

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME IV

FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2018

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

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

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

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

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

referenze fotografiche
Archivio fotografico dell'Arcidiocesi
dell'Aquila, p. 38
Archivio fotografico Soprintendenza al Polo
Museale della Campania, p. 10 (a destra)
Archivio fotografico Soprintendenza ABAP
Lecce-Taranto, p. 10 (a sinistra)
archivio privato Roberto Mirabella, pp. 34, 37
(a sinistra)
Berlino, Staatliche Museen,
Skulpturensammlung, p. 9 (destra, in alto)
Antonio Braca, Salerno, p. 6
Castrovillari, chiesa di Santa Maria di
Castello, p. 7 (al centro)
Nicola Longobardi/Arcidiocesi di Sorrento-
Castellammare di Stabia, Ufficio Beni
Culturali, pp. 4, 7 (a destra), 8, 9 (destra, in
basso; sinistra, in alto)
Cremona, collezione privata, p. 16
Gino Di Paolo, pp. 32, 36 (a destra), 41, 42, 43
Glenn Falls (N.Y.), Hyde collection, 12 (a sinistra)
Heidelberg, Universitätsbibliothek, p. 59 (a
sinistra)
Max Hutzler, p. 44
Londra, Sotheby's, p. 36
Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a
Majella, p. 48
Napoli, Municipio-Stato Civile, p. 51
Newark, collezione Alana, p. 7 (a sinistra)
Marco Vaccaro, pp. 39-40
Soprintendenza ABAP per la città dell'Aquila
e i comuni del cratere, p. 35 (a sinistra)
Siena, collezioni del Monte dei Paschi di
Siena, p. 11
Washington, National Gallery, pp. 9 (sinistra,
in basso), 12 (a destra)

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

ISSN 0027-7835

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

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

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

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel dicembre 2018

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

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

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

Sommario

- 5 Tino di Camaino tra Amalfi e Sorrento
Pierluigi Leone de Castris
- 17 Nuove notizie per la vita di Giuseppe Recco e di altri esponenti
della sua famiglia
Valeria Di Fratta
- 33 Segnalazioni di pittura napoletana in Abruzzo. Luca Giordano e 'giordaneschi',
Mattia Preti, Francesco Solimena
Marco Vaccaro
- 49 La tradizione napoletana dei Responsorî per la Settimana Santa.
Tenebra della Passione e luce di Leonardo Leo
Paolo Isotta
- Note e discussioni**
- 58 Umberto Pappalardo
Heinrich Schliemann a Napoli: note di viaggio e documenti
- 65 Piero Craveri
Alcune considerazioni a proposito di un «promemoria» di Vezio De Lucia
sull'attuazione del piano regolatore di Napoli
- 71 Indici



1. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*, particolare. Massa Lubrense, chiesa di Santa Maria della Misericordia (in deposito presso la parrocchia).

Tino di Camaino tra Amalfi e Sorrento

Pierluigi Leone de Castris

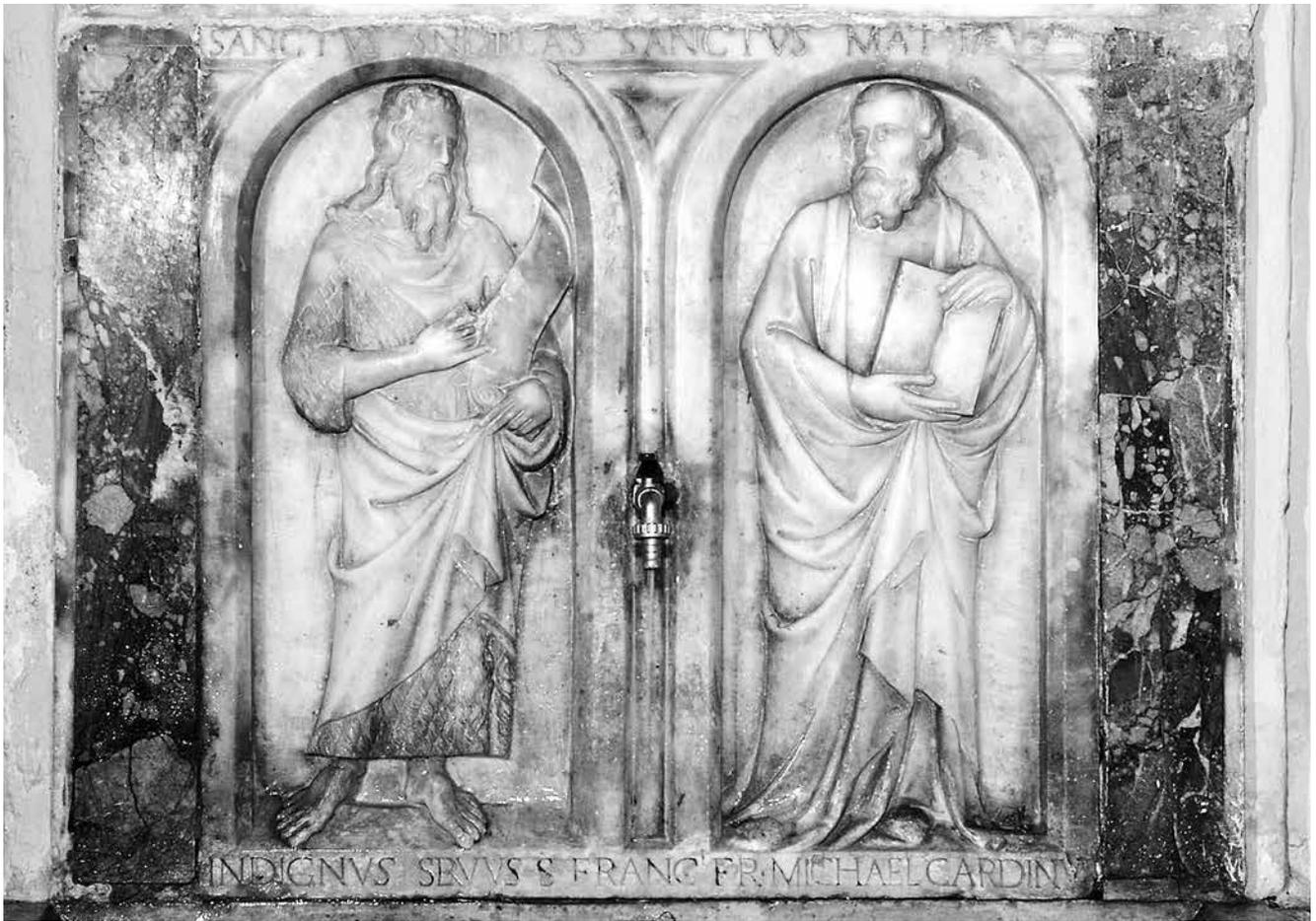
Fino a qualche anno fa sembrava che l'attività meridionale del grande scultore senese Tino di Camaino – vero protagonista della svolta in chiave moderna e toscana della scultura in marmo nella Napoli angioina – si fosse in qualche modo 'fermata' a Cava de' Tirreni, sede di importanti sue opere databili fra il 1329 e il 1331, e non fosse giunta a toccare i pur ricchi centri della penisola sorrentina e amalfitana¹. Un'attività, la sua al Sud, d'altronde prevalentemente napoletana; un'attività strettamente legata in massima parte alle commesse di sepolcri, Madonne e altari in marmo a lui rivolte *in primis* dalla famiglia reale angioina, da re Roberto, dalla moglie Sancha e dal figlio Carlo di Calabria – ch'erano stati d'altronde, e con ogni probabilità, i promotori del suo trasferimento da Firenze a Napoli come 'scultore di corte' nel 1324² – e in seconda battuta, a quanto sembra, dai principali esponenti della corte e della più stretta cerchia dei sovrani, come gli arcivescovi di Napoli Annibaldo Caetani e Giovanni Orsini, il protonotario e logoteta del regno Bartolomeo di Capua o l'arcivescovo di Salerno Orso Minutolo³; senza dire che anche la sua presenza e la sua cospicua attività nella citata abbazia di Cava de' Tirreni, al servizio – diceva un'epigrafe oggi perduta e trascritta a fine Settecento dal de Blasi – dell'abate Filippo de Haya, in carica dal 1316 al 1331, non sembrano d'altronde essere cose estranee a questo suo ruolo di 'scultore di corte', con ogni probabilità spiegabili anzi, come ha giustamente rilevato Francesco Aceto, sulla base del peso a corte «dell'influente fratello di Filippo, Giovanni de Haya, reggente della curia della Vicaria, dal 1329 in rapporti stretti con lo scultore senese quale responsabile amministrativo della costruzione della Certosa di San Martino e del castello di Belforte»⁴.

Da qualche anno in qua, tuttavia, si è visto che questa immagine così tanto 'napoletana' e così esclusivamente legata al ruolo di Tino in città e a corte non è forse del tutto rispondente al vero, che qualche deroga dovè forse esserci, e soprattutto – per quello che qui più ci interessa – che le vivaci cittadine della penisola sorrentina e amalfitana doverono ricevere qualche opera di mano dello scultore senese in persona, e non solo della sua bottega o dei tanti scultori locali del suo seguito.

Nel 2004, ad esempio, Antonio Braca ha illustrato per la prima volta un bel frammento di fronte di sarcofago coi *Santi Giovanni Battista e Matteo* (fig. 2) – in realtà già segnalato come opera di Tino dal Toesca nel 1951⁵ – conservato nella sacrestia della chiesa del convento francescano di Sant'Antonio ad Amalfi (oggi trasformato in Hotel Luna), ipotizzando, sulla base di un'iscrizione mutila che lo accompagna, che esso fosse stato commissionato allo scultore senese dal frate francescano del luogo Michele Cardine⁶.

Nel 2009 Aceto ha riferito a Tino in persona un rilievo con un *San Pietro* conservato nella chiesa di San Pietro a Monticchio (fig. 3c), un casale di Massa Lubrense, giustamente supponendolo parte di uno smembrato trittico in marmo con la *Madonna e il Bambino, san Giovanni Battista e san Pietro* del quale sino a quel momento si conoscevano i primi due pannelli, l'uno murato sulla facciata della chiesa di Santa Maria di Castello a Castrovillari, in Calabria (fig. 3b), e il secondo già in collezione Loeser a Firenze ed 'emigrato' negli anni Cinquanta prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, in collezione Alana a Newark (fig. 3a)⁷.

E nel 2011, infine, lo stesso Aceto ha pubblicato una piccola *Madonna col Bambino* in legno intagliato e dipinto conservata nella chiesa di Santa Maria del Principio a



2. Tino di Camaino, *Fronte di sarcofago coi Santi Giovanni Battista e Matteo*. Amalfi, convento di Sant'Antonio (ora Hotel Luna), sacrestia.

Ponteprimario, una frazione di Maiori (fig. 8), attribuendo anche quest'ultima scultura – raro esempio di un prodotto di natura culturale, destinato alla devozione privata, e per di più appunto in legno – alla mano di Tino⁸.

Sebbene il *San Pietro* di Monticchio – indipendentemente dal quesito su quale fosse poi la sua collocazione originaria – sia a mio avviso il pannello del trittico oggi smembrato in cui più forte si sente la presenza d'un aiuto di bottega⁹, e sebbene l'iscrizione col nome di fra' Michele Cardine sul rilievo di Amalfi sia in realtà frutto di un riutilizzo d'epoca più tarda¹⁰, ci sono oggi dunque le tracce e le condizioni per ipotizzare che un'attività di Tino per e forse nei territori della penisola e della costiera vi sia stata, e per introdurre dunque con fiducia la discussione di un pezzo di notevole qualità proveniente per l'appunto da una chiesa dell'attuale diocesi di Sorrento e questa volta riferibile

– io credo – senza dubbi o incertezze alla mano stessa del grande artista senese.

Si tratta di una *Madonna col Bambino* in marmo alta 67 centimetri, appartenuta alla chiesa di Santa Maria della Misericordia, nel casale omonimo di Massa Lubrense non distante da Monticchio (fig. 4), ed oggi conservata in un deposito di sicurezza a cura della locale parrocchia; una scultura fin qui rimasta del tutto estranea alle ricerche e alla bibliografia su Tino di Camaino, ma non del tutto ignota agli studi, se nel 1917 Riccardo Filangieri ne pubblicava una piccola immagine nel suo *Sorrento e la sua penisola*, definendola – non senza una qualche ragione – come una «statuetta della scuola dei Pisani»¹¹; e se un'altra immagine – questa volta un particolare del busto – è comparsa più di recente sulla copertina di una pubblicazione del locale Archeoclub, accompagnata da un più puntuale riferimento al



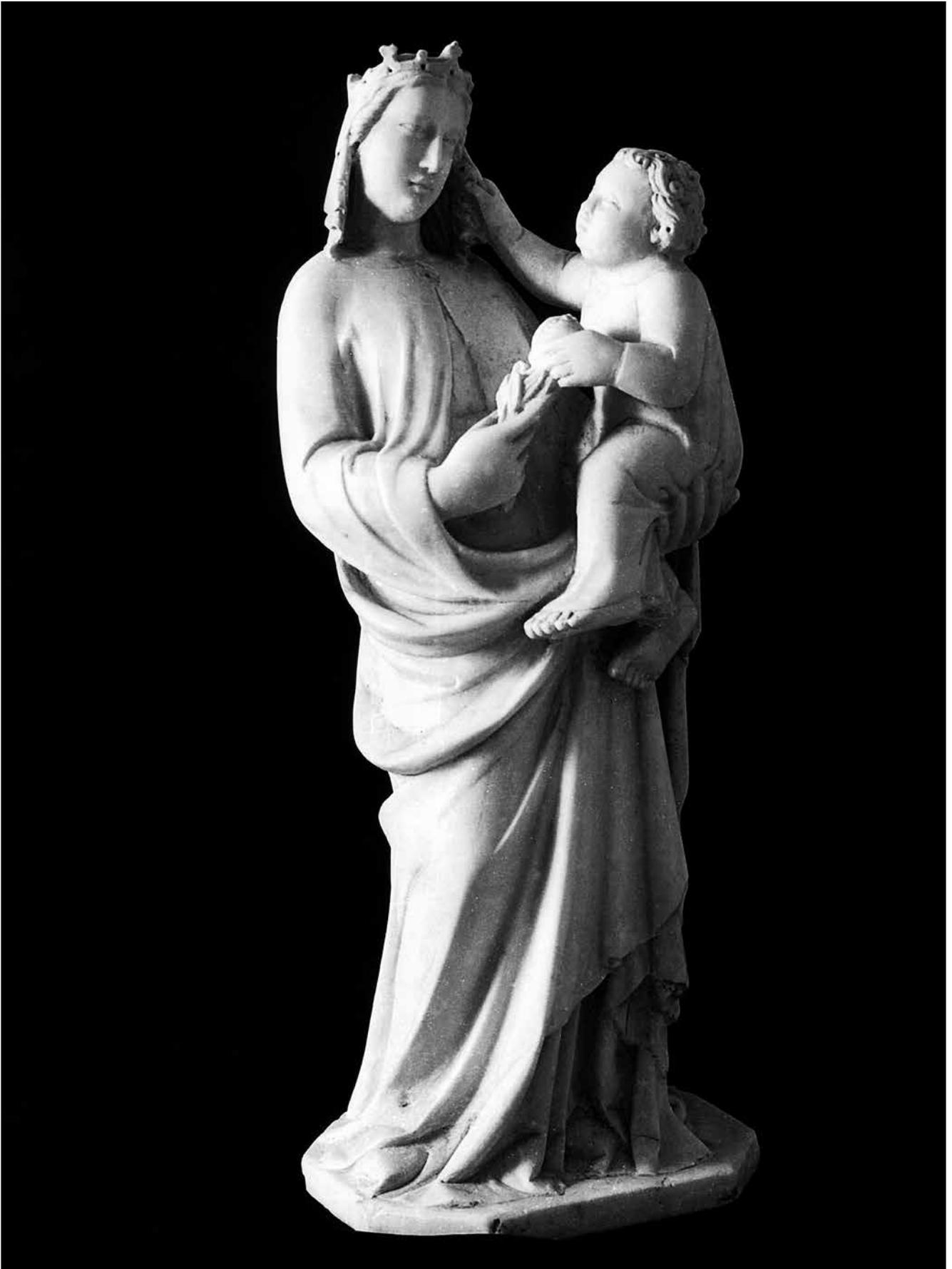
3. Tino di Camaino e bottega, *San Giovanni Battista* (a), *Madonna col Bambino* (b), *San Pietro* (c), trittico smembrato; a): Newark, collezione Alana; b): Castrovillari, chiesa di Santa Maria di Castello; c) Monticchio (fraz. di Massa Lubrense), chiesa di San Pietro.

alla pagina seguente

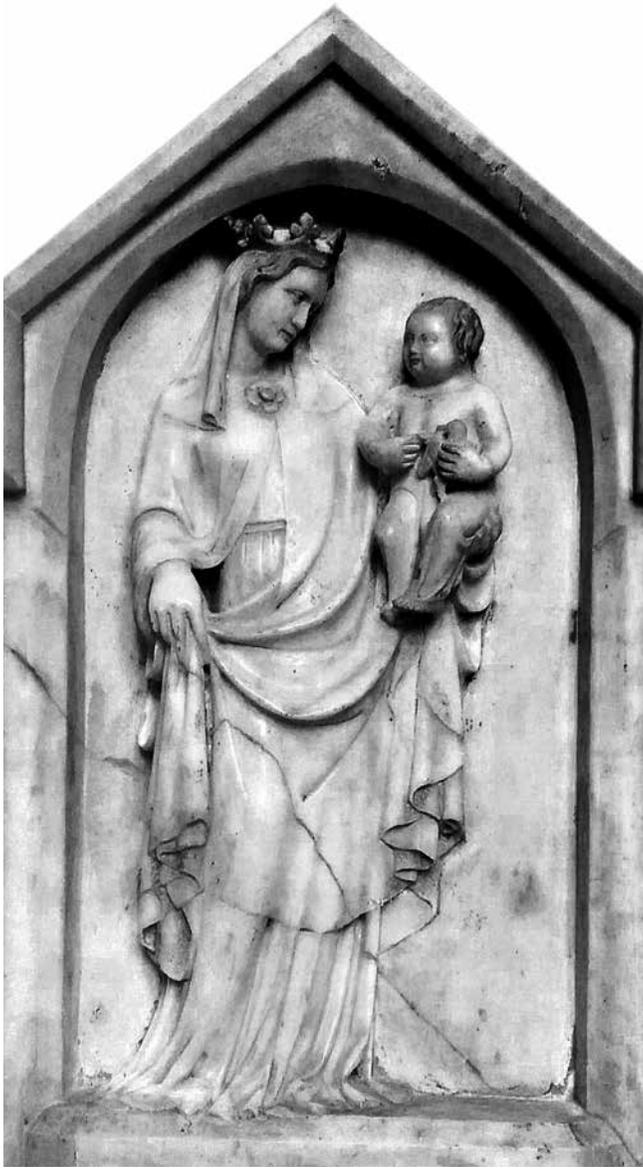
4. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Massa Lubrense, chiesa di Santa Maria della Misericordia (in deposito presso la parrocchia).

nome di Tino di Camaino in persona¹². Realmente questa squisita e falcata *Madonnina* ha qualcosa a che fare con i più celebri e antichi esemplari in marmo, o anche in avorio, prodotti a cavaliere fra Due e Trecento da Giovanni Pisano, da quelli ora nel Museo dell'Opera del Duomo e nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa a quello realizzato nel 1306 per l'altare della Cappella degli Scrovegni a Padova, in genere caratterizzati da una rispondenza altamente gotica di linee curve e insieme da un gioco di intensi e teneri sguardi fra la Madonna ed il Bambino¹³; e ancor di più essa ha a che fare, nella resa più lieve dei panni sovrapposti, nell'eleganza più languida e nella natura più larga e pingue del Bambino, con le altre *Madonne* isolate, stanti e a figura intera, in rilievo o a tutto tondo, prodotte da Tino a Napoli, come quelle dell'Ashmolean Museum di Oxford, della chiesa di San Pietro a Fondi, del Detroit Institute of Arts o della basilica di Santa Caterina a Galatina (fig. 9)¹⁴.

Rispetto a queste ultime, tuttavia, la sin qui trascurata *Madonnina* di Massa Lubrense tiene in braccio il Bambino con ancor più meditata tenerezza, e gli porge con la destra una melagrana, mentre quest'ultimo tiene con la sinistra non un uccello – come negli altri casi – ma appunto la melagrana stessa, simbolo della Passione, laddove con la destra afferra arditamente un lembo del velo della madre. E quando poi si esce dalla dimensione dei meri confronti tipologici, si vede bene che la nostra nuova *Madonna* si rapporta assai bene, più ancora che alle primissime opere realizzate a Napoli dall'artista senese per la corte angioina, come le statue e i rilievi delle tombe di Caterina d'Austria in San Lorenzo Maggiore e specie di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina – dove compare, per l'appunto, una notevole *Madonna col Bambino*, questa volta in trono –, alle sculture da lui prodotte nel corso dei primi anni trenta del Trecento, come la *Giustizia* un tempo parte delle







9. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Galatina, basilica di Santa Caterina.

10. Tino di Camaino, *Giustizia*. Napoli, Duomo.

alla pagina precedente

5. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*, dal distrutto monumento sepolcrale dell'abate Filippo de Haya. Cava de' Tirreni, abbazia della Santissima Trinità.

6. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung (stato anteriore al 1945).

7. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino, angeli, i santi Francesco e Chiara e la regina Sancha di Maiorca*, particolare. Washington, National Gallery.

8. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Pontepignano, chiesa di Santa Maria del Principio.



tombe forse di Carlo Martello nel Duomo di Napoli (fig. 10) e le altre *Madonne*, alcune delle quali d'altronde ora citate, degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 6), della Badia di Cava (fig. 5) – parte dello smembrato monumento sepolcrale dell'abate Filippo de Haya –, dell'Institute of Arts di Detroit e del Victoria and Albert Museum di Londra, dell'Ermitage di San Pietroburgo, del Fogg Museum presso la Harvard University di Cambridge (Mass.) e della Hyde Collection a Glenn Falls (fig. 12), delle chiese di Santa Caterina a Galatina (fig. 9) e di Santa Maria del Castello a



11. Tino di Camaino, *Santa Caterina d'Alessandria, Madonna col Bambino, san Giovanni Battista*. Siena, collezioni del Monte dei Paschi di Siena.

Castrovillari (fig. 3b), del sepolcro dell'arcivescovo di Salerno Orso Minutolo nel Duomo di Napoli, dell'anconetta in rilievo per Sancha di Maiorca oggi alla National Gallery di Washington (fig. 13) e del trittico delle collezioni del Monte dei Paschi a Siena (fig. 11), in genere caratterizzate da una maggiore elongazione della figura, da una proporzione più ridotta della testa rispetto al corpo e da un certo schiacciamento e riduzione della tridimensionalità della figura come dentro a un più ristretto palcoscenico¹⁵.

Secondo la tradizione locale la chiesa di Santa Maria della Misericordia sarebbe per altro di fondazione solo

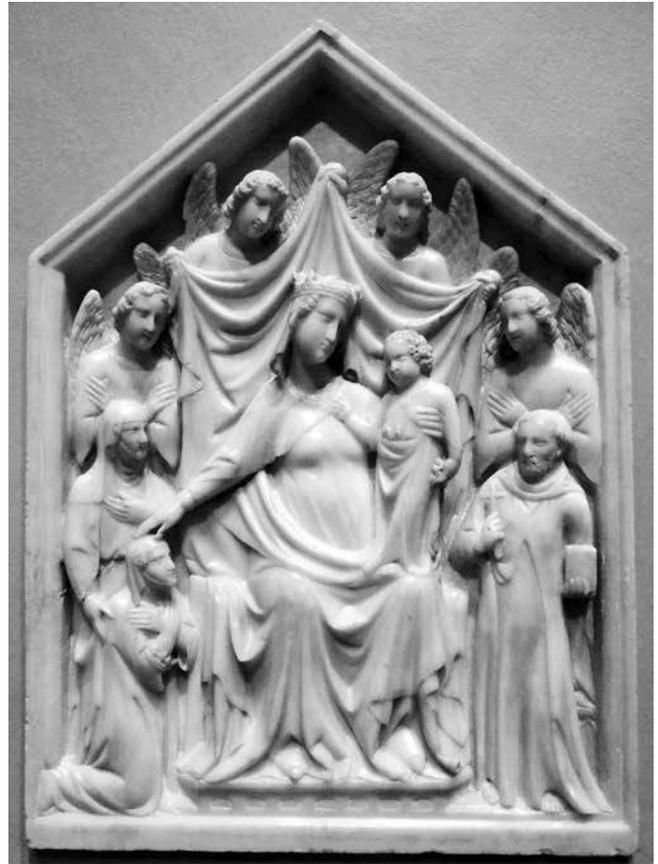
quattrocentesca, secondo lo storico seicentesco Giovan Battista Persico in origine fondata dalla sua famiglia e poi dal 1523 passata agli agostiniani; e la sua facciata, inoltre – sulla quale la *Madonna* di Tino un tempo si trovava – è per di più frutto di rifazioni seicentesche e ottocentesche¹⁶. Non è facile perciò capire se la nostra scultura appartenesse in origine allo stesso edificio, un po' più antico dunque di quanto le fonti non ricordino, ovvero (e meglio) se essa – obiettivamente di piccole dimensioni e non difficile da trasportare – provenisse da un altro monumento della stessa Massa o di qualche centro vicino e fosse poi stata collocata



12. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Glenn Falls (N.Y.), Hyde collection.

sopra al portale della chiesa della Misericordia, o nel corso del suo restauro del 1613 o addirittura e con maggiore probabilità in tempi ancor più recenti, ad esempio in occasione degli altri restauri del 1894.

In particolare è di un qualche interesse che nel 1685 la visita pastorale di monsignor Giovan Battista Nepita agli edifici sacri della diocesi di Massa non faccia menzione alcuna di questa statuetta nella citata chiesa di Santa Maria della Misericordia, ma di contro descriva un «simulacrum lapidis Beatae Virginis detinentis infantem Iesum in brachio sinistro» allora posto sull'altare della vicina chiesetta o cappella di San Sergio; ed è inoltre di un qualche interesse che in questa chiesetta – costruita a detta dello stesso Nepita in antico dall'altra famiglia locale degli Starace – il prelato in visita ricordasse a quella data anche un dipinto murale di probabile età angioina, una «icon [...] depictus in pariete, et repraesentat in medio Beatissimam Virginem detinentem suum Sanctissimum Infantem in ulnis, a



13. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino, angeli, i santi Francesco e Chiara e la regina Sancha di Maiorca*. Washington, National Gallery.

dextris Sanctos Sergium et Baccum, et a sinistris Sanctos Apoleum et Marcellum, a parte superiori adest misterium Sanctissimae Annunciationis, *opus antiquam, et ut dixerunt Gallicum*»¹⁷.

È probabile che proprio questa fosse dunque l'ubicazione originaria della nostra *Madonnina* di Tino; così come d'altronde è probabile che il sarcofago già più volte citato e oggi murato nell'Hotel Luna ad Amalfi, prima ancora d'essere riutilizzato e dotato d'un'iscrizione – tra Quattro e Cinquecento – dal frate Michele Cardine, fosse stato in realtà commissionato e realizzato sin dall'origine, e cioè nei primi anni trenta del Trecento, proprio per quel complesso, e cioè per l'antico convento francescano di Sant'Antonio di Padova, che in quello stesso periodo, dal 1331 in avanti, era stato scelto come sua sede e abitazione dall'insigne teologo scotista ed arcivescovo francescano del luogo Landolfo Caracciolo, membro d'una famiglia napoletana d'antica origine e di provata fedeltà angioina, autore di ser-

moni e di un commento alle *Sentenze* di Pietro Lombardo dedicato al sovrano Roberto d'Angiò, il quale, rientrato a Napoli dai suoi studi parigini attorno al 1320 e dopo un breve soggiorno nel convento e Studio francescano di San Lorenzo Maggiore – dove Tino nel 1324 intanto realizzava la sua prima opera napoletana –, sarebbe stato nominato nel 1327 vescovo di Stabia e nel 1331 arcivescovo di Amalfi e sarebbe infine divenuto dopo il 1343 consigliere, logoteta e protonotario della nuova regina Giovanna I d'Angiò¹⁸.

Non più singoli casi isolati, dunque, il sepolcro di Amalfi (fig. 2), la *Madonna* in marmo di Massa (fig. 4), quella lignea di Ponteprimario (fig. 8) e forse anche il *San Pietro* di Monticchio (fig. 3c) finiscono così col costituire una rete di presenze 'tiniane' su uno stesso e limitato territorio; e finiscono perciò col rappresentare, saldandosi l'una con l'altra, un indizio concreto d'un'altra area di azione e di attività per il più grande e moderno scultore della Napoli angioina.

¹ Su Tino di Camaino a Napoli si veda almeno E. BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899, pp. 123-140; W.R. VALENTINER, *Observations on Siennese and Pisan Trecento Sculpture*, in «The Art Bulletin», IX, 1927, pp. 177-180; E. CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934, pp. 37-46 e *passim*; L. BECHERUCCI, *Marmi di Tino di Camaino*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXVIII, 1934 (1935), pp. 313-322; W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino. A Siennese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris 1935, pp. 83-143; O. MORISANI, *Nota su Tino di Camaino a Napoli*, in «L'Arte», n.s., XI, 1940, pp. 189-197; IDEM, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945; IDEM, *Tino a Cava dei Tirreni*, in «La critica d'arte», s. III, VIII, 1949, 28, pp. 104-113; R. CAUSA, *Precisazioni relative alla scultura del '300 a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA, R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 66-73, 91-95; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951, ed. cons. Torino 1971, pp. 265-269; O. MORISANI, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni 1969, pp. 620-631; E. CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, pp. 17-18; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio*, Firenze 1986, pp. 204, 211-212, note 88-89; G. KREYTENBERG, *Die Werke von Tino di Camaino*, Frankfurt am Main 1987, pp. 10-12; F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni da Capua e di Orso Minutolo*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-89, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 134-142; F. NEGRI ARNOLDI, *Sulla paternità di un ignoto monumento campano e di un noto sepolcro bolognese*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di J. GARMS, A.M. ROMANINI, Wien 1990, pp. 431-438; F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», I, 1995, 1, pp. 10-27; G. CHELAZZI DINI, *Un bassorilievo di Tino di Camaino a Galatina*, ivi, pp. 28-41; EADEM, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996, *passim*; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 52-58; F. ACETO, *La sculpture, de Charles I^{er} d'Anjou à la mort de Jeanne I^{re} (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Paris 2001, pp. 79-84; IDEM, *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, atti del convegno internazionale di studi, Frankfurt am Main 1997, a cura di T. MICHALSKY, Berlin 2001, pp. 275-294; G. KREYTENBERG, *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, ivi, pp. 261-274; M. AMODIO, *La tomba di*

Enrico Sanseverino a Teggiano, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XVIII, 2001, pp. 7-28; G. CHELAZZI DINI, *Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, E. SACCOMANI, M. GREGORI, Napoli 2001, pp. 35-46; F. ACETO, *Tino di Camaino nel duomo di Napoli*, in *Il duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, atti della I giornata di studi su Napoli, Losanna 2000, a cura di S. ROMANO, N. BOCK, Napoli 2002, pp. 148-155; A. BRACA, *Un bassorilievo di Tino di Camaino ad Amalfi*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», n.s., XIII, 2003 (2004), pp. 143-161; F. ABBATE, *Teggiano*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV, Salerno 2004, pp. 27-30; T. MICHALSKY, *Mater Serenissimi Principis: The Tomb of Maria of Hungary*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J. ELLIOTT, C. WARR, Aldershot-Burlington 2004, pp. 61-77; S. D'OVIDIO, *La Madonna di Piedigrotta tra storia e leggenda*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 74, 2006-2007, pp. 47-91; F. BALDELLI, *Tino di Camaino*, *Morbio Inferiore 2007*, pp. 229-392; F. ACETO, in *Scultura gotica senese. 1260-1350*, a cura di R. BARTALINI, Torino 2011, pp. 183-211; V. LUCHERINI, *Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 2010, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2011, p. 477-504; G. KREYTENBERG, *Original und Replik: zum Werk von Tino di Camaino in Neapel, als auch Giotto dort 1328-1333 tätig war*, in «Commentari d'arte», XIX, 2013 (2014), 54-55, pp. 39-44; S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2014, pp. 45, 190-202; S. PAONE, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria*, Roma 2014, pp. 113, 120-128; R.M. DESSI, *Les spectres du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*, Paris 2017, pp. 243-260; F. ACETO, S. D'OVIDIO, P. VITOLO, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. ACETO, P. VITOLO, Battipaglia 2017, pp. 11, 16, 32, 69, 73-78, 80, 84, 91, 96, 122, 130-135, 159, 162-163, 167, 170-177, 181-184, 193, 195-201, 204, 206, 215-216, 237-238, 242, 284, 291, 302-303, col rinvio ad altra bibliografia. Con ogni probabilità commissionata a Tino verso il 1333 e realizzata anch'essa a Napoli, per conto dalla moglie del conte di Marsico Enrico Sanseverino, dovè essere anche la tomba di quest'ultimo che è oggi nel Duomo di Teggiano, in provincia di Salerno e nel Vallo di Diano, completata però in realtà in

massima parte dalla bottega dello scultore senese e montata *in loco* nel novembre del 1336, epoca in cui Tino era ormai morto, come recita un'iscrizione sul sepolcro che ricorda la traslazione in esso dei resti del conte, defunto molti anni prima, avvenuta in quella data. Su quest'opera si vedano almeno i lavori di Negri Arnoldi, Abbate e Amodio su citati, nonché F. BALDELLI, *op. cit.*, pp. 337-339, 345, 423-424; F. ACETO, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 210-211, n. 45, con altra bibliografia.

² Cfr. la bibliografia qui citata alla nota precedente, ed in particolare G. KREYTENBERG, *Die Werke von Tino di Camaino*, cit., p. 7; F. BALDELLI, *op. cit.*, pp. 252-254; F. ACETO, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 183.

³ Cfr. in particolare F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli*, cit., pp. 134-142; IDEM, *Tino di Camaino nel duomo di Napoli*, cit., pp. 151-153; IDEM, *Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 2002, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2005, pp. 597-607; IDEM, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 188-189, 198-199, 203, 206; IDEM, *La committenza aristocratica nella Napoli angioina: il caso di Bartolomeo di Capua (1248-1328)*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno internazionale di studi, Parma 2010, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2011, pp. 469-476.

⁴ F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli*, cit., pp. 135-142; IDEM, *Una proposta per Tino di Camaino*, cit., p. 282; IDEM, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 189, 199.

⁵ P. TOESCA, *op. cit.*, p. 268.

⁶ A. BRACA, *Un bassorilievo di Tino di Camaino ad Amalfi*, cit., pp. 143-161; ma cfr. anche IDEM, *Un bassorilievo di Tino di Camaino ad Amalfi*, in *Interventi sulla «Questione meridionale»*, a cura di F. ABBATE, Roma 2005, pp. 31-36. Sul rilievo si veda ora anche F. BALDELLI, *op. cit.*, p. 345; F. ACETO, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 206, n. 31; IDEM e P. VITOLO, in *Architettura e arti figurative*, cit., pp. 75, 174, 284.

⁷ F. ACETO, in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. BELLOSI, Firenze 2009, p. 107; ma cfr. anche IDEM, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 204, n. 26, con bibliografia. Su questo trittico si veda per altro anche più avanti a p. 6 e a nota 9. Sulla chiesa di San Pietro a Monticchio, invece, che è in ogni caso di fondazione medievale, si veda R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massa Lubrense*, Napoli 1910, pp. 577-582.

⁸ F. ACETO, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 202, n. 20; sulla quale si veda in seguito S. D'OIDIO, *Scultura lignea del Medioevo*, cit., pp. 44-45, 119; e P. VITOLO, in *Architettura e arti figurative*, cit., p. 284.

⁹ Su questo trittico smembrato e i vari pannelli che un tempo ne facevano parte si veda più complessivamente *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, II. Calabria*, a cura di A. FRANGIPANE, Roma 1933, p. 159; C.L. RAGGHIANI, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.)*, in «La critica d'arte», III, 1938, p. 171; O. MORISANI, *Tino di Camaino a Napoli*, cit., p. 125, nota 2; G. CARANDENTE, *Due contributi per la scultura trecentesca in Calabria*, in «Belle arti», 1951, p. 24, nota 5; *Catalogue of old master paintings including the property of the late Charles Loeser*, Sotheby's London, London 8 december 1959, p. 45, n. 165; F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura trecentesca in Calabria, apporti esterni e attività locale*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXVIII, 1983, 21, pp. 5-6, 8, fig. 12, 45, nota 13; M. SEIDEL, *Tino di Camaino: le relief de l'ancienne collection Loeser*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-89, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 129-133; IDEM, *Das 'gemeisselte Bild' in Trecento. Ein neu entdecktes Meisterwerk von Tino di Camaino*, in «Pantheon», XLVII, 1989, pp. 8-9, 12, note 16-17; G. TROMBETTI, *Castrovillari nei suoi momenti d'arte*, Castrovillari 1989, pp. 26-27; V. PACE, *Apulien, Basilicata, Kalabrien*, Darmstadt 1994, p. 407; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, cit., p. 93; F. ACETO, *La sculpture*, cit., p. 82; IDEM, *Una proposta per Tino di Camaino*, cit., p. 279; G. KREYTENBERG,

Ein doppelseitiges Triptychon, cit., p. 266; IDEM, in *Italian Sculpture from the Gothic to the Baroque*, Salander-O'Reilly Galleries, catalogo della mostra, New York 2002-2003, a cura di A. BUTTERFIELD, A. RADCLIFFE, New York 2002, pp. 24-27; G. LEONE, in *Obras-primas da Calábria. 700 anos de arte italiana*, catalogo della mostra, São Paulo 2005, a cura di S. ABITA, G. LEONE, R. VODRET, São Paulo 2005, pp. 43-44; F. BALDELLI, *op. cit.*, pp. 321, 385, 420-421; F. ACETO, in *La collezione Salini*, cit., p. 107; L. CAVAZZINI, in *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Italian Paintings from the 13th to 15th century*, a cura di M. BOSKOVITS, Firenze 2009, pp. 206-208; P. LEONE DE CASTRIS, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Altomonte 2008-2009, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2009, pp. 27-28, 39, nota 18; F. ACETO, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 190, 192, nota 23, 204, n.26; S. PAONE, *op. cit.*, p. 142; P. VITOLO, in *Architettura e arti figurative*, cit., pp. 296-297; con pareri anche discordi riguardo l'attribuzione o, in tempi più moderni, sul diverso grado di autografia e di partecipazione della bottega di Tino al lavoro; con l'ipotesi, quanto all'ubicazione originaria, che la presenza del pannello con la Madonna a Castrovillari possa spiegarsi con una commessa da parte del feudatario del luogo Matteo Sambiasi, che nel 1337 risiedeva a Napoli in qualità di gentiluomo di camera del duca di Calabria (Trombetti, Leone); e col rinvio ad altra bibliografia.

¹⁰ In proposito cfr. gli interventi di Baldelli e Aceto qui citati a nota 6, a correzione dell'ipotesi di Braca.

¹¹ R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Sorrento e la sua penisola*, Bergamo 1917, pp. 104, 110; che nel testo aggiunge: «Notevole è, nella stessa chiesa [di Santa Maria della Misericordia], una statuetta terzina della Madonna col bambino tra le braccia, entrambi redimiti di corona gigliata; opera del tempo angioino, piuttosto rozza, ma che serba ancora tardi caratteri dell'arte che fa capo a Nicola de Apulia». Immutato è il passo e stesse sono le pagine nella seconda edizione di questo testo, Bergamo 1929. Qualche anno prima, invece, il medesimo studioso (R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massa Lubrense*, cit., p. 563) aveva definito la *Madonnina*, descrivendola sopra il portale d'ingresso della chiesa della Misericordia, «forse degli inizi del XV secolo». La scultura misura cm 67 d'altezza per 27 di larghezza e 22 di spessore. L'esposizione all'esterno e una vecchia pulitura ne hanno condizionato l'aspetto e lo stato di conservazione. Solo qualche traccia della policromia che, almeno in parte, doveva ricoprirne è visibile nella parte interna del velo della Vergine. La parte retrostante, sebbene presenti un lieve e bel panneggio del velo stesso, è più abbozzata e dà l'impressione che la statua sia stata concepita per un alloggiamento in nicchia o comunque per una condizione di minore visibilità del retro. Sulla corona della Vergine vi sono tracce di fori di alloggiamento forse per elementi metallici o in vetro, e una placchetta romboidale pure forse metallica, anch'essa perduta, doveva fare da fibbia al mantello. Ringrazio don Pasquale Vanacore, responsabile dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Sorrento-Castellammare di Stabia, e il parroco della Cattedrale di Massa, don Gennaro Boiano, per aver consentito e facilitato lo studio dell'opera, e Nicola Longobardi per l'aiuto fornito.

¹² *I beni culturali di Massa Lubrense: contributo alla conoscenza*, a cura dell'Archeoclub d'Italia, Castellammare di Stabia 1992. Per altro nei vari scritti che compongono questo catalogo apparentemente non v'è traccia o menzione dell'opera in oggetto.

¹³ Sulle quali *Madonne* si vedano in sintesi E. CARLI, *Giovanni Pisano*, Milano 1966, pp. [6-7], tav. X; M. SEIDEL, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012, I, p. 371, II, pp. 330, fig. 315, 372, fig. 357; K. HOHENFELD, *Die Madonnenskulpturen des Giovanni Pisano: Stilkritik, Kulturtransfer und Materialimitation*, Weimar 2014, pp. 12, 35-37, 88-90 e *passim*.

¹⁴ Sulle quali *Madonne* si vedano in sintesi gli interventi di Leone

de Castris (1986), di G. Chelazzi Dini (1995), di F. Baldelli (2007) e di F. Aceto (in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 202, 207, 211, nn. 19, 21, 33, 46) qui citati a nota 1, col rinvio ad una più ampia bibliografia.

¹⁵ Cfr. in breve F. ACETO, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 200, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 211, nn. 11, 17, 22, 26, 27, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 46, con bibliografia precedente.

¹⁶ Cfr. G.B. PERSICO, *Descrizione della città di Massa Lubrense*, Napoli, Francesco Savio, 1644, cap. XVI, p. 83; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massa Lubrense*, cit., pp. 561-563; che, oltre alla data iscritta sul portale, il 1613, ricordava nel 1910 restauri alla facciata nel XVIII e XIX secolo, e anche recenti. Sull'architrave del citato portale un'altra scritta riferisce questi ultimi restauri al 1894. Nella nicchia sopra l'architrave che ospitava la scultura, poco profonda, vi sono tracce d'un affresco; circostanza che farebbe pensare come nel 1613 e nel momento in cui il portale veniva realizzato la sculturina ancora non ci fosse, molto più probabilmente aggiunta dunque nel 1894.

¹⁷ Archivio dell'arcidiocesi di Sorrento-Castellammare di Stabia, sede di Sorrento, Fondo Sante Visite, *Registrum Sanctae Visitationis Civitatis Diocesis Massae Lubrensis coeptum anno 1685, sub Praesulatu Illustrissimi et Reverendissimi Domini Ioannis Baptistae Nepita Civitatis Castrivillarum, Episcopi Massae Lubrensis et olim Episcopi Sancti Angeli Lombardorum...*, cc. 52r-60r, 103v-104v; che, a proposito dell'affresco di San Sergio, ricorda anche come esso fosse stato danneggiato in modo sacrilego dai turchi nel corso dell'incursione del 1558. Riguardo alla descrizione della chiesa di Santa Maria della Misericordia, invece, preciso che Nepita menziona comunque in chiesa alcune immagini della Madonna, una delle quali anche sopra la porta, ma che il termine di «icona» con il quale le cita è da lui correntemente adoperato per descrivere opere pittoriche, e non scultoree. Ringrazio la dottoressa Chiara Gargiulo per la segnalazione. Sulla chiesa di San Sergio nel casale di Termini si veda R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massa Lubrense*, cit., pp. 47, 643-644, che nel 1910 la descrive come «antichissima cappella che risale forse al sec. XIV, dacché vi erano degli affreschi appartenenti, al dire del Nepita, all'epoca angioina». Sulle vicende storiche di Massa in età angioina vedi, nello stesso testo, alle pp. 140-165. Una possibilità alternativa a quella d'un'u-

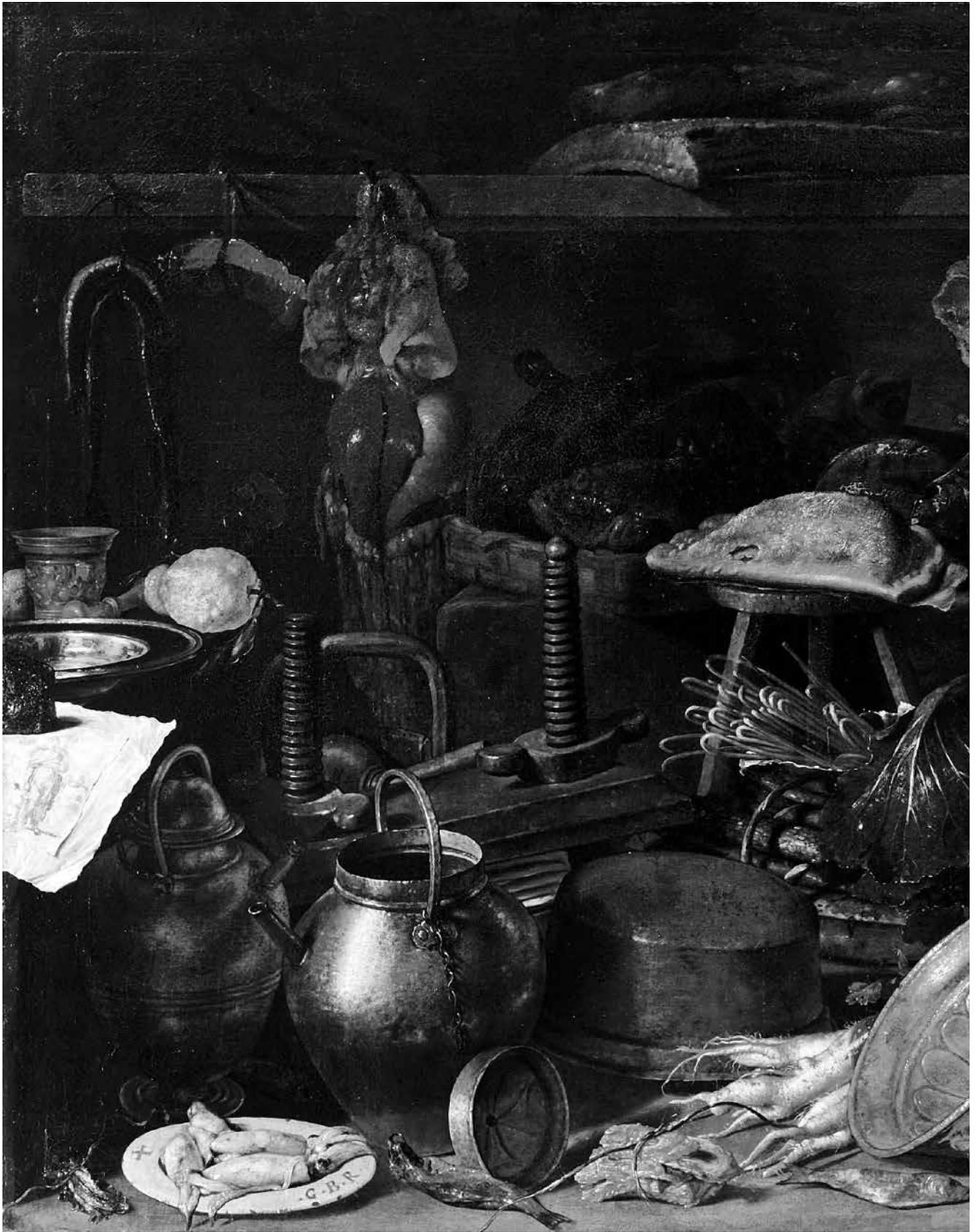
bicazione originaria nella chiesetta di San Sergio potrebbe essere quella d'una provenienza invece dalla vicina abbazia benedettina di San Pietro a Crapolla, della quale – ma in anni precedenti a quelli della nostra scultura – era stato abate Filippo de Haya, in seguito trasferitosi a Cava e lì, come s'è detto, committente appunto di Tino di Camaino (cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Fra la badia e la corte: la committenza libraria di Filippo de Haya, abate di Cava e familiare del re*, in *Il libro miniato e il suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI-XIV)*, a cura di T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, G.Z. ZANICHELLI, Padova 2016, pp. 181-200).

¹⁸ Su Landolfo, morto nel 1351, cfr. M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Salerno 1876-1881, I, pp. 538 e ss.; II, p. 485; G. PETRIELLA, *Il primo scotista meridionale: Landolfo Caracciolo*, in «L'Oriente serafico» XXII, 1910, pp. 74-79; G. CELORO PARASCANDOLO, *Castellammare di Stabia*, Napoli 1965, pp. 103, 106; G. MASCIA, *Landolfo Caracciolo Rossi da Napoli (+1351) e Leonardo de' Rossi da Giffoni (+1407)*, Napoli 1966; G. D'ANDREA, *I frati minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Napoli 1967, pp. 46, 83, 85-91, 94, 553; W. GROCHOLL, *Der Mensch in seinem ursprünglichen Sein nach der Lehre Landulfs von Neapel*, München-Paderborn-Wien 1969; M. PALMA, *Caracciolo, Landolfo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIX, Roma 1976, pp. 406-410; G. IMPERATO, *Amalfi nella storia religiosa e civile dalle origini al XVII secolo*, Amalfi 1987, pp. 296-302; G. CELORO PARASCANDOLO, *I Vescovi e la Chiesa Stabiana. 1. Dalle origini al 1800*, Castellammare di Stabia 1997, pp. 105-108; S. AMICI, *La Chiesa di Amalfi. Quattordici secoli di storia nella cronologia dei suoi Pastori*, Amalfi 2006, pp. 105-112, col rinvio a una vasta bibliografia precedente. Per un suo possibile ruolo di committente di sculture, in questo caso lignee, e di tramite – anche sotto il profilo del gusto e delle scelte artistiche – fra Napoli, la corte, il cenacolo francescano di San Lorenzo Maggiore e le sedi della sua attività episcopale cfr. ora P. LEONE DE CASTRIS, *Sculture in legno medioevali nella penisola sorrentino-amalfitana*, in corso di pubblicazione, capitolo 6. Sulla dimora del vescovo Caracciolo nel convento di Sant'Antonio ad Amalfi cfr. in particolare e in ultimo S. AMICI, *op. cit.*, p. 108.

ABSTRACT

Tino di Camaino between Amalfi and Sorrento

A notable *Madonna and Child* in marble by the great Siennese sculptor Tino di Camaino, hitherto never discussed in studies dealing with this artist, offers the occasion to turn once more to his work in the Anjevin southland between 1324 and 1336. The present sculpture, at one time held in the church of Santa Maria della Misericordia in Massa Lubrense, would seem – along with a *San Pietro* held in the church of San Pietro in Monticchio (another hamlet belonging to Massa Lubrense), a fragment from the front of a sarcophagus in the sacristy of the Franciscan convent in Amalfi and a wooden *Madonna* in the church of Santa Maria del Principio in Ponteprimario di Maiori (all works that have been singled out and written about during the last 15 years) – to be part of works intended for the Sorrento-Amalfi peninsula, calling into question the traditional idea that Tino's work was almost exclusively concerned with the realization of sepulchers for the royal Anjevin family in the main churches of Naples, especially San Lorenzo, Santa Chiara, San Domenico and Santa Maria Donnaregina.



1. Giovan Battista Recco, *Interno di cucina, particolare*.
Cremona, collezione privata.

Nuove notizie per la vita di Giuseppe Recco e di altri esponenti della sua famiglia

Valeria Di Fratta

La figura e il percorso artistico di Giuseppe Recco (Napoli, 12 luglio 1634 – Alicante, 29 maggio 1695) si pongono non solo tra le esperienze di maggior significato nel campo della natura morta in Italia, ma testimoniano anche l'eccezionale successo sociale ed economico di un artista attivo in un ambito figurativo che ancor oggi si suole definire 'di genere'¹. Si è molto discusso in passato sull'esatta identità del pittore. La scoperta nel secolo scorso di documenti associati alla sua figura, talvolta contraddittori, ha generato un accavallarsi di informazioni non sempre corrette, con il risultato finale di una confusione generale di dati certamente non utile alla definizione del profilo artistico del pittore. In questa sede si proverà a risistemare in maniera organica le informazioni finora note per ricostruire in via definitiva l'identità dell'artista napoletano, integrando quanto già conosciuto con elementi nuovi, acquisiti grazie al ritrovamento di documenti e di informazioni inedite che non solo gettano nuova luce sulla figura di Giuseppe, ma aggiungono dati ulteriori anche sugli altri esponenti del *clan* dei Recco, attivo per più di una generazione sulla scena artistica napoletana e in grado di costituire un unico e riconoscibile 'marchio di fabbrica'. Una maggiore chiarezza sull'identità di Giuseppe Recco s'impone sia per contestualizzare meglio la sua arte nella più vasta trama della pittura napoletana del Seicento, sia perché la sua figura, con i ramificati rapporti parentali che coprono tutto l'arco del Seicento fino al Settecento inoltrato, è il perno attorno al quale ruota l'affermazione di una dinastia-impresa di pittori-artigiani specializzati nel genere della natura morta. Sistemare il profilo biografico di Giuseppe Recco costituisce perciò il passo ineludibile per cominciare a sciogliere l'aggrovigliata matassa della pittura napoletana di natura morta.

La famiglia e la vita di Giuseppe Recco attraverso le fonti documentarie. Le origini

Il 16 luglio dell'anno 1634, nella chiesa napoletana di Santa Maria della Carità, poi Parrocchia di San Liborio, venne 'catechizzato' Giuseppe Antonio Recco, nato il giorno 12, figlio di Giacomo e Maria Mosca. In quel giorno il parroco don Tommaso Casa segnò Giuseppe con l'olio dei catecumeni, portando così a compimento il rito battesimale iniziato da Maddalena Palmieri – forse la levatrice – che aveva battezzato il bambino «in casu necessitatis», cioè per ragioni di urgenza, probabilmente nel timore di una sua morte improvvisa per difficoltà sopraggiunte nel parto².

Il pericolo fu evidentemente scongiurato, e, quattro giorni dopo la nascita, a tenere a battesimo Giuseppe fu – insieme alla stessa Palmieri – Giovan Francesco Salernitano, barone di Frosolone, nobile collezionista, uomo colto e raffinato, legato ai letterati napoletani, amico di artisti ed egli stesso dilettante nella pittura i cui rudimenti aveva appreso durante l'alunnato con Domenico Gargiulo³.

In quella stessa chiesa pochi anni prima erano state battezzate le sorelle maggiori di Giuseppe: nel marzo 1631 Giovanna Teresa, che aveva avuto come padrino Massimo Stanzone; nel marzo 1632 Giovanna Pellegrina, che era stata tenuta a battesimo da Filippo di Maria, padre del più noto pittore Francesco⁴. Andando a ritroso dal 1631 fino al 1627, anno in cui Giacomo Recco contrae matrimonio con Maria Mosca, non sono registrati battesimi di altri figli in quella stessa parrocchia.

Nel contratto matrimoniale stipulato nel 1627 con Aniello Mosca, padre della sposa, Giacomo Recco si dichiara di Napoli, «laico et sine patre». Per la dote della moglie Maria, Giacomo riceve 300 ducati, di cui 50 in mobili

e suppellettili, 100 depositati e vincolati su un pubblico banco e altri 150 come percentuale di interesse su una somma di denaro ereditata da Aniello Mosca⁵.

Solo grazie al rinvenimento di documenti successivi apprendiamo quale fosse la professione di Giacomo. Nell'atto notarile relativo al sodalizio commerciale avviato il 25 novembre 1630 con il pittore Antonio Cimino, Giacomo Recco afferma di essere di Napoli, «laicus, et sine patre ut dixit similiter pictore»⁶. Dunque, Giacomo Recco è un pittore affermato di Napoli⁷ ma «sine patre», ossia senza padre legittimo. La locuzione induce, pertanto, a ritenere che Giacomo possa aver ereditato il cognome per parte di madre. Dal contesto familiare di origine potrebbe aver ereditato anche il mestiere, se è vero che in una polizza del Banco di Sant'Eligio, datata 15 ottobre 1599, alla principessa di Conca Donna Giovanna Pacecco sono erogati 400 ducati per il pagamento al cavaliere Luigi Zenobio di 19 quadri, tra cui una Madonna che si chiude con due portelle «pintate di mano di Martia Recco»⁸. Ancor prima, in un contratto di discepolato datato 5 gennaio 1583, un Agostino Recco di Napoli, «di anni quattordici», è collocato da suo fratello Giovan Angelo presso il pittore Fabrizio Santafede, «per servirlo per il tempo di anni cinque e imparare l'arte della pittura»⁹. È plausibile che da tale contesto familiare provenisse anche l'altrettanto affermato pittore Giovan Battista Recco¹⁰, più giovane di Giacomo (come si evince dalle date apposte su alcune sue opere), pressoché coetaneo di Paolo Porpora, che era attivo nella bottega di Giacomo Recco dal 1632¹¹ e, come Porpora, fondamentale per la formazione e la crescita artistica di Giuseppe.

Una fonte inedita per la conoscenza di Giuseppe Recco: la causa legale di Giuseppe Recco contro Apollonia Cimmino

Da un inedito documento datato 21 marzo 1645 apprendiamo però che Giacomo Recco a tale data era già morto. L'atto notarile sancisce un accordo stipulato tra un certo Tommaso Cimmino, uomo di legge, e la vedova di Giacomo, Maria Mosca. Si tratta di una garanzia di dote per i figli ed eredi del *quondam* Giacomo Recco, assenti alla stipula dell'atto, in nome dei quali Maria fa le veci quale madre e tutrice «sic declarata».

Dalla lettura del documento risulta che Tommaso Cim-

mino era proprietario di alcune case situate nella città di Napoli al Ponte di Tappia e che da queste proprietà riceveva una rendita di 18 ducati all'anno per crediti maturati nei confronti del monastero di San Pietro Martire. Elencato quanto posseduto, Tommaso dichiara di voler vendere e alienare «in perpetuum» l'intera rendita ai figli ed eredi del *quondam* Giacomo Recco per garanzia di dote, come da accordo stabilito con Maria Mosca e con il padre di questa, Aniello, anch'egli presente alla stipula dell'atto, per il prezzo convenuto di ducati duecento di carlini, liquidati a Tommaso da Maria, in nome dei figli, tramite il Banco di San Giacomo e Vittoria. Nell'atto notarile si fa obbligo anche agli eredi di Tommaso di garantire tale rendita in favore dei figli del defunto Giacomo Recco e di Maria Mosca¹².

Il mancato versamento da parte di Apollonia Cimmino, figlia ed erede di Tommaso, delle somme annue spettanti ai figli di Giacomo quale garanzia di dote ad essi accordata «in virtù di publico instrumento», è la causa del lungo ed estenuante processo che vedrà coinvolto Giuseppe Recco, in rappresentanza della sua famiglia, nella causa intentata contro Apollonia. Gli incartamenti del processo coprono un arco temporale di ben sette anni, dal 1658 al 1665. Dagli atti conservati nei *Processi antichi* dell'Archivio di Stato di Napoli veniamo a conoscenza che nel 1658 i figli ed eredi della *quondam* Maria Mosca comparivano dinanzi alla Gran Corte della Vicaria, dichiarandosi creditori degli eredi di Tommaso e facendo istanza alla detta Corte di provvedere al sequestro dei depositi di capitale da questo posseduti presso la Regia Dogana d'aglio, sapone e carte da gioco, affinché venisse loro saldata la somma spettante di 72 ducati per quattro annate non pagate, oltre alla tutela dei danni, spese e interessi maturati.

L'anno successivo, nel 1659, Giuseppe Recco si rivolgeva al Sacro Regio Consiglio affinché Apollonia Cimmino risolvesse il debito contratto, che ella non intendeva pagare. Apollonia, anzi, aveva fatto istanza al Sacro Consiglio affinché il provvedimento della Gran Corte della Vicaria fosse bloccato in modo che Giuseppe non continuasse a molestarla. Giuseppe fu così costretto a ricorrere nuovamente al Sacro Consiglio affinché fosse revocata l'inibizione del provvedimento della Gran Corte e la debitrice non tentasse di sfuggire alla legge.

Nel 1661, forse nella speranza di una più rapida risoluzione della causa, in presenza di un notaio Giuseppe donava al monastero di Santa Maria a Cappella dei padri canonici regolari del Santissimo Salvatore a Napoli, per il quale nutriva una particolare devozione, la somma di 104 ducati per annate maturate da una rendita di 18 ducati annui «che per complimento dei ducati ducento se li devono da detta heredità mediante cautele, scritture, et atti nella banca de Alessio Cuomo in Vicaria»¹³. Con questa donazione Giuseppe costituiva il monastero come suo procuratore in vece propria e gli conferiva la potestà di esigere il credito da Apollonia Cimmino tramite pubblico banco e di comparire in giudizio contro di lei per l'estinzione del debito.

Pochi giorni dopo la donazione di Giuseppe, il procuratore del monastero di Santa Maria a Cappella compariva dinanzi al Sacro Consiglio per esigere il recupero del credito. Qualche mese dopo Apollonia veniva convocata in giudizio presso il Sacro Consiglio per provvedere all'erogazione delle somme spettanti ai creditori, pena il sequestro dei beni di una masseria sita in Posillipo.

Nel 1664 la causa era ancora attiva e il debito non solo non ancora estinto, ma anche ulteriormente maturato. Intanto, per ordine del commissario del Sacro Consiglio, il marchese della Terza Antonio Navarrete, era stato disposto il sequestro della masseria e venivano applicati i sigilli al cancello e al cellaio del podere. I sigilli furono però strappati dalla stessa Apollonia e da suo marito, e Apollonia fece istanza al medesimo Navarrete perché venisse revocato l'ordine di sequestro, dal momento che ella riteneva di non dovere alcuna somma né a Recco, «preteso creditore», né al monastero che da questo aveva ricevuto la donazione.

Nel 1665 Giuseppe Recco, dopo aver nominato come suo procuratore un tale Salvatore Ricci, faceva ultima istanza a Navarrete per un totale risarcimento delle somme spettanti, non solo quelle donate al monastero di Santa Maria a Cappella, ma anche quelle di nuovo maturate per ulteriori annate decorse senza che il debito fosse estinto.

Navarrete decretò nuovamente il sequestro della masseria e l'obbligo per Apollonia Cimmino al risarcimento immediato dei creditori, ma il concorso di numerosi altri

creditori di Apollonia alla causa, come si evince dagli incartamenti del fascicolo del processo, fa supporre che il debito con Giuseppe non sia mai stato saldato¹⁴.

Il matrimonio, i figli, i clienti di Giuseppe Recco

Grazie al processetto matrimoniale ritrovato e pubblicato da Ulisse Prota Giurleo (ma oggi disperso), sappiamo che nell'ottobre 1654, quattro anni prima che iniziasse la causa con Apollonia Cimmino, Giuseppe Recco aveva sposato la diciottenne Francesca della Peruta, figlia di Giuseppe, mastro d'ascia, e di Faustina De Simone, nata il 18 maggio 1636¹⁵. In tale circostanza il ventenne Giuseppe Recco dichiara di abitare alla strada di San Matteo in Napoli, di essere pittore e di essere figlio del *quondam* Giacomo, morto – come abbiamo visto – ben nove anni prima.

Stando ai dati in nostro possesso, fra il 1645 e il 1654 si collocherebbe dunque il periodo in cui Giuseppe avrebbe compiuto il fantomatico viaggio a Milano che De Dominici indica come decisivo per la sua formazione¹⁶. Se l'ipotesi del viaggio appare alquanto improbabile, anche per errate interpretazioni delle fonti da parte del biografo napoletano, come si chiarirà in un altro intervento relativo a un caso di omonimia con un altro cavaliere Giuseppe Recco di Napoli, non è invece da escludere a priori un contatto del pittore con la cultura lombarda, come si cercherà di dimostrare altrove.

Dal matrimonio con Francesca della Peruta, che De Dominici ricorda come particolarmente prolifico, sarebbero nati addirittura dodici figli. Di questi, però, attualmente conosciamo le fedeli di nascita solo di cinque, in un arco di tempo compreso tra il 1666 e il 1674 – dunque diversi anni dopo il matrimonio – e tutte registrate nei *Libri di Battesimo* della Parrocchia di San Liborio. Fra essi figura Antonio, nato il 19 dicembre 1670 e tenuto a battesimo da Guglielmo Samuelli, mercante e collezionista di origini veneziane¹⁷. Secondo il racconto di De Dominici, Antonio, insieme ad un altro figlio, don Tommaso sacerdote, nel 1695 avrebbe accompagnato il padre Giuseppe in Spagna alla corte di Carlo II, in quel viaggio periglioso che, stando a quanto affermato dal biografo napoletano, sarebbe stato fatale per il pittore¹⁸.

Tra gli altri figli di Giuseppe vi è senz'altro Elena, come

ricorda lo stesso De Dominicis, o forse sarebbe meglio dire Maddalena, come viene chiamata nell'*Inventario delli beni ritrovati nell'Eredità della fù Ecc.ma Signora D. Giovanna Battista Aragona Pignatelli Duchessa di Terranova, e Monteleone*, redatto il 30 settembre 1723, quando ormai Elena, morto il padre da tempo, non era più soltanto «la figlia di Recco», appellativo che figura in inventari precedenti come quello dello stesso Samuelli del 1677, ma aveva assunto una propria identità artistica e una notevole fama, al punto da essere identificata come «Donna Madalena Recco»¹⁹.

Un altro dei figli di Giuseppe potrebbe essere invece Gaetano Recco, più noto come pittore di figure che come autore di nature morte. Nell'inventario dei beni di Andrea Cautiero, mastro indoratore ma anche mercante di quadri, redatto alla sua morte nel 1703, figurano, oltre a «Due quadri di pesci di palmi 5, e 6 di Peppo Recco», valutati 30 ducati, anche «Trè quadri di 4, e 5 con mezze figure di mano del figlio di Recco, uno S. Giuseppe, l'altro S. Andrea, e l'altro un Filosofo»²⁰. Ancora, nell'inventario dei beni di Giovan Giacomo Lavagna, redatto il 22 dicembre 1696, oltre a «Due quadri di fiori di ghirlande con figure del figlio di Recco», tra le robe provenienti dall'eredità conservate presso il Venerabile Monastero della Maddalena vi sono anche «Due altri quadri uno di melloni, e l'altro di cucina palmi 8 e 10 con cornice di pero mano di Recco, e le figure di suo figlio»²¹.

I documenti ci tramandano anche la notizia dell'esistenza di un Francesco Recco, forse altro figlio di Giuseppe altrimenti ignoto, del quale, nell'*Inventario dei beni di Donato Bianchi*, redatto nel 1693, sono registrati «Due altri quadri di palmi quattro, e cinque con cornice liscia alla Romana di mano di Francesco Recco, sta con fiori, et frutti»²².

L'affermazione professionale di Giuseppe Recco; i rapporti con Luca Giordano, l'ascesa economica; il caso di Nicola Massa (non Maria) Recco; la figura di Marco De Caro

Ritornando alle notizie in nostro possesso su Giuseppe, sappiamo che a partire da luglio 1665 era iscritto alla congregazione dei pittori situata presso i padri gesuiti, e che da quel mese aveva cominciato a pagare le quote di iscrizione alla corporazione²³. Nell'anno successivo, infatti, Giuseppe Recco, insieme a Luca Giordano e al pittore Santillo Sannino, eroga le sue quote al tesoriere della congregazione, Do-

menico de Marino, attraverso il Banco dello Spirito Santo²⁴.

Il 1665 è, allo stato attuale della ricerca, anche il primo anno in cui figurano nei pubblici bilanci retribuzioni per l'esecuzione di dipinti²⁵. Da allora in avanti si susseguiranno per Giuseppe moltissime commissioni, come si può apprendere non solo dalle fedeli di pagamento dei giornali copiapolizze di diversi banchi napoletani, ma anche dalla presenza di almeno un'opera di Giuseppe Recco in quasi tutti gli inventari di antiche collezioni napoletane ad oggi rinvenuti. Levatura artistica, affermazione del gusto per la pittura di genere come oggetto d'arredo, ma anche una notevole capacità imprenditoriale, sono tutti elementi che nel giro di qualche anno condussero Giuseppe al raggiungimento di un successo che, come ebbe a dire Renato Ruo- tolo, al pari di Luca Giordano non conobbe limiti di ceto²⁶. Opere di Giuseppe Recco, infatti, furono acquistate dalla più alta aristocrazia del Regno di Napoli come dal ricco ceto borghese dei dottori, giuristi, mercanti e funzionari del Regno. Fu proprio grazie alla sua abilità di intessere rapporti commerciali con mercanti influenti operanti a Napoli, come Guglielmo Samuelli, Santi Maria Cella o Carlo della Torre²⁷, e di costruire sodalizi artistici con figure di primo piano come Luca Giordano – con il quale, come è noto, realizzò diverse opere destinate a importanti committenti –, che Giuseppe riuscì a garantirsi l'agiatazza economica ed un prestigio sociale di rilievo.

La conquista di una certa ricchezza è testimoniata dalla capacità, già a far data dal 1671, di movimentare sui suoi conti bancari ingenti somme di denaro del valore di 2000 ducati, senza che per altro ne fosse specificata la causale²⁸. Appare significativa anche la possibilità di garantire la dote matrimoniale alla sorella Marzia. Da un atto notarile sottoscritto nel 1677, relativo a una cessione dei beni di Marzia Recco in favore di Giuseppe «suo fratello carnale», apprendiamo che il pittore aveva dotato la sorella di 'paraggio', ossia la quota di beni che il primogenito, titolare della successione, era obbligato ad assegnare ai figli cadetti²⁹. Che nell'ordine di successione Giuseppe fosse, a quella data, divenuto il primogenito, lo intuimmo dall'intestazione del fascicolo relativo al processo di Giuseppe Recco contro Apollonia Cimmino, facente riferimento all'eredità dei figli di Maria Mosca, i cui atti erano conservati nella

banca di Alessio Cuomo, firmatario del documento. Nel foglio, di difficile lettura per la qualità di scrittura e per il pessimo stato di conservazione, si legge: «Hereditas. In Magna Curia Vicariae [...] Joseph, Martia et Joanna Recco pro se declarati heredes quondam Maria Mosca [...] Neapoli 16 Martij 1678»³⁰. Non compaiono più, dunque, Giovanna Teresa e Giovanna Pellegrina, sorelle maggiori di Giuseppe, evidentemente all'epoca già morte, mentre si deve ritenere che la Giovanna citata, terza nell'ordine di successione, sia l'ultima figlia nata da Giacomo e Maria Mosca prima del 1645.

In cambio di questo paraggio per dote, Marzia rinuncia per sempre alla sua parte di eredità e successioni, cedendola per intero al fratello Giuseppe e costituendo quest'ultimo come procuratore in sua vece. Tale dichiarazione viene fatta con l'espresso consenso del legittimo marito di Marzia, Antonio de' Massa. Il cognome di costui desta particolare attenzione perché sappiamo che il 29 settembre 1686 un Nicola di Massa entrò a fa parte della congregazione dei pittori di Napoli³¹. Un dipinto di Nicola Massa è presente nell'inventario dei beni dotali di Agnesa Marciano, redatto nel 1702³². Ma scorrendo gli elenchi di altri inventari, come, ad esempio, quello dei beni di Antonio Lauro del 1713, ci accorgiamo che figurano «Quattro quadri dell'istessa misura [palmi cinque e quattro in circa] uno di Pesce, e l'altro di caccia, con mellone d'acqua del Pittore Nicola Massa Recco», e, ancora, «Due quadri di palmi quattro, e tre in circa di caccia dell'istesso Pittore Nicola Massa Recco»³³. Così, nei capitoli matrimoniali della nobile Maria Gaetana de Grunembergh, del 1728, tra i beni portati in dote vi sono «Due quadri grandi senza cornice con figure di Pesci, di Massa recco»³⁴. Ogni dubbio viene fugato dalla scoperta dei capitoli matrimoniali redatti nel 1697 dal notaio Bartolomeo Barbaro, in cui Nicola Massa Recco sposa una certa Vittoria Palo³⁵. Il 22 luglio di quell'anno Marcantonio Palo, fratello di Vittoria e figlio di Detio, di professione 'barbiero', e Nicola Massa Recco, futuro sposo della suddetta Vittoria, convergono presso il notaio Barbaro per la stipula del contratto di matrimonio. Nell'intestazione dell'atto con la presentazione delle parti non è specificata l'attività di Nicola, ma nell'inventario dei beni ricevuti dalla dote di Vittoria Palo figurano anche

sessanta tele di lino «per servitio di pittore», a conferma dell'identità dello sposo con il più noto artista. Dunque Nicola, figlio di Marzia Recco e Antonio de' Massa, è il nipote di Giuseppe e non il figlio, come si è sempre creduto.

La M puntata o agganciata al cognome Recco, come appare in diversi dipinti firmati, non è un'abbreviazione di Maria, ma di Massa. L'errore di interpretazione deve essere, tuttavia, antico, se nell'inventario dei beni di Giuseppe de Maio Durazzo del 1752 compare già il nome di Nicola Maria³⁶. Essendo probabilmente il pittore a quella data ormai morto, non vi era più possibilità di riscontrare l'effettivo significato della M apposta nelle firme.

Lo scioglimento di questo nodo non ci è utile solo per chiarire i rapporti parentali intercorrenti tra Giuseppe e Nicola, ma costituisce un chiaro indice della fama e del prestigio sociale raggiunti da Giuseppe Recco nella fase matura della sua carriera, al punto che il nipote, per godere dei riverberi del successo dello zio, affilia il suo cognome al *clan* dei Recco, potendolo fare in ragione della consanguineità da parte di madre e, certamente, con il consenso dello stesso Giuseppe, coerentemente con il suo disegno di sviluppo e consolidamento dell'impresa familiare.

Che il prestigio e la fama ottenuti da Giuseppe fossero elevati lo intuiamo anche dal fatto che i suoi dipinti rappresentavano merce di scambio nelle contrattazioni commerciali. Pur se non andata a buon fine, la negoziazione con il mercante Santolo dell'Anno per l'acquisto di lapislazzuli, avvenuta nel 1677, prevedeva in cambio la consegna, da parte di Giuseppe, di «due quadri di palmi otto e sei, uno di pesci et l'altro di animali»³⁷. L'insoddisfazione mostrata dal mercante alla consegna dei due quadri potrebbe essere stata dettata dal fatto che probabilmente Giuseppe si avvale della bottega per l'esecuzione di dipinti la cui commissione non giudicava importante; evidentemente le opere, di qualità non eccelsa, non equivalevano al prezzo convenuto per l'acquisto delle sacchette di pigmento azzurro.

Il documento appena citato è interessante anche perché tra i testimoni convocati per la stipula dell'atto compare pure Marco de Caro, a ragione considerato allievo di Giuseppe su basi stilistiche. Il riscontro documentario ci consente ora di affermare che alla data del 1677 de Caro frequentava già la bottega di Giuseppe Recco.

Anche un altro documento del 1679, relativo a una transazione di denaro per la rivalsa di un furto commesso da uno «schiavo olivastro» acquistato da Giuseppe in anni precedenti e poi fuggito, testimonia dell'uso di richiedere a Giuseppe suoi quadri invece che denaro in contratti di compravendita³⁸. L'atto notarile ci informa che Donna Orsola Quirico, moglie del dottore in legge Francesco Merino di Napoli, aveva «l'anni passati, (...) donato, rei veritate venduto uno schiavo olivastro, chiamato Michele Merino, al detto Sig.r Giuseppe Recco per prezzo de ducati cinquanta, in virtù d'Instrumento per mano di Notar Gio. Battista Barbaro di Napoli, con promessa anco oretenus di detto Sig.r Giuseppe di donarli un quadro di docati venti à detta D. Orsola, per complimento di detto prezzo». Lo schiavo era poi fuggito «con rubbare molti mobili, et argento à detto Sig.r Giuseppe», per la qual cosa il pittore citava in causa presso la Gran Corte della Vicaria la suddetta Orsola per il risarcimento dei danni subiti. A sua volta Orsola faceva istanza al Sacro Regio Consiglio perché l'istanza di Giuseppe Recco venisse bloccata, dal momento che «detta Sig.ra Ursula si pretese non esser tenuta à detti interessi, danni e fuga di detto schiavo, per non haver mai promesso detto schiavo per fedele, e legale, tanto più, che quando consignò detto schiavo al detto Sig.r Giuseppe, celo consignò con il ferro, e poi dal medesimo Sig.r Giuseppe li fu tolto». Forse memore della mancata risoluzione della causa con Apollonia Cimmino, Giuseppe, «non volendono più esse parti sopra le cose predette litigare, ne passare per anfratti, e termini giudicarij per esser dubbioso l'evento delle liti, ma procedere amichevolmente», convenne di risolvere la questione con Orsola dinanzi ad un notaio con la restituzione a Giuseppe di una parte del saldo versato e del dipinto, che egli in questo modo avrebbe potuto rivendere, recuperando almeno in parte su quella vendita i danni subiti con il furto. Tale documento è di rilevante interesse, non solo perché ci fornisce uno spaccato sociale della Napoli del Seicento e della pratica corrente dell'utilizzo della schiavitù, ma anche perché ci informa del grado di agiatezza economica raggiunto da Giuseppe, cui il ladro aveva rubato molti mobili e argento³⁹.

Altro elemento significativo è che nell'atto notarile Giuseppe Recco viene indicato con l'appellativo di «magnifi-

cus», indice certo non solo del suo prestigio sociale ma anche possibile segnale dell'avvenuto conseguimento di una qualche onorificenza, il che ci pone di fronte ad un altro nodo da sciogliere nella biografia di Giuseppe Recco: la questione del conseguimento del cavalierato, per la quale, data l'ampiezza dell'argomento, si rimanda nuovamente all'intervento sul caso di omonimia tra due cavalieri Giuseppe Recco di Napoli, già citato e di prossima pubblicazione.

Epilogo: il viaggio in Spagna e la fine

Seguendo il racconto di De Dominicis, il giorno 8 di marzo del 1695, grazie all'intervento di Francisco de Benavides, conte di Santo Stefano, Giuseppe si sarebbe imbarcato, insieme con due figliuoli, due servitori e un loro gentiluomo fidato, alla volta della Spagna, per essere ricevuto con tutti gli onori alla corte di Carlo II. Il biografo napoletano ci fornisce un resoconto dettagliato del viaggio in cui Giuseppe Recco trovò la morte, senza per altro specificare la fonte di queste puntuali notizie: «agli 8 di marzo del 1695 partirono alla volta di Genova, per ivi imbarcarsi sopra alcun vascello, che verso la Spagna navigasse, come in effetto seguì, e dopo due mesi di patimento nel mare, che quasi sempre fu procelloso, alla perfine giunse a salvamento la nave nel porto di Alicante, ove trattenendosi il cavalier Recco per riposarsi da' patimenti, s'infermò gravemente con febbre acuta, che trovando debilitata la natura, ed aggravata di età gli tolse nell'ottavo giorno la vita a 29 di maggio dello stesso anno detto di sopra»⁴⁰.

Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile confermare la notizia della morte di Giuseppe Recco riportata da De Dominicis. Da una ricerca condotta in collaborazione con gli archivisti dell'Archivio Diocesano de Orihuela-Alicante, nei Libri dei Morti delle antiche parrocchie di Alicante – Santa María e San Nicolás – non risulta traccia di un documento di morte di Giuseppe Recco per l'anno 1695⁴¹.

Conclusioni

Riepilogando quanto finora descritto, dalla combinazione delle informazioni ottenute grazie al ritrovamento di nuovi documenti e dalla risistemazione dei dati finora noti apprendiamo che non fu Giacomo il capostipite della dinastia di pittori noti con il cognome Recco. Documenti

della fine del Cinquecento attestano l'esistenza di un Agostino e di una Martia Recco, già dediti all'arte della pittura, probabili antenati di Giacomo e dei suoi eredi (non sarà casuale che una delle sorelle di Giuseppe Recco si chiami proprio Martia). Apprendiamo, inoltre, che la formazione di Giuseppe Recco presso il padre Giacomo fu di breve durata, essendo Giacomo già morto nel marzo del 1645, quando Giuseppe aveva solo dieci anni. Altre figure dovettero, dunque, concorrere alla maturazione artistica di Giuseppe Recco, ed è assai verosimile che tali riferimenti possano essere identificati con Paolo Porpora e Giovan Battista Recco.

Oltre a fornirci un interessante spaccato sociale della Napoli del Seicento, gli atti del lungo ed estenuante processo svoltosi tra il 1658 e il 1665 a seguito della causa intentata da Giuseppe Recco contro Apollonia Cimmino attestano la presenza pressoché continua di Giuseppe Recco a Napoli. Ciò indebolisce in termini ormai definitivi l'ipotesi del viaggio in Lombardia riportato da De Dominici, frutto peraltro di un'errata interpretazione delle fonti, come si proverà a dimostrare altrove.

Il favore conseguito presso la corte spagnola contribuì senza dubbio al successo artistico, commerciale ed economico dell'impresa avviata da Giuseppe Recco e proseguita dai suoi eredi, figli e nipoti. I documenti inediti rinvenuti e qui presentati sono una chiara testimonianza della condizione di agiatezza economica raggiunta da Giuseppe e delle forti relazioni stabilite con l'alta borghesia mercantile così come con l'aristocrazia spagnola di stanza a Napoli.

Gli altri documenti inediti qui richiamati chiariscono, infine, i gradi di parentela tra gli esponenti del lignaggio di pittori accomunati dal cognome Recco, restituendo in particolare a Nicola, nipote di Giuseppe, l'esatto cognome Massa Recco e documentando il processo di filiazione all'interno dell'impresa il cui nome, ormai divenuto un marchio, equivaleva ad un contrassegno di garanzia.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Processi antichi, Pandetta nuovissima*, scheda 1599, n. 45044, cc. 2-8.

Garanzia di dote per i figli ed eredi del quondam Giacomo Recco e di Maria Mosca.

(Il documento originale, datato 21 marzo 1645, era conservato presso il notaio Diego de Crescenzo. Il presente documento, inserito nel fascicolo del processo di Giuseppe Recco contro Apollonia Cimmino, di cui si veda più avanti, è una copia tratta dall'originale il 6 luglio 1657).

Eodem vigesimo primo mensis Martij 13ae inditionis millesimo secentesimo quatragesimo quinto Neapoli. Constitutis in nostri presentia Utriusque Iuris Doctore Thoma Cimmino de Neapoli, agente et interveniente ad infrascripta omnia, pro se eiusque heredibus et successoribus ex una parte.

Et Maria Mosca vidua quondam Jacobi Recco ac matre et tutrice ab intestato filiorum et heredum dicti quondam Jacobi sic declarata per decretum pre[am]buli interpositum Regiae Camerae Vicariae in banca Caroli Avitabilis, agente et [inter]veniente ad infrascripta omnia pro filijs et heredibus [dicti quondam Jacobi], ac pro eiusdem filijs et heredibus dicti quondam Jacobi, eorum [que heredibus] et successoribus ex parte altera.

Prefatus quidem Doctor Thomas sponte asseruit coram nobis et [...] dicto nomine presente, ipsum Doctore Thomam habere, ten[ere] et possi[dere], juste, tamquam verum dominum et patronem, [...] dam situm plurium domorum iunctarum in unum [...] situm in hac Civitate Neapolis cum affacciata tam a par[te] Tappiae quam a parte plathee baiiuli Urries, justa [...] qm. Michaelis Angeli Genuini, tres vias publicasset [...] francum et nemini venditum excepto et [...] census ducatorum decem et octo, quolibet anno debiti Venerabili Monasterio Sancti Petri Martiris Neapoli. Nec non ab annuis ducatis novem venditis cum pacto de retrovendendo, ipsum Doctorem Thomam pro capitale ducatorum centum Josepho Caliberto virtute cautelarum manu Notarij Oratij de Bernardo de Neapoli sub die 2i Maij 1643 et a nonnullis oneribus super eo debitis servata forma cautelarum publicorum Notarium quibus relatio habeatur. A quo hospicio domorum, prefatus Doctor Thomas asseruit percipere anno quolibet de fertile ad infertile satis maiorem summam super eo debitorum et infrascriptorum annuis ducatorum decem at octo, ut infra [...] et pro teritem semper teneri voluit.

Et facta assensione praedicta, prefatus Doctor Thomas sicut sibi actum [...] cum dicta Maria dicto nomine ad conventionem devenit pro [...] quibus suis utilitatione et commoditatibus sicut dixit et quia sic sibi placuit et placet, sponte praedicto die coram nobis non vi [...] sed omni meliori via, ex nunc salvo prius et expressere servato Jure et assensu directi domini dicti ospiti domorum quatenus quia sic et de jure requiritum et non aliter. Itaque si dissenserint, pro testatione premissa, liberaliter, cum subsequenti pacto de retrovendendo vendidit et alienavit et titulo venditionis et alienationis praedicto per fustem seu quasi Jure proprio et imperpetuum dedit ac cessit et renuntiavit praedictis

filijs et heredibus dicti quondam Jacobi absentibus, dictae Mariae eorum tutrici dicto nomine presenti, annuis ducatos decem et octo de carolenis, cum consensu tamen Anelli Mosca Patris dictae Mariae hic ibidem presentis, et suum consensum dantis et prestantis, dum modo dictum consensum nullum fiat preiudicium ipsi [...] nec intelligatur esse facta approbatio. Et hoc super primis [...]bus, fructibus, pensionibus et introijtibus, annis singul[is] in per]petuum pervenietibus et proventuris ex dicto [...] [ducati] decem et octo ad beneficium dictorum heredum dicti quondam Jacobi a presenti die in antea. (...) Ita ex nunc in antea et imperpetuum dicti annui ducati decem et octo ut sopra venditi cum Jure, sint et transeant in pleno dominio, futurorum, filiorum et heredum dicti quondam Jacobi, ad habendum, tenendum, possidendum, vendendum, alienandum, [...]lege Jure usu. (...) Fidem facio Ego Notarius Joseph Porciliis de Neapoli [...] copiam fuisse extractam ab actis quondam Notarij [...] Crescentis de Neapoli quae poenes me conservantur cum quibus facta collazione concordat meliori semper salva quibus me refero et in fidem presentem feci et signavi. Neapoli die 6 mensis Julij 1657. (...)

2. ASNA, *Processi antichi, Pandetta nuovissima*, scheda 1599, n. 45044, cc. 1-67.

Processo Giuseppe Recco contro Apollonia Cimmino (1658-1665).

(L'intero fascicolo del processo, in pessimo stato di conservazione, si compone di 67 fogli. Tra gli incartamenti del processo è compreso anche l'atto notarile relativo alla garanzia di dote per i figli ed eredi del *qm.* Giacomo Recco, datato 21 marzo 1645 e riportato qui sopra. Nella trascrizione degli atti si è scelto di pubblicare quelli più significativi per la ricostruzione del processo).

c. 9

Nella Gran Corte della Vicaria comparono li herede della quondam Maria Mosca et dicono come sono creditore del quondam Tomase Cimino in virtù de publico instrumento di ducati settantadui per quattro annate maturate et, perché in credito del detto quondam Tomase sopra la Reggia Dogana aglio et sapone et carte di giocare vi sono alcuni capitale, fa istantia sequestro [...] con ordine che tanto lo maturato quanto lo maturando non lo pagano a pegna alcuna ma lo tengano sequestrato in nome di detta Gran Corte et cossi dicono et fanno istantia protestandosi di tutti danne et spese et interesse et [...] la sodisfazione di quanto voleno.

Die 17 mensis Julij 1658 Neapoli.

(...) Marcianus.

c. 22

Nella Gran Corte della Vicaria compare Giuseppe Recco filio et herede di Maria Mosca et dice come deve conseguire da Apollonia Cemino herede del quondam Thomase Cemino suo patre ducati 90 novanta in circa di terze et altri ducati ducento di capitale, salvo semper meliori calculo, in virtù di publico instrumento stipulato con detto Thomase, et perché detta Apollonia non ha curato né si cura sodisfare esso comparente, per tanto recorre a detta Gran Corte et fa istanza costringersi la detta Apollonia a sodisfarli di detto suo credito et ordinare alli pensionanti, par-

sonali et altri debbitori et rendenti di detta Apollonia, quod de quantitatibus debbitis et debbendis faciant depositum, acciò si possi sodisfare di dette quantità debbite et questo citra pregiudicio di tutte et qualsivogliano altre sue ragioni protestandosi per tutti i danni spese et interesse non solo in questo, in ogni modo migliore.

Die 11 mensis Julij millesimo sexcentesimo quinquagesimo nono Neapoli [...] Josephum Recco presentem.

Die 11 Julij 1659.

(...) Marcianus.

c. 24

Fò fede io sottoscritto Notaro qualmente adì undeci di Genaro mille seicento sessant'uno in Napoli Giosepe Recco have asserito dover conseguire da Apollonia Cimino herede del quondam Tomaso Cimino docati cento et quattro per annate decorse et finire nel mese di Dicembre 1660 per causa dell'annui docati dieci et otto che per complimento dei docati ducento se li devono da detta heredità mediante cautele, scritte, et atti nella banca de Alessio Cuomo in Vicaria et per la devotione che dice portare verso il Monasterio di Santa Maria Cappella di Napoli de Padri Canonici regolari del Salvatore ha donato a detto Monasterio detti docati cento et quattro con tutte le ragioni et attioni per titolo di donazione, irrevocabilmente tra vivi, ponendo detto monasterio in suo luogo, et costituendolo Procuratore come in cosa propria, et con potestà di quelli esiggere etiam per mezzo di banco et comparire in giudicio, a fare tutto quello sarà necessario, come questo et altro più chiaramente appare per istrumento rogato per mano mia al quale, et in fide signavi.

Montanaro [Giovan Francesco].

c. 25

Die decima terzia Januarij millesimo secentesimo sexagesimo primo Neapoli per Laurentium de [...] procuratorem.

Innanzitutto il Signor Consigliero Giovan Battista Iovino Commissario compare il Procuratore del Venerabile Monasterio di Santa Maria Cappella di Napoli de' Padri Canonici regolari del Salvatore, e dice come mediante publico istrumento di donazione, sono stati donati da Giosepe Recco ducati cento e nove che deve conseguire di terze per causa dell'annui ducati dieci et otto per capitale di ducati ducento a ragione di nove per cento da Apollonia Cemmino come herede del quondam Dottore Tomase Cimmino in virtù di publico istrumento omni solemnitate vallato cum pacto executivo et altri patti necessarij. Per tanto ricorre esso Venerabile Monasterio a detto Signor Commissario e fa istanza ordinarsi a detta Apollonia che con effetto paghi ad esso Venerabile Monasterio ducati cento e nove di terze altrimenti contro essa eseguirsi vigore pacti executivi una cum espressi nec non ordinarsi a tutti e qualsivogliano debbitori et rendenti che di quel che devono faccino deposito in publico banco, al fine di potersi esso Monasterio sodisfare, e così dice e fa istanza con protestarsi di tutti i danni, spese et interesse omni modo meliori.

Die 13 mese Januarij 1661 Neapoli per Dominum Milite Utriusque Juris Doctore Jo:Baptam Iovinum Regium Consiliarius. (...)

c. 46

In causa Joseph Recco contra Apollonia Cimmino.

Die 5 maij 1664 Neapoli constitutus penes acta Sacri Consilii et presenti cause supplicante Joseph Recco qui sponte constituit et fecit eius procuratorem Magnificum Joseph Saracco absentem tempore presente in hac cause tantum et promisso habere ratum [...].

c. 48

All'Illustrissimo Signore Marchese della Terza Regio Signor Consigliere Navarretta.

Il procuratore di Santa Maria a' Cappella e di Giosepe Recco supplicando dice a Vostra Signoria Illustrissima come, dovendo conseguire molte quantità per causa di terze da Apollonia Cemmino, e Giosepe De Rogatiis coniugi, per Vostra Signoria Illustrissima fu ordinato il sequestro delli frutti della massaria sita a Posillipo, et essendo andato il Commissario vi trovò il cellaro di detta massaria, dove vi erano molte botti di vino, chiuso; per lo che vi pose due cartelli, uno al catenaccio, e l'altro alla porta di detto cellaro; al presente s'è venuta notizia che da detti coniugi è stato aperto detto cellaro e stracciati detti cartelli e levatone il vino in consenso dell'ordine di Vostra Signoria Illustrissima. Per tanto la supplica ordinare si pigli informazione tanto contro detti coniugi, quanto contro altri forsi complici, acciò l'ordine di vostra Signoria Illustrissima sia obedito et habbia luoco la Giustitia, ut Deus. (...)

c. 49

All'Illustrissimo Signore Marchese della Terza.

Apollonia Cimino espone a vostra Signoria Illustrissima come li è venuto a' notizia che ad instantia del Venerabile Monasterio di Santa Maria a' Cappella cessionario di Recco, pretense creditore del quondam Tomase Cimino, sia stato fatto sequestro sopra una masseria dotale d'essa supplicante pervenutali dalla quondam Laura de Cuntio sua madre, la quale la tiene censuata a Fraustina Palomna, contro la quale si è fatto sequestro di botti quattro di vino in circa, e perché né essa supplicante né detta sua madre sono debbitrici in cos'alcuna al detto Monasterio né al detto Recco e detta masseria e dotale come di sopra per tanto supplica Vostra Signoria ordinare al scrivano che levi detto sequestro, ut Deus. (...)

Compareant die 27 Maij 1665 Marchio La Tertie.

c. 57

Die decimo sesto Aprilij millesimo secentesimo sexagesimo quinto.

Per Salvatore Ricci.

Per hanc presentem procuratorem [...] cunctis ubicumque pateat atque evidenter sic notum, Anno domini millesimo secentesimo sexagesimo quinto die vero undecimo mensis Aprilij Neapoli. Ego Joseph Recco, [...] non valens ad infra vacare sponte omni meliori via, facio et constituo meum procuratorem [...] Magnificum Utriusque Juris Doctore Salvatore Ricci absentem uti presentem ad res meas lites, quaestiones et causas activas, passivas, civiles, criminales et mixtas motas et mondas tam pro quam contra in judicio quocumque omniumque curia loco et foros et coram quocumque Iudice comparendum scrituras ne-

cessarias presentandum testes examinari faciendum, testium ex adversis partis juramenta videndis et omnes alios actus juridicos, judicarios, necessarios et oppositiones faciendum (...).

Ego notarius Joseph Porcilis de Neapoli ipso meo solito signavi.

Io Giuseppe Recco constitoischo.

Ut super.

Io Salvatore Bandellaro sono testimonio.

Io Domenico Francesco Antonio Antonaci sono testimonio.

c. 57v

Die decimo sesto Aprilij millesimo secentesimo sexagesimo quinto.

Per Salvatorem Riccio procuratorem.

Nel Sacro Consiglio et poenes acta del concorso de' creditori et graduatione del quondam Tomase et Apollonia Cimmino compare Giuseppe Recco et dice che per annui ducati dieci et otto per capitale di ducati duecento, per terze delli ducati cento et quattro donati et assignati al Venerabile Monasterio di Santa Maria a Cappella deve conseguire altri ducati novanta per cinque annate finite a marzo prossimo passato. Fa per ciò istanza liberarsi dalli depositi pervenuti e perveniendi tanto li detti ducati 104 al detto Venerabile Monasterio di Santa Maria a Cappella, quanto [...] li detti ducati 90 di terze con li ducati 200 di capitale, con tutte le rate di terze fino all'integrale soddisfazione ed ordinare alli debitori faccino deposito, così dice, et procedersi alla vendita di tutti i beni non solo in questo ma in ogni altro miglior modo, citra pregiudizio di tutte sue ragioni che in qualsivoglia modo li spettano. (...)

3. ASNA, *Notai del XVII secolo*, Notaio Giovanni Battista Barbaro, 31 gennaio 1677, scheda 481, prot. 13, cc. 25-26.

Renuntiatio pro Josepho Recco f. (cessione dei beni di Martia Recco al fratello Giuseppe)⁴².

Die ultimo mensis Januarij 1677. Neapoli. Constituita nella nostra presenza la S.ra Martia Recco de Napoli, legittima moglie del S.r Antonio de' Massa, agente et interveniente, alle cose infrascritte, per sé, suoi heredi et successori et a maggior cautela interviene con l'expresso consenso, intervento et volontà del detto Antonio suo marito presente, e col suo assenso et consenso prestante, spontaneamente, non per forza, dichiara in presenza nostra, et del S.r Giuseppe Recco, suo fratello carnale presente, essa Martia essere stata dotata da detto Giuseppe suo fratello, de' paraggio, et altri paraggini, sopra tutti suoi beni, tanto paterni, quanto materni, fraterni, sororie, zierne, averne, et altre successioni, qualsivoglia siano, conforme dicono apparere dalli Capitoli matrimoniali, e Cautele dotali, per mano di pubblico Notare, à quali.

Et fatta detta assertione la detta Martia, come dotata de' paraggio et altri paraggini, de' suoi beni paterni, materni, et altro ut sopra, spontaneamente, dona per titolo di donatione, irrevocabilmente tra' vivi, cede e rinuncia al suddetto Giuseppe suo fratello presente, tutto e qualsivoglia siano sue ragioni, et attioni, che in qualsiasi modo li spettano, et potessero spettare et competere m[...] et in futuro, sopra tutte et qualsivoglia siano successioni et

heredità, sue paterne, materne, fraterne, sororie, zierne, averne et avite, etiamque et altre et qualsivogliano successioni à suo beneficio decedute per il passato, tanto ex testamento, quanto ab intestato, et che per l'havenire se li devolvessero ab intestato tantum, con tutte et singole raggioni, attioni et intiero stato.

Ita che da hoggi avanti, et per l'avvenire, dette raggioni, heredità, et successioni, qualsivoglia siano, ut sopra, donate, cedute, et renuntiate, vadino a beneficio del detto Giuseppe, suoi heredi et successori, ad haverle e possederle come vero Signore e padrone, non riservandosi [diritti] di quelle Jus né azione alcuna, ponendo il detto Giuseppe in suo luogo, et costituendolo procuratore in [vece] propria.

Pro quibus omnibus observandis, prefata Martia, sponte, obligavit se eiusque heredes, successores, et bona omnia, presentia et futura, detto Josephi presenti, sub pena dupli, mediaetate, cum potestate capiendi constitutione precarij, rinuntiaverunt et iuraverunt presentibus Judice Januarij Rafone de' Neapoli ad contractus, Francesco Contarino, Melchiorre de' Caro et Francesco Curtio de Neapoli.

4. ASNA, *Notai del XVII secolo*, Notaio Giovanni Battista Barbaro, 23 aprile 1677, scheda 841, prot. 13, cc. 81-82.

Quietatio pro Josepho Recco et Santolo del Anno (risoluzione del litigio con il mercante Santolo dell'Anno)⁴³.

Die vigesimo tertio mensis aprili 1677. Neapoli. Constituito in nostra presenza il S.r Santolo dell'Anno de Napoli; Dechiara in presenza nostra et del Sig.r Giuseppe Recco presente, come l'anno passato si convennero fra di loro, ch'esso Giuseppe dovesse fare al detto Santolo due quadri di palmi otto e sei, uno di pesci et l'altro di animali. Per prezzo de' quali quadri, detto Santolo lasciò in potere del detto Giuseppe onze venti di azzurro cioè, onze undeci meno una quarta di primo, et altre nove di terzo.

Et havendo detto Giuseppe finito detti quadri, et consegnatoli al detto Santolo li giorni passati, et convenutosi fra di loro per il detto azzurro, et altri vintesezze de contanti, cioè docati diece pagati in tempo di detta consegna, et per li altri docati diecesette, detto Santolo ne fé polisa bancale per altri tanti per mano mia, delli quali docati diecesette, ne furono poi pagati al detto Giuseppe altri docati sette, et tarì 4, notati in dorso di detta Polisa.

Al presente vengono a Conventione, in virtù della quale detto Santolo have consegnato in presenza nostra, al detto Giuseppe li suddetti dui quadri, quali siano di esso Giuseppe, et possa di essi disporre come sua robba propria, e come vero padrone.

Et all'incontro il detto Giuseppe ha consegnato in presenza nostra al detto Santolo le dette Onze vinte di azzurro, in due sacchette di pelle, quali asserisce esso Santolo essere l'istesso che li consegnò in tempo della suddetta Commissione.

Di più detto Giuseppe ha consegnato anco in presenza nostra al detto Santolo la suddetta polisa bancale, quale si è stracciata.

Et per li docati diecesette et tarì 4, riceuti da detto Giuseppe de contanti, in tempo della consegna di detti quadri, esso Santolo dichiara in presenza nostra, haverli riceuti da detto Giuseppe per il Banco di Sant'Eliggio, con polisa per altre tanti.

Che però stante detta recetione, ad invicem, si quietano et dichiarano che l'uno non deve conseguire cosa alcuna dal altro, dandosi per casse, et rotte qualsivogliano stante che apparessero ita che da hoggi avanti, et in futurum, non faccino nessuna fede in iudicio, nec extra.

Pro quibus omnibus observandis, prefatae partes, sponte, obligaverunt se ipsas, et quamlibet ipsarum earumque heredes, successores, et bona omnia, sub pena dupli mediaetate cum potestate capiendi, constitutione precariorum, renuntiaverunt et iuraverunt presentibus Iudice Januario Rafone de Neapoli ad contractus, Domino Nicolao Renes, Domenico Cassetiello et Marco de' Caro de Neapoli.

5. ASNA, *Processi antichi, Pandetta nuovissima*, scheda 1599, n. 45044, c. 1.

(Il seguente documento, di difficile lettura per la qualità della scrittura e per il cattivo stato di conservazione del foglio, è nell'intestazione del fascicolo relativo al processo di Giuseppe Recco contro Apollonia Cimmino e fa riferimento all'eredità dei figli di Maria Mosca, i cui atti erano conservati nella banca di Alessio Cuomo, firmatario del documento. Nella stessa pagina è presente una seconda intestazione, impossibile da trascrivere perché nella parte distrutta del foglio, in cui, però, è possibile distinguere la data 16 maggio 1658).

Hereditas. In Magna Curia Vicariae [...] Joseph, Martia et Joanna Recco pro se declarati heredes quondam Maria Mosca [...] Neapoli 16 Martij 1678.

Alexis Comuense.

6. ASNA, *Notai del XVII secolo*, Notaio Agostino Ferraro, 24 aprile 1679, scheda 408, prot. 27, cc. 138 sgg.

Transactio pro Francesco Merino/Joseph Recco (rivalsa di Giuseppe Recco per la fuga di uno schiavo olivastro)⁴⁴.

In nostri presentia constituti Dominus Utriusque Iuris Doctore Franciscus Merino de Neapoli. Procurator ad infrascripta siguenter D. na Ursula Quirico eius legitima uxoris, vigore procurationis per epistolam manu magnifici Notariorum Ioannis Petri de Martino de Neapoli sub die 24 currentis mensis Aprilis, currentis anni, inferius describende, agens et interveniens ad infrascripta omnia, tam procuratoris nomine quo supra, quam eius proprio privato, principali nostre, et insolidum, pro se dictaque D. Ursula eius uxore, et quolibet ipsorum insolidum, eorum que heredum et successoribus, parte ex una.

Et magnificus Joseph Recco de Neapoli agens, et interveniens similiter ad infrascripta omnia, pro se, eiusque heredibus et successoribus parte ex altera.

Prefatae vero partes sponte asseruerunt coram nobis, vulgari-ter loquendo pro meliori facti narratione.

Come detta Sig.ra D. Orsola l'anni passati, havendo donato, rei veritate venduto uno schiavo olivastro, chiamato Michele Merino, al detto Sig.r Giuseppe Recco per prezzo de ducati cinquanta, in virtù d'Instrumento per mano di Notar Gio. Batta Barbaro di Napoli, con promessa anco oretenus di detto Sig.r

Giuseppe di donarli un quadro di docati venti à detta D. Orsola, per complimento di detto prezzo: e come che detto schiavo li mesi a dietro se ne fuggì, con rubbare molti mobili, et argento à detto Sig.r Giuseppe, dal medesimo fu preteso che tutti detti danni, una col prezzo del medesimo schiavo, si dovesse pagare per detta Sig.ra D. Ursola, con tutti danni, et interessi patiti, et da patirsi per detta causa. Per il che detto Sig.r Giuseppe comparve in Vicaria, in banca di Garrupa, appresso il scrivano d'Amato, facendo istanza non solo per le cose predette, ma anco depositando docati diece per residuo di detto prezzo de docati cinquanta, per li quali docati dieci, ne l'havea fatto polisa bancale, dittante per altri tanti, ma rei veritate detti docati dieci erano per complimento di detti docati cinquanta, prezzo di detto schiavo.

Et all'incontro per detta Sig.ra Ursula si pretese non esser tenuta à detti interessi, danni e fuga di detto schiavo, per non haver mai promesso detto schiavo per fedele, e legale, tanto più, che quando consignò detto schiavo al detto Sig.r Giuseppe, celo consignò con il ferro, e poi dal medesimo Sig.r Giuseppe li fu tolto, per il che comparve nel Sacro Consiglio detta Sig.ra D. Ursula, et fé inhibire detta Gran Corte della Vicaria.

Et standono le cose in detto stato, non volendono più esse parti sopra le cose predette litigare, ne passare per anfratti, e termini giudicarij per esser dubbioso l'evento delle liti, ma procedere amichevolmente. Per il che sono venuti all'infrascritta conventionione, transatione, et accordio, cioè che rispetto al detto quadro promesso dal detto Sig.r Giuseppe a detta Sig.ra Ursula per la causa sudetta, celo debbia rilasciare, conforme detto Sig.r D. Francesco nelli nomi sudetti lo rilascia à detto Sig.r Giuseppe presente, et li detti docati diece depositati ut sopra se debiano liberare, cioè docati cinque alla detta Sig.ra D. Ursola, et l'altri docati cinque al detto Sig.r Giuseppe.

Stante la qual conventionione detto Sig.r Francesco in nome di detta Sig.ra D. Ursola, declara restare detta Sig.ra D. Ursola sua moglie sodisfatta di detto prezzo, ne mai poter pretendere per detta causa cos'alcuna, rinunciando à tutte le leggi à suo favore dittantino, delle quali fusse bisogno qui farne particolar mentione, dechiarendo starne detta Sig.ra D. Ursola pienamente informata da suoi Avocati, rinunciando anche alla lesione non solo enorme, ma enormissima, et al remedio della legge seconda cod. de rescindenda venditione. Et all'incontro detto Sig.r Giuseppe se chiama contento, et pienamente sodisfatto per detti danni patiti, del rilascio di detto quadro, et detti docati cinque, cassandono, annullandono, et irritandono, come ambedue esse parti cassano, irritano, et annullano tutti l'atti fatti così nel Sacro Consiglio, come nella Gran Corte della Vicaria à loro favore dittantino, rinunciando particolarmente detto Sig.r Giuseppe a qualsivoglia Legge, e remedio d'essa, che à suo favore dittasse, de quali bisognasse qui farne espressa et special mentione per esserne pienamente informato da suoi Avocati, et qualsivoglia lesione enorme, et enormissima se vi fusse. [...] presenti bus Iudice Francesco de [...] de Neapoli et pro testi bus Laurentio de Sio et [...]; Pietro Angelo Volpe de Neapoli.

7. ASNA, *Notai del XVII secolo*, Notaio Bartolomeo Barbaro, 22 luglio 1697, scheda 1343, prot. 8, cc. 193-196.

Pro Victoria de' Palo capitula matrimonialia.

(Si trascrive di seguito l'inventario dei beni allegati al contratto matrimoniale)⁴⁵.

Lista delli beni mobili, suppellettili di Casa, oro, argento, Biancherie, vestiti et altro che si sono ricevuti dal Signor Nicola Massa Recco per le doti della Signora Vittoria Palo sua moglie, et sono cioè:

- Un'aquila d'oro con perle
- Due para di sciocagli d'oro con Perle
- Tre para di anellette d'oro
- Una fede d'oro con rubbini
- Due anelle d'oro con pietre turchine
- Due mughette una di diamanti et una di smiraldi
- Una corona d'Ambra con suoi braccialetti
- Una collanina di granate e perle
- Due santicchi di filigrana d'oro
- Due Candelieri d'Argento, Oro cocchiavone
- Sei posate e sei cortelli, una salera pipera e zucarera d'Argento
- Uno Agniosdeo d'Argento
- (...)
- Un aquasanta d'Argento
- Quattro quatretti ricamati
- Dodici quatretti, sei quatri e sei ritonni indorati
- Sedici pezzi di quadri con cornici diversi negro e oro usati
- Un quatro di palmi quattordici di Nostro Signore quando andò nel Calvario
- Quattro ritratti diversi, con sue cornici oro e negro
- Due schrittorii a quattro teratora
- Due schrittorii grandi con cristalli pittati
- (...)
- Venti pezzi di cristalli e venti piatti grandi e piccioli di porcellana
- (...)
- Sessanta tele di lino per servitio di pittore, parte comingiate e parte no, et altri mobili et utensili di Casa.

* Il presente contributo è tratto da un più ampio lavoro di ricerca svolto nel corso del Dottorato di Ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali (curriculum: Archeologia e Storia dell'Arte) presso l'Università della Campania «Luigi Vanvitelli»: *Ricerche su Giuseppe Recco (1634-1695) e nuove riflessioni sul genere della natura morta a Napoli nel Seicento* – tutor: prof. Riccardo Lattuada; co-tutor: prof.ssa Sabina de Cavi. Ringrazio il prof. Lattuada per il continuo e proficuo scambio di riflessioni avuto nel corso delle mie ricerche e per aver incoraggiato e seguito lo sviluppo dei miei studi. Sono grata a Catello Lubrino, funzionario dell'Archivio di Stato di Napoli, la cui esperienza è stata fondamentale per la lettura dei documenti notarili e delle carte processuali inedite, qui presentati. Ringrazio anche Eduardo Nappi per aver indirizzato utilmente la mia ricerca presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli.

¹ Per una bibliografia essenziale su Giuseppe Recco si veda in particolare, tra gli altri, B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, III, Napoli 2008, pp. 546-550; O. GIANNONE, *Giunte sulle vite de pittori napoletani*, ms. 1771-1773, ed. a cura di O. MORISANI, Napoli 1941, pp. 152-153; U. PROTA GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953, pp. 14-16. Una prima ricostruzione organica delle notizie biografiche su Giuseppe Recco si deve inizialmente a N. DI CARPEGNA, *I Recco: note e contributi*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XLVI, 1961, 1-2, pp. 123-132, a S. BOTTARI, *Appunti sui Recco*, estratto da *Studi di storia dell'arte: raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, numero monografico di «Arte antica e moderna», 1961, 13-16, Firenze 1961, pp. 354-361 e a G. DE LOGU, *Giuseppe Recco*, in «L'oeil», 1964, 109, pp. 22-31, XXXIII. Si veda, inoltre, R. CAUSA, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Napoli 1972, pp. 995-1055 (pp. 1019-1023, 1048-1052, nn. 85-103, figg. 404-417); L. SALERNO, *La natura morta italiana. 1560-1805*, Roma 1984, pp. 198-200, 211-219; *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. SPINOSA, Milano 1984, figg. 609-628; *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, II, pp. 390-402. L'argomento è stato più ampiamente trattato da G. DE VITO, *Un giallo per Giuseppe Recco ed alcune postille per la natura morta napoletana del '600*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Napoli 1988, pp. 65-127. Si veda, poi, A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Don Giuseppe Recco, cavallero di Calatrava, in Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 239-241; la biografia redatta da R. MIDDIONE, *Giuseppe Recco*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. ZERI, F. PORZIO, Milano 1989, II, pp. 903-911, con la bibliografia citata; P. LEONE DE CASTRIS, in *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, cat. mostra, Napoli 1994-1995, Napoli 1994, pp. 166-173, nn. 85-89; R. LATTUADA, *Luca Giordano e i maestri napoletani della natura morta per la festa del Corpus Domini del 1684*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, Napoli 1997, pp. 150-161. Si veda anche S. ZABEL SETTANNI, «Un lucido così bello...». *Das Schimmern des Lichtes in den Stilleben von Giuseppe Recco*, in *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, a cura di C. GÖTTLER, U. MÜLLER HOFSTEDE, K. PATZ, K. ZOLLIKOFER, Emsdetten 1998, pp. 146-165. Un breve riepilogo delle notizie biografiche finora note su Giuseppe Recco è stato redatto da C. SALVI, *Giuseppe Recco*, in *L'Oeil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, cat. mostra, Parigi 2007, a cura di V. DAMIAN, Paris 2007, pp. 80-81. Si veda ancora N. SPINOSA, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, pp. 132, 281-289, nn. 317-334; D.M. PAGANO, *Giuseppe Recco*, in *Quadri di un'esposizione. Pittura barocca nella collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli*, cat. mostra, Bologna 2012, a cura di A. MAZZA, Bologna 2012, pp.

161-163, nn. 7-10 e, infine, la biografia redatta più recentemente da G. FORGIONE, *Giuseppe Recco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, Roma 2016, *ad vocem*, con la bibliografia citata.

² Il primo ad indicare la data di nascita di Giuseppe Recco è stato B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 546, il quale, tuttavia, affermava che Giuseppe era stato battezzato nella Parrocchia di Sant'Anna di Palazzo. La notizia è riportata da O. GIANNONE, *op. cit.*, p. 152. Si deve a L. SALAZAR, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo*, in «Napoli nobilissima», VI, 1897, p. 131, il ritrovamento della fede di nascita di Giuseppe Recco nel *Il Libro dei Battesimi* della Parrocchia di San Liborio, oggi purtroppo disperso. La fede di nascita rinvenuta da Salazar è citata da U. PROTA GIURLEO, *op. cit.*, p. 14.

³ Il poeta marinista F. MENINNI, *Poesie*, Napoli 1669, p. 55, dedicò un poema a Giovan Francesco Salernitano. Su di lui cfr. G. CECCI, *Giovanni Francesco Salernitano*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1935, XXIX, p. 341, *ad vocem*. Sulla sua collezione cfr. G. LABROT, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich 1992, p. 80. Altre notizie sulla figura di Giovan Francesco Salernitano sono in C.R. MARSHALL, «Senza il minimo scrupolo». *Artists as dealers in seventeenth-century Naples*, in «Journal of the History of Collections», XII, 2000, 1, pp. 15-34 (pp. 21-22).

⁴ Cfr. L. SALAZAR, *Documenti inediti*, cit., 1897, e U. PROTA GIURLEO, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Il contratto matrimoniale è stato rinvenuto dal Prota Giurleo (ivi, p. 13). Su Giacomo Recco si vedano in particolare, tra gli altri, R. CAUSA, *Un avvio per Giacomo Recco*, estratto da «Arte antica e moderna», Firenze 1961; G. DE VITO, *Un giallo*, cit., pp. 74-76 e IDEM, *Giacomo Recco "fiorante", ma non solo*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011*, Napoli 2011, pp. 30-46.

⁶ Il documento è stato ritrovato e trascritto da A. DELFINO, *Documenti inediti su alcuni pittori del Seicento tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1984, pp. 157-161 (pp. 159-160). Una interpretazione dello stesso è stata fornita da G. DE VITO, *Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della Mostra del 600 Napoletano*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1984, pp. 7-17 (p. 14).

⁷ Già C. TUTINI, *De' pittori, scultori, architetti miniatori et ricamatori napoletani*, ms., Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 1660-1666 ca., II A 8, in O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli 1958, pp. 115-144, che, fra i celeberrimi pittori napoletani che dipingevano fiori e frutti dal naturale, ricorda, insieme a «Luca Frate» (Forte) e «Ambrasiello» (cioè Ambrosiello Faro), anche uno «Iacovo Russo», probabile storpiatura del nome di Giacomo Recco.

⁸ Il documento è stato ritrovato da A. PINTO, *Raccolta di notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: artisti e artigiani*, Napoli 2017. Scopriremo più oltre che anche una figlia di Giacomo si chiamava Martia.

⁹ Latto è in G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1891, VI, p. 418

¹⁰ Sue opere si trovavano nelle più importanti collezioni del suo tempo. Per una prima ricostruzione del percorso artistico di Giovan Battista Recco si vedano, tra gli altri, in particolare N. DI CARPEGNA, *I Recco*, cit., e IDEM, «Addenda» ai Recco, in «Bollettino d'arte», s. IV, XLVI, 1961, p. 357; S. BOTTARI, *op. cit.*, pp. 354-361; G. DE LOGU, *Natura morta italiana*, Bergamo 1962; R. CAUSA, *op. cit.*, pp. 995-1055 e, più recentemente, G. DE VITO, *In cerca di un coerente percorso per Giovanni Battista Recco*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2008 (2009), pp. 39-56. Per la presenza di sue opere in antiche collezioni, si veda G. LABROT, *Documents*, cit. Purtroppo non sono ancora emersi documenti in grado di stabilire il grado di parentela esistente tra Giovan Battista

e Giuseppe. Nuove problematiche sono sorte di recente sulla effettiva data di morte di Giovan Battista. Sappiamo dalla *Nota de' Pittori, Scultori, et Architettori, che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e regno di Napoli*, redatta da Francesco degli Oddi il 9 luglio 1675 per il cardinale Leopoldo de' Medici e poi inserita dal Baldinucci nelle sue *Notizie dei professori del disegno*, che Giovan Battista Recco era a quella data già morto: cfr. F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte alla loro antica perfezione*, Firenze 1681-1728 [I-V, ed. anastatica del testo a cura di F. RANALLI, Firenze 1845-1847; VI-VII con appendici e indici a cura di P. BAROCCHI, A. BOSCHETTO], a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1974-1975, Appendice, VI, p. 366. La *Nota* è stata pubblicata anche da G. CECL, *Scrittori di Storia dell'Arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, pp. 163-168. In un documento recentemente ritrovato e citato da G. MEDUGNO, *I mercanti veneziani Guglielmo e Vincenzo Samuelli e la diffusione della pittura napoletana fuori dal Viceregno*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2016*, Napoli 2016, pp. 78-101 (p. 92 e n. 142), tra i testimoni di un atto notarile stipulato da Guglielmo Samuelli compare un Giovan Battista Recco [Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Notai del XVII secolo*, Notaio Carlo Celso De Giorgio, scheda 358, prot. 29, c. 271v]. Tale documento è datato 22 luglio 1675, quando cioè Giovan Battista dovrebbe essere già morto, stando a quanto riportato nell'anzidetta *Nota* del 9 luglio di quello stesso anno. Sulla questione, pertanto, si dovrà più attentamente ritornare.

¹¹ Il contratto di discepolato di Porpora presso Giacomo Recco è stato ritrovato da U. PROTA GIURLEO, *op. cit.*, p. 12. Il documento è stato integralmente trascritto da F. TRASTULLI, *Paolo Porpora a Roma. Regesto dei documenti, novità e qualche considerazione*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2007, pp. 129-139.

¹² ASNA, *Processi antichi, Pandetta nuovissima*, scheda 1599, n. 45044, cc. 2-8. Il documento è inedito.

¹³ L'intero incartamento del processo è in ivi, cc. 9-67. Inedito.

¹⁴ È da notare che nell'Inventario dei beni di Nicola Navarrete, Marchese della Terza, figlio di Antonio, redatto nel 1717, sono presenti anche due quadri di fiori e frutti «originali di mano di Recco»: cfr. ASNA, scheda 464, prot. 14, cc. 26-29v (Getty Provenance Index Database).

¹⁵ Il processetto matrimoniale, ora disperso, era stato ritrovato nell'Archivio Diocesano di Napoli e parzialmente trascritto da U. PROTA GIURLEO, *op. cit.*, p. 16. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 549 riporta la notizia del matrimonio con Francesca di Simone. Della moglie di Giuseppe conosciamo anche la data di morte. Cfr. in proposito L. SALAZAR, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani*, in «Napoli nobilissima», VII, 1898, pp. 90-92 (p. 91).

¹⁶ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 546.

¹⁷ Notizie sui Samuelli, famiglia di mercanti veneziani, sono presenti già in ivi, I, *passim*. La figura di Guglielmo Samuelli e i suoi rapporti commerciali con i più importanti artisti napoletani del suo tempo, in particolare con Luca Giordano, sono stati ricostruiti da G. BORRELLI, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto dal barocco al rococò*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, parte II, Napoli 1987, pp. 39 e sgg., e ivi, parte IV, 1989, pp. 10, 18-19, e, più recentemente, in maniera più dettagliata da G. MEDUGNO, *op. cit.*, pp. 78-101. Notizie sui mercanti Samuelli sono state raccolte anche da C.R. MARSHALL, *Baroque Naples and the Industry of Painting: the World in the Workbench*, Yale University Press 2016, pp. 135-139, 242, 245, 265. Per la collezione di Guglielmo Samuelli si veda, poi, G. LABROT, *Deux collectionneurs entrangers a Naples*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1984, pp. 135-142 e IDEM, *Etudes napolitaines:*

villages, palais, collections: XVIe-XVIIIe siècles, Champ Vallon 1993. Guglielmo Samuelli fu anche amico e collezionista di Giuseppe Recco. Sui rapporti intercorrenti tra Samuelli e Recco si sono già espressi R. RUOTOLO, *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento. Sulle tracce della committenza 'borghese'*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1987, pp. 177-189 (p. 182) e G. DE VITO, *Un giallo*, cit., p. 67. Nell'inventario dei beni di Guglielmo Samuelli figurano diverse opere di Giuseppe Recco, ma anche di altri esponenti della famiglia di pittori di natura morta.

¹⁸ Le fedi di nascita dei cinque figli di Giuseppe Recco sono state ritrovate e pubblicate da L. SALAZAR, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo*, in «Napoli nobilissima», V, 1896, pp. 123-125 (pp. 124-125). Cfr. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 549.

¹⁹ Per l'inventario Aragona Pignatelli cfr. G. LABROT, *Documents*, cit., p. 549. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 549 ci racconta che Elena fu brava pittrice e che, raggiunta buona fama per la qualità delle sue opere, fu condotta in Spagna, su invito del re Carlo II, dalla Contessa di Santo Stefano quando, nel 1696, il marito Francesco de Benavides terminò l'incarico di viceré di Napoli. Giunta alla corte di Spagna, fu lì ricevuta con «tutti quelli onori che può desiderare qualsiasi qualificato personaggio». Per Elena Recco cfr., tra gli altri, R. MIDDIONE, in *La natura morta*, cit., 1989, II, p. 912; A. COTTINO, *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento: il genio e la grazia*, Torino 2003, p. 189; A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Nuevos bodegones napolitanos en España*, in «Archivo Español de Arte», LXXVIII, 2005, 311, pp. 323-331; N. SPINOSA, *Pittura*, cit.

²⁰ Sull'attività di Cautiero si veda C.R. MARSHALL, *'Senza il minimo scrupolo'*, cit., pp. 16-17. Su Gaetano Recco si vedano le notizie raccolte nel più recente testo di N. SPINOSA, *Pittura*, cit. Diverse notizie ci confermano che anche Gaetano Recco fu in Spagna. Nel 1700 lavorava a Madrid per don Pedro Bonilla Malo e una sua tela raffigurante *L'Immacolata* si trova nel convento de la Trinitarias Descalzas, sempre a Madrid: cfr. M. AGULLÓ COBO, *Más Noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI al XVIII*, Madrid 1981, *ad vocem*; *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, I, a cura di V. TOVAR MARTÍN, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica 1983, p. 223; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Algunos pintores 'rezagados' en el Madrid de Felipe V*, in «Archivo Español de Arte», LVIII, 1985, pp. 209-229 (pp. 210-212), A. SÁNCHEZ LOPEZ, *op. cit.* Una mezza figura di *San Giuseppe* di Gaetano Recco è conservata presso il Pio Monte della Misericordia a Napoli: cfr. R. CAUSA, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Napoli 1970 e F. CAPOBIANCO, *Il Pio Monte della Misericordia: la Chiesa e la Quadreria*, Napoli 1997. Di recente, sul mercato antiquario londinese è comparsa una mezza figura di filosofo firmata da Gaetano Recco: si veda il catalogo *Old Master Paintings*, Londra, Bonhams, 8 luglio 2015, lotto 11.

²¹ ASNA, scheda 589, prot. 8, cc. 324v-326v (Getty Provenance Index Database).

²² L'inventario dei beni di Donato Bianchi, del 1693, è stato pubblicato da R. RUOTOLO, *op. cit.*, p. 187.

²³ La notizia è segnalata per la prima volta da W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910 e riportata da G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle Polizze dei Banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII, 1913, pp. 483-524 (pp. 493-494). Il relativo documento è stato pubblicato in appendice da F. STRAZZULLO, *La Corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962.

²⁴ E. NAPPI, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1991, p. 169.

²⁵ Si rimanda ad una più estesa opera monografica su Giuseppe

Recco di prossima pubblicazione, che chi scrive sta curando, la trascrizione di tutti i documenti, editi e inediti, relativi alle notizie di pagamento tratte dai giornali copiapolizze dei pubblici banchi napoletani del Seicento. Le prime opere datate e firmate attualmente conosciute, per la verità assai deboli di fattura per essere di Giuseppe, sono del 1664, pubblicate da A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, pp. 424-425, quando erano in collezione Moret in Spagna.

²⁶ R. RUOTOLO, *op. cit.*, p. 182.

²⁷ Tracce consistenti di questi rapporti risultano da numerosi pagamenti erogati sui conti personali di Giuseppe Recco, registrati nei giornali copiapolizze dei banchi napoletani. Alcuni di essi sono stati pubblicati da A. PINTO, *op. cit.* Sui legami commerciali di Giuseppe Recco con i mercanti napoletani e stranieri di stanza a Napoli cfr. anche C.R. MARSHALL, *Baroque Naples*, cit., *passim*.

²⁸ G. BORRELLI, *op. cit.*, parte III, 1988, pp. 7-49 (p. 29 e p. 48 n. 221. Il riferimento alla fonte, però, non è totalmente corretto).

²⁹ Borrelli (*ivi*, p. 29) ci informa dell'esistenza del documento, ma non lo riporta. Tra i testimoni dell'atto compare quel Francesco Contarino, probabilmente collaboratore e uomo di fiducia di Giuseppe Recco, il cui nome ritroviamo spesso nelle transazioni di denaro relative al pittore presenti nei pubblici banchi.

³⁰ ASNA, *Processi antichi*, cit., c. 1.

³¹ Cfr. F. STRAZZULLO, *op. cit.*

³² ASNA, scheda 686, prot. 14 (Getty Provenance Index Database).

³³ Cfr. G. LABROT, *Collections*, cit.

³⁴ ASNA, scheda 100, prot. 21, cc. 4-15 (Getty Provenance Index Database).

³⁵ *Ivi*, *Notai del XVII secolo*, Notaio Bartolomeo Barbaro, scheda

1343, prot. 8, cc. 193-196. Del documento ci dà notizia G. BORRELLI, *op. cit.*, parte III, 1988, p. 49 n. 239, con qualche lieve imprecisione.

³⁶ G. LABROT, *Collections*, cit.

³⁷ G. BORRELLI, *op. cit.*, parte III, 1988, p. 29, anche in questo caso, ci informa dell'esistenza del documento, ma non lo riporta.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ La ricchezza conquistata da Giuseppe è attestabile anche attraverso il resoconto delle spese personali da lui effettuate. Nei pubblici banchi troviamo erogazioni per l'acquisto di mobili impiallacciati dall'ebanista Giovanni Verdemontagna, sculture da Gaetano Patalano, e lapislazzuli da Giovan Bernardo e Giovan Battista Viganneghi: *ibidem* e p. 49, n. 229; A. DELFINO, Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1986, pp. 111-118 (p. 114); A. DI LUSTRO, G. BORRELLI, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli 1993, p. 57. Più in generale, per un approfondimento sul fenomeno della schiavitù a Napoli nel Seicento, si veda G. BOCCADAMO, *Napoli e l'Islam, storie di musulmani, schiavi e rinnegati a Napoli nell'età moderna*, Napoli 2010.

⁴⁰ Cfr. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 549.

⁴¹ È opportuno precisare che per la Parrocchia di Santa Maria non compare alcun riferimento a Giuseppe Recco nel *Libro dei morti* del 1695, mentre per la Parrocchia di San Nicola l'Archivio Diocesano di Orihuela-Alicante conserva i *Libri dei morti* a partire dal 1827.

⁴² Segnalato da G. BORRELLI, *op. cit.*, parte III, 1988, p. 29, e qui trascritto per la prima volta.

⁴³ Segnalato da *ibidem*, e qui trascritto per la prima volta.

⁴⁴ Segnalato da *ibidem*, e qui trascritto per la prima volta.

⁴⁵ Segnalato da *ivi*, p. 49, n. 239, e qui trascritto per la prima volta.

ABSTRACT

New Findings on the Life of Giuseppe Recco and Other Members of his Family

The discovery of inedited documents on the life of Giuseppe Recco, the foremost specialist in still life in Naples in the 17th century, offers the occasion to attempt a reconstruction of his biography. The documents are especially important, not only because they make it possible to shed light on certain hitherto obscure aspects of his life, family connections, and artistic formation, but also because they furnish new data on other members of this well-known family of Neapolitan genre painters, especially Nicola Massa (not Maria) Recco, who – it now emerges – was Giuseppe's nephew. Perusing these papers allows us to enter into the every-day practice of professional art work in Naples in the 17th century through one of the most successful, long-lasting crafts undertakings of that period. Although Giuseppe Recco was not the founding father of the business, it was he who succeeded, thanks to his artistry and keen business sense, in popularizing the trademark beyond the confines of the Kingdom of Naples.



1. Francesco Solimena, *San Michele Arcangelo*. Vasto, chiesa di Santa Maria Maggiore.

Segnalazioni di pittura napoletana in Abruzzo.

Luca Giordano e 'giordaneschi', Mattia Preti, Francesco Solimena

Marco Vaccaro

Il panorama artistico abruzzese è stato spesso interpretato dalla critica secondo il paradigma della 'provincia' artistica napoletana, un modello che può ritenersi sostanzialmente accettabile quando la cronologia si riferisca all'avanzato Seicento e al Settecento: come gli studi vanno lentamente riscoprendo¹, è solo in questo momento che la cultura della capitale diventa egemonica in quella che era la provincia più settentrionale del Regno. Benché la conoscenza dell'Abruzzo sia notevolmente migliorata, la storia artistica dei secoli XVII e XVIII è ben lungi dall'essere ricostruita², scontando pregiudizi e condanne i cui effetti ancora persistono.

È noto come una malintesa idea di valorizzazione della *facies* medievale del territorio, sostenuta dalla critica e dall'opinione pubblica locale, abbia continuato, fino all'avanzato Novecento, ad obliterare o minimizzare le testimonianze d'arte post-rinascimentale³: un atteggiamento riassunto dalla definizione di «barocco negato» con la quale s'inaugurava, pochi anni or sono, un nuovo corso di studi sul Seicento e sul Settecento abruzzese, costretto immediatamente a fare i conti con i disastrosi terremoti di L'Aquila e Amatrice, ultimi di una lunga serie che ha falciato il territorio. Queste premesse si traducono in serie difficoltà per gli studiosi, chiamati a confrontarsi con la frequente perdita dei contesti, con un patrimonio quantitativamente eroso e talvolta pervenuto in condizioni difficili, segnato dai restauri o dall'incuria; da qui la necessità di un paziente lavoro di ritessitura, considerando anche oggetti indisponibili o irreperibili, testimoniati da immagini fotografiche o notizie d'archivio.

Presentando alcuni risultati delle proprie ricerche, qui focalizzate su testimonianze di pittura napoletana di secondo Seicento⁴, lo scrivente vorrebbe idealmente ricollegarsi ad un articolo piuttosto datato ma esemplificativo del clima cultu-

rale descritto, le *Segnalazioni di pittura napoletana* di Enzo Carli⁵. Pur essendo opera di un grande conoscitore, benemerito al territorio, queste si aprivano con una drastica stroncatura della produzione locale dal Cinquecento al Settecento, anni per i quali – egli diceva – «non è facile trovare opere, non dico di buona, ma almeno di discreta pittura tra le montagne d'Abruzzo»⁶. Descrivendo poi i dolorosi sondaggi compiuti fra «miserrime e faticose tele, croste che non si salvano nemmeno in virtù di un certo primitivismo», ed avvertendo che non sarebbe stato il caso nemmeno di attendersi prodotti d'importazione, giacché il «timorato e ligio patriziato di pastori e di terrieri non se la sentiva davvero di spender soldi nell'acquisto di qualche tela fuori regione»⁷, Carli fissava un giudizio che avrebbe pesato come disincentivo agli studi e alla conservazione⁸. Eppure, allo studioso non erano certo ignote le località di Pescocostanzo e Castel di Sangro, 'veri' luoghi della nobiltà armentizia evocata dal suo scritto, dove giacevano, ancora semisconosciute, opere di Tanzio da Varallo, Massimo Stanzione, Francesco De Mura, Paolo De Matteis, Domenico Antonio Vaccaro (benché la fama e la valutazione di questi maestri fosse diversa rispetto a quella odierna).

Scrivendo poi di ritorno da una visita alla residenza dei Cappelli in San Demetrio ne' Vestini, Carli aveva letteralmente sfiorato l'incontro con un Luca Giordano autografo, la *Visitazione* firmata e datata 1663 (fig. 2) conservata nel contiguo santuario di Santa Maria dei Raccomandati, quasi «chiesa di palazzo» dei marchesi; un'opera neppure inedita perché già inserita nell'elenco ministeriale a stampa degli oggetti d'arte della provincia dell'Aquila, edito nel 1934⁹. Quella pubblicazione, ancor oggi utilissima, dovette avere però ben scarsa risonanza se il dipinto venne recepito solo nella monografia giordanesca del 1992¹⁰, poco prima di essere trafugato e di-



2. Luca Giordano, *Visitazione*. Già San Demetrio ne' Vestini, santuario di Santa Maria dei Raccomandati (trafugata).

menticato. Eppure si trattava di un quadro d'interesse (a dispetto della telegrafica scheda, Oreste Ferrari lo citava nel suo saggio, lamentandolo come quasi sconosciuto)¹¹ quantomeno per illustrare il momento in cui l'ancor giovane maestro napoletano stava aggiungendo una componente reniana alla sua già variegata cultura pittorica, che qui produce una composizione classicamente equilibrata, con scrupoli quasi puristici nel levigato ovale del viso della Vergine o nell'andamento lineare dei panneggi; un singolare risultato che sarà replicato in un dipinto privo di firma oggi conservato a Madrid, presso la Real Academia di San Fernando¹². Sicuramente un'opera notevole, sufficiente a fare del santuario sandemetrano, che custodiva anche i dipinti di Teofilo Patini, un'attrazione per il cultore d'arte; ma il quadro di Giordano non era l'unico dipinto napoletano nell'edificio: secondo le schedature della Soprintendenza esisteva infatti un'*Assunzione della Vergine* (fig. 3) di piccole dimensioni, verosimilmente un bozzetto, posta allora nella sacrestia¹³. Purtroppo le notizie cominciano e finiscono con questa registrazione, corredata da un'infelice

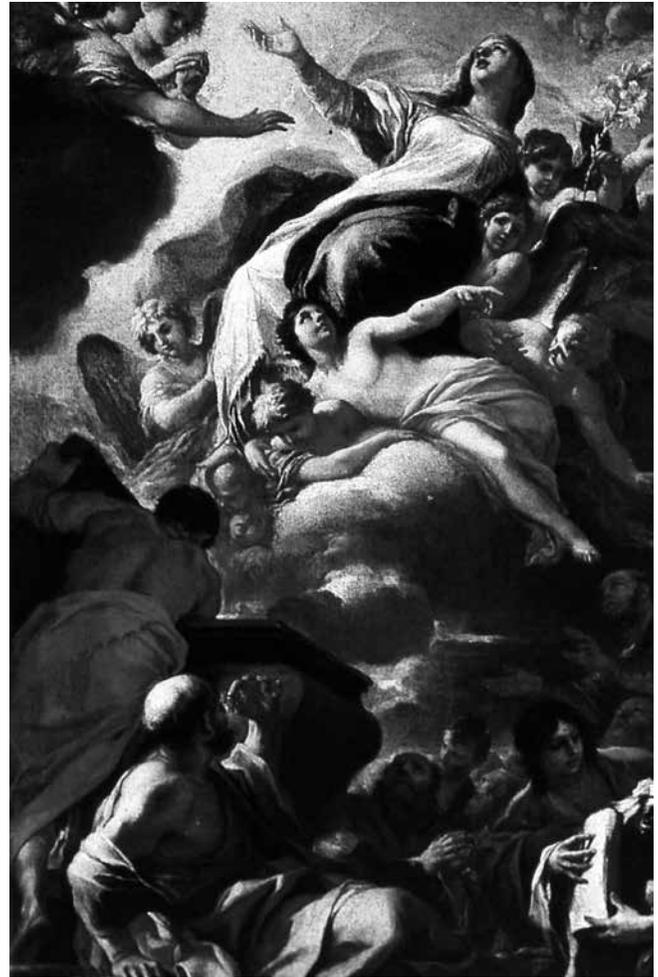
fotografia, sufficiente tuttavia per intuire il valore dell'opera: l'eleganza del disegno, la pennellata vibrante, la palmare ispirazione giordanesca degli angeli a mezzo busto e l'etimologia pretiana del corrusco naturalismo degli apostoli chiamano in causa una cultura vicina a quella del giovane Francesco Solimena. In effetti, il dipinto risulta identico a un quadro di collezione privata (fig. 4) pubblicato recentemente da Mario Alberto Pavone proprio con l'attribuzione al Solimena e datato dallo studioso intorno al 1680¹⁴. In mancanza delle dimensioni di quest'ultimo e della possibilità di esaminare il quadro di San Demetrio (ammesso che esista ancora, dal momento che non è stato mai più citato nelle guide)¹⁵, non è possibile accertare il rapporto tra le due opere. A favore della plausibile autografia può richiamarsi un altro bozzetto di Solimena, quello dell'*Adorazione dei pastori* realizzata per l'Annunziata di Aversa nel 1689¹⁶, già esistente nella ricca collezione dei Cappelli, custodita nell'attiguo palazzo; considerato lo stretto legame che esisteva tra i marchesi e il santuario, non è improbabile che l'*Assunzione* abbia fatto parte della stessa raccolta, passando successivamente alla chiesa per donazione.

Anche la tela di Luca Giordano potrebbe essere giunta nell'Ottocento per iniziativa dei Cappelli: dalle visite pastorali apprendiamo infatti che l'edificio originario, rovinato nel 1821, venne ricostruito per «la pietà e lo zelo della famiglia» che vi teneva un cappellone con sepolcro gentilizio ed altare «dedicato alla Visitazione di Maria Santissima»¹⁷; il suddetto titolo s'immagina compreso tra i tanti 'rinnovi' ricordati dall'arcivescovo Luigi Filippi, visto che non risulta citato nella più dettagliata visita precedente, quella di monsignor Domenico Tagliatela del 1728¹⁸. Nuova devozione, dunque, e probabile nuovo quadro.

Tornando al Solimena, va aggiunto che esiste almeno un'opera databile al XVII secolo e concepita fin dall'origine per l'Abruzzo, benché anch'essa vittima di traversie e spostamenti: si tratta di una piccola¹⁹ ma raffinata pala d'altare con *San Michele Arcangelo* (fig. 1), attualmente conservata nell'oratorio della confraternita della Sacra Spina in Santa Maria Maggiore a Vasto. L'opera è nota *in loco* con la giusta attribuzione al Solimena – purtroppo confusa tra quadri non suoi – grazie alla segnalazione nei manoscritti dell'erudito Benedetto Betti, che la diceva realizzata per l'altare della famiglia Bassano nella chiesa di Santo Spirito dei celestini a Vasto, oggi demolita²⁰.



3. Francesco Solimena, *Assunzione della Vergine*. San Demetrio ne' Vestini, santuario di Santa Maria dei Raccomandati



4. Francesco Solimena, *Assunzione della Vergine*. Collezione privata (da Pavone 2011).

Una notizia rilanciata da pubblicazioni anche recenti²¹ ma sempre in maniera telegrafica e senza illustrazioni (forse per le cattive condizioni in cui versava), di conseguenza ignorata dalla letteratura specialistica sul pittore: il recente restauro consente di colmare la lacuna e perorarne l'autografia con una datazione intorno al 1690, cronologia suggerita dal confronto con il *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (figg. 5a-5b) recentemente passato ad un'asta da Sotheby's²². L'opera di Vasto, che nel restauro ha potuto recuperare solo parzialmente l'originaria vivacità cromatica, offesa da danni secolari, è giudicabile nelle parti meglio conservate: lo splendido disegno della testa e l'esuberante panneggio del mantello mostrano una pennellata fremente e libera, tipica di questa fase dell'artista. La data si accorderebbe con la presenza a Napoli del possibile committente (o quantomeno tramite per l'allogazione del dipinto

al Solimena), il marchese di Tufillo Francesco Bassano, primo membro della famiglia a trasferirsi nella capitale vicereale, dove viveva almeno dal 1689²³.

Esaurita la digressione vastese, è il caso di tornare a San Demetrio e all'itinerario mancato del Carli. Scendendo per il borgo fino al bivio con la statale subequana, che seguendo il percorso dell'Aterno collega i paesi della zona sirentina a L'Aquila, s'incontra la chiesa parrocchiale del paese, ora intitolata a San Demetrio e originariamente dedicata al Santissimo Sacramento. È da credere che Carli non vi sia mai entrato, altrimenti, al suo occhio di conoscitore avvezzo alla pittura di Mattia Preti (sarà lui, infatti, ad identificare – quasi incredulo – il *Battesimo di sant'Agostino* del pittore calabrese nella chiesa agostiniana di Tortoreto)²⁴ non sarebbe sfuggita la pala dell'altare maggiore, una *Comunione degli Apostoli* (fig. 6), i cui



5a. Francesco Solimena, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, particolare. Già Londra, Sotheby's.



5b. Francesco Solimena, *San Michele Arcangelo*, particolare. Vasto, chiesa di Santa Maria Maggiore.

caratteri pretiani sono apprezzabili anche nella modesta riproduzione qui proposta, proveniente da una fototeca privata. Purtroppo l'intero patrimonio sandemetrano dal 6 aprile 2009 risulta inaccessibile senza deroghe a visitatori e studiosi. La fotografia non consente conclusioni perentorie sull'autografia: tuttavia, anche in questo caso, esplorando il catalogo di Mattia Preti si ritrova un'opera quasi coincidente con la nostra, una piccola pala d'altare maltese (fig. 7) per la quale John Spike ha riportato un pagamento del 1673-1674, che conferma la paternità pretiana della composizione²⁵.

È difficile spiegarsi perché una tela di quest'evidenza – la raffinata orchestrazione luministica e il trattamento naturalistico dei volti si comprende persino nella foto disturbata dalla luce solare – sia rimasta negletta. La stessa amministrazione comunale di San Demetrio aveva provveduto fin dal 1910 a segnalare alla Prefettura dell'Aquila, per di più già con l'attribuzione al Preti²⁶, verosimilmente suggerita proprio da un esponente della famiglia Cappelli – Alfonso era in quel momento ispettore onorario della Soprintendenza – che nella propria collezione vantava i dipinti del Cavalier Calabrese poi passati nelle raccolte del Museo Nazionale d'Abruzzo. Per ignoti motivi la notizia cadde nel dimenticatoio, trascinando con sé un dipinto che, se effettivamente autografo, si candide-

rebbe ad essere uno dei più importanti del secondo Seicento in Abruzzo, considerata anche la probabile presenza *ab origine* nel territorio.

Se l'itinerario di Enzo Carli fu mancato, quello proposto in quest'articolo rimane forzatamente virtuale e s'arresta senza esplorare le ville sandemetrane e gli altri borghi sirentini, ricchi di ulteriori quadri d'interesse ma al di fuori dell'orizzonte di questo scritto²⁷; si eviterà però di omettere o confinare in nota – data l'incertezza dei tempi – la segnalazione di un notevole dipinto di cultura non napoletana ma eseguito forse da un altro grande calabrese, una *Gloria di san Lorenzo* (fig. 8) dal felicissimo disegno che lo scrivente vorrebbe riferire alla mano di Francesco Cozza. Il quadro si trovava fino al 2009 nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo, frazione del comune di Acciano. Rimandando i giudizi definitivi al momento in cui l'opera tornerà accessibile, va fin d'ora ricordata, a sostegno della possibile attribuzione, la presenza in zona di un'altra pala del Cozza, i *Santi che adorano l'icona della Salus Populi romani*, recentemente ritrovata nella parrocchiale di Goriano Valli e attribuita al maestro da Lucia Arbace e Riccardo Latuada²⁸.

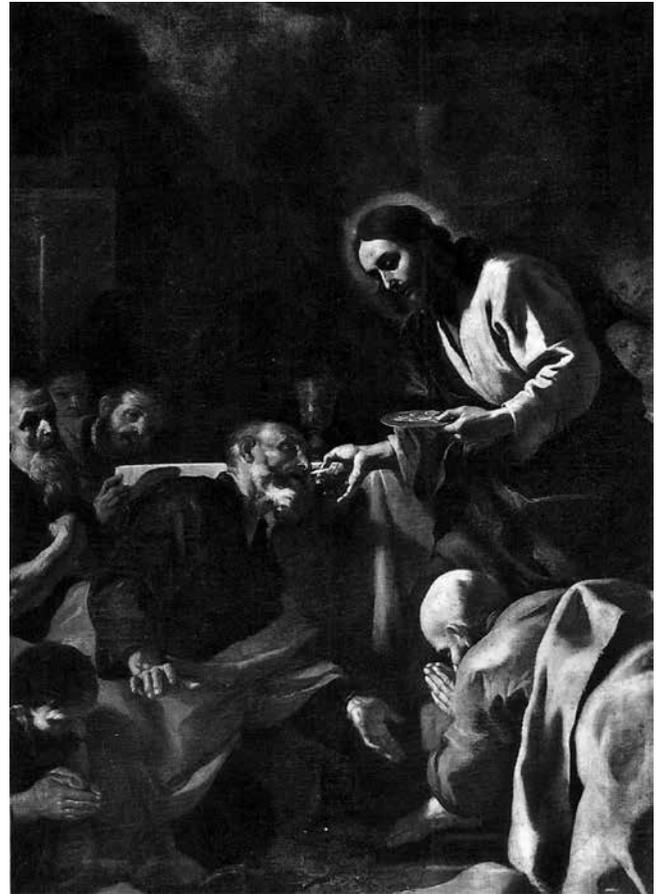
Una ricchezza d'arte simile posta tra boschi e paesi di montagna potrebbe effettivamente stupire ma diventa più



6. Mattia Preti (?), *Comunione degli Apostoli*. San Demetrio ne' Vestini, chiesa di San Demetrio.

comprensibile allorquando si scorre la lista dei feudatari che si alternarono in queste zone già ricomprese nell'ampio 'contado' della città dell'Aquila: Barberini, Piccolomini e, negli anni che c'interessano, i Sannesi, tra i cui possedimenti rientravano sia San Demetrio che Goriano²⁹. Particolarità rilevante, i Sannesi non si limitavano a incamerare le magre rendite del feudo ma, almeno saltuariamente, frequentavano i luoghi per dimorarvi: avevano infatti costruito un palazzo nella 'villa' di Cardabello (oggi ricompresa nel comune di San Demetrio) in cui trovava posto anche una quadreria con una cinquantina di opere. L'inventario che ne tramanda l'esistenza non riporta nomi di artisti ed è probabile che si trattasse di quadri modesti, ma la circostanza rimane pur significativa di un interesse e di un decoro artistico di cui si è sostanzialmente persa memoria³⁰.

Riportando il discorso su Luca Giordano, è da sottolineare che Bernardo De Dominicis, stendendo la *Vita del cavalier Giordano pittore* aveva citato l'Abruzzo tra le province «beneficate» dall'invio di quadri «per diverse chiese»³¹ da parte del grande



7. Mattia Preti, *Comunione degli Apostoli*. La Valletta, chiesa di Santa Maria in Porto Salvo (da Spike 1999).

maestro napoletano. Eppure, all'infuori dell'episodio di San Demetrio, che qui si è supposto legato a una più tarda donazione, non si ritrova traccia di quest'attività, se non per quadri di bottega, come le tele della Santissima Annunziata e della badia celestiniana di Sulmona³², realizzate dall'allievo prediletto Giuseppe Simonelli mentre Giordano era in Spagna. Poco o nulla di giordanesco rimane nel Chietino: la *Madonna con Bambino e sant'Anna* già in Santa Chiara a Chieti, attribuita a Simonelli³³, per quanto giudicabile pare opera più tarda, mentre un inedito dipinto rappresentante *La prova del fuoco di santa Rosa di Viterbo* (fig. 10), conservato nella parrocchiale di San Buono, comune ai confini meridionali dell'Abruzzo³⁴, attende un restauro che consenta di valutarne l'inserimento nel catalogo precoce di Girolamo Cenatiempo.

Se si eccettuano le raccolte private, non si segnalano opere di Giordano nemmeno a L'Aquila, dominata invece dal 'concorrente' Giacomo Farelli – in verità per nulla alieno dagli



8. Francesco Cozza (?), *Gloria di San Lorenzo*. Acciano (fraz. San Lorenzo), chiesa di San Lorenzo.

influssi di Luca, specialmente negli affreschi – autore di numerosi lavori per il patriziato cittadino e impegnato persino nel ruolo politico di governatore³⁵. Una preminenza che è stato necessario riscoprire negli ultimi decenni, archiviando le assurde epurazioni del secolo scorso e superando anche la freddezza di Angelo Leosini, fondamentale storiografo dei monumenti aquilani ma poco incline ad apprezzare le libertà antiaccademiche barocche³⁶. Il mancato apprezzamento di Leosini è probabilmente alla base di alcune omissioni o malintesi, come nel caso della *Predica di santa Rosa da Viterbo* (fig. 12), quadro posto fino al 2009 nella cappella Alessandri della basilica di San Bernardino, più volte liquidato con giudizi negativi o scambiato per prodotto di autore locale³⁷. I caratteri giordaneschi del dipinto risultano evidenti fin dalle scelte compositive: la santa è raffigurata in piedi su una roccia (miracolosamente sollevata da terra) mentre mostra il crocifisso a una piccola folla, in cui spiccano un uomo posto di spalle,

una madre con il figlioletto, due barbuti e un giovane che si avvicina a cavallo. Il modello parrebbe quello della *Predica di san Giovanni Battista* dipinta da Giordano per la chiesa di San Giovanni Battista delle Monache a Napoli nel 1685 circa, e condensato in un formato simile all'aquilano in due quadri della Galleria Nazionale di Dublino e del Museo di Cadice, quest'ultimo normalmente considerato opera di Simonelli³⁸. Una soluzione simile fu utilizzata anche da Nicola Malinconico, allievo *sui generis* in quanto formatosi verosimilmente nella bottega paterna e forse transitato nell'*atelier* di Luca al tempo dei lavori per Montecassino, nell'*Elemosina di sant'Edoardo* della chiesa dei Girolamini a Napoli³⁹, databile per considerazioni stilistiche intorno all'anno 1700. L'esecuzione rivela un quadro di buona qualità, nonostante le traversie del terremoto: le forme sono floride, la pennellata fluida e il cromatismo intenso. Risultano convincenti soprattutto alcune 'teste', quella di santa Rosa, inghirlandata da una deliziosa natura morta floreale e fasciata da un soggolo reso, come il velo, da una fitta serie di colpi di pennello che ne modulano la luminosità, e quelle dei due barbuti inseriti tra la folla, con il ricco impasto cromatico dei loro volti e l'aspetto filamentoso delle barbe. Alcuni passaggi corsivi e la generale semplificazione della scena precludono un riferimento al Giordano in persona. Il quadro potrebbe ascrivere al Simonelli, ma sembra reclamare un pennello diverso, più concreto nel delineare volumi e rapporti di luce e ombra, più deciso nel sintetizzare, anche bruscamente, i modi del caposcuola. Una figura che potrebbe coincidere con Nicola Malinconico, il quale, di ritorno dalla felice esperienza bergamasca, nell'ultimo lustro del XVII secolo si conquistava un posto di rilievo sulla scena napoletana con i quadri della Croce di Lucca e con la menzionata tela dei Girolamini⁴⁰.

Il miglior termine di confronto (figg. 14a-14b) si ritrova in un altro quadro abruzzese, finora rimasto inedito, ma certamente autografo del nostro: si tratta della *Madonna con Bambino, san Felice da Cantalice, sant'Antonio di Padova e san Nicola di Bari* (fig. 13) – con l'*Eterno Padre* nella cimasa – posta sul primo dei tre altari della chiesa dei Cappuccini di Penne, in territorio vestino, che reca la segnatura «MALINCONICUS E.». L'abbreviazione va sciolta in *equus*⁴¹ e ci permette di essere certi del nome e circoscrivere la datazione: come infatti ricorda causticamente il De Dominici, Nicola «inclinato al fa-



9. Giovanni Verino (Varino), *Transverberazione di santa Teresa*.
Già Chieti, chiesa di Santa Chiara.



10. Pittore giordanesco, *Prova del fuoco di Santa Rosa da Viterbo*.
San Buono, chiesa di San Lorenzo.

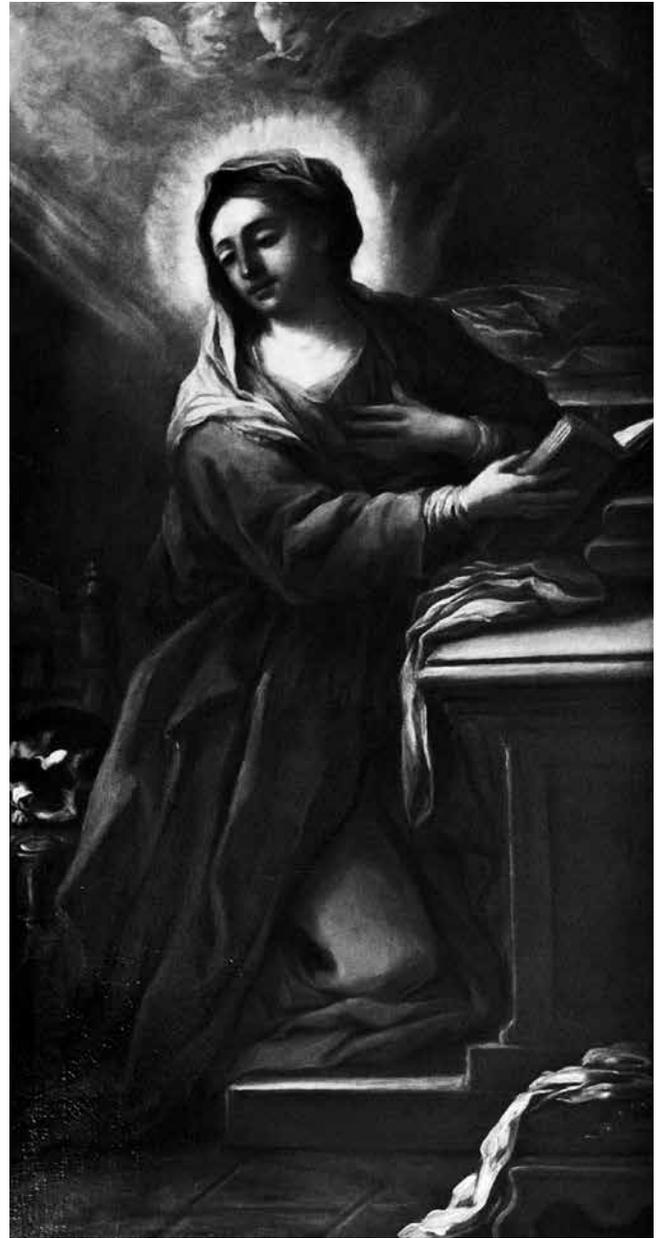
sto, e al grandeggiare (...) si procurò, non saprei dire con qual mezzo, un cavalierato (...) e non contento di questo, ottenne il titolo di conte»⁴². Tali titoli furono acquisiti nel 1703 e nel 1706 e prontamente ostentati nelle firme⁴³.

Lo stile del dipinto di Penne, complessivamente integro ma non esente da danni (soprattutto sul volto del Bambino) e afflitto dalla polvere, è coerente con la datazione e risulta una prova d'interesse con qualche aspetto singolare. Com'è ormai acclarato, sullo scorcio del XVII secolo, mentre Giordano era in Spagna, a Napoli Malinconico si avvicinò ad altre esperienze, in particolare a quella di Francesco Solimena, con il quale aveva condiviso il lavoro di decorazione della chiesa di Santa Maria Donnalbina. Il momento della svolta è stato individuato nelle opere del transetto di Santa Maria la Nova, realizzate nel 1703: qui avviene la virata verso «modi più freddi»

e una «composizione più solenne e ferma»⁴⁴. Paradigmatica, in questo senso, è la *Sacra Famiglia* di collezione privata romana, firmata anch'essa con il titolo di cavaliere, in cui la scansione dei piani e il ritmo della composizione costruiscono un quadro in piena sintonia con l'incipiente accademismo di Solimena e di De Matteis. Anche la tela di Penne partecipa di questo clima, con l'equilibrato posizionamento dei personaggi e lo spazio vuoto che caratterizza il proscenio, di contro all'avvolgente e movimentata composizione delle tele del decennio precedente; l'illuminazione bandisce i contrasti più netti e trascorre delicatamente verso le zone d'ombra, come sull'angioletto che regge il sacco di san Felice, mentre indaga analiticamente le figure in luce; il sant'Antonio di Padova risulta un brano di verità ottica piuttosto raro nella produzione del pittore. La figura della Vergine è invece ancora partecipe



11a. Girolamo Cenatiempo, *Angelo Annunciante*. L'Aquila, chiesa di Sant'Amico.



11b. Girolamo Cenatiempo, *Vergine Annunciata*. L'Aquila, chiesa di Sant'Amico.

dei modelli giordaneschi, esempi che Malinconico avrà sempre presenti, ma che scivoleranno in secondo piano per un abbondante decennio, fino al recupero nell'ultimo scorcio di carriera.

Purtroppo nulla è noto a proposito della committenza e delle vicende che determinarono i suoi rapporti con la città vestina: è da rimarcare la singolare presenza, nel vicino convento di Santa Maria di Colleromano, altro luogo francese-scano, di un dipinto della *Sacra Famiglia con sant'Anna e san*

Gioacchino (fig. 15), datato 1669 ed assegnato dalle schedature della Soprintendenza a un non meglio definito «Melanconicus napolitanus»⁴⁵. Il caso è particolare perché il riferimento, tramandato *sine glossa*, sembra riflettere la lettura di una firma o di un documento; la modesta qualità del quadro, su cui campeggia lo stemma della famiglia Del Bono, non consente però l'attribuzione ad Andrea (per cronologia, l'unico Malinconico ammissibile) benché l'opera, stilisticamente tardo-stanzionesca, risulti compatibile con la sua cultura⁴⁶.



12. Nicola Malinconico, *Predica di santa Rosa da Viterbo*. L'Aquila, basilica di San Bernardino.



13. Nicola Malinconico, *Madonna con Bambino, san Felice da Cantalice, san Nicola di Bari e sant'Antonio di Padova*. Penne, chiesa della Natività della Vergine (Cappuccini).

Andrea Malinconico che, è il momento di ricordarlo, aveva lavorato pure lui per l'Abruzzo, realizzando un dipinto per la chiesa di San Domenico (o l'Annunziata) a Castel di Sangro. La tela con *San Tommaso d'Aquino, san Vincenzo Ferrer, san Pietro Martire, san Ludovico e san Giacinto* rientra nel novero dei quadri noti solo da documenti⁴⁷; mai segnalata dalle guide, venne probabilmente distrutta dalle mine tedesche nel 1943.

Il discorso su Nicola Malinconico ci riporta a L'Aquila, dove, fino al 6 aprile 2009, due grandi tele (cm 390x313) di sua mano campeggiavano nella basilica di Collemaggio, sulle pareti ai lati dell'altare maggiore⁴⁸. Ancora una volta, dobbiamo parlare al passato e affidarci alle foto d'archivio: entrambi i quadri sono stati vittima del sisma, travolti dal crollo del transetto e della prima campata del coro; uno è andato distrutto, l'altro è sopravvissuto malconco ed attende un auspicabile restauro⁴⁹. Gli scatti di Max Hutzler consentono fortunata-

mente una buona analisi ma non bastano per appurare se, accanto alla firma dell'autore, fosse indicato il titolo nobiliare, che darebbe un *post quem* per la datazione. Tutto fa pensare, comunque, che la commissione a Nicola s'inserisca nei lavori di ricostruzione successivi al sisma del 1703, quando i crolli furono più estesi di quelli del 2009 e difficilmente avrebbero risparmiato i dipinti, se fossero stati già presenti⁵⁰.

È interessante in questo caso concentrarsi sull'iconografia, perché Malinconico mette in scena, nella zona più in vista di una chiesa dominata dalle storie di Pietro da Morrone e degli eremiti celestini di Carl Ruthart, due vicende dell'antico Testamento con protagoniste due eroine, da un lato Miriam di Mosé, dall'altro Giuditta; due donne normalmente interpretate come prefigurazione della Vergine Maria, dedicataria della chiesa. Gli episodi rappresentati richiamano però anche un altro concetto, quello degli interventi provvidenziali di



14a. Nicola Malinconico, *Madonna con Bambino, san Felice da Cantalice, san Nicola di Bari e sant'Antonio di Padova*, particolare. Penne, chiesa della Natività della Vergine (Cappuccini).



14b. Nicola Malinconico, *Predica di santa Rosa da Viterbo*, particolare. L'Aquila, basilica di San Bernardino.

Dio a favore del popolo ebraico, capaci di ribaltare situazioni apparentemente compromesse; diversamente dal consueto, la scena di Miriam non mostra la donna né in giubilo né in preghiera, tant'è che il dipinto andrebbe piuttosto intitolato *Miriam mostra al popolo ebraico la sommersione del faraone* (fig. 16). Anche nella scena di *Giuditta che mostra la testa di Oloferne* (fig. 17), il momento scelto è proprio quello in cui l'intervento divino è realizzato e manifestato: la visione del comandante decapitato fiacca il morale dei soldati assiri, determinando la riscossa degli ebrei. Parrebbero insomma due temi utili a celebrare una grazia collettiva, ovvero la compiuta rinascita di un monumento e di una comunità che avevano patito la terribile distruzione del 1703.

Ragionando in termini stilistici è evidente la presenza di stilemi giordaneschi: il quadro con la scena di Miriam è basato sul noto precedente di Santa Maria Maggiore a Bergamo, e il personaggio seduto di spalle, appoggiato con una mano sulla roccia, è un prestito che, con poche modifiche, transi-

ta dal prototipo di Giordano a due composizioni omologhe di Malinconico, quella realizzata per il Duomo di Taranto e quella, firmata, per la Certosa di San Martino a Napoli, tornando poi buono anche per una delle *Storie di san Nicola* negli affreschi dei Santi Apostoli⁵¹. Tutte opere, queste citate, databili intorno al 1715, quando Nicola comincia a riproporre schemi compositivi e luministici praticati vent'anni prima. Questa cronologia si accorderebbe sia con i tempi di ricostruzione di Collemaggio, che sappiamo rimessa in piedi a tappe forzate dall'abate Ludovico Quatrari tra il 1703 ed 1715⁵², sia con la fase più intensa dei documentati rapporti tra Malinconico e i celestini di Napoli, che, nel 1713, preferirono rivolgersi a lui e non a Domenico Antonio Vaccaro, provocando lo sdegno di quest'ultimo⁵³.

Proprio in questi anni, all'Aquila, in fase avanzata di ricostruzione, si afferma sempre più la pittura napoletana: il giordanismo rimane vivo, seppur come ricordo di formazione, nelle opere di Girolamo Cenatiempo (figg. 11a-11b), artista



15. Ambito di Andrea Malinconico, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giocchino*. Penne, Museo del convento di Collieromano.



16. Nicola Malinconico, *Miriam mostra al popolo ebraico la sommersione del faraone*. L'Aquila, già basilica di Collemaggio.



17. Nicola Malinconico, *Giuditta mostra la testa di Oloferne*. L'Aquila, già basilica di Collemaggio.

prolifico più che memorabile, il quale, nelle migliori prove, perviene comunque a risultati non troppo lontani da quelli di Paolo De Matteis⁵⁴; entrambi partecipano alla decorazione di San Basilio, affascinante quanto sconosciuto tempio celestiniano, destinato a celebrare anche la pittura napoletana, considerati la pala dell'altare maggiore di Francesco De Mura (nel convento si conservava anche il bozzetto, ora presso il Museo Nazionale d'Abruzzo) e gli affreschi, attribuibili a Giovan Battista Gamba, pittore forse molisano ma affascinato dalla grande maniera emiliana trädita a Napoli per ultimo da Giovan Battista Beinaschi⁵⁵. Nel frattempo anche Sulmona e le zone della Majella sono in ricostruzione dopo il terribile sisma del 1706: Pescocostanzo e forse proprio Sulmona assistono alle prime prove dell'«irregolare» Francesco Peresi, di Orazio Frezza, ancora del Gamba⁵⁶, mentre si realizza lo straordi-

nario caso di Castel di Sangro, la cui basilica si arricchisce, in pochi anni, di ben otto tele provenienti dalla capitale, opera di De Matteis, De Mura, Domenico Antonio Vaccaro e Santolo Cirillo⁵⁷. De Matteis invia quadri pure sulla costa adriatica (sono presenti suoi lavori a Lanciano e a Chieti, dove arriva anche Giovan Battista Lama) giungendo poi fino a Campoli, quasi al confine con le Marche⁵⁸; ad Atri, Città Sant'Angelo e Pianella arrivano echi di Solimena attraverso le opere dei seguaci Andrea d'Aste e Ferrante Ammendola⁵⁹.

Pochi anni dopo, altri artisti solimeneschi e demuriani produrranno copiosamente soprattutto per l'Abruzzo meridionale, suscitando finalmente l'emulazione dei pittori locali e segnando un nuovo momento per la storia artistica della regione, che attende ancora di essere raccontato.

¹ Che una «particolare caratteristica» del territorio abruzzese fosse quella di porsi come «luogo di confronto» per culture artistiche diverse, fu evidenziato da Sandro Benedetti a proposito della produzione architettonica barocca già nel 1975, in un convegno che principiò la riabilitazione di questo periodo nella regione. Cfr. S. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in *Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura*, 2, L'Aquila 1980, p. 276. Disamine successive riconobbero il peso delle grandi famiglie romane nell'orientare il gusto regionale verso Roma e Firenze (M.P. DI DARIO GUIDA, *Pittura e scultura del Seicento e del Settecento*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, *Aspetti e problemi del medioevo e dell'età moderna*, I, a cura di G. GALASSO, R. ROMEO, Roma 1994, p. 493)

e confinarono il predominio napoletano nella seconda metà del secolo (G. BENEDETTI, *Abruzzo*, in *Pittura murale in Italia*, III, *Il Seicento e il Settecento*, Bergamo 1998, p. 116). La definitiva svolta critica si deve al convegno sul «barocco negato» svoltosi a Chieti nel 2007, poco dopo la chiusura della preziosa e pluriennale ricerca (1983-2006) dei *Documenti dell'Abruzzo teramano*; nell'occasione fu Daniele Benati ad osservare, a proposito della pittura, come nel Seicento il «vivace policentrismo» che caratterizzava la scena artistica regionale rielaborasse spunti derivanti da diversi centri di riferimento, con la prevalenza di Roma su Napoli, mentre i terremoti del 1703 e del 1706 rappresentavano uno spartiacque per «la progressiva napoletanizzazione della pittura abruzzese, già pe-

raltro avviata sul finire del secolo precedente». Cfr. D. BENATI, *Per un primo bilancio sul barocco negato, in Abruzzo. Il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e del Settecento*, a cura di R. TORLONTANO, Roma 2010, p. 31.

² Sempre Daniele Benati avvertiva come in Abruzzo, «per ricostruire un tessuto connettivo irrimediabilmente depauperato ma ancora affascinante», fosse «prioritaria la raccolta del materiale, la catalogazione e la ricomposizione del corpus»: D. BENATI, *op. cit.*, p. 28. Le successive contingenze hanno ulteriormente provato il territorio e complicato il lavoro di ricomposizione auspicato, che comunque ha trovato una prima sintesi in un saggio di Lucia Arbace che evidenzia con chiarezza l'eterogeneità culturale delle testimonianze pittoriche regionali. Cfr. L. ARBACE, *Pittura del Seicento in Abruzzo. Oltre Caravaggio, in Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli. Oltre Caravaggio*, cat. mostra, Lanciano-Sulmona 2013-2014, a cura di L. ARBACE, Napoli 2014, pp. 8-34.

³ Non è questo il luogo per indugiare su conclusioni ormai largamente condivise: nello specifico della pittura non si contano i casi di tele, anche di valore, rimosse dagli altari e confinate in sgabuzzini, piegate negli armadi quando addirittura non gettate, per tacere della piaga dei furti, come denunciava diversi anni fa Franco Battistella a proposito della provincia di Chieti in un discorso estensibile all'intera regione. A questo ovviamente si aggiungono i danni cagionati dalle disgrazie che hanno colpito il territorio, dai terremoti agli eventi bellici. Cfr. F. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, in «Rivista Abruzzese», XLVIII, 3, 1995, pp. 175-176; C. VARAGNOLI, *L'Abruzzo rimosso: il patrimonio barocco dalla distruzione al restauro, in Abruzzo. Il Barocco*, cit., pp. 32-44.

⁴ Il presente studio s'inserisce nelle ricerche che lo scrivente sta svolgendo nell'ambito del dottorato in *Storia, Patrimonio Culturale e Lingue dell'area euro-mediterranea*, presso l'Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara, con il coordinamento del professor Alessandro Tomei e il tutorato della professoressa Maria Giulia Aurigemma, la cui guida è stata preziosa anche per la stesura di questo scritto.

⁵ E. CARLI, *Segnalazioni di pittura napoletana*, in «L'Arte», 9, 1938, pp. 255-279; IDEM, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998, pp. 249-264.

⁶ E. CARLI, *Segnalazioni*, cit., p. 255.

⁷ *Ibidem*.

⁸ La questione è stata già rilevata da L. ARBACE, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁹ Nella scheda non era menzionato esplicitamente il Giordano, ma era riportata la segnatura «JORDANUS F. 1663». Cfr. *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, IV, *Provincia di Aquila*, a cura di M. GABBRIELLI, Roma 1934, p. 189.

¹⁰ «Visitazione/ olio su tela./ 209x167/ Firmato e datato: Jordanus F. 1663/ San Demetrio dei Vestini (L'Aquila), chiesa di Santa Maria dei Raccomandati./ È una conferma degli interessi di quel momento per Guido Reni». Cfr. G. SCAVIZZI, O. FERRARI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 275, 347.

¹¹ *Ivi*, p. 38.

¹² Il dipinto è schedato con l'attribuzione a Luca Giordano o seguace in *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, a cura di A. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid 1964, p. 35, come replica autografa in M. HERMOSO CUESTA, *La pintura de Luca Jordán en las colecciones españolas*, Zaragoza 2005, II, pp. 109-110.

¹³ La scheda OA /13 0000 5857, del 1972, riporta cm 97x68.

¹⁴ Cfr. M.A. PAVONE, *Francesco Solimena - Armida e Rinaldo*, in *Quadermi del Barocco*, XIII, Ariccia 2011, pp. 7, 12.

¹⁵ Induce al pessimismo la mancata citazione da parte di Enrico Santangelo, esploratore normalmente attento: E. SANTANGELO, *Castelli e tesori d'arte della Media Valle dell'Aterno*, Pescara 2002, p. 92.

¹⁶ Per la tela di Aversa cfr. F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 71, e S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena: dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015, pp. 176-178. Per il quadro dei Cappelli cfr. E. CARLI, *Segnalazioni*, cit., p. 277 e la stessa Carotenuto, che ricorda la provenienza del bozzetto dalla collezione Tufo, segnalata da

Bologna. È necessario purtroppo correggere la collocazione riportata: l'opera non si trova al Museo Nazionale d'Abruzzo essendo stata trafugata durante la seconda guerra mondiale. Cfr. M. VITTORINI, *Contesti di provenienza laici ed ecclesiastici*, in *Pittura del Seicento in Abruzzo*, cit., p. 36.

¹⁷ Archivio dell'Arcidiocesi dell'Aquila, Visite pastorali, Mons. Filippi (1876), cc. 124 e 126.

¹⁸ Archivio dell'Arcidiocesi dell'Aquila, Visite pastorali, Mons. Tagliatella (1724-28), c. 64r. Lo scritto di Carli rappresenta l'unica testimonianza sulla collezione Cappelli ai tempi in cui era a San Demetrio; donata poi dal marchese Francesco al Comune dell'Aquila, venne depositata presso il Museo Nazionale d'Abruzzo. Non sono note le vicende di formazione, ma è verosimile che a commendarla fosse Orazio Antonio Cappelli, il primo della famiglia ad affermarsi a Napoli grazie alla stima di Bernardo Tanucci e del re Ferdinando I.

¹⁹ La tela misura cm 137x100.

²⁰ «La 2.a [cappella] ch'è di iuspatronato del già Barone, ora cavaliere Bassano, à l'altare [fat]to di tavole di marmi vari e à un eccellente quadro del Soli[men]a rappresentante S. Michele che [ucc]ide Lucifero»; cfr. Archivio Storico del Comune di Vasto, vol. XX, Benedetto Betti, c. 46r. L'intricata questione dei quadri solimeneschi di Vasto, che meriterà una ricostruzione migliore, può riassumersi così: in Santo Spirito dei celestini il Betti censiva, oltre al *San Michele*, i tre quadri del presbitero come autografi del Solimena; alla sua «scuola» assegnava invece i 12 quadri rappresentanti santi dell'ordine, oltre che gli affreschi della cupola. Soprattutto l'ordine e demolita la chiesa, di questo nucleo sembrano sopravvivuti solo tre quadri, tutti spostati nella collegiata di Santa Maria Maggiore: il *San Michele*, *La Consegna del Camauro a Celestino V* e la *Pentecoste*. Questi ultimi due (datati 1727) sono certamente solimeneschi ma non autografi: la *Pentecoste* è copia con varianti del quadro della Cattedrale di Salerno di Francesco De Mura, il cui bozzetto, com'è noto, fu realizzato proprio da Solimena. Complica la situazione l'esistenza nella chiesa di un ulteriore *San Michele Arcangelo*, buona replica del dipinto realizzato da Sebastiano Conca per la chiesa di Santa Maria in Campitelli a Roma.

²¹ Franco Battistella (*Un altro dipinto*, cit., p. 176) la cita come opera di Solimena all'interno del menzionato elenco di tele di valore della provincia di Chieti conservate (per così dire) in condizioni deprecabili o disastrose; la ricorda anche Filippo Maria Ferro (*Presenze "solimenesche" in area teatina*, in *Abruzzo. Il Barocco*, cit., p. 262) lamentandone le ridipinture e la condizione d'oblio.

²² *Sotheby's Old Masters Day Sale*, London 8 December 2016, sale L16037. Il quadro esiste probabilmente in altre due versioni, una delle quali conservata presso il museo di Braunschweig, l'altra individuata sul mercato antiquario da Ferdinando Bologna e poi da Nicola Spinosa: per la vicenda, cfr. N. SPINOSA, *Pittura Napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993, p. 101.

²³ Cfr. L. MARCHESANI, *Storia di Vasto, città in Apruzzo citeriore*, Napoli, da' Torchi dell'Osservatore Medico, 1838, p. 327.

²⁴ Cfr. E. CARLI, *Una scheda per Mattia Preti*, in «Le Arti», 3, 1940, pp. 43-46; F. BOLOGNA, *Il Battesimo di Sant'Agostino di Mattia Preti. Già Chiesa di Sant'Agostino. Tortoreto*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, IV, *Le valli della Vibrata e del Salinello*, Pescara 2006, pp. 592-595. Enzo Carli parla di ricerche infruttuose in merito alle vicende del dipinto, e della sua assoluta mancanza di storia; in realtà, l'inedita documentazione della Prefettura di Teramo relativa a Tortoreto (Archivio di Stato di Teramo, Prefettura, Serie I, Inventario II, 10, b. 1) rivela sia un precedente spostamento nella chiesa di San Nicola, sia la notorietà ai locali «che costoso pregevolissimo dipinto sia stato attribuito al cavaliere fra Mattia Preti dell'antichissima famiglia detta dei Presbiteri (sic!) di Taverna vecchia». Ciò nonostante, il quadro si era salvato «per miracolo», sfuggendo la sorte di altre due tele «le quali furono apposte in due finestroni mancanti d'invetriate e l'acqua e l'imperie hanno cancellate del tutto le figure de esse tele dipinte» (il pensiero va immediatamente all'altare maggiore di Sant'Agostino, dove,

ai lati del dipinto di Preti campeggiano due cornici oggi prive di quadri); per di più si annota che «il Municipio di Tortoreto più volte ne ha trattato la vendita con compratori d'oggetti d'arte». Vicende più o meno ricorrenti in regione che risultano esemplificative del disinteresse e dell'incuria che colpiva specialmente l'arte barocca.

²⁵ J.T. SPIKE, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze 1999, p. 339.

²⁶ «In riscontro alla lettera di V.S. in data 28 giugno, le rendo noto che in questa chiesa parrocchiale sono i seguenti oggetti di un certo valore artistico o storico: (...) 2° Quadro rappresentante la Comunione di Gesù agli Apostoli, del Calabrese». L'elenco, preparato dal prevosto della chiesa di San Demetrio Bernardino Santucci, veniva girato nel 1910 dal sindaco di San Demetrio alla Prefettura dell'Aquila, che aveva richiesto ai comuni informazioni sugli oggetti d'arte presenti nei loro territori: Archivio di Stato dell'Aquila, Prefettura, Serie I, Cat. 14, VII versamento, b. 174.

²⁷ Nella chiesa di San Demetrio si segnala una *Sacra Famiglia con san Giovannino, sant' Elisabetta e san Zaccaria*, in quella dell'Annunziata un raffinato *Sposalizio della Vergine*, entrambe di cultura napoletana e dei primi decenni del Settecento, mentre l'*Annunciazione* di Luigi Velpi, pittore demuriano attivo anche a L'Aquila, è firmata e datata 1764.

²⁸ Cfr. L. ARBACE, *op. cit.*, pp. 20, 34.

²⁹ Come ha ben ricostruito Carlo Alberto Andreassi, nella seconda metà del Cinquecento San Demetrio torna in orbita aquilana con gli acquisti degli Antonelli e degli Ardinghelli, mentre l'evoluzione seicentesca è condizionata dallo sgretolarsi dei possedimenti marsicani dei Piccolomini e dall'emergere della famiglia Carlucci-Colli di Aldana. I territori arrivano poi in dote ai Sannesi attraverso il matrimonio di Clemente con Bartolomea Carlucci nel 1596, per un dominio che durerà oltre un secolo (C.A. ANDREASSI, *Storie e cronache della Terra di San Demetrio*, Fossa 2009, pp. 23-25).

³⁰ L'inventario esistente tra le carte del notaio Colonna, datato 1725, venne redatto al tempo della «strepitosa lite» per la successione Sannese-Pignatelli, quando il Regio Fisco sequestrò il feudo; riporta la presenza di circa 50 quadri nei 10 vani del palazzo, ed è integralmente trascritto in C.A. ANDREASSI, *op. cit.*, pp. 42-45.

³¹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, III, Napoli, nella Stamperia del Ricciardi, 1742, edizione commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, III, 1, Napoli 2017, p. 831.

³² Per le tele dell'Annunziata cfr. M.C. PAOLUZZI, *Su Giuseppe Simonelli pittore e disegnatore (1649-1710)*, in *Abruzzo. Il Barocco*, cit., pp. 228-230 con bibliografia precedente. Per le opere della badia morronese, ora presso il Museo civico di Sulmona cfr. A. COLANGELO, *Il barocco ritrovato nel centro Abruzzo*, in *Abruzzo. Il Barocco*, cit. pp. 96-97. Sulla figura di Simonelli cfr. anche M.V. FONTANA, *Il seguito di Luca Giordano in Basilicata e ai suoi confini: aggiunte al catalogo di Andrea Malinconico, Giuseppe Simonelli, Andrea Miglionico e Filippo Ceppaluni*, in «Bollettino d'Arte», s. VII, 22-23, 2014, pp. 155-157.

³³ L'attribuzione si doveva a Camillo Gasbarri: M.C. PAOLUZZI, *op. cit.*, pp. 233-234. Nella chiesa di Santa Chiara a Chieti esisteva, fino a tempi recenti, anche una *Transverberazione di santa Teresa d'Avila* (fig. 9) firmata e datata 1681 da tal Giovanni Varino o Verino, che la segnatura avvertiva dipinta a Napoli. Tra i pittori 'senza opere' registrati dai documenti esiste un Giovanni Verino, attivo proprio in quegli anni, che potrebbe coincidere con il nostro. Cfr. V. RIZZO, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in *Ricerche sul '600 Napoletano*, Milano 1987, p. 160.

³⁴ Per la storia dell'edificio, attiguo al palazzo della famiglia Caracciolo cfr. N. SANTILLI, *Il castello di San Buono e i suoi feudatari*, nuova edizione a cura di M. SAMBROTTA, Vasto 2013.

³⁵ Per la vicenda abruzzese di Giacomo Farelli, tra le poche adeguatamente ricostruite negli studi regionali, rimando a B. COLASACCO, *Una*

rivisitazione della vicenda aquilana di Giacomo Farelli alla luce di un'illustre committenza locale, in Abruzzo. Il Barocco, cit., pp. 172-186; L. RAUCCI, *Giacomo Farelli in Abruzzo*, ivi, pp. 166-171; R. LATTUADA, *Farelli tra Abruzzo e Napoli: nuove opere e note sullo sviluppo stilistico*, ivi, pp. 187-196.

³⁶ Fieramente avverso ai cortoneschi, Leosini critica anche le opere a fresco di Farelli: A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, L'Aquila, Perchiazzi, 1848, pp. 99, 112, 120.

³⁷ La prima citazione spetta al già citato inventario ministeriale, che lo attribuisce a «l'ignoto pittore abruzzese influenzato dalla Scuola romana del sec. XVIII»; nella prima monografia sulla basilica, Michelangelo Ciano ipotizza addirittura la mano di un seguace di Aert Mijntens. La guida curata da Giacinto Marinangeli liquida invece tutti i dipinti della cappella come «tele di assai modesto livello attribuibili, verosimilmente, al tardo Seicento». Cfr. *Inventario degli oggetti d'arte*, cit., p. 15; M. CIANO, *La Basilica di S. Bernardino a L'Aquila nella storia, nell'arte, nel culto, nei cimeli, nella stampa*, L'Aquila 1945, pp. 33-34; G. MARINANGELI, *Basilica di San Bernardino a L'Aquila. Guida storico-artistica*, L'Aquila 1980, p. 45.

³⁸ Per i quadri citati cfr. G. SCAVIZZI, O. FERRARI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., pp. 188, 313, 664. I due studiosi assegnano a Simonelli anche il dipinto di Dublino, che per il catalogo del museo rimane opera di Giordano.

³⁹ R. BELLUCCI, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli*, Napoli 2015, p.146.

⁴⁰ Per una ricostruzione della carriera di Nicola Malinconico, oltre ai saggi di Giuseppe Scavizzi sul giordanismo nelle due edizioni della monografia di Luca Giordano, è fondamentale la ricerca e il riepilogo documentario di Mario Alberto Pavone; tra gli articoli, il quadro più ampio è quello fornito da Antonio Cassiano nel 1979, integrato da Lucio Galante per la produzione pugliese. Cfr. G. SCAVIZZI, O. FERRARI, *Luca Giordano*, Napoli 1966, I, pp. 214-215; IDEM, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., pp. 189-190; A. CASSIANO, *L'attività napoletana di Nicola Malinconico*, in «Itinerari», I, 1979, pp. 139-149; L. GALANTE, *Alcune osservazioni sulle opere di Nicola Malinconico in Puglia*, in «Itinerari», I, 1979, pp. 151-156; M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento: fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 112-126; IDEM, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento: dal documento all'opera*, Napoli 2008, pp. 90-102; V. MADERNA, *Rapporti fra Francesco Solimena e Nicola Malinconico*, in *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, a cura di V. DE MARTINI, A. BRACA, Napoli 1994, pp. 223-227; E. PERSICO ROLANDO, *Un nuovo contributo su Nicola Malinconico decoratore in S. Maria la Nova a Napoli*, in «Campania Sacra», 30, 1999 (2000), pp. 253-273; L. BORTOLOTTI, *Malinconico, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma 2007, pp. 190-193.

⁴¹ La pala misura cm 220x120. Per la corretta interpretazione della segnatura, lo scrivente è grato al professor Riccardo Lattuada.

⁴² Cfr. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 121.

⁴³ A. CASSIANO, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁴ G. SCAVIZZI, O. FERRARI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., p. 189.

⁴⁵ Cfr. scheda OA/13 00066192. L'attribuzione è ripetuta nel piccolo museo del convento di Collieromano, dove sono ricoverate le tele tolte dalla chiesa in occasione dei restauri novecenteschi. In origine l'opera (cm 220x143) doveva trovarsi sull'altare dei Del Bono, dove un inventario del 1860 segnala una *Sant'Anna*: cfr. M. COSTANTINI, *Penne. Un profilo iconografico*, s.l. 1992, p. 268.

⁴⁶ A dimostrare l'asserzione contribuisce la *Sacra Famiglia* della Madonna delle Grazie di Pollica, nel Salernitano, un dipinto firmato da Andrea che propone, a qualche anno di distanza, una composizione omologa a quella di Penne, ma di tutt'altra qualità artistica. Cfr. la scheda di M.A. PAVONE, in *Ritorno al Cilento. Anteprima di una mostra*, cat. mostra, Paestum 2017, a cura di F. ABBATE, A. RICCO, Foggia 2017, p. 50.

⁴⁷ La commissione, ad opera del dottor Giuseppe Mancini, è ricordata in una polizza di banco del 17 marzo 1690, conservata presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli: *L'Abruzzo nell'Archivio Storico del Banco*

di Napoli, mostra documentaria a cura di A.M. CENSORII, Napoli 2015, pp. 36-37.

⁴⁸ Anche in questo, lo scarso entusiasmo di Angelo Leosini può aver scoraggiato lo studio delle opere, mai andato oltre la breve citazione. Cfr. A. LEOSINI, *op. cit.*, pp. 225-226.

⁴⁹ L. ARBACE, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁰ Secondo la ricostruzione di Orlando Antonini «caddero la campata del coro sopra l'altar maggiore, l'abside a manca totalmente, la parte superiore dell'abside a dritta, e tutto il transetto, travolgendo altresì nel crollo le arcate trionfali con i pilieri a fascio»: O. ANTONINI, *Architettura religiosa aquilana*, L'Aquila 1999, p. 20.

⁵¹ Per queste opere cfr. L. GALANTE, *op. cit.*, pp. 151-156; F. STRAZZULLO, *La chiesa dei SS. Apostoli a Napoli*, Napoli 1958, pp. 90-92.

⁵² La data 1706 compare su un cartiglio di stucco al di sopra del finestrone del coro, e testimonia che già allora le strutture crollate erano state rimesse in piedi. Nel 1709 venne ricollocato l'organo, su cui compare lo stemma dell'abate Quatrari. La commissione dell'altare maggiore a Panfilo Ranalli di Pescocostanzo e a Berardo Ferradini milanese risale al 1715. Sul cancelletto che chiude la balaustrata compare infine il nome dell'abate Ludovico Grassi e la data del 1716. Cfr. R. COLAPIETRA, *Prospettive di ricerca interdisciplinare in Abruzzo: storici dell'architettura e storici "puri"*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria», LXXXI, 1981, p. 211; M. PASCULLI FERRARA, *Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L'Aquila, in Abruzzo. Il Barocco*, cit., p. 300.

⁵³ M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*, cit., pp. 99-100.

⁵⁴ Gli studi più recenti dimostrano l'alacre e variegata attività di Girolamo Cenatiempo in tutto il Regno di Napoli (cfr. la biografia di M.V. FONTANA, in *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, cat. mostra, Matera-Potenza 2009, a cura di E. ACANFORA, Firenze 2009, p. 220); anche l'ampia attività abruzzese, pur in buona parte conosciuta, deve essere ancora ricostruita nella sua completezza. Cfr. M.A. PAVONE, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento*, cit., pp. 105-108.

⁵⁵ A L'Aquila Gamba dovrebbe essere l'autore anche degli affreschi, purtroppo devastati dal terremoto, della chiesa di San Marco. La tela di De Matteis, in San Basilio, è un *San Pietro Celestino in adorazione della*

Vergine, con relativa cimasa; il Cenatiempo vi lascia invece una *Santa Maria Maddalena*. A completare la decorazione, anche un *Sant'Emidio* di Vincenzo Damini, pittore di cultura veneta ma affascinato, in quegli anni, dallo stile del Solimena.

⁵⁶ Per le opere di Pescocostanzo cfr. A. COLANGELO, *La pittura prima e dopo Tanzio (Cardone, Mazzaroppi, Peresi, Gamba, Frezza, i pittori locali)*, in *La Basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo*, a cura di V. CASALE, Ortona 2015, pp. 69-83. L'attribuzione a Peresi della *Madonna del Suffragio con le anime purganti* nella chiesa della Santissima Annunziata è una proposta dello scrivente che verrà approfondita in un prossimo scritto.

⁵⁷ Per le commissioni di Castel di Sangro, che rientrano in un più vasto progetto di ricostruzione della basilica che vide all'opera anche marmorari e scultori napoletani quali Aniello Gentile e Matteo Bottigliero, cfr. A. SANSONETTI, C. SAVASTANO, *La basilica di Castel di Sangro a trecento anni dalla posa della prima pietra*, Castel di Sangro 1995; V. CASALE, *Perfezionare tutti li colori delle pietre. Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del convegno, Pescocostanzo-Sulmona 1993, a cura di V. CASALE, L'Aquila 1995, pp. 117-174.

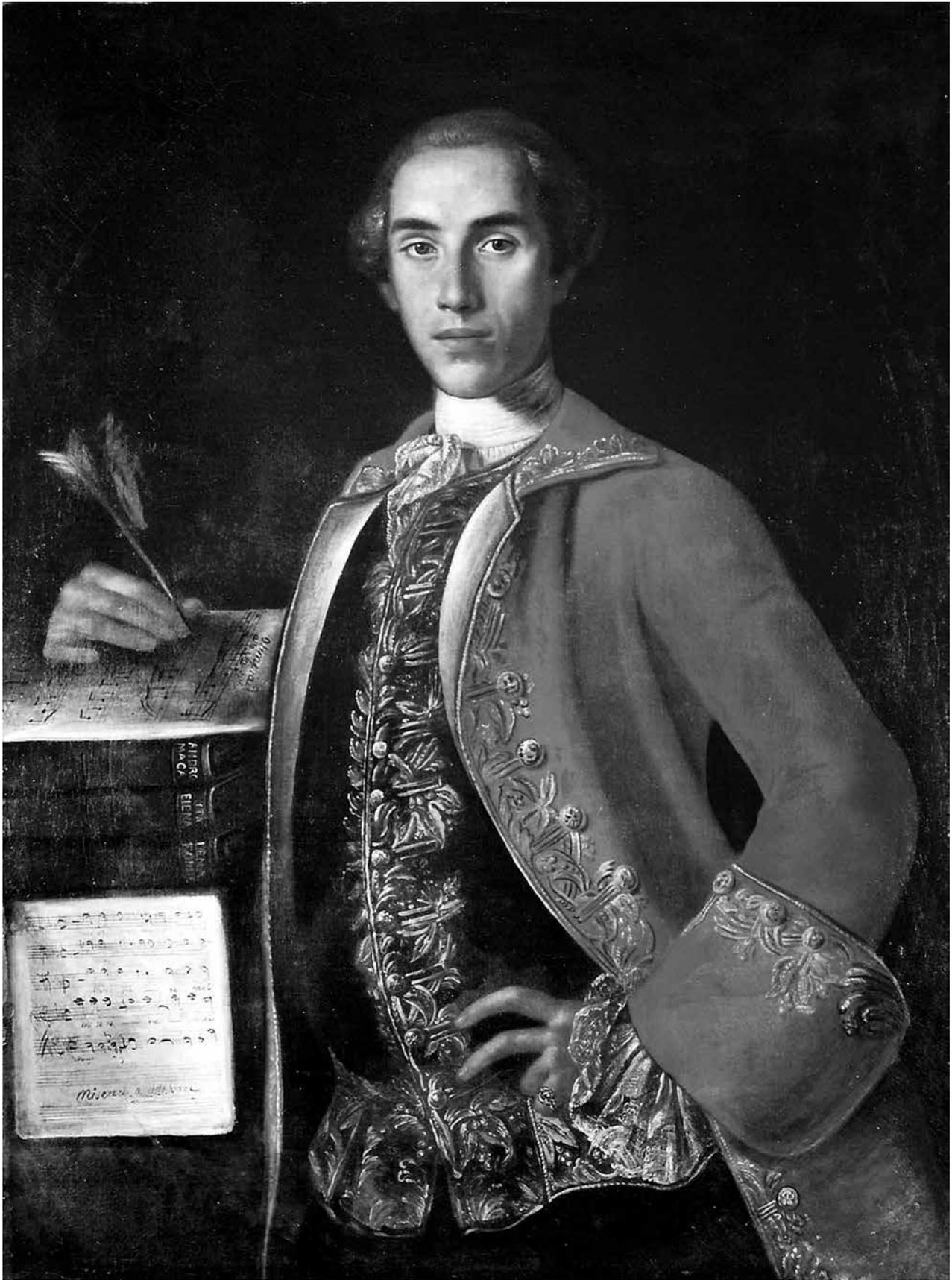
⁵⁸ Per le opere lancianesi e teatine di De Matteis cfr. F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, in *Lanciano. Città d'Arti e Mercanti*, a cura di E. GIANCRISTOFARO, Pescara 1995, p. 134; U. DI FURIA, *Paolo De Matteis per la confraternita del Monte dei morti di Chieti: cronistoria di una committenza*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli 2016, pp. 102-123. Per la tela di Campli cfr. R. CIOFFI, *Pietà. Chiesa di San Giovanni Battista Campli*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, IV, cit., pp. 608-609; va precisato che il quadro è replica della tela in San Sebastiano a Guardia Sanframondi. A Giovan Battista Lama è stato riferito il *Transito di san Giuseppe* nella chiesa di Sant'Agostino a Chieti e quanto resta di una ridipinta *Madonna con Bambino e santi carmelitani* presso la chiesa del Carmine di Pianella: C. GASBARRI, *Chieti sacra. Andar per campanili*, Chieti 2010, p. 51; F. BATTISTELLA, C. DITTMAR, in *L'arte svelata: le opere restaurate dalla fondazione Pescarabruzzo*, a cura di F. BATTISTELLA, C. DITTMAR, Pescara 2007, pp. 139-140.

⁵⁹ Per il quadro di Andrea d'Aste, firmato e datato 1704, cfr. F. BOLOGNA, *Pitture napoletane del XVII e del XVIII secolo a Teramo e nel suo territorio*, Calendario Tercas 1989. Il quadro firmato di Ammendola si trova a Città Sant'Angelo, nella chiesa di San Bernardo.

ABSTRACT

Neapolitan Paintings in Abruzzo: Luca Giordano and his followers, Mattia Preti, Francesco Solimena

In the late 1600s, Neapolitan painting gained a preeminence in Abruzzo that had previously been withstood. The present essay takes up a few inedited or barely studied works from that period – a period that has been rediscovered by art historians but is still largely unknown due to years of neglect and major earthquakes in the region. Starting from a signed work by Luca Giordano, now lost, we discuss the possibile presence in the small town of San Demetrio ne' Vestini of works by Mattia Preti and Francesco Solimena, to the latter of whom we propose that a painting lately restored in Vasto be attributed. Nicola Malinconico's activity in Penne is analyzed, to which a signed work bears witness although it has never been mentioned in literature, and in Aquila, where an altar piece in the Basilica in San Bernardino is attributed to him in addition to the signed paintings in the Basilica in Collemaggio, badly damaged by an earthquake in 2009.



1. Giuseppe Pascaletti (attr.), *Leonardo Leo*. Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella.

La tradizione napoletana dei Responsorî per la Settimana Santa. Tenebra della Passione e luce di Leonardo Leo

Paolo Isotta

Magistro Aldo Masullo pro nonagensimo et quinto anno dicatum

Il finissimo musicista e direttore di coro Giovanni Acciai ha trascritto per la prima volta in epoca contemporanea i *Responsorî* per la liturgia della Settimana Santa di Leonardo Leo dal manoscritto giacente presso la biblioteca del napoletano Conservatorio di musica di San Pietro a Majella. A capo del complesso, da lui fondato, «Nova ars cantandi», ha inciso quest'opera di fondamentale importanza per la cultura napoletana in ispecie e la cultura musicale in genere. L'incisione, di alta qualità, viene pubblicata dalla casa discografica Deutsche Grammophon. La lettura della partitura di Leo e l'ascolto dell'incisione sono state il fomite delle seguenti riflessioni.

La sintesi del grande, e tuttora insuperato, libro di Edward Dent su Alessandro Scarlatti (1905) è in una sentenza. Alessandro non è il fondatore della scuola napoletana, è «il padre della musica classica». La tomba, nella chiesa di Santa Maria di Monte Santo, nel rione popolare napoletano della Pignasecca, risalente al 1725, ha sulla lapide un'epigrafe dettata da uno dei più grandi uomini di cultura e mecenati del Settecento, il cardinale Pietro Ottoboni, elegantissimo poeta in latino e in italiano: il maestro vi viene definito il «*musicus instaurator maximus*», «il sommo instauratore della musica». Or i due giudizi, pur se lasciamo da banda il tema della primazia, convergono in ciò: che occorre saper dare della abusata categoria del Barocco musicale una retta valutazione storica. È difficile, in un periodo come il nostro nel quale gli occhi sono così «caligati» (per adoperare un'espressione presente nel colorito latino dei *Responsorî*) che non solo Alessandro (e Domenico) Scarlatti, ma anche Bach e Händel sono considerati per eccel-

lenza compositori 'barocchi'. Scarlatti del Barocco musicale è il coronamento; ma, dopo averlo coronato, dà inizio al processo del superamento. Volta pagina, e la fa voltare alla musica. Nello stile armonico, nella forma, nel *ductus* melodico, pone gli elementi basilari dello Stile Classico, quello che si coronerà con Haydn, Mozart e Beethoven. Vale a dire: proprio lo stesso ruolo storico che svolgono Bach e Händel. Ma una generazione prima.

Questa premessa è d'obbligo quando affrontiamo il caso di Leonardo Leo, fosse o non fosse egli allievo diretto di Alessandro. Può darsi sia stato seguace a Roma del polifonista Pitoni; ma anche nella polifonia a otto e dieci voci egli ha poco di quel contrappunto scenografico che s'appaga più di pienezza di suono e di complessità abilmente simulata che di *autentica linearità*, ossia della *humus* autentica del contrappunto. Leo è il vero erede di Alessandro Scarlatti, insieme con un compositore veneziano che di Alessandro era più giovane solo di dieci anni e mai si era direttamente formato con lui, benché lo incontrasse a Roma nel primo decennio del Settecento presso i Ruspoli: Antonio Caldara; e v'erano, in quel periodo e in quell'ambiente, Corelli, Pasquini, i giovani Händel e Domenico Scarlatti: l'*Arcadia*, ancor più nel senso mitologico che in quello dell'Accademia.

Della formazione di Alessandro ben poco si sa; la sua opera lo mostra in possesso d'una dottrina contrappuntistica e d'un vero e proprio *genio* – ossia: disposizione innata e capacità di tradurla in altissima forma artistica – per il contrappunto e le strutture compositive fuggate. Le sue Fughe vocali non hanno rivali nel secolo; fatto salvo Johann Sebastian Bach, che tuttavia, se è più grandioso, non possiede in esse la sua grazia, la sua classica concisione; e fatto salvo Leonardo Leo. Händel ne scrive alcune *monstre*: per esempio, le due a

conclusione del *Dixit Dominus* romano del 1707; e negli Oratori inglesi. Il suo miglior esempio quale contrappuntista è il Madrigale *Wretched lovers* che apre la seconda parte di *Acis and Galatea*; per lo più egli costruisce, con la tecnica un po' teatrale dell'affresco, delle esposizioni di Fuga dopo le quali il brano prosegue in stile libero. Un'altra Fuga *monstre* è quella che chiude il *Magnificat* di Carl Philipp Emanuel Bach, che forse il Padre avrebbe giudicata troppo lunga. Ripeto: classica concisione, dottrina integrata nello stile, si trovano negli italiani: Alessandro il patriarca, i suoi seguaci Lotti, Caldara, Domenico Scarlatti, Leo.

(Non parliamo delle Fughe di Vivaldi: buona la sua più famosa, quella del Concerto in Re minore de *L'estro armonico*; migliore quella del Concerto in Si bemolle maggiore detto «Funebre»; ma quella del *Gloria* è un plagio da Giovanni Maria Ruggieri; e quella finale del *Dixit Dominus* in due cori non è una «Fuga sul continuum gregoriano», come asserito dal curatore dell'edizione Ricordi, ma una Passacaglia derivante da un coro d'Opera, come dimostrato da me nel 1980).

Leo, nato nel Salento (San Vito degli Schiavi, nel Brindisino), morì, a soli cinquant'anni, nel 1744. Fosse vissuto vent'anni di più, il suo prestigio quale operista che in Europa occupava il primo scranno (Händel s'era ritirato da tre, per passare al Dramma Musicale in inglese), e nuove opere che avrebbe composte e che avrebbero ulteriormente chiarito la sua posizione storica e stilistica, toglierebbero ogni dubbio alla valutazione storica della sua figura.

Il successo, e il conseguente prestigio, possono cogliersi in rappresentazione figurativa se interpretiamo il suo ritratto allocato presso il Conservatorio di Napoli (fig. 1). Ancora in quegli anni, il compositore veniva effigiato come un umile artigiano, o al più un dotto, circondato dalla riproduzione dei volumi contenenti le sue opere, i titoli sul dorso, quasi giustificazione e asseverazione della sua figura. In questo, ch'era attribuito a Pompeo Batoni, il ritrattista dei principi, e oggi si crede di Giuseppe Pascaletti, vediamo un bellissimo uomo, dall'espressione non altera ma irraggiante assoluta e calma fiducia in se stesso. La mano destra impugna la penna, ben vero, e poggia su di un foglio di carta da musica; al di sotto, una pila di opere rilegate. La mano sembra proteggere le opere, quali emanazioni di un grande artista; non le opere sono giustificazione dell'uomo. E l'abito è un preziosissimo

costume nobiliare, non la triste palandrana nera indossata da tanti compositori. Un abito che vuol manifestare uno stato sociale patrizio. L'artista come aristocratico, o come genio, nel linguaggio della ritrattistica, è un emblema della seconda metà del secolo: si veda il ritratto di Gluck dipinto da Joseph Duplessis. Leo, insieme con Caldara – il ritratto viennese che pare di un principe, dal quale sono addirittura assenti simboli che richiamino il mestiere, è oggi presso la pinacoteca bolognese di padre Martini – anticipa questa emancipazione sociale grazie alla fama, rara e quasi unica.

Egli è il Maestro che, più di ogni altro, attua quanto in Scarlatti è annunciato e già fatto realtà artistica: il superamento del Barocco e la nascita dello Stile Classico. Gli sono compagni tre altri esponenti della scuola napoletana, Niccolò Porpora, Leonardo Vinci e, soprattutto, Giovan Battista Pergolesi, al quale la morte precoce ha impedito la completa evoluzione del genio: che non è solo quello graziosamente realistico della *Serva padrona* e quello delicatamente (e un po' femminilmente) patetico dello *Stabat Mater*, ma anche e soprattutto quello grandioso ed eroico della Messa in due cori in Fa maggiore.

Fin dalla giovinezza di Leo, la sua musica manifesta gli elementi linguistici e stilistici del Classico. Basta ascoltare un'Aria di una sua Opera Seria o di uno dei dotti e grandiosi Oratori per pensare subito a Carl Philipp Emanuel Bach, al minor fratello Johann Christian, a Haydn e a Mozart. E dico Opera Seria, giacché l'Opera Buffa, allora nascente, per il rifarsi in qualche modo a matrici melodiche 'popolaresche', ancor più è dotata di caratteri 'preclassici'. In realtà, se consideriamo le due cosiddette Opere Buffe di Leo che in tempi recenti sono state rieseguite, *Amor vuol sofferenza* e, ancor più, *L'ambizione delusa*, vediamo che questa classificazione loro mal si attaglia. Sono vere e proprie Opere del cosiddetto «mezzo carattere», nelle quali una moderna rappresentazione della psicologia prende il luogo dei «tipi» fissi propri della commedia, derivanti a lor volta dalle maschere. Esse anticipano non tanto *La Cecchina* di Niccolò Piccinni (ottimo compositore, ma non paragonabile al sommo Leo), quanto la *Nina pazza per amore* di Paisiello e *La sonnambula* di Bellini. E sono le più belle Opere Comiche della prima metà del secolo. Ma Leo non gode ancora di una rivendicazione moderna. Persino la sublime *Andromaca* non ha avuto un allestimento teatrale né un'incisione discografica. L'Italia non ha il culto dei suoi geni:

in ogni campo; e per lei potrebbe considerarsi cucito su misura il detto secentesco coniato per la città di Palermo, «Suos devorat alienos nutritat»: «Divora i suoi, nutre gli stranieri».

Se, per stare al genio di Pesaro, pensiamo a come la nuova vita ai giorni nostri di un sommo artista viene definita dagli sciocchi italiani, all'americana, *Rossini-renaissance*, dobbiamo considerare una fortuna che non ci sia una *Leo-renaissance*. Leo è per ora indenne dalle zampe dei ciarlatani che, oltre a eseguire la musica in modo vergognoso dal punto di vista tecnico (pulizia, intonazione, fraseggio) e da quello della chiarezza della declamazione del testo (i varî «furrore» e «innicco» e «innimicco» dei falsettisti inglesi e tedeschi), tendono a *retrodatate stilisticamente* la musica del Primo (e anche del pieno!) Classico, con uno sferragliare di cembali e chitarroni e realizzazioni del basso continuo nelle quali giovani e meno giovani ragazzini, tutti eguali, caricano di scale, arpeggi, trilli, la loro parte, sentendosi tanti Paderewski.

Un preziosissimo manoscritto allocato nella Biblioteca del napoletano Conservatorio è la fonte dei sei Concerti per violoncello del Maestro; che godono d'una relativa fama per esser entrati nel repertorio di qualche solista. Queste opere sono, puramente e semplicemente, dopo quelli di Bach, i più importanti Concerti della prima metà del secolo; e sopravvanzano per valore e densità compositiva non solo quelli di Vivaldi – non impossibile impresa – ma di qualunque maestro dell'epoca, Händel compreso; e quanto a dono arrecato allo strumento, non saprei, nel secolo, considerar pari a loro se non solo quelli di Carl Philipp Emanuel Bach e di Haydn. Questi Concerti, nell'ampio sviluppo formale dei tempi veloci, nell'alta melancolia lirica di quelli lenti, non solo in tonalità minore, sì anche in maggiore, sono la più perfetta manifestazione strumentale dello Stile Classico avanti il 1750. Ma non basta. Uno di essi, quello in Re maggiore, possiede all'interno una Fuga di così elaborata e ricercata dottrina contrappuntistica, con particolari tecnici che diresti mutuati da Josquin Desprez (*Iosquinus Pratensis*) ma, se non da lui, certamente, da Frescobaldi, da obbligare ancora ad accostare il nome di Leo a quello di Bach. Per affinità dottrinale e stilistica. A Bach, alla *Grande Messa Solenne*, non certo a Vivaldi, si può pensare leggendo il *Dixit Dominus* per dieci voci in due cori e due orchestre, che il bravissimo Giuseppe Sigismondo copiò «per suo piacere» e che si trova ancora nella Biblioteca del Con-

servatorio di Napoli: solo Bach possiede una pari «maniera grande» e sa integrare il contrappunto in una più moderna concezione «concertante» della scrittura. Direi che Händel giunga terzo fra cotanto senno. E, per parlare di Leo autore di musica sacra in stile moderno e non contrappuntistico, i suoi due *Salve Regina* a voce sola sono, con quelli di Alessandro e Domenico Scarlatti, i più belli del secolo, e non li eguaglia che quello in Sol minore di Haydn.

Il tema di Leo sommo contrappuntista – e dunque, anche in questo erede di Alessandro – consente di giungere al tema della nostra incisione. Ma prima occorre far cenno all'attività di Leonardo quale didatta napoletano. Ancora all'inizio dell'Ottocento l'insegnamento del contrappunto era fondamentalmente scisso in due scuole. Quella derivata dall'insegnamento del buon Francesco Durante: più cedevole quanto a rigore dottrinario. E quella derivante dall'insegnamento di Leo, erede di Alessandro Scarlatti. I «durantisti» si contrapponevano ai «leisti». Il povero Durante, che pure alcuni vogliono discepolo diretto di Alessandro, non aveva mai voluto dedicarsi al teatro musicale, pago solo della musica sacra, di quella strumentale, della didattica; e dovette, in questi tre rami, ma in ispecie nel primo e nel terzo, che avrebbe voluto riserbati gelosamente a sé, vedersi superato da un profano abitatore dei palcoscenici, da un confezionatore di Arie piene di colorature a uso dei castrati! I modelli per la costruzione della Fuga si chiamavano allora i *Partimenti*, esemplari stenografici dei varî tipi di Fuga sui quali il discente si esercitava, e quelli della scuola napoletana ebbero autorità in tutta Europa, affiancandosi ai modelli di Johann Joseph Fux. Le opere teoriche di Bach incominciarono a produrre i loro effetti solo nella seconda metà del secolo, e le più ardue – *Das musikalische Opfer*, ossia *Il sacrificio musicale*, e *L'arte della Fuga* –, solo nel Novecento.

A tal proposito un importante ricordo storico non sarà fuor di luogo. Come tutti sanno, Giuseppe Verdi ebbe un sol docente di composizione, Vincenzo Lavigna, nato ad Altamura proprio come il grande Saverio Mercadante. Lavigna era un rigoroso insegnante di contrappunto, ed esercitò il giovane bussetano nel Canone e nella Fuga fin quasi a estenuarlo. Egli era stato, a sua volta, discepolo, al napoletano Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, dell'abruzzese Fedele Fenaroli, insigne contrappuntista e famoso nel mondo per i suoi Partimen-

ti; il quale, pur essendo stato allievo di Durante, si manteneva equidistante fra i due orientamenti. E Verdi la composizione la insegnò una volta sola: al suo seguace di fiducia e compaesano Emanuele Muzio, e con un rigore persino superiore a quello usato dal suo insegnante con lui. Dalle lettere di Muzio sappiamo quale fosse la base dell'insegnamento della Fuga da parte di Verdi: non il *Gradus ad Parnassum* di Fux, che pure era lo strumento considerato principe da Cherubini, ma le Fughe di Scarlatti e Leo (non di Durante ...). Se pensiamo che il carattere d'un baritono de *L'ambizione delusa* ha di gran tratti in comune con quello di Falstaff, ecco che il legame fra i due Maestri non fa parte della fantasia di un vecchio storico della musica cultore di Leo, come l'autore della presente noterella. E l'insegnamento di Leo, prima ancora, possiamo vederlo nella musica sacra, oltre che teatrale e strumentale, di un altro sommo esponente della scuola napoletana, Niccolò Jommelli: coetaneo di Carl Philipp Emanuel Bach, è espressione, come lui, d'un Classico non incipiente ma pieno.

Alla sua morte, Leo era anche il titolare direttore della napoletana Real Cappella: il posto invano sognato da Durante come, una generazione prima, da Francesco Provenzale, che da Scarlatti venne sempre conculcato. L'amplessissima sua produzione sacra attende ancora e la moderna vita del suono e uno studio storico e musicologico che ne sia all'altezza. In termini generalissimi: nel suo ambito troviamo sia grandi Messe in stile concertato moderno, che reinvisano la nostra memoria a quelle di Haydn – ancor più che a quelle di Hasse, brillanti ma di minor nerbo –; sia Messe e Mottetti in rigorosa polifonia. E proprio a un Salmo in forma di Mottetto si deve la principale sopravvivenza della fama del Maestro, prima di una (più o meno divisata) attuale rinascenza. Il *Miserere* a otto voci in due cori, commissionatogli da Carlo Emanuele III di Savoia, divenne una delle più note e apprezzate opere della polifonia settecentesca e dalla sua nascita è citato sia nei trattati teorici che nelle opere storiche. Proprio il *Miserere* segna uno dei pochi ponti fra i due fratelli rivali, Verdi e Wagner. Nel 1880 il Maestro di Lipsia trascorse otto mesi a Napoli. Abitava nella meravigliosa Villa Doria d'Angri, all'inizio della salita di Posillipo. Il 25 marzo visitò il Conservatorio. Eseguirono in suo onore il *Miserere*, ch'egli o non conosceva o non aveva mai 'ascoltato'. Ecco quel che si legge nel diario di Cosima: «Effetto terribilmente sublime di questa musica – dice Richard

–. Questa è la vera musica, a paragone tutto il resto è piccola cosa. L'opera si edifica come una maestosa cattedrale, una costruzione rigorosa, sublime, nella quale nulla è lasciato al caso». E un'osservazione tecnica d'impareggiabile importanza, la quale mostra che Leo scrive in *vero contrappunto* e non secondo *accordi trasformati in linee*: «Ogni modulazione ha immenso effetto perché nasce dalle leggi del contrappunto che guida le voci». Di non molta polifonia settecentesca può dirsi la stessa cosa. Ancora ventotto giorni prima della morte, il 15 gennaio 1883, il maestro «deplora il semplicismo dell'attuale musica sacra»: e vi contrappone il *Miserere* di Leo.

II

Successivi di cinque anni al *Miserere*, e dunque dell'anno della morte, sono i *Responsori* della Settimana Santa che sono apparsi in prima incisione mondiale. E prima di trattarne brevemente, un'osservazione generale. Le composizioni scritte per la Real Cappella, come anche queste, sono destinate a una precisa società: quella aristocratica napoletana che a tali funzioni è ammessa; sia tenuta la Corte da un viceré spagnolo, o imperiale (com'è stato brevemente il caso fra il 1707 e il 1734, quando, con l'avvento di Carlo di Borbone, finalmente il Regno diviene una Nazione indipendente), o da un re. Ebbene, il livello culturale di questa società era evidentemente altissimo: se si contrappone la severità e l'altezza artistica della musica composta da Scarlatti, Francesco Mancini e Leo per la Cappella alla superficialità dello «Stile Galante», o «Rococò» che dir si voglia, allora regnante. L'esempio deplorabile di tale stile può vedersi non tanto in certe Arie sovraccariche di abbellimenti di Nicola Porpora, ch'era anch'egli per altri versi un alto e dotto Maestro, e che il contrappunto insegnò a Haydn; quanto nello scadimento stilistico di un'Opera di basso conio che fu il maggior successo degli anni Trenta, *l'Artaserse* di Hasse – il quale, pure, si vuole esser stato allievo di Scarlatti. Solo la Corte viennese, grazie al gusto per il contrappunto e alla dottrina di Carlo VI, mantiene un pari grado e una pari severità, con i grandi Oratori e la musica sacra di Antonio Caldara e di Johann Joseph Fux. E la Cappella di San Marco, diretta da un altro altissimo contrappuntista, Antonio Lotti, attivo pure a Dresda come operista e autore di Madrigali polifonici che sono un modello stilistico. Egli ebbe come allievo, fra gli altri, uno degli ottimi contrappuntisti della pri-

ma metà del Settecento, Jan Dismas Zelenka (1679-1745), che lascia belle Messe, begli Oratorî e, soprattutto al nostro effetto, una collana di *Responsoria* in un ferrigno stile polifonico che s'inscrivono palesemente nella linea di Scarlatti.

I *Responsoria* sono, sotto il profilo liturgico, il centro delle celebrazioni per la Passione. L'ufficiatura congiunta del Mattutino e della Laudi si definisce «Officio delle Tenebre», ed è uno dei fulcri dell'anno liturgico. La cerimonia austera e toccante è pregna di simboli, storici e dogmatici, i quali vanno dallo spegnimento delle quindici candele al termine di ciascun Salmo allo strepito fatto dalle tabelle (le campane sono legate) a figurare il *terra tremuit*. I ventisette testi latini, collati per la successione dei tre giorni, sono un centone di passi vetero- e neotestamentari. Essi hanno per oggetto la sofferenza e, soprattutto, *l'idea del tradimento*; di per se stessi, non sono rischiarati da luce di speranza. I cenni al Salvatore, rari, dicono solo del suo affidarsi al Padre (*In monte Oliveti*), della sua disperazione per esser da lui abbandonato e della sua morte (*Tenebrae factae sunt*), della viltà di Pietro (*Jesum tradidit impius*). La tradizione musicale dei *Responsoria* è tuttavia alquanto rara: a paragone di quella, coltivatissima, dei *Salmi penitenziali* e delle *Lamentazioni di Geremia*. La Chiesa preferiva affidarli al *cantus planus*, ossia quello strettamente liturgico, o addirittura alla lettura prosastica. Delle *Lamentationes* la più alta versione musicale (latina, che ve n'è anche una inserita in un Oratorio, nella traduzione italiana, meravigliosa, di Pietro Ottoboni), è, tanto per cambiare, quella di Alessandro Scarlatti. Molte, anche francesi, sono di gran qualità. Quelle di Leo sono tuttora inedite. Nel corso del secolo il livello di queste composizioni va digradando coll'affermarsi dello Stile Galante: persino quelle di Jommelli sono *passim* inquisite da inane belcantismo.

La tradizione rinascimentale dei *Responsoria* in musica mostra opere disparate ma con tratti comuni. La complessità polifonica è per lo più messa da banda per la necessità di aderire ai dettami stilistici del Concilio tridentino: austerità del tono, chiarezza della declamazione per render la parola liturgica sempre percepibile. La forma musicale è determinata da quella del testo, fatto di due versi e di un *versiculus*, con ripetizione del secondo (*abcb*): e ciò non muterà fino a Leo. Ampî tratti sono in uno stile corale omoritmico e accordale. La solennità della cerimonia prevale sulla traduzione ed espressio-

ne dei sentimenti siccome violentemente postulati dal testo. Così in quelli illustri di Marcantonio Ingegneri, pubblicati da Amadino a Venezia nel 1588; e notiamo che già qui nei *versiculi* si riduce il numero delle voci, ma sovente queste vengono trattate «in stretti». Quelli di Tomas Luis de Victoria, pubblicati nel 1585, sono opera di un grande polifonista e fanno maggior luogo a scrittura contrappuntistica: il diverso rilievo attribuito al moto orizzontale determina anche una maggior presenza di dissonanze che, in qualche luogo, vogliono pure aver carattere di traduzione del sentimento del testo: sebbene nel modo alto e riserbato di un autore dal classico *ethos*. Per venire all'area napoletana, quelli di Pomponio Nenna, che pure è un forte madrigalista, pubblicati nel 1607, si attengono piuttosto al modello di Ingegneri, in qualche modo modernizzandolo. Se pensiamo a Orlando di Lasso, l'atmosfera della Passione la senti, quanto a *pathos*, assai più nella sua ultima opera, la silloge di Madrigali spirituali, che nei *Responsoria*: si tratta de *Le lagrime di San Pietro*, sulla bellissima poesia del napoletano (seppur venosino di nascita) Luigi Tansillo: una collana di Sonetti. Ricordiamo poi quelli di Lodovico Grossi da Viadana e quelli, austeri e semplici pur se opera di un Maestro del *Recitar cantando*, di Marco da Gagliano (1630).

Tutto cambia con quelli pubblicati nel 1611 presso Carlino a Gesualdo da Carlo Gesualdo. I *Responsoria* del principe di Venosa sono uno dei più alti esempî della polifonia di ogni tempo: e se tengono stretta una mano alla dottrina dei Maestri fiamminghi di un secolo e oltre avanti, danno idealmente l'altra ai Mottetti polifonici di Bach. La rivoluzione espressiva ch'essi rappresentano deve tuttavia spiegarsi anche coll'altissima posizione sociale del loro Autore. Gesualdo era, nel linguaggio del tempo, un 'dilettante di contrappunto': giacché non aveva la musica per professione, ma solo quale proprio 'diletto'. Il termine «dilettante» non implica, ovviamente, quella sfumatura significante scarso armamentario professionistico che oggi ha acquisito. Altri compositori, pure nel Settecento, vogliono qualificarsi allo stesso modo, pur se dalla musica in fatto traggano sussistenza. Ma la posizione di Gesualdo, fra i più grandi nobili della penisola, pronipote di un papa, nipote di un santo e di cardinali, lo mette al riparo dalla necessità del mercato. Egli non ha bisogno di adeguare il suo stile a un 'ideale medio', né a quello di Palestrina, che al tempo dei *Responsoria* già aveva trionfato e si era trasfor-

mato nel modello stesso della polifonia sacra. (Ben vero, i *Responsoria* di Carlo Gesualdo sono polifonia autenticamente contrappuntistica: il pur sommo Palestrina, secondo la visione scaturiente dalla dottrina di Leo Schrade, è già un compositore barocco travestito da rinascimentale, e le sue linee nascono da una sottostante base accordale, il che non può dirsi di Josquin né di Gesualdo). Così, il Maestro napoletano può consentirsi di trasporre nei *Responsoria* una parte della propria arte di madrigalista; specie quella del Quinto Libro. Egli inserisce in un reticolo di polifonia rigorosa la violenza espressiva – e diresti espressionista – e il figuralismo del proprio stile di madrigalista. Di pari passo a contrappunto severo vediamo strabilianti modulazioni, trattamento della dissonanza libero e ardito, per la sua epoca e per qualunque epoca; il Maestro frange sovente addirittura il rispetto per l'unità tonale. Ma non ne scaturisce musica che abbia il programma di stupire. Lo stile è solo al servizio dell'idea. E l'idea è quella di tradurre il testo, sia nei minuti particolari, sia nell'«atmosfera morale» generale. Quest'espressione, d'imparaggiabile precisione, è di Rossini, genio anche nella teoria estetica. Gesualdo raffigura la tragedia della Passione e nel contempo gli abissi dell'anima: dell'anima che ha provocato la Passione, dell'anima intrisa di dolore al contemplarla, a meditarvi. Il cielo plumbeo sovrastante il Golgota ha trovato in modo definitivo la sua traduzione musicale: né le Passioni di Bach né l'Aria *He was despised* del *Messiah* di Händel, il testo della quale è una parafrasi responsoriale, potranno superare il *pathos* a un tempo pittorico e introspettivo dei *Responsoria* di Gesualdo. Non v'è dubbio che la personalità umana di questo artista possedga aspetti patologici; lo sappiamo dalla sua biografia: egli doveva essere un depresso, come oggi la medicina chiama quel che allora gl'ippocratici definivano *melancholia hypocondriaca*. E la depressione aveva senza dubbio avuto origine da una innata disposizione che le disgrazie d'una vita singolarmente sventurata avevano acuita. Ma il miracolo è la trasfigurazione artistica che Carlo della sua sventura e della sua *melancholia* compie.

Nel Settecento il principe di Venosa, fuor che dalla cronaca storica per via dell'assassinio da lui compiuto nel 1590 della moglie e del di lei amante, come compositore era dimenticato. A tutt'oggi la sopravvivenza dei suoi Mottetti e dei Responsori è da considerarsi miracolosa, essendone le copie

superstiti pochissime. Era dimenticato, ma non dalla cerchia di Alessandro Scarlatti. La cultura, e non solo musicale, del «*musices instaurator maximus*» gli faceva possedere sia ogni dovizia dello stile palestriniano, sia le sottigliezze dei maestri del Quattrocento e del primo Cinquecento: cultura poi trasmessa al figlio Domenico, pur egli polifonista nel secolo secondo al solo Bach e non eguagliato che da Lotti, Caldara e Leo. Certi Madrigali di Alessandro sono un calco stilistico di quelli di Gesualdo così perfetto che, ove non vi fosse qua e là uno di quegli accordi di sesta aumentata da lui, oltre che da Purcell, prediletti, li diresti del Principe. Alessandro dunque lo conosceva; e, se guardiamo i suoi *Responsoria*, conosceva e ammirava anche quelli, non dirò estremistici sibbene estremi, nel senso di *nec plus ultra*, di Carlo Gesualdo. Ma era troppo grande artista per pensare di poter seguire Gesualdo sul suo terreno. Può tributargli un omaggio a distanza. Sublimi sono certo anche i suoi *Responsoria*, ma in modo diverso. Li scrisse nel 1708 per il primo figlio di Cosimo III de' Medici, quel Granprincipe Ferdinando che non diventò Granduca per essersi spento di 'mal francese' quando il padre era ancora in vita. Ferdinando godeva fama di musicista peritissimo, non solo in quanto intenditore ma in quanto esecutore dotato e decifratore a prima vista. Le qualità dell'intenditore sono di gran lunga inferiori alla fama: ad Alessandro e Domenico questo avaro protettore diede solo dispiaceri; e, alla fine, del «*sommo instauratore della musica*» si liberò perché questi non voleva accontentarlo componendo per lui musica facile e piacevole; e lo sostituì con mediocri accomodanti. I *Responsoria* di Alessandro, austerissimi, sono meno ricercati delle sue Messe e di certi Mottetti. La polifonia è più semplice, ma non si riduce all'omioritmia e all'accordalità. Si vede la mano di un Maestro abituato a concepire in vera polifonia, che dirada e semplifica l'ordito, ma che resta se stesso. E poi, a dispetto, forse, del gusto del Granprincipe Ferdinando, Scarlatti resta se stesso pure nell'esser l'armonista più ardito e dotato di *pathos* che il Settecento veda, a fianco di Bach e di Domenico. Vi sono progressioni cromatiche a tradurre talune immagini del testo, con sorprendenti modulazioni e accordi di settima sul (preferito) quarto grado alterato i quali, scaturiendo da tutt'altra immaginativa che non sia quella di Gesualdo, sono degni di lui. Si ascolti il *quomodo conversa es* di *Vinea mea electa*, o *et ecce flagellatum ducitis* di *Tamquam ad latronem*.

Mi piace riprodurre un passo da un piccolo saggio che Giovanni Acciai, presentando una parziale ma ammirevole incisione dei *Responsoria* di Alessandro, ha scritto qualche anno fa. Si mette in rilievo il rapporto strettissimo fra parola latina e armonia, *melos*, persino timbro vocale, oltre che tessitura polifonica.

Per il maestro siciliano il ricorso allo *stylus gravis* o *antiquus* è dunque sempre finalizzato all'immediatezza comunicativa della parola e alla realizzazione di «figure» musicali suggerite dalla «teoria degli affetti», non certo allo sterile artificio combinatorio delle parti vocali. Non algidi congegni contrappuntistici, dunque, ma pulsante volontà di comunicazione e di dialogo. È la profonda interazione che intercorre fra parole e suono, tra metro verbale e metro musicale, fra pregnanza semantica della parola e aderenza figurativa della linea contrappuntistica destinata a raffigurarla, a guidare le scelte compositive del musicista siciliano. Per lui l'intonazione della parola non può prescindere dalle componenti accentuative, metriche, retoriche, che la compongono. Di qui l'arte oratoria del parlare, il potere incontrastato dell'eloquenza nella capacità di muovere gli affetti. E Alessandro Scarlatti di quest'arte è regista sommo e interprete sensibile. La sua scrittura polivoca è tesa di continuo a esaltare le funzioni espressive della parola, a evidenziarne le valenze semantiche attraverso l'intima aderenza del suono verbale al suono musicale.

Non solo Monteverdi teorizza, come tutti sanno, quella che chiama la «seconda pra[t]tica», nella quale *l'oratione* sia maestra dell'*armonia*; teorizza il concetto e ancor più mirabilmente lo mostra nei Madrigali, in ispecie dal Quarto Libro in poi. Tutta una trattatistica della composizione dell'epoca del Barocco musicale è dedicata a questo. Basti fare solo l'esempio dei trattati di Joachim Burmeister (1564-1629): quello pubblicato a Rostock nel 1599, *Hypomnematum Musicae Poeticae ex Isagoge, cujus et idem ipse auctor est, ad Chorum gubernandum cantumque componendum conscripta synopsis*; quello pubblicato a Rostock nel 1601, *Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ quae per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quarundam ad Tractatum de Hypomnematum Musicae Poeticae ejusdem auctoris σποράδιον quondam exaratas in unum corpusculum concrevit*; quello sempre pubblicato a Rostock nel 1601, *Musica Poetica: definitionibus*

et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικῶς addita. Siamo in un'epoca quasi ossessionata dalla trasposizione musicale delle figure retoriche, oltre che dall'espressione, ossia dalla traduzione musicale degli «affetti». Nell'estetica musicale classica il termine «espressione» avrà significato diverso e quasi opposto, se Rossini dichiara che «la musica è arte tutta ideale ed espressiva». E che *l'oratione* sia *domina* dell'*armonia*, a grandi trattatisti sul Barocco musicale come il Bukofzer, il Blume e il Palisca, sembra esser uno dei principî atti a definire, e a storicamente delimitare, l'epoca stessa.

Ma qui sorge un problema generalissimo. Se si è appena asserito e dimostrato che da Alessandro il Barocco musicale viene al tempo stesso coronato e superato, e intrapresa la via verso lo Stile Classico; e dopo di lui questa via è trionfalmente percorsa da Leo: come si concilia ciò con siffatta eredità di cent'anni prima? Direi che la grandezza di Alessandro, e una generazione dopo di Bach, sia proprio in ciò: egli è capace di raccogliere tratti stilistici (e, si starebbe per dire, ideologici) dell'epoca che supera assumendoli con superiore coerenza in un nuovo edificio. Un po' come le basiliche del Medio Evo inseriscono pezzi architettonici greco-romani nella loro struttura; ma con una maggiore e diversa forza unitaria, atta a celare ogni sutura.

Credo che i *Responsoria* di Alessandro siano il *quid medium* fra Gesualdo e Leo. Unisce i due più recenti Maestri una prosodia e declamazione latina di tale espressione insieme e impeccabilità da esser eccezionale nel secolo, e che mostra il loro livello di cultura generale: l'epistolario di Alessandro è noto, di quello di Leo non so nemmeno se esista qualche pezzo superstite. E pensiamo che persino un Maestro del *Recitar cantando* quale Monteverdi non sempre è perfetto, quanto ad accentuazione latina; a non parlare di un sacerdote come Vivaldi, che avrà biasciato un po' di latinuccio di sacrestia intendendolo a senso.

I *Responsoria* di Leo sono ancor più severi di quelli di Alessandro: per stile e concisione; e ciò colpisce, atteso che sono loro posteriori di ben trentasei anni e si affondano in tempe che vede, mi ripeto, il trionfo dello «Stile Galante». Se Alessandro guarda a Gesualdo ma né lo imita né gareggia con lui, Leonardo fa lo stesso con Alessandro. Alcuni figurismi sono comuni ai tre: per esempio, il disegno motivico

ascendente su *In Monte Oliveti* (la «figura» del monte: lo ritroviamo nei Recitativi delle Passioni di Bach). E credo che il legame più forte fra Leo polifonista e Scarlatti polifonista sia in ciò: se essi fondano lo Stile Classico, stringendo un vincolo fra due generazioni, come autori di polifonia non intendono più aver un profilo storico inserito nell'evoluzione dello stile: coltivano un ideale stilistico fuori del tempo. Così si spiega che in queste concisissime composizioni Leo si trovi sia a concepire il contrappunto come successione di accordi tradotti in linee, sia nel senso del puro moto orizzontale. Tali due fasi stilistiche, successive da un punto di vista storico, convivono metastoricamente in lui nei *Responsoria*.

I Motivi musicali scaturiscono in Leo dalla declamazione, icastica e incisiva in modo mirabile, della parola latina. Sono una traduzione melica e ritmica della prosodia. Un giorno farà lo stesso, trasponendo il principio nella musica strumentale, con *Le Sette Parole di Cristo*, il sommo Haydn. I piccoli Mottetti dedicati ai ventisette testi responsoriali sono ancor più, per forma e principio compositivo, da accostarsi ai Madrigali: di Scarlatti e Lotti, ma già di Gesualdo. Lo si vede da alcuni fatti. Il primo è che i passi in declamazione accordale provengono dalla tradizione madrigalistica più che da quella mottettistica. Il secondo è che lo sviluppo polifonico dei Motivi è meno profondo che non sia nella polifonia sacra. Il terzo è che Leo adotta, ancor più di Scarlatti, un procedimento prettamente madrigalistico: quello di asseverare un concetto ripetendo la sua enunciazione uno o più gradi superiori nella scala, ch'è la traduzione musicale dell'alzare il tono della voce nell'orazione quando le stesse parole vengono ripetute: ossia, la figura retorica detta *anafora* o *anadiplosi*. Vediamo mirabilmente attuato il principio retorico là ove, in *O vos omnes*, si dice «si est dolor sicut dolor meus»: e vi si aggiungono dissonanze espressive. Un autentico Madrigale, che a me appare nello stile di Gesualdo, è *Astiterunt reges*: e un vero e proprio «madrigalismo» è l'assieparsi delle imitazioni sulle parole «et principes convenerunt»: l'«accorrere dei nemici» è tradotto in immagine musicale proprio come il Principe, nel Madrigale del Quinto Libro *Itene o miei sospiri*, volge le parole «precipitate 'l volo». Quando vediamo applicate sottigliezze del contrappunto imitativo, la mano è magistrale: *Judas mercator pessimus*. Nei *versiculi* (la sezione c) Leo scrive piccoli *bicinia* non immemori di Monteverdi; a volte applica uno stile imitativo,

ma procede per lo più omofonicamente. Il punto principale del rapporto stilistico fra questi *Responsoria* e la tradizione del Madrigale mi pare ciò: altra cosa sono i Madrigalismi intesi quale «acutezza» concettuale, altra la traduzione espressiva delle immagini del testo. Leo riesce, quando abbandona l'austerità stilistica di fondo, a far coincidere le due cose. Faccio alcuni esempî. In *Seniores populi*, sulle parole «ut Jesum dolo tenerent», le voci si assiepano in imitazioni rigorose, tessendo una rete che 'avviluppa' la persona di Cristo catturato nell'orto di Gethsemani. Oppure, in *Omnes amici mei*, alle parole «derelinquerunt me», vediamo un motivo fatto di due quarte discendenti: ma la prima è giusta, la seconda *diminuita*. L'intervallo veniva allora chiamato «falso», e dipinge la «falsità» degli amici. Ecco l'incrocio di linee che fa nascere dissonanze e traduce l'*ethos* del testo: l'inizio di *Jesum tradidit impius*, dissonanze che il moto delle parti protrae, e di nuovo raffigura la rete del tradimento avvolgente Gesù, nel mentre che esprime il dolore dall'anima del fedele, che contempla, provato per il tradimento. All'inizio di *Caligaverunt oculi mei* la musica erra fra il tono di Re, quello di Mi alla prima cadenza, quello di La – ipodorico – alla seconda: perché *chi non può vedere erra*. In *Recessit pastor noster* su «sol obscuratus est» vediamo al basso un simbolo musicale antico della morte e del dolore, il 'tetracordo cromatico discendente', ampliato in pentacordo. Un vero «concettismo» madrigalistico, sorta di fossile barocco, è in *Astiterunt reges*: su «meditati sunt inania?», l'«ossimoro» della lunga coloratura del basso su *inania*. Infine, coincidenza di figuralismo e sentimento: in *Tenebrae factae sunt* su «et inclinato capite emisit spiritum», le voci dipingono l'immagine con una scala discendente e traducono il sentimento in un loro rapprendersi al grave quasi senza più melodia; ed è l'unico dei *Responsoria* a non chiudersi con la «cadenza piccarda» (ossia con l'accordo finale maggiorizzato, pur se il pezzo sia in tono minore), ma in Fa minore.

Or Leo, nello stile armonico di questi *Responsori*, fa come un passo indietro rispetto a Scarlatti; ma com'è toccante la sua espressione in un *ductus* più semplice e più austero! Le sue dissonanze sono basate più sovente sul «ritardo» che sull'«appoggiatura» e su accordi «moderni»: ma sono intensissime. Si ascoltino però, quanto a uso ardito dell'«appoggiatura», quelle su «plaga crudeli» di *Omnes amici mei*. Ancor più, nella combinazione dell'«appoggiatura» e del «ritardo» e delle

«note di volta» e «di sfuggita», sulle parole «in amaritudine» e «ut me crucifigeres», di *Vinea mea electa*: un genere di *pathos* armonico che fa pensare a Bach. Basta un lieve cromatismo nelle voci interne – più di rado in quella superiore – e una sfumatura espressiva è manifestata. La semplicità concettuosa, la concisione, di quest'opera, manifestano un sommo compositore al vertice della potenza creativa. Se ne andò dopo poco, e dobbiamo commentare la sua prematura scomparsa ancora con le parole dettate dal cardinale Ottoboni a chiudere l'epigrafe per la tomba di Scarlatti: «Mors modis flecti nescia»: «La morte non volle farsi piegare dal canto», ovvero «La Morte non sa esser piegata dal canto». Il grande umanista, che cita con le sue quattro ultime parole il verso di Virgilio narrante il mito di Orfeo nell'Ade (*Georgiche*, IV, 470), *nesciaque humanis precibus mansuescere corda*, vuole che chi legge al Tracio Cantore pensi: e dipinge l'immagine di Alessandro Scarlatti come Orfeo. Nessuno più di Alessandro va chiamato l'Orfeo dei tempi nostri. Al figlio di Apollo il cardinale Pamphilj paragonò a Roma Händel, dichiarando enfaticamente il Sassone superiore al semidio: Händel non arrossì nel musicar come Cantata il testo, *Hendel non può mia musa*; e nuovo Orfeo, e in-

sieme Apollo e Dioniso, volle chiamarsi Rossini, col linguaggio simbolico del frontone della casa bolognese di Strada Maggiore. Negli stessi anni Orfeo venne denominato a Dresda Muzio Clementi. Nel mito di Orfeo il canto poté piegare la morte: ma una sola volta, e invano.

Nota bibliografica

M.F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, ed. cons. *La musica Barocca*, a cura di P. ISOTTA, Milano 1989. Di Friedrich Blume fondamentali le voci dedicate alle epoche della storia musicale pubblicate nell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, da lui diretta, da me raccolte e pubblicate siccome *Storia della musica dal Medio Evo ai nostri giorni*, Milano 1984. C.V. PALISCA, *Baroque Music*, Englewood Cliffs (New Jersey) 1968. E.J. DENT, *Alessandro Scarlatti*, Londra 1905. R. PAGANO, *Scarlatti. Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano 1985. La bibliografia su Leo è scarsa e di non grande qualità. Può trovarsi, fino al 2005, nella esemplare voce di L. Così per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005.

ABSTRACT

The Neapolitan Tradition of Responsories for Holy Week: Leonardo Leo's Tenebrae of Passion and Light

Alessandro Scarlatti is, at one and the same time, the crowning moment of Baroque music and – according to his great biographer, Edward J. Dent – the «father of Classical Music». Which is to say, he anticipates Bach and Handel by a generation. Leonardo Leo, Scarlatti's foremost follower, who died in Naples in 1744 at fifty years of age, brings the transition from Baroque to Classical to its conclusion. The above-mentioned *maestri* are the greatest opera composers of their time and supreme cultivators of the Classical style, both in their severe counterpoint and in the bolder madrigal style. They are heirs to 16th-century Flemish and Italian music on the one hand, and to the 'modern' Gesualdo and Monteverdi on the other. They attain to doctrinal heights, that brook comparison with few or none. The illustrious tradition of the Holy Week responsories reaches its technical and expressive high point in Carlo Gesualdo. His example is followed by Scarlatti and Leo according to a strictly Neapolitan tradition; while forebearing to compete with him, they express themselves in a more austere and concise style. Leo's works, held in the library of the Conservatory in Naples have only very recently been transcribed and recorded, and this is the first essay dedicated to them.

Note e discussioni

*Heinrich Schliemann a Napoli: note di viaggio e documenti**

Umberto Pappalardo

Ma quantunque sia dispiacevole qui in molti aspetti, io parto da Napoli con rincrescimento e rammarico, giacché molto mi piace qui la vita e l'attività che regna nelle strade (Heinrich Schliemann, 17 dicembre 1858).

La presenza in città di Heinrich Schliemann (Neubukow, 1822 – Napoli, 1890), straordinario cultore dell'archeologia, abile imprenditore¹, ma anche instancabile viaggiatore, è ampiamente attestata sia dalla storiografia che dai carteggi documentari. In particolar modo lo studio delle corrispondenze custodite presso l'American School of Classical Studies of Athens consente l'occasione per intraprendere nuove riflessioni sul carattere e sugli aspetti dei viaggi del celebre artefice della scoperta di Troia².

Numerosi furono i suoi viaggi in Italia ed in particolare a Napoli³, da dove salpava abitualmente per il Pireo per poi raggiungere la sua villa ad Atene⁴. I suoi soggiorni a Napoli, almeno una decina, risultano ben documentati dai diari superstiti e dalle lettere⁵. Si tratta della testimonianza di un trentennio di contatti e frequentazioni dell'ambiente partenopeo che, tra visite e descrizioni dei luoghi, testimoniano anche un mutamento di interessi culturali del famoso archeologo⁶. Ad esempio, mentre i suoi due primi viaggi, nel 1858 e nel 1864, avvennero essenzialmente da 'turista', quelli compiuti nel 1868 e nel 1869 rivelano l'idea e l'attenzione di 'uomo colto' (nel 1868 si era iscritto alla Sorbona⁷), affascinato dalle antichità e dai relativi rinvenimenti allo studio delle antiche testimonianze. Invece in quelli successivi al 1875, ovvero seguenti alla scoperta di Troia (1871-1873), si profila il vero 'professionista' che intrattiene rapporti con i vertici della scena archeologica italiana e internazionale.

Il primo viaggio, quello dell'anno 1858, rientra un più ampio 'tour', che lo portò da San Pietroburgo fino alle cataratte del Nilo e poi da lì fino a Stoccolma (fig. 2)⁸.

Nei diari di questo tempo, come pure in quelli del 1864, si rivelano in tutta l'essenza la curiosità e l'entusiasmo verso l'archeologia, con commenti che rappresentano la cifra della sua esperienza⁹.

Il secondo viaggio, quello del 1864, avvenne quando Schliemann, alle prese con difficoltà finanziarie, lasciò tutto per dedicarsi soprattutto ai viaggi culturali¹⁰.

Nel 1868, già molto ricco, si ritirò completamente dalla gestione diretta degli affari, decidendo di vivere soprattutto di azioni in borsa e rendite immobiliari¹¹. Infatti in quello stesso anno si era stabilito a Parigi (dove possedeva quattro case) per seguire lezioni universitarie di filosofia, archeologia, etnologia e geografia storica, ma anche dedicarsi ai viaggi ed alle scoperte archeologiche¹². Nell'aprile dello stesso anno scrisse da Parigi al figlio Serge:

Je quitte aujourd'hui pour la belle Italie. Bien que j'ai été plusieurs fois à Rome et Naples, la pensée que les reverrai un peu de jours quelque chose d'enivrant pour moi et jamais de ma vie je ne suis parti en voyage avec une telle joie. Cette fois-ci je m'intéresse particulièrement en Italie ce font les fouilles qu'on fait pour découvrir des antiquités (...) je suis curieux de voir les immenses découverts qu'on vient de faire à Rome et Pompeii¹³.

Fu il viaggio di un uomo motivato, curioso, ma ancora privo di conoscenze specifiche di arte o di archeologia, come emerge dai carteggi¹⁴. In questa occasione visitò Pompei, il Vesuvio, Ercolano, Sorrento, Capri e Paestum.

Il 10 giugno conobbe Giuseppe Fiorelli:

Vedi poi il direttore Fiorelli, che mi diede un permesso per la scuola in Pompei, i vetri antichi, oggetti osceni, le gioie e gemme, i quadri, bronzi, vasi etruschi e italo-greci – questi ultimi con magnifici dipinti rossi sopra fondo nero¹⁵.

L'inizio di una corrispondenza cordiale che continuerà sino al 1875 con rari aspetti e implicazioni culturali. Purtroppo questo viaggio fu segnato da fortissimi dolori all'orecchio sinistro, che aumentarono, ad onta delle prescrizioni dei medici napoletani di decotti di lattuga, spalmature di ioduro di potassio e bagni caldi nelle Stufe di Nerone a Pozzuoli.

A causa di questi dolori il 30 settembre scrive:

mi sono risolto di partire domani via Marsiglia per Parigi per tentarvi la guarigione, anche se a malincuore (...). Mi separo da Napoli con grandissimo rammarico e coll'intenzione di rivenire ben pronto (Napoli, 1 ottobre).

Nei circa venti giorni di questo soggiorno dimora nell'Hotel de Russie a Santa Lucia, con una bella veduta sul Vesuvio ed il Golfo¹⁶. Visita l'Università e nuovamente il Museo, dove appunto conosce Giuseppe Fiorelli e si dedica molto anche alle zone interne (Caserta e Capua) ed a nord di Napoli (i Campi Flegrei). Assiste anche a qualche lezione all'Università su Letteratura Greca (Ferdinando Flores), in Linguistica comparata (Filippo Giacomo Lignana), in Storia Moderna (Giuseppe de Blasiis) e Storia Antica (Giambattista Calvella).

Pompei fu visitata dallo Schliemann ben tre volte: il 10 dicembre 1858, il 18 settembre 1864 e poi l'8 giugno del 1868. Mentre per i successivi sette viaggi (dal 1869 al 1890) mancano purtroppo i diari¹⁷. Gli anni seguenti – quelli del periodo 1871-1873 – furono gli 'anni eroici' di Schliemann durante i quali, grazie allo scavo di Troia, era diventato celebre. Nel 1874 fu totalmente preso dal contenzioso legale relativo al trasferimento illegittimo del *Tesoro di Priamo* da Hissarlik ad Atene¹⁸.

Il 1875 fu un anno trascorso dietro le quinte, speso soprattutto in frenetici contatti a vastissimo raggio nel tentativo, da un lato, di riottenere l'autorizzazione per lo scavo di Troia e, dall'al-



1. Heinrich Schliemann, fotografia Ed. Schultze Hofphotograph. Heidelberg, Universitätsbibliothek.

tro, nel sondare possibili siti alternativi, soprattutto in Italia, nel timore di un totale veto da parte del go-verno turco. A questo proposito appare interessante una lettera piena di speranze all'amico Gauthiot del 28 giugno dove annuncia: «en Octobre probablement nous fixerons notre domicile à Naples pour faire pendant le reste de notre vie des fouilles dans le midi d'Italie»¹⁹.

Da allora intensa fu la sua attività di sondaggi in Italia, dove – grazie al sostegno del Ministro Ruggiero Bonghi e del Direttore Generale Giuseppe Fiorelli – esplorò i siti di Arpino, Albano (o Alba Longa), Mozia, Segesta, Taormina, Siracusa, Paestum, Capri e Populonia, alla ricerca degli esuli troiani o dei popoli coevi (in Appendice, docc. 1-5)²⁰.

L'esperimento italiano si rivelò però un fracasso e Schliemann lasciò l'Italia, carico più di inimicizie che di successi, partendo da Napoli il 24 dicembre del 1875 «con le pive nel sacco», come ebbe a scrivere Michele Amari (in Appendice, doc. 3). Si trattò comunque di una ventata di internazionalità quella che la presenza di Schliemann, il mitico scopritore di Troia, aveva portato sulla scena dell'archeologia italiana. In questo periodo i suoi interlocutori furono solo personalità di altissimo rilievo, quali il ministro Bonghi, Fiorelli, Pigorini, Nicolucci, Gozzadini, Gamurrini, il Principe di Scalea ed altri ancora.



2. Il viaggio di Schliemann nel 1858 (da Thanos 2016, fig. 1).

Passiamo ora al 1890, anno della sua morte, avvenuta proprio a Napoli a causa di un'otite degenerata in meningite²¹. Dalla sua *Autobiografia* sappiamo che era proprio reduce da un'operazione all'orecchio in Germania e che venne di proposito da Parigi a Napoli – sulla via per Atene – per visitare il Museo Archeologico e vedere le ultime scoperte di Pompei²².

Schliemann morì da solo a Napoli il 26 dicembre del 1890, proprio il giorno di Santo Stefano, all'età di 68 anni²³. Purtroppo i *Diari* si interrompono al 27 luglio del 1890; ma dove sono finiti i restanti cinque mesi? Pare strano che l'amico Wilhelm Dörpfeld, venuto da Atene a prelevare il suo corpo, o Meuricoffre, il banchiere svizzero suo agente a Napoli²⁴, non siano passati per il Grand Hotel, dove soggiornava, per ritirare i suoi effetti personali (fig. 3)²⁵. Pertanto di questo infausto soggiorno ci resta solo l'atto di morte del 27 dicembre (Appendice, doc. 8; fig. 4) ed una toccante testimonianza di Henryk Sienkiewicz, futuro Premio Nobel per la Letteratura, che alloggiava nello stesso albergo:

Quella sera mentre ero seduto in questa nebbia di pensieri fu portato in albergo [nella hall] un moribondo, tanto per aumentare questi miei tristi pensieri. Quattro persone lo portavano. La testa gli cascava sul petto, occhi chiusi braccia penzolanti e volto cinereo, era trasportato da quattro persone. Con il loro truce carico mi passarono vicinissimo. Poco dopo il direttore venne da me e mi chiese: – «Lo sa, Signore, chi era?» – «No» – «Era il grande Schliemann». Il povero grande Schliemann! Aveva scoperto Troia e Micene, Orchomenos, Livadia guadagnandosi l'immortalità e ora lui stesso stava morendo²⁶.



3. Hotel de Genève a Via Medina (1858), cartolina d'epoca. Collezione privata.

4. Via Caracciolo e Grand Hotel in Piazza Umberto (oggi Piazza della Repubblica), fotografia Römmler & Jonas, Dresden (da *Metropolisz* di A. Derzsi Elekes, Budapest 2006).

5. Iscrizione commemorativa presso l'Aquarium della Villa Comunale di Napoli.

Ai funerali solenni ad Atene presenziarono i Sovrani di Grecia, alla testa della bara un busto di Omero, il poeta che aveva ispirato le sue gesta²⁷. Della sua 'gloriosa' presenza a Napoli resta ormai solo un pallido ricordo in una massiccia iscrizione commemorativa in calcare posta oggi presso l'Aquarium (fig. 5):

LA GERMANIA DEDICA QUESTA LAPIDE / ALLA MEMORIA IMPERITURA DI UNO / DEI SUOI FIGLI PIÙ ILLUSTRATI / HEINRICH SCHLIEMANN / IL QUALE RIPIPORTANDO ALLA LUCE LE / VESTIGIA DI TROIA MICENE E TIRINTO / HA RIDATO AL MONDO LA CONOSCENZA / DELLA CULTURA OMERICA / EGLI MORÌ A NAPOLI IL 26 DICEMBRE 1890 / DURANTE UNO DEI SUOI MOLTI VIAGGI / IN GRECIA.

La lapide con molta probabilità sussisteva nel Grand Hotel, in piazza Umberto I (ora della Repubblica), demolito nella prima metà del Novecento. L'epigrafe salvata è stata collocata nella Villa Comunale, nei pressi dell'Acquario, a perenne testimonianza dello straordinario rapporto tra l'archeologo e la città partenopea. A parte le visite, due furono le vicende salienti e poco note che caratterizzarono i suoi rapporti con Napoli: il tentativo di trasferimento del *Tesoro di Priamo* al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e la cessione di una piccola collezione troiana oggi nell'Università di Napoli.

Infatti nel 1874 Schliemann era stato messo al bando dal Governo Turco per il trasferimento non autorizzato del *Tesoro di Priamo*. Allora Fiorelli gli suggerì la sistemazione nel Museo di Napoli. La proposta è attestata, fra l'altro, da una lettera di Schliemann a Fiorelli dell'11 gennaio 1874 (Appendice, doc. 2):

La ringrazio, per la Sua offerta di mettere la mia raccolta troiana nei magazzini del museo o d'esporgla (...). Ma veggio che Lei non ha nessuna idea della grandezza della raccolta (...) già l'esposizione del tesoro di Priamo solo nel Suo museo basterebbe d'attrarre a Napoli dei migliaia di forestieri. La domando dunque se vuole darmi il permesso d'espore nella camera degli oggetti preziosi del suo museo il tesoro insieme con tutte le arme di rame che vi appartengono (...). La scienza guadagnerà certo moltissimo da questa esposizione, perché tutti gli eruditi che ne hanno il tempo ed il mezzo verranno esaminare il tesoro e ne scriveranno la lor opinione; molto ne guadagnerà pure Napoli ed io stesso ne guadagno ciò che avrò il tesoro in sicurezza²⁸.

Della vendita non se ne fece poi più nulla sia perché il nuovo Regno d'Italia non disponeva dei fondi necessari per un rapido acquisto sia perché nel frattempo il governo turco aveva riammesso l'archeologo allo scavo di Troia. Però dal momento che Schliemann ebbe eccellenti rapporti fin dal 1874 con Giustino Nicolucci, il padre dell'antropologia italiana, gli donò una piccola collezione troiana, come si evince da una sua lettera del 16 febbraio 1876 (Appendice, doc. 7). La collezione fu poi venduta per 238 Lire da Nicolucci al Museo di Antropologia dell'Università dove è tuttora custodita²⁹.



MUNICIPIO DI NAPOLI
STATO CIVILE

Estratto dal Registro degli atti di Morte dell'anno 1890
 del *Signor Schliemann*

L'anno milleottocento <i>novanta</i> , addì <i>sette</i> <i>sette</i> di <i>Genova</i> , a ore <i>10</i> meridiane <i>10</i> e minuti, nella Casa comunale. Avanti di me <i>Giuseppe Di Giacomo</i> <i>Medico Legale</i> <i>Giuseppe Di Giacomo</i> <i>Medico Legale</i> <i>Giuseppe Di Giacomo</i> <i>Medico Legale</i> <i>Giuseppe Di Giacomo</i> Ufficiale dello Stato Civile del Comune di <i>Napoli</i> sono compars <i>Heinrich Schliemann</i> , di anni <i>56</i> , <i>single</i> , do- miciliat e in <i>Genova</i> , e <i>Vincenzo Schliemann</i> , di anni <i>56</i> , <i>single</i> domiciliat in <i>Napoli</i> , quali mi hanno dichiarato che a ore <i>10</i> meri- diane <i>10</i> e minuti <i>10</i> di <i>10</i> , nella casa posta in <i>via</i> <i>Bivio</i> al numero <i>10</i> , è morto <i>Heinrich Schliemann</i> di <i>anni</i> <i>56</i> , <i>single</i> , residente in <i>Genova</i> , nato in <i>Genova</i> da <i>Giuseppe Schliemann</i>	Numero <i>813</i> <i>Schliemann</i> <i>Bivio</i>
--	--

6. Atto di morte di Heinrich Schliemann (1890). Municipio di Napoli – Stato Civile.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Lettera di Schliemann a Fiorelli, 11 gennaio 1874³⁰.

La ringrazio, per la Sua offerta di mettere la mia raccolta troiana nei magazzini del museo o d' esporla in uno dei giardini che lo costeggiano, il quale giardino dovrebbe esser coperto à tale proposito. Ma veggo che Lei non ha nessuna idea della grandezza della raccolta; bisognerei più di 300 panieri e casse per imballarla ed al meno 2 mesi per classificarla di nuovo nel Suo museo. Sig. Eugène Piot di Parigi ha ragione di dire che questa raccolta non può cambiare di sito che una sola volta. Debbo dunque lasciarla qui sino che abbia la mia propria casa in Italia. Ma già l'esposizione del tesoro di Priamo solo nel Suo museo basterebbe d'attrarre à Napoli dei migliaia di forestieri. La domando dunque se vuole darmi il permesso d' esporre nella camera degli oggetti preziosi del suo museo li tesoro insieme con tutte le arme di rame che vi appartengono (...) [Per l'esposizione occorrevano due «tavole invetriate» di cui lo Schliemann indica minutamente le dimensioni e alcune particolarità, avvertendo che deve prendere seco] anche 20 o 30 penati [ovvero 'idoli'] troiani ed alcuni altri vasi che non appartengono al tesoro ma che sono *necessarissimi* per spiegarlo (...). Non sareb-

be possibile di mettere *sopra* un armario della stessa camera un grande vaso, alto di 62 Ctm., largo di 50 Ctm. con faccia di civetta, mammelle di donna e belle ornamenta incise che ho trovato nel palazzo di Priamo? (...) La scienza guadagnerà certo moltissimo da questa esposizione, perché tutti gli eruditi che ne hanno il tempo ed il mezzo verranno esaminare il tesoro e ne scriveranno la lor opinione; molto ne guadagnerà pure Napoli ed io stesso ne guadagno ciò cheavrò il tesoro in sicurezza (...) Tosto che il tesoro sarà nel museo sarò libero d'esaminare nell'Italia meridionale ed in Sicilia i terreni da scavare; ma ricercherò solamente i siti delle antichissime città preistoriche e gli troverò simile ad un fattore (facteur) che riconosce il biglietto di Banca in una lettera non registrata.

2. Carta intestata del Ministro della Istruzione Pubblica R. Bonghi, Roma, 19 settembre 1875³¹.

Onorevole Signor Dr. H. Schliemann – Napoli
 Pregiat.mo Signore

La fama delle sue belle scoperte archeologiche era giunta da molto tempo insino a me, quando mi capitò alle mani la pregiata sua del 16, e però essa mi riuscì tanto più gradita.

Molti e sentiti ringraziamenti io Le debbo per quanto Ella cortesemente m'inviava di libri e di fotografie concernenti le sue scoperte, io mi farò un piacere di esaminare il tutto con ponderazione, per esprimerle poi il mio avviso intorno alla scelta dei luoghi da esplorare in Italia. Intanto parrebbermi essere ben conducevole al fine desiderato, che Ella fosse qui, non potendo trattare verbalmente del suo disegno, e discutere insieme il modo per mandarlo ad effetto.

Per altro sin da ora posso dirmi lieto che Ella si sia deciso a firsarsi stabilmente in Italia, dove non meno che in Grecia, la sua mirabile operosità troverà largo campo per esercitarsi in vantaggio di quella scienza, alla quale Ella ha ormai consacrato tutte le sue forze.

Gradisca, Signore, l'attestato della mia profonda considerazione.
 Il Ministro Bonghi

3. Michele Amari al Principe di Scalea³².

Roma 28 ottobre 1875.

Egregio signor Principe.

Volendo risponder oggi alla sua pregiatissima del 24, che ho ricevuta oggi a mezzogiorno, ed essendo già tarda l'ora, scriverò quasi un telegramma.

La prima cosa le dico, che per gli scavi di Selinunte sono state assegnate 45,000 lire, non comprese, come ben s'intende, le spese di mantenimento de' varj monumenti, della guardia, ecc., e molto meno quelle del Museo.

Così abbiamo un poco più delle 50 mila date per ogni cosa. La distribuzione del fondo generale di circa 500 mila fu fatta due settimane addietro dalla Giunta alla quale io preseggo, quantunque non archeologo e nemmeno dilettante; ma scolaro iconoclasta che si è messo ad almanaccare su le epigrafi e monumenti arabi. La distribuzione è stata approvata dal Ministro.

Rimane ora a Lei di far che il denaro non rimanga in cassa inoperoso.

Vede che si è dato alla Sicilia quasi il 10 per 100 del fondo totale, e veramente sarebbe poco trattandosi di antichità. Ma Roma va provveduta, l'Etruria ancora, e Pompei non si può abbandonare.

Son lieto che lo Schliemann se ne torni via con le pive nel sacco. Toglie d'imbarazzo il Governo, che già si era messo in una via pericolosa, raccomandando troppo facilmente il rapitore del tesoro di Priamo. Se il diavolo l'avesse aiutato a trovare nell'isola di San Pantaleo qualche raro monumento fenicio, chi gliel'avrebbe tolto di mano? E si figuri le grida de' nostri paesani; i quali non aspettano che altri li punga per urlare e bestemmiare. Già le lagnanze erano arrivate a me, e il fatto si era ingrossato e sfigurato nel passare il mare, ed io ne aveva parlato al Fiorelli, il quale lo ristabili nei termini veri. Tolsi l'occasione di mostrargli che nemmeno questi mi sarebbero piaciuti, e seppi da lui della risposta fatta alla Commissione e non ricapitata pur anco alla data della sua lettera. Oggi ho visto il Bonghi, che è ancora a letto, ma non ho voluto parlargli d'affari. Quand'egli guarirà, e spero non tardi, abbiamo da discorrere di varie cose, e tra le altre, toccherò di questa imprudenza a favore dello Schliemann.

La mia moglie le è tenutissima della gentile memoria che il signor Principe fa di lei, ed anco i miei bimbi, dei quali l'ultimo, appena annunziatogli il saluto, si ricordò del terrazzo e della finestra, dalla quale si rideano de' commensali quella tal sera. Ed ora, premendomi d'impostare la lettera, la prego di riferire i miei ossequiosi saluti alla signora Principessa Scalea ed alla signora Principessa che amo sempre chiamare Scordia, col titolo che illustrò la famiglia nel nostro periodo rivoluzionario.

Mi comandi e mi creda sempre suo devot. M. Amari.

4. Lettera di Fiorelli a Schliemann, Roma, 7 novembre 1875³³.

Ringrazio la S.V. Illma delle notizie fornite a questo Ministero intorno ai tentativi di scavi eseguiti in Sicilia, e sono dolente che essi non abbiano potuto dare maggior frutto di quello, che la S.V. si è compiaciuto di segnalare.

In quanto alla indicazione di altro sito, che prometta in Italia le antichità di cui la S.V. va in traccia, non saprei che cosa aggiungere a quanto ebbi l'onore di dirle altra volta, cioè che città contemporanee alla Troia di Omero, qui o non esistono o sono affatto sconosciute.

Quante volte però la S.V. Illma intendesse rivolgere i suoi studi a monumenti di epoche meno antiche, la pregherei di manifestarmi i suoi progetti, perché possa secondarla nei suoi generosi impulsi, per cui tanto si è avvantaggiata la scienza.

Accolga Illmo Signore i sensi della mia alta considerazione.

D'ordine del Ministro

Il Direttore Fiorelli

Al Sig. Dott. Enrico Schliemann

Presso Meuricoffe & Co in Napoli

5. Lettera di Schliemann a Nicolucci, 16 febbraio 1876³⁴.

Illmo Signor Dottore Giustiniano Nicolucci

Isola di Liri, Italia [sulla busta]

Costantinopoli 16 Feb[braio] 1876

Chiarissimo Sig Dottore

La ringrazio sinceramente per la sua amabilissima lettera del 16 scorso. Sono già 7 settimane qui per ottenere un firman per continuare gli scavi di Troia e credo riuscirvi tosto di modo che potrò ricominciare gli scavi ancora in questa primavera.

Avrò allora molto piacere a mandarle degli utensili di pietra tro-

iane per l'intermezzo dei banchieri Sig Meuricoffe & Co di Napoli, ma assolutamente non bisogno le idole che Lei mi offre, perché raccoglio solamente gli oggetti che trovo io stesso.

La prego. Chiarissimo Sig Dottore di gradire i miei più distinti saluti

Suo devmo sarò

Dr H. Schliemann

Indirizzo Atene

Grecia

6. Atto di morte di Heinrich Schliemann.

Municipio di Napoli – Stato Civile

Estratto dal Registro degli Atti della Morte dell'anno 1890

Della Sezione Chiaia, Numero 813

Schliemann Enrico

L'anno milleottocentonovanta, addì ventisette di Novembre, a ore pomeridiane una e minuti ____, nella Casa comunale.

Avanti di me Quirino di Gennaro [...] Vicesindaco aggiunto per delegazione del venticinque Novembre scorso anno Ufficiale dello Stato Civile del Comune di Napoli Chiaia, sono compars[i] Giovanni Cardarelli, di anni trentotto impiegato, domiciliato in Napoli, e Varriale Landolfi, di anni cinquanta, ebanista domiciliato in Napoli, quali mi hanno dichiarato che a ore pomeridiane tre e minuti trenta di ieri, nella casa posta in Piazza Umberto Primo al numero uno, è morto Enrico Schliemann, di anni sessantotto, professore, residente in quarta sezione, nato in Neu Bukow Germania da s'ignora il Padre, domiciliato in ____, e da s'ignora la madre, domiciliata in ____, coniugato ignorandosi la generalità.

A questo atto sono stati presenti quali testimoni Gennaro Landolfi di anni ventuno, ebanista, e Andrea [...] di anni quaranta, [...] vente ambi residenti in questo Comune. Letto il presente atto a tutti gli intervenuti, l' [...] Giovanni Cardarelli, Daniele Landolfi, Gennaro Landolfi, Andrea [...], Quirino di Gennaro.

La presente copia è conforme all'originale.

Annotata nel Registro al N° 813

gratis ed in carta libera al Console Generale di Germania

avverso di una altra amministrazione

Napoli 27 dicembre 1890

L'Ufficiale dello Stato Civile

[segue un'annotazione consolare in *Schriftdeutsch* ovvero un corsivo tedesco dell'Ottocento]

* Ringrazio Charles Kaufmann Williams, Nancy Bookidis e Natalia Vogeikoff-Brogan dell'American School of Classical Studies Athens (ASCSA) per il loro costante sussidio; Wilfried Bölke, Sybille Galka, Undine Haase, Reiner Hilde, Hellmut Rühle e Reinhard Witte della Heinrich-Schliemann-Gesellschaft in Ankershagen; Elizabeth Jane Shepherd del MiBAC Roma; Carlo Knight e Pasquale Rossi, Napoli. Tale ricerca è stata resa possibile grazie ad un contributo della *Alexander von Humboldt Stiftung* nell'anno 2016 concesso all'Università di Tübingen (prof. Thomas Schaefer) e della *1984 Foundation* per ricercare nell'Archivio Schliemann presso la Gennadius Library dell'American School of Classical Studies di Atene (ASCSA).

¹ La sua immensa ricchezza fu dovuta essenzialmente al commercio del salnitro, che serviva a produrre la polvere da sparo per la Guerra di Crimea (1853-1856); alla vendita dell'indaco, per realizzare le giubbe rosse dell'esercito dello Zar; al prestito di soldi ai cercatori d'oro negli Stati Uniti. Viaggiò in America, ma fu perfino in India, Cina e Giappone. Scriveva e parlava correntemente circa venti lingue, che apprese da autodidatta mettendo le traduzioni della Bibbia a confronto. H. SCHLIEMANN, *Ilios: The City and Country of the Trojans*, New York 1881 (reprint: Salem, New Hampshire 1989); *Heinrich Schliemann's Selbstbiographie bis zu seinem Tode vervollständigt*, a cura di S. SCHLIEMANN, Leipzig 1892; E. MEYER, *Heinrich Schliemann. Kaufmann und Forscher*, Göttingen 1969; G.S. KORRES, *Heinrich Schliemann. Ein Leben für die Wissenschaft*, Berlin 1990.

² D.A. TRAILL, *Schliemann's Trips 1841-1867 and a Detailed Record of his Movements 1868-1890*, in «Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie», 14, 1991-1992, pp. 207-214.

³ Si riporta una bibliografia essenziale citata secondo la successione cronologica dei suoi viaggi in Italia: C. THANOS, *Schliemann's Journey to Italy, Egypt and the Near East in the winter of 1858-1859: the A3 Diary*, in «Mitteilungen Heinrich-Schliemann-Gesellschaft Ankershagen», 10-11, 2016, pp. 119-135 (dove però poco o nulla si dice dell'Italia); D.A. TRAILL, *Schliemann's Trips*, cit., pp. 207-214; IDEM, *Schliemann's Movements 1868-90*, in IDEM, *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*, London 1997, Appendix IV, pp. 310-315; E.F. BLOEDOW, *Heinrich Schliemann in Italy in 1868: Tourist or Archaeologist?*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 69, 3, 2001, pp. 115-129; per l'anno 1875: E.J. SHEPHERD, *Schliemann a Populonia e altrove*, in «Rassegna di Archeologia», 24B, 2009-2011, pp. 143-165.

⁴ L'edificio, realizzato nel 1879 da Ernst Ziller in prossimità del Palazzo Reale, è un gioiello dell'architettura neoclassica con uno stile ibrido fra rinascimentale e pompeiano, ma ricco di motivi troiani. Nella villa, accanto alla biblioteca di archeologia, un'altra sala conteneva la stampa internazionale, che quotidianamente seguiva per controllare le proprie azioni in borsa: G.S. KORRES, *Heinrich Schliemanns Iliou Mélatron in Athen*, in «Das Altertum», 34, 1988, pp. 164-173.

⁵ I carteggi ed i documenti che lo riguardano sono in massima parte custoditi ad Atene: American School of Classical Studies Athens [d'ora innanzi ASCSA], Gennadius Library, Archive, Heinrich Schliemann Papers. Sull'origine, le vicende e la struttura di questo fondo, si veda S.A.H. KENNEL, *Schliemann and his Papers: A Tale from the Gennadeion Archives*, in «Hesperia», 76, 4, 2007, pp. 785-817. L'archivio è consultabile anche all'indirizzo web www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/heinrich-schliemann-finding-aid.

⁶ Essi avvennero nei seguenti anni: 10-18 dicembre 1858; 18 settembre-1 ottobre 1864; 10-31 giugno 1868; 4 ottobre 1869 (manca il diario); 1-17 dicembre 1875 (manca il diario); 25 ottobre 1880 (manca il diario); 4-9 ottobre 1882 (manca il diario); 29 maggio-4 giugno 1888 (manca il diario); per il 1890 il diario si interrompe al 27 luglio del 1890; la sua morte sarebbe avvenuta proprio a Napoli il 26 dicembre del 1890.

⁷ Il 7 maggio 1867 aveva assistito ad una conferenza di Georg Nikolaides su *Topographie et plan stratégique de l'Iliade* e lo stesso giorno scris-

se al figlio Serge «sur la géographie je m'entretiendrais beaucoup avec toi à mon retour, car c'est à présent ma science la plus favorisée après la philosophie»; citato da E.F. BLOEDOW, op. cit., p. 127.

⁸ Si trattò di una fuga dagli affari che non lo interessavano più: «Im Jahre 1858 schien mir mein erworbenes Vermögen gross genug, und ich wünschte mich deshalb gänzlich vom Geschäft zurückzuziehen. Ich reiste zunächst nach Schweden, Dänemark, Deutschland, Italien und Aegypten, wo ich den Nil bis zu den zweiten Katarakten in Nubien» (*Heinrich Schliemann's Selbstbiographie*, cit., p. 23).

⁹ In proposito è interessante un'annotazione alla data del 27 Dicembre 1858 [American School of Classical Studies Athens (ASCSA; si veda www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/heinrich-schliemann-finding-aid), Gennadius Library, Archive, *Heinrich Schliemann papers* (d'ora in avanti GLS) Diaries A 3, pp. 66-67]: «Scrivo da Messina del 27 Dicembre la lettera seguente a Bessow: (...) Infatti non posso descrivervi quanto il viaggiare è gustoso dopo aver sofferto tanto dispiacere quanto io ho sofferto durante la crisi [economica]. Ma di passare tutta la vita in viaggio è impossibile o di passarla senza far niente in Roma, Parigi o Atene per un uomo chi, come io, è accostumato al lavoro pratico dalla mattina fino alla sera. Anche è troppo tardi di dedicarmi alla carriera dell'erudito perché già sono troppo vecchio divenuto nel mestiere del commercio troppo vecchio per poter aspirare a pervenire a qualche cosa negli studi, che ho coltivati fino adesso pel mio piacere ma che mi dispiacerebbero se ne volessi fare mia sola occupazione. Inoltre mia moglie [la prima, Caterina Petrovna Lyschinla] non sarebbe mai felice in un'altra città che in Pietroburgo».

¹⁰ *Heinrich Schliemann's Selbstbiographie*, cit., p. 25: «Bevor ich mich jedoch gänzlich der Archäologie widmete und an die Verwirklichung des Traumes meines Lebens ging, wollte ich noch etwas mehr von der Welt sehen».

¹¹ Ivi, p. 26: «Endlich war es mir möglich, den Traum meines Lebens zu verwirklichen (...) und das Vaterland der Helden, deren Abenteuer meine Kindheit entzückt und getröstet hatten, in erwünschter Müsse zu besuchen. So brach ich im April 1868 auf und ging über Rom und Neapel nach Korfu, Kephallonia und Ithaka».

¹² Ivi, cit., p. 25: «So reiste ich im April 1864 nach Tunis, nahm die Ruinen von Karthago in Augenschein, und ging von dort über Aegypten nach Indien. Der Reihe nach besuchte ich die Insel Ceylon, Madras, Kalkutta, Benares, Agra, Lucknow, Delhi, das Himalaya-Gebirge, Singapore, die Insel Java, Saigon in Cochinchina und verweilte dann zwei Monate in China, wo ich nach Hong-Kong, Canton, Amoy, Foochoo, Shangai, Tin-Sin, Peking und bis zur Chinesischen Mauer kam. Dann begab ich mich nach Jokohama und Jeddo in Japan, und von hier auf einem kleinen englischen Schiffe über den Stillen Ocean nach San-Francisco in Californien. Unsere Ueberfahrt dauerte 50 Tage, während deren ich mein erstes Buch «La Chine et le Japon» schrieb. Von San-Francisco ging ich über Nicaragua nach den östlichen Vereinigten Staaten, von denen ich die meisten durchreiste; dann besuchte ich noch Havanna und die Stadt Mexico, und liess mich endlich im Frühjahr 1866 in Paris nieder, um mich dauernd dem Studium der Archäologie zu widmen, das ich von nun an nur durch gelegentliche kürzere Reisen nach Amerika unterbrach».

¹³ GLS, BBB 27, 402; trascritta da E.F. BLOEDOW, op. cit., a p. 125.

¹⁴ Lettera a Johanna Diestel del 18 aprile 1868: «Ich selbst muss dagegen als gewöhnlicher Tourist reisen u[nd] mich einer oberflächigen Anschauung begnügen, in dem mir die zu wissenschaftlichen Untersuchungen nothwendigen Kenntnisse fehlen»; citata da E.F. BLOEDOW, op. cit., pp. 123-124.

¹⁵ GLS, Diary A11 (1867-1868), pp. 70-71.

¹⁶ L'edificio, ancora oggi esistente, corrisponde al civico 62; allora il lato mare della strada non era stato ancora edificato.

¹⁷ Molti dei carteggi di Schliemann andarono persi nel trasferimen-

to da Atene in Germania ad opera del suo biografo Ernst Meyer e di quelli giunti molti andarono distrutti sotto i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, si veda S.A.H. KENNEL, *op. cit.*, supra nota 6.

¹⁸ D.A. TRAILL, *How Schliemann smuggled Priam's Treasure from the Troad to Athens*, in «Hesperia», 57, 3, 1988, pp. 273-277.

¹⁹ GLS, Copybook BBB 35, pp. 14-15; citata da E.J. SHEPHERD, *op. cit.*, p. 158, n. 1.

²⁰ Ivi, pp. 143-165; U. PAPPALARDO, *Schliemann a Mozia*, in «*Sicilia Archeologica*», 110, 2018, pp. 108-138.

²¹ Un'otite all'orecchio sinistro, per decenni malcurata, al punto da aver infettato la corteccia cerebrale: R. MARCHESI-RAGONA, A. STAFFIERI, *Heinrich Schliemann (1822-1890). Lotopatia di un grande archeologo dilettante*, in *Pazienti celebri. Malati O.R.L. nella storia e nell'arte*, 95° Congresso Nazionale della Società Italiana di Otorinolaringologia e Chirurgia Cervico-Facciale, Torino 2008, a cura di D. FELISATI, G. SPERATI, Torino 2008, pp. 165-176; C. SKOULAKIS, C. PAPADAKIS, P. STAVROULAKI, E. DRIVAS, *The otologic problem and death of Heinrich Schliemann*, in «*European Archives of Oto-Rhino-Laryngology*», 265, 2008, pp. 575-580.

²² *Heinrich Schliemann's Selbstbiographie*, cit., pp. 98-99: «Am 31. Juli (...) Er kehrte nach Athen zurück (...), um kurz darauf am 12. November, Virchow's Rath entsprechend, sich dem Professor Schwartz in Halle zu der nothwendig gewordenen Ohrenoperation zu stellen (...) Im Gefühl seiner Kraft den Gefahren trotzend verliess er Halle am 12. December (...) und ist am 15. bereits in Paris (...) aber alle Schmerzen nicht achtend treibt es ihn nach wenigen Tagen von Paris nach Neapel, wo er vorhat, die neuen Erwerbungen der Museen und die letzten Ausgrabungen von Pompeji zu sehen».

²³ H. EINSLE, W. BÖLKE, *Das Heinrich Schliemann Lexikon*, Bremen-Rostock 1996, s.v. «Tod in Neapel», p. 169; *Heinrich Schliemann Museum (Ankershagen). Katalog*, Berlin 2003, pp. 93-94; *Tod in Neapel. Heinrich Schliemann zum 125. Todestag. Katalog der Ausstellung in Museum für Vor- und Frühgeschichte*, a cura di M. BERTRAM, B. HEEB, B. WEHRY, Berlin 2016, in part. pp. 10-11: «Tod und Begräbnis».

²⁴ D.L. CAGLIOTI, *I Meuricoffre da Goethe al Credito Italiano: cinque generazioni di banchieri protestanti a Napoli (XVIII-XX secolo)*, in *Banche multinazionali e capitale umano. Studi in onore di Peter Hertner*, a cura di M. DORIA, R. PETRI, Milano 2007.

²⁵ Anche questo sembra un mistero che va ad aggiungersi ai tanti che avvolgono la sua figura. Il Grand Hotel in Piazza Umberto I si ergeva sul lungomare dell'attuale Via Francesco Caracciolo, n. 37. Danneggiato gravemente durante la Seconda Guerra Mondiale, fu poi abbattuto. Nell'area oggi si erge il Consolato degli Stati Uniti d'America (Piazza della Repubblica, 2). La piazza antistante cambiò nome diverse volte: da Piazza Umberto a Umberto I (dal 1889 circa) in Piazza Principe di Napoli (dal 1897) fino all'attuale Piazza della Repubblica (dal 1960).

²⁶ Da: H. SIENKIEWICZ, *Listy z Afryki*, Warszawa (Nakładem „Słowa”) 1901 (in polacco). In inglese: E.A. BOJARSKL, *A Note on Schliemann's Death*, in «*Archaeology*», 11.3, 1958, p. 218. In tedesco: L. DUEL, *Heinrich Schliemann. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, München-Wien 1979, pp. 495-496; H. SIENKIEWICZ, *Reisebriefe aus Afrika und Amerika*, Paderborn 2012, pp. 6-7. In italiano: L. LEHNUS, *Incontri con la Filologia del Passato*, Bari 2012, p. 864 con nota 32. Henryk Sienkiewicz (Wola Okrzejska, Polonia 1846 – Vevey, Svizzera 1916) fu l'autore del celeberrimo *Quo vadis?* (1896) la cui prima edizione italiana fu pubblicata a Napoli da Detken & Rocholl nel 1901. Nel 1905 ottenne il Premio Nobel per la Letteratura con la motivazione «because of his outstanding merits as an epic writer». Lo scrittore polacco soggiornò spesso a Napoli e lo ricorda una targa commemorativa esposta ancor oggi sul lungomare, sulla facciata principale dell'Hotel Continental (Via Partenope, 31-44): «ENRICO SIENKIEWICZ / SCRITTORE POLACCO E MIRABILE NARRATORE / DELL'EROICO PASSATO DELLA SUA

NAZIONE / IN QUESTO ALBERGO NELL'ANNO 1894 / IMMERSO NEL TRAVAGLIO IDEOLOGICO DELLA SUA EPOCA / GIÀ MEDITAVA LE PAGINE DEL "QUO VADIS?" / CHE A NAPOLI VIDE LA SUA PRIMA VERSIONE ITALIANA / POLACCHI ED ITALIANI / NEL CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA SUA MORTE».

²⁷ *Heinrich Schliemann's Selbstbiographie*, p. 99: «Die Leiche haben sein langjähriger Freund Dörpfeld und der älteste Bruder der Frau nach Athen gebracht. Einer der ersten, welche der Witwe sein Beileid ausdrückte, war der Souverän des Reiches, welchem er seine trojanische Funde schenkte, Kaiser Wilhelm II. Am Nachmittag des 4. Januar kam in dem Saale seines Hauses, wo er so oft zu heiterer Geselligkeit seine Freunde, jung und alt, vereint hatte, die Trauergesellschaft zusammen, um dem grossen Manne die letzte Ehre zu geben. Zu Häupten des Sarges stand die Büste Homer's, welcher ihn zu seinen wissenschaftlichen Thaten begeistert hatte; den Sarg hatten diejenigen geschmückt, die ihm für sein Werk dankbar waren: die Kaiserin Friedrich, die griechische Königsfamilie, die Stadt Berlin, die wissenschaftlichen Institute Athens, und mit ihnen viele andere Freunde und Bekannte. König Georg, der Kronprinz Constantin und die Minister von Griechenland bezeugten durch ihr Erscheinen den Dank».

²⁸ Lettera di Schliemann a Fiorelli dell'11 Gennaio 1874, in: D. BASSI, *Il carteggio di Giuseppe Fiorelli. Gli scavi di Troia. Lettere di Enrico Schliemann*, Napoli 1926, pp. 30-31. L'opera del Bassi, stampata in 375 esemplari, è oggi di fatto introvabile e si ha notizia solo di due esemplari: uno nella Biblioteca d'Arte di Milano (vedi OPAC SBN) e l'altro nella Biblioteca di Archeologia dell'Università di Venezia (E.J. SHEPHERD, *op. cit.*, nota 24 p. 149). La ristampa del Bassi apparirà prossimamente a cura di Carlo Knight e dello scrivente.

²⁹ La collezione si compone di 196 oggetti in pietra – provenienti dagli strati più bassi, forse Troia I o Troia II – utilizzati nella vita quotidiana, come macine a mano, asce-martello, lame di ascia etc.: G. NICOLUCCI, *Armi ed utensili in pietra della Troade*, in «*Rendiconto della Reale Accademia delle Scienze Fisiche e Matematiche*», s. II, 1879, pp. 83-93 (relazione letta all'adunanza del 12 aprile). La lettera di Schliemann a Nicolucci del 16 febbraio 1876 è riprodotta in: F. FEDELE, *I contatti internazionali: Nicolucci e Schliemann*, in *Alle origini dell'antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, a cura di IDEM, A. BALDI, Napoli 1988 pp. 231-245; J. MORRIS, *The Museum of Anthropology of Naples University*, ivi, pp. 247 sgg.

³⁰ D. BASSI, *op. cit.*, pp. 30-31.

³¹ GLS, Incoming Correspondence, Box 70, fasc. 342, lett. 21, f a; manca purtroppo nell'Archivio Schliemann della Gennadius Library la lettera di Schliemann del 16 settembre citata da Bonghi.

³² A. D'Ancona, cit. da Shepherd, *op. cit.*, p. 162-163.

³³ GLS, Incoming Correspondence, Box 70, fasc. 377, lett. 194, f.a.

³⁴ F. FEDELE, *op. cit.*, che riproduce anche la fattura di acquisto.

*Alcune considerazioni a proposito di un «promemoria»
di Vezio De Lucia sull'attuazione del piano regolatore di Napoli*
Piero Craveri

Vezio De Lucia, in *Napoli, promemoria*¹, è tornato sulla vicenda urbanistica di Napoli di cui è stato indiscusso regista. È significativo che lo faccia, proponendo il consuntivo degli obiettivi perseguiti con l'ultimo piano regolatore, in forma di 'promemoria', per asserire in modo ragionato come, essendo stati raggiunti risultati soddisfacenti, non si debba più tornare indietro. Monito sul quale non si può che concordare, salvo ad essere meno ottimisti di quello che De Lucia palesa in questo scritto. Il piano regolatore di Napoli, approvato nel 2004 (è il terzo, dopo quelli del 1939 e del 1972), oltre il suo complesso di direttive e vincoli normativi, può dirsi infatti che abbia raggiunto la necessaria efficacia funzionale ed operativa solo per alcune aree del territorio del comune di Napoli, segnatamente il centro storico, delimitato dallo stesso piano nella sua definizione concettuale più ampia, comprendente tutta la città esistente fino al 1943. Così non è stato per l'area orientale e per quella occidentale della città, in particolare per l'area di Bagnoli, già occupata dagli impianti dell'Italsider, che hanno cessato la loro attività nel 1992, cioè più di venticinque anni fa. Per ambedue queste aree il piano configura in modo preciso la loro destinazione urbanistica. Ma è, appunto, l'attuazione di essa che non si è ancora realizzata, per vicende diverse che hanno investito le due aree, e resta, non fosse che per questo, un punto incerto del panorama urbanistico di Napoli, su cui in fine torneremo.

Vogliamo innanzitutto soffermarci sul centro storico dove, come si è detto, il risultato funzionale ed operativo delle direttive del piano è quale lo descrive De Lucia in questo suo scritto, «derivante dalla metodologia delle analisi e della classificazione tipologica, la più idonea ad agevolare, tra l'altro, la pratica degli interventi diretti, superando la paralizzante normativa del piano regolatore del 1972, basata sui piani particolareggiati mai redatti». L'ufficio urbanistico del Comune ha così portato a termine un grande lavoro rappresentato dalla «classificazione di oltre 16.000 edifici e spazi coperti, raggruppati per epoca e per appartenenza, in poco più di 50 tipologie per ciascuna delle quali sono stabiliti gli interventi edilizi e le utilizzazioni ammissibili»². E, a seguito di questa opera di definizione amministrativa della normativa del piano, si è avviata una prassi legale di richieste ed autorizzazioni, evitando sia nuovi abusi, sia la paralisi d'ogni possibile intervento, col superamento del blocco assoluto degli interventi generato dalla incompiuta normativa che presiedeva al piano del '72. Anche se va sottolineato che questo blocco è dipeso, per un ventennio, dalla mancata disponibilità da parte del Comune di dare attuazione ai previsti piani particolareggiati, che era allora il percorso prescritto dalla legislazione urbanistica, per la cui realizzazione mancò la volontà politica, anche nel periodo della Giunta Valenzi. Questa, infatti, non intese prendere una siffatta iniziativa, giustificata, per altro, dal fatto di non avere in Consiglio Comunale la maggioranza necessaria per attuarla e dalla

plausibile valutazione che si sarebbe dovuto procedere, nel merito di ciascun piano particolareggiato, ad una complessa mediazione con altri gruppi consiliari, per lo più, come, ad esempio, la Democrazia Cristiana, avversi allo stesso piano regolatore del '72, cosa che avrebbe fatto entrare l'intera procedura in un labirinto di contrasti irrisolvibili.

Possiamo considerare definitivamente chiuso il problema del centro storico con la nuova normativa dell'ultimo piano regolatore e l'imponente risultato di averla resa operativa da un punto di vista amministrativo? Ci sono indubbiamente considerazioni sostanziali per considerare questo un risultato raggiunto. L'avvio di una normale prassi amministrativa, pur rigorosamente ispirata a criteri di conservazione, è un primo decisivo aspetto da considerare. L'idea poi, che ispirò, nel lontano 1960, la Carta di Gubbio, riassunta nella formula, «l'intero centro storico è un monumento», ha presieduto anche al primo atto urbanistico della Giunta Bassolino, a cui si deve l'attuale piano regolatore, quello della delibera di «salvaguardia» del centro storico³, ed ha percorso l'inserimento di quest'ultimo, come tale, nella lista del patrimonio dell'Unesco. Dire che questo principio sia divenuto un diffuso senso comune è tuttavia considerazione più rischiosa. Il cinismo inerte proprio delle stesse *élite* è un dato storico della città di Napoli. Non è detto che sia maturata una coscienza diversa. La considerazione che il centro storico, per sua natura ed essenza, è primario elemento fondante dell'identità storica della città è stata sempre consapevolezza culturale di pochi⁴. E, del resto, nel giro di un quindicennio, col secondo dopoguerra, buona parte della leggendaria bellezza paesistica della città si è alterata e svilita, così da divenire, sotto molti aspetti, un ricordo storico.

Probabilmente oggi a sostenere questo elementare archetipo è sopravvenuto l'incremento crescente del turismo, da ultimo favorito dal fatto che gran parte dei siti dell'Africa mediterranea e del Medio Oriente sono diventati inaccessibili. Si sono già verificati mutamenti rilevanti, non solo dei connotati di superficie del centro storico, come si incomincia a constatare. Ma il fattore più cogente è la continuazione del processo di esodo degli abitanti dal centro storico, già in corso da decenni, ormai anche oltre la sua soglia funzionale e oggi probabilmente in crescita. Da ultimo ne è pure complice la modifica dei valori immobiliari delle diverse zone della città e il comparato aumento di essi in alcune zone del centro storico. Come in altre città italiane a maggiore attrazione turistica, proprio il centro si attrezza sempre più ad essere ricettivo del flusso turistico. Non è un caso dunque la delibera del Comune di Napoli del 2017, che permette il frazionamento immobiliare degli edifici del centro storico e il mutamento della loro tipologia interna in variante al piano regolatore del 2004. Sono problemi nuovi, imposti dal mutare ineluttabile dei contesti sociali ed economici, ma che tuttavia richiedono di essere valutati e governati e non c'è di ciò altra traccia che una irriflessa spinta a fare, che porta sempre con sé profili speculativi.

La presenza di una grande densità abitativa, anche se è scemata col tempo, come per altro era anche socialmente ne-

cessario, ha costituito tuttavia nei decenni passati un elemento decisivo di difesa del centro storico di Napoli, che è stata una battaglia condotta sempre da minoranze civili ed intellettuali, locali e nazionali, ma ha avuto, in taluni frangenti, nel sottofondo questo potenziale e inespresso sostegno. Le forze politiche cittadine, salvo componenti minoritarie, sono sempre state corree, se non protagoniste, di progetti di natura speculativa. Debolmente vigile è stato il PRI, che pure ha annoverato nelle sue fila personaggi come Francesco Compagna e Giuseppe Galasso. Attento, ma contraddittorio, va invece considerato l'atteggiamento del PCI, fino al 1993 con la Giunta Bassolino. Sull'iniziale progetto di piano regolatore redatto dal Consiglio Comunale alla fine degli anni '60 non si impegnò a fare una decisa opposizione. La Giunta Valenzi iniziò il suo percorso nel 1975 e, come abbiamo già accennato, accantonò il problema del centro storico. Ma la sua amministrazione anche sul piano urbanistico ha meriti indiscutibili e può dirsi che da essa si snoda quel filo rosso positivo che porta alle realizzazioni degli anni '90. E il suo contributo maggiore sta nel modo in cui affrontò l'emergenza abitativa generata dal terremoto del 1980, con il «piano delle periferie», dando forma ad un processo necessario, che altrimenti avrebbe potuto interferire in modo caotico sull'assetto urbanistico della città, in deroga al piano regolatore del 1972. A dirigere l'ufficio preposto alla costruzione di quell'imponente aumento del fabbisogno abitativo fu chiamato allora De Lucia. Fu il suo primo intervento urbanistico su Napoli, lodato ed apprezzato, anche in sede culturale e scientifica⁵. Servì inoltre, e fu un altro risultato oltremodo decisivo, a dare al Comune di Napoli una struttura amministrativa preposta alla gestione dei problemi urbanistici e di progettazione della rete di trasporti pubblici. I così detti «ragazzi del piano», un'*équipe* di alta qualità e capacità, che ha avuto anch'essa la sua giusta celebrazione⁶, e ha poi costituito il supporto decisivo allo stesso De Lucia, quando, da assessore all'urbanistica nella prima Giunta Bassolino, procedette alla redazione del piano regolatore, ed anche dopo che ebbe lasciato quell'incarico, per la sua definitiva implementazione.

Ma per quanto riguarda la difesa del centro storico, nella lunga fase di transizione, che va dalla seconda metà degli anni '60 alla prima Giunta Bassolino e al lavoro compiutovi da De Lucia, personaggio chiave è stato l'architetto Antonio Iannello. L'opera sua fu decisiva nella prima fase, quella che portò alla versione corretta dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici del piano regolatore del 1972. Il 1975 vide il successo elettorale comunista e la gestione della Giunta Valenzi, fino al 1983, di cui si è detto. Ebbe inizio allora una seconda fase che si aprì con la discussione su di un progetto, elaborato in sede confindustriale, denominato *Il Regno del possibile*, consistente in un massiccio intervento speculativo sul centro storico, che ne avrebbe cambiato integralmente i connotati, in particolare quelli dei quartieri spagnoli. Fu l'inizio della seconda fase di attacco e conseguente difesa del centro storico che coincise col periodo delle amministrazioni 'pentapartite' degli enti locali in Campania, a partire dalla Regione e dal Comune di Napoli.

Conviene brevemente ricostruire queste due fasi, concludendo tuttavia prima il discorso già iniziato sul PCI. Perché questo partito fu sostenitore del *Regno del possibile* e lo erano in modo determinato suoi esponenti, come Giorgio Napolitano e Gerardo Chiaromonte e si pronunciò, nel 1986, a suo favore anche il segretario Alessandro Natta. Tale sostegno dà la misura dell'importanza che le *élite* politiche ed economiche della città attribuirono a quel progetto. Per il PCI, arretrato elettoralmente alle elezioni comunali, era il modo per rimanere al centro del sistema di potere cittadino, per le altre forze politiche l'associazione col partito comunista diveniva necessaria, perché lo strumento tecnico che qualificava quel piano era una procedura equivalente all'esproprio nelle aree di intervento, dei cui oneri finanziari e profitti speculativi era titolare la società, a larga partecipazione privata, che avrebbe dato esecuzione al progetto. Da qui derivava una difficoltà. Gli abitanti, titolari di qualsivoglia diritto, erano risarciti ed era previsto per i proprietari anche un 'bonus' per il rientro nella proprietà dei nuovi edifici, che tuttavia doveva scontare l'aumento di valore rispetto alle precedenti abitazioni espropriate, in termini di dimensione e tipologia, cosicché per conseguire le condizioni abitative iniziali era richiesto un ulteriore investimento finanziario. Condizioni queste che avrebbero dovuto conseguire una forma apparentemente volontaria di esodo degli originari abitanti, in realtà sostanzialmente coatta⁷. Tutto ciò avrebbe potuto generare reazioni, era necessaria dunque la garanzia d'un blocco politico compatto, senza una consistente opposizione che avrebbe potuto mobilitare la pubblica opinione. Ma quella procedura rappresentò comunque un elemento di debolezza del progetto. I quartieri spagnoli erano densamente popolati. La strenua minoranza che si batté contro di esso ne era consapevole. Va aggiunto, come considerazione non secondaria, che i primi anni '80 furono quelli in cui iniziava a rovesciarsi sulla città l'abnorme flusso di danaro pubblico a seguito del terremoto. Il *Regno del possibile* era stato concepito prima, rappresentava gli interessi sempre impellenti di un ceto edile che cercava quegli stessi sbocchi speculativi su cui era cresciuto nel dopoguerra e che si erano andati chiudendo. Incominciavano ora a trovare un consistente sbocco nel grande cantiere post terremoto. Per questo insieme di ragioni le perplessità, nello stesso schieramento politico, andavano aumentando e in fine quel fantascatico 'regno' si rivelò 'impossibile'.

Fu questo l'ultimo tentativo di alterare la nomenclatura del centro storico, avendo come principale scenario di intervento i quartieri spagnoli. I successivi progetti degli anni '80 non riguardarono più tanto quest'ultimo, quanto le aree orientale ed occidentale della città, mentre si avvicinava l'ora della chiusura degli impianti produttivi dell'Italsider. Con l'accantonamento del *Regno del possibile* si poneva fine dunque a quella serie di spasmodici tentativi di indirizzare la speculazione edilizia verso l'area dei quartieri spagnoli, che erano iniziati alla fine degli anni '50, quando l'intensa speculazione collinare, favorita dall'amministrazione di Achille Lauro e che era proseguita, con effetti ancora più devastanti, dalle giunte di centrosinistra a direzione democristiana.

La distinzione tra centro storico e centro antico era utilizzata come giustificazione. La spinta speculativa si era potuta espandere in vasti spazi, acquistando una virulenza selvaggia ed intendeva proseguirsi senza fermarsi di fronte a nulla e si dava come limite plausibile soltanto la parte antica della città che corrispondeva all'impianto reticolare della città greco-romana. La distinzione tra storico e antico, relativa al centro della città, era nota da tempo e su di essa era ritornato Roberto Pane, illustre studioso e professore della locale facoltà di architettura, che non prefigurava alcun intervento speculativo ma approfondiva semplicemente una considerazione storico-critica, per altro assodata, ma che fu presa a pretesto e ritroviamo ancora come premessa utilizzata dagli estensori del *Regno del possibile*.

Della prima fase di tale accanita controversia queste sono le premesse, mentre la sua conclusione può dirsi avvenuta con la definitiva approvazione del piano regolatore del 1972. Nel 1963 anche Napoli si era data un'amministrazione di centrosinistra. L'insistenza dei socialisti accelerava, nella seconda metà degli anni '60, la formulazione del nuovo piano regolatore. Quello del 1939, benemerito ma del tutto disatteso, aveva visto perfino alterati i documenti fondanti che lo costituivano (la storia di questa falsificazione fraudolenta, che fu pure oggetto di un processo, è stata raccontata da De Lucia⁸). Nella formulazione di quel progetto di piano il Comune di Napoli aveva dato non poco spazio ai propositi di intervento speculativo sul centro storico. Così licenziato dal Consiglio Comunale il progetto approdò per la sua approvazione definitiva al Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici. Particolarmente attiva a denunciare le carenze del progetto di piano comunale era stata Italia Nostra, l'associazione che, fondata nell'ottobre 1954, negli anni '50 e '60 molto ha fatto per fermare la devastazione ambientale che in tutta Italia dilagava durante quegli anni sotto la spinta irreflessa del 'miracolo economico'. Italia Nostra e l'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) sono le due istituzioni fondamentali di questo periodo. Della seconda molto è stato scritto a proposito della funzione decisiva svolta nel far maturare la cultura urbanistica in Italia e nell'influencare la formulazione della legge Sullo del 1962, archetipo della successiva legislazione urbanistica italiana. Il modo in cui quel progetto di legge fu politicamente ostacolato, all'epoca del IV governo Fanfani, e fu investito da una violenta campagna contraria dalla maggior parte della stampa, così da interrompere l'iter legislativo della legge, andrebbe ricostruito, per avere pienamente il senso dell'assai basso grado di coscienza civile che caratterizzava allora l'Italia, almeno in questa materia. Si dovette attendere poi la frana di Agrigento, perché nella classe politica prendesse a formarsi una prima reazione. Neppure abbiamo una storia di Italia Nostra di quel periodo, che tornerebbe assai utile. Altrettanto attentamente andrebbe ricostruita la strada percorsa a Napoli da quella minoranza, che assieme ad Italia Nostra, si oppose strenuamente ai disegni di intaccare l'integrità del centro storico e che fece da supporto all'azione decisiva di Antonio Iannello, sebbene molte carte di archivio siano conservate, quelle di Iannello dal Comune di Napoli,

mentre altre si trovano presso la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce.

Il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici era allora organo dotato di vasti poteri e di indiscussa autorevolezza (si pensi alle disavventure giudiziarie in cui è incorso pochi anni fa'), presieduto da Michele Martuscelli, uomo integerrimo di elevata cultura e sentimento. Gli uffici del ministero avevano condotto un'indagine sulla situazione edilizia e urbanistica di Napoli, condotta da De Lucia⁹. Martuscelli in fine affidò ad Antonio Iannello la revisione ultima del progetto del piano comunale. Si trattava tra l'altro di bruciare i tempi perché a breve i poteri di controllo sugli atti urbanistici degli enti locali sarebbero passati alle Regioni da poco istituite. Iannello vi lavorò notte e giorno e il ministro dei Lavori Pubblici firmò il decreto di ratifica del nuovo piano regolatore il giorno prima che i poteri si trasferissero alla Regione. La storia ha aspetti perfino romanzeschi ed è stata ben narrata da Francesco Urbani¹⁰. Il progetto di piano ne uscì profondamente emendato ed ogni modifica ambientale del centro storico vi era stata eliminata, mentre gli interventi che vi si potevano svolgere in esso erano ispirati a rigorosi criteri conservativi e la loro definizione rinviata ai piani particolareggiati. E resta tutt'oggi punto di riferimento per conoscere questa vicenda l'articolo che la mette in luce nel dettaglio pubblicato da Iannello e De Lucia¹¹.

La seconda fase di questa storia, dopo gli anni della Giunta Valenzi, l'abbiamo in parte già esposta. All'eclisse del *Regno del possibile*, seguirono altre iniziative quali *Polis 2000*, che riguardava l'area orientale di Napoli, e *Neonapoli* (ne fa un accenno esauriente nel suo «promemoria» De Lucia)¹², in cui, come si è accennato, agli sbocchi edilizi si accompagnavano forti impegni infrastrutturali con incerta logica urbanistica. In tutti questi casi Antonio Iannello fu il principale animatore della strenua opposizione a questi progetti.

La vocazione ambientalista di Iannello era assoluta, vi dedicò l'intera sua vita, tanto da rinunciare a qualsiasi carriera, rifuggendo dall'attività professionale, pur essendo dotato di una straordinaria preparazione, tra l'altro con una ineguagliabile conoscenza della legislazione urbanistica. Ma era anche uomo caparbio e scaltro, con un notevole senso politico che non aveva fatto valere nell'attività politica a cui pure aveva preso parte (era stato segretario cittadino del PRI), adoperandolo piuttosto nella gestione dei problemi ambientali, che affrontava nelle sedi politiche necessarie, quando era insufficiente ricorrere all'attività giurisdizionale, a cui pure sapeva accedere con consumata perizia. Perseguiva in modo intransigente i risultati che riteneva necessari e riversava questo impulso anche nei rapporti di amicizia, non ammettendo da nessuno alcuna deroga. Riteneva che in materia ambientale ogni mediazione fosse un cedimento e che cedere anche di un millimetro potesse portare a perdere la partita, perché le controparti erano in principio ostiche a qualsiasi richiamo di cultura ambientale, mentre il sostegno della pubblica amministrazione non era mai cosa certa, anzi nel caso degli enti locali presumibilmente avversa, e il ricorso all'opinione pubblica sempre necessario, ma per essere efficace dovesse

essere netto. Sapeva invece giocare sulle contraddizioni delle parti politiche con cui si confrontava e puntava sempre a spargliare le carte di chi doveva contrastare. Con ciò evidenziava i limiti dell'ambientalismo italiano, che si presentano ancor oggi come invalicabili, con rinnovati equivoci e difficoltà, perché le loro controparti sociali, politiche ed istituzionali sono quasi sempre prive di quella elementare consapevolezza che rende un dialogo plausibile. E si intende anche come Iannello divenisse allora l'animatore dell'opposizione dei progetti cui abbiamo accennato, che ebbe soprattutto per teatro il Consiglio Comunale¹³, perché essi implicavano per loro natura sostanziali varianti al piano regolatore esistente e furono duramente ostacolati nel pubblico dibattito così da non raggiungere l'approvazione consiliare richiesta¹⁴.

Se dunque per il centro storico il problema, almeno nei termini che abbiamo descritto, può dirsi chiuso, così non è per altri problemi che restano tutt'oggi pericolosamente aperti. De Lucia si è soffermato più volte sul tema dell'area metropolitana. È dagli anni '80 che si parla dell'istituzione delle città metropolitane in Italia. Una prima legislazione nazionale risale al 1990. Di recente è intervenuta la legge Del Rio a riaprire la questione, ma il risultato è stato piuttosto quello di far fare dei passi indietro senza avviare conseguenti soluzioni. Uno dei principali limiti della nuova normativa sta nel fatto che essa circoscrive la città metropolitana nei confini propri della provincia. Le realtà metropolitane si sono andate costituendo in Italia, a partire dalla seconda metà dagli anni '60, principalmente per lo sviluppo impetuoso di vari fattori, quali l'alto tasso di natalità, a partire dagli anni '50, la crescita del reddito medio che generava anche la spinta alla ricerca di abitazioni confacenti, sostenuta dalla legislazione del dopoguerra, nonché il grande sviluppo delle attività produttive e il processo di immigrazione interna che come un grande fiume attraversò l'Italia, articolando i suoi rivoli con intensità crescente dal Sud al Nord, di cui Napoli e Roma furono i primi, non marginali, approdi. Si sono dunque create aree in cui la continuità abitativa delle attività produttive e dei servizi non ha rispettato, nella sua continua espansione, i vecchi confini amministrativi, non solo comunali, ma anche provinciali.

Il caso di Napoli ha visto un processo di coesione che ha interessato congiuntamente le provincie di Napoli e di Caserta e marginalmente investe anche quella di Salerno. Non è questa la sede per esaminare questi processi che hanno anche mutato segno col tempo, incominciando dai flussi di popolazione che li hanno caratterizzata, basti dire che per quanto riguarda Napoli, la città ha visto negli ultimi decenni un decremento della popolazione, mentre è cresciuta enormemente quella della zone interne e sulle pendici del Vesuvio, con conseguente espansione edilizia in cui l'abusivismo si è diffuso in modo endemico¹⁵, i servizi sono carenti, la rete di trasporti, pur sorretta da ramificata rete su ferro, è comunque insufficiente nelle sue interconnessioni¹⁶. Si tratta inoltre di un aggregato complessivo che può essere valutato a più di 3 milioni di abitanti, in certe aree con una densità per metro quadro che si avvicina a quella delle aree

metropolitane del Medio Oriente. Tralascio i problemi che nascono dall'assetto istituzionale previsto dalla legge Del Rio, che non configurano, né in termini di rappresentanza democratica, né in termini di gestione amministrativa una soluzione plausibile, rispetto alle responsabilità di governo che l'istituzione dovrebbe assumere, a partire dalla gestione di un quadro urbanistico complessivo. Che in particolare, ai fini di quest'ultimo, si tratti di una necessità impellente, anche per valutare la tenuta e sviluppo delle normative proprie di ciascun piano regolatore comunale, a partire da quello di Napoli, è evidente. Manca tra l'altro nell'area napoletana quella rete di rapporti tra le amministrazioni degli enti locali e di accordi consortili che caratterizzano altre aree come ad esempio quella milanese, che nei fatti configurano una rete funzionale già operante. Come sottolinea De Lucia, abbiamo perso così altro tempo prezioso, né sappiamo come possa essere, in fine, recuperato.

Per l'area orientale il Comune, e per esso il suo ufficio urbanistico, hanno fatto la loro parte per l'attuazione del piano regolatore. I piani urbanistici attuativi (PUR) approvati sono stati numerosi, ma il processo di trasformazione non è avvenuto, segnato dal calo dei valori immobiliari. È inevitabile che il mercato abbia un ruolo in questi processi, ma forme di intervento pubblico sono sempre possibili, spesso necessarie. Napoli nell'ultimo ventennio ha subito un radicale processo di deindustrializzazione, con effetti negativi sulla zona orientale. Una valutazione del possibile sviluppo delle attività portuali, lungo il tracciato segnato da De Lucia, da Napoli a Castellammare, non c'è stato e i processi sono stati abbandonati a loro stessi.

Ad ostacolare la soluzione prospettata di Bagnoli, invece, non può essere incolpato il mercato, ma sembra piuttosto avervi operato il mai dismesso vizio di assicurare il maggior sbocco possibile, sia esso pure speculativo, alle imprese edili, e ciò tanto più a fronte della drammatica riduzione delle attività industriali. Il piano regolatore vi prospetta al contrario una grande operazione ambientale, con la realizzazione di un parco pubblico, mentre una parte esigua è destinata a servizi e a un ristretto insediamento ad edilizia abitativa. Nel collocare sul mercato l'area interessate a questa attività edilizia il Comune avrebbe dovuto trarne le risorse finanziarie per la stessa realizzazione del parco. Il mercato, come era prevedibile, non ha reagito nel modo sperato. A più riprese, tra il 2010 e il 2013, l'amministrazione comunale ha messo in vendita l'area sopra designata, senza successo. Il piano indicava per essa una percentuale del 70% di servizi terziari rispetto all'edilizia abitativa. L'ultima asta l'abbassava al 20%¹⁷. La gravità della cosa non è tanto in sé, quanto nell'aver implicitamente presunto che gli interessi speculativi andassero sollecitati e soddisfatti al fine di ottenere un risultato. Ma questi ultimi perché debbono giocare una partita minima e implicitamente sancire la validità del progetto urbanistico complessivo, quando rimane, con siffatta evidenza, latente e possibile realizzare un'ipotesi di dimensioni più ampie e convenienti? Nessuna amministrazione si è arrischiata a mettere in discussione l'ampia destinazione a parco pubblico dell'area

complessiva, per l'impatto negativo che avrebbe avuto sulla pubblica opinione. Ma su tale area, non vi è dubbio, che gravi la convinzione diffusa che questo sia l'obiettivo da conseguire e che le dimensioni del parco vadano di molto ridotte. E questo pregiudizio attraversa da tempo le sedi politiche¹⁸. Di ciò sono testimonianza anche altre manifestazioni pubbliche, ad esempio, sulla necessità di conservare la colmata a mare, la cui rimozione costituisce un perno della grande operazione di bonifica ambientale. Ne abbiamo avuto subito una riprova nel primo approccio della Coppa America, e la scelta, che poi quest'ultima fece di Valencia, allontanò allora i pericoli che si sarebbero in seguito necessariamente accumulati sull'originario progetto ambientale.

Anche se è difficile penetrare le cause di una così paradossale vicenda, il risanamento ambientale di quest'area, trascinato per quasi un ventennio e non ancora ultimato, sembra costituire anche una conferma a riprova di queste incertezze. A gestirlo sono state due società, Bagnoli spa e Bagnoli futura. Quest'ultima, dopo non aver risolto il disinquinamento dei suoli, a cui avrebbe dovuto attendere, anzi averlo riproposto in termini inesplicabili, cosa che è stata oggetto anche di un processo penale ad alcuni suoi amministratori, si è avviata inesorabilmente al fallimento, i cui effetti avrebbero potuto portare ad una privatizzazione dell'area. Esito che alla fine si è evitato con il decreto 'salva Italia' e il passaggio dell'area a InviItalia, società del Ministero dell'Economia, che dovrebbe portare a compimento l'opera, avendo fatto propria, cosa di primaria importanza, l'intera normativa del piano regolatore.

Di qui alcune considerazioni conclusive. La pretesa del Comune di Napoli di riprendere nelle sue mani la questione di Bagnoli è oltre modo risibile. La rendono tale più di vent'anni di malaffare perpetrati sull'area di Bagnoli senza che sia stato conseguito alcun risultato. A pagare è stato sempre lo Stato. Non altrimenti può essere per l'investimento necessario a impiantare il parco. È un onere che lo Stato deve esplicitamente assumersi ed eseguire. Il Comune di Napoli non sarà mai in grado di farlo, perché continuamente sull'orlo del dissesto finanziario, perché esposto a pressioni esterne contrarie che fin dall'inizio non ha saputo del tutto contrastare e che diventeranno col tempo più cogenti. La strada deve essere dunque così tracciata e il decreto 'salva Italia', opportunamente modificato per correggere alcuni evidenti vizi di incostituzionalità, la ha fortunatamente avviata nel modo giusto¹⁹. Soprattutto già troppo tempo si è perso e bisogna procedere subito alla realizzazione del parco, come obiettivo primario, mentre il risanamento dell'area è ancora in corso (lo si è fatto solo per «l'ingresso del parco» che risulta essere un cubo di cemento, abnorme e architettonicamente ripugnante, volto a coprire almeno un ettaro dell'area complessiva). Continuare a concepire l'operazione in due tempi è il modo, non a caso fino ad oggi perseguito, di evitare di portare a termine l'intero progetto. Se ciò non avviene c'è il rischio che quella che si proponeva come una grande operazione urbanistica si trasformi, come è stato detto, «nel simbolo del fallimento dell'urbanistica italiana»²⁰.

¹ V. DE LUCIA, *Napoli, promemoria. Storia e futuro di un progetto di città*, prefazione di T. MONTANARI, Roma 2018.

² Ivi, pp. 58 sg.

³ Ivi, pp. 51 sgg., 59.

⁴ Del resto voci volte a sollecitare la ripresa in considerazione di progetti di intervento sul centro storico che hanno caratterizzato il passato come il *Regno del possibile*, si sono levate anche di recente. Si veda M. DE MARCO, *L'altra metà della storia. Spunti, riflessioni su Napoli da Lauro a Bassolino*, Napoli 2001, pp. 79 sgg. Stupisce in questo lavoro vedere che la 'modernità' continui in molti a Napoli ad identificarsi col mattone e il cemento, mentre nel mondo si parla di 'postmodernità' riferendosi ad altre cose che andrebbero prese in considerazione.

⁵ Vedi ad es. A. DAL PIAZ, *Napoli 1945-1985. Quaranta anni di urbanistica*, Milano 1985, pp. 143 sgg.

⁶ G. CORONA, *I ragazzi del piano. Napoli e le ragioni dell'ambientalismo urbano*, Roma 2007.

⁷ Il progetto del *Regno del possibile*, nato in Confindustria, quando ne era vicepresidente Enzo Giustino, un imprenditore edile napoletano, trovasi esposto nei due volumi de *Il Regno del possibile. Analisi e prospettive per il futuro di Napoli*, Milano 1986.

⁸ V. DE LUCIA, *Se questa è una città*, Roma 2006, pp. 14 sg.

⁹ Ministero dei Lavori Pubblici, *Indagine sulla situazione urbanistica edilizia della città di Napoli*, relazione conclusiva del 7 novembre 1971, ciclostile, citata da V. DE LUCIA, *Napoli, promemoria*, cit. p. 111.

¹⁰ F. ERBANI, *Uno strano italiano. Antonio Iannello e lo scempio dell'ambiente*, Bari 2002.

¹¹ V. DE LUCIA, A. IANNELLO, *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra a oggi: note e documenti*, in «Urbanistica», 65, 1976 (al tema è dedicato l'intero numero della rivista).

¹² V. DE LUCIA, *Napoli, promemoria*, cit., pp. 36 sgg.

¹³ Molti mettono l'accento sul ruolo delle così dette Assise di palazzo Marigliano (a riguardo bisogna distinguere quelle del 1991 da quelle del 2004), che non diedero nessun sostanziale contributo in termini di elaborazione politica e culturale, ma servirono da megafono per l'opinione pubblica (ebbe una funzione non secondaria, allora, l'edizione napoletana de «La Repubblica») e furono un'idea di Iannello, realizzata da Gerardo Marotta (vedi N. CAPONE, *Le Assise della città di Napoli e del Mezzogiorno d'Italia*, in via di pubblicazione) che in fatto di propaganda ed esibizione aveva un vero talento, ma le cose sostanziali si svolsero nella sede del Consiglio Comunale, le cui cronache giornalistiche, specie su «Il Mattino», erano, quasi sempre fatte per non corrispondere al vero.

¹⁴ Il risultato dell'opposizione ai progetti speculativi della seconda metà degli anni '80, come tutta la lunga difesa del centro storico nei decenni precedenti, hanno avuto non secondario rilievo nella vicenda urbanistica di Napoli. Se quella opposizione non fosse riuscita a bloccare i propositi su cui puntava la maggioranza consiliare e le forze politiche che la componevano sarebbe stato più difficile dare forma a quel progetto di città che il piano regolatore del 2004 ha concepito e in parte direttamente realizzato. Va detto che quell'opposizione, che agiva apertamente in Consiglio comunale e in altre sedi politiche, riuscendo in fine ad imporsi, non ha subito alcun diretto contrasto da parte della mala vita organizzata. Vero è anche che tra gli anni '70 ed '80 il ruolo della malavita nelle attività edili raggiunse una esorbitante espansione, soprattutto attraverso i subappalti delle opere infrastrutturali. Il tema è stato analizzato dal libro di F. BARBAGALLO, *Napoli fine Novecento. Politici, camorristi e imprenditori*, Torino 1997, in cui si ricostruiscono i circuiti che uniscono politica, affari e malavita e il ruolo che in esso ha avuto anche il voto di scambio. Una stagione a cui il '92 con Tangentopoli ha messo fine. Ma anche in quella fase degli anni '80 il ruolo delle istituzioni

ha contato ed anzi a volte è stato determinante e la 'politica' che in esse si svolgeva rispondeva ad una normale logica democratica a cui tutte le forze politiche si attenevano. E le opposizioni non persero la partita, ma piuttosto in alcuni casi determinanti la vinsero. Tutto ciò non va sepolto in un approccio meramente moralistico e giustizialista, altrimenti si perdono coordinate storiche determinanti.

¹⁵ Qualche accenno utile anche per l'area metropolitana in R. GIANNÌ, *Illegalità e disordine urbanistico a Napoli negli anni '80*, in «La città nuova», 3-4, 1993, pp. 27 sgg.

¹⁶ Per avere un riferimento vedi E. CAMERLINGO, *Il piano comunale dei trasporti*, in «Urbanistica», 109, 1997.

¹⁷ Per l'originalità dell'originaria impostazione vedi R. GIANNÌ, *L'urbanistica ritrovata*, in *La Napoli del 2000*, a cura di P. COPPOLA, «Quaderni del Circolo Rosselli», 14, 1999.

¹⁸ Non si può prescindere del fatto che l'approvazione del piano regolatore sia merito delle giunte presiedute da Bassolino, Marone, Iervolino che ne hanno accompagnato e garantito il lungo iter istituzionale. Ma proprio nell'esecuzione del progetto urbanistico così innovativo di Bagnoli, proposto dal piano, si può dire ci sia stata una stasi di iniziativa, che possiamo rilevare almeno a partire dal 2004, data di definitiva approvazione del piano regolatore, che ne ha quasi compromesso la realizzazione. Sintomi di pulsioni diverse le riscontriamo già nella seconda consiliatura di Bassolino, per l'orientamento di questi riguardo a Bagnoli, divenuto indecifrabile. De Lucia, sulla fine della sua collaborazione con la giunta di Bassolino, a partire da questa seconda consiliatura, fornisce in quest'ultimo lavoro, *Napoli, promemoria*, un giudizio più sfumato e non sottolinea quella «armonia perduta» con Bassolino, che troviamo in un lavoro precedente (*Le mie città*, Reggio Emilia 2010, pp. 126 sg.). E sembra riporre poi, ancora in *Napoli, promemoria*, proprio su questo tema, qualche speranza sull'attuale consiliatura, invero di scarsa plausibilità.

¹⁹ Vedi Corte Costituzionale, n. 126, 2018.

²⁰ R. DE SETA, E. ZANCHINI, *La sinistra e la città. Dalle lotte contro il sacco urbanistico ai patti col partito del cemento*, Roma 2013, p. 76.

Indice dei nomi

- Abbate, Francesco, II, 28; III, 13-14, 46
Abetti, Luigi, I, 66
Abita, Salvatore, III, 14
Acanfora, Elisa, III, 47
Acciai, Giovanni, III, 49, 55
Aceto, Francesco, I, 44, 47; III, 5, 13-15
Adams Shaw, Quincy, II, 56
Agosti, Giovanni, I, 52, 55
Agulló y Cobos, Mercedes, III, 30
Aiardo, Andrea, I, 56
Ala Ponzzone, Filippo, II, 49, 52, 56-57
Alari Bonacolsi, Pier Jacopo, *detto* L'Antico, I, 52
Albano, Lorenzo, II, 14
Alborghetti, Guido, I, 69
Alessandro da Sarno, I, 49
Alfano, Giancarlo, I, 65
Alfano, Mattia, II, 15
Alighieri, Dante, I, 74
Alinei, Mario, I, 79
Allegri, Antonio, *detto* Correggio, I, 73; II, 75, 78
Allum, Percy, I, 13, 19
Altamura, Saverio, II, 56
Altavilla, Guglielmo di, II
Altavilla, Guglielmo II di, I, 33
Altavilla, Roberto, *detto* il Guiscardo, I, 21-22
Altavilla, Ruggero di, conte di Calabria, I, 26, 33
Altieri, Antonella, II, 74
Amadino, Riccardo, III, 53
Amari, Michele, III, 59, 62
Ambrogio, Annarena, I, 34
Amici, Salvatore, III, 15
Ammendola, Ferrante, III, 44, 47
Amodio, Maria, III, 13-14
Anastasio, Filippo, arcivescovo di Sorrento, I, 36, 45-46
Andreae, Bernard, I, 31-32
Andreassi, Carlo Alberto, III, 46
Angelini, Costanzo, II, 56
Angelini, Tito, II, 46-49, 51-57
Annese, Gennaro, II, 10
Antonaci, Domenico Francesco Antonio, III, 26
Antonelli, famiglia, III, 46
Antonini, Orlando, III, 47
Aragón y Sandoval, Josefa de, contessa di Santo Stefano, III, 30
Aragona Pignatelli, Giovanna Battista, duchessa di Terranova e Monteleone, III, 20
Arbace, Lucia, III, 36, 45-47
Ardinghelli, famiglia, III, 46
Arditi, Michele, I, 34
Arena, Giovanni, II, 71
Aretino, Pietro, I, 54
Arianna, I, 25, 32
Arias, Paolo Enrico, I, 32-33
Ariosto, Ludovico, I, 72
Arouet, François-Marie, *detto* Voltaire, I, 72
Arpaia, Francesco Antonio, II, 7
Arrivabene, Opprandino, II, 56
Artale, Giuseppe, I, 59, 63; II, 78
Artaud de Montor, Alexis-François, I, 74
Asburgo di Spagna, famiglia, II, 6
Ascione, Paola, II, 72
Asplund, Gunnar Erik, I, 75
Assenza, Beppe, II, 66
Astengo, Giovanni, I, 68
Atticciati, Raffaele, I, 30
Auletta, Francesco, II, 14
Aurigemma, Maria Giulia, III, 45
Avagnina, Maria Elisa, I, 55
Avery, Charles, I, 55
Aveta, Aldo, I, 71
Avitabile, Carlo, III, 24
Avossa, Donato, II, 14
Bacchi, Andrea, I, 65
Bacco, I, 25, 32-33
Bach, Carl Philipp Emanuel, III, 50-52
Bach, Johann Christian, III, 50
Bach, Johann Sebastian, III, 49, 51, 56-57
Baldelli, Francesca, III, 13-15
Baldi, Alberto, III, 64
Baldinucci, Filippo, II, 77
Baldinucci, Francesco, III, 30
Balzac, Honoré de, II, 53, 57
Bambace, Domenico, II, 14
Bandellaro, Salvatore, III, 25
Bandera, Sandrina, II, 56
Barbagallo, Francesco, I, 19; III, 69
Barbaro, Bartolomeo, III, 21, 28, 31
Barbaro, Giovanni Battista, III, 26-27
Bárberi Squarotti, Giorgio
Barberini, famiglia, III, 37
Barbieri, Giovanni Francesco *detto* Guercino, II, 78
Barbillon, Claire, I, 34
Barile, Francesco, II, 13
Barnaba, Caterina, II, 74
Barocchi, Paola, I, 56; III, 30
Barone, famiglia, II, 43
Barone, Giuseppe, II, 31, 35-37, 40-45
Barra, Carlo, II, 15
Bartolini, Roberto, III, 13
Bartolini, Lorenzo, II, 49, 51, 57
Bartolomeo da Pisa, I, 56
Basile, Giambattista, I, 6
Bassanini, Franco, I, 69
Bassano, famiglia, III, 34
Bassano, Francesco, marchese di Tuffillo, III, 35, 45
Bassi, Domenico, III, 64
Basso, Antonio, II, 6
Bassolino, Antonio, III, 65-66, 70
Batoni, Pompeo, III, 50
Battimiello, Luca, II, 14
Battista, Giuseppe, I, 59-60, 62-63, 66-67
Battista, scultore, II, 41, 43
Battistella, Franco, III, 45, 47
Beauharnais, Giuseppina, I, 74
Becherucci, Luisa, III, 13
Bechi, Guglielmo, I, 30, 34, 75
Beck, Herbert, I, 55
Becker, Felix, III, 29
Beinaschi, Giovan Battista, III, 44
Bellenger, Sylvain, I, 76
Bellosi, Luciano, III, 14
Bellucci, Roberta, III, 46
Benati, Daniele, III, 44-45
Benavides, Francisco de, conte di Santo Stefano, III, 22, 30
Benedetti, Sandro, III, 44
Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini), papa, II, 18, 24-25, 29
Benedicenti, Giovanbattista, III, 44
Benesch, Otto, II, 75
Benigno, Francesco, II, 13
Benso, Camillo, conte di Cavour, I, 14
Berenson, Bernard, II, 68
Bergamo, Maria, II, 73
Bergbauer, Bertrand, I, 55
Bernard, Jean-François, I, 31
Bernardi, Philippe, I, 31
Bernini, Gian Lorenzo, I, 6
Bernini, Pietro, I, 6
Berrettini, Pietro, *detto* Pietro da Cortona, II, 78-79
Bertaglia, Bartolomeo, *vedi* Viscontini, Bartolomeo
Bertaux, Émile, III, 13
Bertram, Marion, III, 64
Betti, Benedetto, III, 34, 45
Betti, Fabio, I, 46
Bianchi Bandinelli, Ranuccio, II, 73
Bianchi, Donato, III, 20, 30
Bianchi, Pietro, I, 29, 33
Bienaimè, Luigi, II, 56
Bietoletti, Silvestra, II, 57
Bignardi, Massimo, I, 76
Binotto, Margaret, I, 55
Biscardi, Luigi, I, 19
Bisconti, Fabrizio, I, 45-46
Blodow, Edmund F., III, 63
Blouet, Guillaume-Abel, I, 20, 24, 27, 34
Blume, Dieter, I, 55
Blume, Friedrich, III, 55, 57
Blumenthal, Arthur R., II, 29
Blunt, Anthony, I, 56
Boccadamo, Giuliana, III, 31
Bock, Nicolas, III, 13
Bode, Wilhelm von, I, 52, 55
Boiano, Gennaro, III, 14
Bojarski, Edmund A., III, 64
Bolgi, Andrea, I, 63
Bölke, Wilfried, III, 63-64
Bologna, Ferdinando, II, 18-19, 28, 76; III, 13, 45, 47
Bonaparte Murat, Carolina, I, 24
Bonaparte, Luigi, I, 73
Bonaparte, Napoleone, I, 32, 71
Bonghi, Ruggiero, III, 59-61, 64
Boni, Ottavio, I, 32
Bonilla Malo, Pedro, III, 30
Bookidis, Nancy, III, 63
Borbone, Carolina Ferdinanda Luisa (Maria Carolina) di, duchessa di Berry, I, 73
Borbone, famiglia, I, 10, 64
Borrelli, Gennaro, II, 31, 37, 42-45; III, 30-31
Borriello, Aniello, II, 14
Borsa, Davide, II, 73
Bortolotti, Luca, III, 46
Boschetto, Antonio, III, 30
Boskovits, Miklós, III, 14
Bottai, Giuseppe, II, 70
Bottari, Stefano, III, 29
Bottiglieri, Felice, II, 41, 43
Bottiglieri, Matteo, II, 41, 43
Bottiglieri, Matteo, II, 18; III, 47
Bovio, Giovanni, I, 16
Bowyer, William, I, 76
Braca, Antonio, I, 33; II, 28; III, 5, 13-14, 36
Braconi, Matteo, I, 45-46
Bramantino, *vedi* Suardi, Bartolomeo
Brancaccio, Annibale, II, 11, 15
Brancaccio, Marcantonio, II, 11
Brancia, famiglia, I, 45
Brancia, Roberto, arcivescovo di Sorrento, I, 35
Brandi, Cesare, II, 69, 73
Brilliant, Richard, I, 32
Britti, Nicola, II, 14
Brown, Clifford M., I, 55
Bruni, Francesco, I, 79
Bruno, Giordano, I, 6
Bruno, Mariangela, I, 66
Bukofzer, Manfred F., III, 55, 57
Bulifon, Antonio, I, 66
Bull, Malcolm, II, 29
Buonarrotti, Michelangelo, I, 54, 73
Buondonno, Serafino Leonardo, I, 55
Buono, Pietro, II, 14
Buratti, Carlo, II, 24, 28
Burmeister, Joachim, III, 55
Butinone, Bernardino, I, 52
Butterfield, Andrew, III, 14
Cacace, Giovan Camillo, I, 62
Caccini, Giovanni, I, 58
Caetani, Annibaldo, III, 5
Cafaro, famiglia, I, 49
Caglioti, Daniela Luigia, III, 64
Caldara, Antonio, III, 49-50, 52, 54
Caliberto, Giuseppe, III, 24
Calvano, Teresa, II, 73
Calvella, Giambattista, III, 58
Camera, Matteo, III, 15
Camerlingo, Elena, III, 70
Camodeca, Giuseppe, I, 32
Campanella, Tommaso, I, 6
Campanelli, Adele, I, 32
Canale, Giovanni, I, 66
Canino, Marcello, II, 63
Cannata Salamone, Nadia, I, 79
Canova, Antonio, I, 71, 73; II, 53, 56
Cantone, Gaetana, I, 66
Capaldi, Carmela, II, 70, 72
Capasso, Bartolomeo, I, 45
Capece Galeota, Fabio, I, 62, 66
Capece Galeota, Giacomo, I, 62
Capece Galeota, Giulio, I, 66
Capecelatro, Francesco, II, 12
Capobianco, Fernanda, III, 30
Capone, Arturo, I, 31-33
Capone, Nicola, III, 69

- Caporiatasso, Giuseppe, II, 15
 Cappelletti, Giuseppe, I, 45
 Cappelli, Alfonso, III, 36
 Cappelli, famiglia, III, 33-34, 36, 45
 Cappelli, Francesco, III, 45
 Cappelli, Orazio Antonio, III, 45
 Cappel, Francesco, II, 14
 Cappel, Giuseppe, II, 14
 Cappone, Francesco Antonio, I, 63
 Caprettini, Gian Paolo, I, 79
 Capuano, Pietro, cardinale, I, 35
 Caputo, Annarita, II, 57
 Caputo, Giacomo, II, 63
 Caputo, Margherita, suora, I, 45
 Caracalla, imperatore, I, 46
 Caracciolo, famiglia, I, 62
 Caracciolo, Francesco Marino, I, 62
 Caracciolo, Francesco, II, 7
 Caracciolo, Landolfo, III, 12, 15
 Caracciolo, Marino Francesco Maria, I, 62
 Caracciolo, Nicola, arcivescovo di
 Capua, II, 17-18, 22-25, 28-29
 Caracciolo, Teodora, II, 25-26
 Caracciolo-Rossi, famiglia, II, 26
 Carafa, Gregorio, I, 25
 Carandente, Giovanni, III, 14
 Caravaggio, *vedi*, Merisi, Michelangelo
 Carbone, Giorgio M., II, 29
 Carbonello, Giovan Giacomo, II, 15
 Cardarelli, Giovanni, III, 61
 Cardella, Lorenzo, II, 28
 Cardinali, Marco, II, 72
 Cardine, Michele, III, 5-6, 12
 Carega, Francesco, II, 55
 Carletti, Niccolò, I, 32
 Carli, Enzo, III, 13-14, 33, 35-36, 45
 Carlo I Stuart, re d'Inghilterra, I, 8
 Carlo II di Spagna, III, 19, 22, 30
 Carlo III di Borbone, I, 9, 11; III, 52
 Carlo VI d'Asburgo, III, 52
 Carlo d'Angiò, duca di Calabria, III, 5
 Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sardegna III, 52
 Carlo Martello, III, 10
 Carlucci, Bartolomea, III, 46
 Carlucci-Colli di Aldana, III, 46
 Carola Perrotti, Angela, II, 43
 Caroscia, Vincenzo, II, 14
 Carotenuto, Simona, III, 45
 Carponio, santo, II, 17-18
 Carracci, famiglia, II, 76
 Carraro, Francesco, II, 14
 Carraturo, Andrea, I, 56
 Cartari, Vincenzo, II, 78
 Casa, Tommaso, III, 17
 Casaburi Urries, Pietro, I, 60
 Casale, Vittorio, III, 47
 Casanova, Daniele, II, 12
 Cascianelli, Dimitri, I, 46
 Casciello, Angelo, I, 74, 76
 Casiello, Stella, II, 27, 79, 74
 Cassano, Francesco, I, 49
 Cassetiello, Domenico, III, 26-27
 Cassiano, Antonio, III, 46
 Castaldo, Giacinto, II, 14
 Castelnuovo, Enrico, II, 55
 Castelnuovo-Tedesco, Lisbeth, I, 45
 Castromediano, Sigismondo, II, 56-57
 Catalano, Maria Ida, II, 73-74
 Catarino, Ambrogio, I, 54
 Catel, Franz Ludwig, I, 24-25, 33
 Catello Piccoli, Marisa, II, 44-45
 Catello, Corrado, II, 44
 Catello, Daria, I, 55
 Catello, Elio, I, 65; II, 44
 Catello, Roberto, II, 41, 44
 Catello, Vincenzo, II, 40
 Caterina d'Austria, duchessa di Calabria, III, 7
 Causa, Raffaello, I, 57, 63, 67; II, 44-45, 76; III, 13, 29
 Causa, Stefano, I, 66-67; II, 28
 Cautiero, Andrea, III, 20, 30
 Cavazzini, Laura, III, 14
 Cazzolla Gatti, Roberto, I, 80
 Cece, Felice, I, 45
 Ceci, Giuseppe, II, 77; III, 29
 Celano, Carlo, I, 66
 Celebrano, Francesco, II, 41
 Celentano, Bernardo, II, 56
 Celestino V (Pietro da Morrone), III, 41
 Cella, Santi Maria, III, 20
 Celoro Parascandolo, Giovanni, III, 15
 Cenatiempo, Girolamo, III, 37, 40, 42, 47
 Cenni di Pepo, *detto* Cimabue, III, 30
 Censorii, Anna Maria, III, 47
 Ceraso, Giovanni, II, 21, 26-29
 Cerino, Aniello, II, 14
 Cerletti, Maddalena, II, 70
 Cerullo, Donato, II, 15
 Cervantes, Miguel de, I, 7
 Chabod, Federico, I, 17
 Championnet, Jean-Étienne, I, 11
 Charles Marcotte d'Argenteuil, *vedi* Marcotte, Charles Marie Jean Baptiste
 Chateaubriand, François-René, I, 72
 Chaudonneret, Marie-Claude, I, 72
 Chelazzi Dini, Giulietta, III, 13, 15
 Cherubini, Luigi, III, 52
 Chianese, Andrea, I, 67
 Chiaromonte, Gerardo, III, 66
 Chiodo, Domenico, I, 66
 Ciampa, Paola, II, 44
 Ciano, Michelangelo, III, 46
 Ciapparelli, Pier Luigi, I, 74
 Cicinelli, Giovanni, I, 59
 Cimabue, *vedi* Cenni di Pepo
 Cimino, Antonio, III, 18
 Cimmino, Apollonia, III, 18-20, 22-27
 Cimmino, Tommaso, III, 18, 24-25
 Cinelli, Barbara, II, 55
 Cioffi, Francesco, II, 14
 Cioffi, Rosanna, I, 32, 75; II, 55; III, 47
 Cipolla, Antonio, I, 75
 Cipriani, Sebastiano, II, 24
 Cirillo, Santolo, II, 27; III, 44
 Citarelli, Francesco, II, 37, 43
 Clemente XI (Gianfrancesco Albani), papa, II, 17
 Clementi, Muzio, III, 57
 Coccoli, Carlotta, II, 70, 73
 Cochet, Christophe, I, 65
 Coiro, Luigi, I, 66
 Coladonato, Maurizio, I, 67
 Colalucci, Simone, II, 70
 Colangelo, Anna, III, 46-47
 Colapietra, Raffaele, III, 47
 Colasacco, Biancamaria, III, 46
 Coleti, Nicola, II, 17, 28
 Colla, Umberto, I, 66
 Collareta, Marco, I, 52, 55
 Colocci, Angelo, I, 77, 79
 Colombo, Giacomo, II, 41, 43
 Comolli, Angelo, 32
 Compagna, Francesco, I, 17, 68
 Comparato, Vittor Ivo, II, 12
 Conca, Sebastiano, III, 45
 Consalvo, Francesco, II, 14
 Contarino, Francesco, III, 26, 31
 Conti, Vittorio, II, 5-7, 12
 Contini, Giovan Battista, II, 24
 Coppola, Giuseppe, II, 11
 Coppola, Martio, II, 15
 Coppola, Pasquale, III, 70
 Coralini, Antonella, II, 74
 Corelli, Arcangelo, III, 49
 Corenzio, Belisario, I, 49
 Corona, Gabriella, III, 69
 Coroneo, Roberto, I, 43-44, 46-47
 Correggio, *vedi* Allegri, Antonio
 Corra, Luigi, II, 37, 43-45
 Cortellazzo, Manlio, I, 79-80
 Cortese, Giulio Cesare, I, 6
 Cortese, Nino, I, 13
 Cortois de Pressigny, Gabriel, I, 73
 Coscia, Andrea, II, 14
 Cosenza, Giuseppe, arcivescovo di Capua, II, 17
 Cosi, Luisa, III, 57
 Cosimo II, de' Medici, I, 57
 Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana, III, 54
 Costa, Francesco, II, 14
 Costantini, Diego, II, 14
 Costantini, Mario, III, 46
 Costantino, Angela, II, 15
 Cottino, Alberto, III, 30
 Coupin de la Couperie, Marie-Philippe, I, 72, 74
 Cozza, Francesco, III, 36, 38
 Cranch, Christopher Pearse, II, 56
 Crasso, Lorenzo, I, 59
 Creazzo, Domenico, II, 44
 Cremonini, Cesare, I, 53, 56
 Cristiani, Emilio, I, 33
 Cristina di Svevia, I, 62
 Croce, Benedetto, I, 13, 15-17, 19, 30, 34, 65, 68; II, 28, 55, 57, 78
 Croce, Franco, I, 63, 66
 Cuoco, Vincenzo, I, 11-12, 19
 Cuomo, Alessio, III, 19, 21, 25, 27
 Cupperi, Walter, I, 52, 55
 Curia, Francesco, I, 49
 Curtis, George William, II, 47-48, 55-56
 Cusano, Biagio, I, 63, 66
 Cybo, Camillo, II, 18
 D'Achille, Anna Maria, I, 32
 D'Addosio, Giovan Battista, II, 12; III, 30
 D'Agostino, Paola, I, 57, 59, 65-66
 D'Ajello, Matteo, I, 25
 Dalbono, Edoardo, II, 47, 55-57
 D'Alconzo, Paola, I, 34
 D'Alessio, Silvana, II, 12
 Dally, Ortwim, II, 70
 dal Piazz, Alessandro, I, 70; III, 69
 D'Amato, Giovanni' Angelo, I, 49
 d'Amore, Matteo, II, 11, 14
 Damian, Véronique, III, 29
 Damini, Vincenzo, III, 47
 D'Ancona, Alessandro, III, 64
 D'Andrea, Gioacchino, III, 15
 d'Andrea, Vincenzo, II, 5-7, 9-14
 d'Angelo, Carlo, II, 14
 Daniele da Volterra, *vedi* Ricciarelli, Daniele
 D'Arbitrio, Nicoletta, I, 72
 d'Ardia, Gennaro, II, 14
 d'Aste, Andrea, III, 44, 47
 d'Avalos, famiglia, III, 29
 D'Avino, Carlo, II, 74
 Davis, John, I, 13
 D'Azeglio, Massimo, II, 49, 56
 De Angelis Dossat, Guglielmo, II, 73
 De Angelis, Michele, I, 31, 33
 De Benedittis, Gianfranco, II, 43
 de Bernardo, Orazio, III, 24
 De Blasi, Nicola, I, 79
 De Blasi, Salvatore Maria, III, 5
 De Blasiis, Giuseppe, II, 13; III, 58
 Debret, François, I, 20-21, 23-24, 27, 30, 32, 34
 de Caro, Marco, III, 20-21, 26-27
 de Cavi, Sabina, III, 29
 De Cazanove, Olivier, I, 32
 de Crescenzo, Diego, III, 24
 de Cunzio, Laura, III, 25
 De Cunzio, Mario, I, 66-67
 de Curtis, famiglia, I, 49
 De Dominici, Bernardo, II, 17-23, 25-29, 75-78; III, 19-20, 22, 29-31, 37-38, 46
 de Fenitia, Antonio, II, 14
 de Feo, Marcantonio, II, 14
 De Francesco, Antonino, I, 19
 de Francisicis, Alfonso, II, 72
 De Gasperi, Alcide, I, 16
 De Giorgio, Carlo Celso, III, 30
 degli Oddi, Francesco, III, 30
 De Gubernatis, Angelo, II, 57
 de Haya, Filippo, III, 5, 10, 15
 de Haya, Giovanni, III, 5
 de Lachenal, Lucilla, I, 31-33
 Del Bono, famiglia, III, 40
 De Lellis, Carlo, I, 62-63
 de León y Cárdenas, Martín, I, 66
 de Lieto, Agostino, II, 7
 Delille, Gérard, I, 19
 della Monica, Francesco, II, 13
 dell'Anno, Santolo, III, 21, 26
 della Peruta, Francesca, III, 19
 Della Porta, Attilio, I, 56
 della Porta, Giovan Battista, I, 66
 Della Seta, Roberto, I, 71; III, 70
 della Tomase, Giuseppe, II, 15
 della Torre, Carlo, III, 20
 del Mercato, Cornelia, II, 7, 12
 De Logu, Giuseppe, III, 29
 Delogu, Paolo, I, 32
 Del Pezzo, Antonio, arcivescovo di Sorrento, I, 45-46

- Del Rio, Graziano, III, 68
 Del Treppo, Mario, I, 13
 De Lucia, Vezio, III, 65-70
 de Maio Durazzo, Giuseppe, III, 21
 De Maio, Romeo, I, 56
 De Majo, Paolo, II, 22-23
 Demarco, Marco, III, 69
 De Marino, Domenico, III, 20
 De Martini, Vega, III, 46
 De Martino, Ernesto, I, 10
 de Martino, Giovan Pietro, III, 27
 De Martino, Giovanni Antonio, I, 53
 de Martino, Scipione, II, 8-9
 De Matteis, Paolo, I, 60; III, 33, 39, 44, 47
 De Mattheis, Giuseppe, I, 33
 Demidoff, Anatole, II, 52
 De Milo, Domenico Andrea, I, 60, 62, 66
 De Miranda, Girolamo, II, 12
 De Mura, Francesco, II, 17-23, 25-29; III, 33, 44-45
 De Musset, Alfred, II, 53, 57
 De Nicola, Enrico, I, 49, 55; II, 29
 D'Enrico, Antonio, *detto* Tanzio da Varallo, III, 33
 Dent, Edward J., III, 49, 57
 de Petra, Giulio, I, 76
 De Puente, Patrizia, I, 79
 de Raimond de Mormoiron, Esprit, II, 12
 de Regina, Francesco, II, 14
 de Rienzo, Francesco, II, 14
 De Rigo, Thérèse Anaïs, contessa de Bassanville, II, 56
 De Rinaldis, Aldo, II, 75
 De Rogatiis, Giuseppe, III, 25
 De Rosa, Federica, I, 67
 de Rosa, Oratio, II, 14
 De Ruggieri, Maria Beatrice, II, 72
 De Sanctis, Francesco, I, 12
 De Seta, Cesare, I, 32
 De Simone, Faustina, III, 19
 de Simone, Giovan Battista, II, 14
 de Sio, Leonardo, II, 14
 de Sio, Lorenzo, III, 27
 D'Esposito, Daniela, I, 31
 Desprez, Josquin, III, 51
 Desprez, Louis-Jean, I, 20, 27, 32, 74
 Dessì, Rosa Maria, III, 13
 De Stefani, Lorenzo, II, 73
 de Tomaso, Giovanni, II, 15
 Deuel, Leo, III, 64
 De Vicariis, famiglia, I, 32
 De Vito, Giuseppe, II, 75, 77; III, 29-30
 Di Benedetto, Almerinda, I, 76
 di Capua, Bartolomeo, III, 5
 Di Carpegna, Nolfo, III, 29
 Di Cesare, Riccardo, I, 33
 Di Dario Guida, Maria Pia, III, 44
 Di Fratta, Valeria, III, 17
 Di Furia, Ugo, III, 47
 di Gennaro, Quirino, III, 62
 Di Giampaolo, Mario, III, 13
 Di Leva, Antonino, I, 46
 Di Liello, Salvatore, II, 27
 Di Lustro, Agostino, III, 31
 Di Majo, Elena, II, 57
 di Maria, Filippo, III, 17
 di Maria, Francesco, III, 17
 Di Marino, Luc'Antonio, I, 56
 di Simone, Francesca, III, 30
 Diestel, Johanna, III, 63
 Dioniso, *vedi* Bacco
 Dittmar, Cornelia, III, 47
 Dolce, Ludovico, I, 54
 Donnarumma, Iolanda, I, 45
 Donnorso, Berardina, I, 36
 Donnorso, Vincenzo, I, 45-46
 Donzelli, Giuseppe, arcivescovo di Sorrento, I, 36
 Donzelli, Giuseppe, II, 9, 12
 Doria, Marco, III, 64
 Dörpfeld, Wilhelm, III, 59
 D'Ovidio, Stefano, III, 13-14
 Drivas, Emmanouel, III, 64
 Duban, Félix, I, 20, 24-25, 33-34
 Ducis, Louis, I, 72
 Dunouy, Alexandre-Hyacinthe, I, 72
 Dupin, Philippe, II, 56
 Duplessis, Joseph, III, 50
 Duploy, Alain, I, 32
 Duprè, Giovanni, II, 47, 56
 Durante, Francesco, III, 52
 Durazzo, Onofrio, II, 14
 Durey, Philippe, I, 34
 D'Urso, Teresa, III, 15
 Ebanista, Carlo, I, 45-47
 Ebanista, Lorenza, O.P., I, 45
 Ebanista, Lorenzo, II, 43-44
 Einsle, Hans, III, 64
 Elliot, Janis, III, 13
 Emanuel, Carlo, II, 13
 Enrico II di Guisa, II, 7, 10, 12
 Enslin, Carl Georg, I, 74, 76
 Erbani, Francesco, I, 71; III, 67, 69
 Esch, Arnold, I, 31-32
 Esménard, Joseph-Alphonse, I, 73
 Eugenio di Savoia, principe di Carignano, II, 48, 56-58
 Evangelista, Tommaso, II, 43
 Fabrizi, Angelo, I, 66
 Faedo, Lucia, I, 33
 Falasca Zamponi, Simonetta, II, 72
 Falcucci, Claudio, II, 72
 Falletti, Franca, II, 57
 Fanciullo, Franco, I, 79
 Fanfani, Amintore, III, 67
 Fanzago, Cosimo, I, 6, 33, 57-60, 62-64
 Faraglia, Nunzio Federico, I, 65
 Farelli, Giacomo, III, 37, 46
 Farina, Viviana, II, 29
 Faro, Ambrosiello, III, 29
 Fasano, Paolo, II, 8
 Fasulo, Manfredi, I, 45
 Fazio, Giuseppa Maria, II, 74
 Fea, Carlo, I, 32
 Fedele, Francesco G., III, 64
 Felisati, Dino, III, 64
 Ferdinando de' Medici, granprincipe di Toscana, III, 54
 Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie, III, 45
 Ferdinando II di Borbone, re delle Due Sicilie, I, 12
 Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli, I, 9, 12, 33
 Ferradini, Berardo, III, 47
 Ferraiuolo, Pasquale, I, 46
 Ferrari, Oreste, II, 75-76, 79; III, 34, 45-46
 Ferraro, Agostino, III, 27
 Ferro, Filippo Maria, III, 45
 Festa, L., I, 67
 Fiadino, Adele, I, 72
 Filangieri di Candida, Riccardo, III, 6, 14-15
 Filangieri, Angerio, I, 70; II, 27-28
 Filangieri, Gaetano, I, 11
 Filangieri, Gaetano, principe di Satriano, II, 44; III, 29
 Filangieri, Riccardo, II, 12
 Filippi, Luigi, III, 34, 45
 Filippo II di Spagna, I, 6
 Filippo V di Spagna, III, 30
 Filomarino, Ascanio, II, 8
 Filomarino, Scipione, II, 10
 Finati, Giovanni Battista, I, 34
 Finelli, Giuliano, I, 6
 Fiorelli, Giuseppe, I, 76; III, 58-62, 64
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard, I, 74
 Fittipaldi, Teodoro, II, 44-45
 Flamini, Maria Grazia, II, 74
 Fleckner, Uwe, I, 34
 Flores, Ferdinando, III, 58
 Flotta, Giuseppe, II, 14
 Fontana, Carlo, II, 24
 Fontana, famiglia, I, 6
 Fontana, Giuseppe, II, 14
 Fontana, Mauro Vincenzo, III, 46-47
 Foppa, Caradosso, I, 52
 Foppa, Vincenzo, I, 52
 Forbes, Edward Waldo, II, 64
 Forbin, Louis de, I, 72
 Forgione, Gianluca, II, 28; III, 29
 Formosa, Camillo, I, 49
 Forti, Micòl, II, 73
 Fortunato, Giustino, I, 16; II, 56
 Foscolo, Ugo, II, 53, 57
 Foucart, Bruno, I, 72
 Francavilla, Pietro, I, 58
 Franchi dell'Orto, Luisa, II, 56
 Franchi, Elena, II, 71
 Franchini, Giovanni, I, 56
 Franco, Salvatore, II, 41
 Frangipane, Alfonso, III, 14
 Frasca, Gabriele, I, 65
 Frascheri, Giuseppe, II, 49
 Frescobaldi, Girolamo, III, 51
 Frezza, Orazio, III, 44
 Fuga, Ferdinando, I, 67
 Fux, Johann Joseph, III, 51-52
 Gaballo, Marcello, I, 56
 Gabba, Emilio, I, 33
 Gabbrielli, Mariarosa, III, 45
 Galante, Gennaro Aspreno, I, 74
 Galante, Lucio, III, 46-47
 Galanti, Giuseppe Maria, I, 64, 67
 Galasso, Giuseppe, I, 5-19, 68-69; II, 12-13; III, 44, 66
 Galazza, Stefano, II, 14
 Galilei, Galileo, I, 53, 56
 Galka, Sybille, III, 63
 Gallerano, Giuseppe, II, 13
 Gallo, Francesco, II, 14, 42-44
 Gallo, Giuseppe, I, 65
 Gallo, Luigi, I, 76
 Gamba, Giovan Battista, III, 44, 47
 Gamurrini, Gian Francesco, III, 59
 Gandolfo, Francesca, II, 72
 Gandolfo, Francesco, I, 32, 45-46
 Gandy, John Paul, I, 75
 García y García, Laurentino, II, 70, 74
 Gardner, Paul, II, 64, 70, 73
 Gargiulo, Chiara, III, 15
 Gargiulo, Domenico, *detto* Micco Spadaro, III, 17
 Garms, Jörg, III, 13
 Gärtner, Friedrich von, I, 27, 75
 Gasbarri, Camillo, III, 46-47
 Gasparotto, Davide, I, 55
 Gasparri, Carlo, I, 34; II, 70
 Gasperini, Eleonora, I, 33
 Gassner, Hubertus, I, 33
 Gattini, Cesare, I, 49
 Gaudiosi, Tomaso, I, 66
 Gauthiot, Robert Edmond, III, 59
 Gautier, Théophile, II, 53, 57
 Gava, Antonio, I, 18
 Geasualdo, Carlo, I, 7
 Gell, William, I, 75
 Genoino, Giulio, I, 8; II, 7
 Genovese, Gaetano, I, 76
 Genovesi, Antonio, I, 9, 11
 Gentile, Aniello, III, 47
 Gentilini, Giancarlo, I, 57, 65
 Genuino, Michele Angelo, III, 24
 Gerhard, Eduard, I, 25, 33
 Jérôme, Jean-Léon, II, 53
 Gesualdo, Carlo, principe di Venosa, III, 53-56
 Giammattei, Emma, I, 19
 Giannattasio, Bianca Maria, I, 32
 Gianni, Roberto, III, 70
 Giannone, Onofrio, III, 29
 Giannone, Pietro, I, 11
 Gieben, Servus, I, 56
 Giglio, Marco, I, 32
 Gilio, Giovanni Andrea, I, 54
 Gimma, Giacinto, I, 66
 Giordano, Antonio, II, 76
 Giordano, Francesco, II, 14
 Giordano, Luca, II, 75-79; III, 20, 29-30, 33-34, 37-39, 42, 45-47
 Giotto di Bondone, I, 74
 Giovanna I d'Angiò, regina di Napoli, III, 13
 Giovanni d'Austria, II, 8
 Giovanni Pierluigi da Palestrina, III, 54
 Giroto, Carlo Alberto, I, 65
 Giustino, Enzo, III, 69
 Gluck, Christoph Willibald, III, 50
 Godoy, Manuel, I, 73
 Godwin, Parke, II, 56
 Goetz, Oswald, I, 55
 Gorgoni, I, 26, 30
 Gori, Giuseppe, II, 40, 43
 Göttler, Christine, III, 29
 Goya y Lucientes, Francisco José, I, 73
 Gozzadini, Giovanni, III, 59
 Gramsci, Antonio, I, 15, 19
 Granata, Francesco, II, 22-23, 25-26, 28
 Grandesso, Stefano, II, 57
 Granet, François Marius, I, 71-73

- Grassi, Ludovico, III, 47
 Greco, Gianpasquale, I, 67
 Greco, Ignazio, II, 14
 Greco, Maria Teresa, I, 79
 Gregori, Mina, I, 55; III, 13
 Gregorio VII, papa, I, 27
 Grelle Iusco, Anna, I, 45, 47
 Gribaudo, Gabriella, II, 71
 Grimaldi, Anna, I, 32
 Grocholl, Wolfgang, III, 15
 Gros, Antoine-Jean, I, 72
 Grossa, Angela, II, 15
 Grossi, Lodovico, III, 53
 Grunembergh, Maria Gaetana de, III, 21
 Guarna, famiglia, I, 33
 Guarnacci, Mario, II, 28
 Guercino, *vedi* Barbieri, Giovanni Francesco
 Guglielmi, Antonio, II, 74
 Guglielmo da Ravenna, 21
 Guidi, conte, I, 67
 Guzmán y Pimentel, Gaspar de, conte-duca di Olivares, II, 10
 Guzmán y Ribera, Enrique de, secondo conte di Olivares, I, 9, 19
- Haase, Undine, III, 63
 Hager, Helmut, II, 28
 Hallecker, collezione, II, 41
 Hamilton, William, I, 74, 76
 Händel, Georg Friedrich, III, 49-50, 54, 57
 Hansmann, Martina, II, 55
 Hasse, Johann Adolf, III, 52
 Haydn, Joseph, III, 49, 51-52, 56
 Hayez, Francesco, II, 49, 55-57
 Heeb, Bernhard, III, 64
 Heinrich, Hayo, I, 34
 Hendricksz, Dirk, I, 49
 Herbig, Reinhard, I, 33
 Herdejürgen, Helda, I, 32-33
 Herklot, Ingo, I, 31
 Hermoso Cuesta, Miguel, III, 45
 Heurtaux, Anne-Élisabeth, I, 72
 Hilde, Reiner, III, 63
 Hittorff, Jacques Ignace, I, 75
 Hohenfeld, Kai, III, 14
 Holtus, Günter, I, 80
 Honour, Hugh, I, 74
 Hugon, Alain, II, 12
 Hutzl, Max, III, 41
- Iacobini, Antonio, I, 32
 Iamundo, Antonio, II, 14
 Iannello, Antonio, I, 69; III, 67-68
 Iannociara, Benedetto, II, 13
 Iappelli, Filippo, I, 65
 Iervolino, Rosa Russo, III, 70
 Il Moderno, *vedi* Mondella, Galeazzo
 Imbriani, Matteo Renato, I, 16
 Imbriani, Vittorio, I, 12; II, 47-48, 52-53, 55-57
 Imperato, Ferrante, I, 6
 Imperato, Giuseppe, III, 15
 Ingaldi, Aniello, II, 42-44
 Ingaldi, Nicola, II, 42-44
 Ingegneri, Marcantonio, III, 53
 Ingenito, Domenico, II, 13
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, I, 34, 71-72, 74
- Innocenti, Bruno, II, 66
 Intieri, Bartolomeo, I, 11
 Iovino, Giovan Battista, III, 25
 Isacco, Pietro, I, 55
 Isotta, Paolo, III, 49, 57
- Jannelli, Gabriele, II, 27-28
 Joccia, Mattia, II, 22
 Jodice, Mimmo, I, 65
 Jommelli, Niccolò, III, 52
- Kaltenbrunner, Regina, II, 29
 Kaufmann Williams, Charles, III, 63
 Kavanagh, Julia, II, 44
 Kennell, Stefanie A.H., III, 63-64
 Kinney, Dale, I, 32
 Knight, Carlo, III, 63-64
 Koch, Guntram, I, 32-33
 Korres, George Sty, III, 63
 Krauss, Friedrich, I, 33
 Kreytenberg, Gert, III, 13-14
 Kuhlemann, Micheal, I, 65
- L'Antico, *vedi* Alari Bonacolsi, Pier Jacopo
 La Capria, Raffaele, I, 18
 La Fata, Rosario Claudio, I, 45
 La Malfa, Ugo, I, 17
 Lablache, Luigi, II, 56
 Labrot, Gerard, I, 66; II, 75; III, 29-31
 Labrouste, Henri, I, 20, 27, 29
 Laino, collezione, II, 42
 Lalande, Joseph-Jérôme Le Français de, II, 23, 28
 Lama, Giovan Battista, III, 44, 47
 Lamers, Petra, I, 32
 Landolfi, Daniele, III, 62
 Landolfi, Gennaro, III, 62
 Landolfi, Varriale, III, 62
 Lanza Spinelli di Scalea, Francesco, III, 59, 61
 Lapaire, Claude, II, 57
 Lapauze, Henry, I, 72
 Lasso, Orlando, III, 53
 Lattuada, Riccardo, I, 66; III, 29; III, 36, 46
 Laudonia, Achille, I, 45
 Laudonia, Teresa, I, 45
 Lauro, Achille, I, 16-17; III, 66
 Lauro, Agostino, II, 28
 Lauro, Antonio, III, 21
 Lavagna, Giovan Giacomo, III, 20
 Lavagnino, Emilio, II, 59, 70, 73
 Lavigna, Vincenzo, III, 51
 Lazzari, Dionisio, I, 63-65
 Lazzari, Marino, II, 60, 70-74
 Lazzarini, Elena, I, 56
 Leconte, Étienne-Chérubin, I, 72
 Lehnus, Luigi, III, 64
 Lemasle, Louis Nicolas, I, 72
 Lembo, Nicola, II, 19, 28
 Leo, Leonardo, III, 49-57
 Leonardo da Vinci, I, 54
 Leone de Castris, Pierluigi, I, 49, 55, 66; III, 5, 13-15, 29
 Leone, Giorgio, III, 14
 Leopoldo de' Medici, III, 30
 Leopoldo di Borbone-Napoli, principe di Salerno, II, 56
 Leosini, Angelo, III, 38, 46-47
 Lesueur, Jean-Baptiste Ciceron, I, 20, 22, 24, 26-27, 34
 Lever, Maurice, II, 28
 Levi, Primo, II, 55
 Levine, Sherrrie, I, 32
 Lewis, Douglas, I, 55
 Ligabue, Giuseppe, I, 55
 Lignana, Filippo Giacomo, III, 58
 Limpido, Stefano, I, 45
 Lipinsky, Angelo, II, 28
 Lippi, Cesare, da Mordano, I, 49, 53-54, 56
 Lofano, Francesco, I, 66
 Loffredo, Fernando, I, 57-58, 65, 67
 Lombardo, Pietro, III, 13
 Longhi, Roberto, II, 76
 Longo, Carlo, II, 14
 Longo, Michele, II, 14
 Longobardi, Nicola, III, 14
 Lopocararo, Michele, I, 79
 Lorenzetti, Costanza, II, 56
 Lotti, Antonio, III, 50, 52, 54, 56
 Louis-Philippe, duca d'Orléans, II, 52, 56
 Loyrette, Henri, I, 34
 Lubrano, Giacomo, I, 60, 65
 Lubrino, Catello, III, 29
 Lucherini, Vinni, III, 13
 Luchs, Alison, I, 55
 Luigi di Borbone, conte d'Aquila, II, 57
 Luongo, Giovanni, II, 14
 Luppino, Angela, I, 31
- Macry, Paolo, I, 19
 Madarano, Orazio, II, 14
 Maderna, Valentina, III, 46
 Maglietta, Francesco, II, 72
 Maglio, Andrea, I, 76
 Mahon, Denis, II, 76
 Maiuri, Amedeo, II, 59-61, 70-73
 Malacrino, Carmelo, I, 33
 Malinconico, Andrea, III, 40, 43, 46
 Malinconico, Nicola, III, 38-42, 44, 46-47
 Mallon, MacKenzie L., II, 70
 Malvano, Laura, II, 72
 Manacorda, Daniele, I, 32
 Mancinelli, Giuseppe, II, 48, 56
 Mancini, collezione, II, 41-42
 Mancini, Francesco, III, 52
 Mancini, Franco, II, 44
 Mancini, Giuseppe, III, 46
 Mangone, Fabio, I, 74-76; II, 55
 Mania, Patrizia, II, 74
 Manso, Giambattista, I, 62-63
 Mantegna, Andrea, I, 52
 Marano Festa, Olga, I, 79
 Maratta, Carlo, II, 24
 Marchesani, Luigi, III, 45
 Marchese-Ragona, Rosario, III, 64
 Marco Arurelio, imperatore, I, 33
 Marco da Gagliano, III, 53
 Marcotte, Charles Marie Jean Baptiste, *detto* Charles Marcotte d'Argenteuil, I, 72
 Maria Carolina di Borbone, duchessa d'Aumale, II, 56
 Maria d'Ungheria, regina di Sicilia, III, 7
 Maricourt, Louis de, II, 44
 Marinangeli, Giacinto, III, 46
- Marinello, Carmino, II, 14
 Marini, famiglia, I, 49
 Marino, Giovan Battista, I, 6, 66
 Marmo, Marcella, I, 13
 Marone, Riccardo, III, 70
 Marotta, Carlo, II, 13
 Marrelli, Isabella, II, 56
 Marshall, Christopher R., III, 29-31
 Martorelli, Luisa, I, 72; II, 55
 Martorelli, Rossana, I, 45
 Masaniello, *vedi* Tommaso Aniello d'Amalfi
 Mascia, Girolamo, III, 15
 Mascilli Migliorini, Luigi, I, 19
 Mascilli Migliorini, Paolo, I, 32
 Massa Recco, Nicola, III, 20-21, 28, 31
 Massa, Antonio, III, 21, 26
 Mastellone, Salvo, 12
 Masullo, Aldo, III, 49
 Matt, Luigi, I, 65
 Matteo di Napoli, I, 55
 Mattusch, Carol C., II, 73
 Matz, Friedrich, I, 33
 Mayer, Thomas Frederick, I, 56
 Mazois, François, I, 73
 Mazza, Angelo, III, 29
 Mazzacane, Aldo, I, 66
 Mazzarino, Giulio, I, 8
 Mazzeschi, Doretta, II, 74
 Mazzocca, Fernando, II, 56-57
 Mazzocchi, Alessio Simmaco, II, 24, 28-29
 Medina de las Torres, Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, duca di, II, 6, 10
 Medugno, Giuseppina, III, 30
 Meleagro, I, 21, 24-26, 32
 Mengs, Anton Raphael, II, 78-79
 Meninni, Federigo, I, 59, 63-65; III, 29
 Mercadante, Saverio, III, 51
 Mercklin, Eugen von, I, 34
 Merino, Francesco, III, 22, 27
 Merino, Michele, III, 22, 27
 Merisi, Michelangelo, *detto* Caravaggio, I, 6
 Merlino, Francesco, duca di Ramonte, II, 9, 12
 Merlo, Clemente, I, 79
 Messere, Ruggero, I, 19
 Metzeltin, Michael, I, 80
 Meuricoffre, Tell, III, 59
 Meyer, Edward, III, 63-64
 Micco Spadaro, *vedi* Gargiulo, Domenico
 Michalsky, Tanja, III, 13
 Michetti, Francesco Paolo, II, 47, 56
 Middeldorf, Ulrich, I, 52, 55
 Middione, Roberto, II, 70; III, 29-30
 Migliaccio, Alessandro, I, 67
 Mijntens, Aert, III, 46
 Milanese, Andrea, I, 31; II, 70
 Milano, Salvatore, I, 49, 55
 Millikin, collezione, I, 53
 Millin, Aubin-Louis, I, 24-27, 32-34, 71
 Minerva, I, 34
 Mingazzini, Paolino, I, 46
 Minutolo, Orso, III, 5, 11
 Miracco, Renato, II, 70
 Mirbel, Lizinska, Madame de, II, 56

- Mitoraj, Igor, I, 74, 76
 Moisé, Domenico, I, 65
 Molajoli, Bruno, I, 67; II, 44, 59, 69, 73, 76
 Molano, Giovanni, I, 54
 Molinari Pradelli, Francesco, III, 29
 Mollo, Onofrio, II, 13
 Monaco, Michele, II, 29
 Mondella, Galeazzo, *detto* II
 Moderno, I, 48-56
 Montanari, Tomaso, III, 69
 Montanaro, Giovan Francesco, III, 25
 Montani, Tommaso, I, 49
 Monteverdi, Claudio, III, 55-56
 Morazzoni, Giuseppe, II, 44
 More, Dario, II, 14
 Morelli, Domenico, II, 47, 52, 55-57
 Morelli, Mario, II, 44
 Moretti, Giuseppe, II, 63
 Morey, Prosper, I, 29, 33-34
 Morgan, Sydney, I, 72
 Morisani, Ottavio, III, 13-14, 29
 Mormone, Raffaele, I, 63, 65-66
 Moroni, Gaetano, II, 29
 Morra, Carlo, II, 11
 Morris, Jill, III, 64
 Mortella, Benedetto, II, 13
 Morvillo, Onofrio, II, 14
 Mosca, Aniello, III, 17-18, 24
 Mosca, Lorenzo, II, 40-41, 43
 Mosca, Maria, III, 17-18, 20-21, 24
 Moseley, Christopher, I, 79
 Mozart, Wolfgang Amadeus, III, 49
 Mozzetti, Giuseppe, I, 64, 65
 Müller Hofstede, Ulrike, III, 29
 Munzi, Massimiliano, II, 72
 Murat, Carolina, I, 71-74
 Murat, Gioacchino, I, 24, 71-73
 Murat, Letizia, I, 73
 Muscettola, Antonio, I, 59-60, 63
 Muscettola, Francesco, I, 60
 Musi, Aurelio, I, 19, 66; II, 5, 12-13
 Mussini, Cesare, II, 56
 Mussini, Luigi, II, 49, 51, 56
 Muto, Giovanni, II, 12
 Muzio, Emanuele, III, 52
 Muzzillo, Giuseppe, I, 70
- Naccherino, Michelangelo, I, 57-58
 Naclerio, Anna, I, 45
 Naef, Hans, I, 73
 Napier, Francis, II, 49, 56
 Napoli Signorelli, Pietro, II, 41, 45
 Napoli, John Nicholas, I, 65
 Napolitano, Giorgio, III, 66
 Nappi, Eduardo, II, 75; III, 29-30
 Narbonne-Lara, Louis-Marie-
 Jacques-Amalric, conte di, I, 73
 Natale, Francesco Antonio, II, 23-
 25, 28
 Natta, Alessandro, III, 66
 Navarrete, Antonio, marchese della
 Terza, III, 19, 25, 30
 Navarrete, Nicola, marchese della
 Terza, III, 30
 Negri Arnoldi, Francesco, III, 13-14
 Nelli, Pietro, II, 19, 28
 Nenna, Pomponio, III, 52
 Nepita, Giovan Battista, III, 12, 15
 Néto, Isabelle, I, 72
 Niccolini, Antonio, I, 75; II, 57
- Nichols, John, I, 75
 Nicolini, Fausto, II, 7, 12
 Nicolucci, Giustiniano, III, 59-62, 64
 Nigro, Salvatore, I, 66
 Nikolaides, Georg, III, 63
 Niro, Claudio, II, 43-44
 Nitti, Francesco Saverio, I, 14-15, 19
 Nobile, Domenico, II, 14
 Nuvola, Giovan Battista, II, 14
- Olcese Spingardi, Caterina, II, 56-57
 Olivares Palazzolo, Claudia, II, 55
 Omero, I, 72; III, 60
 Omodeo, Adolfo, I, 10
 Orazio, Flacco, Quinto, I, 64, 67
 Orlandi, Pellegrino Antonio, II,
 20, 28
 Orsini, Giovanni, III, 5
 Orsini, Mondillo, II, 18
 Ortolani, Sergio, II, 71-72, 75
 Osanna, Massimo, I, 74, 76
 Ottoni, Pietro, III, 49, 53, 57
- Pace, Valentino, III, 14
 Pacecco, Giovanna, principessa di
 Conca, III, 18
 Pacelli, Vincenzo, II, 12, 44
 Padovanino, *vedi* Varotari,
 Alessandro
 Pagano, Denise Maria, III, 29
 Pagano, Mario, I, 11
 Pagano, Onofrio, II, 13
 Pagano, Roberto, III, 57
 Paladino, Domenico, II, 14
 Paleotti, Gabriele, I, 54
 Palermo, Salvatore, I, 64, 67
 Palisca, Claude V., III, 55, 57
 Palma, Marco, III, 15
 Palmentieri, Angela, I, 31-34
 Palmieri, Maddalena, III, 17
 Palo, Detio, III, 21
 Palo, Marcantonio, III, 21
 Palo, Vittoria, III, 21, 28
 Palomino, Antonio, II, 77-78
 Palumbo, Franco, I, 79
 Palumbo, Giuseppe, II, 14
 Pamphilj, Benedetto, III, 57
 Pane, Giulio, I, 71; II, 27-28
 Pane, Roberto, I, 66, 70; III, 67
 Panzetta, Alfonso, II, 56
 Paoletti, Maurizio, I, 31, 33
 Paoli, Paolo Antonio, I, 21-23, 25-26,
 29, 32, 34
 Paolo IV (Gian Pietro Carafa), papa,
 I, 54
 Paoluzzi, Maria Cristina, III, 46
 Paone, Stefania, III, 13
 Papadakis, Chariton, III, 64
 Papalino, Ferrante, II, 14
 Papi, Emanuele, II, 53, 57
 Pappalardo, Umberto, III, 58, 64
 Paribeni, Roberto, II, 71
 Paris, Pierre Adrien, I, 32, 74
 Parisella, G., II, 71
 Parrino, Domenico Antonio, II, 12
 Parronchi, Alessandro, I, 65
 Partenope, sirena, I, 7
 Pascaletti, Giuseppe, III, 50
 Pasculli Ferrara, Mimma, III, 47
 Pasquini, Bernardo, III, 49
 Passaro, Francesco Antonio, II, 13
- Passaro, Giovanni Antonio, II, 14
 Patalano, Gaetano, III, 31
 Patalano, Pietro, III, 31
 Patellani, Federico, II, 62, 65
 Patini, Teofilo, III, 34
 Patz, Kristine, III, 29
 Pavese, Giovan Battista, II, 14
 Pavesi, Giulio, arcivescovo di
 Sorrento, I, 35, 44
 Pavone, Mario Alberto, II, 28; III,
 34, 45-47
 Pelizzari, Maria Rosaria, I, 67
 Pellegri, Giovan Battista, I, 80
 Peluso, Tomaso, II, 14
 Pensabene, Patrizio, I, 31-34
 Penta, Luigi, II, 64, 72
 Peresi, Francesco, III, 44, 47
 Pérez Sánchez, Alfonso E., II, 75; III,
 29-31, 45
 Pergolesi, Giovan Battista, III, 50
 Perriccioli Saggese, Alessandra,
 III, 15
 Perrone, Antonio, II, 37, 42-45
 Perrone, collezione, II, 42
 Perrucci, Andrea, I, 60, 65
 Persefone, I, 24-25
 Persico Rolando, Elena, III, 46
 Persico, Giovan Battista, III, 11, 15
 Pescosolido, Guido, I, 19
 Petit-Radel, Philippe, I, 72
 Petra, Didaco, I, 45
 Petraccone, Enzo, II, 75
 Petri, Rolf, III, 64
 Petriella, Giocondo, III, 15
 Petrovna Lyschinla, Caterina, III, 63
 Pezella, Franco, II, 27
 Pezone, Maria Gabriella, I, 32; II, 28
 Pfister, Friedrich, I, 46
 Picasso, Pablo, I, 74, 76
 Piccinato, Luigi, I, 70
 Piccinni, Niccolò, III, 50
 Piccolomini, famiglia, III, 37, 46
 Picone Petrusa, Mariantonietta, I, 71
 Picone, Renata, II, 70, 73-74
 Pietro da Cortona, *vedi* Berrettini,
 Pietro
 Pietro, santo, II, 29
 Pignatelli, III, 46
 Pigorini, Luigi, III, 59
 Pinon, Pierre, I, 32
 Pinto, Aldo, III, 29, 31
 Pinto, Francesco Emanuele, principe
 d'Ischitella, II, 44
 Pinto, Valter, II, 77
 Piot, Eugène, III, 60
 Piras, Antonio, I, 45
 Pisacane, Onofrio, II, 14
 Pisani, Baldassarre, I, 60, 62, 65-66
 Pisani, collezione, II, 19, 28
 Pisano, Giovanni, III, 6-7
 Pisano, Nicola, III, 6, 14
 Pistillo, Amelia, II, 43
 Pitloo, Anton-Sminck, II, 56
 Pitoni, Giuseppe Ottavio, III, 49
 Pizza (o Pizzo), Aniello, II, 14-15
 Pizzo, Marco, II, 70
 Pockocke, Richard, I, 46
 Podesti, Francesco, II, 56
 Poerio, Carlo, I, 12
 Poeschke, Joachim, I, 31
 Polidoro da Caravaggio, II, 77
- Polito, Antonio, I, 19
 Pollard, John Graham, I, 55
 Pollone, Stefania, I, 33
 Polverino, Agnello, I, 49, 55-56
 Poncelet, François, II, 73
 Pontieri, Ernesto, I, 13, 17
 Pontrandolfo, Angela, I, 32
 Pope-Hennessy, John Wyndham,
 I, 55
 Porcelli, Giuseppe, III, 24, 26
 Pordeone, *vedi* Sacchis, Giovanni
 Antonio de'
 Porpora, Diego, II, 14
 Porpora, Niccolò, III, 50, 52
 Porpora, Paolo, III, 18, 23, 30
 Porta, Giambattista della, I, 6
 Porzio, Annalisa, II, 70
 Porzio, Francesco, III, 29
 Possevino, Antonio, I, 54
 Pradier, Jean-Jacques, *detto* James, II,
 49, 51-52, 54, 57
 Pratlili, Francesco Maria, II, 29
 Praz, Mario, I, 72, 74; II, 55
 Premoli, Palmiro, I, 21
 Presbiteri, famiglia, III, 45
 Preti, Mattia, II, 78; III, 29, 33, 35-37,
 45-47
 Priamo, III, 60-61
 Prisco, Gabriella, I, 34; II, 59, 73-74
 Prisco, santo, II, 17-18, 22, 25, 29
 Procaccianti, Emanuele, I, 46
 Prohaska, Wolfgang, II, 75
 Prota Giurleo, Ulisse, III, 19, 29-30
 Provenzale, Geronimo, arcivescovo
 di Sorrento, I, 36
 Publio Virgilio Marone, I, 72; III, 57
 Pugliano, Giuseppina, II, 73
 Purcell, Henry, III, 54
- Quarto, santo, II, 17-18
 Quatrari, Ludovico, III, 42, 47
 Quattrocchi, Angela, I, 33
 Quintavalle, Arturo Carlo, I, 45, 47;
 III, 13-14
 Quinto, santo, II, 17-18
 Quirico, Orsola, III, 22, 27
 Quondam, Amedeo, I, 66
- Radcliffe, Anthony, III, 14
 Rafone, Gennaro, III, 26-27
 Raggianti, Carlo Ludovico, III, 14
 Ragno, Carlo, II, 15
 Ragusa, Isa, I, 31
 Ranalli, Ferdinando, III, 30
 Ranalli, Panfilo, III, 47
 Raspanti, Laura, I, 67
 Raspi Serra, Joselita, I, 32
 Raucchi, Laura, III, 46
 Rausa Federico, I, 31-32, 34, 67
 Rebell, Joseph, I, 72
 Recco, Agostino, III, 18, 23
 Recco, Antonio, III, 19
 Recco, Elena, III, 19-20, 30
 Recco, famiglia, III, 17, 29, 31
 Recco, Francesco, III, 20
 Recco, Gaetano, III, 20, 30
 Recco, Giacomo, III, 17-19, 21-24, 29-30
 Recco, Giovan Battista, III, 16, 18,
 23, 29-30
 Recco, Giovanna Pellegrina, III,
 17, 21

- Recco, Giovanna Teresa, III, 17, 21
 Recco, Giovanna, III, 21, 27
 Recco, Giovanni Angelo, III, 18
 Recco, Giuseppe, III, 17-27, 29-31
 Recco, Marzia, III, 18, 20-21, 23, 26-27, 29
 Recco, Tommaso, III, 19
 Rega, Gherardo, II, 47, 55
 Renato, santo, I, 35
 Renes, Nicola, III, 26-27
 Reni, Guido, II, 77
 Rescigno, Giuseppina, II, 40-43
 Révoil, Pierre, I, 72
 Ribera, Jusepe de, *detto* lo Spagnoletto, I, 6; II, 76-79
 Ricca, Giuseppe, II, 14
 Ricci, Salvatore, III, 19, 25-26
 Ricciarelli, Daniele, I, 54, *detto* Daniele da Volterra
 Ricco, Antonello, III, 46
 Richard, Jean-Baptiste Claude, Abbé de Saint-Non, I, 20, 27, 29, 32, 34
 Riga, Pietro Giulio, I, 66
 Ripa, Cesare, II, 78
 Rizzo, Gino, I, 66-67
 Rizzo, Vincenzo, II, 27-29; III, 46
 Robert, Carl, I, 33
 Roberto d'Angiò, III, 5, 13
 Roberto d'Oderisio, I, 74
 Roberto il Guiscardo, *vedi* Altavilla, Roberto
 Robusti, Jacopo, *detto* Tintoretto, II, 77-78
 Rodriguez, Luigi, I, 49
 Rognini, Luciano, I, 55
 Rolfs, Wilhelm, III, 30
 Rolves, Giovanni, II, 14
 Romanini, Angiola Maria, III, 13
 Romano, Giovanni, I, 55
 Romano, Liborio, I, 12
 Romano, Salvatore, I, 57, 63
 Romano, Serena, III, 13
 Romanov, Nicola, granduca di Russia, II, 57
 Romeo, Rosario, I, 15, 19; III, 44
 Roomer, Gaspar, II, 6
 Rosci, Marco, II, 55
 Rosenberg, Pierre, I, 32
 Rosenblum, Robert, I, 74
 Rossacher, Kurt, II, 26
 Rossi, Attilio, II, 62, 71
 Rossi, Francesco, I, 52, 55
 Rossi, Girolamo de', II, 19, 27
 Rossi, Pasquale, II, 27; III, 63
 Rossini, Gioacchino, III, 55
 Rotili, Mario, I, 47
 Rousseau, Jean-Jacques, I, 72
 Roviglione, Antonio, II, 20-21, 27-29
 Rovito, Pier Luigi, II, 12
 Rubens, Pieter Paul, II, 78
 Ruffo, Fabrizio, cardinale, I, 12
 Ruffo, Vincenzo, principe di Sant'Antimo, II, 49, 56-57
 Rufo, santo, II, 17-18
 Ruggero il Normanno, *vedi* Altavilla, Ruggero
 Ruggi, famiglia, I, 32-33
 Ruggieri, Giovanni Maria, III, 50
 Ruggiero, Michele, I, 76
 Rühle, Hellmut, III, 63
 Ruotolo, Renato, II, 75; III, 20, 30-31
 Ruspoli, famiglia, III, 49
 Russo, Antonella, II, 72
 Russo, Augusto, I, 66
 Russo, Giovanni, II, 14
 Russo, Marino, II, 14
 Russo, Mario, I, 35, 45-46
 Russo, Valentina, I, 71; II, 71, 73
 Ruthart, Carl, III, 41
 Sacchis, Giovanni Antonio de', *detto* Pordenone, I, 73
 Saccomani, Elisabetta, III, 13
 Sade, Donatien-Alphonse-François, marchese de, II, 23, 28
 Saint-Non, Jean-Claude-Richard de, I, 74
 Salazar, Lorenzo, III, 29-30
 Salernitano, Giovan Francesco, barone di Frosolone, III, 17, 29
 Salerno, Luigi, III, 29
 Sales, Isaia, I, 19
 Salminien, Tapani, I, 79
 Salsi, Claudio, I, 55
 Salvagnini, Sileno, II, 72
 Salvati, Mariuccia, I, 79
 Salvi, Claudia, III, 29
 Salvo, Orazio, II, 14
 Sambiasi, Matteo, III, 14
 Sambrotta, Mario, III, 46
 Samuelli, Guglielmo, III, 19-20, 30
 Samuelli, Vincenzo, III, 30
 Sanbarberio, Pietro, I, 65
 Sancha di Maiorca, III, 5, 10-12
 Sánchez López, Andrés, III, 30
 Sanfelice, Ferdinando, II, 19
 Sangro, Placido de, duca di Martina, II, 44
 Sanguinetti, Daniele, I, 66
 Sannesio, Clemente, III, 46
 Sannesio, famiglia, III, 37, 46
 Sannino, Santillo, III, 20
 Sanseverino, Enrico, III, 13
 Sansone, Francesco, I, 56
 Sansonetti, Adelchi, III, 47
 Santafede, Fabrizio, III, 18
 Santangelo, Enrico, III, 45
 Santangelo, Nicola, II, 55
 Santomango, famiglia, I, 32-33
 Santoro, Lorenzo, I, 55
 Santucci, Bernardino, III, 46
 Sanzio, Raffaello, II, 78-79
 Saracco, Giuseppe, III, 25
 Saredo, Giuseppe, I, 14
 Sarnelli, Pompeo, I, 66
 Sarno, Giuseppe, II, 42-44
 Savaia, famiglia, II, 55
 Savastano, Cosimo, III, 47
 Savio, Filippo, II, 14
 Savorra, Massimiliano, I, 76
 Scacciavento, Francesco Antonio, II, 7-10, 13
 Scaglia, Mario, I, 52
 Scalini, Mario, I, 55
 Scarlatti, Alessandro, III, 49-50, 52-55, 57
 Scarlatti, Domenico, III, 49-50, 54, 57
 Scavizzi, Giuseppe, II, 75-79; III, 45-46
 Schaefer, Thomas, III, 63
 Schettino, Tommaso, II, 42-44
 Schiavo, Armando, I, 33
 Schipa, Michelangelo, II, 13
 Schliemann, Heinrich, III, 58-63
 Schliemann, Serge, III, 58, 63
 Schmitt, Christian, I, 80
 Schrade, Leo, III, 54
 Schulz, Heinrich Wilhelm, I, 37, 46
 Sciascia, Leonardo, I, 18
 Sciolla, Loredana, I, 79
 Scognamiglio, Ornella, I, 72
 Scoppa, Cesare, II, 14
 Scorsone, Massimo, I, 66
 Secondat, Charles-Louis de, barone di La Brède e di Montesquieu, I, 72
 Seidel, Max, II, 55; III, 14
 Seminara, Francesco, II, 14
 Sereno, Francesco, II, 15
 Serlupi Crescenzi, Maria, II, 73
 Séroux-d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges, I, 34
 Settembrini, Luigi, I, 12
 Settis, Salvatore, I, 31-32
 Shepherd, Elizabeth Jane, III, 63-64
 Sichtermann, Hellmut, I, 33
 Sienkiewicz, Henryk, III, 59, 64
 Sigismondo, Giuseppe, I, 64, 67; III, 51
 Simonelli, Giuseppe, III, 37-38, 46
 Skoulakis, Charalampos, III, 64
 Smargiassi, Gabriele, II, 56
 Smith, Adam, I, 9
 Sodano, Rossana, I, 66
 Solari, Tommaso junior, II, 54-55, 57
 Solimena, Francesco, II, 17-29, 76, 78; III, 32-36, 39, 44-45, 47
 Somma, Nicola, II, 35, 40-41, 43
 Soprano, Giovanni, II, 14
 Sosiklès, II, 72
 Soultanian, Jack, I, 45
 Sovente, Michele, I, 79
 Spalletti, Ettore, II, 57
 Spano, Maria Grazia, I, 45
 Spanu, Pier Giorgio, I, 45
 Spasiano, Nanà, I, 45
 Spaventa, Bertrando, I, 12, 16
 Speranza, Francesco, II, 13
 Sperati, Giorgio, III, 64
 Spike, John Thomas, III, 36, 45
 Spina, Andrea, II, 14
 Spinazzola, Vittorio, I, 30, 34, 65; II, 74
 Spinosa, Aurora, I, 65
 Spinosa, Nicola, II, 75; III, 29, 45
 Sricchia Santoro, Fiorella, II, 27-28; III, 29, 46
 Stadler, Michele, II, 14
 Staffieri, Alberto, III, 64
 Staibano, Luigi, I, 33-34
 Stanca, Tomase Aniello, II, 14
 Stanco, Enrico, II, 70
 Stanzione, Massimo, III, 17, 33
 Stanzione, Remigio, I, 55
 Starace, Antonio, II, 14
 Starace, famiglia, III, 12
 Stavroulakis, Pelagia, III, 64
 Stelliola, Niccolò Antonio, I, 6
 Stolzenburg, Andreas, I, 33
 Stout, George L., II, 64
 Strazzullo, Franco, II, 75; III, 30-31, 47
 Suardi, Bartolomeo, *detto* Bramantino, I, 52
 Tagliatela, Domenico, III, 34, 45
 Talmon, Jacob Leib, I, 19
 Tansillo, Luigi, III, 53
 Tanucci, Bernardo, I, 11; III, 45
 Tanzio da Varallo, *vedi* D'Enrico, Antonio
 Tasso, Torquato, I, 6, 72
 Telesio, Bernardino, I, 6
 Telmon, Tullio, I, 79
 Tenerani, Pietro, II, 49, 51, 56-57
 Terlizzi, Paolo, I, 45
 Ternois, Daniel, I, 72
 Thanos, Christò
 Thieme, Ulrich, III, 29
 Tibano, Francesco, II, 14
 Tino di Camaino, III, 4-15
 Tintoretto, *vedi* Robusti, Jacopo
 Tocco, Fabrizio, II, 8-9
 Tocqueville, Charles-Alexis-Henri Clèrel de, I, 19
 Todara, Maurizio, II, 14
 Toesca, Pietro, III, 5, 13-14
 Tomei, Alessandro, III, 45
 Tommaso Aniello d'Amalfi, *detto* Masaniello, I, 8, 11; II, 8
 Tommaso d'Aquino, santo, II, 25-26, 29
 Torlontano, Rossana, III, 45
 Torrell, Jean-Pierre, II, 29
 Tortora, Eugenio, II, 12
 Toscano, Gennaro, I, 32, 34, 71-74
 Tovar Martín, Virginia, III, 30
 Tozzi, Maria Teresa, I, 37, 46-47
 Traill, David, III, 63-64
 Trastulli, Federico, III, 30
 Traversi, Gaspare, II, 22
 Treccani, Gian Paolo, II, 70, 73
 Trevisani, Filippo, I, 55
 Tripoli, Domenico, II, 14
 Trombetti, Gianluigi, III, 14
 Tucci, Anna, II, 28
 Tufo, collezione, III, 45
 Turpin de Crissé, Lancelot-Théodore, conte di, I, 73
 Tutini, Camillo, III, 29
 Tuzio, Giovanni, II, 28
 Ughelli, Ferdinando, I, 45, 56; II, 17, 28
 Vaccaro, Antonio, II, 14
 Vaccaro, Domenico Antonio, III, 33, 42, 44
 Vaccaro, Lorenzo, I, 57
 Vaccaro, Maddalena, I, 33
 Vaccaro, Marco, III, 33
 Vachier, Jean Antoine Étienne, *vedi* Championnet
 Valagiannis, Dimitris, III, 64
 Valbruzzi, Francesca, I, 33
 Valente, Isabella, II, 56
 Valentiner, Wilhelm Reinhold, III, 13
 Valentino, Pietro Antonio, I, 65
 Valenzi, Maurizio, III, 65-66
 Valerio, santo, I, 35
 Vanacore, Pasquale, III, 14
 Varagnoli, Claudio, III, 45
 Varavallo, Marino, II, 14
 Vargas, Carmela, I, 67
 Varni, Santo, II, 49, 51
 Varotari, Alessandro, *detto*

Padovanino, I, 73
 Vassallo, Emanuela, II, 71
 Vassallo, Eugenio, II, 73
 Vassallo, Nicola, II, 41-42
 Vassallo, Saverio, II, 41-44
 Vastarella, Marco, I, 67
 Vecellio, Tiziano, I, 93; II, 78
 Vela, Vincenzo, II, 47, 49, 56
 Velázquez, Diego Rodríguez de
 Silva y, I, 73
 Velpi, Luigi, III, 46
 Venditto, Serena, I, 31
 Venturelli, Paola, I, 52, 55
 Venturi, Adolfo, II, 75
 Verdemontagna, Giovanni, III, 31
 Verdi, Giuseppe, III, 51-52
 Verino (Varino), Giovanni, III, 33, 46
 Veronese, Paolo, II, 77-79
 Vervloet, Franz, II, 56
 Vico, Giambattista, I, 11, 60
 Victoria, Tomás Luis de, III, 53
 Villa, Giovanni Carlo Federico, I, 55
 Villagio, Giuseppe, II, 13
 Villani, Pasquale, I, 13
 Villari, Rosario, I, 8, 13, 19; II, 5, 10,
 12-13
 Villari, Sergio, II, 71
 Vinaccia, Agostino, II, 15
 Vinci, Leonardo, III, 50
 Visceglia, Maria Antonietta, II, 12
 Viscontini, Bartolomeo, I, 65
 Vismara, Novella, I, 55
 Vitagliano, Gianluca, II, 73
 Vitale, Delia, I, 57
 Vitelli, Franco, I, 79
 Vitet, Pierre, I, 72
 Vitolo, Paola, III, 13-14
 Vittorini, Marta, III, 45
 Vittorio Emanuele II, re d'Italia, II,
 47-48, 55, 57
 Vitzthum, Walter, II, 75
 Viva, Angelo, II, 40
 Viva, Francesco, II, 41
 Viva, Giacomo, II, 40
 Vivaldi, Antonio, III, 50-51
 Viviano, Salvato, II, 15
 Vodret, Rossella, III, 14
 Vogeikoff-Brogan, Natalia, III, 63
 Volpe, Pietro Angelo, III, 27
 Voltaire, *vedi* Arouet, François-Marie
 Vonwiller, Davide, II, 55
 Vonwiller, Giovanni, II, 47-48, 55-57

 Wagner, Cosima, III, 52
 Wagner, Richard, III, 52
 Ward-Perkins, John Bryan, II, 64
 Warr, Cordelia, III, 13
 Wegner, Max, I, 32
 Wehry, Benjamin, III, 64
 Wicar, Jean-Baptiste, I, 71-72
 Winckelmann, Johann Joachim, I, 32
 Winter, Petra, II, 73
 Witte, Rheinhard, III, 63
 Wittkower, Rudolf, II, 76
 Wixom, William D., I, 55
 Wolff, Emil, I, 29, 33
 Wooley, Leonard, II, 71

 Zabel Settani, Simonetta, III, 29
 Zahn, Wilhelm, I, 74-76
 Zanchini, Edoardo, III, 70
 Zanicelli, Giuseppa Z., III, 15
 Abati, Nicola Michele, II, 22
 Zappullo, Michele, I, 22, 32
 Zelenka, Jan Dismas, III, 53
 Zenale, Bernardo, I, 52
 Zenobio, Luigi, III, 18
 Zeri, Federico, III, 29
 Zevi, Fausto, I, 74
 Zezza, Andrea, II, 27; III, 29, 46
 Ziller, Ernst, III, 63
 Ziviello, Luigi, I, 72
 Zollikofer, Kaspar, III, 29
 Zuliani, Stefania, II, 28

Indice dei luoghi

- Abruzzo, I, 78; II 71; III, 33-34, 37, 44-45, 47
Africa, III, 65
Agra, III, 63
Agrigento, I, 68, 76; III, 67
Aix-en-Provence
- Museo Granet, I, 72-73
Albania, II, 63-64, 66, 72
Albano, III, 59
Alemagna, II, 76
Alicante, III, 17, 22
- Archivio Diocesano de Orihuela-Alicante, III, 22, 31
- parrocchia di San Nicolás, III, 22
- parrocchia di Santa María, III, 22
Altamura, I, 76, 78; III 51
Altaussee, II, 68
Amalfi, I, 7, 30; III, 5, 13, 15
- chiesa e convento di Sant'Antonio di Padova (Hotel Luna), III, 5-6, 12, 15
Amatrice, III, 33
Amoy, III, 63
Ankershagen, Heinrich-Schliemann-Gesellschaft, III, 63
Anzio, II, 72
Arpino, III, 59
Ascaffenburg, Pompejanum, I, 75
Assemini, chiesa di San Giovanni Battista, I, 46
Atene, III, 58-61, 63-64
- American School of Classical Studies, Gennadius Library, III, 63
- Palazzo Reale, III, 63
Athens (USA), American School of Classical Studies, III, 58, 63
Atri, III, 44
Austria, II, 27
Avellino, I, 62
Aversa, chiesa dell'Annunziata, III, 34, 45
Avignone, Musée Calvet, II, 52
- Baden-Baden, II, 56
Baia, I, 7
Baranello
- Comune, II, 43
- Museo Civico, II, 30-39, 43, 45
Barcellona, I, 52
Bari, I, 76
Basilea, I, 52
Basilicata, I, 78
Belgio, II, 55
Benares, III, 63
Benelux, I, 9
Benevento, II, 24, 29
Bergamo, III, 29
- chiesa di Santa Maria Maggiore, III, 42
- collezione Mario Scaglia, I, 52
- Strada Maggiore, III, 57
Berlino, I, 52, 76; II, 73; III, 63
- Pergamon Museum, II, 73
- Staatliche Museen, I, 35; III, 10
Bologna, I, 53, 59; II, 74; III, 29
- collezione Bordoni, II, 44
Boscovale, I, 76
- Braunschweig, Museo, III, 45
Bressanone, II, 70
Brunswick, Bowdoin College, I, 52
Budapest, I, 52
Butrinto, II, 63-64
- Cadice, Museo, III, 38
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, I, 46
Calabria, I, 17, 26, 33, 68, 78
- Citra, II, 12
Calcutta, III, 63
Cales (Calvi Risorta), *antiquarium* dell'anfiteatro, II, 70
California, III, 63
Cambridge (Mass.)
- Harvard University, Harvard Art Museum, I, 50
- - Fogg Art Museum, II, 64; III, 10
Campania, I, 20, 29-34, 38, 44, 78; II, 24, 59, 70-73
Campi, III, 44, 47
Canton, III, 63
Cappella, I, 79
Capri, I, 68; III, 58-59
Capua, II, 24-25, 28-29; III, 58
- Cattedrale, I, 44; II, 16-29
- chiesa di Montevergine, II, 28
- Museo Campano, II, 22-23, 28; II, 59
- - Archivio, II, 28-29
Cardabello (San Demetrio ne' Vestini), Palazzo Sannesio, III, 37
Carinola, II, 22
Carrara, II, 18
Cartagine, III, 63
Casapulla, II, 23
Caserta, III, 58
- Università della Campania «Luigi Vanvitelli», III, 29
Castel di Sangro, III, 33
- basilica di Santa Maria Assunta, III, 44, 47
- chiesa di San Domenico (o l'Annunziata), III, 41
Castellammare di Stabia, I, 25; III, 13-15, 68
Castrovillari, chiesa di Santa Maria di Castello, III, 5, 7, 10-11, 14
Catania, I, 63
Catalogna, I, 8
Caucaso, I, 77
Cava de' Tirreni, I, 49, 53, 55; II, 59, 72; III, 15
- Abbazia della Santissima Trinità, III, 5, 10
- Archivio Capitolare, I, 56
- Archivio Storico Diocesano, I, 56
- chiesa e convento di San Francesco e Sant'Antonio di Padova, I, 48-50, 53-56
- - cappella di Santa Maria del Parto, I, 49
- - museo, I, 52
- - oratorio dell'Immacolata Concezione, I, 49
Cefalonia, III, 63
Ceylon, III, 63
- Champ Vallon, III, 30
Chieti, III, 44-45
- chiesa di Santa Chiara, III, 37, 39, 46
- chiesa di Sant'Agostino, III, 47
- Università degli Studi «G. d'Annunzio», III, 45
Chietino, III, 37
Chiusi, II, 73
Cilento, I, 80
Cimitile
- cappella dei Santi Martiri, I, 35, 40, 44
- basilica di San Felice, I, 38-40, 44
Cina, III, 63
Cinisello Balsamo, II, 62, 65
- Museo di Fotografia Contemporanea, fondo Federico Patellani, II, 70
Circassia (Caucaso), II, 44
Città del Vaticano, II, 73
- Cappella Sistina, I, 54
Città Sant'Angelo, chiesa di San Bernardo, III, 44, 47
Cleveland, Cleveland Museum of Art, I, 52, 56
Cochinchina, III, 63
Corfù, III, 63
Costantinopoli, I, 35; II, 77
Crapolla (Massa Lubrense), abbazia di San Pietro, III, 15
Cremona, III, 16
Crimea, III, 63
- Danimarca, III, 63
Delhi, III, 63
Detroit, Institute of Arts, III, 7, 10
Dolianova, chiesa di San Pantaleo, I, 40, 46
Donori, Casa comunale, I, 46
Dublino, National Gallery of Scotland, III, 38, 46
Dresda, III, 57
- Écouen, Musée National de la Renaissance, I, 52
Egitto, I, 30; II, 56; III, 63
Emsdetten, III, 29
Ercolano, I, 27, 74-75; II, 74; III, 58
- Villa dei Papiri, II, 73
Etiopia, II, 59
Etruria, III, 60
Europa, I, 77, 79; II, 55-56, 76
- Fiesole, Villa I Tatti, II, 68
Firenze, I, 68; II, 48, 52, 70-71, 73, 77-78; III, 5, 29, 30, 44
- Biblioteca Nazionale Centrale, II, 77
- collezione Loeser, III, 5
- Galleria di Arte Moderna, II, 51
- galleria Riccardi, II, 78
- giardino di Boboli, I, 57-58
- Museo Nazionale del Bargello, I, 52
- Museo Stibbert, I, 52
- Sotheby's, I, 57
Fisciano, I, 76
- Fondi, chiesa di San Pietro, III, 7
Fontainebleau, I, 71
Focchoo, III, 63
Forlì, I, 53
Francia, I, 8-9, 11, 20, 31, 34, 72; II, 55-56, 77
Francoforte, I, 52
Fuenti, I, 70
- Gaeta, I, 7
Galatina, basilica di Santa Caterina, III, 7, 10
Genova, I, 27, 68; II, 56-57; III, 22
Germania, I, 9; II, 55, 68, 73; III, 59, 62-64
- Gesualdo, III, 52
Giappone, I, 9; III, 63
Glenn Falls (N.Y.), Hyde Collection, III, 10, 12
Goriano Valli, III, 37
- chiesa parrocchiale, III, 36
Guardia Sanframondi, chiesa di San Sebastiano, III, 47
Grecia, I, 33, 76-77; III, 60
- Himalaya, III, 63
Hissarlik, III, 58
Hong-Kong, III, 63
- Imola, I, 53
- Biblioteca Comunale, I, 56
India, III, 63
Inghilterra, I, 8-9; II, 64, 77
Ischia, I, 68
Itaca, III, 63
Italia, I, 20, 23-24, 26-27, 32-34, 68, 71, 75-76, 78-79; II, 55, 59, 63, 71, 73-74, 79; III, 17
- Java, III, 63
Jeddo, III, 63
Jeranto, I, 70
- Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, II, 64, 66, 70
- L'Aquila, III, 33, 35-37, 42
- basilica di Santa Maria di Collemaggio, III, 41-42, 44, 47
- basilica di San Bernardino, cappella Alessandri, III, 38, 41-42, 47
- chiesa di San Basilio, III, 44, 47
- chiesa di San Marco, III, 47
- chiesa di Sant'Amico, III, 40
- Museo Nazionale d'Abruzzo, III, 36, 44-45
L'Avana, III, 63
La Valletta, chiesa di Santa Maria in Porto Salvo, III, 37
Lanciano, III, 44
Lazio, I, 78
Libia, II, 64, 72
Lipsia, III, 29-30
Livadia, III, 59
Liveri, santuario di Santa Maria a Parete, II, 72

- Lombardia, I, 80; II, 62, 65
 Londra, I, 52, 76; II, 70, 73; III, 57
 - Bonhams, III, 30
 - British Museum, II, 28
 - Crystal Palace, I, 75
 - Sotheby's, III, 34-35
 - Sydenham Hill, I, 75
 - Victoria and Albert Museum, I, 52; III, 10
 - Wallace Collection, I, 52
 Los Angeles, II, 73, 75
 Lucania, I, 78
 Lucknow, III, 63
- Madison, Wisconsin, University of Wisconsin-Madison, Chazen Museum of Art, II, 29
 Madras, III, 63
 Madrid
 - Casón del Buen Retiro, II, 79
 - convento de la Trinitarias Descalzas, III, 30
 - Museo del Prado, I, 73; II, 75, 78; III, 30-31
 - Palazzo Reale, II, 79
 - Real Academia di San Fernando, III, 34
 Maine, I, 52
 Majella, III, 44
 Mantova, Museo Diocesano, I, 53
 Maracalagolis, parrocchiale della Beata Vergine degli Angeli, I, 46
 Marche, I, 78
 Marina di Vietri, chiesa e convento di Sant'Antonio di Padova, I, 53, 55-56
 Marsico, III, 13
 Marsiglia, II, 56; III, 58
 Massa, II, 18
 Massa Lubrense, III, 15
 - Cattedrale, III, 14
 - chiesa di Santa Maria della Misericordia, III, 4, 6-7, 11-15
 Matera, I, 32, 79
 Medio Oriente, III, 65, 68
 Memphis, II, 75
 Mercogliano
 - badia di Loreto, II, 72
 - Palazzo Badiale, II, 72
 Messico, III, 63
 Messina, III, 63
 Micene, III, 59
 Milano, I, 50; II, 56-57; III, 19, 29-30, 57
 - Biblioteca d'Arte, III, 64
 - Galleria d'Arte Moderna, II, 51
 Mileto, I, 26
 - abbazia della Santissima Trinità, I, 33
 Molise, I, 78; II, 71
 Monaco di Baviera, III, 29
 - A.M. (Architekturmuseum der TU München), I, 33
 - Bayerische Nationalmuseum, II, 41, 44
 Monate, III, 63
 Monte di Procida, I, 79
 Montecassino, II, 26, 29, 62, 71
 Montella, I, 78
 Montelupo Fiorentino, chiesa dei Santi Quirico e Lucia, I, 57
- Monticchio (Massalubrense), chiesa di San Pietro, III, 5-7, 13-15
 Montreuil, I, 71
 Mordano, I, 53
 Mozia, III, 59
- Napoli, *passim*
 - Accademia degli Oziosi, II, 6
 - Accademia di Belle Arti, II, 56-57
 - - Archivio Storico, II, 57
 - Archivio di Stato, I, 34, 67, 72; III, 18, 24, 26-30
 - Archivio Storico del Banco di Napoli, II, 10, 12, 28; III, 29-31, 46-47
 - catacomba di San Gennaro, I, 35, 38-39, 44
 - Banco dell'Annunziata, II, 7-8, 10, 12
 - Banco della Pietà, II, 10-13
 - Banco di Sant'Eligio, II, 10, 12
 - Banco e Sacro Monte dei Poveri, II, 7-13
 - Castel Capuano, Gran Corte della Vicaria, II, 8
 - cimitero degli Inglesi, II, 55
 - cinema Adriano, I, 19
 - conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, I, 6; III, 51
 - conservatorio di musica «San Pietro a Majella», III, 48-50, 52
 - - Biblioteca, III, 51
 - conservatorio di Santa Maria di Loreto, I, 6
 - consolato degli Stati Uniti d'America, III, 64
 - Castello di Belforte, III, 5
 - Fondazione Biblioteca Benetto Croce, III, 67
 - fontana Medina, I, 57
 - galleria Vonwiller, II, 55-56
 - golfo, III, 58
 - Gran Corte della Vicaria, III, 18-19, 22, 24-25, 27
 - Grand Hotel, III, 59-60
 - Hotel Continental, III, 64
 - Hotel de Russie, III, 58
 - Monte dei Pegni, II, 9
 - Mostra d'Oltremare, I, 16
 - Real Cappella, III, 52
 - Real Casa, I, 76
 - Real Istituto di Belle Arti, I, 75
 - Regia Dogana, II, 10
 - Regia Dogana dell'aglio, sapone e carte da gioco, III, 18, 24
 - Sacro Regio Consiglio, III, 18-19, 22, 26
 - Società Napoletana di Storia Patria, Biblioteca, I, 45
 - teatro di San Bartolomeo, I, 60
 - Università degli Studi di Napoli «Federico II», I, 33; III, 58, 60
 - - Museo di Antropologia, III, 60
 - Villa comunale (già Villa Reale o Real Passeggio di Chiaia), I, 28-30, 34
 - - *Aquarium*, III, 60
 - - Casina pompeiana, I, 69
- Chiese, cappelle, conventi e monasteri*
 - Cappella Sansevero, I, 57
 - Casa Santa dell'Annunziata, II,
- 7-8, 12
 - Croce di Lucca, III, 38
 - Duomo, III, 10-11
 - - Cappella Galeota, I, 62
 - Gesù Nuovo, I, 60
 - Girolomini, III, 38
 - Incoronata, I, 74
 - San Domenico Maggiore, I, 65; II, 11, 14; III 15
 - San Lorenzo Maggiore, III, 7, 13, 15
 - - Cappella Cacace-de Caro, I, 63
 - San Giovanni Battista delle Monache, III, 38
 - San Nicola alla Carità, II, 21, 27
 - Sant'Aspreno, I, 39-40
 - Santa Chiara, III, 15
 - Santa Maria di Donnaregina, III, 7, 15
 - Santa Maria di Monte Santo, III, 49
 - Santa Maria Donnalbina, III, 39
 - Santa Maria Donnaromita, II, 27
 - Santa Maria la Nova, III, 39
 - Santi Apostoli, III, 42
 - monastero della Maddalena, III, 20
 - monastero di San Pietro Martire, III, 18, 24
 - monastero di Santa Maria a Cappella, III, 18, 25-26
 - parrocchia di San Liborio, poi di Santa Maria della Carità, III, 17, 19, 29
 - parrocchia di Sant'Anna di Palazzo, III, 29
 - Pio Monte della Misericordia, III, 30
- Musei*
 - Galleria dell'Accademia di Belle Arti, II, 56
 - Museo di Capodimonte, II, 54-55, 76
 - - Real Bosco, I, 64, 67
 - - Faggianeria, I, 64
 - Museo Archeologico Nazionale, I, 26, 31, 34, 74; II, 58-62, 66-68, 70, 73; III, 58-60
 - - Archivio Storico, I, 2 I, 9, 31, 34; II, 70-74
 - Museo Filangieri, II, 31, 43
 - Museo e Certosa di San Martino, I, 57-58, 63; II, 41-42, 44-45; III, 5, 42
 - Palazzo Reale, I, 67, 72; II, 44-45
 - Quadreria del Pio Monte della Misericordia, II, 76
 - Museo Borbonico, I, 30, 34
- Palazzi e Ville*
 - Caracciolo di Santobuono, II, 7
 - Caracciolo di San Teodoro, I, 75
 - Ricca, II, 9
 - Villa Doria d'Angri, III, 52
- Quartieri*
 - Avvocata, I, 5
 - Bagnoli, III, 65, 68-69
 - Chiaia, III, 60, 62
 - Forcella, II, 9
 - Montecalvario, I, 5
 - Pianura, I, 32
 - Pignasecca, III, 49
 - Posillipo, I, 7; III, 19, 52
- San Giuseppe, I, 5
 - Santa Lucia, III, 58
- Strade, vicoli, piazze*
 - Lavinaro, II, 11, 14
 - piazza della Repubblica, III, 60, 64
 - piazza Umberto I, III, 60, 62
 - Ponte di Tappia, III, 18
 - Strada di San Matteo, III, 19
 - via Francesco Caracciolo, III, 64
 - via Partenope, III, 64
- Nemi, II, 64
 Neubukow, III, 58, 62
 New York, III, 57
 - Metropolitan Museum of Art, I, 35, 50
 Newark, collezione Alana, III, 5, 7
 Nicaragua, III, 63
 Nilo, III, 58, 63
 Nocera Inferiore
 - Cattedrale (Basilica di San Prisco), I, 30
 - piazzale della Cattedrale, I, 28
 Nola, Duomo, cripta, I, 39
 Nubia, III, 63
- Oklahoma, II, 27
 Olanda, II, 55
 Orchomenos, III, 59
 Oxford, I, 52
 - Ashmolean Museum, III, 7
- Padova, I, 53, 56; II, 68
 - Cappella degli Scrovegni, III, 7
 Paestum, I, 21-23, 25, 27, 29-30, 32-33; III, 58-59
 - Chiesa dell'Annunziata, I, 30
 - Tempio della Pace, I, 29, 33
 - Tempio di Nettuno, I, 30
 Palermo, III, 51
 Parigi, I, 6, 72-73, 75-76; II, 48-49, 56-57; III, 29, 58-60
 - Bibliothèque Nationale de France, I, 23, 32-33
 - Cabinet de Médailles, I, 52
 - castello di Bagatelle, I, 73
 - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, I, 20-21, 25, 27, 32-33
 - Musée de Cluny, I, 52
 - Musée du Louvre, I, 52; II, 52, 54
 - Musée Jacquemart-André, I, 52
 - Palazzo dell'Eliseo, I, 72-73
 - Théâtre Royal Italien, I, 75
 - Tuileries, I, 73
 - Università della Sorbona, III, 58
 Parma, II, 78
 - Stamperia Reale, II, 78
 Pechino, III, 63
 Penne
 - chiesa della Natività della Vergine, III, 38-39, 41-42, 47
 - chiesa di Santa Maria di Colleromano, altare Del Bono, III, 46
 - convento di Santa Maria di Colleromano, Museo, III, 40, 43, 46
 Pesaro, III, 51
 Pescara, Università degli Studi «G. d'Annunzio», III, 45
 Pescocostanzo, III, 33, 47
 Pianella, III, 44

- chiesa del Carmine, III, 47
- Picerno, I, 78
- Pireo, III, 58
- Pisa, I, 27; II, 71
- Camposanto Monumentale, I, 27, 33
- Museo dell'Opera del Duomo, III, 7
- Museo Nazionale di San Matteo, III, 7
- Pistoia, II, 74
- Polesine, I, 68
- Pollica, chiesa della Madonna delle Grazie, III, 46
- Polonia, III, 64
- Pompei, I, 25, 34, 74-76; II, 55, 59, 69-70, 74
- Archivio amministrativo della Soprintendenza archeologica, II, 74
- Parco Archeologico, II, 69
- *antiquarium* del Foro, II, 70
- Auditorium, I, 74
- Casa dei Vettii, II, 69-70, 74
- Casa del Citarista, II, 73
- Casa del Fauno, II, 74
- Casa di Epidio Rufo, II, 74
- Terme del Foro, I, 74
- Pontchartrain, I, 58
- Ponteprimario (Maiori), chiesa di Santa Maria del Principio, III, 5-7, 10, 13, 15
- Populonia, III, 59
- Portici, I, 27; II, 57
- Reggia, I, 72
- Portogallo, I, 8
- Poughkeepsie, New York, Vassar College, Frances Lehman Loeb Art Center, II, 29
- Pozzano, I, 70
- Pozzuoli, I, 21, 32, 66
- Campi Flegrei, III, 58
- Macellum, I, 21, 27, 32
- Stufe di Nerone, III, 58
- Tempio di Serapide, vedi Pozzuoli, Macellum
- Procida, I, 68
- Puglia, I, 31, 78

- Ravello, Auditorium, I, 70
- Reggio Calabria, I, 68
- Rimini, I, 53
- Rodi, II, 63, 65-66
- Roma, I, 20-21, 32, 68, 75-76; II, 18, 24, 29, 48, 51, 56, 63, 70, 72-73, 77-78; III, 29-30, 44, 49, 57-58, 60, 63, 68
- Académie de France, I, 74
- Accademia Pontificia, I, 23
- Archivio Centrale dello Stato, I, 70, 73
- basilica di Santo Stefano Rotondo, I, 38
- Biblioteca Nazionale Centrale, II, 28
- British School at Rome, fondo Ward-Perkins, II, 70
- Campidoglio, I, 73
- cappella delle Partorienti nelle Grotte Vaticane, I, 38
- catacombe di Sant'Agnese, I, 38
- catacombe di San Callisto, I, 38
- chiesa di Santa Maria in Campitelli, III, 45

- convento dei frati cappuccini, I, 73
- Istituto Centrale del Restauro, II, 68-69, 73
- Museo Barracco, I, 35
- Museo Nazionale Romano, II, 63, 72
- Palazzo Primoli, collezione Mario Praz, II, 55
- Palazzo Venezia, I, 52
- Piazza Barberini, I, 73
- Terme di Caracalla, I, 34
- Università «La Sapienza», II, 75
- Villa Farnesina, II, 68-69, 73
- Villa Medici, Accademia di Francia, I, 20, 25, 33; II, 51
- Rostock, III, 55
- Russia, I, 9

- Saigon, III, 63
- Salento, III, 50
- Salernitano, III, 46
- Salerno, I, 20-30, 32-34, 68, 76; II 28, 72; III, 11, 13, 68
- Cattedrale, II, 19, 21; III, 45
- Palazzo Vescovile, I, 20-21
- Tempio di Pomona, I, 27
- Salisburgo, II, 27
- Salzburg Museum, II, 24, 26
- Sampaolo, Valeria, II, 70
- San Buono
- chiesa di San Lorenzo, III, 37, 39
- Palazzo Caracciolo, III, 46
- San Demetrio ne' Vestini, III, 33, 36-37, 45-47
- chiesa di San Demetrio, già del Santissimo Sacramento, III, 35, 37, 46
- Palazzo Cappelli, III, 34
- Santuario di Santa Maria dei Raccomandati, III, 33-35, 45
- San Francisco, III, 63
- San Leucio (Caserta), I, 34
- San Lorenzo (Acciano), chiesa di San Lorenzo, III, 36, 38
- San Pantaleo, isola, III, 61
- San Paolo Belsito, villa Montesano, II, 72
- San Pietroburgo, III, 63
- Ermitage, II, 56; III, 10
- Palazzo d'Inverno, I, 75
- San Vito degli Schiavi, III, 50
- Sant'Antioco, chiesa di Sant'Antioco Sulcitano, I, 46
- Santa Barbara, University of California Art Galleries, I, 52
- Santa Maria Capua Vetere, *antiquarium* dell'anfiteatro, II, 70
- Sardegna, I, 39
- Scandinava, penisola, I, 9
- Segesta, III, 59
- Sessa Aurunca, II, 22-23
- Shangai, III, 63
- Sicilia, I, 6, 8, 16, 18, 27, 31-33, 74; III, 60, 62
- Siena, Monte dei Paschi, collezione, III, 11
- Singapore, III, 63
- Siracusa, III, 59
- Siria, II, 56
- Sora, I, 78
- Soveria Mannelli, II, 72
- Sorrento, I, 6, 35, 40, 44; III, 58

- castello, I, 37
- cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo, I, 35-37, 43-45
- chiesa dei Santi Felice e Bacolo, I, 45
- chiesa di San Paolo, I, 42, 46
- chiesa di Sant'Antonino, I, 37
- chiesa extraurbana di San Renato, I, 35, 45
- convento di Santa Maria delle Grazie, I, 35-36, 38, 42-43, 45
- episcopio, I, 45
- Hotel Vittoria, I, 35
- Museo Correale di Terranova, I, 35, 37, 39-40, 43-44
- Palazzo arcivescovile, I, 36, 39
- piazza Tasso, I, 35, 37, 43
- Sedile Dominova, I, 37
- via Pietà, I, 41
- via Sant'Antonino, I, 35, 37, 43
- Spagna, I, 73; II, 77; III, 19, 22, 30, 37, 39
- collezione Moret, III, 31
- Spezzano, I, 59
- Stati Uniti d'America, I, 9; II 64; III 63
- Stoccolma, III, 58
- cinema Skandia, I, 75
- Sulmona, III, 44
- badia celestiniana, III, 37
- chiesa della Santissima Annunziata, III, 37, 47
- Svezia, III, 63
- Svizzera, III, 64

- Taormina, III, 59
- Taranto, Duomo, III, 42
- Taverna, III, 45
- Teano, I, 34
- Cattedrale, I, 38
- Teggiano, Duomo, III, 13
- Termini (Massa Lubrense), chiesa di San Sergio, III, 12, 15
- Terra di Lavoro, II, 24
- Tin-Sin, III, 63
- Tito, I, 78
- Torino, II, 57, 71
- Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, II, 52, 56
- Museo Civico, I, 52; II, 72
- Museo del Risorgimento, II, 55
- Toronto, Royal Museum of Art, I, 52
- Tortoreto, III, 35, 45-46
- chiesa di San Nicola, III, 45
- chiesa di Sant'Agostino, III, 45
- Toscana, I, 78
- Trento, I, 54
- Troia (Turchia), III, 58, 62
- Tübingen, Università, III, 63
- Tulsa, Oklahoma, Philbrook Museum of Art, II, 25-27
- Tunisi, III, 63

- Umbria, I, 78
- Ussana, parrocchiale di San Sebastiano, I, 46

- Vajont, I, 68
- Val di Stava, I, 68
- Valladolid, Museo Nacional de Escultura, II, 44

- Vallo di Diano, III, 13
- Vasto, III, 45
- chiesa di Santo Spirito, altare Bassano, III, 34, 45
- collegiata di Santa Maria Maggiore, oratorio della confraternita della Sacra Spina, III, 32, 34-36, 45, 47
- Venafro, II, 22
- Venezia, I, 27, 59; II, 73, 78
- Biblioteca di Archeologia dell'Università, III, 64
- Cappella Marciana, III, 52
- Museo Correr, I, 52
- Venosa, I, 32
- Verona, I, 53
- Vesuvio, I, 7; III, 58
- Vevey, III, 64
- Vienna, II, 75
- Kunsthistorisches Museum, I, 52-53
- Vietri sul Mare, I, 68
- Villa Santa Maria (Chieti), II, 17
- Villiers-la-Garenne, I, 72
- Viterbo, II, 68, 74

- Yale, III, 30

- Winter Park, Florida, Rollins College, Cornell Fine Arts Museum, II, 29
- Washington, II, 70
- Dumbarton Oaks Collection, I, 35
- National Gallery, III, 10-12
- - Kress collection, I, 50, 52
- Wola Okrzejska, III, 64