, e di Barbara Jatta, docente di Storia delle tecniche e delle arti grafiche in questo Ateneo, già curatrice del Gabinetto della Grafica presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e ora direttrice dei Musei Vaticani, ecco che si manifesta una rinnovata attenzione ai temi che si sviluppano attorno al Museo Pagliara e alle dinamiche ad esso collegate³. Con la collaborazione di Pierluigi Leone de Castris, Pasquale Rossi e Luisa Bocciero, si definiscono, altresì, le principali linee-guida di un piano di riqualificazione del museo nella piena volontà di un profondo nonché dispendioso rinnovamento, che abbia in sé i criteri fondamentali per un più adeguato rapporto con gli studiosi e i visitatori.

Parte sostanziale di questo piano pone l'attenzione sull'intervento di conservazione e valorizzazione delle opere a stampa conservate nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell'Istituto (fig. 51), avviatosi il 31 ottobre del 2014 e guidato da Barbara Jatta, nell'ambito del progetto MITO coordinato da Pasquale Rossi, e che mira all'inglobamento della raccolta grafica all'interno dell'intera realtà museale quale parte cospicua e integrante dei beni mobili che la compongono.

Come è noto, il gabinetto grafico in questione rappresenta uno dei settori più importanti della collezione a cui Rocco Pagliara diede forma con l'acquisto di dipinti, minia-



52. Vincenzo Migliaro, *Ritratto di Rocco Pagliara*. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

ture, libretti musicali, disegni ed altri oggetti d'arte. Le opere ivi custodite, grazie alla loro eterogeneità, offrono un'ampia visuale della produzione grafica nei diversi secoli e dell'evoluzione dei temi della rappresentazione, degli stili e delle tecniche di riproduzione, data l'ampia presenza di xilografie, bulini, acqueforti e litografie, databili dalla fine del XV agli inizi del XX secolo.

Il materiale grafico consente, a ben vedere, una conoscenza approfondita dei molteplici sviluppi stilistico-iconografici dei centri di produzione italiani nel corso dei secoli, dato il ricco numero di stampe appartenenti alle differenti scuole, come la ligure, la veneta, l'emiliana, la toscana, e quelle di Roma e Napoli. Le opere appartenenti alle scuole europee, quali quelle dei Paesi Bassi, della Francia, dell'Inghilterra, della Germania, della Spagna e del Portogallo, completano questa composita raccolta, la cui ecletticità non si limita alla sola provenienza, ma attinge ai diversi generi rappresentati, come le stampe di costume, i soggetti sacri, l'architettura, le vedute, la cartografia, il genere musicale e teatrale e la ritrattistica.

Tra gli incisori rappresentati, la collezione vanta personalità artistiche che le conferiscono grande prestigio, come Albrecht Dürer, Annibale e Agostino Carracci, Jusepe de Ribera, Salvator Rosa, Rembrandt, Jacques Callot, Stefano della Bella, Giovan Battista Piranesi (fig. 55), Canaletto (fig. 54), Francesco Rosaspina, Francesco Bartolozzi, Honoré Daumier, Nadar, Domenico Morelli e molti altri, ai quali si aggiungono le bellissime vedute e cartografie della città di Napoli (fig. 53).

Tale materiale vede il suo ingresso negli ambienti del Suor Orsola Benincasa nel 1947 per volere dell'allora direttrice del Magistero Maria Antonietta Pagliara e di sua sorella Adelaide, le quali decisero di lasciare l'ingente patrimonio, ereditato dal fratello Rocco, all'Istituto, affinché le allieve potessero avvalersene per gli studi di storia dell'arte. Secondo l'organizzazione dei beni negli spazi dell'Istituto, curata da Sergio Ortolani dal 1947 al 1949 (anno della sua morte), e successivamente da Valerio Mariani negli anni Cinquanta, le stampe e i disegni occupavano le ultime due sale espositive del museo, inaugurato nell'aprile del 1952, nel piano ammezzato che affaccia sul portico (oggi finestrato) prospiciente il grande claustro maiolicato. Successivamente si decise di destinare il *corpus* di opere grafiche a una più idonea sistemazione trasferendolo nei due ambienti dell'attuale piano-mostre, dove tutt'ora è custodito in appositi 'palchetti' e armadiature.

In ambito catalografico la raccolta di stampe ha potuto contare, negli ultimi trent'anni, sui nutriti studi condotti con particolare dedizione da Maria Teresa Penta, Anna Caputi e Barbara Jatta, attraverso indagini tematiche finalizzate alla catalogazione di parti della collezione in formato cartaceo. Grazie a questa attività sono nati i bei cataloghi sulle stampe italiane del Seicento e del Settecento, e quelli su Giovan Battista Piranesi e sulle stampe fiamminghe⁴, che hanno permesso a parti della raccolta di essere conosciute a livello nazionale ed internazionale anche attraverso la realizzazione di mostre all'estero.

Da una prima analisi ci si è resi conto che il lavoro di organizzazione della collezione nella sua interezza era fermo agli anni immediatamente successivi all'acquisizione delle opere, mentre gli studi seguenti sono rimasti incentrati su singole parti di materiale senza pensare alla collezione



53. Bastiaen Stopendaal, *Napoli*, 1653. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

come un *corpus* unico. Prima preoccupazione e principale obiettivo, quindi, è quello di uniformare la raccolta sotto il profilo sia topografico che catalografico, rispettando il ruolo tipico di un gabinetto di grafica quale realtà a metà strada tra la biblioteca e l'archivio, in cui le stampe, concepite per loro natura come opere sciolte, sono talvolta inserite in album rilegati o in volumi come elementi illustrativi. Secondo proposito è quello di sottolineare il dovere che il fondo ha nell'essere punto di riferimento per studenti e studiosi quale contenitore di oggetti d'arte non solo fruibili nella loro accezione più squisitamente artistica, ma come documenti visivi adoperabili in campo interdisciplinare.

La scelta di tale metodologia di lavoro si inserisce nella piena consapevolezza della necessità di mettersi al passo con quanto già da una decina d'anni avviene nelle contemporanee realtà museali nazionali ed estere, in cui gioca un ruolo fondamentale la realizzazione di una catalogazione informatizzata e interattiva che agevoli il contatto tra utenti e opere. Solo seguendo il profilo dei moderni Opac (*On-line public access catalogue*) strutturati in base alle nuove norme catalografiche e all'utilizzo di un linguaggio uniformato e quindi universalmente riconosciuto, come quello regolato dalle normative ICCD⁵ e MARC 21, si potrà garantire una migliore gestione e fruizione del patrimonio artistico.

La prima fase del lavoro ha previsto un'azione di risi-

stemazione fisica degli ambienti – cui si spera di aggiungere in un prossimo futuro l'adeguamento delle condizioni termoisometriche –, che ha permesso il rinvenimento di schede inventariali cartacee ICCD relative ai beni appartenenti al Museo Pagliara, proseguendo poi con la riorganizzazione, in settori e in ordine alfabetico, dei repertori utili all'identificazione scientifica dei materiali grafici.

Terminata questa prima fase, si è dato inizio ad un lavoro di ricerca dei documenti d'archivio con il recupero dell'Inventario di accesso del 1947 e del catalogo d'asta della Galleria Corona di Napoli, questo secondo relativo alla vendita degli oggetti Pagliara avvenuta nel 1921⁶, grazie ai quali è in atto un lavoro di confronto e verifica con le opere attualmente presenti nel fondo, operazione che permetterà un riscontro oggettivo dell'attuale consistenza.

Il passo successivo ha interessato la creazione di un *database* che accogliesse la redazione di un inventario di consistenza delle incisioni, fornito di diversi campi e 'interrogabile' per le diverse voci di cui si compone, strumento ritenuto alla base di qualunque indagine si voglia intraprendere. Tale inventario è stato formulato indicando le notizie che si ritengono fondamentali per l'individuazione e il facile reperimento del materiale grafico, indicando la precisa collocazione, l'autore (o gli autori), un titolo breve che indichi la natura delle opere conservate all'interno di ogni

singola cartella, l'epoca di riferimento, il numero di tavole contenute, i numeri di inventario ad esse relativi, lo stato di conservazione e il costante aggiornamento del lavoro di digitalizzazione effettuato.

La scelta di procedere in tal senso è stata dettata dalla volontà e dalla necessità di acquisire le notizie fondamentali relative al materiale custodito e alla conoscenza della raccolta nel suo insieme. Si è proceduto, infatti, con l'individuazione dell'effettiva collocazione delle stampe attraverso un controllo reale e meticoloso del materiale, l'individuazione degli autori, le aree geografiche di riferimento e i periodi storici rappresentati.

L'importanza di un controllo reale delle stampe è facilmente documentabile con l'esempio di un lavoro di ricerca svolto *in situ* per una tesi di laurea in Storia delle tecniche e delle arti grafiche realizzato negli ultimi due anni su un nucleo di litografie a soggetto caricaturale appartenente al fondo Pagliara. Grazie a questo lavoro si è potuta accertare la presenza di opere databili al XX secolo, allungando il periodo di riferimento cronologico delle incisioni, che, fino ad oggi, si riteneva non andasse oltre gli ultimi anni del secolo precedente. Ad un primo sguardo si sono individuate, inoltre, diverse tematiche di forte interesse che possono, a ragione, ritenersi potenziali argomenti per future pubblicazioni, come la ritrattistica, l'*Art Nouveau*, il vedutismo, il costume, l'archeologia, le stampe *d'après* da opere pittoriche conservate nel Museo Nazionale di Capodimonte, le mostre monografiche ed altro ancora.

Grazie a questo lavoro si è giunti a conoscenza di un numero più attendibile delle opere custodite, stimato inizialmente intorno ai 15.000 esemplari, ma frattanto cresciuto a 19.182, in ragione di varie incongruenze riscontrate nella verifica sulle stampe: alcune non erano state inventariate, e quindi non erano rintracciabili quali beni appartenenti alla raccolta; altre mancavano del timbro della Fondazione Pagliara o presentavano più numeri di inventario; altre infine riportavano il medesimo numero di inventario pur essendo esemplari diversi.

A tali anomalie, registrate nell'ambito dei diversi tentativi di inventariazione succedutisi negli anni, che, purtroppo, non hanno tenuto conto della numerazione progressiva effettuata al momento di accesso, si sta rimediando con un

lavoro di timbratura e adozione di un unico criterio di inventariazione con numerazione consecutiva, al fine di compattare, e finalmente unificare, l'intero nucleo di stampe seguendo il criterio di inventariazione originario. Inoltre, vista la presenza di opere a stampa al di fuori degli ambienti del fondo, quali opere esposte o ancora dislocate in diversi depositi, tale numero è destinato ad accrescersi ulteriormente.

In contemporanea si sta procedendo alla digitalizzazione del materiale in alta risoluzione grazie all'utilizzo dello scanner *Lay Metis*, messo a disposizione dal Centro di Ricerca Interdisciplinare 'Scienza Nuova', che dal mese di giugno del 2015 occupa uno degli ambienti del fondo e per mezzo del quale si pone in essere un *corpus* digitale di immagini che non solo ne documenti l'esistenza, ma che permetta di corredare di immagini le schede catalografiche a lettura remota, previa protezione attraverso timbratura digitale.

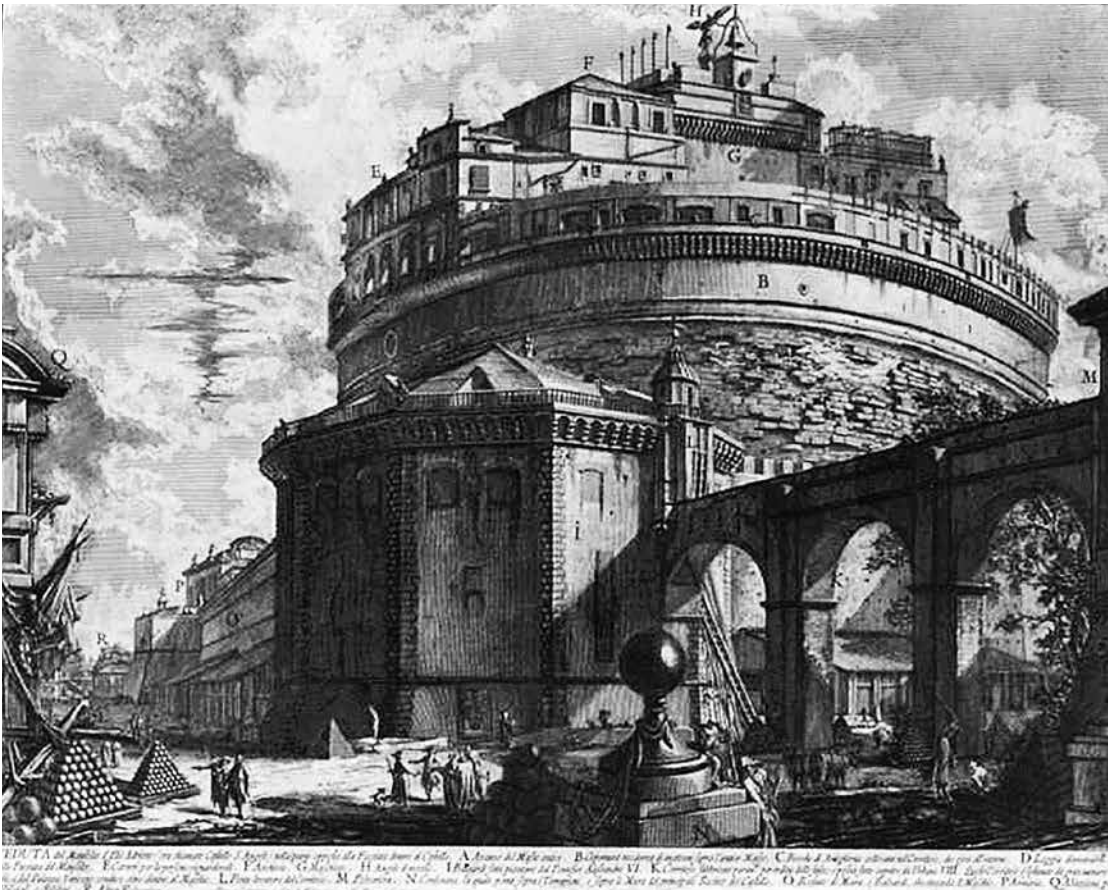
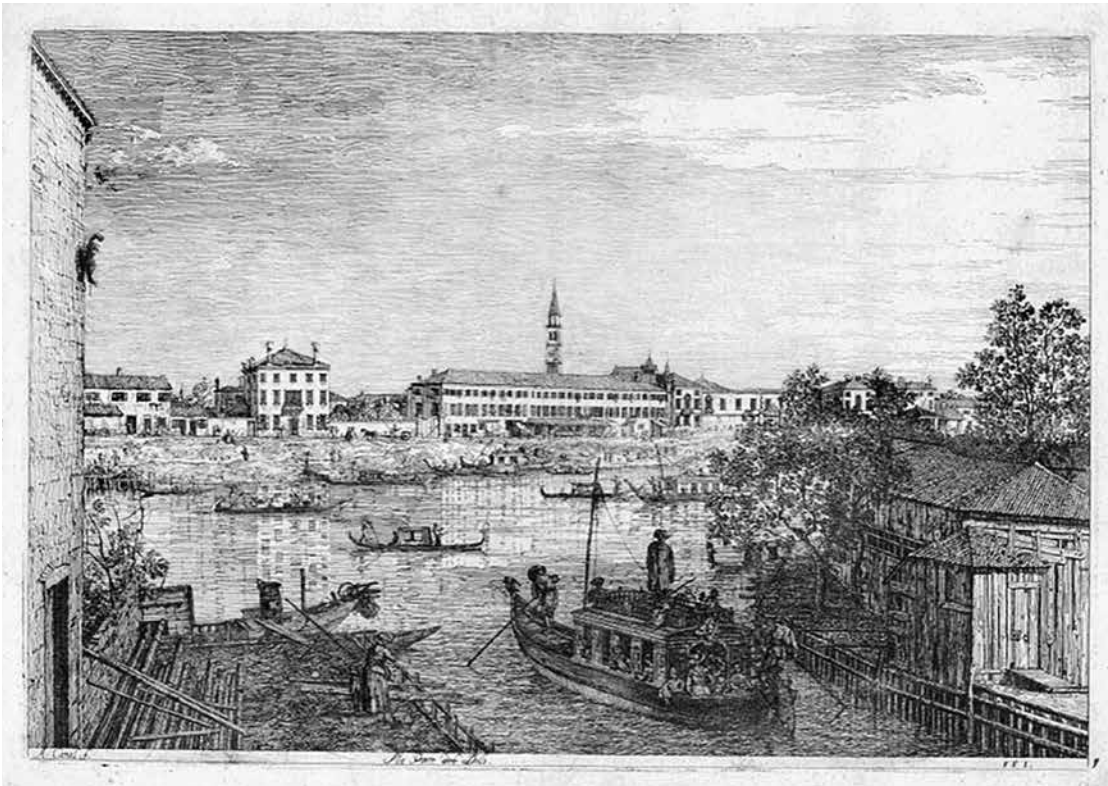
Parallelamente si lavora alla sistemazione progressiva delle opere all'interno dei cassetti per agevolarne la ricerca, e si attende l'arrivo di nuove cartelle conservative, a *ph* neutro e ritagliate a misura seguendo la grandezza delle stampe, per procedere con la sostituzione delle vecchie cartelle, che, essendo di grandezza diversa rispetto al materiale conservato, hanno contribuito, in non pochi casi, ad una cattiva conservazione se non ad un peggioramento dello stato dello stesso materiale. Insomma si punta ad una sistemazione più idonea, che renda agile la consultazione del materiale.

Dal primo novembre del 2014 si è potenziata l'attività delle lezioni *in loco* per la visione diretta delle opere, agevolando la conoscenza delle tecniche e dei materiali utilizzati, favorendo così una più approfondita competenza sulla materia e ridando vita all'idea originaria di Maria Antonietta Pagliara di offrire un'esperienza sul campo ai futuri storici dell'arte.

Altresì il fondo intende proseguire nella collaborazione alle attività di ricerca di docenti e studiosi, e avviare tirocini *post lauream* per laureati al corso in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università Suor Orsola Benincasa.

Ma quali sono le ragioni che spingono alla scelta di tale metodo di ricerca?

Certamente questo lavoro risulta necessario ed imprescindibile al fine di porre le basi per un'attività di catalogazione informatizzata atta ad ogni singola opera grafica di



54. Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto, *Alle porte del Dolo*, 1742. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

55. Giovan Battista Piranesi, *Veduta del Mausoleo di Adriano*, 1754. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



56. Melchiorre De Filippis Delfico, *La coppia*, 1870. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.



57. Melchiorre De Filippis Delfico, *Alba d'oro*, 1870. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa.

proprietà della Fondazione Pagliara mediante la creazione di un programma di catalogazione appositamente strutturato che possa accogliere tutte le informazioni inerenti al materiale custodito. Lavoro, questo, che vede a lungo termine la creazione di un Opac di libero accesso per via remota che favorisca la fruizione dei beni e conseguentemente la loro valorizzazione.

La creazione di un programma così concepito risponde alle attuali esigenze di pensare al catalogo come uno strumento non finalizzato al solo lavoro di immissione e salvaguardia dei dati da parte degli addetti ai lavori, ma ai bisogni dell'utenza a cui esso si rivolge, che dev'essere agevolata nell'interagire con un sistema di cui risulta essere l'effettiva destinataria. Imperativo è dunque il dovere di interfacciarsi con gli utenti in modo semplificato ed esaustivo, creando un nuovo connubio tra saperi e tecnologia, nella prospettiva di una realtà dinamica al passo con le grandi istituzioni.

Numerosi sono, inoltre, gli obiettivi che ci si auspica di

realizzare nel prossimo futuro, come il lavoro di inventariazione anche di quelle opere esposte negli ambienti che si trovano al di fuori dei locali del fondo e l'effettuazione di una stima del valore economico dell'intero patrimonio grafico.

Primo tra tutti è l'obiettivo di realizzare una mostra temporanea, con pubblicazione del relativo catalogo, sul gruppo di ottocento caricature di provenienza francese, inglese, tedesca ed italiana, che annoverano oltre cinquanta artisti in collezione (figg. 56-57).

Cicli di opere organizzati per tematiche, inoltre, saranno inseriti nel percorso museale occupando gli spazi adiacenti alla galleria, accompagnati, di volta in volta, da uno scritto sulla storia della collezione e con notizie relative all'esposizione temporanea da fornire mediante *brochures*.

Dunque un luogo dinamico e in continuo sviluppo anche attraverso la collaborazione con altri enti, l'allestimento di un laboratorio di grafica per le scuole dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, al fine di avvicinare gli studenti al mondo

dell'arte, e un servizio per la fornitura di immagini digitali delle opere custodite presso il fondo.

Questo impegno si innesta felicemente nel lavoro che Barbara Jatta ha promosso e coordinato al Master di 'Scienza Nuova' *Metodologie e tecnologie digitali per le scienze sociali e umane. La digitalizzazione del patrimonio artistico e culturale: nuovi scenari tecnologici*, per il quale è stata chiamata a svolgere alcune lezioni.

Si tratta di quattro lavori sulle stampe della Fondazione Pagliara tesi al potenziamento dell'utilizzo delle nuove tecnologie nell'attività di catalogazione e valorizzazione del patrimonio grafico. Il primo vede la realizzazione di una pagina *web* qualificata, e più incisiva, rispetto a quella attuale, in cui l'analogo *layout* presenti diversi aspetti innovativi atti a sottolineare la presenza di un *reference* per la consultazione o per informazioni, la storia e una breve introduzione alle caratteristiche della raccolta e tutte le attività in evidenza. Il secondo ha interessato invece la creazione di un modello di *database* per il catalogo *on-line* della collezione inserito all'interno della pagina qualificata e 'interrogabile' per diversi campi; mentre il terzo riguarda la realizzazione di un breve video illustrativo che dà alla collezione un contatto di tipo immediato. Quarto ed ultimo lavoro è la digitalizzazione di quanto già catalogato delle opere a stampe, che informi nell'immediato sulla loro consistenza, in attesa del catalogo generale di tutta la raccolta.

Concludendo si può dunque affermare che la vivace realtà del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Pagliara si propone come custode di memoria progettata verso il futuro, in un impegno di conoscenza e tutela di uno dei più affascinanti scrigni d'arte del Mezzogiorno.

ABSTRACT

The Pagliara Foundation Prints Collection: Ongoing Projects

The present essay discusses the various phases and operational criteria employed in the project for the conservation and valorization of the prints collection held in the Cabinet for Drawings and Prints of the Pagliara Foundation in the Istituto Suor Orsola Benincasa in Naples. After a brief premise on the nature of the collection of prints, its history, and the material housed, the essay illustrates the results and the objectives to be achieved by the requalification plan for the whole collection, in accord with the guidelines of the modern Online Public Access Catalogue (OPAC).

¹ Per approfondimenti sulla figura di Rocco Pagliara si veda *L'Europa a Napoli: Rocco Pagliara 1856/1914*, cat. mostra, Napoli 2003, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003; P. VILLANI, *La seduzione dell'arte: Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli 2010; P. MAIONE, F. SELLER, *Rocco Pagliara: osservatore della vita musicale napoletana*, in «Napoli nobilissima», s. VI, III, 2012, pp. 119-124.

² *Un luogo, una storia. L'Istituto Suor Orsola Benincasa a Napoli*, Napoli 1990; *L'Istituto Suor Orsola Benincasa: un secolo di cultura a Napoli, 1895-1995*, Napoli 1995; M. JODICE, *Le savoirs sur la falaise. Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa*, Milano 2013.

³ V. MARIANI, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara: Istituto universitario pareggiato di Magistero femminile Suor Orsola Benincasa*, Napoli 1956; *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cat. a cura di A. CAPUTI, M.T. PENTA, Napoli 1985; *Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo Storico Universitario*, coordinamento di M.A. Fusco, Napoli 2004.

⁴ Istituto universitario Suor Orsola Benincasa, *Mostra di incisioni di opere vanvitelliane della raccolta d'arte di proprietà dell'Istituto*, cat. mostra, Napoli 1977; IDEM, *Mostra di incisori del Seicento della raccolta d'arte Pagliara di proprietà dell'Istituto*, cat. mostra, Napoli 1979; *Mostra di vedute di Napoli nella collezione di stampe della raccolta d'arte Pagliara di proprietà dell'Istituto*, cat. mostra, Napoli 1981, a cura di A. CAPUTI, Napoli 1981; *Itinerari archeologici a Napoli e dintorni: incisioni della Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, con fotografie di Mimmo Jodice*, cat. mostra, Napoli 1983; *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, cit.; *Parigi luoghi per una storia: incisioni della fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 1985; *Giovan Battista Piranesi incisore: incisioni della Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 1990; *Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di A. CAPUTI, M.T. PENTA, Milano 1992; *Napoli in prospettiva: vedute della città dal XV al XIX secolo nelle stampe della raccolta d'arte Pagliara*, cat. mostra, Napoli 1996, a cura di M.T. PENTA, L. D'ALESSANDRO, Napoli 1996; *Incisioni del '700 in Italia nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, cat. mostra, Napoli 2002, a cura di M.T. PENTA, B. JATTA, Napoli 2002; *L'Europa a Napoli*, cit.

⁵ L. CORTI, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano 2003; M. GUERRINI, G. GENETASIO, *I principi internazionali di catalogazione (ICP): universo bibliografico e teoria catalogografica all'inizio del 21° secolo*, Milano 2012.

⁶ *Catalogo della grande vendita all'asta della collezione di arte antica e moderna che raccolse Rocco Pagliara: esposizione privata* (Napoli, 18-20 maggio 1921), a cura della Galleria Corona, Napoli 1921.



58. Napoli, Villa Belvedere, camera da letto di Rocco Pagliara. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa, Archivio.

Riallestire la collezione Pagliara: appunti per un ‘gesto museologico’

Luisa Bocciero

Il presente contributo intende descrivere il progetto *Arte in Luce*, ideato dall’architetto Leopoldo Repola per l’Ente Morale Suor Orsola Benincasa e finanziato dalla Fondazione Telecom Italia (tra oltre 500 proposte da tutta Italia) nell’ambito del bando *Beni Invisibili*, rivolto a iniziative per il recupero e l’accessibilità di collezioni e contesti culturali poco conosciuti in Italia.

Questo progetto ha offerto la possibilità di avviare la realizzazione concreta di un disegno più grande e complessivo, quello del riallestimento e della gestione unitaria dell’ingente patrimonio storico artistico – ma anche architettonico e paesaggistico – della cittadella di Suor Orsola Benincasa, posta alle pendici del colle di Sant’Elmo, prospiciente il golfo di Napoli. Questo sito, che ospita l’omonima università degli studi, con i suoi 35.000 mq di superficie, con la sua storia secolare e i suoi valori di relazione con la città è stato oggetto, negli ultimi tre anni, di uno studio rivolto alla creazione di un sistema di valorizzazione integrata, che sta per produrre il riconoscimento del patrimonio Università Suor Orsola Benincasa quale eccellenza nell’ambito del vincolo Unesco Centro Storico di Napoli e l’inclusione ufficiale nella *World Heritage List*. Al riguardo è già stato prodotto un piano di gestione complessivo, presentato alla commissione Unesco italiana e al comitato per la *World Heritage List* di Parigi¹.

In tal senso, il progetto *Arte in Luce* intende reinterpretare questo patrimonio alla luce delle sfide della tecnologia, attraverso una museologia applicata alla comunicazione museale e all’invenzione di ciò che chiamiamo ‘gesto museologico’². Scopo precipuo dell’intervento è quello di rendere vive e fruibili le collezioni, evitando che esse divengano, piuttosto che luoghi di esperienza culturale, semplici ‘pezzi di tessuto reciso’, come li definisce Paul Valéry³.

Pertanto abbiamo voluto lavorare sulla costruzione di un ‘gesto museologico’ complesso, che coniugasse le esigenze di comunicazione e condivisione della realtà dinamica del Suor Orsola e nel contempo il suo stretto legame con la città, senza dimenticare la bellezza dei suoi luoghi, degli oggetti che custodisce e del percorso di coloro che lo hanno costruito e abitato.

La collezione Pagliara, già efficacemente descritta insieme alla poliedricità del suo creatore, rappresentava, in questo scenario, il primo *ballon d’essai* di questa sfida, costituendo indubbiamente il tesoro più prezioso tra quelli posseduti dall’Università Suor Orsola Benincasa.

Per trovare il ‘gesto’ giusto, siamo partiti dalla figura del collezionista⁴:

Collezionare opere d’arte è qualcosa di più del semplice collezionare, del raccogliere e accumulare gli oggetti di una serie. Gli oggetti artistici stimolano il collezionista ad allargare le sue conoscenze, a entrare in altri scenari storici. Gli oggetti estetici, così densi e stratificati di significato, ci costringono a indagare il mondo e anche ad assecondare la loro natura. Non solo, la relazione tra il soggetto e i suoi oggetti può avere una doppia direzione: si possiedono delle cose, ma si è anche posseduti da esse; si è posseduti dalla qualità più che dalla quantità. Nel caso del collezionista d’arte si manifesta con chiarezza quanto gli oggetti possano accogliere la passione, l’interesse intellettuale, che vengono rivolti agli esseri umani e agli eventi della vita⁵.

Questa definizione ha evocato la figura di Rocco Pagliara, la sua emozione davanti alla sua tavoletta di El Greco, la turbolenza d’animo che doveva prenderlo di fronte a un Bernardo Cavallino o a un bozzetto di Solimena, al piacere



59. Napoli, Villa Belvedere, particolare di un ambiente di Casa Pagliara. Fondazione Pagliara. Napoli, Suor Orsola Benincasa, Archivio.

di disporre mobili, di accarezzare i tasti di antichi pianoforti, magari desiderandone di altri e più rari⁶. Come non riflettere sulla sua vita, nella quale interessi familiari e sentimentali sono chiaramente trascurati in favore di una vorticoso attività culturale? La caoticità stessa della collezione, il suo rispondere più a impulsi estetici che a un preciso programma di raccolta, ci rivela l'importanza del possesso, per quest'uomo tanto bene immerso nel panorama rutilante e mutevole della Napoli di fine Ottocento. Rocco Pagliara consuma tutto il suo tempo (e anche il suo patrimonio nonché, probabilmente, la sua salute) nello sforzo di ottenere oggetti di suo gusto, si inventa strategie, attività di mediazione e di guadagno creative e disinvolte, viaggia in varie parti d'Europa per appagare la sua sete di conoscenza e aggiornamento sulle nuove realtà artistiche e soprattutto musicali.

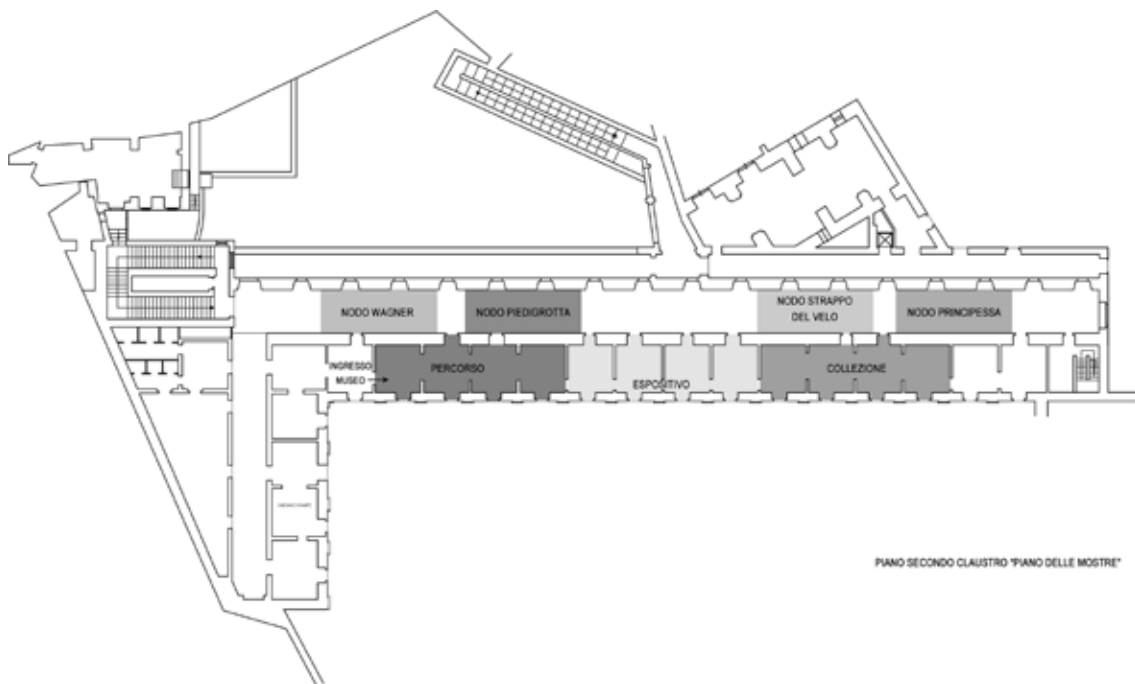
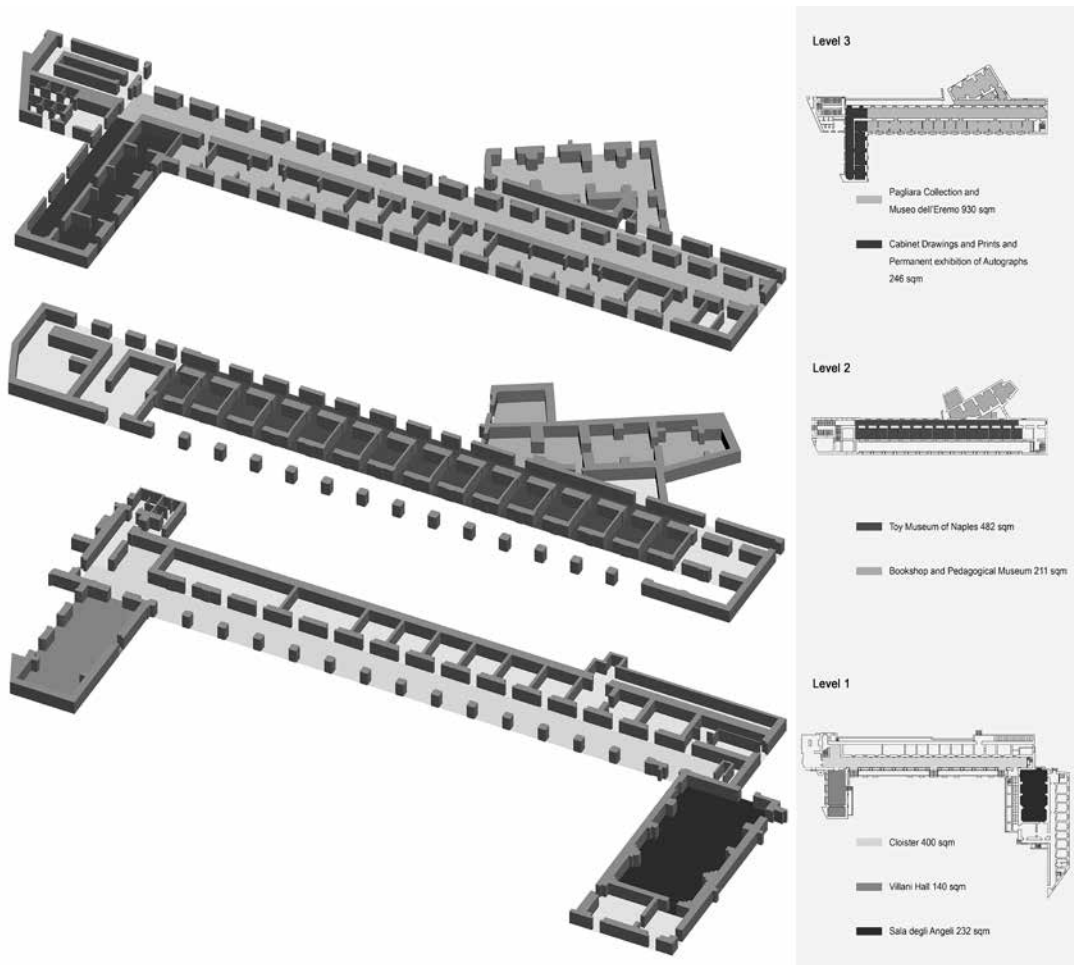
Le ricerche iconografiche e documentali condotte dall'équipe di giovani studiosi che segue il progetto *Arte in Luce*⁷ ci restituiscono sfocate, ma interessantissime immagini di alcuni (pochi, in verità) spazi della residenza del collezionista (fig.

59), la napoletana Villa Belvedere, oggi purtroppo devastata da una infelice divisione in due parti, di cui una occupata da una casa di riposo, l'altra da un discutibile complesso per cerimonie, in particolare la sua camera da letto (fig. 58), nella quale a stento il letto si intravede, schiacciato dalla fisicità delle pareti totalmente coperte di quadri disposti in ordine poco intelligibile, dalla pleora di oggetti, libri, spartiti e tessuti, un magma di oggetti del desiderio finalmente posseduti. Da queste labili istantanee di una vita spesa nella ricerca, Rocco Pagliara si offre a noi come simbolo di una passione e di un gesto collezionistico quasi universali, nella cui essenza astratta anche i suoi più grandi e famosi colleghi come Pierpont Morgan, Calouste Gulbenkian, Peggy Guggenheim, fatte, naturalmente, le dovute differenze di disponibilità e consulenze, avrebbero potuto riconoscersi. Rocco Pagliara è la 'Babele delle lingue', il 'gesto compulsivo' che costruisce, suo malgrado, eredità e cultura⁸.

La sua collezione non è un insieme di capolavori (che le magre finanze non gli consentivano di acquistare), ma un caleidoscopio di frammenti artistici, che compongono, visti in diverse prospettive, l'altrettanto caleidoscopica pluralità culturale della Napoli di fine Ottocento.

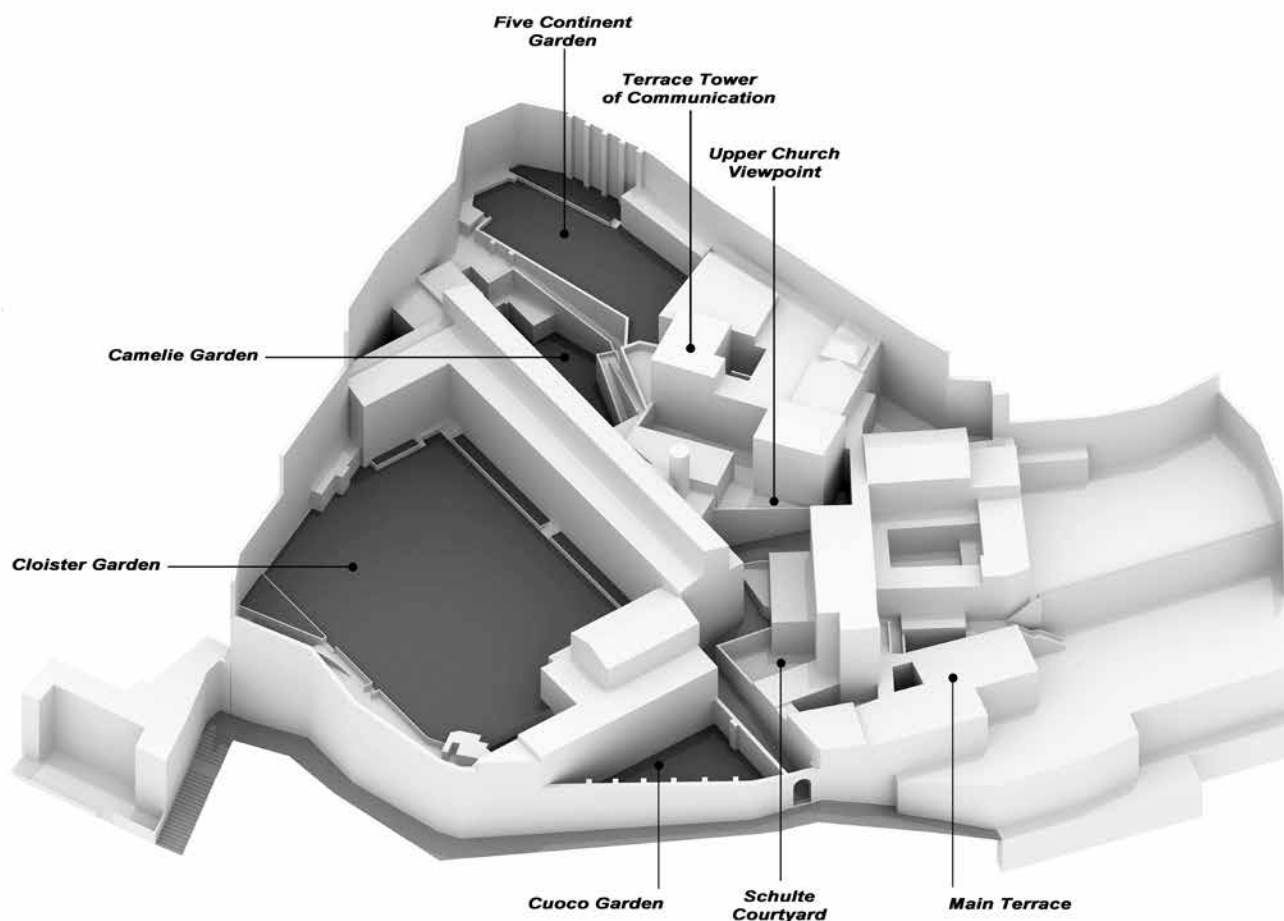
Di qui, lo studio di un sistema tecnologicamente avanzato per restituire questa complessità, nel rispetto del valore specifico dei materiali della collezione giunti fino a noi, che oggi sono proprietà della fondazione che Adelaide e Maria Antonietta Pagliara vollero per gestire il lascito di tutte le opere che non erano state vendute⁹.

La collezione comprende diverse categorie di oggetti¹⁰: si va dai quadri fino agli strumenti musicali, passando per mobili, suppellettili decorative in porcellana e altri materiali, gioielli, tessuti e costumi teatrali, fino ad arredi sacri e ventagli dipinti. Un materiale così eterogeneo suggerisce un'attenta riflessione sul 'gesto museologico'. Pertanto, si è immaginato un allestimento virtuale da associare a quello materiale e ci si è orientati su alcuni punti fondamentali: 1) la mancanza di progetto collezionistico ben definito nel Pagliara, che lascia una certa libertà di movimento e di linguaggio per trattare temi più generali, da affiancare all'esposizione dei materiali museali; 2) il particolare momento storico vissuto dalla città al tempo della formazione della collezione e il ruolo attivo che vi svolse lo stesso Rocco



60. Assonometria dei tre livelli degli spazi espositivi dell'Università Suor Orsola Benincasa (rilievo ed elaborazione grafica di Alfredo Cerrato e Leopoldo Repola).

61. Schemi dei 'nodi topologici' per l'allestimento immersivo (rilievo ed elaborazione grafica di Alfredo Cerrato e Leopoldo Repola).



62. Rilievo tridimensionale della cittadella di Suor Orsola Benincasa con l'indicazione delle collezioni museali (rilievo ed elaborazione grafica di Alfredo Cerrato e Leopoldo Repola).

Pagliara (in particolar modo la scena artistica e musicale cittadina, che elaborava spunti innovativi e tradizione melodica e popolare in nuovi linguaggi espressivi); 3) l'importanza del contenitore: il rapporto tra la collezione e la cittadella di Suor Orsola, ma anche il rapporto tra la cittadella e la città di Napoli.

È interessante riflettere sul fatto che, nei decenni successivi alla morte, nel 1914, del suo creatore, la collezione Pagliara si disperdeva e si riaggregava in forma di allestimento didattico, mentre la museologia acquisiva nuove categorie interpretative della modernità e della funzione dell'arte. Ricordiamo ancora Paul Valéry, che tra gli anni venti e trenta del Novecento elaborava il concetto di 'necessità' dei musei, ma nel contempo, ne *La conquista dell'ubiquità*, denunciava la svalutazione del valore contemplativo dell'arte a opera della cultura massmediale¹¹, ripreso subito dopo da Walter Benja-

min¹²: nell'epoca della sua «riproducibilità di massa», l'arte perde di autenticità e aura e si presta alle strumentalizzazioni totalitarie tristemente famose nella prima metà del «Secolo breve». La collezione Pagliara non risente minimamente di tutto questo, forse proprio in virtù del suo essere dedicata all'educazione delle studentesse del Magistero, e miracolosamente si presenta oggi alla rielaborazione multimediale con tutta la forza dell'originaria passione che l'ha generata.

Le mutazioni socio-culturali del XX secolo hanno modificato in maniera sostanziale e irreversibile la funzione e il consumo di cultura¹³. La platea potenzialmente globale dei fruitori del messaggio artistico, la complessità e mobilità del pubblico dei musei contemporanei e la velocità degli strumenti di comunicazione anche nel settore del patrimonio culturale e della produzione artistica impongono di evitare gesti di esclusione culturale: tali fenomeni hanno favorito la

nascita di musei sempre più plurali, di taglio didattico-divulgativo, aperti ai linguaggi dell'*entertainment*, al *marketing* culturale e alla creazione d'esperienza, non senza risultati di grande interesse, ma anche di grande ambiguità. La forma-museo, transitando per i suoi macro-stadi (museo di capolavori, museo didattico, museo interattivo), nella sua declinazione contemporanea si esprime attraverso la formula del 'museo relazionale'¹⁴.

Questa tipologia museale prevede l'azzeramento dei filtri tra lo spettatore/visitatore e l'oggetto, attraverso esperienze multimediali interattive che liberano la fruizione¹⁵: in pratica, in un museo di questo tipo, l'esperienza immersiva non fornisce soltanto informazioni, ma soprattutto stimoli emotivi e sensoriali, senza però spettacolarizzare la fruizione dell'oggetto, che viene esposto nella sua essenziale nudità ed esprime al massimo il proprio valore e la propria forza artistica, nella relazione diretta con ogni singolo visitatore. Il museo relazionale ha un pubblico mutevole e fluido, si rivolge contemporaneamente a disabili e normodotati, a gruppi e singoli, ad attività organizzate e alla libera contemplazione¹⁶. È sembrata la formula perfetta per accompagnare la collezione-non-collezione di Rocco Pagliara, per cui il 'gesto museologico' non potrà che essere nel solco di questa progettualità: restituire, in una visione complessa, l'immagine della gioia dell'atto collezionistico, della quotidianità di un uomo che amava vivere in mezzo ai suoi tesori, senza immaginarne una futura e più ampia fruizione. Da qui l'invenzione di un approccio originale, all'interno della già innovativa tipologia museale prescelta, quello, cioè, topologico¹⁷.

Il nostro sarà dunque proprio un 'museo relazionale', basato sull'interazione totale tra collezione e fruitore (sia esso normodotato o diversamente abile, adulto o bambino), che non sarà limitata alla trasmissione di valori estetici e di informazioni storico-critiche, ma aperta alla 'Babele delle lingue', alla sinestesia, alla costruzione di emozioni sempre diverse e inaspettate, perché mediate dall'esperienza e dalla sensibilità individuale.

Di qui lo sforzo di superare le convenzioni imperanti dell'*exhibition design*, evitando vuote spettacolarizzazioni e stimolando curiosità complesse e inaspettate: la tecnologia diventa amplificazione della *Weltanschauung* di ciascun

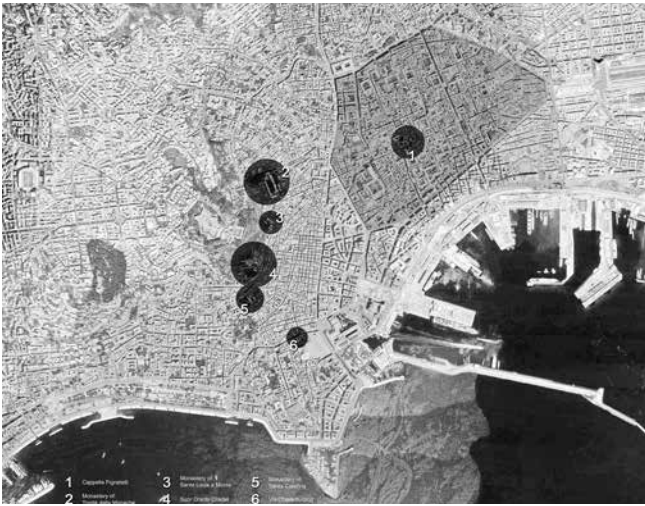
visitatore, ne colpisce le corde più profonde valorizzandone gusti e desideri, esplosione delle informazioni in una pioggia di stimoli complessi.

La forma di tutto questo, il centro energetico della nostra ricerca è risultato essere il 'nodo', ovvero il punto di addensamento di emozioni sinestetiche che, raggruppandosi secondo un criterio non tipologico, ma topologico (vale a dire per ambienti culturali e non per immagini, fisse o dinamiche che siano), creano infinite combinazioni e possibilità interpretative e si aprono a tutti i nuovi linguaggi tecnologici senza sostituirsi alla partecipazione personale.

Il 'nodo' è un concetto dinamico e variabile, ma insieme forte e significante, è insieme luogo, spazio, tempo e immagine, è suono e profumo, è storia e, in definitiva, paesaggio culturale.

La collezione Pagliara – trasferita (dopo le necessarie operazioni di messa in sicurezza e restauro) al cosiddetto Piano delle Mostre della storica cittadella dell'Università Suor Orsola Benincasa –, esposta nella sua bella nudità nelle sale a essa dedicate, diventa una piega di molti intrecci concettuali, rappresentati nelle installazioni immersive del lungo corridoio del Piano delle Mostre. Qui saranno realizzati impianti di proiezione e di *sound landscape*, che, grazie alle tecniche della visualizzazione 3D, della realtà aumentata e della spazializzazione sonora, porteranno il visitatore a contatto con l'universo culturale della Napoli di fine Ottocento attraverso alcuni scenari tematici, scelti per la loro immediatezza e performance semantica:

1) Wagner e la *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale): trasformazioni e contaminazioni nel panorama musicale e culturale della Napoli di fine Ottocento. In questo spazio immersivo, il visitatore incontrerà i concetti, i suoni, le atmosfere e i profumi di un cambiamento epocale, quello che trasformò i cultori napoletani del «bel canto» in ricercatori e divulgatori di un nuovo modo di fare arte, di avanguardia e respiro europeo. Rocco Pagliara, con i *Sonetti Wagneriani*, e Giuseppe Martucci, direttore italiano delle opere del compositore tedesco, disegnano nuovi spazi di gusto e di visione dell'arte, mentre la città si sprovincializza e si confronta con le sfide culturali che avrebbero costruito nello scenario europeo il Futurismo e l'arte contemporanea. Questo nodo permetterà al visitatore di dare una prima interpretazione della biografia di Rocco Pagliara e penetrare il suo 'colle-



63. Tavola sinottica delle sedi dell'Università Suor Orsola Benincasa e del percorso attraverso il centro storico di Napoli, patrimonio Unesco (rilievo ed elaborazione grafica di Alfredo Cerrato e Leopoldo Repola).

zionismo compulsivo', liberando così la collezione stessa da ogni rischio di classificazione stereotipata.

2) Intellettuali e tradizione nella Festa di Piedigrotta: quando il folklore invade le strade, i caffè e i salotti culturali. Il percorso di vita di Pagliara e della sua cerchia di intellettuali di riferimento sfugge immediatamente alla riduzione a élite culturale: d'improvviso le atmosfere rarefatte ed eroiche della musica di Wagner diventano il ritmo della 'tammorra', voci alte e modulate, luminarie, nastri colorati e giocattoli di legno. La vertigine della festa della Madonna di Piedigrotta trascina gli intellettuali, ormai liberati da ogni visione accademica dell'arte, dentro le atmosfere e i rumori del popolo; ne nascono canzoni d'amore, napoletanissime, che concorrono e spesso vincono all'omonimo festival canoro. Anche questa è *Gesamtkunstwerk*.

3) Dal libero eremo Benincasa alla libera università: lo strappo del velo. L'immagine tragica dello storico portale che si apre e di un rude funzionario prefettizio che strappa il velo dal volto di un'anziana monaca di clausura per identificarla: è l'immagine forte che indigna e commuove la giovane Matilde Serao, che assiste alla chiusura definitiva del monastero di clausura della cittadella di Suor Orsola e ne trasmette le emozioni in un articolo sul giornale «Roma» e in un delizioso romanzo breve, *L'anima semplice di Suor Giovanna della Croce*. Dietro a questo gesto si addensano le tappe di un processo complicato e affascinante, che porterà

il visitatore a vivere il singolare e travagliato percorso che trasformerà l'antica istituzione religiosa nella prima università femminile italiana, ma nello stesso tempo accende i riflettori sul rapporto speciale che da sempre la cittadella e i suoi occupanti hanno avuto con il cuore pulsante della città di Napoli. In filigrana, la figura della madre fondatrice, suor Orsola Benincasa, protagonista di un'avventura innovativa nella Napoli della Controriforma.

4) La Principessa di Strongoli e l'educazione al femminile: un'avventura di donne che non si accontentano. Adelaide Pignatelli del Balzo si staglia con la sua austera *silhouette* nel corridoio del claustro in una rara immagine dei primi del Novecento: intorno a lei, nei meandri del 'nodo', si intrecciano le storie, i volti e le voci di ragazze impegnate nello studio, che sfidano discipline da uomo, ma anche di bambini educati secondo le teorie di Froebel sotto la direzione di un'altra grande donna, Maria Antonietta Pagliara, sorella di Rocco, che nel suo abito da suffragetta rappresenta quella «cultura della differenza» che segnerà l'inarrestabile processo di emancipazione femminile, proprio qui, proprio in questa Napoli che non ti aspetti.

Sarà proprio lei, la splendida città di cui il Suor Orsola offre spettacolari vedute, a concludere l'esperienza immersiva attraverso i 'nodi': al termine del magnifico corridoio, la visione perfetta dello *skyline* più tipico di Napoli ricomparirà e darà senso alla molteplicità dei discorsi, lasciando il visitatore libero di inoltrarsi nell'infilata delle stanze della collezione, dove nuovi silenzi e un linguaggio pacato e scientificamente articolato (grazie alla sensibilità e all'esperienza del professor Pierluigi Leone de Castris) regalerà spazi di contemplazione e di appagamento estetico (fig. 60).

Il progetto ha già contemplato una lunga fase di analisi diagnostica, storico-artistica e progettuale, nonché un'intensa attività laboratoriale rivolta allo studio delle modalità di fruizione dell'oggetto artistico condotta in collaborazione con i servizi educativi dell'Università (in particolar modo con il SAAD, che per l'ateneo cura l'assistenza ai soggetti con disabilità), con le Scuole dell'Istituto Suor Orsola Benincasa e con l'associazione UNIVOC (volontari dediti all'assistenza e al supporto delle persone non vedenti). Queste le attività previste, di cui gran parte già realizzata:

1) Analisi, disinfestazione, censimento e pre-schedatura

dei materiali relativi alla collezione, restauro di una selezione di materiali.

2) Analisi degli spazi, rilievo tridimensionale (fig. 61) e valutazioni ambientali per definire i parametri d'intervento sulla sicurezza dei luoghi e dei materiali (in collaborazione con i laboratori della Scuola di Restauro dell'Università Suor Orsola Benincasa e all'amorevole indirizzo della professoressa Annadele Aprile e del professor Giancarlo Fatigati).

3) Ricerca documentale d'archivio rivolta alla raccolta di immagini ed elementi per una ricostruzione 'ampliata' di ambienti relativi alla collezione; la dimensione dello studio, della sala da musica, delle sale di ricevimento e altre sale private delle residenze Pagliara, ispirazione e supporto per il progetto di allestimento e la redazione di contenuti multimediali.

4) Ripartizione del corridoio del Piano delle Mostre in aree funzionali per l'installazione dei dispositivi immersivi (l'allestimento sarà del tutto immateriale, lasciando lo splendido spazio utilizzabile anche per mostre temporanee e altri eventi).

5) Collegamento della collezione con le altre del patrimonio del Suor Orsola: il Museo Storico dell'Ente Morale, il Museo Scientifico, il Gabinetto Stampe e Disegni, il Museo del Giocattolo, attraverso la costruzione di un'applicazione multimediale interattiva integrabile modularmente con la visita della città.

6) Integrazione dei materiali visuali con materiali sonori di nuova generazione; rilievo sonoro in varie condizioni della cittadella e di altri luoghi legati a Rocco e alla famiglia Pagliara e l'allestimento di suggestioni sonore e olfattive, in modo da uniformare l'esperienza di visita amplificando le sensazioni per le persone disabili (in particolar modo non vedenti e ipovedenti), che potranno usufruire di un percorso di visita autonomo e assistito.

7) Sviluppo di un piano di comunicazione progressivo, in collaborazione con la Fondazione Telecom Italia: si sono già realizzati un *teaser*, un *webdoc* e altri materiali visuali diffusi attraverso il portale dedicato alle attività della Fondazione Telecom Italia. Inoltre si sono avviate attività di diffusione di immagini e temi attraverso i *social media*, in collaborazione con gli allievi del corso di perfezionamento in *Exhibition Design* dell'Università Suor Orsola Benincasa.

8) Studio dei flussi turistici, analisi segmentale di *target* e

analisi di sostenibilità fisica e finanziaria per la proposta di gestione tramite società *in house*.

Le attività, ormai in fase di completamento, si sono accompagnate ad attività di *testing* e analisi teorica dei segmenti di *target* dei visitatori, nonché allo studio di forme di gestione snelle e moderne, rivolte alla creazione di un museo che svolga serenamente anche attività di rilevanza economica, collegandosi ai circuiti di visita della città patrimonio Unesco. In quest'ottica, il riallestimento della collezione Pagliara e la riapertura al pubblico del Museo costituiranno la prima fase di un più vasto progetto di 'Museo della cittadella di Suor Orsola' (fig. 62), che, a partire dalla recentemente restaurata Cappella Pignatelli al Seggio di Nilo, gioiello del Rinascimento napoletano, intende guidare i visitatori attraverso i decumani (è allo studio una tipologia molto innovativa di applicazione per *smartphone*), per poi invitarli a risalire verso il colle di Sant'Elmo (fig. 63). Questo progetto, parte integrante del piano di valorizzazione Unesco, vede l'Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa, la Fondazione Pagliara, l'Ente Morale Istituto Suor Orsola Benincasa e la costituenda Fondazione Museo del Giocattolo di Napoli proporsi come *partner* delle autorità cittadine e territoriali per un rilancio qualitativo dei percorsi di visita del centro storico.

Questa è la base dalla quale partiremo e, grazie alla convergenza tra questo progetto e altri attualmente in corso, come il progetto CIPE *Thesauris* (che ha permesso l'infrastrutturazione tecnologica per la schedatura, la messa in sicurezza e l'allestimento parziale del patrimonio) e il progetto regionale *Civitas Artium* (che ha consentito il restauro e l'adeguamento funzionale di molti luoghi della cittadella), in un tempo molto breve si spera di restituire alla città un nuovo spazio museale, un luogo di ispirazione e di costruzione di cultura e di visioni del mondo meno omologate di quelle che la cultura di massa ci offre ogni giorno. È una sfida durissima, ma esaltante, e il lavoro di tutti non potrà che farne un'esperienza straordinaria, perché il Suor Orsola Benincasa si manifesti davvero per ciò che è: *Heritage* della città di Napoli, da illustrare e preservare perché attraversi ancora i secoli.

¹ Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Piano di Gestione, a cura di L. BOCCIERO, Torre del Greco 2016.

² Testi di riferimento in materia possono essere: A. LUGLI, *Museologia*, Milano 1992; F. ANTINUCCI, *Comunicare nel museo*, Roma-Bari 2004; F.

DONATO, A.M. VISSER TRAVAGLI, *Il museo oltre la crisi. Dialogo tra museologia e management*, Milano 2010.

³ P. VALÉRY, *Il Problema dei Musei*, in *Scritti sull'Arte*, Milano 1984, ed. cons. Milano 1996, pp. 112-115.

⁴ Si veda, al riguardo, il testo, datato, ma ancora intensamente suggestivo, di F. MOLFINO e A. MOTTOLA MOLFINO, *Il possesso della Bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino 1997-1998. In questo testo, scritto a quattro mani dalle due sorelle, rispettivamente psicologa freudiana e museologa (la seconda nota ai più per il fenomenale rilancio del Museo Poldi Pezzoli e per l'attività di direttore dell'Ufficio Centrale Cultura e Musei del Comune di Milano), si analizzano gli aspetti materiali e psicologici del collezionismo, con una vertiginosa cavalcata attraverso l'opera e il profilo psicologico di alcuni tra i più importanti collezionisti di tutti i tempi, da Quatremère de Quincy a Pierpont Morgan a Paul Getty, offrendo spunti di riflessione profonda e lungimirante sull'universo poliedrico dei «malati di arte» ed evidenziandone l'importanza proprio ai fini della costruzione di gesti museologici adeguati.

⁵ F. MOLFINO, A. MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*, p. 1.

⁶ Uno spaccato di questa fervente attività emerge dai carteggi tra il Pagliara e personaggi di spicco della scena culturale partenopea quali Vittorio Pica e Salvatore Di Giacomo, studiati e pubblicati da P. VILLANI, *La seduzione dell'arte. Pagliara, Di Giacomo, Pica: i carteggi*, Napoli 2010. Sulla complessa e contraddittoria personalità collezionistica di Rocco Pagliara si veda, da ultimo, il prezioso contributo di P. Leone de Castris, *infra*.

⁷ Voglio qui ringraziare in particolar modo, tra gli altri, le dottoresse Ilaria Conte e Tonia Illiano, instancabili indagatrici dei fondi archivistici e documentali dell'Università Suor Orsola Benincasa, ormai vittime della 'sindrome Pagliara'.

⁸ La gravidanza del 'gesto collezionistico' del Pagliara si evidenzia anche nelle sue volontà testamentarie, di cui altri hanno detto con maggiore dettaglio: il desiderio di vedere il proprio patrimonio dissolto in una vendita, polverizzato in miriadi di schegge di passione, pronte a generare nuovo desiderio, nuova estasi transitoria e nuove morfologie del 'possesso della bellezza'. Un approssimativo elenco dei materiali venduti in ottemperanza a tali disposizioni ci è giunto solo attraverso il catalogo che la diffuse tra i suoi clienti (*Catalogo della grande vendita all'asta della collezione di arte antica e moderna che raccolse Rocco Pagliara*, Napoli, Galleria Eugenio Corona, 25 maggio 1921 e giorni seguenti).

⁹ Ricordiamo che lo statuto della Fondazione Pagliara dispone che la collezione d'arte sia conservata e disposta in Museo «per l'edificazione e il diletto delle giovani» studentesse dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, poi divenuto Università. Dunque, si tratta di una deviazione dalle in-

tenzioni di Rocco, determinata dal desiderio di fornire un prezioso strumento didattico alle allieve di questa innovativa istituzione scolastica.

¹⁰ La collezione è, di fatto, ancora in fase di studio e catalogazione, ma numerose pubblicazioni parziali e molti elenchi generali e tematici ne sono stati tratti a partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento. Di seguito segnaliamo alcuni tra i testi più consultati per gli scopi del progetto: *Incisioni italiane del '600 nella raccolta d'arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 1987, a cura di A. CAPUTI, M.T. PENTA, Milano 1987, ed. cons. Milano 1992; *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura. Napoli 1895-1995*, Napoli 1995; M.T. GIORDANO, *Il Fondo musicale della Fondazione Adelaide e Maria Antonietta Pagliara*, *ivi*, pp. 307-318; *Napoli in prospettiva. Vedute della città dal XV al XIX secolo nelle stampe della Raccolta d'Arte Pagliara*, cat. mostra, Napoli 1996, a cura di M.T. PENTA, Napoli 1996; *Incisioni del '700 in Italia nella Raccolta d'Arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, cat. mostra, Napoli 2002, a cura di M.T. PENTA, B. JATTA, Napoli 2002; *Biblioteca Rocco Pagliara. Un caleidoscopio napoletano di fine Ottocento*, cat. mostra, Roma 2002, Roma 2002; *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara, 1856/1914*, cat. mostra, Napoli 2003, a cura di M.T. PENTA, Napoli 2003; F. BISSOLI, *La biblioteca musicale della Fondazione Pagliara*, Lucca 2007; G. MARTUCCI, *Gli autografi della Fondazione Pagliara*, Lucca 2009; P. MAIONE, F. SELLER, *Rocco Pagliara: osservatore della vita musicale napoletana*, in «Napoli nobilissima», s. VI, III, 2012, pp. 119-124.

¹¹ P. VALÉRY, *op. cit.*, pp. 107-111.

¹² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di E. FILIPPINI, Torino 1966, ed. cons. Torino 2011, a cura di F. VALAGUSSA, con un saggio di M. CACCIARI.

¹³ Cfr. M. DALAI EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia*, Venezia 2008, pp. 77-119.

¹⁴ Cfr. *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino 2000, ed. cons. Torino 2003, a cura di S. BODO, in particolare modo la bella introduzione di Simona Bodo e Marco Demarie alle pp. XI-XV.

¹⁵ Cfr. E. HOOPER-GREENHILL, *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrazioni: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, *ivi*, pp. 1-31.

¹⁶ Cfr. E. MOODY, *Ripensare il museo d'arte come risorsa educativa: marketing e curatela rivisitati in risposta a pubblici complessi*, *ivi*, pp. 41-56, per il concetto di «marketing di segmentazione».

¹⁷ Si tratta di un approccio derivato dalla disciplina matematica che studia le figure geometriche nelle loro capacità di relazione indagandone le capacità di deformazione, e pertanto si articola in infiniti schemi di prossimità e distanza, valutabili sia dal punto di vista geometrico che algebrico.

ABSTRACT

Reorganizing the Pagliara Collection: Notes for a "Museological Gesture"

The present piece illustrates a project by the Ente Morale Istituto Suor Orsola Benincasa, *Arte in Luce* [Art in Light], financed by the Fondazione Telecom Italia for a public proposal, *Beni Invisibili* [Works that Can't be Seen], to open to public view the art collection of objects and works of art of various kinds from the sixteenth to the twentieth century, that was assembled by Rocco Pagliara and donated to the Adelaide and Maria Antonietta Pagliara Foundation in 1947. This project is a complex "museological gesture," using cutting-edge technologies to tell the story of the Pagliara collection and its creator, an eclectic, free-spirited art-collector in late-nineteenth-century Naples. The spatial layout of the multimedial exhibition and the choice of themes set the collection in the Neapolitan cultural scene of Pagliara's time (Wagner in Naples, intellectuals, the Piedigrotta festival, the "snatching away of the veil" narrated by Matilde Serao and Princess Pignatelli) – such are the novelties of this project for a truly interactive museum, offering an unprecedented experience stimulating all the senses.

Note e discussioni

Tradizione storiografica e nuove ricerche sulla scultura lignea, fra Napoli e l'Europa
Carmela Vargas

Si ascrive a merito dei buoni libri quello di aprire nuove piste di ricerca, merito che guarda in avanti. Solitamente meno riconosciuto un altro merito, che guarda all'indietro e che consiste nel rimettere in circolo ricerche anteriori, classici della storiografia, libri che hanno avuto una funzione di snodo e reimpostazione metodologica della materia trattata. Il libro recente, di cui proviamo a parlare, ha entrambi questi meriti, di apertura in avanti e di recupero della migliore tradizione storiografica negli studi sulla scultura lignea nonché, più in generale, sulle cosiddette arti minori.

Il libro è quello di Letizia Gaeta e Stefano De Mieri, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei vicere, Congedo Editore, Galatina 2015, p. 248*. Una ricerca complessa e vasta, che lavora sul doppio binario della monografia filologica e documentaria di una serie di artisti del legno, che sono stati oggetto negli ultimi anni di molteplici interventi settoriali e che adesso vengono ricomposti nell'unione ragionata del loro catalogo di opere e documenti; d'altra parte, il libro colloca questi artisti dentro un contesto storico complessivo che ne stabilisce il dialogo con mecenati, collezionisti, letterati, uomini di scienza e di matematica, nonché pittori e architetti a loro contemporanei, definendone ruolo culturale e collocazione sociale. Ed è questa seconda linea di ricerca che iscrive il libro nel solco di una storiografia più antica e prestigiosa, quella indicata da Baxandall, per esempio, quando nel 1980 pubblicò il suo fondamentale testo sulla scultura in legno di tiglio della Germania meridionale della prima metà del Cinquecento¹.

Non che il libro di Baxandall venga mai esplicitamente citato (compare una sola volta, a p. 73), com'è naturale che sia data l'incomparabile differenza dell'oggetto di ricerca, ma gli strumenti stessi del lavoro dei due autori mostrano come un argomento alquanto remoto rispetto al ben diverso impatto critico degli studi sulla pittura, e una geografia piuttosto periferica, come continua ad essere quella meridionale nel quadro della storiografia nazionale, possano essere affrontati con metodo alto e complesso, piuttosto che solo e sempre con quello della pur fondamentale costituzione di un *corpus* di opere e documenti.

La prima parte del volume, a cura di Letizia Gaeta, riesamina alcuni grandi cantieri di scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento, dal coro e dalla sagrestia dell'Annunziata, ai soffitti intagliati di San Gregorio Armeno, Donnaromita, Santa Maria la Nova, non mancando di ritornare su manufatti antecedenti a questi per cronologia, come il coro dei Santi Severino e Sossio, né limitando

l'indagine alla sola capitale, bensì spingendosi all'intero entroterra campano, con puntate verso l'Abruzzo, la Puglia e Palermo. Moltissimi sono i raggiungimenti specifici della ricerca, innumerevoli i confronti tra opere che conducono a inedite attribuzioni o anche a rettifiche e aggiornamenti di vecchie sistemazioni, incluso l'accrescimento di discorsi condotti dalla stessa autrice in suoi studi precedenti che ella rinforza oggi alla luce di nuove acquisizioni.

È il caso della sagrestia dell'Annunziata e della bottega di Giandomenico e Geronimo D'Auria, tema da lei già affrontato nel 2000 e adesso rivisitato alla luce dell'importante ricerca di Alessandro Grandolfo che, tra altri accrescimenti, impone di guardare con più attenzione alla figura di Giovan Tommaso D'Auria, fratello di Giandomenico e dunque zio di Geronimo². Ne deriva una più approfondita lettura dell'insieme ligneo dell'Annunziata, da cui emerge una sottile periodizzazione dei pannelli della sagrestia, isolando quelli più antichi e distinguendone le appartenenze ai diversi componenti della bottega: il tutto tornando sulla controversa presenza in quel contesto di Salvatore Caccavello, riesaminata anch'essa alla luce di nuovi documenti e di un occhio attributivo che si rinnova esso stesso grazie alle risultanze documentarie³.

Ne esce meglio definita la figura di Geronimo D'Auria, non solo come scultore ma anche come interlocutore di alcuni tra i maggiori intellettuali del tempo, come Giulio Cesare Capaccio, con il quale intrattiene un rapporto epistolare: la Gaeta pubblica tre lettere intercorse tra i due, di cui una inedita e intorno ad esse, con l'ausilio anche di nuovi documenti, delinea una convincente ricostruzione della temperie culturale in cui matura il linguaggio formale di Geronimo. Prende senso, ad esempio, una scelta classicistica che l'artista condivide con pittori come Lama e Santafede coinvolti anch'essi nella cerchia del Capaccio e collegata a un intero indirizzo culturale, alimentato dal collezionismo, dagli scambi con Roma, dalle consulenze intellettuali e, pertanto, non riconducibile alle sole inclinazioni individuali.

La prudenza impone che non si parli mai di veri e propri programmi iconografici quanto piuttosto di «gusto del mercato artistico del tempo» (p. 11), di possibili «suggerimenti» (p. 20), forniti dai consulenti agli artisti: è così che prendono forma le figure di Giovanna Scorziato, possibile committente non solo economica del monumento funebre di Fabrizio Brancaccio, di cui era madre, in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli; o quella di Giovanna Rosa, altra committente di Geronimo, per la cappella Turbolo in Santa Maria la Nova, figura che già Grandolfo aveva tratto dall'oblio immettendola in un circuito culturale erudito e consapevole, attestato dai documenti⁴.

L'insistenza dell'autrice sulla ricostruzione di una «piat-

taforma di carattere sociale» (p. 16), sul «contesto intellettuale» (p. 22); la sua serrata indagine filologica che tende senz'altro alla sottile distinzione delle spettanze artistiche ma sempre al fine di rintracciare più ampie «linee stilistico-culturali» (p. 27); che rivolge attenzione anche alla rispondenza che le opere possano aver avuto presso il «segmento di pubblico» (p. 21) cui erano indirizzate: tutto questo fa trapelare strumenti di lavoro propri di quella storiografia prima evocata esemplata nel libro di Baxandall.

Quel libro, uscito nel 1980, come si è detto, ma che rielabora una serie di lezioni tenute dall'autore a Oxford nel 1975, mette in campo un modo tutto nuovo di interpretare il materiale artistico: dalla ricostruzione storico-geografica del contesto di appartenenza delle opere, dalle forze economiche che lo popolano e ne determinano le committenze, ai materiali che vi si trovano, ai gruppi sociali che vi insistono fino alle attese del pubblico, alle sue abitudini visive, rispetto alle quali le personalità individuali, senza annullarsi o appiattirsi in una generica adesione e senza mai risultare prodotto meccanico delle circostanze, sono presentate come espressione di una continua dialettica tra libertà e condizionamenti. Non è semplice storia sociale dell'arte, non ci sono teorie di rispecchiamento tra opere e contesto: è, al contrario, una filologia molto aderente alle opere, estremamente attenta al linguaggio specifico, ad ogni finezza formale, ma mai disgiunta da una trama contestuale che gli oggetti artistici incamerano in se stessi e declinano nel loro proprio linguaggio.

Ho l'impressione che in modo simile procedano i continui allargamenti al contesto che il libro di Gaeta e De Mieri ci propongono. Ne fa fede un tema molto insistito nel libro stesso, specie nella parte a cura della Gaeta: quello di rintracciare, pur nell'analisi capillare di moltissimi oggetti differenziati per stile e per autore, uno «stile di cantiere o stile collettivo» (pp. 6, 43, 47-48, 69). Baxandall parlava di una «scultura di corporazione»⁵.

Dopo aver studiato in modo eccellente gli statuti e le regole della corporazione degli scultori tedeschi, egli ne descriveva il dialogo con altre associazioni lavorative specializzate (fabbri, tessitori) al fine di distinguere i punti di convergenza e quelli di distacco dalla mole complessiva della produzione manifatturiera delle città e dalle regole commerciali che ne governavano i movimenti; a ciò erano connessi il controllo delle materie prime, la distribuzione del lavoro a domicilio, l'assunzione di lavoratori stabili o a cottimo in un continuo sforzo di emancipazione degli artisti del legno e, contemporaneamente, di sottomissione a regole che erano anche di tutela dell'intera categoria. Lavorando sugli statuti di diverse corporazioni cittadine, Baxandall isolava alcuni motivi ricorrenti nella storia e nello sviluppo di quelle istituzioni: la preoccupazione di limitare l'accesso alla «maestria», e quindi all'indipendenza, dei membri interni alla corporazione; la volontà di marcare le differenze da altre professioni, come quelle dei vetrai, degli indoratori o dei pittori, che pure erano coinvolti nel

lavoro della scultura lignea; infine, la volontà di limitare la composizione di atelier individuali, specie quando fossero gestiti da artisti stranieri stabilitisi nelle città della corporazione⁶. Tutto questo conduceva a ricercare uno stile comune, identificato come garanzia di regolarità operativa, nel rispetto dello statuto: uno stile che sarebbe stato necessariamente conservativo, che avrebbe in qualche modo scongiurato le eccentricità creative, richiedendo agli artisti che aspiravano a essere inclusi nella corporazione un «capolavoro» da sottoporre al giudizio dei vertici della corporazione stessa. Va da sé che a questo andamento delle cose, che replica – secondo Baxandall – un sistema di vecchia data, sostanzialmente tardo-medievale e tipico di una certa società mercantile, fa riscontro una grande serie di storie individuali di personalità artistiche completamente esorbitanti rispetto a ogni regola costrittiva⁷.

Non è difficile rintracciare dinamiche affini nelle conclusioni cui giunge l'ampia analisi dedicata dalla Gaeta alla corporazione degli artisti del legno a Napoli. Gli *Statuti della Corporazione per gli anni 1594-98*, interamente trascritti nell'Appendice documentaria, portano alla luce la collocazione politico-sociale degli artisti associati, la scala gerarchica che li collega, la necessità di fare gruppo per interloquire con altre categorie artigiane, la possibilità di trovare nella corporazione il canale di ingresso nell'insieme del commercio cittadino di manufatti, l'opportunità di tutelare i nuclei familiari specializzati nell'arte del legno, anche qui limitando inserimenti esterni di artisti autonomi e anche qui provando a regolare minuziosamente le relazioni con altre categorie artigiane, pittori, indoratori, architetti; infine, anche qui difendendosi dalle migrazioni artistiche dall'esterno, nel caso di Napoli, dalle Fiandre e dalla «Alemagna» (pp. 58-65). Non manca neppure l'indagine sulla ricaduta di tutto questo sulla conformazione fisica della città, sulla concentrazione urbanistica delle botteghe degli intagliatori in legno in un quartiere specializzato, quello situato tra l'Annunziata e il Duomo, dove ancora oggi la toponomastica viaria ne conserva il ricordo: via Carminiello ai Mannesi, vicoletto San Giorgio ai Mannesi, piazza Crocelle ai Mannesi; in ciò trasferendo al contesto cittadino quello che nel libro di Baxandall agiva su un'area più vasta, relativa all'intero territorio della Germania meridionale. È da tutto ciò che prende forma la descrizione di uno stile di cantiere in dialogo con quello delle singole personalità: Baxandall aveva parlato di una «sfida alle circostanze»⁸ messa in atto dagli artisti di più spiccata vocazione indipendente e ne aveva fornito alcuni casi emblematici, analizzati in profondità (Michael Erhart, Tilman Riemschneider, Veit Stoss, Hans Leinberger).

La medesima dialettica tra stile di corporazione e personalità singola emerge nella Gaeta quando affronta il caso della grande incorniciatura lignea dell'*Allegoria francescana* di Francesco Curia per la chiesa cittadina di San Lorenzo Maggiore, già a sua volta studiata da Stefano De Mieri⁹.

L'autrice individua nei documenti relativi a quell'opera

i termini del rapporto tra artisti e committenti, lasciando emergere il conflitto esistente tra rispetto della tradizione e desiderio di rinnovare le abitudini visive e le attese pubbliche che oggetti consimili implicavano. Francesco Curia, in deroga alle regole della corporazione, mostra di voler personalmente sovrintendere alla fattura artistica del dipinto, pretende di scegliere personalmente l'apprezzatore del suo lavoro e perfino di escludere Giovan Bernardo Lama che, come console della corporazione dei pittori, avrebbe avuto diritto ad esprimere quel giudizio. La richiesta di Curia appare in tutto il suo peso quando si pensi che proprio l'apprezzamento finale, il giudizio di qualità sull'opera consegnata, era quello da cui dipendeva il pagamento completo della stessa, il saldo finale che avrebbe potuto anche decrescere se il giudizio non fosse stato pienamente favorevole.

Stile collettivo, stile individuale, abitudini percettive del pubblico dei destinatari: quest'ultimo problema, agli altri due collegato intimamente, è anch'esso un *Leitmotiv* del libro che leggiamo, così come lo è di quello che rileggiamo: c'è infatti un intero capitolo del libro di Baxandall dedicato a *L'occhio del tempo*¹⁰. Centrale, anche materialmente nel libro, è senz'altro il capitolo più ardito della ricerca, quello che prova a rintracciare il più sfuggente tra i documenti antichi: il repertorio visivo del passato, quell'insieme di esperienze percettive quotidiane capace di conformare le leggi di decodifica degli oggetti artistici da parte di chi ne era non artefice, bensì destinatario. Come se la domanda fosse: cosa avevano negli occhi gli uomini semplici, o anche gli intellettuali, che guardavano le sculture lignee? Cosa erano abituati a vedere nelle loro attività quotidiane? Quale repertorio formale dava loro il termine di paragone su cui misurare l'esperienza visiva degli oggetti artistici? E quali documenti ce ne possono fornire l'informazione?

Difficili domande che chiamano in causa un intero filone storiografico, che procede da quello «sguardo d'epoca», costantemente inseguito nella ricerca di Francis Haskell del 1963, che passa attraverso Baxandall stesso, nel 1972, coinvolge ricerche successive, come quella di John Shearman nel 1992 e giunge fino alla lettura che Giovanni Romano dà dell'*Ultima cena* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano, dopo il restauro conclusosi nel 1999¹¹.

Nell'insieme di questo filone di ricerca, il capitolo di Baxandall poco prima citato occupa un posto di rilievo per la vastità e l'originalità dei testi su cui si sofferma: innanzitutto le parole dei documenti di contratto con gli artisti. Parole tecniche stringate, come si conviene ad atti notarili, che tuttavia contengono una serie di sfumature di significato afferenti alla richiesta di una buona fattura dell'oggetto commissionato: si distinguono due tipi di maestria fattuale, l'una legata alla conoscenza dei materiali e alla bontà degli stessi, l'altra più propriamente artistica, che richiede non solo competenza operativa bensì finezza d'espressione e senso estetico. I contratti lasciano dunque intravedere, con le loro varianti semantiche, che ci fosse una percezione della speciale natura del manufatto artistico, il quale esigeva padronanza del

mestiere ma anche capacità di trasformare quel pre-requisito tecnico in più elevata esecuzione artistica.

Resta, tuttavia, che le parole dei contratti sono poche e ci appaiono troppo ripetitive e burocratizzate per forzarne eccessivamente il significato; allora Baxandall va a cercarne le origini, le considera come punto di sintesi di una serie più vasta di parole descrittive, pensa che esse siano la riduzione a formula standardizzata di abitudini visive maturate altrove e che riflettano le attese dei committenti sugli oggetti artistici in base a un gusto visivo proveniente da campi differenti. Si propone, pertanto, di scoprire dove si fosse formato quel gusto visivo e come si fosse espresso il senso della forma dei tedeschi del primo Cinquecento, di cui egli parla. L'attenzione si sposta, allora, su tutti quegli ambiti di vita quotidiana e culturale in cui fosse richiesto un qualche senso della forma, sia nella pratica che nella teoria: è così che ci viene raccontato come quegli uomini concepissero in generale le forme geometriche o i volumi, come interpretassero le linee, le volute, gli abbellimenti decorativi, vale a dire le medesime cose che avrebbero visto nelle sculture.

La ricerca spazia mirabilmente: l'autore considera le testimonianze del modo in cui i suoi tedeschi del primo Cinquecento misuravano la capacità dei barili (una misurazione empirica, ottenuta meccanicamente con un'asta ad immersione, laddove la matematica italiana coeva faceva già uso del concetto astratto di *pi greco*); il modo in cui concepivano le linee della scrittura (i trattati di calligrafia, ricchissimi di termini specifici per definire le differenti forme di *ductus* della scrittura); il modo in cui i trattati di danza e di scherma davano indicazioni sulle figure in movimento nello spazio; il modo in cui i *Meistersinger* scrivevano la loro musica, con abbellimenti e fioriture. Tutto questo, e altro ancora, immette nell'universo percettivo del tempo, configura il patrimonio visivo abituale di allora e indirizza su un'interpretazione più ravvicinata di quali fossero poi gli sguardi rivolti alle sculture lignee e quali le richieste agli artisti che le realizzavano.

Siamo di fronte a un ribaltamento metodologico rispetto alle rigide categorie visive del tipo di Wölfflin: ben diversa in Baxandall la concretezza documentaria, territoriale, cronologica e sempre presente la coscienza che tutto ciò sia sensibile al cambiamento continuo, a misura che cambino le circostanze storiche coeve.

Molte volte nel libro Gaeta-De Mieri si insiste su una lettura dei documenti che, oltre a fornire i pur importantissimi dati oggettivi di ancoraggio delle opere a date e artefici, dia anche modo di innescare una sorta di «immaginazione indiziaria» (p. 51) circa il tessuto umano, visivo e concettuale del tempo indagato, proprio come Baxandall e la storiografia a lui affine raccomandano di fare. In particolare, un intero complesso ligneo meridionale, quello contenuto nella chiesa dell'Annunziata di Piedimonte Matese, viene interpretato in siffatta maniera. Siamo ancora nella parte del libro curata dalla Gaeta: ad essere in esame sono una

serie di strutture lignee, intagliate dorate e dipinte, che fanno da incorniciature ad alcune pale d'altare già ampiamente note alla critica, tra Santa Maria a Vico, Baronissi, Napoli stessa e Piedimonte Matese (pp. 73-77). Convogliando nella lettura documenti noti e altri inediti, lavorando sulla testimonianza delle fonti e sui rapporti con i pittori artefici della parte dipinta di quelle macchine d'altare, l'autrice tenta la ricostruzione del «comune *denominatore ottico* di un'epoca» (p. 76) e, in omaggio ad una contestualizzazione il più possibile attendibile, prova a periodizzarla in relazione ai coevi andamenti storici. Il discorso si concentra sulla posizione sociale dei committenti, i sodalizi operativi tra artisti diversi che collaborano a medesimi oggetti, la collocazione degli stessi nel centro della città o in luoghi più periferici e, soprattutto, la relazione di tali oggetti con i cambiamenti del clima devozionale determinatosi a Napoli nel passaggio dagli anni Settanta ai Novanta del Cinquecento, quando le disposizioni sinodali in fatto di immagini impongono regole di decoro e di iconografia via via più restrittive. Non siamo di fronte a un discorso generico: tutto è confortato da esempi specifici che vanno dalla società artistica di Teodoro d'Errico e dell'intagliatore Martino Migliore, attiva fin dal 1575, ai più tardi esemplari di Piedimonte Matese che arrivano ai primi anni del Seicento: spesso l'impianto generale delle incorniciature è comune, ma una serie di particolari compositivi e ornamentali, la posizione degli angioletti, la tessitura più frastagliata o più squadrata, più esuberante o più classicizzante degli intagli, rivelano un intento di indirizzare lo sguardo dei fedeli, e la valutazione degli intendenti, secondo una deliberata modalità visiva. Entrando poi nella chiesa dell'Annunziata di Piedimonte Matese, si discutono ben sette incorniciature intagliate e scolpite per altrettante pale d'altare, lungo un arco di tempo pluridecennale: l'incorniciatura lignea che attornia la *Madonna di Costantinopoli* di Alessandro Alberti concorre alla corretta datazione del quadro stesso e alla ridefinizione della presenza del pittore, originario di Borgo San Sepolcro, nel Sud dell'Italia nel 1596, anno del suo trasferimento a Roma; allo stesso modo, le incorniciature delle pale d'altare di Giovanni Balducci vengono lette in contiguità con i dipinti, a profilare una più insistita componente devozionale che procede con l'avanzare della cronologia e che permette anche, con una serie di confronti stilistici, di ipotizzare il nome dell'intagliatore in quello di Giovan Paolo de Martino, attivo fino ai primi del Seicento e compagno di lavoro di Fabrizio Santafede.

L'intero discorso si aggancia a un altro esempio di lettura consimile, relativo ai grandi soffitti di San Gregorio Armeno, Donnaromita, Santa Maria la Nova, tutti a Napoli. Molte sono le aggiunte a quanto già noto agli studi su questi soffitti. Lo stesso De Mieri aveva già fatto avanzare la conoscenza filologica e la storia critica dei soffitti di San Gregorio Armeno e di Donnaromita in una serie di studi dedicati a Teodoro d'Errico, a Girolamo Imperato e ad altri fiamminghi: egli aveva rivalutato fonti come Del Tufo, Celano,

Araldo mettendo a fuoco problemi di committenza, di impatto di quelle opere sul tessuto artistico cittadino e anche distinto in dettaglio le spettanze materiali degli artisti scultori e intagliatori lì operanti, Nunzio Ferraro, Giovan Battista Vigliante, Giovan Andrea Magliulo¹².

In questa sede, la Gaeta raccoglie tutti quegli accrescimenti di ricerca e altri ne aggiunge, lavorando soprattutto sulla serie di busti che adornano la fascia perimetrale del soffitto di San Gregorio Armeno, tipologicamente simili a busti-reliquiario: ciò le consente di approfondire un suo stesso studio sul reliquiario di Nunzio Ferraro nella sagrestia dell'Annunziata di Napoli, del 1578¹³. Distingue, pertanto, nella serie di quei busti, quelli che possono essere attribuiti a Nunzio Ferraro per via di confronti con il reliquiario del 1578 e con altre sue opere presenti nella Certosa di San Martino; definisce l'impronta culturale dell'artista in relazione con i pittori del suo tempo, da Marco Pino a Giovan Bernardo Lama fino a «costeggiare gli esiti di un manierismo di fine secolo alla Imperato» (p. 90). Ne esce meglio specificata la differenza dal sodale di Nunzio, quel Giovan Battista Vigliante, del quale viene fornito un profilo autonomo e non sovrapponibile al meglio documentato Ferraro, né per catalogo di opere né per predilezioni culturali: Vigliante sembra fare sua una tendenza formale meno incline al decorativismo manieristico e più prossima alla severità devozionale controriformistica. Seguendo questa traccia, gli vengono assegnati altri busti del soffitto di San Gregorio e, infine, l'assemblaggio attributivo raggiunto consente all'autrice la lettura molto vibrante di un'altra scultura, un *San Catello* della cattedrale di Castellammare di Stabia, inscrivibile anch'esso nel catalogo del Vigliante, ma a patto che si tengano presenti le differenze di collocazione, di funzione liturgica, di stato di conservazione rispetto ai busti di San Gregorio Armeno.

Tanta acribia filologica procede mai disgiunta dalla consapevolezza di ragionare su oggetti intimamente connessi con liturgie specifiche, come il culto delle reliquie, la pratica processionale, la preghiera individuale, con il risultato di far dialogare soluzioni stilistico-formali e funzioni d'uso, periodizzandone i cambiamenti nel tempo. Un discorso che trova di fatto conferma ulteriore quando lo si conduca su un più ampio segmento cronologico, includendo soffitti più propriamente seicenteschi, come io stessa ho provato a fare con quello dei Girolamini di Napoli¹⁴.

La seconda parte del libro affidata a Stefano De Mieri comincia con una *premessa* che descrive i principali problemi relativi agli armadi lignei delle chiese napoletane: rifacimenti e ristrutturazioni antiche, dismissione dei luoghi di culto, il sisma del 1980; subito dopo, una non troppo velata critica alla politica conservativa della Soprintendenza («asserragliata nei fortilizi museali di Capodimonte e San Martino», p. 111) di aver dedicato tempo ed energie culturali alle mostre invece che alla manutenzione e al restauro delle chiese cittadine, quando proprio questo sarebbe dovuto diventare il punto centrale dell'attenzione

istituzionale dopo il terremoto. Non manca neanche il rimprovero a critici e storici dell'arte, poco interessati allo studio di oggetti e argomenti siffatti, troppo rivolti più alla statuaria che a stalli corali, armadi, cantorie, soffitti, con il risultato odierno di dover constatare perdite in molti casi irreparabili. Poche le eccezioni: i già citati armadi lignei dell'Annunziata, quelli dei Santi Severino e Sossio, quelli della sagrestia di San Martino¹⁵.

Questa *premessa*, che si avvale fin dalla semplice presentazione dell'argomento di documenti d'archivio, di fonti note rilette con analitica attenzione¹⁶, di sondaggi bibliografici tra gli scrittori locali minori, dice molto sul taglio metodologico dell'autore. Documenti, fonti, bibliografia remota, analisi diretta dei manufatti, una tensione critica rivolta al territorio e ai suoi oggetti, un inquadramento interpretativo sempre aderente alla storia specifica e poco incline a ogni forma di generalizzazione ideologica. Una tendenza alla rassegna oggettiva, al censimento delle cose, come un entomologo positivista che prima di lanciarsi in panorami culturali, stia attento ad allestire il *corpus* su cui ragionare, a ordinarlo e classificarlo nel modo più oggettivo possibile; o come uno di quegli antichi studiosi ed eruditi del territorio che amorevolmente dedicavano il loro impegno alla riscoperta e difesa del patrimonio di cultura di loro appartenenza, fosse anche quello di periferie neglette dalla storiografia ufficiale.

Nondimeno, tutto ciò perviene alla costruzione di vere e proprie linee di cultura, dal momento che siamo di fronte non a un semplice erudito del territorio, ma a uno studioso che proviene dalla scuola altamente storicizzante di Ferdinando Bologna, Leone de Castris, Francesco Caglioti. Prendiamo il caso di una parte della ricerca, rivolta proprio agli armadi lignei napoletani scampati alla distruzione.

Un genere di oggetto che, fin dalla prima metà del Cinquecento, dovette avere estrema importanza e grande consistenza numerica anche se le testimonianze ancora in essere si datano soprattutto alla seconda metà del secolo. Eppure un lavoro incrociato tra documenti d'archivio, fonti, testimonianze fotografiche consente all'autore di ricostruire la storia del complesso ligneo che decorava un tempo la sagrestia di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, oggi distrutto, e che egli fa rivivere grazie al confronto tra antiche fotografie di soprintendenza e ciò che rimane dell'analogo complesso decorativo tuttora esistente, benché decurtato, nella sagrestia di Santa Caterina a Formello. Da tale confronto tra un oggetto reale e un altro ricostruito solo documentariamente emerge la figura dell'intagliatore che fu artefice di entrambi, Martino Migliore. Una serie di inedite acquisizioni documentarie, unitamente al recupero di notizie sparse nelle fonti più antiche, che erano andate smarrite nello sviluppo della storiografia sull'argomento, comporta la ricostruzione a tutto tondo della figura del Migliore: in relazione con gli scultori in marmo a lui contemporanei, come Annibale Caccavello, Giandomenico e Geronimo D'Auria, con i pittori alle cui opere contribuisce

occupandosi delle cornici delle loro pale d'altare, come fa per Cobergher e per Giovan Bernardo Lama; fino a nuove proposte attributive, come quella della porta del Corpus Domini di Gragnano, oggetto di notevole qualità, scomposto in tutti i suoi dettagli per cercare ad ognuno di essi un possibile confronto filologico che conforti l'attribuzione.

Il tutto non disgiunto da ricche osservazioni sulle committenze e sulla storia dei luoghi in cui le opere hanno sede. Il risultato descrive un tessuto sociale molto vivace, di relazioni tra botteghe e maestri di arti gemelle, pittura-scultura-intaglio ligneo e di oggetti che le richiedevano tutte, su piede di parità: armadi, reliquiari (a Migliore viene attribuito anche quello di San Lorenzo Maggiore), tabernacoli, cornici di pale d'altare. Intreccio paritetico che si riflette, come mostrano i documenti, anche nelle gerarchie tra maestri, non risultando affatto scontato che fossero pittori e scultori a giocare il ruolo preminente nei contratti o nelle commissioni di valutazione, dove sono proprio gli intagliatori, come Martino Migliore, a rivestire spesso il ruolo più prestigioso.

Dopo anni di dibattito storiografico sulla rivalutazione delle cosiddette arti minori, non è da poco l'apporto che una dimostrazione tanto fattuale e oggettiva offre al dibattito, mostrando dal di dentro l'infondatezza storica della discriminazione tra arti maggiori e minori, tra artisti e artigiani.

Ma certamente l'apporto più innovativo e inedito dello studio di De Mieri è quello relativo alla figura di Andrea Magliulo. La questione è affrontata da lontano, dal contesto delle incisioni che decorano tanta parte dell'editoria sacra napoletana. Un argomento non troppo frequentato dagli storici dell'arte, a parte gli interventi di Leone de Castris, che giustamente De Mieri segnala per aver incluso i nomi di Giovan Bernardo Lama, Criscuolo, Fabrizio Santafede tra i pittori che offrono la loro opera a importanti testi a stampa tra Cinque e Seicento¹⁷. Subito dopo, gli accrescimenti di ricerca: un'inedita polizza del 1598 stringe il nesso tra alcuni librai-incisori napoletani e il maestro fiammingo Martino van Buyten, già apprezzato a Roma e trasferitosi a Napoli nel 1588: di lui De Mieri accorpa un piccolo catalogo messo insieme per via di confronti stilistici e dati documentari, seguendone la storia fino al primo ventennio del Seicento e prospettandolo come uno specialista di incisioni destinate alla letteratura agiografica (pp. 131-132).

Comincia poi il discorso sul Magliulo. Si tratta di un artista emerso dall'oblio molti anni fa, nell'ambito di una ricerca su Dirk Hendricksz: identificato allora come progettista dei soffitti napoletani di San Gregorio Armeno e di Donnaromita, come scultore esperto di oreficerie, impegnato in committenze sia napoletane che romane, tra 1580 e 1610, chiamato a giudicare importanti opere di altri artisti, sia pittori che scultori e, pertanto, indicato come figura di spicco nel contesto cittadino¹⁸: l'artista attinge adesso una piena consistenza storiografica grazie a un decisivo ampliamento di ricerca. Di particolare interesse la ricostruzione di una trama di relazioni culturali che lo collegano a Giulio

Cesare Capaccio, a Camillo Tutini, a Carlo Celano: autori tutti inclini a riconoscerne la fama e le doti artistiche. De Mieri rintraccia committenti ed oggetti del Magliulo e ne fa una figura di indiscusso rilievo nella seconda metà del Cinquecento, perfino politicamente, come mostra l'incarico assunto nel 1572 come maestro della Zecca napoletana e medagliata per il viceré Juan de Zúñiga; si scopre che fu anche progettista di cone marmoree, come nel caso del complesso ideato per l'oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo, in cui si avvale di un programma iconografico ideato dallo storico Giovanni Antonio Summonte, a conferma dell'intenso dialogo con gli intellettuali meridionali. Negli anni Novanta, poi, diventato console della corporazione dei pittori, si dedica largamente a incisioni destinate all'editoria: ed è in questo settore che si colloca la più interessante tra le nuove attribuzioni proposte.

Il lavoro è condotto su un *corpus* di opere non ancora assestato e riunito, né fisicamente né filologicamente: le incisioni riconducibili al Magliulo sono sparse tra British Museum e Victoria and Albert di Londra, Rijksmuseum di Amsterdam, Bibliothèque Nationale di Parigi (che sono i nuclei maggiormente studiati da De Mieri), ma si trovano anche a Berlino, New York, San Pietroburgo, Stoccolma; tali incisioni non sono accorpate in modo coerente sotto il nome del Magliulo, negli schedari delle istituzioni cui appartengono, bensì frammiste ad altre di diversi autori: questo anche per il fatto che la maggior parte di questi fogli, pur concepiti in serie, erano destinati a usi che ne prevedevano *ab origine* lo smembramento, poiché orafi e decoratori vi attingevano come a un libero repertorio di modelli figurativi per le loro personali creazioni. Eppure, in questo vasto e composito materiale, De Mieri rintraccia convincentemente la mano e la cultura di Giovan Andrea Magliulo: rispondeva stilistiche con contesti napoletani, come quello di Nunzio Ferraro ai Santi Severino e Sossio nell'ottavo decennio del Cinquecento, riscontri con stampe raffaellesche e nordiche definiscono una cultura di matrice essenzialmente romana, alimentata dalla conoscenza di rilievi scultorei classici ed ellenistici che convivono con l'esperienza dei repertori decorativi delle grottesche, tanto presenti negli stucchi e nei fregi della Roma di Leone X. In particolare, emerge la fusione operata dal Magliulo tra i modi tipici degli incisori che maggiormente diffondono la cultura raffaellesca, come Marcantonio Raimondi e il suo allievo Marco Dente, e la vocazione più spiccatamente manieristica propria degli incisori fiamminghi, come Cornelis Cort o di quelli tedeschi, come Hans Beham di Norimberga. Una fusione culturale che da Roma giunge a Napoli proprio attraverso la figura del Magliulo, investe i paesaggisti-decoratori napoletani e coinvolge molti scultori in legno, come Benvenuto Tortelli e i suoi collaboratori.

Tuttavia, la ricaduta più interessante di tale contesto culturale ricostruito riguarda il mondo dell'editoria, come si diceva. Già nel saggio del 2005 Leone de Castris, dedicandosi allo studio dell'attività ritrattistica di Fabrizio Santafede, si

accorse dell'intreccio tra ritratti su tela e ritratti incisi dentro opere a stampa: in almeno due occasioni individuate dall'autore, Fabrizio Santafede aveva realizzato contemporaneamente il ritratto su tela del giureconsulto Carlo Tapia e fornito il modello per quello da incidere nel controfrontespizio di opere a stampa dello stesso Tapia. Ma c'era di più: in entrambi i casi l'incisore di quelle effigi ideate da Santafede altri non era che il Magliulo. Queste osservazioni stilistiche e attributive condussero Leone de Castris alla ricostruzione di un'intera temperie culturale in cui ritratto, incisione, editoria, committenza erudita e letteraria animavano un grande scambio di competenze e pertinenze, includendo personalità di intellettuali, come Giovan Battista Della Porta o Giovan Battista Manso, anch'essi ritratti dal Santafede e anch'essi autori di trattati ed opere arricchiti da incisioni affidate pure, con ogni probabilità, alla supervisione del Santafede¹⁹.

Come già detto a proposito delle mie stesse considerazioni sul Magliulo, anche queste del Leone de Castris ricevono oggi, nello studio del De Mieri, il duplice omaggio della conferma e dello sviluppo. In particolare, si arricchisce il nesso Magliulo-Della Porta.

L'esame si concentra sul frontespizio del *De Humana Physiognomonia*, celebre opera del Della Porta, stampata nel 1586 a Vico Equense dall'editore Giuseppe Cacchi: le incisioni che illustrano il testo vengono attribuite al Magliulo in base a riscontri con i *Mostri marini* della serie di incisioni di Amsterdam, già discusse nel catalogo del Magliulo, mentre un ulteriore confronto affianca le figure incise nel *De Humana Physiognomonia* con un'altra serie di incisioni, dovute al Caraglio su disegni di Rosso Fiorentino: da ciò, l'autore ricava un ampliamento di riferimenti culturali per Magliulo, che appare aggiornato specialmente sulla cultura romana degli anni precedenti al Sacco, vale a dire sui grandi protagonisti del primo Cinquecento di stanza a Roma in quel periodo, Rosso Fiorentino, Perin del Vaga, Parmigianino. Se a ciò si aggiunge la competenza in campo medagliatico e antiquariale, non sembra azzardato al De Mieri concludere che il Magliulo fosse il personaggio ideale per Della Porta, nel cui volume comparivano non solo le celebri tavole di riscontro tra fisionomie umane e animali, ma anche riproduzioni di busti di filosofi e imperatori tratti dal mondo romano e medaglie anch'esse romane, materiale tutto che veniva messo a riscontro di tipi umani contemporanei e che proveniva, com'è noto, dalla raccolta antiquariale del fratello stesso di Giovan Battista della Porta, Giovan Vincenzo, oltre che dalla raccolta del grande antiquario Spadafora, che era zio materno dei due.

Il ragionamento sembra plausibile, anche considerando quanto intenso fosse lo scambio del Della Porta con gli ambienti romani, almeno dal 1580, quando egli venne invitato dal cardinale Luigi d'Este a risiedere nel suo stesso palazzo per continuare studi e ricerche: una mossa che sanciva una sorta di *patronage* ecclesiastico al discusso scienziato meridionale e che suggellava l'archiviazione di quella richiesta

di imprigionamento che era pur giunta dall'arcivescovo di Napoli Mario Carafa contro il Della Porta.

Un altro punto di rilievo, anch'esso condivisibile, nella possibile storia di rapporti Della Porta-Magliulo è relativo a un'altra serie di stampe del Magliulo, quelle *Teste reversibili* della raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano, che De Mieri vede in relazione con le ricerche dellaportiane. Usando una lettera scritta da Bonifacio Vannozi, segretario del principe di Sulmona, a Giovan Vincenzo Della Porta, nella quale si fa riferimento all'attività culturale che ruota intorno alla casa dei due fratelli Della Porta, identificata come ritrovo di intellettuali e di scienziati da fare invidia ad altri cenacoli cittadini tanto più pretenziosi quanto più convenzionali, il Vannozi fa riferimento nella lettera, con toni elogiativi, a un *mondo alla rovescia* fatto ad incisione visto in casa dei Della Porta. De Mieri ipotizza che si tratti della serie di incisioni di teste reversibili del Magliulo, anche considerando che nella cospicua produzione teatrale di Giovan Battista Della Porta ricorrevano spesso bizzarre maschere zoomorfe per accentuare la tipizzazione dei caratteri umani, e che queste maschere sarebbero potute provenire proprio dai modelli del Magliulo.

È un'ipotesi coraggiosa, giustamente fatta con cautela: si tratta di spingere il nome di Magliulo in un contesto di grande importanza, un contesto segretamente eversivo, quel mondo sotterraneo che percorre l'intero Cinquecento come contraltare popolare e dissacrante rispetto al classicismo umanistico. Un'ipotesi che, come nel caso dei riferimenti a Baxandall, aggancia anch'essa una grande tradizione storiografica, da Warburg a Battisti fino al più recente Francesco Porzio²⁰.

I loro studi hanno indagato il mondo europeo di Lutero, Brueghel, Rabelais e quello italiano di Arcimboldo, Folengo, Lomazzo, prima che proprio Arcimboldo e Lomazzo subissero (come quegli studiosi ci hanno spiegato) un radicale cambiamento di segno nell'interpretazione delle loro opere: Arcimboldo essendo interpretato in chiave emblematica e allegorica, Lomazzo diventando addirittura un autore controriformato, Lutero assurgendo a simbolo di modernità. In molti casi si è trattato del tentativo della cultura dominante di nobilitazione *a posteriori* di un linguaggio artistico o letterario, o di un discorso religioso, intriso inizialmente di componenti popolari, carnevalesche, violentemente caricaturali e non esenti da spirito di rivolta. Non è un caso che nel 1568 il cardinale Borromeo proibisca ogni mascherata e spettacolo teatrale mentre, appena qualche anno prima, una festa come il Carnevale ambrosiano di Milano attraeva masse di gente da tutta Italia; così come non è casuale che il Lomazzo cominci ad avere problemi con la censura o che l'incisore milanese Ambrogio Brambilla, in contatto con Arcimboldo, dedito a incisioni di carattere carnevalesco, da un certo momento in poi, si acconci a specializzarsi in cartografia per arginare i propri guai giudiziari²¹.

Ora, che tutto questo abbia una relazione con la situazione napoletana, con Giovan Andrea Magliulo e le sue incisioni

dellaportiane, è ipotesi suggestiva e non improbabile. Gli studi di Biagio De Giovanni hanno illustrato in più occasioni il particolare clima di cultura scientifica napoletana dentro cui maturano le ricerche del Della Porta: un contesto che procede verso la modernità senza mai davvero tagliare i ponti con la magia, il vitalismo della materia, i legami simpatetici tra materia vivente e materia pensante, il rifiuto di interpretazioni totalmente matematizzanti e l'inclinazione a far convivere Cartesio e Galileo con Paracelso²².

Tutto questo ha un riscontro ampio nelle arti figurative lungo tutto il corso del Seicento: ma anche lo scorcio del secolo precedente fa la sua parte. Basti pensare ai modi in cui a Napoli venne vissuta la stretta normativa controriformistica dell'ultimo ventennio del secolo per rendersi conto che mai davvero gli artisti si piegarono a protocolli troppo rigidi e, specialmente nel campo della decorazione monumentale, come nel caso dei grandi soffitti intagliati e dipinti, ci fu spazio per una sostanziale libertà di invenzione e per un'indipendenza di fatto dai dettami post-tridentini, fatta salva una blanda accentuazione devota.

Così non è impossibile che il nostro Magliulo abbia prestato all'intaglio ligneo dei soffitti, delle pale d'altare e all'editoria della città la sua cultura di formazione romana, in cui le medesime istanze classicheggianti necessariamente presenti nel gusto dell'epoca risultano reinterpretate alla luce di un libero e ardito manierismo. Non è improbabile che egli si sia trovato a suo agio dentro quel circolo di discepoli, amici, artisti che si ritrovavano in via Toledo, a casa dei Della Porta. Osservo anche che l'editore Lorenzo Vaccaro, che a Roma pubblica la serie dei *Putti con mostri marini* del Magliulo, altri non è che il medesimo editore di quell'Ambrogio Brambilla, prima menzionato, del quale mette a stampa una versione molto bizzarra del *Contrasto fra Carnevale e Quaresima*, oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi²³. Una coincidenza che forse non è casuale e può indicare l'esistenza di altri nessi oggi non più ricostruibili, che è merito del De Mieri aver sollecitato.

Per finire, un plauso all'eccellente apparato iconografico e bibliografico del volume Gaeta-De Mieri: l'abbondanza di fotografie (più di 400) permette una verifica diretta e costante di ciascuna delle attribuzioni e di ogni ragionamento condotto. Cosa che, specialmente in un campo di studi che, pur non giovanissimo storiograficamente, è ancora in via di assestamento, costituisce di per sé un invito alla discussione, alla modifica, alla proposta di idee alternative. Quanto alla bibliografia, essa è un ampio repertorio dell'esistente, condotta con sguardo attento non solo agli studi specialistici ma anche a quelli che, maturati in differenti settori, hanno contribuito a creare il terreno contestuale allargato dentro cui meglio comprendere la scultura lignea meridionale.

¹ M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London 1980, ed. cons. *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, traduzione di D. FRIGESSI, introduzione di E. CASTELNUOVO, Torino 1989.

² L. GAETA, *Le Sculture della Sagrestia dell'Annunziata a Napoli. Nuove presenze iberiche nella prima metà del Cinquecento*, Galatina 2000; A. GRANDOLFO, *Geronimo D'Auria (doc. 1566-1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, XXIV ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", tutor prof. F. CAGLIOTI, a.a. 2011-12, pubblicata in www.fedoa.it.

³ L. GAETA, *op. cit.*; F. ABBATE, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria e un'ipotesi per Salvatore Caccavello*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 6, 1976, pp. 129-145.

⁴ A. GRANDOLFO, *La decorazione scultorea della cappella Turbolo in Santa Maria la Nova a Napoli*, in *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro di Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, Soveria Mannelli 2013, pp. 203-220.

⁵ M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 146.

⁶ Ivi, pp. 137-140.

⁷ Ivi, pp. 161-187.

⁸ Ivi, p. 215.

⁹ S. DE MIERI, *Documenti sulla cona della confraternita del Cordone in San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. VI, VII, 2006, pp. 65-74.

¹⁰ M. BAXANDALL, *op. cit.*, pp. 188-214.

¹¹ F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, ed. cons. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, traduzione di V. BOREA, Firenze 1966; M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, ed. cons. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, traduzione a cura di M.P. DRAGONE, P. DRAGONE, Torino 1978; J. SHEARMANN, *Only Connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1992, ed. cons. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, traduzione di B. AGOSTI, Milano 1995; G. ROMANO, *Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura*, in IDEM, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 143-152.

¹² S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009; IDEM, *Dirk Hendricksz Center: aggiunte e considerazioni (con qualche notizia su Marco Pino e Giovanni Andrea Magliulo)*, in *Arte e Storia. Studi per Maria Calì*, a cura di IDEM, in «Confronto», 14-17, 2009-11, pp. 148-167.

¹³ L. GAETA, *Il Reliquiario di Nunzio Ferraro nell'ambito della scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento*, in «Kronos», 5-6, 2003, pp. 179-194.

¹⁴ C. VARGAS, *Il soffitto della chiesa dei Girolamini di Napoli, in Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno, Napoli 2015, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2015, pp. 137-150.

¹⁵ M. TAMAJO CONTARINI, *Chiesa dei Santi Severino e Sossio. La Sagrestia*, in *Chiesa dei Santi Severino e Sossio. La Sagrestia*, s. I., 2014, pp. 12-53; M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, III, *Situazioni, momenti, indagini*, XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, IV, pp. 457-585; S. DE MIERI, *Lorenzo Duca, Teodoro de Voghel e le tarsie degli armadi della Certosa di San Martino a Napoli*, in «Prospettiva», 139-140, 2010, pp. 151-166.

¹⁶ G.B. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, ms. 1588-91, a cura di O.S.

CASALE, M. COLOTTI, Roma 2007.

¹⁷ P. LEONE DE CASTRIS, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, in «Napoli nobilissima», s. V, VI, 2005, pp. 161-178.

¹⁸ C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988.

¹⁹ P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 167-169.

²⁰ A. WARBURG, *Divinazione antica-pagana nei testi e nelle immagini nell'età di Lutero*, (1919), in IDEM, *Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. GHELARDI, Torino 2008, pp. 83-207; E. BATTISTI, *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*, (1960-62), Milano 1989; F. PORZIO, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano 2008.

²¹ F. PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano 1979; IDEM, *Pitture ridicole*, cit., pp. 49-71.

²² B. DE GIOVANNI, *Magia e scienza nella Napoli seicentesca*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984, pp. 29-40.

²³ F. PORZIO, *Pitture ridicole*, cit., pp. 40, 46 n. 11.

Recensione a Aldo Pinto, Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni, in www.fedoa.unina.it
Pasquale Belfiore

Recensione di un prodotto (così si chiamano oggi i libri, saggi e articoli nel linguaggio ufficiale della valutazione della ricerca universitaria) virtuale, cioè che vive solo in rete e non ha realtà materica, non ne esiste una versione 'a stampa'. C'è materia, è il caso di dire, per guardare con attenzione a eventi di questo genere sempre più diffusi, sempre più aggressivi, non sempre convincenti sul piano dell'efficacia culturale, quasi mai (per ora) vittoriosi per tenuta scientifica sulle più tradizionali forme comunicative, la carta stampata su tutte. Il caso che prendiamo in esame è un contributo storiografico che per la sua particolarità si presta a una riflessione sul tema.

La ricerca. Appartiene a una tipologia editoriale antica ma concepita in forma (quasi) moderna e pubblicizzata con il mezzo più efficace oggi disponibile, il web. Si tratta di una classica, ponderosa «raccolta di notizie» riguardanti il mondo dell'arte e dell'architettura napoletane dal Quattrocento all'Ottocento, con qualche sporadica presenza anche novecentesca, un Fortunato Ierace autore della scala antistante Santa Maria Apparente, per esempio. Le oltre quindicimila pagine sono divise in tre parti riferite ad artisti e artigiani, ai luoghi di «Napoli e contorni» e alle famiglie. Le notizie sono state reperite consultando materiali in una trentina di archivi e biblioteche. Ogni parte è organizzata con una comune nota introduttiva che spiega i criteri operativi della compilazione, un indice analitico e a seguire il contenuto, ordinato alfabeticamente nel caso degli artisti, artigiani e famiglie e per itinerari nella parte dei luoghi distinti in dentro e fuori il centro antico. Tutto ciò si ritrova da quest'anno sul sito www.fedoa.unina.it (Federico II Open Archive), archivio istituzionale dell'università federiciana nato per raccogliere, conservare e rendere pubblicamente accessibile la produzione scientifica dell'Ateneo.

L'autore della raccolta, Aldo Pinto, architetto, è una figura di studioso che oggi molti definirebbero atipica solo perché non proviene dal mondo accademico (del quale peraltro ha fatto parte per decenni come dirigente dell'ufficio tecnico della Federico II). Ha già fornito convincenti prove di storico con saggi sui complessi di Sant'Antonello a Port'Alba e San Gregorio Armeno, quest'ultimo con Nicola Spinosa e Adriana Valerio.

Utilità e limiti della raccolta. Non v'è dubbio che sia utile perché mette a disposizione degli studiosi una massa rilevante di notizie riferite a un ampio segmento temporale della storia artistica e architettonica napoletana. I problemi comuni ad altre, analoghe raccolte sono costituiti dal carattere inevitabilmente frammentario della materia, dai criteri di organizzazione e governo del grande numero di dati, dai dispositivi di consultazione, dalla necessità che le infinite tessere del mosaico – le infinite notizie della raccolta, appunto – diano vita a un'immagine compiuta e dotata di senso storiografico. Su questi obiettivi si misura il carattere sperimentale del lavoro, la sua natura di «prima bozza» offerta ai lettori per le inevitabili integrazioni e correzioni, come di prammatica avverte lo stesso autore. Per cui, raccogliendo l'invito ed evitando la scontata caccia agli errori e omissioni così frequente (e facile) in ricerche del genere, si possono avanzare alcune osservazioni sulla struttura della ricerca. Intanto, i confini spazio temporali e la selezione degli archivi e biblioteche. Cinque secoli sostanzialmente rispettati, dal XV al XIX, ma con eccezioni che andrebbero spiegate, come il citato Ierace che apre sul Novecento e resta incomprensibilmente con pochi altri a rappresentarlo. Sui contorni di Napoli, si arriva fino ad Amalfi-Salerno ed anche questo è un prolungamento che richiede una giustificazione. Tiene bene invece la partizione per artisti-artigiani, famiglie e luoghi, con una tecnica di rimandi delle ripetizioni agevole da praticare. Sulla scelta del dispositivo di organizzazione dei materiali si gioca la funzionalità e quindi una parte dell'auspicabile successo dell'iniziativa. Si diceva in precedenza d'una forma 'quasi' moderna della raccolta. Le pagine sono in realtà dei testi in formato pdf che dialogano tra loro solo attraverso la funzione «cerca» che evidenzia la ricorrenza della parola cercata e nulla più. Poco, per far diventare un insieme di parti dialoganti tra loro questo ragguardevole patrimonio di notizie. La soluzione – dicono a chi scrive gli esperti del settore – è quella di far assumere alla raccolta la forma del *database*, una banca dati, l'unica in grado di garantire la piena, agevole ed efficace navigazione/correlazione tra nomi, date, luoghi, tipologie, archivi, bibliografie e quant'altro contiene questa ricerca, fermo restando il capitolo delle integrazioni continue e delle correzioni, qui escluso da ogni considerazione ma necessario e auspicato, ripetiamo, dallo stesso Aldo Pinto. Un intervento quasi esclusivamente, ma non totalmente, tecnico dunque, per valorizzare una utile e meritoria iniziativa.

Trasparenza della ricerca

Giulio Pane

Una recensione ad un prodotto informatico è già una novità in sé, cui dovremo in qualche modo abituarci, perché essa, sia pure in questo caso espressa sulla carta stampata, ha pur sempre come riferimento un oggetto che si colloca per definizione nella condizione di essere alla portata di (quasi) tutti. Ma lo è anche per un altro motivo, giacché le recensioni – che ritengo il più significativo esercizio critico, se correttamente compiuto – si vanno facendo sempre più rare, condannando la gran parte dei nostri contributi – e mi riferisco essenzialmente a quelli di carattere storico e storico-critico – ad una sostanziale solitudine, priva di interlocutori. Cosa che non accade, o accade meno frequentemente, con i contributi delle discipline tecniche; ragione non ultima delle difficoltà di perequazione tra i titoli di discipline diverse. Ed è proprio il rapporto (o il mancato rapporto) tra gli studiosi ed il loro pubblico potenziale che m'induce a svolgere la seguente nota.

Infatti il lavoro di Aldo Pinto appare del tutto congruente con lo spirito e la lettera del sito universitario (www.fedoa.it) che lo ospita: trasparenza della ricerca e ricerca della trasparenza. Ma un appunto invece va formulato alla pur felice iniziativa universitaria del 'fedoa', che insieme all'utile lavoro di Aldo Pinto, ospita anche gli altri prodotti della ricerca. Qui, contrariamente alla generosa disponibilità da lui dimostrata, s'incontrano anche curiose limitazioni di accesso. Si tratta della presenza di privative espresse talvolta con la formula: «Solo per gli Amministratori dell'archivio». In questo caso infatti i relativi testi non risultano accessibili, venendo così meno una delle caratteristiche prime della funzione svolta dal sito: quella della trasparenza.

Mi rendo conto che attraverso tale censura l'autore o l'autrice tutelano il proprio lavoro, ma ho notevoli dubbi che ciò possa passare per 'pubblicizzazione' delle ricerche svolte presso l'Università, dato che ad essere reso pubblico è solo il loro titolo. Inoltre, il proseguire della ricerca, oggi svolto con largo impiego di mezzi informatici, è impedito o reso comunque più difficile dalla finzione dell'accessibilità: in realtà i testi possono essere consultati esclusivamente presso la Biblioteca centrale di Firenze, che ha il diritto di deposito. E ancora, poiché i titoli così 'pubblicizzati' sono a tutti gli effetti titoli scientifici utilizzabili per successiva partecipazione a concorsi, anche l'accertamento sulla congruenza scientifica dei contributi, che uno studioso terzo voglia fare preventivamente all'invio degli stessi ai fini del concorso, è reso difficile, rendendo necessario uno spostamento personale presso la sede di deposito.

Per finire, la stessa citazione di giudizi scientifici ivi espressi o il riscontro di documenti presentati a sostegno di una tesi o quale mero contributo di conoscenza sono resi impossibili, costringendo lo studioso interessato ad ignorare il contributo, oppure a riferirsi genericamente ad un contributo di cui ignora il contenuto.

È perciò auspicabile che prossimamente gli amministratori del sito rivedano tale regime, contenendo nel minimo tempo possibile le suddette 'privative' e garantendo così un'accessibilità a tutti i testi ora negata, o fortemente condizionata.

Benedetto Croce e l'Unesco

Giulio Pane

L'occasione del 150° anniversario della nascita di Benedetto Croce, celebrata in varie sedi¹, ha dato seguito ad un quesito, comune in tali circostanze, sulla continuità del pensiero crociano, ed in particolare – come si usa – alla domanda su 'ciò che è vivo e ciò che è morto' di esso. Cattivo, anzi pessimo uso quest'ultimo a mio avviso, perché tratta del pensiero di coloro che ci hanno preceduto come di cosa utile o disutile, quasi si trattasse di un utensile suscettibile o meno di essere ancora impiegato, e per ciò stesso rivelando l'approccio strettamente strumentale che se ne fa; laddove esso richiede sempre una collocazione storica, e quindi è tutto insieme 'utile' a comprendere uno stato delle cose, e uno stato d'animo che lo ha suscitato e ne ha indotto la formulazione, ed 'inutile' per definizione ai fini pratici, per la stessa sua condizione storica che lo impedisce. Ma questa ovvia considerazione non allontanerà l'abuso che ora e sempre si farà di tale approssimativo giudizio.

Ora, poiché questa rivista non può non essere in qualche modo testimone della presenza crociana, sia per l'ovvio motivo della continuità che rivendica con l'antica sua iniziativa, sia perché ritiene sia comunque necessario far conto di quella cultura e di quel pensiero, proprio per i suoi specifici interessi, credo sia interessante ripercorrere un suo tratto poco noto, che non mancherà di suscitare curiosità e sorpresa. Si tratta delle considerazioni che egli volle svolgere a margine della sua decisione di non essere coinvolto in nessun modo nelle iniziative dell'Unesco, a quel tempo appena costituito.

E proprio in questi giorni un'altra ragione di attualità m'induce a commentare lo scritto che egli dedicò all'argomento: la recente risoluzione dell'Unesco, che attraverso la dichiarazione di 'bene a rischio', e le conseguenti raccomandazioni ai Paesi interessati, di operare in modo da rispettare le condizioni originarie che avevano determinato l'iscrizione della Spianata delle Moschee tra i beni culturali appartenenti al Patrimonio dell'Umanità, ha finito per dare per scontato che il diritto di preghiera e di accesso alla Spianata – il luogo del tempio di Salomone distrutto dai Romani nel 70 d. C., poi occupato dalle moschee di Al-Aqsa e di Omar – spettasse ai soli musulmani. L'iscrizione Unesco comporta infatti una periodica verifica di congruità dello stato del bene da parte dell'organismo internazionale (in particolare, è stato ricordato che dalla data della prima iscrizione ciò è avvenuto per ben 11 volte). Com'è noto, la

risoluzione è stata assunta dando credito alle informative dei governi palestinese e giordano, manifestatesi in seguito alle continue provocazioni operate da Israele – secondo le denunce palestinesi e giordane² – e consistenti in reiterati tentativi di forzare con vari stratagemmi il divieto di accesso e di preghiera sulla Spianata, da parte ebraica, sancito negli accordi internazionali successivi alla guerra dei sei giorni (1967), ma anche di provocare danni con scavi ed altre attività. Risoluzione che è stata giudicata da più parti scandalosa, e certamente è tale nella forma più che nella sostanza, in quanto in realtà si richiama alle risoluzioni dell'Onu ed agli accordi firmati con la Giordania all'indomani della guerra dei sei giorni, stigmatizzando una serie di inadempienze ed iniziative invasive da parte dell'attuale governo israeliano, cui è demandata l'amministrazione del sito. Ma è proprio questo l'aspetto meno convincente di quella risoluzione: in tal modo, accettando pedissequamente le pur fondate proteste palestinesi e giordane, l'Unesco ha contraddetto la propria autonomia e lo spirito stesso della sua funzione, che non è quella di verificare il rispetto di norme politiche, ma quello di affermare le superiori ragioni della libertà e della cultura, anche all'occorrenza contro di quelle.

Tornando a Croce, il brano che riguarda l'argomento fu pubblicato nei quaderni della Critica, nel novembre 1950. Esso ha come titolo, già intrigante: *Una istituzione sbagliata: l'Unesco*; titolo che per la verità era stato preceduto, nella versione che egli pubblicò³ sul 'Mondo' di Mario Pannunzio l'8 luglio 1950, dall'altro, più attento all'aspetto pragmatico, di *Un'impresa sbagliata*; nel senso appunto di una intrapresa che egli poneva ad oggetto di discussione. Nella nota che esplicava il titolo Croce aggiunse che l'articolo era stato seguito, sempre sul 'Mondo', da due altri (*Il marxista odierno*⁴ e *Ufficio ideale del suffragio universale*⁵) e che i tre avevano suscitato 'molto discorrere con dissensi e consensi'.

Ora, senza addentrarci nelle polemiche allora suscitate, sembra a noi veramente singolare che una istituzione come l'Unesco, che oggi non si metterebbe assolutamente in dubbio, ancorché fosse ritenuta largamente superata dalla storia, e ancorché la sua vicenda successiva sia stata anche molto combattuta ed incerta, potesse essere considerata addirittura nociva e se ne auspicasse la chiusura, come fa Croce in coda dell'articolo. Ed è perciò opportuno esplorare ancora una volta le ragioni che lo spingevano a tale giudizio, anche perché per questa via se ne scopre forse una impreveduta attualità.

L'Unesco ha avuto gestazione laboriosa, nata com'è da una conferenza dei ministri (Conference of Allied Ministers of Education, CAME⁶) promossa inizialmente dal Regno Unito e via via estesa ai Paesi che intesero farne parte, sia pure con alterne vicende. Lo scopo principale dell'organizzazione – di cui Croce apprezza almeno la nobile intenzione, riconoscendo al mondo anglosassone un'ammirevole continuità di ispirazione libertaria – era quello di rispondere alla consapevolezza delle atrocità rese possibili

dal regime nazista, con una serie di iniziative che ponessero al centro dell'attenzione la salvezza dell'uomo, la tutela della vita umana, e quelli che forse ingenuamente s'indicavano come 'diritti inalienabili', una sorta di minimo comun denominatore cui conformare i comportamenti dei governi e dei popoli che essi rappresentavano. Ne nasceva inevitabilmente la tentazione, poi confermata dalle successive iniziative, di stendere una nuova Dichiarazione dei diritti naturali inalienabili dell'uomo, in conformità con la celebre dichiarazione del 1789, ma in qualche modo aggiornata ai terribili tempi che si erano appena vissuti.

In realtà questo tema fondamentale era stato discusso alle Nazioni Unite, e l'Unesco – quale suo braccio culturale – si era fatta carico di promuoverne la discussione internazionale. Come vedremo più avanti, la cosa era comunque in uno stadio molto avanzato, in quella più rilevante sede politica, tanto da giungere a conclusione già nel dicembre del 1948.

Croce è invitato nel 1947 a collaborare con l'Unesco, per la redazione di quella dichiarazione, da Julian Huxley, che nel 1946 era stato nominato primo Direttore Generale dell'organizzazione. Egli indirizza a Croce una lettera cui il filosofo risponde con una disamina delle ragioni che gli impediscono di aderire all'invito. E quelle ragioni sono essenzialmente definite dal limite che egli assegna ad una tale funzione, nata – egli dice – senza che si sia raggiunto alcun accordo, ma solo «per il desiderio di metterlo al mondo». E manca, quell'accordo, per il contrasto che oppone le due visioni principali, quella «liberale e la autoritario-totalitaria». «Si formerà questo accordo?» si chiede Croce; e in che modo? Forse con un altro conflitto mondiale tra le due «principali correnti». E qui rispunta la percezione che, a guerra finita, si veniva diffondendo tra i vincitori: che cioè a cominciare dalla vicenda di Jalta, appena conclusasi due anni prima, si fosse scavato un fosso incolmabile tra le posizioni dei due principali blocchi di potere, e che addirittura si andasse al rischio di una ripresa delle operazioni belliche, poi sostituite di fatto con la cosiddetta 'guerra fredda'. Eppure a prima vista resta incomprensibile la sua posizione, mentre dichiara ad Huxley l'impossibilità di «enunciare in forma di dichiarazione di diritti, cioè di unità di azione politica, l'accordo che manca, e che deve essere invece il risultato ultimo dei contrastanti e convergenti sforzi. Questo è il punto da ben considerare, perché è il punto debole» (il corsivo è nel testo). E ancora, escludendo che si possa mettere mano a qualcosa di intermedio e di conciliativo, egli considera addirittura il pericolo del ridicolo di una simile strada. E conclude, raccomandando che l'Unesco intraprenda la sola attività utile: «quella di promuovere un solenne dibattito, pubblico e mondiale, sui principi che sono necessari alla dignità della vita umana e della civiltà».

Ma noi ci chiediamo, con qualche stupore, se non fosse proprio questo lo scopo dell'iniziativa, sembrandoci almeno poco credibile che i convenuti si accingessero a firmare una carta d'intenti senza che il suo contenuto fosse preventivamente messo in discussione. «A dibattito chiuso si potrebbe formula-

re una dichiarazione di diritti o bisogni storici e attuali, breve come un decalogo o un po' più lunga, perché alquanto particolareggiata», ammette tuttavia Croce, concludendo alquanto lapalissianamente.

Proseguendo, Croce ricorda che le sue perplessità restarono lettera morta, pur essendo stato il suo intervento pubblicato poco tempo dopo (tradotto dall'italiano, nel dattiloscritto riepilogativo – in 3.a revisione – del 25 luglio 1948⁷, in un primo momento con il titolo: *The future of Liberalism*, poi pubblicato a stampa con il titolo meno estensivo: *The Rights of Man and the present Historical Situation*⁸, contenente le dichiarazioni di quanti erano stati interrogati dalla direzione Unesco sull'opportunità dell'iniziativa; pubblicazione poi commentata da Carlo Antoni su 'Il Mondo' (*Un'impresa sconclusionata*⁹). L'articolo di Antoni confermava l'interpretazione crociana, estendendone le osservazioni sull'aspetto contraddittorio della proposta; nel sottotitolo si precisava: «L'Unesco ha lanciato l'idea di una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo: impresa sconclusionata, perché oggi la lotta è tra i fautori della libertà e i fautori del totalitarismo. Una dichiarazione dei diritti dell'uomo non può aver senso che da parte dei primi. Gli altri non possono che tracciare piani». Quest'ultima precisazione rivela quale repulsione ispirasse il pragmatismo del tempo, soprattutto se guidato da una visione totalitaria; avremmo dovuto attendere ancora molti anni perché si venisse affermando comunque la necessità di quei 'piani' che l'Antoni considerava evidentemente l'ultimo dei possibili prodotti intellettuali.

Ma, com'è noto, già a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del *Symposium*, e cioè il 10 dicembre 1948, era intervenuta l'approvazione della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani promulgata dall'ONU. E forse proprio questa sequenza così serrata, e in qualche modo negatrice di un possibile dibattito sul tema, potrebbe avere indotto il filosofo a ritornare sull'argomento, per quanto ciò sia avvenuto solo due anni dopo. Croce avvertiva cioè che l'iniziativa esplorativa dell'Unesco appariva pretestuosa, dato che la Dichiarazione era già bell'e fatta. Anzi, curiosamente Croce – nel citare l'articolo di Antoni – lo riferisce alla Dichiarazione poi promulgata, mentre il filosofo amico aveva in realtà commentato il *Symposium* preparatorio. Ma più probabilmente le vere ragioni di quel distacco critico si devono cercare altrove, e sono tutte nella percezione dell'avvenuto irrigidimento delle posizioni internazionali. Il 10 gennaio del '49 viene fondato il Comecon, sancendo l'autonomia economica del blocco sovietico. Tra marzo ed aprile si costituisce la Nato, che riunisce i Paesi occidentali non filosovietici in un comune programma di difesa. Nel maggio termina il blocco di Berlino, iniziato a giugno del 1948. Nell'agosto l'URSS fa esplodere la sua prima atomica. Nascono la Repubblica federale tedesca e la DDR, si costituisce lo stato d'Israele e viene proclamata la Repubblica popolare cinese. Le Nazioni Unite adottano una risoluzione che chiede di considerare Gerusalemme come entità separata da Israele e Giordania, posta sotto il proprio controllo.

L'anno successivo gli eventi internazionali precipitano, con la dichiarazione di Truman sul programma di costruzione della bomba all'idrogeno, mentre il maccartismo avvia una vasta operazione di censura ai danni del dissenso. In Vietnam si accende la miccia di una guerra destinata ad esiti spaventosi. In Italia, le agitazioni e gl'incidenti prodotti in occasione dell'occupazione delle terre incolte inducono il governo ad impiegare le armi contro i contadini.

E perciò l'intera disamina della questione operata dal filosofo sulle pagine del 'Mondo' si svolgeva sostanzialmente affermando l'imprescindibile necessità: 1. di riconfermare in sede di principio quanto veniva affermato a suo tempo da Meinecke, cioè l'imprescrittibile diritto di natura, «stella polare della civiltà dell'Occidente per oltre due millenni», contro la riduzione che ne aveva fatto lo storicismo ottocentesco (del quale si ammetteva implicitamente la compromissione con la ragion di stato e con le peggiori nefandezze compiute in suo nome); 2. di riconoscere che l'abbandono di quella elementare dottrina aveva comportato le crisi nazionalistiche e razzistiche (in aperto e dichiarato dissenso dall'interpretazione hegeliana, peraltro); 3. di accedere finalmente al dubbio «se, cioè, con quella rinuncia ad ammettere un fondamentale diritto dell'uomo di fronte al potere ed alla forza, non si sia lasciata mano libera di fronte a tutti i totalitarismi e a tutte le tirannidi, e si sia legittimato l'uso senza limiti della violenza e dell'oppressione»; 4. di riaffermare tuttavia l'inconciliabilità della visione libertaria con un qualunque compromesso di ordine 'pratico', quasi che fosse possibile una prassi conciliativa di qualche pratico diritto distinta dal processo ideale che esigeva il riconoscimento del principio assoluto della libertà, fuori da ogni possibile compromesso.

In verità ciò che si vedeva come un pericolo – e s'intuiva già nelle parole della lettera di Croce ad Huxley, ma si comprende meglio ancora nella vulgata di Antoni – era proprio che sulla via della ricerca di una possibile conciliazione, quella parte di mondo che si avviava da tempo sulla strada dell'applicazione della dottrina marxista riuscisse a scansare l'obiezione fondamentale al proprio indirizzo attraverso la superficiale adesione ad un insieme di regolette pratiche, di ordine politico-economico, nelle quali si andasse diluendo l'aspirazione alla libertà che era comunque riconosciuta al pensiero giusnaturalista, nonostante i conclamati distinguo. L'incompetenza dell'Unesco a dirimere la questione era poi ironizzata da Antoni menzionando alcuni curiosi giudizi raccolti nel *Symposium*, di antropologi, sociologi, scienziati, economisti, «un professore olandese di idro e aerodinamica», tutti considerati estranei alla natura del problema, interpretato correttamente – secondo l'autore – esclusivamente da Croce nella sua lettera. In particolare, la posizione di Carr, evidentemente fresco dei suoi studi sulla realtà storica sovietica, nonché presidente della Commissione incaricata di esaminare i giudizi raccolti e trovarvi un comune denominatore, diveniva oggetto di scherno, avendo lo storico richiamato la costituzione so-

vietica del 1936, nella quale affermava essere presenti, «in aggiunta ai più moderni diritti al lavoro, all'assistenza e all'educazione, anche la libertà di coscienza, di espressione e di stampa, e il diritto a liberamente eleggere i rappresentanti». E noi certamente sappiamo in che misura ciò sia stato poi osservato nell'Unione sovietica da Stalin in avanti.

A questo punto non possiamo non considerare che la discussione sull'argomento sembra sostanzialmente trattarsi sugli aspetti nominalistici del problema, a nessuno venendo in mente quanto la lettera di quelle dichiarazioni potesse nel tempo essere stata ed essere disattesa, al di là, ma anche al di qua, di quella che sarebbe diventata di lì a poco la cosiddetta Cortina di ferro; e quanto fosse più che mai necessario porre mano ad operazioni di ingegneria istituzionale, per avviare almeno un processo di controllo che ponesse un freno al potere costituito e rendesse praticabile un'opzione di *impeachment* in caso di *default*. In altre parole, sembra assente del tutto l'esigenza di un'istanza politica che non poteva non proporsi l'applicazione concreta di quei conclamati diritti, al di là delle più che legittime obiezioni di principio. In tal modo rivelando – ma non è certo una novità – che il distinguo vagamente manicheo, operato tra ragione ideale e ragione pratica, andava comunque risolto in sede politica.

Antoni proseguiva poi riconoscendo sostanzialmente al solo Rousseau l'indicazione del superamento dei limiti economicistici del giusnaturalismo ed affermava, in un articolato e serrato ragionamento conclusivo, la supremazia dell'istanza etica sui meccanismi pratici, «l'esistenza di un valore o principio, che è appunto l'eticità della natura umana», il solo carattere ammissibile di quel diritto naturale che si poneva a rischio di interpretazioni contraddittorie. «Perciò la formola del diritto di natura è l'affermazione solenne del principio morale della libertà nel gioco della politica e della forza». Sicché – e sembra ritornare alle altrui argomentazioni per altra via – «Questa istanza esige che l'azione dei governi si svolga a promuovere per tutti i cittadini quelle condizioni sociali ed economiche, che consentano loro di partecipare alla libera vita della comunità come soggetti di diritto, ma il parlare di diritti naturali, sociali ed economici prescindendo dai cosiddetti diritti politici o addirittura negandoli, non ha senso alcuno». Dunque i diritti sociali ed economici sono visti come condizione necessaria ma non sufficiente; ma era poi questo davvero il limite dell'iniziativa dell'Unesco? «Invece di proporsi delle conciliazioni impossibili, l'Unesco avrebbe dovuto, come suggeriva Croce, promuovere un dibattito formale, pubblico e internazionale, sui principi necessari oggi a garantire la difesa della dignità e libertà umana». E conclude, con qualche contraddizione rispetto a quanto appena affermato sulla sequenza da rispettare: «Dove sarebbe risultato che tali principi sono la premessa necessaria per l'effettivo sviluppo di quelle condizioni che si indicano oggi con la formola dei "diritti sociali ed economici"».

Croce aveva molto apprezzato l'articolo di Antoni, alla

cui citazione faceva seguire il ricordo di altre sollecitazioni da lui ricevute, perché contribuisse ad operare una conciliazione tra pensieri diversi, questa soprattutto da parte di un filosofo cinese, di cui non ci dice il nome (ma il suo carteggio potrebbe rivelarlo). A lui risponde che «gli accordi tra filosofi non si fanno nello spazio ma nel tempo» e che già «nella storia della filosofia si ritrova tutto ciò che essi hanno pensato», ricordandogli il detto di Leibniz: che tutti i filosofi hanno ragione in ciò che hanno affermato e torto in ciò che hanno negato, osservazione che conduce fatalmente al paradosso di affermazioni senza negazioni, e viceversa. In sostanza, qui Croce sembra prendersi gioco della dialettica sull'argomento e ancora una volta la sua posizione sembra essere quella di chi non intende impegnarsi in una procedura nella quale non crede. Tanto da indurlo qualche tempo dopo a rifiutare di essere a capo della delegazione italiana presso l'Unesco, «per più ragioni», la principale delle quali era che non riteneva opportuno entrare in una associazione della quale avrebbe dovuto (addirittura) «combattere dall'interno le ragioni di vita». Tanto forte era la repulsione verso quello che gli appariva il facile ecumenismo di quei tempi, figlio più del desiderio di pace che nasceva dalla fine di un ventennio tragico che non dal severo ripensamento della condizione civile di ogni tempo. Un *wishful thinking* che gli appariva estrinseco e formale, cui non intendeva dare credito.

Così Croce coglieva ancora una volta l'occasione per prendersela con i numerosi cultori di scienze pratiche, naturalisti, fisici, matematici entrati a far parte dell'Unesco, chiusi per sua esperienza ai problemi morali, tanto da suggerire per la soluzione di questi l'imitazione di modelli meccanicistici e statistici. E fin qui ritroviamo la consueta condanna del positivismo. Ma il vero errore dell'Unesco gli appariva la mancata coscienza di essere «una istituzione del mondo occidentale, il quale ha la sua legge nella libertà» e perciò ripugna a qualunque accettazione di confezioni precostituite. Per poi ammettere che l'Unesco non opera alcuna costrizione; ma riprendere subito dopo la *vis* della sua opposizione anche solo alla «noia che s'infligge agli ascoltatori di propositi sterili, di discorsi inconcludenti, ma, soprattutto, lo sdegno che suscita il tentativo di risolvere delicatissime questioni di vita mentale per mezzo del metodo delle votazioni e delle maggioranze»; senza avvertire la palese contraddizione con la proposta da lui appena fatta, di un ampio dibattito sull'argomento, ma rivelando anche il rifiuto, più che fondato dal punto di vista da lui scelto, di ricondurre una eventuale discussione di merito ad un giudizio ponderale. Da qui l'analogia di problematica con la reiterata tentazione di una storia 'oggettiva' e 'spassionata' (e potremmo aggiungere, conclusiva), con cui si sarebbe scontrato poi anche Carr in anni successivi¹⁰, recuperando proprio la tesi crociana. Da qui il successivo rifiuto alla possibilità stessa di una elaborazione storica collettiva, considerata inevitabilmente priva di «pensiero e sentimento unitario»; e forse anche, per tale via, il rifiuto

che alla definizione dei principi, cui sembrava accingersi l'Unesco, si potesse pervenire in seguito ad un lavoro collettivo, restando fatalmente (e storicamente) monco di una possibile conclusione operativa quello stesso dibattito da lui proposto in luogo del *Symposium* varato dall'Unesco.

Possiamo vedere in questo una posizione filosoficamente sostenibile? O non piuttosto il sentimento di una percezione storica profonda, che non trovava ancora le forme della rappresentazione, ma che già si misurava con le trasformazioni mondiali in atto, autentici prodromi di una inconciliabilità di posizioni che avrebbe esteso le sue forme tragiche fino ai nostri giorni?

Le vicende internazionali e nazionali immediatamente successive alla pubblicazione del suo scritto sul 'Mondo' non andranno nella direzione dell'auspicato colloquio dialettico: a giugno del '50 avrà inizio la guerra di Corea, nell'agosto Pio XII proclamerà con l'enciclica *Humani generis* (indiretta e stroncatoria risposta agli interrogativi del tempo?) la condanna dell'idealismo, dello storicismo, dell'esistenzialismo e del relativismo; e tuttavia il 4 novembre verrà firmata a Roma la *Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali* (CEDU), l'unica e più cogente forma di tutela dei diritti umani ancora oggi praticata attivamente.

Infine, Croce concluderà il suo scritto proponendo lo scioglimento dell'Unesco. Proposta che al tempo non poté non suscitare scandalo, e che suggellava ormai senza appello un periodo di cauta presa di misura di quell'iniziativa internazionale, che gli appariva ormai di «vita (...) dispersa e stentata». «Se si scioglierà con remissione di mandato, per omaggio spontaneo al mondo della libertà i cui bisogni doveva interpretare, la sua sarà una volontaria e bellissima morte, che resterà esemplare».

Nel romantico *cupio dissolvi* che egli augura all'Unesco non riusciamo però a non vedere un fatale fallimento di tutte le iniziative che, nate sulla scia di un'istanza ideale, non riescono a trovare una concreta esplicazione, ed anzi sembrano compiacersi della distanza che si viene manifestando ben presto tra la definizione dei principi e la loro trasposizione pratica. Un limite epistemologico che somiglia troppo ad una condanna senza appello, romanticamente suggestiva, appunto, ma troppo fallimentare per essere accettato dalla volontà.

Ma il commento non può e non deve fermarsi qui, perché è pur vero che l'Unesco si è venuto ponendo, soprattutto negli ultimi decenni, come un promotore culturale, e che molte iniziative sono state avviate dall'organismo internazionale, tra le quali la più nota è l'amministrazione del riconoscimento di rilevante interesse di luoghi e tradizioni culturali, all'interno della nota classificazione del Patrimonio dell'Umanità. Ma è anche vero che l'Unesco non possiede di fatto alcun controllo dell'esito delle proprie pronunce, il cui obiettivo dovrebbe essere quello di smuovere i singoli stati ad operare secondo gl'indirizzi di riqualificazione e di conservazione una volta che siano stati individuati. E che

l'unica possibilità che gli si offre è quella di declassificare progressivamente un luogo o una realtà culturale, considerandola prima a rischio, e poi cancellandola dall'elenco in presenza di contraddizioni palesi (è stato il caso di Dresda, ricordato su queste pagine). Dove si verifica proprio ciò che Croce considerava inutile e improduttivo: che cioè la definizione di un comune comportamento potesse essere assicurata senza che preventivamente si fosse raggiunto un accordo in merito. Ma anche, potremmo maliziosamente aggiungere, che un eventuale accordo su determinati principi generali potesse essere dichiarato senza che esso si trasferisse di fatto nella definizione di comuni e coerenti comportamenti.

Mancano cioè all'Unesco gli strumenti per garantire la coerenza della propria azione, sicché non si va molto oltre la deplorazione, la denuncia, qualche iniziativa di documentazione e, più raramente, di salvaguardia. Si verifica cioè quanto era stato temuto già nel 1950: l'Unesco è un organismo tenuto artificialmente in vita affinché affermi ciò che andrebbe fatto, senza però che abbia i mezzi per farlo in luogo di chi dovrebbe. Una condizione che si colloca in una sfera d'influenza, certamente non priva di effetti politici, com'è stato ed è nel caso sopra ricordato della Spianata delle Moschee, ma in un ruolo inevitabilmente non operativo, e perciò stesso 'pericoloso', come Croce avvertiva.

Infine – ed è l'argomento che più ci sta a cuore – le considerazioni finora svolte hanno toccato il rapporto tra il libero pensiero ed un organismo internazionale cui alcuni uomini di buona volontà vollero delegare un compito immane: quello di cercare e trovare un sentimento comune, una comune *pietas* attraverso la quale tenere lontani per sempre i demoni del nazionalismo e della ragion di stato, considerati non a torto l'origine stessa dei conflitti tra popoli. Ma il compito di una profonda riforma dell'educazione civile e della sua stessa dottrina, tesa alla più ampia consapevolezza e partecipazione, resta ancora e sempre un tema interno a ciascuno stato o – meglio dire – a ciascuna nazione e, al momento, non ci appare che sia tra le principali preoccupazioni del nostro, nonostante l'adesione alla *Dichiarazione sull'educazione e la formazione ai diritti umani*, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 19 dicembre 2011. Ed è in questo, mi pare, al di là di ogni contingenza, il senso ultimo – nella loro programmatica 'inutilità' – di quelle osservazioni di Croce e del suo complessivo magistero.

¹ Oltre all'annuale iniziativa del Premio Nazionale di Cultura 'Benedetto Croce', svoltosi il 5 luglio 2016, si segnalano: il Convegno sul tema *La tutela della natura in Abruzzo dalla legge 778 dell'11 giugno 1922 promossa da Benedetto Croce ai giorni nostri*, svoltosi a Pescasseroli il 21 giugno 2016, l'incontro di studi sul tema: *Etica e politica nel pensiero di Croce*, a cura del Senato della Repubblica, della Fondazione Erminio e Zel Sipari e dell'Istituto Italiano di Studi Storici, Roma, Sala Capitolare in S. Maria sopra Minerva, 12 settembre 2016. *La diffusione internazionale dell'opera di Benedetto Croce*, convegno di studi, Napoli, 22-23 settembre 2016; inaugurazione del restauro della stanza natale, Pescasseroli, Palazzo Sipari, 25 febbraio 2016, Fondazione Erminio e Zel Sipari, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, con proiezione del documentario *Benedetto Croce, quasi un ritratto*, di E. Siciliano e P. Citati (1972); incontro *In ricordo di Benedetto Croce*, Pollone (BL), 19 agosto 2016. Da segnalare l'intervista a B. Zevi, del 1988, in: <http://www.raiscuola.rai.it/embed/benedetto-croce-150-anni-dalla-nascita/32389/default.aspx>, riproposta per l'occasione da RAIStoria. Emissione di un francobollo commemorativo da € 0,95 (19 febbraio 2016). Alcune altre iniziative sono state assunte da singole istituzioni ed enti locali. Tuttavia, anche se Croce non è mai stato 'universitario', è da lamentare che finora sia mancata un'iniziativa svolta nell'ambito degli studi superiori, a sancire inconsapevolmente una distanza di cui gran parte del mondo accademico non avverte il profondo provincialismo.

² Cfr. *State of conservation report submitted jointly by Jordan and Palestine* in: <http://whc.unesco.org/fr/list/148/documents/>.

³ Cfr. <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/riviste/UM10029066/1950/n.27>.

⁴ Cfr. B. CROCE, *Il marxista odierno*, in «Il Mondo», II, 35, 2 settembre 1950, p. 1 (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/riviste/UM10029066/1950/n.35>).

⁵ Cfr. IDEM, *Ufficio ideale del suffragio universale*, in «Il Mondo», II, 41, 14 ottobre 1950, pp. 1-2; (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/riviste/UM10029066/1950/n.41>).

⁶ La conferenza fu convocata il 28 ottobre 1942 ed il primo incontro si tenne il 16 ed il 21 novembre 1942 a Londra. I suoi lavori si conclusero il 5 dicembre 1945 (cfr. unesdoc.unesco.org/images/0004/000431/043110eb.pdf).

⁷ Cfr. unesdoc.unesco.org/images/0015/001550/155042eb.pdf.

⁸ In *Human Rights. Comments and Interpretations. A Symposium*, edited by UNESCO, with an introduction by J. MARITAIN, a cura di A. WINGATE, Londra - New York 1949 (www.unesdoc.unesco.org/images/0015/001550/155042eb.pdf).

⁹ Cfr. C. ANTONI, *Un'impresa sconclusionata*, in «Il Mondo», II, 18, 6 maggio 1950, pp. 1-2.

¹⁰ Cfr. E.H. CARR, *What is History?*, London 1961, ed. cons. *Sei lezioni sulla storia*, Torino 1966, p. 25 e sgg.