

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2019

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2019

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro

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

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

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

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

referenze fotografiche
Alvito (FR), collegiata di San Simeone -
© L. Riccardi: p. 65 (sinistra);
© Keorestauro: pp. 65 (centro e destra), 66
Berlin, Gipsformerei Staatliche Museen:
p. 36
foto Mario de Luise: pp. 22, 24, 25, 27, 28,
29, 30, 33
El Escorial, Monastero di San Lorenzo:
p. 14 (destra)
Eurantico - casa d'aste: p. 32
Granada, Cattedrale: p. 6 (destra)
Houston, The Museum of Fine Arts:
p. 10 (destra)
La Valletta, Museo del convento di San
Francesco - foto Peter Bartolo Parnis:
p. 61 (destra, in basso)
Londra, Government Art Collection,
Lancaster House: p. 7
Madrid, Museo del Prado: p. 11 (destra)
Milano, Museo Poldi Pezzoli - foto Enzo
Brai: p. 61 (sinistra, in alto)
Napoli, Palazzo Reale - su concessione
del Mibact: pp. 38, 39, 41, 42, 44, 45
Roma, collezione Ducrot: p. 9
Siviglia, Isbilya: p. 13
Trapani, basilica-santuario di Maria
Santissima Annunziata - foto Enzo Brai:
p. 61 (destra, in alto)
Versailles, Museo della Reggia: p. 50
Zamora, Cattedrale: pp. 10 (sinistra), 11
(sinistra), 14 (sinistra)

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.redazione@napolinobilissima@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 2019

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 2019 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Per una ricostruzione dell'*Apostolado* del Duca d'Alcalá
Gianluca Forgione, Francesco Saracino
- 20 Revisione e ampliamenti in merito alla produzione di Michele Ricciardi
Mario de Luise
- 37 Forme e calchi. La riproduzione tridimensionale dell'antico
Maria Rosaria Nappi
- 51 Potere della letteratura, religione della libertà. La funzione-De Staël
nell'opera di Croce
Emma Giammattei
- Note e discussioni**
- 60 Roberta Cruciana
Riflessioni sull'apporto artistico degli orafi e argentieri napoletani a Malta
nel Seicento
- 64 Lorenzo Riccardi
Un contributo alla scultura lignea napoletana del Settecento da Alvito:
il restauro del *Sant'Antonio di Padova* di Antonio Grimaldo (1738)
- 69 Maria Toscano
Recensione a M. Torino, *Stefano delle Chiaje. La damnatio memoriae di uno scienziato*



1. Artemisia Gentileschi, *Lasciate che i bambini vengano a me*, 1626.
Roma, basilica dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso.

Per una ricostruzione dell'*Apostolado* del Duca d'Alcalá

Gianluca Forgione, Francesco Saracino

Il 3 febbraio 1629 Fernando Enríquez Afán de Ribera, terzo duca d'Alcalá de los Gazules e quinto marchese di Tarifa, lasciò Siviglia per recarsi a Valencia, da dove si sarebbe imbarcato alla volta di Napoli. Il Duca aveva appena ricevuto la nomina a viceré da Filippo IV, di cui era stato ambasciatore presso Urbano VIII tra il 1625 e il 1626¹.

Prima di lasciare Siviglia, l'Alcalá non dimenticò di gratificare uno dei luoghi della città più cari alla sua famiglia, la certosa di Santa María de las Cuevas sulla riva del Guadalquivir. Da molto tempo, i certosini di Santa Maria godevano i favori dei Ribera, i quali miravano a monopolizzare gli spazi cultuali del complesso per le proprie esigenze di rappresentanza. In una lettera del primo febbraio 1629, il Duca elenca gli articoli con cui avrebbe accresciuto il lustro della Cappella del Capitolo, un ambiente magnifico che dava sul chiostro del complesso, e che era stato adibito a luogo privilegiato per la sepoltura dei membri della sua famiglia (fig. 2)².

Insieme ai due reliquiari forse già installati ai lati dell'altare, l'Alcalá donò infatti «13 quadros de pintura de los Apóstoles y el nuestro Salvador, (...) que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año [1625], a quien con este intento los hize pintar».

Il documento è inedito, ma del suo contenuto diede notizia nel 1954 Baltasar Cuartero y Huerta³. L'informazione fu poi ripresa da Joaquín González Moreno e, più tardi, da Jonathan Brown e da Richard L. Kagan, i quali lamentavano la scomparsa di questo «intriguing, (...) imaginative, and possibly instructive group of works»⁴. Per fortuna la situazione non è così disperata, perché oggi siamo in grado di recuperare parzialmente l'*Apostolado* della Cappella, un complesso unico nel suo genere a motivo degli artisti coinvolti e delle vicende che ne accompagnarono la dispersione.

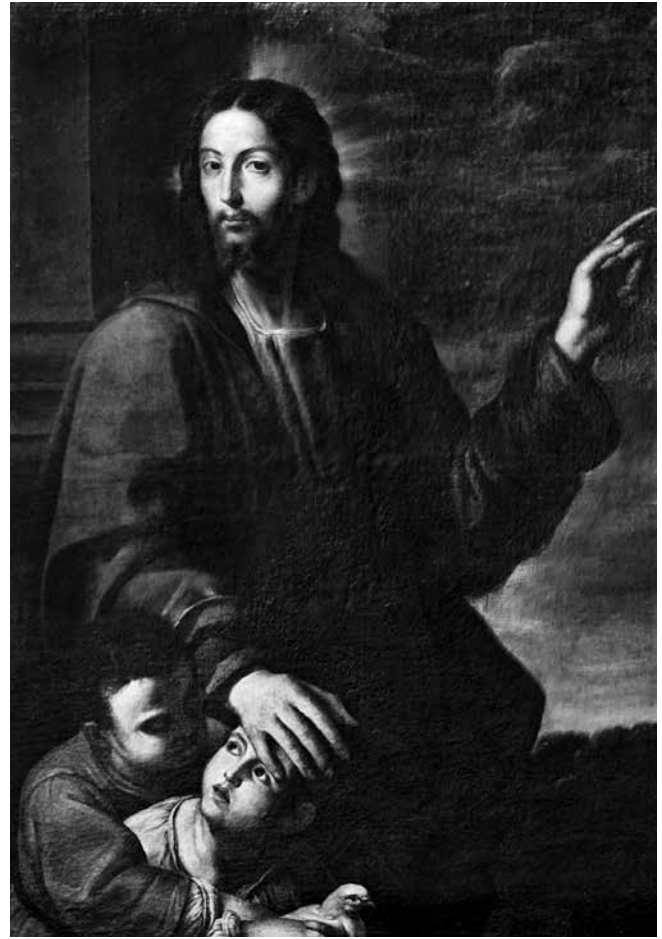
1. Il Salvatore di Artemisia

Nell'inventario dei beni custoditi nella dimora sivigliana dell'Alcalá (la Casa de Pilatos), redatto alla morte del Duca nel 1637, si fa menzione di «un lienço de un Salvador con la mano derecha sobre unos muchachos, que es copia del original de Artemissa che esta entre los que Su Excelencia trujo de Ytalia para la Cartuxa»⁵. Sulla base di tale riferimento, nel 1999 Raymond Ward Bissell ritenne di poter identificare una traccia dell'originale scomparso in un *Sinite parvulos* già al Metropolitan Museum di New York, e all'epoca conservato in una collezione privata romana con l'attribuzione a Bartolomeo Cavarozzi (fig. 1)⁶. Nel 2001 Riccardo Lattuada, sulla scorta di una fotografia, attribuì il dipinto ad Artemisia Gentileschi⁷. Frattanto, l'opera era stata donata all'Arciconfraternita dei Lombardi a Roma e collocata nella basilica dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, dove nel 2012 fu riconosciuta da Gianni Papi⁸. Il restauro effettuato tra il 2002 e il 2003 ha rivelato sul retro della tela originaria l'iscrizione «Artimizia Gentileschi / Romæ 1626»⁹.

Alcuni anni fa, rinvenimmo nella sagrestia della Cattedrale di Granada una copia del *Salvatore* di Artemisia, che chiarisce per la prima volta l'iconografia dell'originale (fig. 3). Tra le mani del bambino su cui Gesù posa la destra è raffigurata infatti una colomba, non più visibile nella tela di San Carlo al Corso a causa di una lacuna della superficie pittorica malamente ricoperta. Ma è più importante rilevare che la copia di Granada si accompagna a un intero *Apostolado*, la cui origine non è ricostruibile con certezza¹⁰. La circostanza si ripete in un secondo *Apostolado* conservato nella Cattedrale di Zamora, dove al posto d'onore ritroviamo nuovamente una copia del *Sinite parvulos*¹¹. Queste coincidenze sono si-



2. Siviglia, certosa di Santa María de las Cuevas, Cappella del Capitolo.



3. Copia da Artemisia Gentileschi, *Lasciate che i bambini vengano a me*, Granada, Cattedrale, sagrestia.

gnificative, perché, se incrociate con altre informazioni, permettono di stabilire che il *Salvatore* di Artemisia fu a capo delle tele commissionate dal Duca in Italia nel 1625.

2. Il gruppo Sout

A giudicare dalle copie, *l'Apostolado* Alcalá dovette essere celebre fra i molti tesori della Certosa di Siviglia; ciononostante, pochissime sono le notizie a esso riconducibili.

Il *Protocolo de el Monasterio* (1744), nel quale è riportata la lettera di donazione del Duca, associa alle tredici tele la nota in margine «lienzos de el Capitulo»: il che fa supporre che fino a quella data la serie fosse rimasta nella propria sede di origine. Qualche tempo dopo, il *Salvatore* e una parte dell'*Apostolado* dovettero essere trasferiti nel nuovo appartamento del priore della Certosa: il quadro di Artemisia passò nell'oratorio del piano superiore, men-

tre alcuni *Apostoli* furono situati in un locale attiguo. A quest'ultimi, infatti, sembra riferirsi Antonio Ponz nel 1778: «en el oratorio de la celda prioral alta hay una pintura de Murillo, que representa de medio cuerpo al Salvador, y en una pieza más afuera varias, que representan Apóstoles, que si son de Velázquez, como allí quieren, puede ser que las hiciese en sus principios»¹².

Ponz non aveva dunque più notizia delle origini italiane della serie. L'eccellenza dei dipinti doveva però risultare evidente, se il *Salvatore* era assegnato a Murillo e gli *Apostoli*, con qualche dubbio, al giovane Velázquez. La fama del *Salvatore* è attestata, oltre che dalla copia posseduta dal Duca nella Casa de Pilatos, anche dalla replica nella stessa Certosa eseguita da José Suárez¹³, dalle copie di Granada e di Zamora e da una menzione nel *Diccionario* di Juan Agustín Ceán Bermúdez¹⁴.



4. James Digman Wingfield, *The Picture Gallery, Stafford House*, 1848. Londra, Government Art Collection, Lancaster House.

L'attribuzione a Murillo fu probabilmente motivata dalla presenza dei due fanciulli, che agli intenditori richiamavano i *niños* del maestro sivigliano. Le «varias» tele degli *Apostoli* viste da Ponz e con cautela assegnate al giovane Velázquez sono invece ignorate nella letteratura locale¹⁵.

Gli *Apostoli* incrociati da Ponz nell'appartamento del priore della Certosa corrispondono ai quattro *Evangelisti* attribuiti a Velázquez che alla fine del XVIII secolo furono segnalati insieme al *Salvatore* nei medesimi ambienti da Antonio María Espinosa y Cárcel, il quale dovette fraintenderne l'iconografia a causa del libro ch'essi recavano¹⁶. L'ipotesi pare confermata dalle vicende che il *Salvatore* di Artemisia condivide con tre degli *Apostoli* della serie sivigliana che finirono nelle mani di Nicolas Jean-de-Dieu Soult, il ben noto maresciallo di Napoleone.

Il saccheggio effettuato dai francesi durante l'invasione dell'Andalusia (1810-1812) è tra gli episodi più clamorosi di quel travaso di opere d'arte in Francia e poi in Europa che fu una delle conseguenze epocali dell'avventura napoleonica. In vista di una ricollocazione del patrimonio artistico locale nel Museo de Pintura di Madrid e nel Musée Napoléon di Parigi, per decreto del *Gobierno intruso* di Giuseppe Bonaparte, emanato l'11 febbraio 1810, gran parte della decorazione pittorica mobile della Certosa fu ammassata, assieme a un migliaio di altri dipinti, nel Real Alcázar di Siviglia¹⁷. Fra i 999 quadri elencati nell'inventario stilato per l'occasione non troviamo menzioni sicure del nostro *Apostolado*, ma si sa che, nonostante le precauzioni, una quantità di tele era già sparita senza lasciare traccia. Un distaccamento della guarnigione napoleonica



5. Giovanni Baglione, *San Giacomo Minore*, 1626.
Londra, collezione privata.

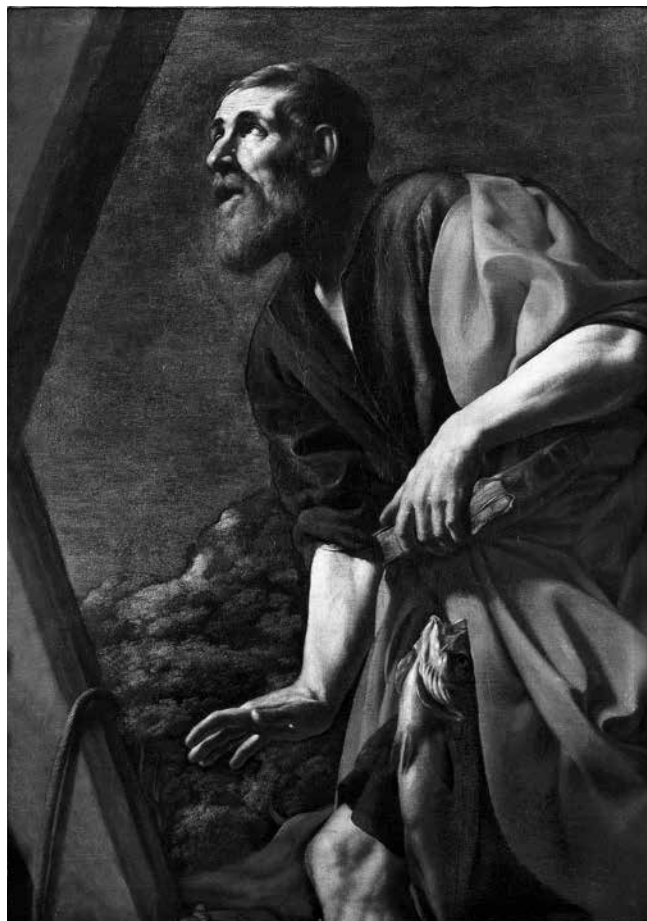
si era acuartierato nella Certosa, da cui i monaci fuggirono nel gennaio 1810 col bestiame e un po' di argento¹⁸, ed è noto che il comandante Soult non aveva scrupoli quando in gioco era la sua passione per la pittura.

A Soult rimanda infatti la prima testimonianza che siamo in grado di identificare sul tragitto collezionistico del Salvatore sottratto alla Certosa. Si tratta di un interno di James Digman Wingfield a Lancaster House, datato 1848, nel quale sono raffigurati i figli di George Granville Sutherland-Leveson-Gower (1786-1861), secondo duca di Sutherland, tra alcuni capolavori della Picture Gallery di Stafford House (fig. 4). È facile riconoscere fra questi la tela di Artemisia, la quale, assieme alla *Vergine col Bambino e san Giovannino* di Zurbarán oggi al Museo di San Diego, affianca il *Ratto di Persefone* di Niccolò dell'Abate, al Louvre dal 1933¹⁹.

Possiamo ora stabilire che l'arrivo del *Salvatore* a Londra dovette avvenire tra il 1844 e il 1848. Una parte dei quadri spagnoli del Duca di Sutherland fu acquistata dall'ex maresciallo di Napoleone nel 1835, ma verosimilmente anche in altre occasioni²⁰. Tra le carte dei Sutherland custodite nello Staffordshire Record Office di Stafford non vi sono tracce dell'acquisto del dipinto da parte del Duca. Non dimeno, il catalogo della collezione stilato nel 1844 a uso della proprietà dà conferma del fatto che a quella data il *Salvatore* non fosse ancora entrato a far parte della Picture Gallery. Al contrario, il «Christ blessing little children» è registrato nei cataloghi del 1868 e del 1869, in cui l'opera, della quale viene indicata la provenienza «from the collection of Marshal Soult», è attribuita a «Spanish school» e valutata appena 150 ghinee²¹.

Per ciò che riguarda gli *Apostoli* riconducibili alla serie della Certosa, tre di essi sono elencati nell'inventario *post mortem* della quadreria del maresciallo, installata nella sua dimora parigina (Hôtel de Dalmatie, 68 rue de l'Université), e, poco dopo, nel catalogo della vendita della collezione, avvenuta nel maggio 1852 alla Galerie Lebrun.

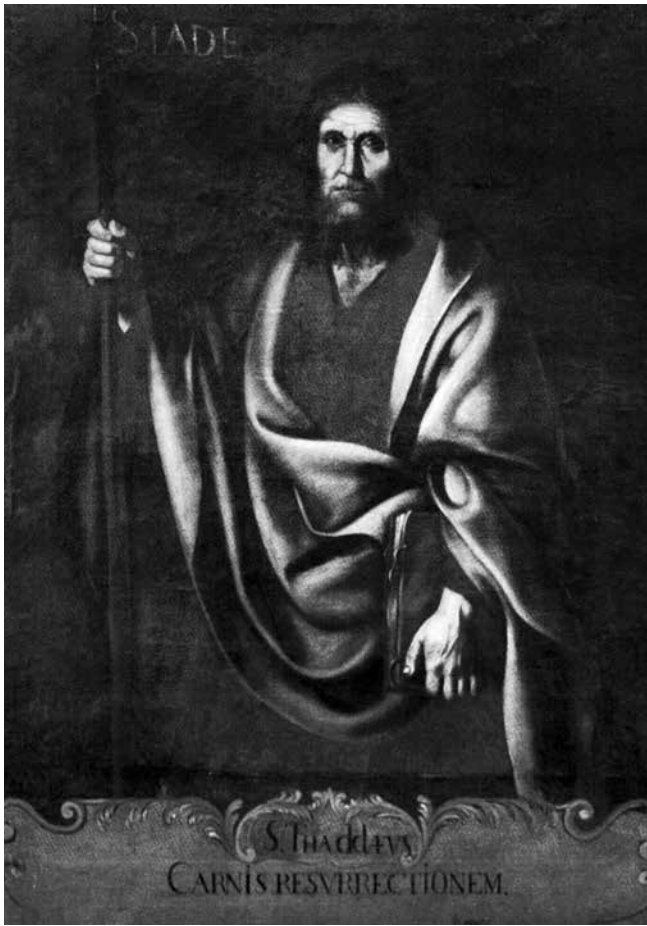
Anzitutto, occorre menzionare il numero 111 della vendita: «Un Apôtre. Il est vêtu d'une robe verte drapée d'un manteau rouge. Une barbe blanche flotte sur sa poitrine. De la main droite il tient une massue; l'autre repose sur un livre, au dos duquel le peintre a écrit cette signature: *Eques Joannes Biglionus Romanus. F. 1624. Figure de proportion*



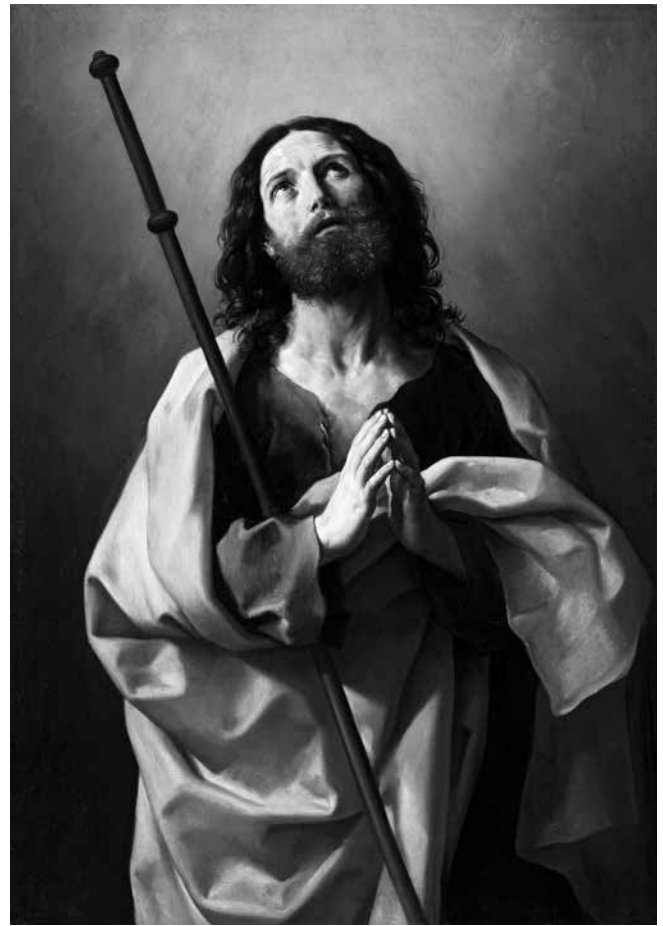
6. Giovan Battista Caracciolo, *Sant'Andrea*, 1626. Roma, collezione Ducrot.

colossale et d'un grand caractère»²². Il quadro descritto è senza dubbio identificabile nel *San Giacomo Minore* (cm 133 x 97) di Giovanni Baglione in collezione privata inglese (fig. 5), come attestano la firma dall'identica formulazione e le medesime misure dell'*Apostolo* della vendita. L'identificazione è già stata stabilita da Michele Nicolaci, che ritiene giustamente una svista la data «1624» (che sta invece per 1626) trascritta nel catalogo parigino²³. A nostra volta, possiamo riferire l'appartenenza del *San Giacomo Minore* al ciclo della Cappella del Capitolo anche in virtù della presenza di una copia del dipinto nell'*Apostolado* della Cattedrale di Zamora, che, come dicevamo, contiene pure una replica del *Salvatore* di Artemisia²⁴.

Il soggetto del secondo *Apostolo* della vendita Soult è questa volta correttamente identificato dagli estensori del catalogo: «[Guerchin] Saint André. Le saint tient un livre et un poisson. Il contemple avec une résignation douloureuse



7. Anonimo, *San Giuda Taddeo*. Zamora, Cattedrale, sagrestia capitolare.

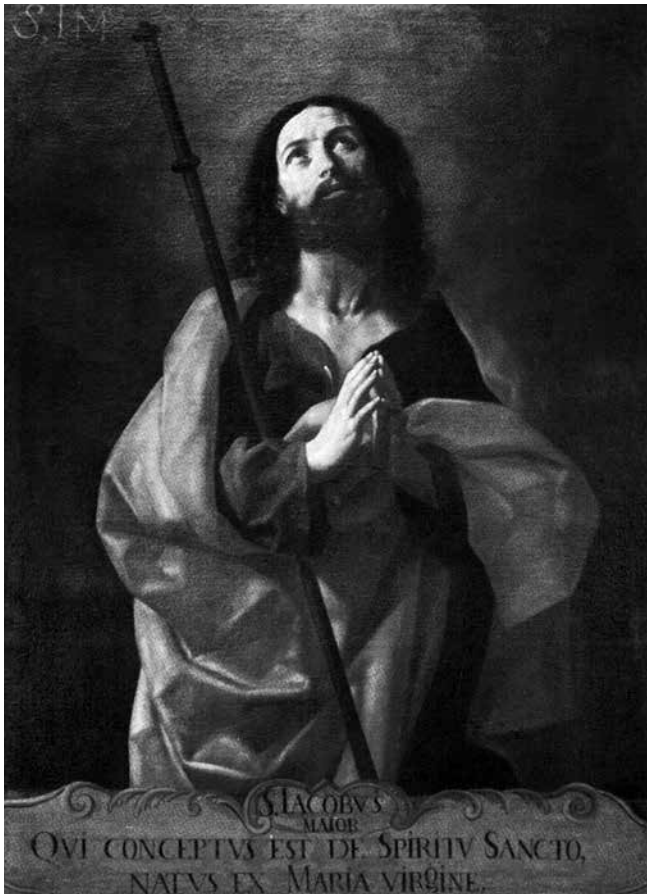


8. Guido Reni, *San Giacomo Maggiore*. Houston, The Museum of Fine Arts.

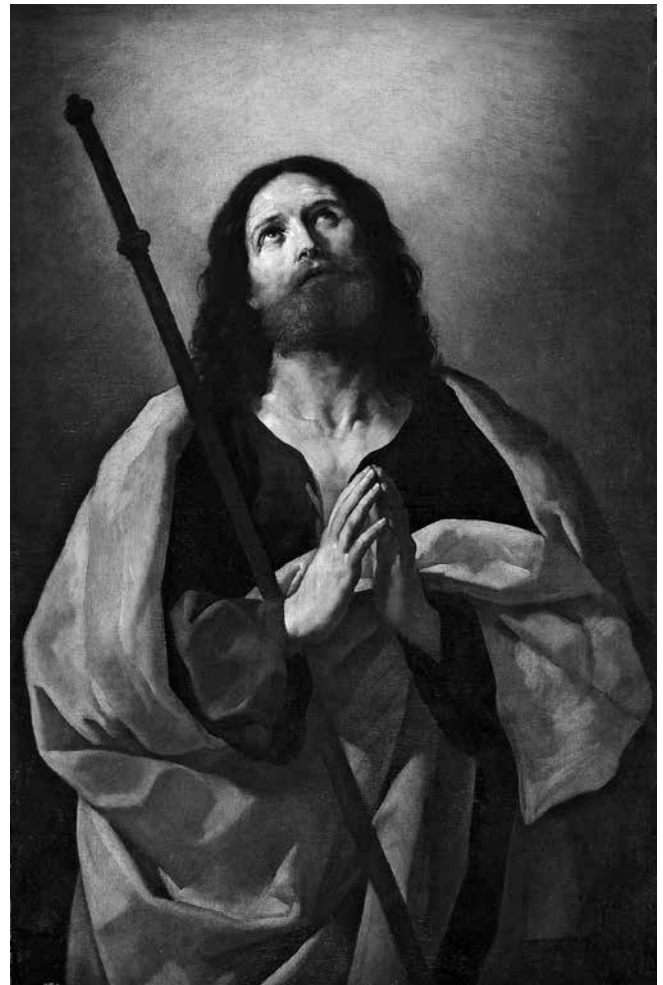
la croix qui lui présage son martyre. Peinture savante et solide»²⁵. L'iconografia e le misure del dipinto assegnato a Guercino corrispondono infatti al *Sant'Andrea* (cm 130 x 93) di Giovan Battista Caracciolo in collezione Ducrot a Roma (fig. 6). L'opera, di cui si ignorava la provenienza originaria, è pur essa firmata e datata sul retro 1626. Anche in questo caso l'appartenenza all'*Apostolado* Alcalá è comprovata dalle copie del dipinto nei cicli di Granada e Zamora²⁶.

Il terzo *Apostolo* di Soult dalle medesime misure dei precedenti era, secondo il n. 649 dell'inventario, un «Saint Paul tenant une hallebarde, par le Guerchin», che nel catalogo della vendita è così descritto: «Saint Paul. L'apôtre est debout et vu à mi-jambes. Il tient un livre d'une main, et de l'autre le manche d'une hache. Un manteau blanc se drape à larges plis sur sa tunique. Figure savamment étudiée et d'un grand caractère»²⁷. La tela raffigura in realtà san Giuda Taddeo con la lancia del martirio, e venne

acquisita nel 1852 per 320 franchi da Charles-Auguste George, il curatore della vendita, che con ogni probabilità la cedette dieci anni dopo alla Société des arts et des sciences de Carcassonne per essere offerta al locale Musée des Beaux-Arts: i cataloghi del museo attestano sin dal 1864 la provenienza Soult del quadro²⁸. Anche in questo caso la copia a Zamora conferma l'originaria appartenenza del dipinto di Carcassonne alla Certosa di Siviglia (fig. 7). Quanto all'attribuzione, il riferimento a Guercino è inattendibile. Diversi elementi, tra i quali la fissità dello sguardo del modello, l'andamento dei panneggi e la fattura delle mani e del libro, farebbero piuttosto pensare a Giovan Battista Galli detto lo Spadarino, ma il degrado in cui versa la tela, per di più velinata e dunque non riproducibile, impedisce di pronunciarsi con sicurezza prima dell'auspicabile restauro.



9. Copia da Guido Reni, *San Giacomo Maggiore*. Zamora, Cattedrale, sagrestia capitolare.



10. Guido Reni, *San Giacomo Maggiore*. Madrid, Museo del Prado.

3. Gli Apostoli di Reni e Ribera

Il quarto *Apostolo* che possiamo includere fra i dodici della Certosa è il *San Giacomo Maggiore* (cm 132,3 x 98,8) di Guido Reni approdato nel 2002 al Museum of Fine Arts di Houston (fig. 8). L'Alcalá, da spagnolo, dovette tenere in modo speciale all'immagine dell'apostolo pellegrino, tanto da affidarne l'esecuzione al pittore più famoso d'Italia. La tela di Houston, già ritenuta replica del dipinto di Reni al Prado proveniente dalla collezione di Isabella Farnese (fig. 10), se ne distingue in realtà per alcuni particolari che permettono di identificarla con certezza nell'archetipo delle copie note in Spagna²⁹. Nella composizione del quadro texano, infatti, il bordone sul mantello del pellegrino lascia scoperto in vicinanza dei capelli uno spazio che, al pari di altre differenze minori, non ritroviamo nella tela del Prado. Il dettaglio è riscontrabile nella copia del *San Giacomo* del Museo di Huesca e nelle repliche presenti negli *Apostolados*

di Granada e di Zamora (fig. 9)³⁰. L'estasi di Giacomo nella tela di Houston è suscitata da un serafino soffiato nella luce che invece nessuno dei copisti poté riprodurre, e che non è ravvisabile neppure nella versione del Prado.

Le misure del quadro di Houston corrispondono a quelle del *Salvatore* di Artemisia e degli *Apostoli* già identificati. La prima menzione sicura del *San Giacomo* risale al catalogo della Galerie espagnole esposta al Louvre dal 1838³¹. Le vicende della raccolta di Luigi Filippo d'Orléans, che andò dispersa nel 1853, non sono state del tutto chiarite, e ignoriamo se la tela di Reni giunse a Parigi in seguito alle 'missioni' ispaniche di Isidore Taylor (specialmente quelle compiute tra il 1835 e il 1837)³² o, più probabilmente, per il tramite di Soult, divenuto frattanto un fedelissimo collaboratore del sovrano francese, per il quale svolse tra il 1834 e il 1839 le funzioni di *Ministre de la Guerre* e *Président du Conseil*³³.

Per tornare a Guido Reni, va detto che i rapporti del bolognese con gli ambasciatori presso la Santa Sede subentrati al Duca di Alcalá furono particolarmente sfortunati³⁴; al contrario, l'esecuzione del *San Giacomo* dovette andare in porto senza ostacoli, e l'esito si rivelò eccellente.

La medesima incertezza circa la provenienza Soult riguarda anche il quinto e ultimo *Apostolo* che siamo in grado di riferire alla serie della Certosa: il *San Pietro* (cm 127 x 102) transitato in asta da Isbilya a Siviglia nel 2016 con l'attribuzione a Jusepe de Ribera (fig. 11)³⁵. La composizione è replicata negli *Apostolados* di Granada e Zamora, e più di una ragione induce a identificare il quadro della vendita sivigliana nell'esemplare Alcalá, che può ora considerarsi il primo accostamento del Duca alla pittura di Ribera, un artista ch'egli avrebbe preferito a Napoli negli anni del suo vicereame (1629-1632).

Al telaio del dipinto è incollata un'etichetta con l'iscrizione «Ribera / St. Peter in meditation / Bought at the sale of the late King of the / French Louis Philippe / 1853». L'informazione, ancora inedita, chiarisce che l'opera, appartenuta a Luigi Filippo, fu poi venduta a Londra nel 1853 insieme al *San Giacomo* di Reni e al resto della collezione del sovrano³⁶.

Il problematico stato di conservazione del dipinto non rende immediato il riconoscimento dell'autografia riberese. D'altronde, l'esame della tela a luce ultravioletta rivela interventi di ridipintura assai diffusi, che hanno riguardato in particolare il volto del santo, penalizzato nella barba e nelle grinze della pelle attorno agli occhi da una resa più grafica e sciatta. Nondimeno, la qualità riscontrabile nel resto della composizione, dal mantello al pannello della manica destra, dalle lueggiate allo straordinario brano di 'natura morta' della chiave d'oro e del libro, appare in tutto degna della paternità dello Spagnoletto.

Rispetto alle repliche note³⁷, l'esemplare sivigliano è l'unico a recare, sotto la chiave, la firma «[Joseph de] Ribera Hispanus Valent[inus] [civi]tatis (?) / Setab[ensis] [faciebat] (?) Partenope», assai simile alla segnatura apposta dal valenzano nel medesimo 1626 al *Sileno ebbro* del Museo di Capodimonte e alle due differenti raffigurazioni del *San Girolamo e l'angelo del Giudizio* conservate al Museo di Capodimonte e all'Ermitage.

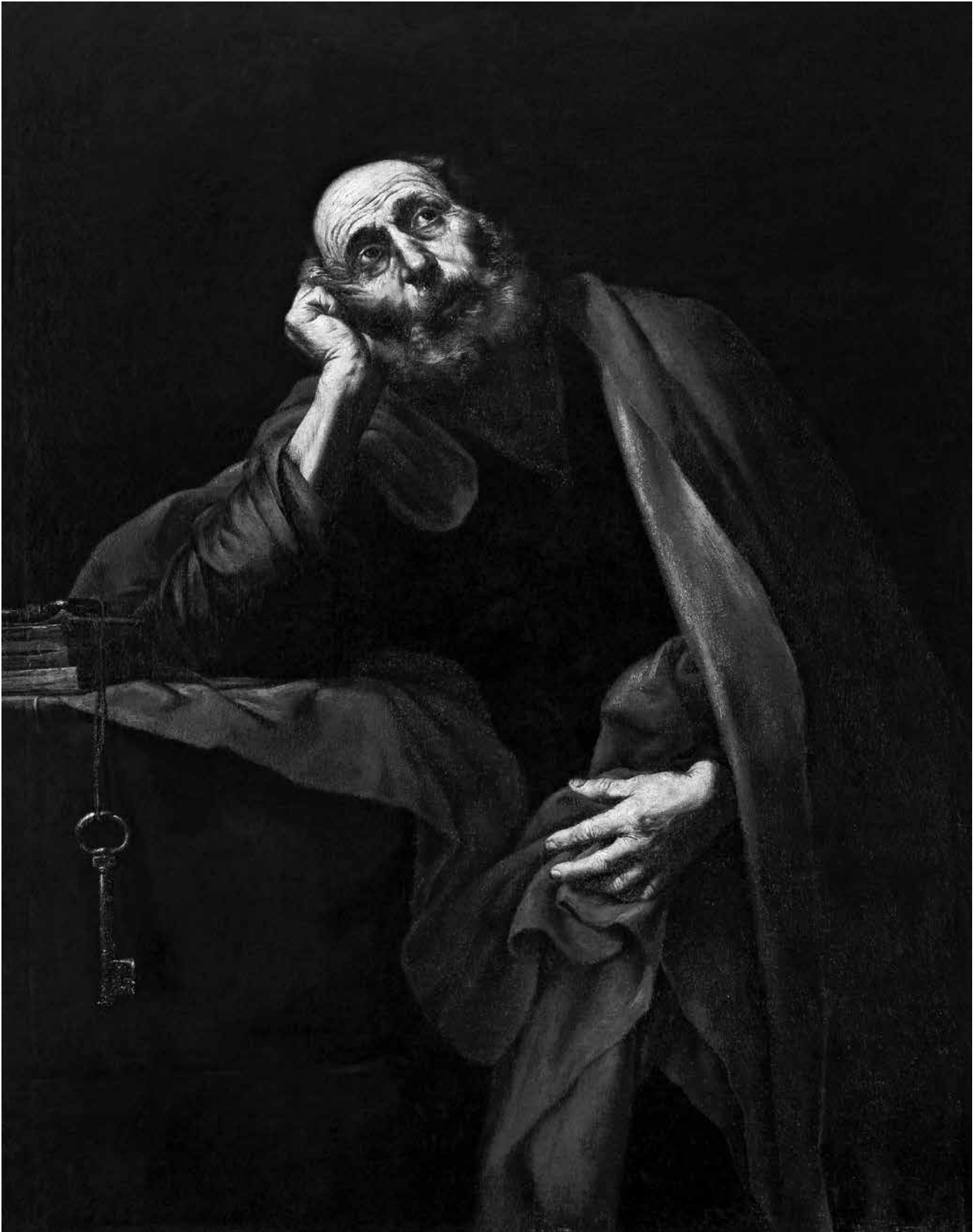
Sappiamo che sempre nel 1626 il Duca visitò Napoli. In quell'occasione il viceré Antonio Álvarez de Toledo, quinto duca d'Alba, gli offrì un quadro del pittore di Xàtiva³⁸, e possiamo credere che in tale circostanza l'Alcalá si sia informato presso Ribera e Caracciolo dello stato di avanzamento degli apostoli *Pietro* e *Andrea*, verosimilmente ordinati in precedenza³⁹.

Per ciò che riguarda l'identificazione degli *Apostoli* restanti, solo un paragone estrinseco fra gli esemplari di Granada e di Zamora potrebbe permettere al momento di risarcire l'*Apostolado* originario, ma tale operazione, priva di verifiche di altro tipo, non dà esiti garantiti. I due complessi non sono identici al confronto, poiché i copisti scelsero d'interpolare il modello della serie Alcalá con altri esemplari, selezionati secondo un criterio indipendente ed eclettico. Nelle serie di Granada e Zamora appaiono altri tre casi di derivazione da prototipi comuni, e il più riconoscibile riguarda *San Tommaso* (fig. 12). Le due copie tratte da quest'ultimo apostolo rivelano una connotazione classicistica di marca emiliana, e già Alfonso E. Pérez Sánchez riteneva che la replica di Granada derivasse da un modello di Guido Reni⁴⁰. Escludendo Reni, già autore del *San Giacomo Maggiore*, l'attenzione dovrà appuntarsi verosimilmente su Guercino⁴¹, come suggeriscono le affinità compositive tra i *San Tommaso* delle serie spagnole e le versioni del medesimo soggetto nel catalogo del Barbieri, tra le quali spicca l'esemplare che nel 1656 Velázquez stesso fece collocare nel *capítulo prioral* dell'Escorial (fig. 13)⁴². Queste considerazioni restano ipotetiche, in mancanza di un sostegno documentario e, ovviamente, dell'originale disperso.

4. *Lasciate che i bambini*

Uno sguardo ai risultati fin qui raggiunti permette di considerare unitariamente, anche se in via provvisoria, il complesso che stiamo recuperando, e di intravederne il significato nell'insieme della Cappella dei Ribera.

La raffigurazione del Messia circondato dai discepoli ha sempre occupato un posto d'onore nel canone dei cristiani, ma durante la Controriforma essa ottenne un rilancio poderoso nell'Europa cattolica. Le sacrestie delle cattedrali, le sale capitolari di abbazie, conventi e monasteri, così come le dimore dei privati, si munirono più che in



11. Jusepe de Ribera, *San Pietro*. Già Siviglia, Isbilya.



12. Copia da Guercino (?), *San Tommaso*. Zamora, Cattedrale, sagrestia capitolare.

qualsiasi altro periodo di questa serie di tredici immagini, allo scopo di attestare l'ortodossia dei possessori, fondata sulla dottrina apostolica che la Chiesa di Roma avocò a sé in modo esclusivo. Un *apostolado* non poteva mancare nel *pantheon* dei cattolicissimi Ribera, e a quanto pare fu questo uno dei pensieri più urgenti del Duca fin dalle prime settimane del suo incarico a Roma⁴³. Tuttavia, la serie donata alla Certosa di Siviglia si distinse da tante altre, perché l'ambasciatore di Filippo IV decise di richiederla a tredici diversi pittori, scelti, come detto, tra i «más insignes» rispetto a quelli che si trovavano in Italia nel 1625.

Se pensiamo agli esemplari fin qui riconosciuti, non facciamo fatica a condividere il giudizio del Duca. Del resto, gli artisti dell'*Apostolado* rimasero fra i suoi preferiti anche in seguito. Gli inventari del 1637 elencano infatti quadri di Artemisia, di Reni e di Ribera, che l'Alcalá ottenne prima del rientro in Spagna nel 1626. Altri dipinti eseguiti da que-



13. Guercino, *San Tommaso*. El Escorial, Monastero di San Lorenzo.

sti stessi maestri, ma anche da Guercino e da Battistello, furono invece acquistati dal Duca durante gli anni del vicereame a Napoli⁴⁴. Non stentiamo a credere che i pittori mancanti all'appello fossero pur essi fra «i più insigni» della Penisola.

La scelta dell'Alcalá fu senza dubbio originale; nondimeno, essa può essere inserita nel contesto di iniziative analoghe, che non mancarono nel Seicento. Le ordinazioni multiple di questo tipo erano dispendiose, ma anche necessarie, se si voleva ottenere in breve tempo un numero cospicuo di quadri, esibendo al contempo immagini sorprendenti a causa della varietà e del prestigio dei loro autori. Per limitarci all'ambito romano e all'iconografia biblica dei nostri anni, è probabile che l'ambasciatore avesse ammirato gli *Evangelisti* a figura intera richiesti dal cardinale Benedetto Giustiniani a Nicolas Régnier (*San Matteo*), Francesco Albani (*San Marco*), Reni (*San Luca*) e Domenichino (*San Giovanni*). Il cardinale aveva sostenuto a suo tempo gli interessi spagnoli nel Sacro Collegio, e anche il marchese Vincenzo Giustiniani, suo fratello, era orientato in tal senso.

Il Duca frequentava le cerchie dei porporati filo-spagnoli, e il Marchese non avrà mancato di invitarlo nel suo palazzo al Rione Sant'Eustachio per mostrargli la famosa collezione⁴⁵. Il maestoso *San Giovanni* di Domenichino, l'unico sopravvissuto degli *Evangelisti* Giustiniani (Londra, National Gallery, cm 259 x 199,4), è già elencato nell'inventario *post mortem* del cardinale (1621), e poi in quelli successivi del marchese Vincenzo⁴⁶.

Lo spazio a disposizione nella Cappella del Capitolo (pianta quadrata di 6,70 m) non permetteva formati così ingenti. Al pari della maggior parte delle serie di questo tipo, il gruppo Alcalá era costituito dagli *Apostoli* a mezza figura, schierati in modo da evidenziare il *Salvatore*. Quest'ultimo doveva verosimilmente collocarsi al centro della parete di fondo della Cappella, sopra l'edicola marmorea dell'altare con la statua della Vergine. *San Paolo* e *San Pietro* avrebbero potuto fiancheggiarlo in corrispondenza dei primi peducci delle vele che sostengono il tamburo della cupola, terminanti nei rilievi con i busti dei due apostoli. Il resto dei discepoli doveva disporsi in più file sulla stessa parete, oppure negli spazi liberi fra i sepolcri di marmo.

La tela di Artemisia si differenzia dalle altre, poiché Gesù, anziché stagliarsi sul fondo neutro, è raffigurato in una loggia spalancata sul cielo. Di solito, a coronare un *apostolado* era la figura del *Salvator mundi*, e, sebbene fossero possibili ulteriori soluzioni, non ricordiamo altri casi in cui l'immagine principale consista in un *Sinite parvulos*⁴⁷. Questa novità lascia individuare un contenuto che distingue l'*Apostolado* della Certosa dalle altre serie, orientate a trasmettere il tema dell'unità dottrinale della Chiesa edificata sul fondamento apostolico.

L'episodio evangelico raffigurato da Artemisia Gentileschi si svolge entro una narrazione che comprende i dodici, e tale aspetto giustifica la sua scelta in una sequenza dedicata alle colonne della Chiesa. Il dipinto s'ispira in particolare al brano di Matteo, a causa del riferimento all'imposizione delle mani sui bambini, un dettaglio esclusivo del primo evangelista⁴⁸.

Da varie testimonianze conosciamo l'erudizione del Duca di Alcalá, che si esercitava volentieri sulle iconografie bibliche e archeologiche⁴⁹, e non c'è dubbio che fu lui a chiedere alla pittrice di accostare ai temi dell'infanzia spi-

rituale un richiamo alla *simplicitas* attraverso la colomba che i fanciulli si contendono. Il motivo – «simplices sicut columbæ» – è desunto dal Vangelo di Matteo (10, 16).

Tale *logion* è inserito in una paronesi apostolica, e appare dunque pertinente alla serie che il *Salvatore* doveva presiedere. Le parole di Gesù («sinite parvulos et nolite eos prohibere ad me venire») e la mano alzata al cielo («talium est enim regnum cælorum») sono rivolte perciò agli apostoli (tentati anch'essi dalle dignità del Regno, secondo Matteo 18, 1), ai monaci della Certosa e ai Ribera stessi, che nella cappella si riunivano per gli anniversari dei congiunti, tutti esortati all'umile semplicità oltre che alla fede ortodossa.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-2098, *Protocolo de el monasterio de Nuestra Señora Santa María de las Cuevas*, Tomo primero, *Anales de los tres primeros siglos de su fundación, desde 1400 a 1744*, pp. 593-594.

[593] Don Fernando Afán de Ribera y Henríquez, señor de la Casa de Ribera, adelantado mayor de la Andalucía, duque de Alcalá, marqués de Tarifa, conde de los Molares, notario mayor de la Andalucía, aguacil mayor de Sevilla y su tierra, comendador de Belvis de la Sierra de la Orden de Alcántara, gentil hombre de la Cámara de Su Magestad, de sus Consejos de Estado y Guerra, virrey y capitán general de el Reyno de Napoles etc., por la presente (digo) continua y gran devoción que á el convento de Santa María de las Cuevas extramuros de esta ciudad an tenido los señores de mi Casa, avendo fundado y dotado su iglesia y labrado en ella y en la Capilla de el Capitulo sus entierros, deseando imitarles en esto y acrecentar en algo obra de tanta piedad, por la presente hago donación á el dicho convento para adorno de la Capilla de el Capitulo, donde nos enterramos, de dos relicarios que están á los lados de el altar, el uno con las reliquias siguientes:

de san Zenón y compañeros mártires;
de san Adriano papa y mártir;
de san Aniceto (?) papa y mártir;
de san Mauro abad;
de san Roque confesor, halladas devajo del altar de los Santos Quatro Coronados;
de santa Viviana virgen y mártir;
tierra con sangre de los 4 Coronados;

Gianluca Forgione è autore di parte del paragrafo 2 (pp. 9-10) e del paragrafo 3; a Francesco Saracino spettano invece il paragrafo 1, parte del 2 (pp. 6-9) e il paragrafo 4. La parte introduttiva e la trascrizione del documento sono da attribuire a entrambi. Siamo particolarmente riconoscenti a Daniele Benati, Francesco Caglioti, Keith Christiansen, Luigi Coiro, Federica De Rosa, Simona Dolari, Caroline Elam, Francesca Romana Gaja, Pierluigi Leone de Castris, Stéphane Loire, Catherine Molina, Tomaso Montanari, Benito Navarrete Prieto, Michele Nicolaci, Gianni Papi, Dario Porcini, Elisabetta Sambo, Letizia Treves e Renato Visco. Le ricerche negli archivi inglesi sono state condotte da Gianluca Forgione grazie al Francis Haskell Award assegnatogli nel 2017 dal Francis Haskell Memorial Fund e dalla Burlington Magazine Foundation. Quando le bozze del presente articolo erano ormai quasi in stampa, è stato pubblicato un saggio di R. JAPÓN, *El "Apostolado" de la Catedral de Granada: entre el naturalismo y el clasicismo italianos*, in *La pintura italiana en Granada*.

del velo en que fueron halladas las reliquias de los Santos 4 Coronados;

del vestido de santa Francesca Romana;
de san Hermes mártir;
de santos Gervasio y Prothasio mártires;
de san Feliciano mártir;
de santa Reparata virgen y mártir;
de san Julian mártir;
de san Ynocencio mártir;
de san Basilio mártir;
de san Bono mártir;
de san Victo mártir;
de san Anselmo mártir;
de san Adriano mártir.

Y el otro con una imagen de Nuestra Señora de relieve de marfil con guarnición de evano y plata dorada, [594] gravada y esmaltada y con algunas piedras, que de todo se dignò hacerme gracia nuestro magnifico sumo pontífice Urbano Octavo, aviendole dado la obediencia en nombre de el Catholico Rey Phelipe 4 nuestro señor el año de 1625.

También hago donación de 13 quadros de pintura de los Apóstoles y nuestro Salvador con guarniciones doradas sobre labores de relieve, que cada uno es de diferente pintor de los más insignes que se hallaron en Italia aquel año, a quien con este intento los hize pintar. Y para que perpetuamente queden en la dicha capilla y se guarden y conserven en ella mande dar la presente firmada de mi nombre, sellada con el sello de mis armas y refrendada de mi secretario infraescrito.

En Sevilla, a 1 de febrero de 1629,

el Duque de Alcalá, por mandado de Su Excelencia Juan Antonio de Herrera.

Artistas y coleccionistas, originales y copias, a cura di D. GARCÍA CUETO, Granada 2019, pp. 345-372, che giunge indipendentemente ad alcune delle conclusioni qui discusse. Ringraziamo l'autore per averci reso disponibile in tempi assai celeri il contributo.

¹ Per la biografia e gli interessi artistici del Duca cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637). Estudio biográfico*, Sevilla 1969; J. BROWN, R.L. KAGAN, *The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, in «The Art Bulletin», LXIX, 1987, pp. 231-255; F. LOFFREDO, *Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enríquez nella Certosa di Siviglia*, in «Nuovi studi», XV, 2010, 16, pp. 83-104; F. SARACINO, *I 'tituli' di Ribera. Pittura e filologia al tempo del terzo duca d'Alcalá*, in «Napoli nobilissima», s. VII, III, 2017, 1, pp. 14-26; F. LOFANO, *La collezione del duca d'Alcalá. I Filosofi di Jusepe de Ribera e la raccolta di antichità*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, atti del convegno, Roma 2017, a cura di S. ALBL, F. LOFANO, Roma 2017, pp. 193-232.

² Sulla Cappella del Capitolo cfr. B. CUARTERO Y HUERTA, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla (...)*, Madrid 1954, II, pp. 645-657.

³ Ivi, pp. 655-656. La lettera originale non è rintracciabile, ma è riprodotta nel *Protocolo de el Monasterio de Nuestra Señora de Santa María de las Cuevas* compilato dal monaco certosino José Martín Rincón nel 1744 (si veda Appendice documentaria).

⁴ Cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, p. 150; J. BROWN, R.L. KAGAN, *op. cit.*, p. 241.

⁵ Ivi, p. 248, dove si fa menzione anche della replica di un *San Giovanni* «copia de otro que dio Su Excelencia a la Cartuxa»; sulla *Casa de Pilatos* cfr. da ultimo V. LLEÓ CAÑAL, *La casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*, Sevilla 2017.

⁶ Cfr. R.W. BISSELL, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art. Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park (PA) 1999, p. 359.

⁷ Cfr. R. LATTUADA, *Artemisia a Napoli, Napoli e Artemisia*, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. mostra, Roma-New York-Saint Louis 2001-2002, a cura di K. CHRISTIANSEN, J.W. MANN, Milano 2001, pp. 380-381.

⁸ G. PAPI, *Artemisia Gentileschi's "Suffer the little children to come unto me"*, in «The Burlington Magazine», CLIV, 2012, pp. 828-831, cui si rimanda per la vicenda attributiva dell'opera e per la definizione dei suoi aspetti stilistici. Sul dipinto cfr. anche A. CAPRIOTTI, in *Artemisia, la musa Clio e gli anni napoletani*, cat. mostra, Pisa 2013, a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS, Roma 2013, pp. 39-41, n. 1, e R. LATTUADA, in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, cat. mostra, Roma 2016, a cura di F. BALDASSARI, Milano 2016, p. 130, n. 62.

⁹ I risultati del restauro sono stati divulgati di recente da M. AMELIO, *La vera storia del dipinto di Artemisia Gentileschi "Lasciate che i paglioli vengano a me..."*, Great Britain, s.d. [ma 2017].

¹⁰ B. NAVARRETE PRIETO, *Pinturas y pintores en la Catedral*, in *El libro de la Catedral de Granada*, a cura di L. GILA MEDINA, Granada 2005, I, pp. 324-326, 371, note 26-30.

¹¹ Cfr. J.Á. RIVERA DE LAS HERAS, *Catálogo de pinturas de la Catedral de Zamora*, Zamora 2013, pp. 90-96.

¹² A. PONZ, *Viage de España (...)*, Madrid 1778, VIII, p. 236. Per le notizie sull'appartamento, terminato nel 1741, cfr. B. CUARTERO Y HUERTA, *op. cit.*, pp. 694-697.

¹³ Ivi, p. 693, il quale riporta la notizia di A.M. Espinosa y Cárcel (fine del XVIII secolo) secondo cui la Cappella di Santa Caterina, che al pari di quella del Capitolo dava sul chiostro della Certosa, conteneva «una copia de la célebre pintura del Salvador, hecha por Bartolomé Esteban Murillo, que se halla en el oratorio alto de la celda prioral, cuya copia es de don José Suárez».

¹⁴ J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de lo más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, p. 62, riferisce a Murillo «un Salvador de medio cuerpo en el oratorio alto de la celda del prior».

¹⁵ J. GALLEGU, in *Velázquez*, cat. mostra, Madrid 1990, a cura di A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Madrid 1990, pp. 100-102, ha ricondotto la notizia di Ponz a tre tele di Velázquez con soggetti apostolici (il *San Paolo* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, cm 99 x 78; il *San Tommaso* del Musée des Beaux-Arts di Orléans, cm 94 x 73; il frammento con *Testa di apostolo* del Museo del Prado). In rapporto alla nostra ricostruzione, potremmo aggiungere che Diego Velázquez rientrava fra le strette conoscenze del Duca di Alcalá, il quale avrebbe potuto richiedere a lui degli *Apostoli* per completare la serie italiana nel caso di qualche ammanco. Tuttavia, una cronologia posteriore alla primavera del 1626 (quando il Duca ritornò a Siviglia da Roma) è troppo avanzata rispetto a quegli episodi del pittore sivigliano, databili tra il 1619 e il 1622; inoltre, le misure dei due *Apostoli* di Velázquez differiscono sensibilmente dal formato degli esemplari sicuri della Certosa ora recuperati (cfr. *infra*).

¹⁶ Cfr. B. CUARTERO Y HUERTA, *op. cit.*, p. 697, che cita dal manoscritto inedito delle *Memorias cartujanas*: «En la pieza anterior al ora-

torio [alto] hay cuatro Evangelistas de mano de don Diego Velázquez». Secondo la nostra ricostruzione, il ragguaglio di Espinosa y Cárcel relativo alla Cappella (ivi, p. 656: «en las paredes de esta propia pieza hay un Apostolado de mérito») riguarderebbe la parte del complesso rimasta *in loco*, vale a dire otto *Apostoli*.

¹⁷ Cfr. M. GÓMEZ IMAZ, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, año 1810*, Sevilla 1896; una sintesi della vicenda è offerta da I. CANO RIVERO, *Seville's Artistic Heritage during the French Occupation*, in *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, cat. mostra, Parigi-New York 2003, a cura di G. TINTEROW, G. LACAMBRE, New York 2003, pp. 93-113.

¹⁸ Cfr. B. CUARTERO Y HUERTA, *op. cit.*, pp. 434-470. A. DE LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, Paris 1834, III, p. 263, riferisce: «Son église était d'un genre demi-gothique; le maréchal Soult en fit une excellente citadelle, dont l'église devint le magasin; mais on y respecta les quatre beaux mausolées dont deux sont près du maître-autel, et deux dans le pantheon [la Cappella dell'*Apostolado*]».

¹⁹ L'episodio di Gesù tra i bambini era prediletto nelle famiglie inglesi, e i dipinti di Benjamin West con tale soggetto poterono favorire l'interesse di George Granville per il quadro 'spagnolo' di Soult. Una seconda tela di Wingfield del 1848 raffigura nella Picture Gallery altri famigliari del Duca di Sutherland tra i dipinti di Murillo (Christ's London, 24 maggio 2002, lot. 80). Per gli interni di Wingfield cfr. J. Yorke, *Lancaster House, London's Greatest Town House*, London 2001, pp. 126-127.

²⁰ Insieme alle opere di Murillo provenienti dallo Hospital de la Caridad di Siviglia (cfr. *Manet/Velázquez, op. cit.*, p. 373), il Duca ottenne da Soult nel 1835 «quelques autres de moindre importance» (A.-J. DU PAIS, *Vente de la Galerie de feu M. le maréchal Soult, duc de Dalmatie*, in «L'illustration, journal universel», mai 1852, p. 358). William Buchanan ebbe un ruolo importante per l'immissione sul mercato inglese dei dipinti spagnoli di Soult: per l'esposizione di opere dell'ex maresciallo da lui organizzata a Londra nel giugno 1840 cfr. H. BRIGSTOCKE, *William Buchanan and the 19th Century Art Trade. 100 Letters to his Agent in London and Italy*, London 1982, p. 474; in generale, si veda *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920. Studies in Reception*, a cura di N. GLENDINNING, H. MACARTNEY, Woodbridge 2010.

²¹ Stafford, Staffordshire Record Office, ref. D593/R/7/18: *Catalogue of the Pictures at Stafford House. The property of His Grace the Duke of Sutherland*, London 1844; ivi, ref. D593/R/7/20: *Catalogue of the Pictures in the Gallery of Stafford House*, London 1868, p. 11, n. 11.

²² Cfr. *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult duc de Dalmatie*, Paris 1852, p. 36; corrisponde al n. 658 dell'inventario: «Un tableau de Jean Baglione, l'apôtre Saint Paul (...) 200», esposto nella *Grande Galerie* della dimora di Soult (*The Getty Provenance Index Databases, Archival Inventories*, F-23, n. 82). Il catalogo della vendita e, presumibilmente, l'inventario stesso della collezione Soult furono approntati da Charles-Auguste George, commissario del Louvre e dei Musei Nazionali, e dal pittore Ferdinand-Louis Lanerville.

²³ Cfr. M. NICOLACI, *Intorno al San Giacomo Minore di Giovanni Baglione*, in C. STRINATI, M. NICOLACI, *Giovanni Baglione. San Giacomo minore*, in *Quaderni del Barocco*, 20, Ariccia 2013, pp. 8-16: 10.

²⁴ Al dipinto di Baglione si collegano due disegni ora a Düsseldorf (Museum Kunstpalast, KA [FP] 106; KA [FP] 11846), che evidenziano stadi differenti di ideazione: ivi, p. 12. Sul sarcofago in KA [FP] 11846 è tracciato il *Ratto di Europa*, a significare che la predicazione apostolica ha sconfitto il paganesimo (gli amori di Giove furono tra i bersagli preferiti della polemica antipagana della Chiesa). Nella tela appare invece il rilievo di un ittio centauro, col medesimo significato o in rapporto alla lussuria che Giacomo, asceta e vergine, dominò.

²⁵ Cfr. *Catalogue raisonné, op. cit.*, p. 40, n. 122; corrisponde al n. 622 dell'inventario: «Un tableau Saint Paul tenant un poisson par le Guerchin (...) 150» (*The Getty Provenance Index Databases, Archival Inventories*, F-23, n. 46).

²⁶ L. TREVES, *Passione Barocco. Collezione Ducrot*, Macerata 2016, p. 59, rileva la corrispondenza con la copia di Granada e suggerisce l'eventualità che il dipinto facesse parte di un *apostolado*; sulla tela cfr. anche S. CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, pp. 194-195, n. A78.

²⁷ Cfr. *Catalogue raisonné*, op. cit., p. 40, n. 123. Al posto dell'alabarda citata nell'inventario, il catalogo fa riferimento a un'ascia, che meglio si sarebbe adattata al martirio del presunto *San Paolo*.

²⁸ Cfr. *Catalogue des tableaux et dessins exposés dans les galeries du Musée de Carcassonne*, Carcassonne 1878, p. 4, n. 4; l'opera è stata finora ritenuta una raffigurazione dell'apostolo Mattia.

²⁹ L'autografia del *San Giacomo* di Houston è stata sostenuta inizialmente da Denis Mahon e da Stephen Pepper, che però hanno dato la tela alla seconda metà degli anni trenta (*Important Old Master Pictures*, London, Christie's, 9 dicembre 1988, lot. 13). Per l'esemplare di Madrid cfr. invece A. PANCORBO, in *Italian Masterpieces from Spain's Royal Court*, cat. mostra, Madrid-Melbourne 2014, a cura di L. BEAVEN, Melbourne 2014, p. 108.

³⁰ La tela del Museo di Huesca era finora considerata copia dell'esemplare del Prado (*Guía del Museo Provincial de Huesca*, Madrid 1968, p. 40, n. 63), e così anche le repliche di Granada e Zamora.

³¹ Cfr. *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, Paris 1838, p. 113. In generale, cfr. J. BATICLE, C. MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris 1981.

³² Per le attività di Taylor in Spagna cfr. *ivi*, pp. 16-18.

³³ Per le fallite trattative di Soult allo scopo di vendere a Luigi Filippo nel 1830 e nel 1835 alcune opere di Murillo (fra cui quelle acquistate nel 1835 dal Duca di Sutherland), cfr. *Manet/Velázquez*, op. cit., pp. 373, 375-376.

³⁴ Per le vicende relative all'*Immacolata Concezione* per la Cattedrale di Siviglia, al *Ratto di Elena* e alla *Latona* per Filippo IV cfr. A. COLANTUONO, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997, pp. 14-29, 52-56 e *passim*; IDEM, *Guido Reni's Latona for King Philip IV: an unfinished masterpiece; lost, forgotten, rediscovered and restored*, in «*Artibus et Historiae*», XXIX, 1998, 58, pp. 201-216.

³⁵ *Pintura antigua. Isbilya Subastas*, Sevilla 2016, pp. 82-83, n. 163.

³⁶ La tela è identificabile nel «St. Peter in meditation – half length» di Ribera acquistato da Pearce per 7 sterline il 7 maggio 1853 (*Catalogue of the Pictures forming the celebrated Spanish Gallery of His Majesty the Late King Louis-Philippe*, Christie's, London, 5-21 maggio 1853, lot. 104), forse corrispondente al «Saint Pierre en méditation (mi-corps)» inventariato in *Notice*, op. cit., p. 62, n. 238. Il *San Giacomo Maggiore* di Reni fu venduto invece il 21 maggio (*ivi*, lot. 432).

³⁷ N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, Milano 1978, pp. 134-135, nn. 339-340, elenca due delle varie repliche del prototipo sivigliano (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 895.3; Monaco, Alte Pinakothek, inv. 785, quest'ultima attribuita a Francisco Collantes, cui è stata riferita anche la copia transitata presso Morton a Madrid il 26 maggio 2016, lot. 6).

³⁸ La notizia si ricava dall'inventario dei beni della Casa de Pilatos del 1637, che riferisce anche il soggetto del dipinto: «Otro lienzo grande desnudando a Cristo Nuestro Señor y disponiéndole la cruz, sin guarnición. Es de mano de Joseph de Ribera Valenciano que vive en Nápoles, y le dio al Duque mi señor, el señor duque de Alba en Nápoles el año 1626» (cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, op. cit., pp. 241, 248, n. I, 6). La tela è da identificare nell'*Espolio* che passò nella chiesa di Nuestra Señora de los Remedios a Cogolludo (cfr. F. SARACINO, op. cit., pp. 20-21).

³⁹ J. GONZÁLEZ MORENO, op. cit., p. 148, fondandosi su una notizia di Karl Justi, afferma che il Duca rimase in Italia sino al febbraio del 1626. La presenza dell'Alcalá a Madrid è attestata a luglio (*ibidem*), e,

dagli accenni dell'inventario sivigliano del 1637, J. BROWN, R. KAGAN, op. cit., p. 235, deducono che nei primi mesi del 1626 il Duca viaggiasse per l'Italia.

⁴⁰ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid 1965, p. 480.

⁴¹ C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1841, II, p. 261, accenna a «diversi altri quadri per Roma» che Guercino avrebbe dipinto, di ritorno nella nativa Cento, dopo la *Crocifissione* della basilica della Ghiara a Reggio (1625) e prima degli affreschi della cupola del duomo di Piacenza (1626-1627).

⁴² Cfr. B. BASSEGODA I HUGAS, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Lleida 2002, pp. 86-87, 160, 169-170, con le notizie degli inventari antichi. Rispetto alla tela dell'Escorial, la replica già nel Castello degli Acquaviva di Conversano (Fototeca Hertziana, n. 183553) appare meglio conservata nel fondo di paese. Una versione incompiuta, e probabilmente di studio (cm 102,5 x 81,5), è comparsa da Dorotheum a Vienna il 12 ottobre 2011 (lot. 468). Per una diversa considerazione di queste opere, cfr. N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma 2017, p. 477, n. 189.

⁴³ Nello stesso 1625 la Cappella ricevette il privilegio *de Animas* da Urbano VIII, che lo trasferì dalla Capilla de Santa Ana nella medesima Certosa, cui in precedenza era stato concesso da Gregorio XV (B. CUARTERO Y HUERTA, op. cit., I, p. 611; e II, pp. 639, 655; J. GONZÁLEZ MORENO, op. cit., p. 26, nota 258); l'ordinazione dell'*Apostolado* è quindi contemporanea a questa concessione, e cade in un periodo in cui il Duca si impuntò con i monaci per ottenere il patronato definitivo del luogo.

⁴⁴ Di Artemisia il Duca possedeva già nel 1626 la *Maddalena* ora nella Cattedrale di Siviglia e un *David*, mentre a Napoli avrebbe poi acquistato della medesima pittrice un *San Giovanni Battista* e due *Ritratti*: cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, op. cit., pp. 239-240, 243, 248. L'inventario del 1751 elenca il *San Giovanni* e un *Ritratto* «de Artemisa» ancora presenti nella Casa de Pilatos: cfr. A. ENGEL, *Inventaire de la Casa de Pilatos en 1752*, in «*Bulletin Hispanique*», V, 1903, pp. 259-271: p. 261. Una *Madonna che adora il Bambino* di Reni fu donata al Duca dal cardinale Ludovisi nel 1625, mentre una *Cleopatra* dello stesso pittore fu acquistata negli anni del vicereame: cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, op. cit., pp. 239, 245. L'Alcalá possedeva inoltre «un lienço grande de San Sebastian de Guarchin de Archento [=Guercino di Cento] de quando le curava al sancto», acquisito nel periodo napoletano, probabilmente una replica del *San Sebastiano curato da Irene* dipinto da Barbieri nel 1619 per il cardinale legato di Ferrara, Jacopo Serra (Bologna, Pinacoteca Nazionale): cfr. *ivi*, pp. 245, 250. «Una pittura» di Caracciolo è menzionata senza titolo nella vendita genovese della primavera del 1637: cfr. *ivi*, p. 245. Per quanto riguarda Ribera, cfr. *ivi*, pp. 242-245, e *infra*, nota 49. Solo Baglione non riappare fra gli artisti menzionati negli inventari.

⁴⁵ Per lo schieramento spagnolo del marchese Giustiniani cfr. F. HASKELL, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven-London 1980, p. 94. La frequentazione da parte del Duca dei cardinali Ludovisi, Orsini e Scaglia, aderenti a vario titolo al partito spagnolo, è ben attestata: cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, op. cit., pp. 235, 239; per il cardinale del Monte cfr. Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Registro de cartas políticas*, ms. 9882, c. 78r. L'Alcalá conobbe verosimilmente le lunette dei bolognesi nella Cappella del palazzo al Corso del cardinale Pietro Aldobrandini; il Duca fece copiare il famoso affresco delle *Nozze* che il cardinale ospitava nella sua villa al Quirinale: cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, op. cit., p. 235.

⁴⁶ Cfr. R.E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven 1982, pp. 270-271, e le precisazioni di S. DANESI SQUARZINA, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I*, in «*The Burlington Magazine*», CXXXIX, 1997, pp. 766-791: p. 786.

⁴⁷ Per altri soggetti, si veda il *Buon Pastore* a capo dell'*Apostolado* del Carmen Calzado de Toledo, eseguito da Cristóbal García Salmerón (Madrid, Museo del Prado, inv. P06085), e il *Salvatore eucaristico* nell'*Apostolado* della chiesa di San Mateo a Peralejos de las Truchas (Guadalajara), attribuito a Miguel March ed eseguito a partire da modelli appartenenti a vari *apostolados*.

⁴⁸ «Allora gli furono condotti dei bambini affinché imponesse loro le mani e pregasse, ma i discepoli li rimproverarono. Allora, Gesù disse: lasciate venire a me i bambini e non lo impedite, perché di tali è il regno dei cieli. E, dopo aver imposto le mani, parti di là» (Matteo 19, 13-15; cfr. Marco 10, 13-16; Luca 18, 15-17). A. CAPRIOTTI, *op. cit.*, pensa a un riferimento a Marco 10, 13-16, valido piuttosto per la tela di Nicolas Tournier nelle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Corsini a Roma. Per raffigurazioni ispirate a Matteo 18, 2-6 (non quindi *Sinite parvulos*, la cui immagine richiede più bambini) che includono i discepoli cfr. F. SARACINO, *Cristo a Napoli. Pittura e cristologia nel Seicento*, Napoli 2012, pp. 85-88; IDEM, *Il Salvatore di Leonardo. Pittura e cristologia a Milano nel Rinascimento*, Terlizzi 2014, pp.

86-89. Una tela di Francesco Gessi in collezione privata a Modena, contemporanea al quadro di Artemisia, raffigura Gesù benedicente a figura intera mentre impone la sinistra sul capo di un bambino, il quale reca un cartiglio con citazione abbreviata di Matteo 18, 3: «efficiamini sicut parvuli non intrabitis in regnum caelorum Matth XVIII»: cfr. *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. PIRONDINI, E. NEGRO, Modena 1992, pp. 240, 261.

⁴⁹ Cfr. F. SARACINO, *I titoli, cit.*, pp. 20-21. Il Duca dovette esercitare il suo controllo iconografico anche sugli *Apostoli*: sono in tal senso indicativi il *San Giacomo Minore* di Baglione (cfr. *infra*, nota 24), il *San Giacomo Maggiore* di Reni (per la presenza del serafino) e il *San Pietro* di Ribera, nel quale le due chiavi in rapporto alla Scrittura indicano che il potere di Pietro e dei pontefici è fondato sulla rivelazione e non su un arbitrio, come invece sostenevano i luterani. Un altro esempio riguarda le indicazioni per una *Vergine addolorata* di Ribera contenute nel poscritto di una lettera del Duca, nominato viceré a Palermo, del settembre 1634 al suo agente in Napoli Sancho de Céspedes (*Registro de cartas políticas, op. cit.*, c. 155r).

ABSTRACT

Toward a Reconstruction of the Duke of Alcalá's Apostolado

The present article identifies six of the thirteen pieces that originally constituted the *Apostolado* (Apostleship) that the Duke of Alcalá commissioned in 1625 to some of the “most illustrious painters to be found in Italy in that year.” The place of honor was occupied by Artemisia Gentileschi's *Salvatore* (The Savior), now in the Basilica dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso (Rome). Other painters involved include Giovanni Baglione, Guido Reni, Battistello Caracciolo, and Jusepe de Ribera. The *Apostolado* had been destined by the Duke for the Monks' Room in the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas in Seville. The article also traces the paintings' dispersal into collections after the series was dismembered and addresses the question of what Alcalá intended the *Apostolado* to signify.

Revisione e ampliamenti in merito alla produzione di Michele Ricciardi

Mario de Luise

Ad undeci detto mille seicento settant'uno – Michel'Angelo figlio delli coniugi Antonio Ricciardo e Rosolina d'Auria fu battezzato nella Collegiata dal Reverendo don Maurizio de Laurentius con licentia per lo compare Francesco Varone la matrina Ciana Catarina nato a' 8¹.

Con queste parole viene registrato il battesimo di Michele Ricciardi, celebrato l'undici ottobre 1671 nella ex Collegiata, attuale Cattedrale di Foggia². Da questo prezioso documento che ho avuto l'opportunità di individuare presso l'Archivio Diocesano di Foggia è possibile inoltre ricavare due informazioni finora sconosciute: la data di nascita del pittore che andrà definitivamente segnata all'otto ottobre dello stesso anno e il nome completo dell'artista, Michelangelo. La sua riscoperta dopo circa due secoli di oblio si deve a Ferdinando Bologna³, che inoltre ha segnato una ripresa di interesse nei confronti del Ricciardi e ha dato avvio a ricerche sempre più approfondite⁴, confluite nel 2003 in un importante lavoro monografico pubblicato da Tiziana Mancini⁵, che finalmente ha permesso di considerare l'attività del pittore sulla scorta di un ampio ed unitario catalogo, integrato negli ultimi anni dal contributo di Simona Carotenuto⁶.

Un ulteriore elemento che interviene ora ad arricchire l'esiguo bagaglio di informazioni sulla giovinezza dell'artista è l'atto di emancipazione dalla potestà paterna⁷, ratificata il giorno 11 settembre 1690, quando ormai da circa quattro anni la famiglia del pittore si era stabilita definitivamente a Penta dopo aver fatto la spola tra il borgo di origine e la città pugliese per circa un quindicennio.

Tuttavia il primo documento pittorico del Ricciardi risale al 1694, cui seguirà ancora un vuoto fino al 1699, anno in cui l'artista riceve la prima commissione per il convento

della Trinità di Baronissi e prende definitivamente avvio una piena e frenetica attività professionale che non registrerà più battute d'arresto fino alla sua morte, avvenuta a Penta il 17 agosto del 1753⁸. A questo primo intervento presso i francescani di Baronissi è stata ricondotta la decorazione ad affresco con le *Virtù* (fig. 1) tra i finestroni in alto nella stessa chiesa⁹, la cui datazione tuttavia merita una riconsiderazione sulla base di documenti pubblicati dal Pergamo¹⁰ che ci permettono di ricondurre tale intervento alla fase di decorazione del coro cui Ricciardi lavorerà tra il 1708 e il 1709 e ove lascerà un suo autoritratto come pellegrino nel margine inferiore destro all'interno della vasta *Gloria dell'Immacolata* (fig. 2). In questi grandi spazi il pittore inserisce allegorie femminili incorniciate da un ricco apparato decorativo monocromo fatto di riccioli, basamenti, conchiglie e volute, da ricollegare agli esempi di Francesco Solimena in San Giorgio a Salerno, di Giacomo Sansi e Giovan Battista Beinaschi nella congrega dei Bianchi della Giustizia a Napoli e infine di Luigi Garzi in Santa Caterina a Formiello ancora a Napoli. Tali soluzioni verranno ampiamente sviluppate nel corso della carriera del Ricciardi, spesso impegnato alla decorazione di soffitti e tavolati lignei.

Ripercorrendo la vicenda artistica del pittore dagli esordi, ritengo che gli vadano riassegnati per ragioni stilistiche due affreschi in parte ridipinti presenti nel chiostro francescano di Baronissi: una *Immacolata Concezione* e il *Martirio dei frati francescani in Etiopia nel 1648* attribuitigli dall'Avino¹¹ ma respinti dalla Mancini¹². L'*Immacolata* va considerata coeva alle due tele giovanili del pittore siglate e datate 1701, conservate all'interno dello stesso convento, un *Cristo alla colonna* e un'*Addolorata*, di cui viene riproposto il pannello, che risulta perfettamente compatibile.

L'affresco con l'episodio del *Martirio dei frati* va ricondotto invece al ciclo di affreschi del chiostro francescano di Bracigliano per le analogie con i partiti decorativi al di sotto delle scene e per l'aspetto compositivo, derivante da un'analoga scena di martirio, quello di san Berardo e dei suoi compagni, e dall'episodio di santa Elisabetta. Per tali ragioni credo che la datazione proposta da Avino al 1708, durante la fase di decorazione del coro e della navata vada anticipata al 1701.

Tra gli elementi di novità viene qui presentato il ciclo inedito di tele della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Capocastello, a poca distanza da Avellino.

Lungo la navata in alto figurano sei dipinti quadrilobati con *Santi Apostoli* ed *Evangelisti* (fig. 3), in pessime condizioni conservative ed inficiati da vecchie vernici ossidate che ne rendono difficile la lettura che tuttavia senza troppe difficoltà rivela chiaramente i segni dell'autografia del Ricciardi, cui certamente appartengono. Nel libro tenuto aperto dall'angelo e su cui scrive san Matteo mi sembra di intravedere le iniziali del pittore, «M.R.P.», assecondando una prassi già sperimentata nella volta del coro della Trinità di Baronissi e che ritroveremo nella tela della chiesa delle carmelitane di Fisciano. Il *San Luca* è forse il dipinto in condizioni più critiche per le estese cadute di colore che riguardano i brani salienti, rendendo a stento riconoscibile l'evangelista per i suoi attributi iconografici. Di grande presenza scenica è il citato *San Matteo* intento a scrivere il suo Vangelo mentre l'angelo gli regge il libro. Caratteristica comune con gli altri personaggi è la rappresentazione monumentale di figure vigorose che rammentano soluzioni di stampo accademico proposte da Francesco Solimena e che costituiscono il diretto precedente dei Dottori della Chiesa e dei putti che li affiancano negli spazi tra le cappelle nel transetto della Trinità di Baronissi, che a loro volta rivelano una conoscenza incontrovertibile della pala di Carlo Maratta per la cappella Cybo in Santa Maria del Popolo a Roma, da cui il Ricciardi preleva senza alcuna variante i santi Agostino e Gregorio.

Sulla controfacciata figura la *Pentecoste*, siglata, la cui composizione deriva dalla tela di analogo soggetto realizzata da Angelo Solimena per la collegiata di San Michele Arcangelo a Solofra, a sua volta desunta dalla *Pentecoste*

del Lanfranco attualmente alla Pinacoteca Civica di Fermo. All'atteggiamento contemplativo della Vergine è contrapposto quello estremamente concitato e dinamico degli apostoli e degli astanti che ruotano intorno ad essa. Il dipinto, che presenta vistose cadute di colore, alterna brani autografi a cadute di tono imputabili all'intervento della bottega.

Ancora intrisa di questa concezione è la *Conversione di Saulo*, posta sull'arco trionfale, che il Ricciardi sceglie di rappresentare nel momento di massima tensione drammatica. Di fronte all'apparizione del Cristo, Saulo precipita dal cavallo che fugge via impaurito dall'evento soprannaturale. Sia la figura del Cristo che quella dello stesso san Paolo con il cavallo pezzato bianco e nero costituiscono espliciti riferimenti al grande e celebre affresco di medesimo soggetto realizzato da Francesco Solimena nella sacrestia di San Paolo Maggiore a Napoli. Accanto alla zampa del cavallo, a riprova della paternità dell'opera, compare il monogramma del Ricciardi.

L'intero ciclo va collocato intorno al 1719, tra la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Modestino a Mercogliano e il ciclo di affreschi del transetto della Trinità di Baronissi cui prima si è fatto riferimento, datati 1721.

Un ulteriore elemento di novità che merita di essere ascritto al catalogo del pittore e che credo possa ben inserirsi in questo momento della sua attività è la *Madonna del Carmelo* (fig. 4) di collezione privata. Transitata di recente sul mercato antiquario salernitano, in seguito ad una leggera pulitura ha rivelato in basso a destra il monogramma dell'artista, in verità molto abraso da interventi precedenti. I panneggi rivelano ancora una volta la profonda attenzione rivolta dal pittore nei confronti dei Solimena, mentre l'iconografia va collegata a molti esempi precedenti e successivi della sua stessa produzione come quelli di Mercogliano, Montella, San Cipriano Picentino.

Per le numerose analogie stilistiche con la *Pentecoste* di Capocastello, andrà riferito alla stessa fase anche il perduto affresco del refettorio del convento di Santa Maria del Monte a Fisciano, un tempo abitato dai frati cappuccini ed attualmente in rovina¹³. *L'Ultima cena*¹⁴ ripropone lo stesso modello compositivo della appena citata *Pentecoste*, in cui le figure secondarie ruotano intorno alla principale, in questo caso il Cristo. Anche qui compare la figura



1. Michele Ricciardi, *Allegoria della Fede*. Baronissi, chiesa della SS. Trinità.

dell'apostolo calvo con la stessa stola triangolare che gli copre le spalle. Il senso di dinamicità imposto già a livello compositivo è accentuato dalla pennellata, che appare rapida e vibrante. L'atteggiamento confidenziale degli apostoli, la credenza con i piatti sul fondo concorrono a creare un'atmosfera familiare che caratterizza tutta la scena. Dell'affresco con *Cristo servito dagli angeli* possiamo osservare invece solo il particolare di due angeli che servono la frutta al banchetto cui siede Cristo. Tale soggetto trova un significativo precedente nell'affresco realizzato da Angelo e Francesco Solimena nel refettorio del convento della SS. Trinità di Baronissi, in cui il Ricciardi nel 1723 lascerà una rappresentazione delle *Nozze di Cana* proprio sulla parete opposta del citato ambiente. Per le ragioni stilistiche argomentate, i dipinti dovrebbero attestarsi intorno al 1720, anno in cui il pittore realizzò la *Madonna di Montevergine* per la chiesa di San Nicola a Montella, che la Mancini ritiene datata al 1726¹⁵. La tela costituisce una delle tante repliche della sacra icona di Montevergine che vengono commissionate all'artista per fini devozionali. In taluni casi con maggiori varianti, qui l'iconografia si at-

tiene rigorosamente all'antica tavola e gli unici elementi che permettono di individuare la paternità del Ricciardi sono gli angeli posti ai piedi della Vergine e in alto, alle estremità del trono.

Un ulteriore dipinto che merita una riconsiderazione sulla sua cronologia è la *Madonna delle Grazie con i santi Nicola, Giuseppe, Vito e Rocco* (fig. 5) della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Forino, datata dalla Mancini agli anni tra il 1715 e il 1720¹⁶. La tela presenta una tavolozza dai colori caldi e brillanti, resi maggiormente apprezzabili dal recente restauro. La Vergine e il Bambino, immersi in un ambiente dalla luminosità chiara e diffusa, siedono su un trono posto su alto basamento marmoreo che li eleva rispetto ai santi posti in adorazione. Il san Nicola, in primo piano, esemplato sul modello del san Filippo Neri nella pala già a Penta e in quella della Cattedrale di Salerno, è avvolto in ricchi paramenti dai tessuti morbidi e cangianti. Alle spalle della Vergine è san Giuseppe col suo bastone fiorito, seduto direttamente sul basamento. Appena 'entrati in scena', san Vito e san Rocco, ai limiti di un purgatorio affollato di anime evanescenti, avanzano verso

la Vergine con i rispettivi cani. Tutta la composizione è esemplata sulla *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Ignazio* realizzata da Carlo Maratta per la cappella della famiglia Spada in Santa Maria in Vallicella a Roma, che il Ricciardi aveva dato prova di conoscere fin dagli esordi. Tuttavia tale soluzione con i personaggi distribuiti intorno ad un basamento che fa da perno all'intera composizione stabilisce un termine di paragone con i dipinti di Capocastello e soprattutto con la tela di Cassano Irpino raffigurante *Cristo risorto adorato dai santi Bartolomeo, Pasquale Baylon e Amato vescovo*, che a sua volta trova puntuali riscontri nella *Madonna col Bambino e santi* realizzata nello stesso periodo per il soffitto della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo ad Ospedaletto d'Alpinolo, ancorando queste opere alla metà degli anni Venti.

Proprio in questa fase di maggiore libertà compositiva si inserisce l'inedito ciclo di affreschi eseguito dal Ricciardi all'interno della cappella gentilizia di palazzo Fortunato a Sieti, frazione di Giffoni Sei Casali. L'atto di fondazione¹⁷ della pia istituzione dedicata a San Gennaro rogato il 20 marzo 1720 costituisce un valido termine *post quem* in merito alla realizzazione delle pitture da parte dell'artista. Sull'altare viene raffigurata ad affresco una *Madonna delle Grazie con i santi Gennaro e Nicola di Bari* (fig. 6), siglata in basso a destra. La composizione rivela stringenti affinità con la tela di Forino in cui viene ripresa la figura della Vergine con il Bambino che posa in piedi sulle gambe della madre mentre il santo titolare che rivolge lo sguardo allo spettatore mostrando le ampolle con il sangue anticipa il san Pasquale Baylon del dipinto di Cassano Irpino e il san Bernardino da Siena della tela inedita di Calvanico presentata in seguito. Nella volta al di sopra dell'altare si consuma il *Martirio di san Gennaro* innanzi al giudice Dragonzio. Il centro della scena è occupato dal boia che sta per colpire il santo. Alle sue spalle il diacono Procolo e i due laici Eutiche e Acuzio che attendono il loro turno nel subire la stessa sorte di san Gennaro. Sullo sfondo, un'architettura vagamente classica che forse allude all'anfiteatro di Pozzuoli in cui il santo doveva essere sbranato dalle belve. Tutta la composizione rivela un forte legame con la pala d'altare della chiesa di San Modestino a Mercogliano, di cui riprende l'architettura alle spalle dei santi e il serra-



2. Michele Ricciardi, *Gloria dell'Immacolata*. Baronissi, chiesa della SS. Trinità.

to affollamento che imprime grande dinamicità alla scena, riscontrabile nella tela di Forino come in buona parte della produzione coeva. Alla parete sinistra della cappella figura una *Crocifissione*, in cui il Cristo è posto frontalmente allo spettatore mentre in basso la Maddalena abbraccia la croce. Alle sue spalle armigeri a cavallo combattono sullo sfondo di una Gerusalemme ideale. Sulla parete destra invece vi è *L'Addolorata*, siglata in basso al centro, con un putto intento a mostrarle la corona di spine.

In questo contesto cronologico dell'attività del Ricciardi merita un'ulteriore revisione il già citato dipinto di Cassano, in quanto la data va letta come 1727 anziché 1721¹⁸. Del resto, anche a livello stilistico la tela mostra evidenti tangenze con quella di Forino e con quella della parrocchiale di Calvanico, inedita. Quest'ultima rappresenta una *Madonna con sant'Anna, san Filippo Neri e san Bernardino da Siena*. Commissionata dalla famiglia D'Orsi come testimoniato dallo stemma gentilizio posto in basso al centro, si lega ad altri tre dipinti del Ricciardi in collezione privata provenienti dalla cappella del palazzo D'Orsi a Calvanico,



3. Michele Ricciardi, *San Giovanni Evangelista*. Capocastello di Mercogliano, chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

lasciando pertanto presupporre un'unica commissione da parte della famiglia sia per l'oratorio privato che per la pala d'altare nella cappella di patronato all'interno della chiesa parrocchiale del villaggio di residenza. Il dipinto risulta menzionato per la prima volta nel 1811 negli inventari napoleonici con la giusta attribuzione al pittore pentano¹⁹. Il registro superiore presenta, specie nei volti, estese ridipinture che cancellano ogni traccia dell'autografia del Ricciardi, che è invece possibile riconoscere nelle figure in basso. San Filippo Neri è il consueto riferimento all'analoga figura della tela già a Penta e di quella della Cattedrale di Salerno che rimandano alla citata pala del Maratta in Santa Maria in Vallicella, che fornisce un riferimento anche per il san Bernardino da Siena, che tuttavia trova il suo precedente nel san Pasquale Baylon del dipinto dello stesso Ricciardi a Cassano Irpino. Il registro superiore rivela una dipendenza da composizioni di Angelo e Francesco Solimena quali la pala di Angelo della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Capocastello che il Ricciardi sicuramente aveva visto da vicino durante i suoi interventi nella chiesa, o la *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Gioacchino* conservata nella chiesa di San Matteo a Nocera Inferiore, realizzata da Francesco Solimena nella seconda metà degli anni ottanta del Seicento. Il dipinto di Calvanico pertanto sembra trovare una giusta datazione alla fine degli anni Venti, tra la tela di Cassano Irpino e quella realizzata nel 1730 per la chiesa del Gesù Sacramen-

tato di Avellino. Di poco successivo è il ciclo di affreschi con le *Storie delle vite dei santi Modestino, Flaviano e Fiorentino* della chiesa di San Modestino a Mercogliano, ritenuto dalla Mancini²⁰ perfettamente coevo al tavolato ligneo che lo sovrasta, ma che reca la data 1730. Purtroppo le pitture versano in cattive condizioni conservative e, per quello che è dato osservare, presentano pesanti ridipinture che lasciano poche tracce dell'autografia del Ricciardi. Ancora a Mercogliano il pittore dovette far ritorno a distanza di due o tre anni dalla realizzazione degli affreschi di San Modestino per la commissione di sei tele ovali da collocare nella chiesa di Santo Stefano, abbattuta poi negli anni sessanta del Novecento per far posto a quella oggi dedicata all'Annunziata. Fortunatamente i sei dipinti con le *Storie della vita di santo Stefano* furono salvati ed oggi, seppure in cattive condizioni conservative, sono esposti nel moderno edificio. Collocati dalla Mancini tra il 1725 e il 1730 circa²¹, potrebbero spettare agli anni 1732-1733, in quanto tali esiti appaiono confrontabili con quanto realizzato nelle tele laterali con le *Storie della Vergine* della congrega del Rosario di Ospedaletto d'Alpinolo. È questa una fase in cui, a partire dagli affreschi del presbiterio della chiesa delle clarisse di Serino, il Ricciardi mostra una tavolozza rinvigorita e decisamente più brillante dopo alcuni esiti insolitamente cupi che caratterizzano gli anni a cavallo tra i due decenni. E a questo momento va ricondotta la *Presentazione della Vergine al tempio* della citata congrega di Ospedaletto d'Alpinolo, la cui data esatta è 1733. Il confronto del san Gioacchino con l'omonima figura nella tela della parrocchiale di Penta è illuminante, e si comprende immediatamente il fortissimo legame genetico che corre tra queste due opere condotte a brevissima distanza di tempo se non addirittura contemporaneamente. Nella stessa congrega è l'inedita *Visitazione* che andrà riferita ancora al Ricciardi. La tela risulta inficiata da vecchie vernici ossidate che scuriscono notevolmente la tavolozza e non lasciano apprezzarne i colori che altrimenti risulterebbero vivaci e contrastanti, come nel manto verde di santa Elisabetta a contrasto con la stola gialla, la manica e la cintura rossa. La scena è ambientata in strada ma in prossimità di una scala di cui intravediamo la balaustra marmorea, una chiara allusione alla casa di santa Elisabetta che si è precipitata

ad accogliere la cugina. L'incontro rinuncia alla teatralità delle successive rappresentazioni per privilegiare un tono sommessamente affettivo e colloquiale. Quello tra le due cugine è un semplice abbraccio, più sobrio, meno plateale. L'ambientazione è la stessa della tela della parrocchiale di Penta, in cui figurano *Sant'Anna, san Gioacchino e la Vergine*, attestata, come le altre due tele citate della congrega di Ospedaletto, al 1733, anno in cui è possibile collocare anche questa *Visitazione*, ad ulteriore conferma di un giro di opere eseguite in un ristretto ambito cronologico.

Un altro nucleo di dipinti che va ad arricchire il *corpus* degli inediti qui presentati è quello della parrocchiale di San Cipriano Picentino. Si tratta di un insieme di sei tele collocate tra il transetto e l'abside della chiesa.

La *Madonna del Carmelo tra sant'Elia e san Simone Stock*, avvilta da pessimi restauri, rimanda nella composizione alla tela della chiesa di San Bartolomeo a Penta, in cui i due santi ai piedi del Crocifisso assumono gli stessi atteggiamenti delle figure nel dipinto di San Cipriano. Purtroppo anche nel *San Pasquale tra santi Vescovi e santa Lucia* si evidenziano diffuse ridipinture che, specie nei volti, cancellano le tracce dell'autografia del Ricciardi. Qui a livello compositivo il pittore sperimenta un modello che troverà largo impiego nella sua produzione contemporanea e successiva e che utilizza già a partire dall'*Incoronazione della Vergine* del presbiterio della chiesa delle clarisse di Serino. La narrazione prende avvio dal basso e precede lungo una linea serpentina che conduce fino al momento culminante. Il dipinto può essere considerato il precedente dell'affresco di San Giovanni in Palco a Nocera Inferiore, costruito con la stessa logica e in cui vediamo citato il santo vescovo nel margine inferiore sinistro. Tra le tele meglio conservate all'interno della chiesa è il *San Gaetano da Thiene con la Maddalena, san Lorenzo e l'Angelo Custode*, esemplato sul modello del precedente, salvo che qui la narrazione procede dal margine inferiore destro, occupato dalla figura vigorosa della Maddalena. L'attenzione rivolta ai panneggi preziosi e cangianti dell'angelo rivela l'intervento del maestro in opere in cui la bottega svolge un ruolo non sempre secondario. Dove l'intervento di quest'ultima è particolarmente evidente è nel *San Michele Arcangelo*, ideato nella composizione dal Ricciardi, salvo poi essere eseguito in gran parte da aiuti. Nella *Morte di san Cipriano* il



4. Michele Ricciardi, *Madonna del Carmelo*. Collezione privata.

santo, sorretto da putti e abbigliato con i paramenti vescovili, è raffigurato nel momento dell'ascesa al Paradiso, ove lo accoglie san Giovanni Battista che, come lui, aveva subito lo stesso martirio per decapitazione. Quest'ultimo ricorda, nella posa, l'omonima figura della tela di Lancusi, il san Girolamo nella tela già a Penta ed il Cristo di Terranova di San Martino Sannita, oltre al san Bartolomeo della tela di Antessano di Baronissi. L'ultimo dipinto del Ricciardi che troviamo nella parrocchiale di San Cipriano è un'*Immacolata tra angeli e santi* (fig. 9), siglata e datata 1738, che però non fu dipinta specificamente per questa chiesa, in cui è esposta a seguito di una donazione da parte di un privato. Essa costituiva infatti la pala d'altare di una cappella gentilizia che si trovava nel circondario. Il dipinto è costruito seguendo il medesimo schema della grande tela di Lancusi, inedita, anch'essa siglata e datata 1738 e che ripropone lo stesso soggetto in scala maggiore, un'*Immacolata tra san Giovanni, san Michele Arcangelo e altri santi* (fig. 7), posta sull'altare principale della chiesa di San Martino, parrocchiale di Lancusi. La composizione evidenzia un forte schema a chiasmo, accentuato dalle pose e dagli atteggiamenti dei protagonisti



5. Michele Ricciardi, *Madonna delle Grazie con i santi Nicola, Giuseppe, Vito e Rocco*. Forino, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

che guidano e indirizzano lo sguardo dello spettatore. Nella parte superiore a sinistra un angelo reggicortina svela ai fedeli il Paradiso, che appare come una quinta teatrale, vivace per ritmo e colori, in cui troneggia l'Immacolata, affiancata da san Giovanni Battista e san Michele Arcangelo in atto di trafiggere lo stesso serpente che si trova ai piedi della Vergine, dettaglio inconsueto che ritroviamo anche nella tela inedita delle carmelitane di Fisciano. Queste monache nel 1739 – e non nel 1737²² – avevano già commissionato per il coro della loro chiesa una tela al Ricciardi, che lascia le iniziali e la data «M. R. P. 1739» sulla pagina destra del libro ai piedi di suor Serafina di Dio, mistica carmelitana e fondatrice del monastero che ospita il dipinto, secondo

una prassi consueta che abbiamo avuto modo di riscontrare fin dal coro della Trinità di Baronissi. Pochi anni dopo ritroviamo il nostro pittore impegnato in un complesso lavoro di decorazione ad affresco nel monastero delle clarisse a Santa Lucia di Serino, ove aveva già lavorato a più riprese fin dal 1715, anno in cui realizzò la decorazione al tavolato ligneo al soffitto (fig. 10). A questa nuova commissione corrisponde la *Cacciata dei mercanti dal tempio*, realizzata ad affresco sulla controfacciata della chiesa e l'intero ciclo, condotto con la stessa tecnica, tra i finestroni in alto. Quest'ultimo, riferito dalla Mancini²³ al tempo della prima commissione al Ricciardi da parte delle clarisse per il citato tavolato, in realtà va datato al 1742, come riportato nel *Libro*

delle spese consultato dal Marranzini²⁴. In quell'anno il pittore eseguì inoltre una tela per il coro delle monache, andata distrutta nel 1951 durante i lavori di riparazione dei danni bellici. Per gli affreschi lungo le pareti della navata in alto il Ricciardi seguì un preciso programma iconografico rappresentando le due eroine veterotestamentarie, *Giuditta e Giaele*, i due celebri santi domenicani, *San Tommaso d'Aquino* e *San Vincenzo Ferrer*, altri due importanti santi della Controriforma come *San Carlo Borromeo* e *San Felice da Cantalice*, episodi veterotestamentari come *Eliezer che incontra Rebecca al pozzo*, ispirato alla tela di analogo soggetto di Sebastiano Ricci a palazzo Contarini-Seriman a Venezia.

Ulteriori elementi di novità provengono dal citato convento delle carmelitane a Fisciano. La *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila da parte di san Michele Arcangelo al cospetto della Madonna del Carmelo* (fig. 8) è siglata in basso a sinistra lungo la base del mobile cui si appoggia la santa e riunisce in un'unica scena l'episodio-chiave della vita della fondatrice dell'ordine delle carmelitane scalze con l'immagine simbolo del culto delle religiose nella Vergine del Carmelo che, insieme al Bambino, offre lo scapolare allo spettatore cui rivolge lo sguardo. La composizione rivela forti analogie con la *Madonna del Rosario con i santi Girolamo e Domenico* già a Penta, in cui il santo alla sinistra è in ginocchio mentre quello a destra è stante, come del resto il Bambino, tenuto dalla Vergine con la mano destra, che tuttavia non è direttamente a contatto il Figlio, forse in un'allusione ai sacerdoti che nella processione del Corpus Domini portano l'ostensorio con il velo omerale per non toccare l'Ostia direttamente con le mani in segno di rispetto. Il dipinto inoltre va collegato alla *Madonna del Carmelo con i santi Giuseppe e Vincenzo Ferrer* della parrocchiale di Santa Lucia di Serino, in cui, tra l'altro, sulla sinistra ritroviamo lo stesso angelo che regge la corona della Vergine. Il puttino a destra trova invece un preciso riscontro nel suo omologo, identico, posto sulla sinistra nella tela di analogo soggetto della chiesa di San Nicola a Montella. Per tali ragioni il dipinto andrà datato ai primi anni Quaranta. Tra la prima commissione per il coro della chiesa e quest'ultimo lavoro possiamo collocare due ulteriori lavori inediti del Ricciardi che ho avuto modo di individuare all'interno del monastero. Si tratta una tavoletta di piccole dimensioni con la *Morte di san Giuseppe* e di un affresco posto nella



6. Michele Ricciardi, *Madonna delle Grazie con i Santi Gennaro e Nicola di Bari*. Sieti, cappella del palazzo Fortunato.

chiave di volta del refettorio con un'altra rappresentazione di *San Giuseppe*, cui è intitolato il monastero.

Il piccolo dipinto è condotto con una stesura rapida ed immediata, i dettagli non sono particolarmente accurati e l'iconografia corrisponde perfettamente alle tipologie ampiamente sperimentate di questo soggetto. Il *San Giuseppe* ad affresco è ritratto con il Bambino in braccio che gli regge il bastone fiorito, suo attributo iconografico. A destra, ad occupare gran parte dell'affresco, lo stemma dei carmelitani scalzi con una montagna stilizzata che simboleggia il Monte Carmelo e il braccio del profeta Elia con la spada infuocata che emerge dalla corona. In basso, sotto il piede sinistro del santo, c'è il monogramma del Ricciardi.

A questi anni di intensa attività va riferita la *Visitazione* della chiesa di San Bartolomeo a Penta. Collocata dalla Mancini ad una data oscillante tra il 1742 e il 1743²⁵ per le



7. Michele Ricciardi, *Immacolata tra San Giovanni Battista, San Michele Arcangelo e altri Santi*. Lancusi, chiesa di san Martino Vescovo.

abrasioni che riguardano il punto della tela in cui è presente la data, è giusto chiarire in questa sede che la data esatta è 1743, come emerso da una foto ad alta risoluzione. Il dipinto preleva figure da un repertorio di lungo corso che risale agli affreschi di Francesco Solimena nella sacrestia di San Paolo Maggiore, di cui troviamo una puntuale citazione della *Carità* nella figura di spalle al fianco di santa Elisabetta. La stessa donna in primo piano sulla sinistra è un modello che ben conosciamo, già presente nell'episodio di santa Rosa da Viterbo nel chiostro francescano di Bracigliano, in una delle primissime imprese del pittore e che ritroveremo in primo piano al centro nell'*Adorazione del vitello d'oro* di collezione privata. Il mendicante sulla estrema destra del dipinto ricorda molto da vicino la figura di san Giuseppe nella tela della parrocchiale di Santa Lucia di Serino, dipinta nello stesso anno. Tutta la scena è ideata con una palese teatralità, raggiunta mediante una quinta architettonica su più livelli prospettici e dalla quale si affacciano donne curiose di assistere all'incontro tra le due cugine, che nel frattempo ha perso quella nota intimista presente nel dipinto di Ospedaletto d'Alpinolo, per privilegiare una gestualità più ampia e plateale che meglio si addice alla scala monumentale della tela.

Riferito a questo stesso anno in cui l'artista è straordinariamente prolifico è l'inedito soffitto della chiesa

dell'Immacolata Concezione a Capocastello presso Mercogliano (fig. 11). Come di consueto l'aspetto puramente decorativo è affidato al tavolato in cui poi è inserita la tela centrale. Nella composizione il Ricciardi si rivolge ad un esempio precedente di quasi un trentennio, proponendo un apparato che deriva chiaramente da quello dipinto per le clarisse di Serino, che tuttavia resta superiore al lavoro di Capocastello per qualità ed invenzione. Come nell'esempio citato i toni sono molto chiari, un festone di fiori segue la cornice per tutto il perimetro e ai quattro angoli sono posti due gruppi di colonne che però non preludono ad una spazialità di tipo illusionistico e soprattutto sono risolte in modo frettoloso e quasi certamente inficcate da pesanti ridipinture. Di più alta qualità è invece la tela centrale con *l'Immacolata Concezione*, siglata e datata 1743, circondata da allegorie femminili. Riconosciamo le tre Virtù teologali con la Fede alla sua destra, la Speranza alla sua sinistra e la Carità posta al di sotto della Fede. In basso a destra la donna vestita di bianco con il giglio e l'agnello incarna la purezza, la verginità e la mansuetudine, tutte doti attribuite alla protagonista della scena. Suo diretto precedente è il dipinto di analogo soggetto realizzato un anno prima per la certosa di San Giacomo a Lauro. La tavolozza è ugualmente vivace e riserva grande attenzione ai panneggi, nei quali esprime colori brillanti e spesso a contrasto come nell'allegoria della Fede, che ha il volto velato di un tessuto leggerissimo e trasparente. A stabilire il rapporto con l'osservatore è un putтино collocato in basso a sinistra.

Ancora agli stessi anni va riferito un inedito *San Tommaso d'Aquino* conservato nei depositi del Museo Diocesano di Salerno. Il dipinto rappresenta la visione che il religioso ebbe nel convento di San Domenico Maggiore a Napoli. L'evento soprannaturale qui è caricato della presenza di angeli e putti che aggiungono una nota vivace e festosa alla scena occupata dal santo che, inondato dalla luce che proviene dal Cristo, indica i libri di cui è autore. L'ambiente è riscaldato da un insolito braciere carico di carboni fiammeggianti, probabilmente un'allusione al cuore e allo spirito del Santo, infiammati dall'Amor di Dio. L'angelo che lo sovrasta è lo stesso che ritroviamo nella *Madonna del Carmelo con i santi Giuseppe e Vincenzo Ferrer* della parrocchiale di Santa Lucia di Serino e nella *Madonna delle anime purganti* di Mirabella Eclano, dipinte rispettivamente nel 1743 e nel 1744.



8. Michele Ricciardi, *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila da parte di San Michele Arcangelo al cospetto della Madonna del Carmelo*. Fisciano, monastero di san Giuseppe.



9. Michele Ricciardi, *Immacolata tra Angeli e Santi*. San Cipriano Picentino, chiesa parrocchiale.

Un ulteriore ritrovamento che andrà riferito a questa fase estremamente prolifica consiste nell'inedita *Madonna del Carmelo con le anime purganti e i santi Francesco da Paola e Antonio di Padova* della chiesa di San Nicola a Montella, che già ospita la *Madonna di Montevegine* del Ricciardi. Il dipinto, di modeste dimensioni, andrà confrontato con l'*Immacolata Concezione* della certosa di San Giacomo a Lauro, che presenta lo stesso timbro cromatico, e con la tela di analogo soggetto della parrocchiale di Santa Lucia di Serino, in cui ritroviamo lo stesso puttino in alto a destra. Il sant'Antonio infine trova un preciso riscontro nella omonima figura della tela di Doganavecchia di Serino, ad ulteriore conferma di una datazione che senza troppi dubbi dovrebbe attestarsi intorno al 1743.

È possibile ricondurre a questa fase anche le tre tele di collezione privata transitate in asta Eurantico il 17 giugno 2018²⁶. Provenienti dalle collezioni del castello di Parrano già appartenuto alla nobile famiglia Marescotti, sono state

offerte con un'attribuzione a Nicola Maria Rossi e datate agli anni trenta del Settecento.

La prima narra l'episodio della *Caduta della manna* (fig. 12) ed è siglata sulla pietra in basso a sinistra. Il Ricciardi ambienta la scena in un deserto roccioso alquanto inospitale la cui aridità non permette la sopravvivenza di piante che infatti sono del tutto assenti. La folla è allo stesso tempo sorpresa ed esultante per il prezioso dono divino grazie al quale riuscirà a sopravvivere. Procedendo lungo i diversi piani prospettici le figure diventano sempre più evanescenti, i colori caldi e vivaci degli abiti dei personaggi in primo piano si diluiscono fino ad assumere tonalità più fredde arrivando quasi a dissolversi nel paesaggio in lontananza, anticipando alcuni esiti di Francesco Celebrano. A guidare il Ricciardi nella costruzione di questa scena infatti sembra quasi intervenire la logica compositiva del presepe del Settecento per cui un episodio veterotestamentario assume aspetti di genere che caratterizzeranno la successiva pittura napoletana.



10. Michele Ricciardi, *Trionfo della Madonna col Bambino e Santi*.
Santa Lucia di Serino, chiesa di Santa Maria della Sanità.

Esemplata sullo stesso principio appare *l'Adorazione del vitello d'oro* (fig. 13) che, come anticipato, non solo si inserisce in questo solco ma fa dell'elemento di genere il fattore pregnante della scena, che risulta frammentata in più episodi. Se le figure in basso a destra sono un evidente richiamo alla produzione coeva di Francesco Solimena e di Nicola Maria Rossi, è nelle scenette ai lati dell'altura su cui si trova Mosè che il Ricciardi trova l'occasione per trasfigurare l'episodio biblico in una festa popolare animata da canti e danze. Sulla destra le figure nell'ombra suonano strumenti musicali contemporanei come flauti e violoncelli. Poco più indietro tre donne hanno due coppie di nacchere tra le mani ed accennano una danza che ci ricorda la tarantella, proprio come quella ballata dalle due figurine sull'estrema sinistra del dipinto. Dietro questi ultimi si scorgono tre uomini che si agitano come ad un tavolo da gioco, e nel frattempo bevono vino direttamente dalle borracce accompagnati dall'abbaiare di un cagnolino festante ai loro piedi. Il pittore, che in questi argomenti trova una maggiore libertà, non si lascia sfuggire l'occasione di ritrarre brani di realtà trasfigurando un episodio storico in un evento contemporaneo come potevano essere le processioni dei santi che, del resto, avevano ben più antiche origini. I personaggi in primo piano sulla sinistra con i loro corpi possenti e vigorosi si riallacciano, come accennato in precedenza, a soluzioni di stampo accademico adottate da Francesco Solimena e dai suoi seguaci. La donna al centro in primo piano è una puntuale citazione della figura in basso a sinistra nella tela sull'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo a Penta e di quella sulla destra nella scena relativa a santa Rosa da Viterbo del chiostro di Bracigliano, ad ulteriore testimonianza del prelievo, da parte del Ricciardi, da un repertorio vasto che copre l'intero arco della sua produzione artistica.

La terza ed ultima tela di questo nucleo, siglata in basso a destra, rappresenta il *Miracolo della neve* (fig. 14) in seguito al quale fu fondata la basilica romana di Santa Maria Maggiore e trova un diretto precedente nella tela al soffitto della chiesa di Santa Maria della Neve a Sala di Serino. Roma sullo sfondo è sintetizzata dagli stessi monumenti, il colle Esquilino ha la medesima conformazione e in generale la scena può dirsi una trasposizione in formato orizzontale del precedente serinese, salvo la collocazione della Vergine col Bambino sulla sinistra per evidenti ragioni di spazio. In



11. Michele Ricciardi, *Immacolata Concezione*. Capocastello di Mercogliano, chiesa dell'Immacolata Concezione.

quest'ultimo brano in particolare comincia ad intravedersi un cambiamento nello stile del Ricciardi che poi caratterizzerà la sua produzione ultima: il colore è imbrigliato in un disegno più solido e dai contorni netti che arrivano a definire perfino le ciocche dei capelli dei personaggi; il pittoricismo giordanesco che caratterizza buona parte delle sue opere sembra ora sedimentare in una purificazione formale di stampo accademico, pur senza rinunciare, come già affermato in precedenza, al prelievo da un repertorio al quale ha attinto in tutto il suo lungo percorso professionale.

Dove questa variazione stilistica si manifesta in maniera più evidente è nell'*Immacolata con i santi Bartolomeo e Matteo* della chiesa parrocchiale di Antessano di Baronissi, raffor-



12. Michele Ricciardi, *Caduta della manna*. Collezione privata.
 13. Michele Ricciardi, *Adorazione del vitello d'oro*. Collezione privata.
 14. Michele Ricciardi, *Miracolo della neve*. Collezione privata.

zando l'ipotesi che entrambe le opere siano state condotte intorno al 1744, data certa di esecuzione del *Battesimo di Cristo* dipinto per la chiesa Grande dell'Abbazia del Goleto e la *Madonna delle anime purganti* della collegiata di Santa Maria Maggiore di Mirabella Eclano, in cui si evidenziano i caratteri stilistici sopra descritti. Il dipinto di Antessano, assente in tutta la letteratura dedicata al pittore, è menzionato negli inventari napoleonici del 1811 con la giusta attribuzione²⁷ al Ricciardi, di cui reca il monogramma in basso a sinistra, e dallo stesso Avino in un cenno fugace privo di commento critico con un'erronea interpretazione di san Matteo con san Luca²⁸. La composizione è esemplata sul modello del *Cristo adorato dai santi Benedetto e Guglielmo* di Terranova di San Martino Sannita, datato 1741, e trova ulteriori riferimenti nella *Madonna del Rosario e santi* già a Penta, datata 1740, da cui il pittore preleva il san Girolamo che qui assume l'identità di san Bartolomeo. Infine, l'angelo che affianca quest'ultima figura cita il suo omologo della *Madonna delle anime purganti* di Mirabella Eclano, che risulta il dipinto stilisticamente più vicino a quello di Antessano, fornendo ottimi argomenti a sostegno di una datazione al 1744 circa.

Intorno a questa cronologia andrà ricondotta inoltre la *Visione di sant'Antonio di Padova* conservata nella chiesa di San Pietro a Siepi presso Cava de' Tirreni. Riferita dalla Mauro al periodo giovanile²⁹ e dalla Mancini al 1720-25 circa³⁰, ritengo che la sua datazione vada avanzata di un ulteriore ventennio per le stringenti analogie con le opere attestate alla metà degli anni Quaranta come gli appena citati dipinti di Antessano e Mirabella Eclano.

Certamente proveniente da Penta, sebbene se ne ignori l'esatta collocazione originaria, è la *Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Giuseppe, Anna e Gioacchino*, pubblicata dalla Mancini con una datazione incerta al 1746³¹. Di recente ho avuto l'occasione di analizzarla da vicino nei depositi del Museo Diocesano di Salerno e posso affermare che senza dubbio la data apposta dal pittore si riferisce al 1748. Il dipinto, come nel suo precedente della parrocchiale di Penta, privilegia un'atmosfera pacata e familiare in cui le figure dei santi sono disposte quasi a semicerchio intorno allo spettatore. Il Ricciardi completò questa tela alla soglia degli ottanta anni, quando più che mai doveva avvertire tutto il profondo significato sotteso ad una pittura sacra



15. Michele Ricciardi, *Crocifisso con i santi Benedetto e Guglielmo che intercedono per le anime purganti*; progetto degli stucchi. Penta, chiesa di San Bartolomeo.

che trasmettesse un senso di familiarità, di inclusione, di benefica serenità. Vale la pena ricordare in questa sede la prova documentaria rinvenuta dall'Avino³² che restituisce la paternità al Ricciardi del disegno degli stucchi che decorano la chiesa abbaziale di Penta, realizzati durante gli importanti lavori di rinnovamento promossi dall'abate Bernardo Siviglia tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, come testimoniato dalle due grandi pale d'altare commissionate al Ricciardi rispettivamente nel 1739 e nel 1743, ancora presenti nella chiesa, e dalla mattonella posta dietro all'altare maggiore, che fissa al 1741 la realizzazione del pavimento della zona absidale. Gli stucchi (fig. 15) rivelano evidenti affinità con quelli progettati da Domenico Antonio Vaccaro per Santa Maria di Costantinopoli

a Napoli poco meno di un decennio prima, rinsaldando un legame stilistico finora indagato unicamente a livello pittorico. La stessa idea di utilizzare dei finti drappaggi in stucco per la sacrestia se da una parte induce ad attribuire anche questo lavoro al Ricciardi, dall'altra rimanda ancora al Vaccaro nella citata chiesa napoletana, in particolare nelle cappelle del transetto.

Infine merita un approfondimento la notizia che possiamo ricavare dagli inventari napoleonici³³ di ben ventidue tele del Ricciardi all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Penta, che costituiva la parrocchia di riferimento del pittore. Purtroppo di questo *corpus* così consistente si conserva solo la citata *Sant'Anna, san Gioacchino e la Vergine*, mentre degli altri dipinti si sono perse completamente le tracce³⁴.

¹ Archivio Diocesano di Foggia, Fondo Basilica Cattedrale di Foggia, Serie Battezzati, Registro dei nati dal 1650 al 1697, H.2.422/1, c. 177r.

² L'antica Collegiata di Santa Maria fu infatti elevata a Cattedrale di Foggia nel 1855 da parte di papa Pio IX. Cfr. M. DI GIOIA, *Il Duomo di Foggia (appunti per la storia e l'arte)*, Foggia 1975, p. 32.

³ *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, cat. mostra, Napoli 1955, a cura di F. Bologna, Napoli 1955, p. 70 nota 1.

⁴ M.T. PENTA, *Un pittore poco noto del Settecento napoletano: Angelo Michele Ricciardi*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp. 227-237; L. AVINO, *Michele Ricciardi, pittore del Settecento salernitano*, in «Il Picentino», CIX, 3-4, 1974, pp. 3-16; M.A. PAVONE, *Correnti pittoriche dal Cinque al Settecento*, in *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, a cura di A. LEONE, G. VITOLO, Salerno 1982, I, pp. 281-283; IDEM, *La produzione artistica tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Salerno*, a cura di G. CACCIATORE, I. GALLO, A. PLACANICA, Pratola Serra 2001, II, pp. 249-258; IDEM, *Pittori napoletani del primo Set-*

tecento. Fonti e documenti, Napoli 1997, pp. 232-233; D. MAURO, *Spunti inediti o poco noti su Michele Ricciardi*, in «Bollettino del clero della Diocesi di Salerno», LX, 1982, 11, pp. 3-8; EADEM, *Aspetti culturali e religiosi della pittura di Michele Ricciardi (1672-1753)*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s., I, 1984, pp. 83-102; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento: dal Barocco al Rocò*, Napoli 1986, pp. 46-47; A. BRACA, *Appunti sulla pittura barocca a Salerno*, in *Il Barocco a Salerno*, Salerno 1998, pp. 176-178.

⁵ T. MANCINI, *Michele Ricciardi. Vita e opere di un pittore campano del Settecento*, Napoli 2003.

⁶ S. CAROTENUTO, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Salerno 2008, pp. 109-114.

⁷ Archivio di Stato di Salerno, Protocolli notarili S. Severino, busta 5829.

⁸ T. MANCINI, *op. cit.*, p. 12.

⁹ Ivi, p. 86.

¹⁰ P. ARCANGELO PERGAMO O.F.M., *Il convento della SS. Trinità di Baronissi*, estratto dalla «Rassegna Storica Salernitana», XIX, 1958, p. 63. Da questi documenti apprendiamo che nell'ottobre del 1704 fu decretato di allargare i finestroni della chiesa e che nel 1707 il padre guardiano chiedeva di farne affrescare gli spazi intermedi.

¹¹ L. AVINO, *L'arte nel convento della SS.ma Trinità dell'antico stato di Sanseverino*, Mercato San Severino 1971, p. 16.

¹² T. MANCINI, *op. cit.*, p. 240.

¹³ Ivi, p. 238.

¹⁴ Dei perduti affreschi, un'Ultima cena e un Cristo servito dagli angeli, si conservano due foto storiche in bianco e nero nell'archivio del professor Diego Landi, che ringrazio per avermi dato la possibilità di visionarle.

¹⁵ Ivi, p. 146.

¹⁶ Ivi, p. 105.

¹⁷ Il documento appartiene all'archivio privato del palazzo ed è custodito all'interno della cappella.

¹⁸ Ivi, p. 106.

¹⁹ L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Salerno 2003, p. 118 [101].

²⁰ T. MANCINI, *op. cit.*, pp. 152-154.

²¹ Ivi, p. 145.

²² Ivi, p. 169.

²³ Ivi, pp. 99-101.

²⁴ A. MARRANZINI, *La chiesa di S. Maria della Sanità. Monastero delle clarisse di S. Lucia di Serino*, Salerno 1993, p. 33.

²⁵ T. MANCINI, *op. cit.*, p. 229.

²⁶ Eurantico, vendita all'asta di un compendio di arredi oggettistica e importanti dipinti. Vendita autorizzata dal Tribunale Civile di Roma, sez. IV in data 22 giugno 2013, sentenza iscritta al n.

34967/2010 e di altre committenze private, 15/17 giugno 2018, Civita Castellana 2018, lotti 891, 894, 895.

²⁷ L. AVINO, *Gli inventari napoleonici*, cit., p. 30 [34].

²⁸ IDEM, *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*, Salerno 2003, p. 33.

²⁹ D. MAURO, *op. cit.*, 1982, p. 5.

³⁰ T. MANCINI, *op. cit.*, p. 108.

³¹ Ivi, p. 235.

³² L. AVINO, *Per la storia*, cit., p. 33 nota 29.

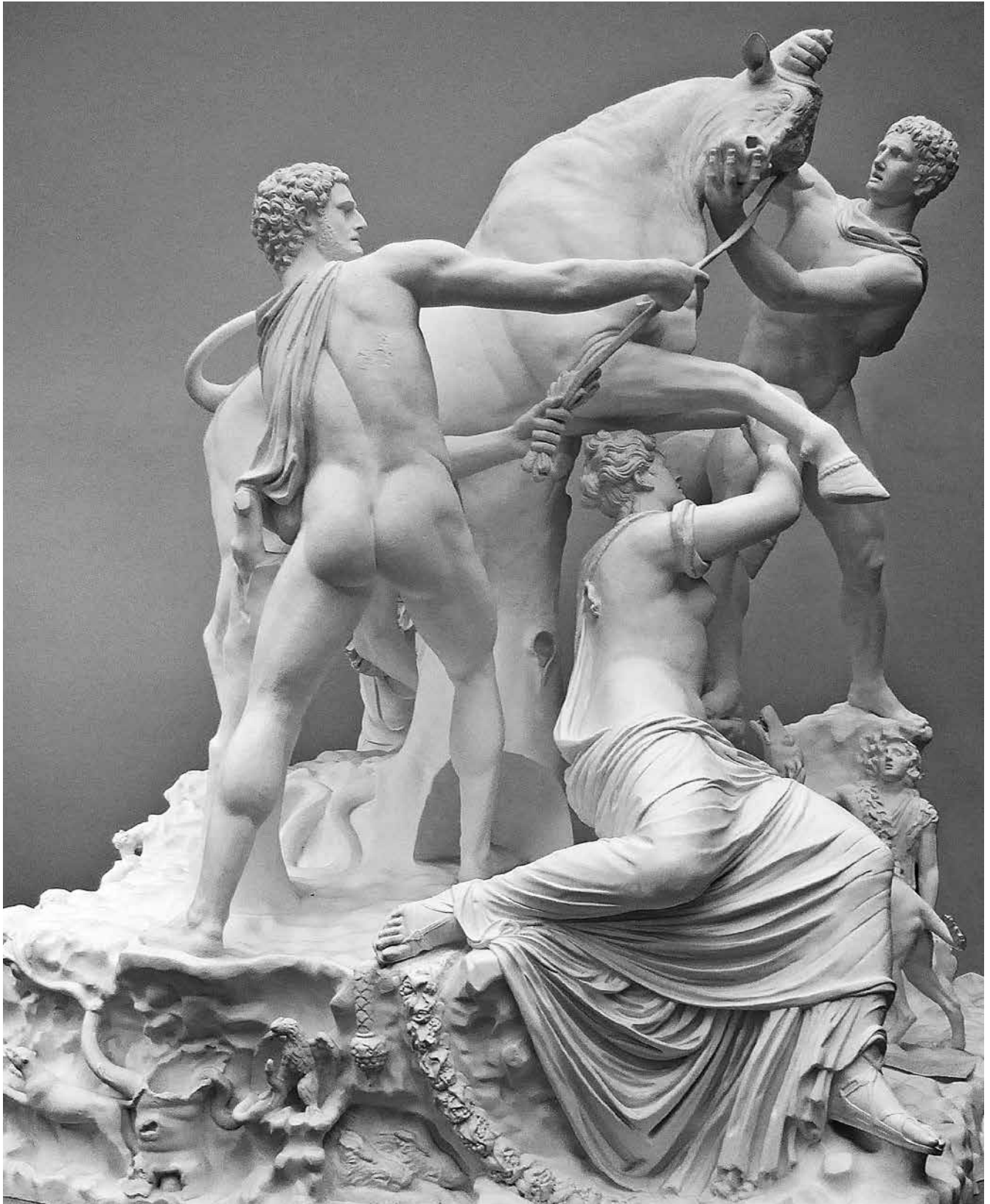
³³ IDEM, *Gli inventari napoleonici*, cit., pp. 114-115.

³⁴ In particolare la sacrestia doveva ospitare una *Immacolata Concezione* e un *San Ferdinando re di Castiglia*, sugli altari della navata destra figuravano una *Sant'Agata*, una *Pietà con i santi Onofrio, Gennaro, Gaetano e Nicola* ed una *Madonna della Provvidenza con san Francesco d'Assisi, sant'Antonio Abate ed altri santi*. La serie più interessante tuttavia doveva essere quella che decorava le pareti al di sopra delle colonne lungo la navata centrale, ordinata secondo un preciso programma iconografico. In prossimità dell'altare erano rappresentati i quattro evangelisti (*San Luca e San Marco* a sinistra, *San Matteo e San Giovanni* a destra), seguiti dai quattro massimi Dottori della Chiesa posizionati in base al loro rango all'interno della gerarchia ecclesiastica, per cui al *San Girolamo* corrispondeva *San Gregorio Papa*, a *Sant'Agostino* corrispondeva *Sant'Ambrogio*, entrambi vescovi. La narrazione proseguiva con i ritratti dei due diaconi e martiri 'antichi' (*San Lorenzo* a sinistra, *Santo Stefano* a destra), seguiti da due santi vescovi (*San Lucio* a sinistra, *San Carlo Borromeo* a destra), ancora seguiti da due sacerdoti (*San Felice e San Filippo Neri*, quest'ultimo sulla parete destra, dietro al *San Carlo*, a stringere un ulteriore legame tra i due grandi santi della Controriforma) ed infine due santi re (*Santo Stefano di Ungheria* a sinistra e *Re Davide* a destra).

ABSTRACT

Revision and Additions for the Works of Michele Ricciardi

The present article is the result of archival work and research in the provinces of Salerno and Avellino, where Michele Ricciardi was active for over fifty years, beginning in the late seventeenth century. In the light of all the critical studies of this artist, his catalogue has been re-examined, taking new elements into account that have emerged from both ecclesiastical institutions and the antiquities market. The finding of the artist's birth certificate in the Diocesan Archive in Foggia allows us to establish definitely that his date of birth is 1671 and also that his complete given name is Michelangelo, another matter of decades of debate among scholars. Further archival documents in addition to the unpublished ones presented here and subjected to close stylistic analysis have made it possible to redate many works and make significant additions to Ricciardi's catalogue.



1. *Calco del Toro Farnese* (prodotto dalle forme dei De Simone).
Berlin, Gipsformerei Staatliche Museen.

Forme e calchi. La riproduzione tridimensionale dell'antico

Maria Rosaria Nappi

L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta per la riproducibilità
(Walter Benjamin)

Fra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo si assiste in Europa a un grande sviluppo della riproduzione in gesso di opere antiche o celebri, sia a scopo didattico sia con l'obiettivo di creare raccolte artistiche, dando vita a un genere di collezionismo piuttosto diffuso¹. Si intende, in questo testo, offrire alcuni elementi sull'attività di formatura svoltasi a Napoli dagli anni del regno di Carlo di Borbone fino alla metà del secolo successivo. Molti dei calchi realizzati in quegli anni costituiscono il nucleo della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti, sita, originariamente, nel Palazzo dei Regi Studi, oggi sede del Museo Archeologico Nazionale². Si presenteranno i risultati di una prima ricerca all'Archivio di Stato di Napoli³, sui formatori e sulla diffusione dei modelli tratti dalle sculture Farnese o di quelle emerse dagli scavi di Ercolano e Pompei.

Nel segreto che circondava tutti i ritrovamenti di Ercolano e Pompei, i calchi in gesso dovevano inizialmente restare strumento d'uso della Stamperia Reale. Alla partenza di Carlo, le forme tratte dalle statue della Villa dei Papiri, fra le prime a essere realizzate, giacquero abbandonate in deposito a Portici, e i 'getti' inviati a Madrid furono portati inizialmente nel palazzo del Buen Retiro, dove solo un limitato numero di persone poteva vederli⁴. Finalmente, dopo l'uscita del volume delle *Antichità*, che rendeva note le immagini dei bronzi della Villa dei Papiri⁵, Carlo, nel 1775, donò la raccolta all'Accademia di San Fernando per favorirne lo studio, attuando il progetto di rendere pubblica la scoperta.

Le forme della fabbrica di porcellana

Pochi anni dopo l'esecuzione dei calchi dei busti della Villa dei Papiri, Ferdinando IV volle donare al padre il *Servizio Ercolanese*, prodotto nella rinnovata Real Fabbrica della Porcellana e terminato nel 1782, in cui il centro-tavola era composto proprio da dodici busti ripresi dalla collezione della villa e da un gruppo rappresentante *Carlo di Borbone che incoraggia il figlio a proseguire le attività di scavo*⁶. La realizzazione fu seguita da Domenico Venuti, direttore della fabbrica, che scelse i soggetti da riprodurre insieme a Francesco Celebrano e Filippo Tagliolini, che gli sarebbe subentrato nella direzione dei modellatori⁷.

Va ricordato che nel 1781⁸ il re, su proposta di Venuti, aveva istituito, nella fabbrica, l'Accademia del nudo, in cui molti pittori e disegnatori avrebbero chiesto di entrare. Seguendo l'esempio del padre, Ferdinando volle mettere a disposizione degli studenti i calchi delle antichità, che furono trasportati dal deposito del Palazzo di Portici alla fabbrica per offrire a modellatori e pittori gli esempi dell'antico, la cui imitazione era prerogativa della Real Fabbrica ferdinandea. Lo scopo era evidentemente quello di creare una condivisione degli strumenti, come osserva Alvar González-Palacios: «allora i modelli tratti da prototipi antichi non avevano alcuna proprietà intellettuale e venivano scambiati o venduti tra i vari artigiani dell'epoca»⁹.

Il gesso bianco e opaco permette una visibilità del modellato più definita rispetto a quanto non accada con il bronzo, e quindi l'attività di calcatura era considerata in primo luogo funzionale alle incisioni e alla formatura in generale di bronzi, stucchi e porcellane, rendendo più agevole il lavoro dei modellatori, soprattutto per le misurazioni e le proporzioni. Per la modifica di dimensioni delle



2. Famiglia De Simone, *Calco della Flora Farnese*, 1807-1808. Napoli, Palazzo Reale, Portico del Giardino Italia.

forme delle sculture, era affermata a Roma, in quegli anni, una tecnica detta 'per punti', la stessa utilizzata a Napoli¹⁰.

Non è ancora possibile avere un'idea precisa del numero dei calchi che si trovavano a Portici in quel periodo e non è stato ritrovato un elenco delle forme trasportate, ma in un primo tempo, a causa della segretezza sui risultati degli scavi, le opere riprodotte non furono molte. Tuttavia l'aspirazione a possedere le immagini di capolavori dell'antichità, pur se in riproduzione, era tale da giustificare anche una

certa spregiudicatezza, come emerge dalle parole di Domenico Venuti, che fu protagonista di una importante acquisizione di forme da calchi provenienti da Roma nel 1801¹¹.

Nel corso dei recuperi delle opere trafugate dai Francesi dopo la rivoluzione del 1799, Venuti, che riuscì a riacquisire quasi tutto ciò che era stato portato via da Napoli, allargò la sua azione a sculture e tele che non appartenevano alla raccolta borbonica, ma erano di altre proprietà, cosa che suscitò in seguito numerose controversie. L'idea era che gli oggetti d'arte, trovandosi a Roma, in quel periodo sottoposta al governo francese, dovessero essere considerati bottino di guerra, e fra questi furono sequestrati i calchi dall'antico conservati a Villa Medici che di fatto erano proprietà del governo francese. In seguito, con il trattato di Firenze, infatti, quest'ultimo ne chiese la restituzione e si giunse, con una complessa trattativa, ad uno scambio. Venuti però, ritenendo la sua acquisizione della massima importanza, richiese al governo borbonico che, prima di renderli, e in tutta fretta, si traessero nuove forme dai calchi per arricchire l'Accademia napoletana di modelli. Esponendo dettagliatamente il suo progetto, conclude: «(...) formandosi, eccoci fra gessi e statue di marmo completamente provvisti in Napoli di tutto il sublime che esiste nel mondo intiero, il che è stato la mira delle mie fatiche in Roma per la gloria dell'E.V.»¹².

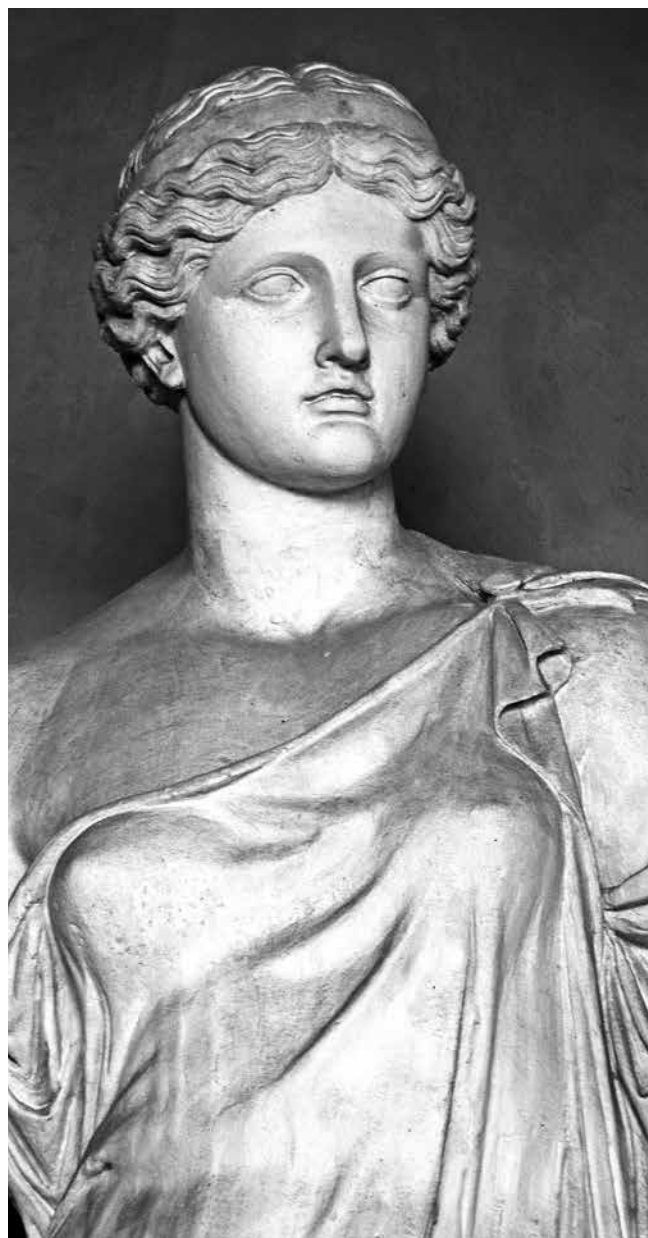
Fra le sculture di cui si eseguì la forma sono: il *Torso della Venere dei Medici* (Firenze, Galleria degli Uffizi); diverse opere dei Musei Vaticani, il *Torso del Belvedere*, il *Laocoonte*; il *Lucio Papirio Cursor* della collezione Ludovisi (Museo Nazionale Romano); e, unica opera moderna, il *Cristo alla colonna* di Michelangelo della chiesa romana di Santa Maria Sopra Minerva. Nel 1808 il pittore francese Jean-Baptiste Wicar, nominato da Giuseppe Bonaparte direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, definì e finalizzò l'uso dei calchi come strumento didattico per i corsi di storia e di anatomia dell'Accademia di Belle Arti e acquisì una serie di gessi con la consulenza di Antonio Canova¹³, ma già in precedenza nelle raccolte delle scuole di nudo e di disegno si trovavano calchi di opere provenienti da importanti collezioni romane, cui si sarebbero andate a unire quelle recuperate dal Venuti. Nel 1805¹⁴ infatti lo scultore Angelo Brunelli stilò il preventivo per il restauro

di otto sculture in gesso che si trovavano all'Accademia del Disegno, fra cui il *Lucio Papirio* Ludovisi¹⁵ e il *Cristo alla Colonna* di Michelangelo, e inoltre il *Gladiatore*, il *Sileno* e l'*Ermafrodito* Borghese e infine il *Marte* Ludovisi.

Diverse tra le forme tratte dai gessi di Villa Medici furono destinate anche all'Accademia del nudo che aveva sede nella fabbrica di porcellana, e i soggetti sono riconoscibili negli inventari realizzati quando la manifattura fu messa in vendita e quindi ceduta agli imprenditori francesi Poulard Prad. Il primo inventario, già noto, fu predisposto per la vendita della manifattura¹⁶ e contiene, oltre a serviti da tavola e sculture in porcellana con temi diversi, un elenco di forme, fra cui molte dall'antico¹⁷. Le dimensioni sono indicate solo raramente, ed è difficile distinguere le forme tratte direttamente dall'originale, da quelle più piccole per la porcellana. Nel 1807, dopo l'acquisto, forme, serviti e pezzi in porcellana utilizzabili furono trasferiti nel complesso di Santa Maria della Vita, nuova sede dell'attività di Poulard Prad, e si stilano gli inventari di ciò che era rimasto nel Palazzo Reale. L'estensore era Pietro Chamboisier, già pittore e ora ispettore e controllore della fabbrica, che compilò, nel 1808, quattro elenchi: due¹⁸ riguardano forme che i Prad hanno prelevato, utili per la ripresa dell'attività; un terzo inventario¹⁹ è relativo alle forme che Poulard Prad ha lasciato nella fabbrica perché inservibili e parzialmente rotte: in generale si tratta di candelieri, basi, cornici.

L'ultimo elenco riguarda forme di proprietà dell'Accademia di Belle Arti²⁰ conservate nei locali della manifattura. Si può ipotizzare che si tratti di forme della stessa misura delle sculture originali come l'*Agrippina sedente*, il *Marco Nonio Balbo*, l'*Alessandro a cavallo* e altre. Nel 1787 l'Accademia aveva già richiesto al re la restituzione dei modelli in gesso delle sculture ercolanesi mandate alla Real Fabbrica che, in caso di necessità, avrebbe potuto comunque rifarne di nuovi, visto che era in possesso delle forme²¹. Anche Michele Arditi, attento direttore del Real Museo, al momento del passaggio di proprietà della manifattura, richiese una serie di oggetti, per la maggior parte forme²², di proprietà del museo e consegnati in passato alla fabbrica di porcellana.

Oltre a confermare il valore e il ruolo conferito ai gessi, la richiesta di Arditi generò, all'epoca, una serie di pro-



3. Famiglia De Simone, *Calco della Flora Farnese*, 1807-1808, particolare. Napoli, Palazzo Reale, Portico del Giardino Italia.

blemi, perché la maggior parte dei pezzi richiesti era stata prelevata da Prad, e il *Lucio Papirio* e il *Germanico* erano stati ritirati da Felice Nicolas, ex direttore della fabbrica. Una fitta corrispondenza permette di giungere alla conclusione della questione, che si risolse consegnando al Museo tutti i gessi e i modelli degli originali antichi e lasciando gli altri alla manifattura. L'operazione fu molto complessa e onerosa. Lo stesso Arditi in una puntigliosa lettera del 16 novembre 1808, nell'informare l'intendente

dell'avvenuto trasporto, lamenta la difficoltà del lavoro a causa del cattivo stato di conservazione degli oggetti: «perché essendo composta una forma di moltissimi pezzi, e trovandosi questi gettati in qua e in là senza alcun ordine, è stato necessario farli raccogliere da mano perita e di farli rapportare con molta pazienza alla forma di cui facevano parte». A questo si aggiunge che «il signor Prad (...) non si prestava volentieri alla noiosa operazione»; e si conclude che «uomini addetti al quotidiano travaglio del museo e occupati in cose di maggiore e più pressante urgenza non erano nel caso di procurarne il voluto trasporto ogni volta che ciascuna delle suddette forme era ordinata e messa insieme»²³. Arditi rappresenta così la difficoltà di inserire anche questo settore nel contesto delle innumerevoli attività inerenti a un museo che iniziava a configurarsi come uno fra i più grandi d'Europa.

Nel 1842, allo svuotamento del complesso di Santa Maria della Vita, si tentò ancora di recuperare i materiali della fabbrica rimasti in giacenza per decenni. Il compito di ispezionare il deposito e di stilare un inventario per valutare cosa si potesse utilizzare, nella speranza che forse qualche importante forma o qualche oggetto di prestigio si fossero conservati, fu affidato allo scultore Angelo Solari²⁴ e al consegnatario del Museo, Raffaele Gargiulo²⁵. I due incaricati realizzarono un lavoro minuzioso e preciso, ma conclusero che si trattava solo di modelli per stoviglie di gusto antiquato e in cattivo stato. I frammenti furono comunque, con grandi difficoltà organizzative, consegnati al Museo e lasciati in un locale del piano terra, finché non furono portati ai depositi dei calcinacci nel 1852.

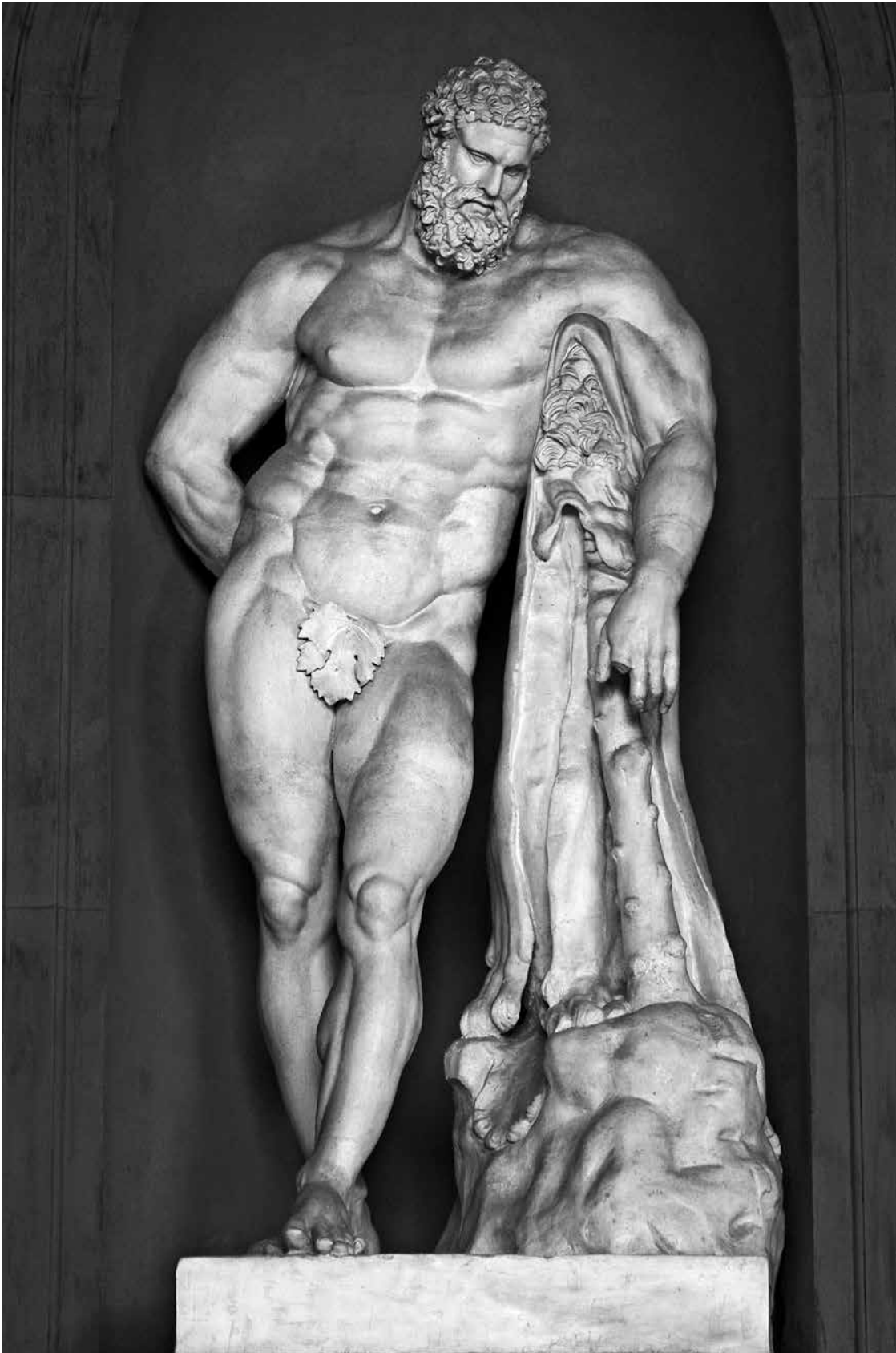
Il Museo e i calchi

La funzione e il candido fascino dei calchi ne determinarono l'affermazione e il successo: più fedeli all'originale di una copia, più economici e di più facile realizzazione, ai primi dell'Ottocento i gessi costituirono un'importante componente della divulgazione del Neoclassicismo. Il successo del genere, in ambito borbonico, fu sicuramente molto favorito da Anton Raphael Mengs²⁶, che, come pittore di corte, nel 1761, passò da Napoli a Madrid, dove restò fino al 1769, assistendo all'arrivo dei gessi della Villa dei Papiri. Stabilitosi a Roma, il pittore acquisì una grande

raccolta di calchi, eseguiti quasi tutti dal formatore Vincenzo Barsotti. Con l'affermarsi in Europa del ruolo delle gipsoteche, il Museo di Napoli fu oggetto di numerose richieste di esemplari e l'attività di 'getto' iniziò ad essere piuttosto sostenuta.

I formatori lavoravano per il Museo, ma non erano interni all'amministrazione, e quindi ricevevano un compenso unico sia per le spese di materiali sia per la loro opera, quando i calchi erano venduti o eseguiti su richiesta del re. Ogni 'getto' aveva un prezzo predefinito di cui una percentuale veniva versata al Museo, circostanza che diminuiva notevolmente l'introito dei formatori che spesso chiedevano di esserne esentati. I prezzi furono regolamentati almeno una volta, nel 1828²⁷, anno a cui risale un elenco di oggetti dei quali era stata eseguita una forma cosiddetta 'buona', cioè composta di diversi tasselli, che permetteva di 'gettare' più di un calco, circa otto, perché non doveva essere rotta per rimuoverla dalla statua ottenuta. Una volta realizzato un certo numero di forme di buon livello e 'gettate' le statue, si potevano creare nuove forme, o parti di esse, dai calchi, senza dover fare ulteriore ricorso agli originali.

Sempre più raramente, con l'avanzare del secolo, si realizzavano forme dagli originali, in particolare dei bronzi, inevitabilmente danneggiati dagli strati di materiali che venivano stesi sulla patina. Su questo argomento era viva una continua polemica fra coloro che chiedevano le riproduzioni, sia di sculture sia di ornati architettonici e particolari di mobili antichi, e la direzione del museo. Le decisioni venivano prese da una Commissione di Antichità e Belle Arti che esprimeva il parere, ma l'opinione del direttore del Museo era determinante. In linea di massima si rifiutava di far realizzare calchi da opere in bronzo soprattutto di piccole dimensioni e la politica del Museo era quella di vendere solo 'getti' le cui forme erano già esistenti. In qualche caso, come per la richiesta del marchese Florimond de La Tour-Maubourg, esponente del governo francese a Roma, il rifiuto è definitivo, nonostante le insistenze²⁸. Per il conte Ludwig von Lebzelter, ministro austriaco alla corte pontificia, Arditi accettò che si eseguisse la forma del *Fauno Danzante*, ma problemi economici, purtroppo, impedirono che fosse realizzata²⁹.



4. Famiglia De Simone, *Calco dell'Ercole Farnese*, 1807-1808.
Napoli, Palazzo Reale, Portico del Giardino Italia.



5. Famiglia De Simone, *Calco del gruppo colossale di guerriero con fanciullo, forse Neoptolemo con il corpo di Astianatte*, 1837. Napoli, Palazzo Reale, Portico del Giardino Italia.

Nel 1828 si erano definite le tariffe dei diversi pezzi con le spettanze degli artefici e del Museo, cui si fece sempre riferimento, anche se, di fatto, si esclusero le sculture la cui formatura fu considerata inizialmente troppo costosa. Dall'elenco non è chiaro se alcune forme esistessero in precedenza e si dovessero rifare perché danneggiate, come per esempio l'*Eumachia*, o non fossero mai state eseguite, come

il *Toro Farnese*. Queste le opere escluse: «Toro Farnese / Busti di Omero, Varrone, Marco Aurelio, Coimo, Giove, Roma / il Fonte Lustrale / Il bagno: rilievo con le nozze di Sardanapalo/ Il tripode / Il candelabro / Agrippina / Eumachia / Il piccolo Giove / Bacco ed Ampilo / Amazzone in bronzo / Bassorilievo con scena comica»³⁰. Una seconda lista è composta di pezzi il cui calco è molto richiesto, per questo il museo si organizza per avere sempre le forme in ordine in modo da rispondere alle richieste. Le opere i cui calchi sono commercializzati in conclusione assommano a venti: «Tazza grande / Germanico / Aristide / Druso/ Livia / Venere Vincitrice / Venere callipigia/ Apollo/ Psiche/ Busto di Marco Aurelio/ Minerva Farnese/ Minerva di Ercolano/ Adone di Capua/ Giunone Farnese / Antinoo/ Cariatidi / Fauno ubriaco/ Mercurio sedente / Fauno dormiente / Fauno con capretto / piccola Ara»³¹. Secondo Michele Arditi, per ogni forma si sarebbero dovute eseguire tre copie: una per l'Accademia di Belle Arti, una da mettere in vendita e una per poter eseguire altre forme³².

Da questa documentazione si evince come Arditi avesse una notevole considerazione per la funzione di questo genere di riproduzioni: «Io credo adunque essere ben fatto il procurare che la copia di nostri capi d'opera di antica scultura vadano all'estero a destare anche colà l'ammirazione ed il desiderio di conoscere le antiche nostre cose»³³. Oltre a rivelare in più circostanze un certo spirito imprenditoriale ritenendo i gessi una risorsa economica per il museo, Arditi mostra un notevole apprezzamento per i formatori che cerca di aiutare in tutti i modi, offrendo loro la possibilità di lavorare con continuità.

I formatori

Figura ancora poco nota agli studi, il formatore svolge un ruolo rilevante nel processo di colatura del bronzo e delle ceramiche. Fra Sette e Ottocento questo artefice acquista un'autonomia dovuta all'importanza delle opere riprodotte e alla diffusione del gusto neoclassico che vede nel bianco del gesso l'illusoria immagine dell'antico.

Non sono ancora state ritrovate notizie su chi realizzò i primi gessi della Villa dei Papiri, tranne che per il bronzettino raffigurante *Alessandro a cavallo*, ritrovato dopo la partenza di Carlo, e inviato a Madrid per dare al re

l'immagine di questa splendida scultura. Il calco, la cui presenza è accertata a Madrid dopo il 1765, porta sotto il basamento la firma incisa di un non meglio noto Antonio Reder. Le altre riproduzioni dei bronzi ercolanesi terminarono fra il 1761 e il 1763.

Nel 1782 si trova per la prima volta la citazione di un Francesco, formatore a Napoli, che può probabilmente essere identificato con il Francesco De Simone che resterà lungamente attivo per la Casa Reale³⁴. Francesco De Simone, ricordato anche come modellatore, in una supplica al re del 1784³⁵, dichiara di lavorare nella Fabbrica da dieci anni e di aver prestato la sua opera in precedenza a San Carlo alle Mortelle, prima sede dell'Accademia di Belle Arti, sotto la direzione di Giuseppe Bonito. Nella supplica egli chiede che due dei suoi figli, citati anche in documenti successivi, come Michele e Luigi, siano assunti nella manifattura, uno come formatore e l'altro come modellatore.

Francesco proveniva da Nancy in Lorena, come egli stesso dichiara in una lettera del 1789, in cui chiede di potersi recare in permesso nella città natale, per affari di famiglia, come già fatto nel 1786³⁶. Nel 1787 fu attivo a Caserta dove collaborò con lo scultore Tommaso Bucciano³⁷. Gli eventi politici del passaggio di secolo causarono la distruzione di altre opere di Bucciano, del tutto perdute e sostituite, dopo il 1846³⁸. Nel 1789 Francesco è ricordato come capo formatore, incarico che coprì fino al 1804, secondo una dichiarazione del figlio Michele³⁹. Il ruolo di questa famiglia fu piuttosto importante nel settore a Napoli, dalla fine del Settecento fino alla metà del secolo successivo; tuttavia Francesco, forse per circostanze personali, non sembra che abbia goduto di buone situazioni economiche. In una supplica al re⁴⁰ descrive la sua situazione familiare di padre di otto figli, quattro maschi e quattro femmine, sottolineando che, per la terribile miseria in cui versa, non può nemmeno vestire le figlie per farle andare a messa la domenica, e aggiunge che tutta Napoli sa in che situazione si trovava. Questa osservazione fa capire quanto, grazie alla sua attività, egli si fosse infine conquistato una certa posizione di notorietà, se non di prestigio, in città.

Il figlio Michele, attivo nella manifattura di porcellana dal 1775⁴¹, in una supplica a Gioacchino Murat, nel 1809, ricorda di averne modellato il ritratto dal vero e di aver-

gli chiesto, in quell'occasione, di avere il posto del padre come capo formatore, nel palazzo dei Regi Studi⁴². Come il padre, Michele De Simone, educato nella fabbrica della porcellana, è sia formatore sia modellatore, in grado di produrre opere di invenzione e non solo forme. Ciò sembra valere anche per il fratello Luigi, attivo come stuccatore nella Reggia di Caserta nel 1814⁴³. Si può ipotizzare che De Simone offrisse un supporto a scultori contemporanei, come Valerio Villareale, Domenico Masucci, Claudio Monti, attivi ai rilievi in stucco delle Sale di Marte e di Astrea che si stavano decorando in quel periodo⁴⁴.

Michele De Simone è a conoscenza del fatto che nei depositi del Museo sono conservate molte forme in cattive condizioni o distrutte che sarebbe bene ripristinare e, nell'intento di incrementare le proprie attività, diffonde questa notizia a tal punto che il presidente dell'Accademia, Costanzo Angelini, scrive al Ministro dell'Interno il 21 settembre 1810⁴⁵, per ottenere il permesso di ritirare e restaurare le forme in modo da potersene servire come strumento didattico.

L'operazione andò in porto, ma non fu gestita da Michele, bensì da Luigi che, per aver svolto questo lavoro, chiede, nel novembre del 1811, di entrare nell'Accademia di Belle Arti: «Luigi de Simone Reg.o Formatore dell'Accademia de' Regi Studi, è quello, o Signore, che in vigore di lettera ministeriale pose in assieme i pezzi guasti e dispersi di Lucio Papirio, Laoconte, il Gladiatore moribondo, ed altro, onde gli riuscisse agevole comporne le relative forme e farne i gettiti per il componimento de' simulacri sudd.ⁱ e poiché per il progresso de' giovani alla R.^{le} Accademia addetti, e nello studio del Disegno applicati, si è d'uopo, come ha preinteso un formatore perché non restino oziosi, e disapplicati, il De Simone implora di esser impiegato nella med.^a R.^{le} Accademia per esercitare il suo mestiere, e lucrare col sudore del proprio fronte la sussistenza, che impartir deve alla moglie e sei innocenti figlioli»⁴⁶.

Durante il decennio francese, fra il 1807 e il 1809, un altro figlio di Francesco De Simone, Giuseppe, 'gettò' il calco dalla forma già esistente dell'*Ercole Farnese* (fig. 4) e realizzò una forma della *Flora*⁴⁷ (figg. 2-3). Il lavoro venne affidato a Giuseppe perché, richiesto un preventivo a Luigi De Simone, questi domandò mille ducati, una somma ritenuta



6. Famiglia De Simone, *Calco della statua colossale di Atena tipo Velletri*, 1837. Napoli, Palazzo Reale, Portico del Giardino Italia.

disonesta da Arditì che si rivolse quindi a Giuseppe, che fu pagato circa un terzo della cifra pretesa dal fratello. L'esempio si riporta per dare una misura del valore conferito all'attività del formatore che, esagerando il proprio ruolo, avanzò una pretesa fuori mercato. Arditì infatti fece realizzare diverse indagini per avere un'idea equa del prezzo.

La commissione dei gessi era giunta, nell'ottobre 1807, dal generale Alessandro Dumas, padre dell'Alessandro scrittore, che, visitando il Museo con il direttore Arditì, aveva espresso il desiderio di far realizzare le riproduzioni per la Sala delle Guardie del Palazzo Reale.

*L'Ercole*⁴⁸ (fig. 4) fu rapidamente completato e installato il 21 novembre dello stesso anno, ma la *Flora*⁴⁹ prese più tempo perché non ne era mai stata realizzata la forma, e

fu completata solo nel maggio 1809⁵⁰. La difficoltà nacque perché, come noto, la colossale figura, acefala, aveva subito integrazioni in epoche diverse, da Guglielmo della Porta prima del 1561 e da Carlo Albacini dopo il 1787⁵¹. Il Museo possedeva i modelli in gesso delle teste realizzati da questi due scultori, ma Arditì⁵² criticò il lavoro di Albacini e dichiarò di preferire una testa eseguita dallo scultore napoletano Andrea Calì perché più fedele all'antico. Infine, come conferma un documento ritrovato in questa ricerca⁵³, si affidò il lavoro a Filippo Tagliolini, che eseguì due modelli, fra i quali il re scelse quello attualmente visibile per la scultura in marmo e per il calco (figg. 2-3).

Le due opere sono però leggermente diverse: la testa della scultura marmorea mostra una superficie trattata in modo da assecondare le sfumature del marmo, e anzi i capelli, divisi in due bande ai lati del viso, sono leggermente colorati, simulando una chioma bionda. La *Flora* di Palazzo Reale è tutta, come le altre tre statue, di un biancore unitario emerso dopo il recente restauro.

La famiglia De Simone, le cui attività non sono ancora state tutte esplorate, non si esaurisce con questa generazione, ma, durante gli interventi realizzati nel Palazzo Reale di Napoli da Gaetano Genovese a seguito dell'incendio del 1837⁵⁴, troviamo altri due fratelli, Giovanni e Luigi, che eseguirono, per il Salone d'Ercole, i 'getti' colossali del *Guerrigero con fanciullo o forse Neottolemo con il corpo di Astianatte* (fig. 5; Farnese, inv. 5999, Ruesch 243)⁵⁵ e della *Minerva tipo Velletri* (figg. 6-7).

Quest'ultima scultura (Parigi, Museo del Louvre), ritrovata nel Lazio nel 1797, era stata trasportata a Napoli dopo la rivoluzione del 1799; restituita in seguito agli accordi di Firenze⁵⁶, la statua fu calcata durante il soggiorno a Napoli, ma non si sono ancora ritrovati i documenti relativi all'operazione, mentre esiste una corrispondenza fra Marino Torlonia, Giuseppe Zurlo e Felice Nicolas relativa all'intervento di restauro effettuato a Roma, dopo la restituzione, dallo scultore Franzoni, amico di Vincenzo Pacetti, già proprietario della scultura⁵⁷. Il primo 'getto' fu destinato all'Accademia di Belle Arti, dove si trova tuttora⁵⁸, e dalla forma si trasse quello oggi a Palazzo Reale.

Nonostante la frequente esecuzione di calchi grandi e colossali, l'impresa di maggior rilievo dei De Simone fu l'esecuzione della forma del *Toro Farnese* (fig. 1).

Negli inventari della vendita della fabbrica di porcellana nel 1807⁵⁹, oltre alla forma ridotta in sedici pezzi⁶⁰, sono ricordati diversi esemplari del *Toro* fra gli scarti di porcellana, a dimostrazione della difficoltà di eseguire un pezzo così complesso anche in piccole dimensioni⁶¹. Negli elenchi del Museo, la scultura è ricordata fra quelle il cui calco è troppo costoso⁶², e, nella corrispondenza relativa alla realizzazione, si sottolinea che Ferdinando IV non aveva mai acconsentito alla formatura⁶³; tuttavia è possibile che l'impresa fosse già stata tentata a Roma, o subito dopo l'arrivo dell'opera a Napoli nel 1788.

Ferdinando II, nel 1845, non ritenne di rifiutare la richiesta del re di Prussia, Federico Guglielmo IV, anzi rispose rapidamente e ordinò che l'operazione venisse realizzata al più presto, anche se la decisione di creare le copie in gesso fu sancita solo un anno dopo, in sede di Consiglio di Stato, il 7 luglio 1846⁶⁴. Furono necessari altri due anni perché l'opera fosse terminata, nella primavera del 1848, e spedita⁶⁵. Le discussioni riguardarono anche il tipo di forma: se fosse meglio realizzarne una 'cattiva', atta a un unico utilizzo, o una cosiddetta 'buona', a tasselli, che permettesse cioè di eseguire più 'getti', e che infatti fu scelta.

Oltre a De Simone, fu richiamato da Roma un formatore napoletano esperto di calchi colossali: Francesco De Angelis, che fra le sue referenze aveva quella di aver eseguito il calco dei cavalli di Montecavallo e di aver collaborato con il formatore capo di Bertel Thorvaldsen alla fusione dei ritratti equestri dei Borbone, presumibilmente quello di Ferdinando⁶⁶.

Il gruppo monumentale fu 'gettato' anche su richiesta del re di Grecia, Ottone I, nel 1850, ma finora non è stato ancora possibile rintracciare questo calco, spedito nel 1851⁶⁷. Tutti i monarchi europei inviarono doni alla Grecia, che, finalmente libera dal dominio turco, aveva il suo legittimo sovrano. I Borbone assolsero quest'obbligo di cortesia abbastanza tardi, ma con un ricco invio, comprendente anche diversi volumi, oltre alle *Antichità di Ercolano*, il *Real Museo Borbonico*, la *Flora* di Michele Tenore dalla Stamperia Reale⁶⁸ e il *Viaggio pittorico delle due Sicilie* di Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi⁶⁹. Come calchi, oltre quello della spettacolare scultura, furono inviati *Aristide*, *Venere Callipigia*, *Venere vincitrice*, *Antinoo*, *Fauno ubriaco* e altri.



7. Famiglia De Simone, *Calco della statua colossale di Atena tipo Velletri*, 1837, particolare. Napoli, Palazzo Reale, Portico del Giardino Italia.

Esiste una scarsa corrispondenza relativa a un calco dell'opera per l'Accademia di Belle Arti di Parigi, ma la documentazione ritrovata non è sufficiente a capire se l'opera sia stata realizzata o no.

L'attività sull'antico di un gruppo di formatori di buon livello, come la famiglia De Simone, può, inoltre, collegarsi all'affermazione a Napoli della tecnica della fusione in bronzo. Quest'ultimo tipo di produzione raggiunse alti livelli a Napoli già nella prima metà dell'Ottocento con scultori come Angelini, Solari, Amendola, Orsi, per continuare fra la fine del secolo e l'inizio del Novecento a esprimere personalità come Jerace, Renda, Cifariello e Vincenzo Gemito. Se la scultura napoletana sta acquisendo una sua fisionomia storica, molto rimane da approfondire su-

gli argomenti collaterali, come le fonderie e le figure dei formatori. Un'indagine meriterebbe il cantiere dell'Albergo dei Poveri, dove avevano sede manifatture e scuole destinate a orfani e trovatelli⁷⁰, e dove ebbero sede la fonderia di Pietro Masulli, e, in un primo tempo, la Chiurazzi, fondata nel 1870 da Gennaro Chiurazzi, allievo di Masulli, che ebbe la prerogativa della replica in bronzo delle opere del Museo Archeologico⁷¹. Ciò non interruppe l'attività di formatura e calco in gesso del Museo che proseguì, come attestano i documenti conservati all'archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, fino ai primi del Novecento con una produzione destinata anche all'estero.

Come dimostra il grande numero di richieste, il gusto per i calchi, sia come evocazione dell'antico, sia come elemento decorativo, toccava diplomatici, nobili, istituzioni, come accademie di belle arti, università, studiosi e artisti.

¹ *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, a cura di H. LAVAGNE, F. QUERYREL, Parigi 2000, pp. 14-15; V. ROTILI, *La fortuna della copia in gesso. Storia e prassi tra Sette e Ottocento*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Roma Tre, Scuola dottorale in Culture e trasformazioni della città e del territorio, Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura.

² G. CASSESE, *Le gipsoteche delle Accademie di Belle Arti in Italia: uno straordinario patrimonio identitario*, in *La gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, a cura di G. CIPOLLA, Palermo 2016, pp. 8-17; *Accademie. Patrimoni di belle arti*, a cura di G. CASSESE, Roma 2013.

³ Il numero di documenti relativi all'argomento, appartenenti al Ministero degli Interni e a quello della Pubblica Istruzione, è notevole e notizie sono reperibili in altri fondi dell'Archivio di Stato e nell'Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Ringrazio il collega Andrea Milanese che mi ha fornito la lista dei fasci relativi all'argomento.

⁴ M. DEL CARMEN ALONSO RODRÍGUEZ, *Yesos del Museo Herculanense para Carlos III: la copia y su valor en la difusión de las antigüedades*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, cat. mostra, Napoli 2016-2017, a cura di V. SAMPAOLO, Milano 2016, p. 69; EADEM, *Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de*

Si può dire che l'immagine dell'antico e delle città dissepolte si diffuse grazie ai calchi forse in modo più efficace che tramite le incisioni. L'astrazione, dovuta alla loro caratteristica di riproducibilità, trasmette ai gessi una grande forza evocativa generando tuttavia una produzione artistica alla portata di molti. Giacinto Gigante, per citare uno tra i vari artisti, richiese, nel 1845, il 'getto' della *Venere Callipigia* e dell'*Agrippina*⁷². Non si può far a meno di collegare questi modelli di donna, una giovane e l'altra più anziana, alla famiglia di Gigante, che ebbe ben otto figlie. La scelta della *Venere* sembrerebbe in contraddizione con il carattere conservatore del pittore anche per le perplessità che questa immagine poteva generare nella benpensante Napoli del XIX secolo; ma il grande numero delle repliche richieste colloca questa scultura fra le preferite da italiani e stranieri.

Bellas Artes des San Fernando, in «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 100-101, 2005, pp. 25-64.

⁵ *Delle Antichità di Ercolano*, Napoli, nella Regia Stamperia, 1757-1782, vol. V.

⁶ A. CARÒLA PERROTTI, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806)*, Napoli 1978, pp. 237-243; P. GIUSTI, *La porcellana della Real Fabbrica di Napoli: notizie e considerazioni*, in *Ricordi dell'Antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, cat. mostra, Roma 2008, a cura di A. D'AGLIANO, L. MELEGATI, Cinisello Balsamo 2008, pp. 96-103 (con bibliografia precedente).

⁷ C. MINIERI RICCIO, *Delle porcellane della Real Fabbrica di Napoli. Memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 7 aprile 1878* (estr. da «Atti della Accademia Pontaniana», XIII, 1878, p. 35). A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Lo scultore Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli: con un catalogo delle opere*, Torino 1988; e IDEM, *Souvenirs de Rome*, in *Ricordi*, cit., pp. 48-56; Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Segreteria di Stato di Casa Reale (d'ora in avanti SSCR), busta 1532 (21 marzo 1782).

⁸ C. MINIERI RICCIO, *La fabbrica della porcellana in Napoli e sue vicende. Memoria letta nella tornata del 27 gennaio 1878* (estr. da «Atti della Accademia Pontaniana», XIII, 1878, p. 19).

⁹ A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Souvenirs*, cit., p. 17

¹⁰ L. FUCITO, *Fonderia Artistica Chiurazzi. La forma dell'arte*, Napoli 2001, p. 80; V. ROTILI, *op. cit.*, pp. 11, 144, 148, 152, 158.

¹¹ Per la vicenda dei recuperi di Domenico Venuti vedi ancora F. STRAZZULLO, *Domenico Venuti e il recupero delle opere d'arte trafugate dai Francesi a Napoli nel 1799*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXIII, 1991-1992, Napoli 1994, pp. 13-62; C. CAPALDI, *Dicerie Albani*, in «Studi Romani», LVIII, 3-4, 2005, pp. 530-544 (con bibliografia precedente); EADEM, *Le relazioni di Vincenzo Pacetti con il Regno di Napoli*, in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, a cura di A. CIPRIANI, G. FUSCONI, C. GASPARRI, M.G. PICOZZI, L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, vol. speciale di «Bollettino d'Arte», 2017, pp. 271-286 (con bibliografia precedente).

¹² Napoli, 4 maggio 1801. La lettera fa parte di un carteggio fra Venuti, il Ministro Zurlo e Felice Nicolas (ASN, Ministero Economia e Finanze, busta 2555bis, al quale si dedicherà un ulteriore testo).

¹³ A. SPINOSA, *Jean-Baptiste Wicar direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, in *Jean-Baptiste Wicar. Ritratti della famiglia Bonaparte*, cat. mostra, Napoli 2004, Napoli 2004, pp. 29-33 (con bibliografia precedente).

¹⁴ ASN, Ministero Affari Interni, Serie Antichità e Belle Arti, busta 971, fasc. 19.

¹⁵ Il primo forse identificabile con il gruppo detto di *Oreste ed Elettra Ludovisi*, oggi a Palazzo Altemps: vedi B. PALMA VENETUCCI, L. DE LACHENAL, *I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, in *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 5, Roma 1983, n. 35. F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven-London 1981, pp. 153-154.

¹⁶ V. DE MARTINI, A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *La vendita della Real Fabrica della porcellana di Napoli nel 1807*, in «Antologia di Belle Arti», 15-16, 1980, pp. 214-245. Per esempio, fra le forme sono elencate al n. 3366 trenta figure «grandi» antiche e per l'Ercole e la Flora e la Giunone Farnese sono inventariate forme «grandi» e «stragrandi», nn. 3368-3370, *ivi*, p. 241; ciò tra l'altro conferma l'uso di modificare le dimensioni delle forme a seconda della destinazione dei calchi.

¹⁷ *Ivi*, p. 241. Le forme della fabbrica con soggetti mitologici o ispirati all'antico sono numerose, e qui ci limiteremo a elencare solo quelle da sculture il cui calco è ricordato in altri documenti e a identificarne gli originali con i numeri di inventario e i rimandi alla *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione, compilata da D. BASSI [et alii], per cura di A. RUESCH, Napoli 1908 (d'ora in avanti RUESCH; per i preziosi suggerimenti ringrazio Valeria Sampaolo): *Commodo*; *Agrippina sedente*, calco dallo stesso soggetto Farnese, marmo (inv. 6029, RUESCH 977); *Marco Nonio Balbo* (esistono due copie di sculture rappresentanti questo personaggio, provenienti da Ercolano), marmo (inv. 211, RUESCH 23, fig. 1), la cui testa, eseguita da Joseph Canart, è copiata dal n. 6204 (RUESCH 59) con lo stesso soggetto; *Alessandro a cavallo*, calco dal bronzo con lo stesso soggetto da Ercolano (inv. 4996, RUESCH 1406, fig. 80); *Giunone*, identificabile con la *Giunone* di provenienza Farnese, marmo (inv. 6027, RUESCH 247), e con lo stesso soggetto esiste anche una testa colossale (inv. 6268, RUESCH 506).

¹⁸ ASN, MI, Inventario I, busta 988, fasc. 2, *Forme esistenti nella R. Fabrica della Porcellana sotto la custodia di D. Francesco Zarra e consegnate al Sig. Prad e Compagnia il di primo di agosto 1807; Forme esistenti nell'Officina de forni della R. Fabrica della Porcellana e consegnate al Sig. Prad e Compagnia il 1° agosto 1807*. Questo inventario e i tre citati nelle note successive sono allegati alla minuta di un rapporto del Consigliere di Stato, Intendente della Provincia di Napoli al Ministro dell'Interno André-François Miot, del 25 luglio 1808. La lettera manca della parte finale.

¹⁹ *Ivi*, *Forme esistenti nella Real Fabrica della Porcellana la quali erano sotto la custodia di D. Francesco Zarro e non accettate dal Sig. Prad e Compagnia per essere forme inseruibili e porzione rotte. Dette forme restate nella medesima ed i signori concessionari avendone avute le chiavi*.

²⁰ *Ivi*, *Forme per gettarsi in gesso appartenenti alle Belle Arti, cioè: Forma della figura grande di Germanico / Detta della Venere Callipigia / Detta del Genio del Gruppo di Bacco / Detta di un Bassorilievo al naturale di Ganimede / Di un Bassorilievo Etrusco / Di tre pezzi di Bassorilievo delle Nove Muse / Di due ginocchi di Ercole / Del Busto in Grande di Giulio Cesare / Di Dodici mezzi busti grandi, cioè Adriano, Antinoo, Cariante, Antonino Pio, Fauno, Agrippina Madre di Nerone, Solone, Omero, Annibale Cartaginese, Sardanapalo, Esculapio (...)* [seguono oggetti di altro tipo]; *Germanico*, probabilmente tratta dalla statua dell'Accademia di Francia portata a Napoli dal Venuti nel 1801, *Venere Callipigia*, *Venere* di provenienza Farnese, marmo (inv. 6020, RUESCH 314, fig. 41); *Genio del Gruppo di Bacco*: potrebbe essere la figura di Eros appartenente al gruppo di *Dioniso ed Eros*, Farnese, marmo (inv. 6307, RUESCH 257) o del *Satiro e Dioniso bambino*, Farnese, marmo (inv. 6022, RUESCH 253), la cui forma è riconoscibile anche nell'inventario della vendita (V. DE MARTINI, A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, p. 341, n. 3397); *Bassorilievo al naturale di Ganimede*, forse identificabile con la statua di *Ganimede con l'aquila* (non bassorilievo), Farnese, marmo (inv. 6355, RUESCH 278); *Bassorilievo Etrusco*, molto generico e difficile da identificare; tre parti di un *Bassorilievo delle Nove Muse*, forse identificabile con il rilievo del Sarcofago Farnese, marmo (inv. 6756, RUESCH 604); *Due ginocchi di Ercole*, gambe dell'Ercole Farnese rifatte da Della Porta prima del ritrovamento di quelle antiche; *Busto in grande di Giulio Cesare*, riconoscibile nel *Busto colossale di Giulio Cesare*, Farnese, marmo (inv. 6038, RUESCH 994). Dodici mezzi busti grandi. Per l'*Adriano*, le sculture cui si potrebbe fare riferimento sono due, entrambe di provenienza Farnese: *Busto di Adriano con corazza e clamide* (inv. 6067, RUESCH 1038, fig. 64) o *Busto clamidato di Adriano* (inv. 6069, RUESCH 1039); *Antinoo*, da *Statua colossale di Antinoo in sembianze di Bacco*, Farnese, marmo (inv. 6314, RUESCH 1042); *Cariante*, non identificato; *Antonino Pio*, da *Busto clamidato di Antonino Pio*, Farnese, marmo (inv. 6071, RUESCH 1040); *Fauno*, non identificato; *Agrippina madre di Nerone*, identificabile con *Busto di Agrippina minore* (inv. 6190, RUESCH 1003); *Solone*, da *Busto-erma del voluto Solone*, Farnese, marmo (inv. 6143, RUESCH 1112); *Omero*, *Busto di Omero*, Farnese, marmo (inv. 6023, RUESCH 1130); *Annibale Cartaginese*, identificabile dubitativamente col busto rinascimentale attualmente al Quirinale riconosciuto come Annibale; *Sardanapalo*, presumibilmente identificabile con una *Erma di Bacco*, replica di un *Dionysos barbato*, cosiddetto Sardanapalo di provenienza Farnese (inv. 6306, RUESCH 273); *Esculapio*, forse identificabile con *Statua Esculapio*, Farnese, marmo (inv. 6360, RUESCH 224); ASN, MAI, Inventario I, Serie Antichità e Belle Arti, busta 973, fasc. 9, con l'elenco di sculture in gesso dell'Accademia di Belle Arti fra cui risultano alcune acquisite dal Venuti.

²¹ ASN, SSCR, 1532, inc. 136, (1° ottobre 1787; il marchese Caracciolo al Cavalier Venuti).

²² ASN, MI, Inventario I, busta 988, fasc. 2 (14 aprile 1808, nota del Consigliere di Stato Intendente della Provincia di Napoli, Raimond de Linnau, al Ministro degli Interni, André-François Miot). De Linnau, riportando la richiesta di Arditi, allega l'elenco degli oggetti: «Nota degli articoli che da questo regale Museo furono mandati nella Real Fabrica della Porcellana: Una tavola di porfido / Quattro mortari grandi, con loro piedi di legno / La forma di Germanico, e lo gettito del medesimo / La forma della Venere Callipigia / La forma dell'Amorino / La forma del bassorilievo dell'Antinoo / La forma della testa colossale di Giulio Cesare / La forma di un busto di Fauno / La forma del busto di Demostene / Il gruppo di Lucio Papirio in gesso». Per il *Germanico*, vedi nota precedente. Riguardo alla forma dell'*Amorino*, la notizia potrebbe fare riferimento a tre sculture in marmo di provenienza Farnese: *Eros stante* (inv. 6353, RUESCH 275) o *Gruppo di Eros con delfino* (inv. 6375, RUESCH 500) o, più probabilmente, *Amorino che dorme* (inv. 6339, RUESCH 308), tema molto caro ai pittori del Sette-

cento pur se interpretato diversamente. Le prime due sculture non rappresentano di fatto amorini, ma giovinetti. Riguardo al bassorilievo dell'*Antinoo*, Antinoo è raffigurato in due statue Farnese (colossale, inv. 6314, RUESCH 1042, e inv. 6030, RUESCH 983), ma in nessun bassorilievo, a meno che il calco non sia tratto dal rilievo con *Dioniso giovane*, le cui sembianze potrebbero aver suggerito l'identificazione con Antinoo (inv. 6728, RUESCH 290, Farnese). *Testa colossale di Giulio Cesare*, Farnese, marmo (inv. 6038, RUESCH 994); il *Busto di Fauno* è identificabile forse con lo stesso soggetto di provenienza Farnese (inv. 6330, RUESCH 238, o inv. 6328); il *Busto di Demostene* è presumibilmente il bronzo proveniente dalla Villa dei Papiri (inv. 5467, RUESCH 893); il *Gruppo di Lucio Papirio*, tratto dal calco di Villa Medici portato a Napoli da Venuti (Roma, Museo Nazionale Romano).

²³ Ivi (16 novembre 1808; Michele Arditi al Ministro dell'Interno). Le notizie relative allo svuotamento della fabbrica di Santa Maria della Vita fra il 1842 e il 1852 sono tratte dai fascicoli XIXA1,6 e XIXB,12,15, dell'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

²⁴ *Il bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, cat. mostra, Napoli 2014-2015, a cura di I. VALENTE, Castellammare di Stabia 2014.

²⁵ L. DETREZ, R. GARGIULO, F. DEPOLETTI, L. BROCCHI e B.-V. RONDEL: *quatre restaurateurs de vases antiques au service du chevalier Durand*, in «*Techne*», 38, 2013, pp. 47-52; A. MILANESE, «*Pour ne pas choquer l'oeil*». Raffaele Gargiulo e il restauro di vasi antichi nel Real Museo di Napoli: opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840, in *Gli uomini e le cose, 1: Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi, Napoli 2007, a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 81-101.

²⁶ B. RICCIO, *Vincenzo Barzotti da Tereglio (1747-1798) formatore di Mengs*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Atti della II settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa 2000, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Bassano del Grappa 2004, pp. 107-115. M. KIDERLEN, *Los vaciados escultóricos de Mengs como instrumento de investigación*, in *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, cat. mostra, Madrid 2013-2014, a cura di A. NEGRETE PLANO, Madrid 2013, pp. 64-79.

²⁷ ASN, MPI, Real Museo Borbonico e Soprintendenza Generale degli Scavi, 1848-1864, busta 332, fasc. 36.

²⁸ ASN, MPI, Real Museo Borbonico e Soprintendenza Generale degli Scavi, 1848-1864, busta 332, fasc. 33 (21 marzo 1832).

²⁹ Ivi, fasc. 35.

³⁰ *Toro Farnese*: gruppo del cosiddetto *Toro Farnese*, inv. 6002; Busti di Omero: ne esistono due di provenienza Farnese (inv. 6140, RUESCH 1121), il più famoso identificato come Esiodo (inv. 6023, RUESCH 1130, fig. 67); *Varrone* di provenienza Farnese (inv. 6139, RUESCH 1109) oggi identificato come *Eschilo*; *Marco Aurelio*: molte sculture sono state identificate con Marco Aurelio (inv. 6090, 6091, 6093, 6094, 6079), ma potrebbe trattarsi anche del calco dal *Marco Aurelio* del Campidoglio portato a Napoli nel 1801 (vedi *supra*, nota 12); *Coimo*, non identificato; *Giove*, non identificato; *Roma*: potrebbe essere l'Apollonio di porfido a lungo considerato statua femminile (inv. 6281, RUESCH 707 come *Statua seduta*); *Fonte Lustrale*, non identificato; il *Rilievo con le nozze di Sardanapalo* è il *Rilievo con scena di Theoxenia*, proveniente dalla collezione Borgia (inv. 6713, RUESCH 273); il *Tripode*, proveniente dal tempio di Iside a Pompei (inv. 72995, RUESCH 1542); il *Candelabro*, forse uno dei due di Francesco Piranesi creduti a lungo antichi; *Eumachia* da Pompei (inv. 6232, RUESCH 84); il *Piccolo Giove*, non identificato; *Bacco ed Ampilo*, gruppo di *Dioniso ed Eros*, Farnese, inv. 6307, già ricordato; *Amazzone* in bronzo da Ercolano (inv. 4999, RUESCH 1489, fig. 81); *Bassorilievo con scena comica* (inv. 6687, RUESCH 575).

³¹ Si tenterà l'identificazione solo di pezzi che non sono stati citati finora: *Tazza grande*, forse la *Tazza Farnese*, inv. 276111, RUESCH 1858; *Aristide*, probabilmente la scultura proveniente da Ercolano identi-

ficata in RUESCH con Eschine (inv. 6018, RUESCH 1139); *Druso*, forse la scultura proveniente da Ercolano identificata in RUESCH con Tiberio (inv. 5615, RUESCH 793); *Livia*, forse proveniente da Pompei (inv. 6041, RUESCH 998); *Venere Vincitrice*; *Psiche*, forse la cosiddetta *Psiche di Capua* (inv. 6019, RUESCH 269, fig. 30); *Minerva Farnese / Minerva di Ercolano / Adone di Capua*, probabilmente identificabile con la statua virile proveniente da Capua (inv. 6016, RUESCH 270); *Cariatidi*, *Fauno ubriaco*, sculture in bronzo provenienti da Ercolano, Villa dei Papiri, come *Mercurio sedente*; *Fauno dormiente*, *Fauno con capretto / Piccola Ara*.

³² ASN, MPI, Real Museo Borbonico e Soprintendenza Generale degli Scavi, 1848-1864, busta 332, fasc. 42 (corrispondenza relativa alla realizzazione della forma di *Fauno con Bacco sulle spalle*).

³³ Ivi, fasc. 32 (nota del 18 gennaio 1833; Michele Arditi al Consigliere Ministro degli Affari Interni Nicola Santangelo).

³⁴ ASN, SSCR, busta 1532 (21 marzo 1782). Il nome con cui è citato nei diversi documenti è Simoni, De Simone o Di Simone; da ora in poi si sceglierà la dizione De Simone, la più frequentemente adottata.

³⁵ ASN, SSCR, busta 1532, inc. 76 (15 marzo 1784). A. CARÒLA-PERROTTI, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806)*, Napoli 1978, pubblica un estratto di documenti (pp. 103, 142, 251-252) relativi all'attività di Francesco De Simone per la fabbrica, attribuendogli diverse figurine in terraglia (pp. 142-143, fig. 23) e una *Venditrice di mele* in biscuit (Napoli, collezione privata) siglata «Si», con l'attribuzione a Francesco De Simone (pp. 142, 178, 182, tav. CLXXXV). Altre piccole sculture siglate solo «S», che potrebbe essere la sigla di uno dei figli, forse Michele, sono pubblicate ivi, tavv. CXCI e CXCI.

³⁶ C. MINIERI RICCIO, *Gli artefici ed i miniatori della Real Fabbrica dalla porcellana di Napoli. Memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 3 e 17 marzo 1878* (estr. da «Atti della Accademia Pontaniana», XIII, 1878, pp. 48, 52).

³⁷ ASN, SSCR, busta 1532, inc. 20. A. CARÒLA-PERROTTI, *La porcellana*, cit., pp. 182, 197 nota 45, pubblica un estratto del documento, riconoscendo l'attività di De Simone come formatore per lo scultore Tommaso Bucciano nei busti in scagliola della Sala degli Alabardieri e altri rilievi nella Sala delle Guardie del corpo detta anche Sala degli Stucchi del Palazzo Reale di Caserta.

³⁸ M. MARGOZZI, *Reggia di Caserta. La scultura dell'Ottocento*, Roma 1992, pp. 15 e sgg.

³⁹ C. MINIERI RICCIO, *Gli artefici*, cit., p. 52; ASN, Ministero degli Affari Interni, Inventario I, busta 973, fasc. 446/7, (richiesta del 25 novembre 1809).

⁴⁰ C. MINIERI RICCIO, *Gli artefici*, cit., p. 49; ASN, SSCR, busta 1532-21 (ottobre 1794); A. CARÒLA-PERROTTI, *La porcellana*, cit., p. 114. Nel corso degli anni, le suppliche di De Simone sono numerose e le richieste diverse, e tutte denotano difficoltà economiche, dovute ad una non ben chiara situazione di indebitamento.

⁴¹ C. MINIERI RICCIO, *Gli artefici*, cit., p. 33.

⁴² ASN, MI, Inventario I, busta 973, fasc. 446/7 (supplica del 25 novembre 1809).

⁴³ ASN, Amministrazione Generale della Cassa di Ammortizzazione del Demanio Pubblico, busta 151, espediente 1456.

⁴⁴ M. MARGOZZI, *op. cit.*, pp. 28-44 e 45-59.

⁴⁵ ASN, MI, Inventario I, busta 988 (21 settembre 1810; Costanzo Angelini al Ministro degli Interni).

⁴⁶ Ivi (10 novembre 1811; Luigi De Simone al Ministro degli Interni).

⁴⁷ ASN, MI, Inventario I, busta 986, fasc. 2.

⁴⁸ G. PRISCO, «*La più bella cosa di cristianità*»: i restauri alla collezione Farnese di sculture, in *Le sculture Farnese*, a cura di C. GASPARRI, Milano 2007, pp. 98-99.

⁴⁹ Ivi, pp. 102-103.

⁵⁰ ASN, MI, Inventario I, busta 986, fasc. 2.

⁵¹ L. Melegati in *Ricordi*, cit., p. 238.

⁵² ASN, MI, Inventario I, busta 986, fasc. 2 (nota del 10 novembre 1807 al Ministro Miot).

⁵³ Ivi. La testa viene ordinata a Tagliolini il 18 novembre 1807.

⁵⁴ Vedi M.R. NAPPI, *Il fregio dorico, in Palazzo Reale di Napoli: i restauri*, a cura di L. DONADONO, Roma, in corso di stampa (con bibliografia precedente).

⁵⁵ ASN, Ministero Pubblica Istruzione (d'ora in avanti MPI), busta 332, fasc. 48-57-58 (marzo 1838). Per la *Minerva tipo Velletri*, vedi C. CAPALDI, *op. cit.*, pp. 271-286 (con bibliografia precedente). Collocati in seguito in nicchie ai lati dell'ingresso posteriore dello Scalone d'onore del Palazzo, dove oggi si trovano, sono stati restaurati da Vincenzo Centanni nel 2015.

⁵⁶ ASN, MEF, busta 2555bis (23 aprile e 5 maggio 1801).

⁵⁷ Ivi (9 e 18 febbraio 1802); lo scultore Franzoni si chiamava Tommaso, ma nelle lettere Torlonia lo chiama Giuseppe.

⁵⁸ ASN, MPI, busta 332, fasc. 48; ma si veda M. NOCCA, *Nella creta la vita, nel marmo la Resurrezione: e nel gesso? la morte. Storia e futuro delle gipsoteche delle Accademie di Belle Arti*, in *Patrimoni da svelare per le Arti del futuro, primo convegno di studi sulla salvaguardia dei beni culturali delle Accademie di Belle Arti in Italia*, Napoli 2013, a cura di G. CASSESE, Roma 2015, p. 196 (con bibliografia precedente).

⁵⁹ V. DE MARTINI, A. GONZÁLES-PALACIOS, *La vendita*, cit., p. 241, n. 3406.

⁶⁰ Ivi, p. 241, n. 3406; la forma è elencata anche nell'inventario degli oggetti che l'imprenditore francese ritirò: ASN, MI, Inventario I, busta 988, fasc. 2, n. 3 (*Forme esistenti nell'Officina de' forni della R. Fabbrica della Porcellana e consegnate al Sig. Prad e Compagnia il 1° agosto 1807*).

⁶¹ Ivi, p. 232, nn. 2198, 2249.

⁶² ASN, MPI, Real Museo Borbonico e Soprintendenza Generale

degli Scavi, 1848-1864, busta 332, fasc. 36; contiene una regolamentazione della vendita dei calchi con diverse liste relative ai costi e alle opere che possono essere riprodotte.

⁶³ Ivi, busta 324 II, fasc. 17, e busta 359, fasc. 7. Tuttavia nella Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti esiste una figura acefala di Antiope, acquisita forse nel 1929, che sembra appartenere ad una formatura precedente, forse parziale.

⁶⁴ Ivi.

⁶⁵ Un calco del *Toro* si trova oggi nella Gipsformerei Staatliche Museen a Berlino.

⁶⁶ ASN, MPI, Real Museo Borbonico e Soprintendenza Generale degli Scavi, 1848-1864, busta 324 II, fasc. 17; relazione di Giovanni De Simone, senza data, in cui chiede che gli venga associato il formatore.

⁶⁷ Ivi, busta 353 II, fasc. 7.

⁶⁸ *Real Museo Borbonico*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1824-1857; M. TENORE, *Flora Napolitana, ossia Descrizione delle piante indigene del Regno di Napoli, e delle più rare specie di piante esotiche coltivate ne' giardini*, Napoli, nella Stamperia Reale, 1815-1836.

⁶⁹ D. CUCINIELLO, L. BIANCHI, *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, Napoli, presso gli editori, 1829.

⁷⁰ N. D'ARBITRIO, L. ZIVIELLO, *Il Reale Albergo dei Poveri di Napoli. Un edificio per le arti della città*, Napoli 1999.

⁷¹ L. FUCITO, *op. cit.*

⁷² ASN, MPI, Real Museo Borbonico e Soprintendenza Generale degli Scavi, 1848-1864, busta 327, fasc. 20 (7 gennaio 1845). La richiesta è inoltrata al direttore Francesco Maria Avellino da Giovanni e Raffaele De Simone, che chiedono anche di essere esentati dal pagare la tassa al museo; i due vengono accontentati con la raccomandazione che non diventi un esempio.

ABSTRACT

Moulds and Casts: The Three-Dimensional Reproduction of Antiquities

Making plaster casts is one phase of sculpturing as well as a means for doing engravings, but, from the late 18th century on into the 19th, casts were also used in academies of the fine arts both in the study of drawing, including nudes, and as collectors' items. Especially in Naples, after the archeological discoveries and the arrival of the Farnese collection, important ancient sculptures were reproduced on a grand scale for Italian and foreign collectors. The present essay is a first overview of the manufacturing of plaster models and the works selected for reproduction. A family of artisans comes to light, the De Simone family, originally employed in the Ceramics Factory, who later were engaged in moulding and making casts of statues held in the Archeological Museum.



1. Marie-Éléonore Godefroid, *Ritratto di Madame de Staël*.
Versailles, Museo della Reggia.

Potere della letteratura, religione della libertà. La funzione-De Staël nell'opera di Croce

Emma Giammattei

Costante e spregiudicato fu l'interesse di Benedetto Croce verso la personalità e l'opera della Signora di Staël – come egli in italiano la definiva – scrittrice geniale, protagonista con Schiller e con i fratelli Schlegel della fondazione della critica e dell'idea proromantica di arte e di letteratura, ideologa militante della «religione della libertà»¹ nell'Europa fra Sette e Ottocento. Il filosofo infatti non accompagnò mai il suo apprezzamento con limitazioni di 'gender', sulla donna Germaine, che si registreranno invece, entro il circolo del crocianesimo, negli interventi di Adolfo Omodeo² e di Carlo Antoni³ (sulle «men pure passioni»), peraltro scritti a sostegno di una maggiore e più corretta circolazione del pensiero liberale della de Staël, suo pionieristico brevetto concettuale.

Del resto, anche nella *Storia della filosofia* del crocio-gentiliano Guido de Ruggiero si registra il medesimo atteggiamento ambiguo, quando nel riportare una sottile osservazione della de Staël sulla critica romantica in Germania, la quale precede e non segue la letteratura, nello stesso tempo non ci si trattiene dal rimarcare «la scarsa consistenza mentale dell'autrice»⁴.

Anche da questo punto di vista, si conferma invece, sorprendente, l'originalità di Croce nel ripensare la storia delle idee nella diretta ed autonoma considerazione dei testi e delle persone intellettuali, comprese in quanto individualità e quindi oltre gli stereotipi, di classe e di genere, per la capacità di porre questioni, di interrogare il proprio tempo. In una pagina saliente della *Storia d'Europa* Croce, da parte sua, rappresenta sì la de Staël come donna («una donna, la signora di Stael»), e certo ingegno meno filosofico o non filosofico rispetto ad Hegel, ma, quanto a spirito *liberal*, «tanto più in alto di lui», da designare invece come *servil*⁵.

Prevale nell'atteggiamento di Croce una franca ammirazione per la mente «forte e perspicace», per la protagonista del proprio tempo, una «donna storica» la quale, come si legge nell'aureo racconto del 1917 *La Signora di Staël e la regina Maria Carolina di Napoli*, incontrò e conversò da pari a pari nel 1805 a Napoli con la sovrana.

Qui emerge la figura della oppositrice di Napoleone che sa osservare l'altra, la Regina, e ne offre, agli interlocutori epistolari, il giudizio complesso, centratissimo, sebbene troppo compassionevole, quasi di cieco strumento della Storia. Né mancano nel racconto i riferimenti al viaggio in Italia, viaggio di natura politica e relazionale della scrittrice, che riverserà le impressioni napoletane nel romanzo-saggio *Corinna o l'Italia*: opera secondo Croce squilibrata per l'eterogeneità dei materiali che vi convergono, soprattutto – scriverà più tardi – per il carattere effusivo di una confessione personale non veramente trascesa⁶.

Così come si richiamava l'attenzione sull'effetto del soggiorno napoletano circa l'idea staëliana di poesia come sentimento, che ora a contatto con l'aria, le meraviglie della natura, i profumi meridionali, essa quasi modificherebbe, includendovi l'entusiasmo e la vibrazione dei sensi⁷.

D'altra parte, a considerare il ruolo catalizzatore del romanzo staëliano nello *Zibaldone* del Leopardi, si può intendere la natura intimamente frammentaria e soggettiva del modello moralistico, tale da attraversare i generi – tra diario, narrazione di viaggio, riflessione – e spesso risultante in testi di confine, irriducibili ad una definizione precisa. Leopardi dichiarava in una nota del 1821 che solo dopo avere letto le opere della de Staël aveva potuto credersi filosofo:

Dedito tutto e con sommo gusto alla bella letteratura, io disprezzava ed odiava la filosofia. I *pensieri* di cui il nostro tempo è così vago, mi annoiavano. Secondo i soliti pregiudizi, io credeva di esser nato per le lettere, l'immaginazione, il sentimento, e che mi fosse del tutto impossibile applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla filosofia, alla matematica delle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava della capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di ragionare, di combinare, della profondità ecc. ma non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Mad. di Staël⁸.

Ciò che Croce in primo luogo intende mettere in luce di quell'itinerario smagliante è la concezione dell'«indole teoretica dell'arte», della sua forza cognitiva attraverso le *immagini* e quindi la proposta del giudizio critico delle opere della poesia e dell'arte quali «viventi valori spirituali, e ciascuna in relazione col tempo e con la società in cui nacque». Di quella aurorale ed efficace storiografia sociologica del fatto letterario era da riformare la prospettiva, spostata da Croce, si sa, sul testo poetico in sé, dotato di una legislazione interna e non estrinseca; anche se su questo punto proprio la de Staël risulta più sensibile, rispetto agli ideologi tedeschi, al nesso essenziale e reciproco fra poesia e libertà.

Accanto alle pagine puntuali dedicate alle questioni estetiche e storiografiche affrontate dalla de Staël in *La littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), e *De l'Allemagne* (1807), vanno inoltre considerate le tante citazioni di giudizi e pensieri accolti con consenso dal filosofo nel tessuto delle proprie argomentazioni.

C'è l'omaggio frequente alle acute o assennate osservazioni di lei, che Croce preleva e discute, ad esempio la nozione di 'classico' contro quella di 'romantico'⁹ o del 'carattere' di un popolo e della sua letteratura. Del resto la produzione staëliana si prestava particolarmente a questa forma di uso. Non sfuggiva certo al provvedutissimo lettore che nei testi della «spirituale figliuola di Gian Giacomo»¹⁰ persisteva il deposito stilistico del genere conversativo, la tensione all'aforisma, al motto conclusivo di un ragionamento che di per sé – e ciò si vede bene nella *Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* – poteva

risultare faticoso e difficile da ricordare. È un tratto comunicativo che a Croce non dispiaceva, allergico come egli era al gergo filosofico e lui stesso versato nella conversazione critica. È lecito chiedersi se proprio questa piacevolezza e artisticità della scrittura non abbia finito per penalizzare, nella chiusa società dei filosofi, l'immagine della teorica, per di più consapevole, in quanto donna, «d'une importune superiorité»¹¹, alla quale riconoscere, insieme con Croce, l'invenzione, e non solo il femminile servizio di divulgazione e mediazione, di idee fondamentali nella storia culturale e politica dell'Europa moderna.

In verità la storia della ricezione italiana dell'opera staëliana configura un diagramma discontinuo, nel suo duplice livello. Se da una parte l'elaborazione del liberalismo nel collegamento con una certa idea di Europa, la vede protagonista, dall'altra, nella dimensione estetico-critica e storico-letteraria, si registra il riconoscimento diffuso, ma superficiale, di un gran nome divenuto quasi troppo presto canonico, e titoli di testi che non vengono connessi fra loro, ma acquisiti singolarmente – a partire, è ovvio, dall'articolo *Della maniera delle traduzioni* – e dalla celebre polemica occasionata da quello scritto.

E c'è *Corinne*, il «famoso romanzo di materia italiana»¹², vera epitome della grande stagione primo-ottocentesca europea, ma rifluito nell'alveo magmatico del Grand Tour, il genere che la scrittrice, semmai, per i temi trattati, rovescia con risolutezza. C'è infine la riflessione analitica e profetica intorno alla Germania. Solo di recente, a partire dagli anni '90 ad esempio i leopardisti hanno iniziato a sondare la profondità e vastità dell'influenza di *Corinne* nel pensiero di Leopardi, dell'opera staëliana come fonte cospicua dello Zibaldone, – e si è iniziato a ricostruire la rete fitta della circolazione e trasformazione del sapere proto-romantico in Italia, nel suo complesso¹³.

Dopo i recenti studi – aveva osservato cautamente Omodeo su «La Critica» nel 1935 – non è esagerato riconoscere alla «figlia di Necker» una parte predominante nella formazione politico-letterario-culturale dell'Europa post-napoleonica. E in accordo con lo studioso recensito, il Pellegrini, individuava negli scrittori del circolo di Coppet (de Staël, Constant, Bonstetten, Sismondi) un'aspirazione che li rendeva particolarmente interessanti: quella

di formarsi uno spirito più che possibile europeo, realizzando la tendenza al cosmopolitismo culturale che era già nel loro maestro comune Rousseau, ma articolando l'unità europea nelle varietà delle coscienze nazionali¹⁴.

Ancora nel 1945, e anch'egli nell'alveo di un crociansimo reattivo, Carlo Antoni presentava i *Dieci anni d'esilio* come l'opera di una esemplare biografia oppositiva, improntata alla libertà di pensiero – da intendersi non come sistema ma come ritmo, movimento, principio dinamico della storia. Precisava inoltre che alla De Staël, al suo ruolo politico e culturale, storici e biografi non avevano reso piena giustizia.

In questo ambito culturale, acquista dunque uno speciale rilievo la riflessione anticipatrice di Benedetto Croce sul posto da attribuire alla scrittrice e teorica, nelle due rubriche della storia dell'Estetica e della critica, e del pensiero liberale: e sono rubriche profondamente connesse, nell'itinerario di Staël e in quello suo, di Croce. All'interno di un periodo che culmina con la *Storia d'Europa* da una parte e con *La Poesia* dall'altra, tra il 1917 e il 1936, Croce indica il punto di partenza della rivoluzione estetica da lui operata in un gruppo di figure e di opere appartenenti al periodo proto-romantico, «l'età in cui fu (...) creata la storia letteraria ed artistica». È il tempo, appunto, in cui nasce la parola *Littérature* al posto di *Belles Lettres*, in Francia, e in Italia, *Letteratura* in luogo di *Eloquenza*.

Bisogna ricordare che quasi in contemporanea e in luoghi distanti nella geografia della cultura europea, i filosofi Joachim Ritter e Michel Foucault, l'uno aderente, l'altro refrattario alle linee di sviluppo dell'hegelismo, hanno indicato quella soglia, alla fine del XVIII secolo, come il momento in cui i saperi, scientifico e umanistico, si scindono, fra tassonomia scientifica e ridensificazione semantica dell'immaginario¹⁵. Mentre il linguaggio diventava oggetto di analisi e scomposizione, nella ricerca delle radici comuni, di comparazione linguistica, ecco che esso si ricostituiva altrove, come *valore espressivo irriducibile*, nello spazio assoluto della letteratura. Si formava un nuovo campo di azione: quel valore non era chiuso in sé nel suo potere indecifrabile, ma veniva rimesso in gioco, grazie ad un gruppo di scrittori che si sentirono, appunto, sacerdoti della libertà e della autonomia della Letteratura.

Primato del sapere letterario e missione secolarizzata degli intellettuali laici vanno di pari passo¹⁶.

Ebbene, si tratta di una interpretazione che risale in larga parte al pensiero estetico crociano e non solo perché *L'Estetica come Scienza dell'espressione e Linguistica Generale* intese strappare alle scienze positive, sin nel titolo, il linguaggio come forza espressiva. Vale la pena segnalare le tappe più importanti di un percorso che tocca da vicino la considerazione del posto di Madame de Staël nella storia della critica romantica. Nella conferenza di Heidelberg del 1908, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, Croce aveva individuato tra «gli estetici del periodo romantico» il punto preciso dell'indagine dal quale ripartire, cioè dalla «affermazione dell'indole teoretica dell'arte, e della diversità tra il modo conoscitivo di essa e quello della scienza e della logicità». Che cosa possiede, si chiedeva però Croce, l'arte? E rispondeva: «La sola sua ricchezza sono le immagini. Non classifica gli oggetti, non li pronunzia reali o immaginari, non li qualifica, non li definisce: li sente e rappresenta. Niente di più». E avrebbe precisato nel saggio *La riforma della storia letteraria ed artistica della poesia*, del 1917, quali fossero le opere in cui la critica artistico-letteraria moderna si era attuata prima di lui:

(...) il trattato dello Schiller sulla *Poesia ingenua e sentimentale* (che si propagò in innumerevoli storie e sistemi né ancora ha perso del tutto il suo vigore espansivo), la *Storia della letteratura antica e moderna* di Federico Schlegel e la parte storica della *Estetica hegeliana*; per la Francia *Il Genio del cristianesimo* dello Chateaubriand e i libri della Staël, e anzitutto quello *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*; e per l'Italia la sapienza poetica ed omerica del Vico e la *Storia della letteratura* del De Sanctis¹⁷.

Il saggio del 1917 possiede dunque un particolare interesse per il suo taglio riassuntivo e sintetico, tale da poter dare conto sia della successiva elaborazione di un *paradigma* della letteratura europea, sia delle sollecitazioni metodologiche più attuali del pensiero crociano passate poi nella critica del secondo Novecento. E a proposito di quegli autori aggiungeva:

Invero, per merito di costoro le opere della poesia e dell'arte cessarono, si può dire per la prima volta, di formare mero oggetto di raccolte erudite ed antiquarie, o di giudizi dommatici ed arbitrari, e si cominciò a risentirle e concepirle *come viventi valori spirituali, e ciascuna in relazione col tempo e con la società in cui nacque*. La critica smise il suo abito polveroso e pedantesco, il suo atteggiamento frigido ed arcigno, e si fece simpatica alle opere delle quali trattava, affisandone e godendone la sostanziale bellezza e indulgendo ai difetti parziali e secondari: il che tanto piacque alla Staël, quando le accadde di ascoltare a Vienna le lezioni di Guglielmo Schlegel: «*un critique (com'ella scrisse) éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur*». In altri termini, allora la critica si convertì, da erudita e da dommatica, in storica, ossia in storia della poesia e dell'arte, affermativa come ogni storia, e non già negativa, al modo dell'arbitrio individuale; e codesto fu sì grande acquisto, e rimane per noi così saldo e fruttifero patrimonio, da farci obbligo per lo meno di osservare verso quei critici la massima che essi introdussero, e venire dichiarando anzitutto ciò che essi attuarono, e non a ciò che punto non tentarono o non riuscirono ad attuare, il loro pregio e non il loro difetto¹⁸.

Il quale difetto si configurava poi, nei termini crociani, nel momento della classificazione delle opere prodotte da una cultura nazionale e dalla esigenza di compararle fra di loro ed «estrarne certi caratteri generali», da cui venivano fuori anche le definizioni oppostive ingenuo/sentimentale, classico/romantico, antico/moderno. Dove al filosofo pareva che le «espressioni artistiche venissero adoperate come documenti, che non fossero il soggetto e il fine ma il mezzo e lo strumento della costruzione storica». Una questione, insomma, di filosofia della storia, che per molti versi tocca lo stesso modello di storia della letteratura italiana rappresentato dal De Sanctis.

La de Staël, peraltro, aveva saputo chiarire che per individuare il carattere di una letteratura nazionale non aveva analizzato che le opere utili alla esemplificazione. Come Croce bene intendeva, *De la littérature* è soprattutto un libro composito, affermativo, sulla *puissance de la littérature* e sulla *parole-action*.

Mais l'art d'écrire serait aussi une arme, la parole serait aussi une action, si l'énergie de l'âme s'y peignait tout entière, si les sentiments s'élevaient à la hauteur des idées, et si la tyrannie se voyait ainsi attaquée par tout ce qui la condamne, l'indignation généreuse et la raison inflexible¹⁹.

Si parla perché si agisce. Alle spalle c'è l'antropologia comparata di Humboldt, per il quale, come sintetizzò Ezio Raimondi: «ogni lingua costituisce un mondo concettuale, un insieme ordinato di strutture e di idee, che non può mai essere disgiunto dal contesto della situazione culturale di colui che parla e dalla realtà che lo circonda, plasmandolo ed essendone a sua volta plasmata»²⁰.

Nel 1931 a Budapest nel primo congresso internazionale di *Metodologia della storia letteraria moderna*²¹ – Croce avrebbe riproposto in un discorso relevantissimo, sebbene «improvvisato», quel medesimo Gotha di nomi, nel segno, si direbbe oggi, di un pensiero bilingue, dell'unità di teoria e storia, di filosofia e letteratura:

C'è stato, del resto un tempo nel quale questa unità di teoria e storia, di filosofia e letteratura era generalmente affermata o, almeno, sentita e praticata: l'età nella quale appunto nacque la storia della poesia, della letteratura, l'età della grande filosofia idealistica e romantica, quella dello Herder, di Guglielmo di Humboldt, di Federico Schlegel, quella che la signora de Staël fece conoscere alla Francia e a tutta l'Europa occidentale. E questa tradizione conviene ripigliare (...)²².

D'altra parte, la questione del carattere di una letteratura nazionale sarà sempre presente a Croce, soprattutto quando dovrà contrastarne, negli anni Trenta, l'affermazione in senso nazionalista: e allora si incrementa nelle recensioni di Croce la polemica con quei «filologi che hanno idee», da Bédier a Frings²³ allo stesso Curtius, quando si facciano sostenitori del carattere francese o di quello germanico delle origini medievali della cultura europea. Il carattere di un popolo è la sua storia, «nient'altro che la sua storia, tutta la sua storia»²⁴.

Estraneo al mito dell'origine – che è mito romantico – Croce è attratto semmai dal problema della meta, del da-farsi da parte di una comunità la quale diventa se stes-

sa nell'operare insieme – in una prospettiva storicistica alla quale il pensiero come azione e il profondo senso della storia della De Staël non risultano estranei.

Si deve inoltre considerare, nella vicenda della ricezione italiana del romanticismo europeo, la prevalenza di un testo-pilota come quello di Schlegel importante per De Sanctis e per Croce, nella traduzione di Francesco Ambrosoli. La circolazione estensiva della *Storia schlegeliana* ha oscurato la sua dipendenza dal gran libro della de Staël, *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*, poi rilevata da Curtius nella conferenza su *Friedrich Schlegel e la Francia* pronunciata alla Sorbona nello stesso anno in cui usciva il volume *Die französische Kultur*²⁵. Infine, le pagine della de Staël sono state messe in luce nella loro originalità ed accolte in un discorso organico nel libro di H.R. Jauss *Storia della letteratura come provocazione*, a proposito delle definizioni di romantico-moderno e della *Querelle des anciens et des modernes*²⁶.

Basti leggere qui l'esordio della *Storia della letteratura antica e moderna*:

Mi propongo di abbozzare un quadro generale dello sviluppo e dello spirito della letteratura presso le più illustri nazioni antiche e moderne, rappresentando innanzi tutto la letteratura nei suoi effetti sopra la vita reale, sopra il destino delle nazioni e sul procedimento dei tempi. Nell'ultimo secolo è avvenuto, principalmente in Germania un gran cambiamento nella coltura intellettuale (...) prima d'allora la classe dei letterati era affatto separata dal restante del mondo (...) la lingua patria era assai negligentata²⁷.

Ed ecco l'introduzione *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*:

Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. Il existe, dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer; mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques, qui modifient l'esprit de la littérature. Il me semble que l'on n'a pas encore

considéré comment les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre, qui ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours²⁸.

La proposizione che apre la *Storia della letteratura antica e moderna* di Friedrich von Schlegel e ne costituisce il motivo ispiratore può bene sintetizzare l'affermazione efficace del primato della letteratura, che impresse un impulso di lunga durata e ad ampio raggio nella cultura europea di primo Ottocento, registrando una soglia nella storia dello statuto intellettuale. In particolare, nel contesto culturale tedesco come in quello italiano il dominio letterario, l'identità linguistica della letteratura prendevano il posto della Nazione non ancora realizzata²⁹.

Alla de Staël interessa, con diversa sebbene contigua impostazione di argomenti, la nazione come comunità, come entità morale e antropologica: lo stile di un popolo. Le interessano le istituzioni, dopo la grande confusione di rovine e di speranze provocata dalla Rivoluzione. La stessa idea *étendue* di Letteratura è molto più avanzata e moderna in senso europeo, come insieme di opere poetiche, filosofiche, di pensiero:

Avant d'offrir un aperçu plus détaillé du plan de cet ouvrage, il est nécessaire de retracer l'importance de la littérature, considérée dans son acception la plus étendue; c'est-à-dire, renfermant en elle les écrits philosophiques et les ouvrages d'imagination, tout ce qui concerne enfin l'exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées.

Ma proprio la de Staël poteva già cogliere limpidamente, come problema, la situazione della classe intellettuale tedesca che ne determinava il limite e il privilegio:

Le régime féodal auquel l'Allemagne est soumise, ne lui permet pas de jouir de tous les avantages politiques attachés à la fédération. Néanmoins la littérature allemande porte le caractère de la littérature d'un peuple libre; et la raison en est évidente. Les hommes de lettres d'Allemagne vivent entr'eux en république; plus il y a d'abus révoltants dans le despotisme des rangs, plus les hommes éclairés se séparent de la société, et des affaires publiques. Ils

considèrent toutes les idées dans leurs rapports naturels; les institutions qui existent chez eux sont trop contraires aux plus simples notions de la philosophie, pour qu'ils puissent en rien y soumettre leur raison³⁰.

Il primato della letteratura – nell'accezione ampia del termine, comprensiva delle scritture filosofiche e oratorie, luogo privilegiato della *Bildung* – restituisce alla parola e all'argomentazione una funzione essenziale nel progresso della società e della storia, dopo l'apocalisse della ragione nell'età della rivoluzione, del Terrore, della dittatura.

Nella dimensione intima del pensiero crociano, la de Staël incarna allora le parole d'ordine più incisive e riconoscibili: l'idea della letteratura liberatrice di energie e opera di civiltà, la libertà come principio dinamico immanente, il mondo dell'estetica come il più libero dei mondi possibili, la poesia come *valore spirituale vivente*.

Si è detto dell'omaggio pregnante alla de Staël in una delle prime pagine di quel testo ad alta tensione etico-politica che è la *Storia d'Europa*, e più avanti, nel capitolo *Il romanticismo*, il filosofo sottolineava il nesso strettissimo che si era instaurato fra il «romanticismo morale» e la «religione della libertà», fra la parola *romantico* e la parola *liberale*.

In tal modo il romanticismo come eccitazione e «morbo sentimentale» veniva tenuto a freno, temperato, da malattia diventava male di crescita («I migliori spiriti, partecipi com'erano del dramma del loro tempo, soffersero anch'essi quella malattia, ma come un male di crescita del quale risanarono e ne trassero frutti d'esperienza, virtù di disciplina, capacità di più larga comprensione umana»)³¹. In questo clima la questione della costruzione della nazione nella e per la letteratura, il rapporto fra cultura letteraria e società storica, fra dominio della letteratura e lo spirito generale di un'epoca, infine il ruolo dell'intellettuale, tornavano al centro della riflessione di Croce.

È da dire che man mano che il filosofo meglio contemplava la considerazione della efficacia delle istituzioni letterarie nella storia della civiltà con il privilegio da attribuire nella dimora estetica all'atto poetico in sé, come organismo vivente dotato di legislazione interna, poté valutare con maggiore lode l'elaborazione della de Staël su questo o quel punto del fare artistico. E la de Staël seppe

giungere, a parere di Croce, a pensieri ai quali gli estetici con i quali dialogava non erano pervenuti, come nella pagina in cui negava valore estetico in pittura ai soggetti, cioè al contenuto, a favore della forma, della pittura-in-sé. O come il giudizio sul petrarchismo vera 'malattia' della letteratura italiana – o infine l'identificazione, che Leopardi aveva ripreso tra antico e infanzia individuale, con il privilegio attribuito ad Omero e ad una sorta di primitivismo classico.

E ciò accade nella *Poesia*, vale a dire nel libro in cui si afferma un'idea complessiva di Letteratura istituzione tra le istituzioni, dove il rapporto fra teoria dell'arte e teoria del bello viene ripensato e riorientato da Croce, nel recuperare l'apparato tecnico-retorico-didascalico e la sua tradizione, su cui si staglia l'atto poetico assoluto, eccezione permanente del genio individuale. Se ne citano, qui, tra le tante, alcune riprese e suggestioni.

Ad esempio, su *L'unità d'ispirazione*:

In una lettera del Clausewitz è serbata un'acuta osservazione estetica della Staël: «La signora di Staël» scriveva il Clausewitz da Losanna, il 16 agosto 1807 «si doveva dei lunghi periodi della prosa tedesca. Io osservai che questa lunghezza ha nondimeno una certa energia: essa mi colpì col dire: che questo vantaggio, purché non lo si paghi troppo caro, è indubbio: "car il serait à désirer de pouvoir rendre tout un livre par un seul souffle"» (in K. Schwartz, *Leben des Generals Carl von Clausewitz*, Dümmler, Berlin, 1878, vol. I, pp. 286-87)³².

E soprattutto sull'idea, storica e meta-storica, di *classico*:

La classicità è da intendere in senso affatto ideale come sinonimo di perfetta poesia e, in fondo, nel suo significato originario (di cosa «del primo ordine»). Contro di ciò sta il senso storiografico di quella parola, riferita al mondo greco-romano, per il quale si parla non solo di classicità nella poesia e nelle altre arti, ma anche nella filosofia, nella politica, e via. Già la Staël conosceva e distingueva i due sensi: «On prend quelquefois le mot 'classique' comme synonyme de 'perfection'. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle

des anciens et la poesie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques» (*De l'Allemagne*, Didot, Paris, 1857, parte II, cap. 11)³³.

Insomma, l'opera staëliana gli è sempre presente, considerata con rispetto ed empatia. Nel 1944 salutava infine con particolare favore la traduzione della *Germania*, in un momento drammatico dell'Europa. E dopo avere stigmatizzato la svogliata e forse pavida introduzione del Trompeo, riprendeva il discorso della grande scrittrice e intellettuale sul caso-Germania. Tutta la recensione vuole essere una apologia della acutezza delle osservazioni della de Staël, e insieme un ritratto integrale della sua spigliata personalità. Leopardi aveva annotato nello *Zibaldone*, il giudizio della De Staël sulla Germania «patria del pensiero».

Croce sviluppa appunto quello snodo, quel grande doloroso tema, nel 1944, a proposito della Nazione che aveva prodotto un popolo di filosofi, una stagione, la *Goethezeit*, che egli denominava il terzo Rinascimento. Da questa discussione appassionata, che riprende le riflessioni del celebre testo del 1936 *La Germania che abbiamo amata*, vale la pena offrire una citazione ampia:

La Staël colse con occhio sicuro il gran momento creativo ed egemonico del pensiero e della cultura tedesca, che, preparatosi lentamente nel corso del Settecento col leibnizianismo, venne a piena fioritura negli ultimi decenni di quel secolo e nei primi dell'Ottocento. Parve che si fosse formato allora in Europa un popolo di filosofi che con la profonda meditazione e l'infessato lavoro, mentre gli altri erano intenti a polemiche e riforme politiche e sociali, aveva raccolto in sé l'eredità del pensiero dei secoli e portatolo a nuova e singolare altezza, respingendo con dispregio il sensismo, l'edonismo, l'utilitarismo, il materialismo e l'astratto razionalismo, nei quali si era cullata la società del Settecento. Un popolo; perché la pleiade di spiriti possenti e geniali che la Germania allora generò aveva intorno a sé innumeri ingegni minori, tutti presi dal medesimo interesse, tutti pronti a ricevere in sé e trasmettere le vibrazioni dei grandi e a farle passare nel piano della rimediazione, dell'applicazione, della critica e degli ulteriori svolgimenti. Noi ora scorgiamo chiaro e sappiamo per le più accurate indagini condotte nei

documenti dei due secoli precedenti, che quel moto, o quella esplosione, si riattaccava al pensiero e alla cultura degli altri paesi europei, a un'oscura preparazione, e che non fu già un miracoloso intervento di *Deutschtum* o germanismo prorompente d'un tratto dal fondo misterioso di una vergine razza che attestava con quello l'esser suo affatto proprio e straniero agli altri e che tale si sarebbe mantenuto. Ma, anche riconosciuto questo stretto legame coi pensieri e con gli stimoli e coi presentimenti dell'Italia del rinascimento e del post-rinascimento, della Francia cartesiana e pascaliana, dell'Inghilterra dello Shaftesbury, del Locke e dello Hume e via dicendo e particolareggiando, rimane l'originalità e l'eterno vigore dell'opera compiuta in quei quaranta o cinquant'anni dai pensatori tedeschi³⁴.

Aveva scritto nel 1936:

Ma, se anche si consideri solo la grande epoca tedesca, celebrata per la sua originalità, quella di cui si segna il culmine tra il 1780 e il 1830, quella che è la prima e vera affermazione della Germania nel dominio della cultura, quella che è la sua gloria più fulgida, essa ci si mostra non come un'infusione di «germanesimo» (che non si sa che possa mai essere) nella vita europea e mondiale, ma come un potenziamento e compimento di questa stessa vita europea e mondiale³⁵.

Ma già la Staël, aggiungeva ora Croce, era rimasta assai colpita dalla contraddizione fra la massima audacia del pensiero e il carattere obbediente, la carenza, dovuta alle condizioni storiche di «grandi sentimenti pubblici, l'amore della patria e della libertà»³⁶.

Pure, nella piena decadenza morale e politica della Germania, il filosofo, ognora accusato di germanofilia, teneva a ribadire che l'analisi della Staël, nell'effigiare quel momento aureo dello spirito tedesco, aveva riconosciuto la sindrome allarmante della scissione fra cultura e valore, fra umanesimo tecnico e libertà dell'uomo, non però come carattere intrinseco e perpetuo, ma come un *carattere storico*, nient'altro che storico. E in ciò l'analisi, per la straordinaria anticipazione, rimaneva ai suoi occhi assai preziosa. Importa fare notare, allora, in questo scritto poco noto, la modalità

retorico-discorsiva della funzione-de Staël, come l'abbiamo denominata, nella pagina crociana, che qui risulta evidente. C'è il ricorso alla sottile tattica argomentativa della *sermocinatio*, che consiste in uno scarto rispetto alla prospettiva del discorso, cioè la struttura normale della recensione, in vista di un serrato dialogo con il lettore attraverso la figura e la parola della scrittrice. Difatti, il filosofo assume senz'altro all'interno della scrittura, senza soluzione di continuità,

come co-testo, le argomentazioni staëliane, e nel contempo proietta su quelle, antecedenti, il proprio resistente convincimento, nel 1944 ancora urticante. Una così integrale adesione possiede certo, in quel particolare momento, un valore anche strategico (*ipsa dixit*), ma la modalità dell'intreccio discorsivo che ingloba e svolge la citazione è l'omaggio di solito da lui riservato, occorre sottolinearlo, a pochi *auctores*, modelli e maestri di vita oltre che di pensiero³⁷.

¹ La formula fu coniata dalla de Staël, in un articolo del 1792: cfr. F. VALENTINI, *Il pensiero politico contemporaneo*, Roma-Bari 1979, p. 124 e *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. L'Ottocento*, a cura di C. DE BONI, Firenze 2007, p. 49. Croce segnalava da parte sua la primazia di quella che denominava, fra virgolette, «religione», da accreditare agli intellettuali intorno alla de Staël, nel primo capitolo, *La religione della libertà*, in IDEM, *Storia d'Europa nel secolo decimonono* [1932], a cura di G. GALASSO, Milano 1991, pp. 11-30.

² A. OMODEO, *Gli inizi della storiografia della Rivoluzione Francese: la signora di Staël*, in «La Critica», XLI, 1, 1943, pp. 25-44.

³ C. ANTONI, *Introduzione a SIGNORA DI STAËL, Dieci anni d'esilio*, traduzione di C. ROSSI SAXER, Roma 1945, pp. VII-XXVII. Si veda ora MADAME DE STAËL, *Dieci anni d'esilio*, introduzione di B. CRAVERI, Locarno 2006.

⁴ «Ebbe già a notare la Staël – in un famoso libro (*De l'Allemagne*), bene informato per quei tempi, ma di poca penetrazione, per la scarsa consistenza mentale dell'autrice – come un'evidente stranezza, il fatto che la critica, la quale normalmente segue la produzione letteraria, l'avesse invece preceduta e preparata nella Germania romantica» (G. DE RUGGIERO, *Storia della filosofia. 7. L'età del romanticismo*, Bari 1957, p. 429).

⁵ B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, cit., p. 19.

⁶ IDEM, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della critica* [1936], a cura di G. GALASSO, Milano 1994, p. 51: «(...) anche una donna dalla mente perspicace e forte, come la Staël, nei suoi romanzi si aggirò tra le vicende personali e sentimentali». Cfr. ora nell'ed. a cura di C. CASTELLANI, con una nota di G. SASSO, Napoli 2017.

⁷ B. CROCE, *La signora di Staël e la regina Maria Carolina di Napoli*, in IDEM, *Uomini e cose della vecchia Italia* [1927], Bari 1943, II, pp. 182-192.

⁸ *Zibaldone* 1742 (19 settembre 1821), cit. secondo l'ed. Pacella (3 voll., Milano 1991).

⁹ B. CROCE, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della critica*, cit., pp. 313 sgg.

¹⁰ IDEM, *La signora di Staël e la regina Maria Carolina di Napoli*, cit., p. 182.

¹¹ G. DE STAËL-HOLSTEIN, *Des Femmes qui cultivent les lettres*, cap. IV della 2ª part. *De la littérature*, éd. établie par C. SETH avec la collaboration de V. COSSY, Paris 2017, p. 239.

¹² B. CROCE, *La signora di Staël e la regina Maria Carolina di Napoli*, cit., p. 182.

¹³ R. BONAVITA, *Leopardi, descrizione di una battaglia*, a cura di G. BENVENUTI, introduzione di M.A. BAZZOCCHI, Torino 2012. E cfr. *Vie*

lombarde e venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina, a cura di H. METER, F. BRUGNOLO, Berlin-Boston 2011.

¹⁴ A. OMODEO, recensione a C. PELLEGRINI, *Il gruppo di Coppet. M.me de Staël e i suoi amici secondo nuovi documenti*, in «La Critica», XXXIII, 1935, 1, pp. 63-64. Poi in A. OMODEO, *Il senso della storia*, a cura di L. RUSSO, 2ª ed. riveduta ed ampliata, Torino 1955.

¹⁵ Cfr. J. RITTER, *Soggettività*, a cura di T. GRIFFERO, Genova 1997 e M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, con un saggio di G. CANGUILHEM, Milano 1967. Cfr. J. STAROBINSKI, *Linguaggio poetico e linguaggio scientifico* [1977], in *Le ragioni del testo*, a cura di C. COLANGELO, Milano 2003, pp. 80-83.

¹⁶ Vale sempre l'analisi di P. BÉNICHOU, *La consacrazione dello scrittore. L'avvento dello spirito laico nella Francia moderna (1750-1830)*, Bologna 1993.

¹⁷ B. CROCE, *La riforma della storia letteraria ed artistica*, in «La Critica», XVI, 1918, 1, pp. 2-3, poi in IDEM, *Nuovi Saggi di estetica*, Bari 1920; ora a cura di M. SCOTTI, Napoli 1991. Nostri i corsivi.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, «Discours préliminaire», in EADEM, *De la Littérature ...*, cit. pp. 26-27.

²⁰ E. RAIMONDI, *La violenza del nuovo*, in IDEM, *Scienza e letteratura*, Torino 1978.

²¹ B. CROCE, *Taccuini di lavoro*, III: 1927-1936, Napoli 1987, pp. 251-253.

²² IDEM, *Metodologia e storiografia letteraria*, in IDEM, *Pagine sparse*, cit., pp. 185-186.

²³ B. CROCE, recensione a TH FRINGS, *La poesia eroica europea* (in *Studi germanici di Firenze*, III, 1938, pp. 5-28), in «La Critica», XXXVII, 1939, 1, pp. 135-137: «Le teorie (e non solo quelle circa l'epos medievale, ma di ogni altra parte della cultura e della vita), francesi, germaniche, italiane e quali e quante siano, dettate dall'amor proprio e dai vanti nazionali dei diversi popoli, non mi offendono per questo affetto ai luoghi e alle genti native, che, come ogni ingenuo affetto, ha del puerile e con ciò la giustificazione che si deve alla puerilità, ma solamente perché in quanto teorie, cioè formazioni di assunto logico, offendono in me la coscienza della perpetua libertà e creatività universalmente umana, che non prende nome e caratteri da singoli popoli e luoghi. Anche il Bédier ha qualche torto nello spicco che vuol dare al "carattere francese" dell'epica medievale, e avrà avuto torto anche in qualcuna delle ricostruzioni che egli fa di processi storici» (p. 136).

²⁴ B. CROCE, *Postilla. Le descrizioni dei caratteri dei popoli*, in «La Cri-

tica», XXV, 1927, pp. 267-268: p. 267. Cfr. E. GIAMMATTEI, «L'origine e la meta. Croce e le letterature d'Europa» [2002], in EADEM, *La lingua laica. Una tradizione italiana*, Venezia 2008, p. 126.

²⁵ In trad. it. E. R. CURTIUS, *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, a cura di L. RITTER SANTINI, Bologna 1984.

²⁶ H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura e trad. di P. CRESTO-DINA, Torino 2016, p. 70 e sgg.

²⁷ F. VON SCHLEGEL, *Storia della letteratura antica e moderna* [1815], versione di F. AMBROSOLI, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1834, p. 11. È la prima pagina della *Prima Lezione*.

²⁸ G. DE STAËL-HOLSTEIN, «Discours préliminaire», in EADEM, *De la Littérature ...*, cit., p. 14.

²⁹ E. GIAMMATTEI, *Risorgimento e letteratura meridionale*, in *Mezzogiorno, Risorgimento e Unità d'Italia*, a cura di G. GALASSO, Roma 2014, pp. 291-310, ora con titolo *Risorgimento e letteratura a Napoli*, in E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, 2^a ed. riveduta e accresciuta, Napoli 2016, pp. 41-83.

³⁰ G. DE STAËL-HOLSTEIN, «Discours préliminaire», cit., *Prémière partie*, chapitre XVII, p. 172.

³¹ B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, cit., p. 69.

³² IDEM, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della critica*, cit., p. 96.

³³ IDEM, «Classicità», *ibidem*, p. 124.

³⁴ IDEM, recensione a *La Germania della signora di Staël*, con prefazione di P. P. TROMPEO (Torino 1943), in «La Critica», XLII, 1944, 1-2, p. 91.

³⁵ B. CROCE, «La Germania che abbiamo amata», in *La Critica*, XXXIV, 1936, 6, p. 461-466. D. CONTE, *La Germania che abbiamo amata*, in *Enciclopedia Croce-Gentile*, Roma 2016 (http://www.treccani.it/enciclopedia/la-germania-che-abbiamo-amata_%28Croce-e-Gentile%29/).

³⁶ «La Staël fu colpita da questo fatto: le pareva che i tedeschi dei suoi giorni “non avessero quel che si chiama carattere”; “sono virtuosi, integerrimi come privati, padri di famiglia, amministratori, ma fa pena la loro sollecitudine cortese e compiacente per il potere, soprattutto se li amiamo e li crediamo i più colti difensori speculativi della dignità umana” (p. 499). “La massima audacia del pensiero si accompagna in loro al carattere più obbediente. La preminenza dell'esercito e i privilegi di casta li hanno avvezzi alla più precisa sommissione nei rapporti sociali. La loro obbedienza non è servilità, ma regola; sono scrupolosissimi nell'esecuzione degli ordini ricevuti, come se ogni ordine fosse un dovere” (p. 79)», *ivi*, p. 93.

³⁷ Su questa modalità retorica (*sermocinatio*) sia lecito rinviare a E. GIAMMATTEI, *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna 1988, pp. 120-123.

ABSTRACT

The Power of Literature: The De Staël-Function in the Works of Croce

Benedetto Croce's constant attention to the European writer and thinker, Madame de Staël, must be understood as a systematic approach combining aesthetics, theory of criticism, and political thought, from the 1917 essay *La riforma della storia artistica e letteraria* (The Reformation of Artistic and Literary History), where he deals in synthesis with the question of what 20th-century aesthetics owes to proto-Romanticism, to the page in his 1931 *Storia d'Europa* (History of Europe) where he stresses de Staël's superiority to Hegel as a «free spirit», and his reflection on Germany in 1943, on the occasion of the Italian translation of *De l'Allemagne*. What remains valid throughout as a model is his declared adhesion to the close relation between the power of literature and the “religion of freedom», between the world of art, «the freest of possible worlds», and the inalienable autonomy of the individual. This interest, either unrecognized or ignored in Croce's critical thinking, is the main theme of the present essay, with articulations and implications that affect all of the evolution of his thought, especially the turning point *entre-les-deux-guerres*.

Note e discussioni

Riflessioni sull'apporto artistico degli orafi e argentieri napoletani a Malta nel Seicento

Roberta Cruciatà

L'isola di Malta, soprattutto al tempo dei cavalieri dell'ordine di San Giovanni (1530-1798), tralasciando le opere che venivano direttamente importate dall'estero, può essere paragonata da un punto di vista storico-artistico, e in particolare per quanto concerne le arti decorative, a uno 'scricigno' ricolmo di manufatti plasmati e adornati da maestri e artigiani 'commoranti' provenienti da ogni parte d'Europa (italiani, francesi, tedeschi, fiamminghi, olandesi, inglesi, etc.), in linea con quelle che erano l'organizzazione interna allo stesso ordine e l'origine dei suoi altolocati membri.

Essendomi occupata della presenza di opere d'arte decorativa siciliane a Malta in epoca moderna e delle vicende di orafi e argentieri siciliani che risiedevano stabilmente o meno *in loco*¹, soprattutto in virtù degli stretti legami politici tra le due isole esistenti fin dalla fine dell'XI secolo, ben prima che nel 1530 Malta venisse concessa in affitto perenne dal Regno di Sicilia ai cavalieri in fuga da Rodi, mi sono spesso chiesta quali siano stati i rapporti e i reciproci interscambi anche con il Regno di Napoli, similmente unito dinasticamente alla monarchia ispanica. Senza difficoltà, dunque, mi è stato possibile rintracciare anche notizie di maestri provenienti da Napoli in cerca di fortuna durante l'epoca d'oro' (1565-1650) della presenza di orafi e argentieri giunti dalla Sicilia², la cui conoscenza assume una particolare valenza proprio nell'ottica di provare a sempre meglio definire i rapporti maturati tra i vari ambienti, siciliano, napoletano e maltese, naturalmente tenendo in considerazione l'intero circuito del Mediterraneo e le arti figurative tutte³.

Si possono citare, in proposito, l'indoratore Anello Cangia Lanza (documentato a Malta dal 1614 al 1634)⁴, l'orafa Nicola de Ruggeri, sbarcato nel 1614 a ventuno anni⁵, e l'argentiere cinquantenne Gennaro Grillo⁶, che fu in affari con l'orafa e argentiere siracusano Bernardino Gallego⁷, di cui restano notizie dal 1573 al 30 ottobre 1610. Una figura di spicco è poi l'orafa e argentiere Giovanni Tommaso de Mare, soprattutto per le influenze di cui la sua arte, ancora intrisa di uno stile che potremmo definire ispano-mediterraneo che tanto risalto dava alla policromia delle pietre e alla loro luminosa vistosità, dovette risentire grazie ai continui spostamenti documentati e alle molteplici relazioni professionali intrattenute con altri colleghi. Nulla è dato finora sapere circa la sua formazione, che dovette probabilmente avvenire a Napoli. Egli poi fu a Siracusa almeno fino al 1604, epoca in cui aveva già intrapreso i suoi rapporti con Malta. Giovanni Tommaso, infatti, è qui documentato dal 15 dicembre 1584 al 6 giugno 1612⁸, giorno in cui affrontò l'ultimo viaggio di lavoro alla volta di Messina, dove morì in un periodo compreso tra quest'ultima data e il

4 settembre dello stesso anno⁹. Durante gli anni trascorsi a Malta frequentissimi furono i rapporti con i colleghi siciliani, anche in virtù del fatto che egli aveva sposato Giacoma Salafia¹⁰, figlia di Vincenzo, intraprendente orafa e argentiere siracusano presente a Malta almeno dal 1577 fino al 1611¹¹.

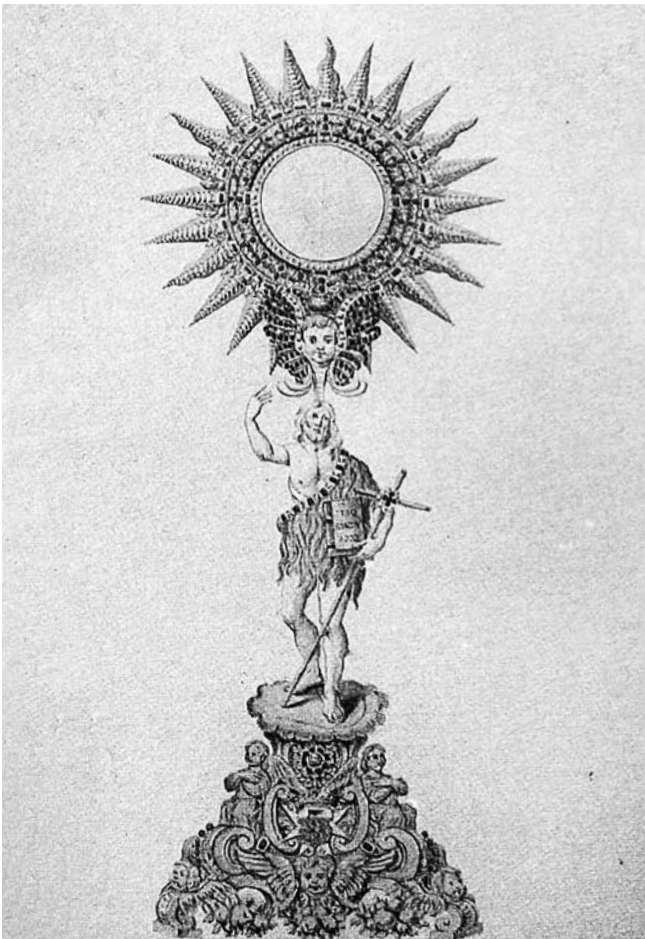
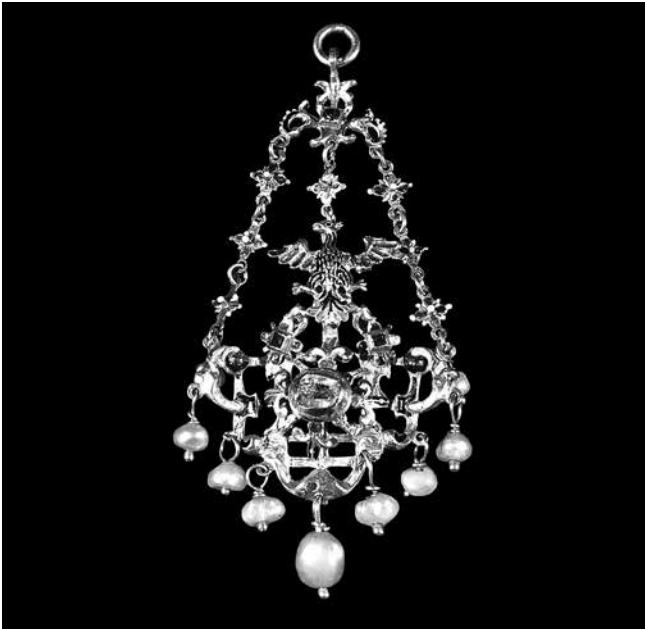
Giovanni Tommaso affrontava il già citato ultimo e fatale viaggio di lavoro a Messina per vendere gioielli da lui realizzati, oltre che pietre preziose. Un documento notarile fortunatamente ancora esistente fornisce un elenco di tali gioie, in grado di restituire un'idea delle caratteristiche tecniche, stilistico-compositive e delle suggestioni che distinguevano le sue creazioni. Si legge:

un aquila di petto d'oro con sei robini smeraldi e perle grosse numero 8; smeraldi 4 et robini 28 tra grandi e piccioli dozane 11½. Anelli d'oro quattro cioè due co pietre diamantine lisci alla francese l'uno in tavola et l'altro a punta et doi altri averghetti co suoi pietre robini l'uno numero 5 grandette et l'altro numero 7, un robino sdilegato grandetto, quatro turchine in pietre, robinetti piccioli dozane 11½, una coronetta di corniole co suoi partitori d'oro stampatu numero 10, smeraldetti dozane numero 47½, un marzapanetto di rame vacante et certe smiraglette di Roma di rame¹².

Il perduto pendente con aquila a cui si fa riferimento doveva appartenere a una tipologia di gioiello d'ispirazione spagnola¹³ tipica della prima metà del XVII secolo, che ebbe una vasta diffusione in tutta l'area mediterranea e grande fortuna anche in Sicilia, dove rimangono monili realizzati da orafi locali quasi sempre sospesi a tre catenelle e ornati da smalti policromi, perle, rubini, smeraldi e talora anche corallo¹⁴. L'opera citata, non a caso, doveva essere simile, tra le tante testimonianze rimaste, alle due in oro, smalti, gemme e perle che si trovano in una collezione privata di Roma e a quella del Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 1), tutte di orafi siciliani.

Anche i quattro anelli descritti, due in oro e diamanti lisci «alla francese»¹⁵, rispettivamente con un taglio a tavoletta e a punta, e due in oro e rubini, sono riconducibili a tipologie di ispirazione iberica¹⁶ molto diffuse nella prima metà del XVII secolo. Si possono citare come raffronto i due anelli ornati con diamanti, uno dei quali presenta una commistione tra taglio a punta e taglio a tavola delle gemme (fig. 2), e quello in oro e rubini ancora custoditi nella basilica-santuario di Maria Santissima Annunziata della città di Trapani¹⁷.

Nel dialogo barocco tra Malta e Napoli un capitolo di una certa rilevanza, che merita futuri approfondimenti, è poi quello rappresentato dalla famiglia De Domenico (De Dominici/Di Dominicis), che non ebbe tra i suoi esponenti esclusivamente pittori bensì anche orafi e argentieri, che dovettero svolgere un determinante ruolo tra i due poli. Essi giunsero a Malta da Napoli verso il 1602 con Antonio, stabilendosi a La



1. Orafo siciliano, *Pendente con aquila*, prima metà del sec. XVII. Milano, Museo Poldi Pezzoli.
2. Orafo siciliano, *Anello*, prima metà del sec. XVII. Trapani, basilica-santuario di Maria Santissima Annunziata.
3. Argentiere napoletano (qui attr.), *Ostensorio*, prima metà del

- sec. XVII. La Valletta, già nel tesoro della Concattedrale di San Giovanni Battista (da *Archivum Cathedralis Melitae*, ACM, Misc 150, Mdina, Cathedral Museum).
4. Argentiere napoletano (qui attr.), *Ostensorio*, metà del sec. XVII. La Valletta, Museo del convento di San Francesco.

Valletta, dunque nel periodo di maggiore sviluppo e crescita artistico-culturale dell'isola nello scenario internazionale, durante il regno del gran maestro fra' Aloph de Wignacourt (1601-1622), che ebbe il suo culmine con l'arrivo del Caravaggio nel 1607 proprio da Napoli.

Un tale argentiere Domenico Di Domenico, forse figlio o fratello di Antonio, nel 1644 realizzava una lampada pensile per la chiesa parrocchiale di Rabat¹⁸.

Una figura interessante è poi quella di Onofrio, figlio di Antonio, nato nella capitale maltese nel 1622 circa e divenuto maestro orafo, gioielliere e argentiere nel 1641¹⁹, poco più che ventenne, molto probabilmente seguendo le orme del padre. Nello stesso anno, l'8 settembre, egli prese in sposa Giovanna Prosoptalti²⁰, figlia a sua volta di un orafo e argentiere.

Egli svolse molte commissioni per l'élite cosmopolita dei cavalieri, alcune delle quali insieme a esponenti della famiglia perugina dei Famuncelli (Famucelli)²¹, e almeno dal settimo decennio del XVII secolo fu orafo e argentiere di fiducia dell'ordine, con l'incarico di stimare per conto della Conservatoria gioielli e preziosi²². Tra l'altro egli era imparentato anche con l'orafo Pietro Rosselli, in quanto cugino di sua moglie²³. Durante la sua vita e fino a poco prima della sua morte, avvenuta nel 1698, Onofrio viaggiò molto spesso per lavoro. Rimangono testimonianze di suoi continui spostamenti da Malta, molti dei quali presumibilmente a Napoli, terra d'origine della sua famiglia, che assumono una valenza di un certo tipo alla luce del fatto che egli ebbe stretti contatti e rapporti anche con altri colleghi, contribuendo di certo alla circolazione di manufatti, disegni, opere e tendenze.

Tra i suoi figli soltanto Paolo, nato nel 1647, seguì le sue orme in bottega, divenendo un argentiere, anche se si può facilmente immaginare che pure gli altri abbiano mosso lì i primi passi, e non soltanto in senso letterale. Alcuni di essi, seppur con esiti diversi, furono pittori nell'ambito della cosiddetta 'bottega' di Mattia Preti²⁴: il più noto è Raimondo (Malta 1644 - Napoli 1705), a sua volta padre del celebre pittore e biografo Bernardo, e poi ancora suor Maria, che fu anche una scultrice (1645-1703), e Francesco De Dominicis (1655-1733)²⁵. Dalla figlia Diana, che aveva sposato il veneziano Mario Pianta, nacque quel Michele Arcangelo Pianta (1664-1749) che divenendo un famoso argentiere e, addirittura, maestro della Zecca²⁶ continuò sull'isola di Malta la tradizione familiare ad alti livelli.

Emblematico delle relazioni che intercorsero tra Malta e Napoli è poi un manufatto non più esistente, potente espressione della ricchezza decorativa barocca, che era parte del tesoro della concattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta²⁷. Si tratta della

sfera d'argento dorato con diamanti e rubini, mandata da Napoli l'anno 1686 dello spoglio del fu venerando balio di Venosa fra' Girolamo Branciforte, e consegnata al venerando prior della chiesa per la sagrestia dell'oratorio di San Giovanni sotto li 16 giugno di detto anno, quale pesa senza li cristalli libre sei, tre oncie, et una quarta, e detta sfera è composta d'oro, argento e pietre preziose come siegue. Loro che vi è si stima pesi

oncie sette. Due diamanti di fondo di peso cocci due e mezzo in circa stimati a doppie setti l'uno. Altri due diamanti senza fondo di peso un cocchio e mezzo incirca stimati due doppie e mezzo l'uno. Trecento venti diamantini stimati a ragione di sedeci per carato, stimato il carato dieciodotto scudi. Più duecento cinquanta due rubinetti stimati sottosopra scudi settanta. L'argento dorato che vi è si stima s'è in circa libre cinque, et oncie sei, che importano scudi sessanta sei. Nota che oltre le soprannominate pietre vi è una pietra grande a mezzo della sfera, quale comunemente è stimata esser cristallo²⁸.

Il piede dell'*ostensorio* raggiato in oro, argento, diamanti e rubini era sovrastato dalla figura stante a tutto tondo di san Giovanni Battista, in sostituzione del fusto, a reggere la lente (fig. 3). Proprio tale soluzione, che vede la presenza del santo patrono dell'ordine di Malta, pare tipica della produzione scultorea napoletana del Seicento, che proseguì anche nel secolo successivo. Si cita a questo proposito l'*ostensorio* in argento e argento dorato sbalzato, cesellato e inciso, con parti fuse, esposto nel Museo del convento di San Francesco della capitale maltese, riferibile ad un argentiere napoletano attivo verso la metà del XVIII secolo, pregno di moduli e stilemi tardo-settecenteschi, il cui fusto è pressoché sostituito integralmente dalla scultura a tutto tondo di un paffuto angioletto reggisfera in piedi e con le ali spiegate (fig. 4)²⁹.

Il donatore del pregiato manufatto (già nella concattedrale), il cui stemma compare sul piede, pare identificabile con Girolamo Branciforti (Branciforte), appartenente a una nobile famiglia siciliana stabilitasi nel Regno di Napoli con Carlo I d'Angiò, il quale era figlio di Ercole duca di Sangiovanni e di Isabella Tagliavia d'Aragona, fratello uterino di Antonio, primo principe di Scordia, nonché di Luigi vescovo di Melfi e Rapolla dal 1648 al 1666. Egli, dopo essere stato ricevuto nell'ordine nel 1612, fu capitano di una galera, balì di Santo Stefano, di Monopoli e della Santissima Trinità di Venosa, commendatore di Santa Lucia di Viterbo e Cremona³⁰, mentre nel 1638 succedeva a fra' Carlo Valdina nella commenda magistrale di Cicciano³¹.

D'altra parte proprio con il XVII secolo si ebbe a Napoli un notevole sviluppo dell'arte degli orefici, che finì ben presto per occupare un decisivo peso socio-economico nella vita cittadina³². La presenza di diversi orafi e argentieri napoletani, inoltre, è documentata anche nelle due maggiori isole del mar Mediterraneo, ovvero in Sicilia e in Sardegna, fenomeno in realtà già diffuso nei secoli precedenti. È il caso del celebre Fioravante (Fioramonti) Maresca (Moresca), documentato a Palermo tra il 1567 e il 1609³³, di Tommaso Avagnali (Avaquali), e di Giovanni Antonio Avagnali, rispettivamente attivi a Palermo dal 1624 e dal 1631³⁴, di Tommaso Cifo, orefice presente nel capoluogo siciliano nel 1629³⁵, di Alfonso Vaginaro, di cui si hanno notizie dal 1633 al 1648³⁶, e dell'argentiere Giuseppe Turri (documentato dal 1678)³⁷; o ancora di Diletto Jevoli (Zevoli, Ceulo), orafo domiciliato a Cagliari e documentato tra il 1607 e il 1609, dell'orafo e argentiere Angelo De Francesco, orafo residente a Cagliari nel 1608, di Giuseppe Janerella e Giovanni Battista de Amato, argentieri attivi a Cagliari nel

1615, dell'orafo Davide Maiorino (documentato nel 1628) e di Gaetano Vitale, argentiere domiciliato a Cagliari e documentato dal 1679 al 1710, per citarne solo alcuni³⁸.

Da quanto detto emerge l'importanza di riportare nuova luce sulla dialettica dei rapporti tra le arti decorative napoletane e maltesi soprattutto nel XVII secolo, anche se in realtà connessioni e interscambi possono essere individuati similmente nei secoli successivi³⁹, all'interno di un bacino mediterraneo che univa e ancora oggi può e deve unire, generatore ieri come oggi di sogni, speranze, connessioni, ponte tra le terre e i popoli, nel segno della vita, dell'arte e della bellezza.

¹ Per l'argomento si rimanda a R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo 2016. Si vedano anche EADEM, *Committenze ospitaliere d'arte decorativa siciliana. Coralli barocchi e argenti rococò*, in *At Home in Art Essays in Honour of Mario Buhaġiar*, ed. by C. VELLA, Malta 2016, pp. 273-288.

² R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., in particolare pp. 24-26.

³ Si veda R. CRUCIATA, *La commessione Malta, Sicilia e Napoli nell'oreficeria del XVII e del XVIII secolo: Giovanni Tommaso de Mare e Francesco Vidall*, in *Estudios de Platería San Eloy 2017*, a cura di J. RIVAS CARMONA, I.J. GARCÍA ZAPATA, Murcia 2017, pp. 167-178.

⁴ Notarial Archives Valletta (d'ora in avanti NAV), notaio A. Albanò, R 12/21, 15.i., 1614 a nat., ff. 196r-v; NAV, notaio L. Grima, R 309/33, 6.xi., 1634, ff. 51v-52v.

⁵ Magna Curia Castellania, Malta (d'ora in avanti MCC), *Registrum Revel Mancipet 1588-1617*, f. 109r.

⁶ Ivi, f. 104v.

⁷ NAV, notaio L. Grima, R 309/4, 28.i., 1599 a nat., ff. 357r-358r. Per approfondimenti su Bernardino Gallego si veda R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., p. 38.

⁸ MCC, *Registrum Patentarum*, II, 1581-1589, f. 24v e MCC, *Registrum Patentarum*, V, 1610-1620, ff. n.n.

⁹ MCC, *Cedulae Sup. et Taxationes*, VII, 1600-1613, ff. n.n.

¹⁰ *Ibidem*. Per ulteriori approfondimenti cfr. R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., pp. 41-42.

¹¹ NAV, notaio G. Briffa, R89/8, 23.1., 1577, ff. 998v-1004r; MCC, *Registrum Patentarum*, V, 1610-1620, ff. n.n. Per Vincenzo Salafia si veda R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., pp. 39-40.

¹² NAV, notaio P. Vella, R 476/5, 17.v., 1613, ff. 269r-271r. Cfr. anche NAV, notaio M. Lacutrerà, R 317/1, 4.ix., 1612, V parte, ff. 6v-8r.

¹³ Cfr. P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 2012 (II ed.), pp. 85-86.

¹⁴ Cfr. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008 (II ed.), pp. 122-128.

¹⁵ All'inizio del Seicento nelle varie corti europee si assiste, non solo nel campo dell'oreficeria ma più in generale in quello del costume, al declino dell'influsso spagnolo e contemporaneamente all'emergere dell'egemonia stilistica francese.

¹⁶ Cfr. P.E. MULLER, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷ M.C. DI NATALE, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁸ A. ZAHRA DE DOMENICO, *Three Silversmiths of Malta*, in *Silver and Banqueting in Malta. A Collection of Essays, Papers and Recent Findings*, ed. by M. MICALLEF, Malta 1995, p. 106, nota 12.

¹⁹ Desidero ringraziare la mia amica Alaine Apap Bologna, per aver condiviso l'informazione in suo possesso.

²⁰ Cfr. D. CUTAJAR, *The Followers of Mattia Preti in Malta*, in «Report and Accounts», 1988, pp. 27-50.

²¹ Si ricordano gli argentieri Dionisio e il figlio Antonio, quest'ul-

timo anche fonditore dal 1684 al servizio dell'ordine, per cui si veda J. DEBONO, *Art and Artisans in St. John's and other Churches in the Maltese Islands ca. 1650-1800. Stone Carving, Marble, Bells, Clocks and Organs*, Malta 2005, pp. 200-202, 259-265, con bibliografia precedente.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. A. ZAHRA DE DOMENICO, *op. cit.*, p. 106, nota 2.

²⁴ Cfr. K. SCIBERRAS, *Baroque Painting in Malta*, Malta 2009, pp. 165 e sgg.

²⁵ Cfr. F. BOLOGNA, *De Dominicis, Raimondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 629-632. Si veda anche S. COSTANZO, *Pittura tra Malta e Napoli nel segno del barocco. Da Raimondo "il Maltese" a Bernardo De Dominicis*, Napoli 2011.

²⁶ Per Michele Arcangelo Pianta cfr. A. ZAHRA DE DOMENICO, *op. cit.*, pp. 103-106.

²⁷ Per l'opera si veda C. OMAN, *The Treasure of the Conventual Church of St. John at Malta*, in *Silver and Banqueting*, cit., pp. 154, 157.

²⁸ Archivum Cathedralis Melitae, Misc. 151, *Stato di tutte le Gioie, Oro, Argento, Perle, Pietre, e altri Grogali più pretiosi della nostra maggior chiesa conventuale, che secondo il nuovo inventario fatto per tutto ottobre 1687 si conservano...*, f. 410r.

²⁹ R. CRUCIATA, *Intrecci preziosi*, cit., pp. 128-129.

³⁰ Cfr. B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle Famiglie Nobili delle Province Meridionali d'Italia*, Napoli 1875-1882, I, pp. 142-145.

³¹ Si veda D. CAPOLONGO, *Storia di una Commenda Magistrale Gerosolimitana: Cicciano (secoli XIII-XIX). Con la cronotassi dei suoi Precettori, i rapporti con il Priorato di Capua e la Diocesi di Nola e un'ampia appendice di documenti inediti*, Roccarainola 2012, pp. 92-222; M. Russo, *Lettura storico-critica di un insediamento gerosolimitano in Campania: la commenda magistrale di Cicciano*, in *Amalfi, il Mezzogiorno e il Mediterraneo*, a cura di A. GALDI, G. GARGANO, G. IORIO, Amalfi 2017, pp. 359-418.

³² Cfr. E. CATELLO, C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973; *Tre secoli di argenti napoletani*, cat. mostra, Napoli 1988, a cura di C. CATELLO, Napoli 1988; E. CATELLO, C. CATELLO, *Sculture in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Napoli 2000.

³³ S. BARRAJA, *Maresca (Moresca) Fioravante (Fioramonti)*, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 2014, II, p. 409.

³⁴ R. VADALÀ, *Avagnali (Avaquali) Tommaso e Avagnali Giovanni Antonio*, in *Arti Decorative*, cit., I, p. 29.

³⁵ S. ANSELMO, *Cifo Tommaso*, in *Arti Decorative*, cit., I, p. 132.

³⁶ S. BARRAJA, *Vaginaro Alfonso*, in *Arti Decorative*, cit., II, p. 598.

³⁷ S. BARRAJA, *Turri Giuseppe*, in *Arti Decorative*, cit., II, p. 594.

³⁸ Si veda M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, pp. 549, 558.

³⁹ Cfr. R. CRUCIATA, *La commessione Malta, Sicilia e Napoli*, cit., pp. 172-178.

Un contributo alla scultura lignea napoletana del Settecento da Alvito: il restauro del Sant'Antonio di Padova di Antonio Grimaldo (1738)
Lorenzo Riccardi

La scultura di produzione napoletana alla periferia settentrionale del Regno, nell'area che oggi ricade nella provincia di Frosinone, un tempo Alta Terra di Lavoro, è ancora da indagare¹, a partire da un censimento che sappia affiancare alle poche opere firmate² le tante ancora in cerca di attribuzione. È dunque di fondamentale importanza che un recente restauro, per mano di Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola³, abbia fatto emergere ad Alvito (FR) un pregevole manichino ligneo, raffigurante *Sant'Antonio di Padova con il Bambino* (figg. 1-2), firmato sul petto «Antonio Grimaldo · F(ecit)· 1738» (fig. 4).

La sicura provenienza da Napoli, oltre che per la sottoscrizione dell'artista che nella città partenopea fu lungamente attivo nei decenni centrali del XVIII secolo, è confermata anche dai marchi presenti sul corredo argenteo (almeno per le due corone): bollo della corporazione «NAP /1739», del console Lorenzo Cavaliere⁴ «L·C /·C» e dell'argentiere, non meglio identificabile, «· C · C » (fig. 6). Un piccolo scarto temporale tra la data della firma di Grimaldo⁵ e quella del punzone della corporazione, sicuramente dei primi mesi del 1739 giacché Lorenzo Cavaliere, cui è ascrivibile, morì nel corso di quell'anno⁶.

Si tratta di un manichino (fig. 3), di cui le mani, i piedi, la testa e parte del busto sono attentamente rifiniti dalla pittura, diversamente quindi dal Cristo, scolpito a tutto tondo e minutamente dipinto (fig. 5), nonostante fosse destinato – come il sant'Antonio – a essere 'vestito'. Dell'originario corredo tessile, infatti, sono sopravvissuti la stola del santo e l'abito del Bambino⁷: manca quindi il saio (quello attuale è di fattura molto recente). D'altronde, già un secolo dopo, nel 1839 – come risulta da un documento d'archivio – la scultura aveva bisogno «di accomodo, e di vestiario»⁸.

Il manichino di sant'Antonio è ottenuto dall'assemblaggio di diverse parti scolpite in un legno differente da quello del Bambino. Al blocco testa-busto del santo sono unite le gambe attraverso grossi perni e le braccia per mezzo di articolazioni a disco assicurate all'altezza delle spalle con due chiodi metallici. Lo stesso impianto si ripete per gli avambracci, vincolati alla parte superiore mediante un sistema basato su un gancio e due occhielli di ferro. Agli avambracci erano fissate con perni lignei le mani, di cui la destra scolpita in sodale col libro. Il sistema snodabile degli arti superiori si presentava – prima del restauro – fortemente compromesso non solo dall'attacco di insetti xilofagi che avevano impoverito il legno, ma anche dalle sollecitazioni meccaniche dovute all'uso processionale della scultura⁹.

L'intervento di restauro ha consentito di individuare un'interessante e inedita particolarità tecnica nel sistema di ancoraggio del Bambino al libro di sant'Antonio: in luogo di un perno ligneo doveva essere infatti utilizzata una barra metallica. Sulla schiena di Cristo si nota una discontinuità rettangolare che lascia intuire, in negativo, la presenza di un inserto allocato prima della realizzazione dello strato di preparazione pittorica. Illuminando il foro praticato nelle terga

del Bambino si nota un elemento metallico con una cavità, in cui doveva essere avvitata un'asta¹⁰.

Entrambe le sculture presentano occhi di vetro, inseriti nelle cavità oculari e bloccati, come di consuetudine, dalle palpebre realizzate a gesso e colla. Molto raffinata è la loro superficie policroma, che al momento del restauro si presentava – specie per le parti più a vista – poco sporca, probabilmente perché già sottoposta in passato a un intervento di pulitura localizzato e approssimativo. Il restauro ha accentuato il candore rosaceo degli incarnati, quasi di porcellana, e ha fatto emergere soluzioni pittoriche di vezzoso realismo, come la sfumata peluria della collottola del santo.

La scultura del *Sant'Antonio di Padova*, oggi esposta nella collegiata di San Simeone, proviene dal convento di San Nicola, sempre ad Alvito. Tuttavia, nonostante le attente ricerche archivistiche condotte nel paese frusinate¹¹, nulla si sa su chi ne sia stato il committente e le ragioni per cui questi si sia rivolto proprio a Grimaldo. Non sorprende, però, che un alvitano possa essersi indirizzato a un napoletano, giacché i rapporti tra Alvito e la capitale partenopea dovevano essere – anche da un punto di vista artistico – molto vivaci. In attesa di uno studio approfondito, valga a scopo esemplificativo richiamare il manichino della *Madonna del Rosario*, firmato da Francesco Picano e datato 1706¹² o, nel campo dell'oreficeria, un reliquiario che potrebbe offrire qualche indizio proprio sul contesto storico-culturale della scultura in esame. Anch'esso proveniente dal convento di San Nicola, reca inciso «Ex voto D.ne Marie Catani», realizzato – come ci dicono i punzoni – a Napoli nel 1738, dall'argentiere «A·T», non identificabile al momento, e con lo stesso bollo consolare che compare sulle corone, quello di Lorenzo Cavaliere¹³. Il reliquiario non solo è coevo alla scultura del *Sant'Antonio di Padova*, ma conserva del santo patavino una *sacra particula*, testimoniando quindi come le due opere potessero legarsi fra di loro per una simile committenza o comunque per una specifica congiuntura di fede e devozione da riconnettere quasi sicuramente all'elevazione di Antonio a patrono della città nel 1718. Il verbale della seduta pubblica fu redatto – e non è forse un caso – da Angelo Catani, che oltre ad essere luogotenente dell'Università locale, era anche fratello di Maria, la donatrice del reliquiario¹⁴. Tuttavia non va nemmeno escluso che la committenza della statua potesse venire (magari anche in unione a quella aristocratica) dalla confraternita attiva presso la cappella del santo nel convento di San Nicola¹⁵.

In ogni caso, è proprio in questo torno di anni subito successivi alla sua elevazione a patrono della città che ad Alvito era esplosa (o riesplosa, come sembrerebbe più verosimile, giacché se ne conoscono anche altre importanti raffigurazioni precedenti)¹⁶ una fortissima venerazione per il francescano Antonio con conseguente proliferazioni di opere artistiche. Lo mostrano, oltre alla scultura e al reliquiario, due tele: una nell'oratorio della Confraternita della Buona Morte, per mano forse di un pittore locale¹⁷, e un'altra, probabilmente di un allievo di Sebastiano Conca, conservata nella chiesa di Santa Teresa, ma anch'essa proveniente dal convento di San Nicola e databile con buona probabilità nel quinto decennio del XVIII secolo¹⁸. D'altronde, che la comunità locale sia sempre stata molto devota al



1. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).



2-3. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, prima del restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).



santo e alla sua statua, lo testimonia il già citato documento del 1839, una supplica del guardiano del convento all'intendente di Terra di Lavoro, in cui – al di là della questione meramente economica – si ricorda che per «l'accompagnamento della processione» vi erano spari di mortai e suoni di tamburi e zampogne¹⁹.

Sulla figura di Grimaldo aleggia un dato documentario importante, cui di converso fanno eco solo pochissime opere firmate. Nel maggio 1731 Giacomo Colombo aveva concesso – in punto di morte – al «dilettissimo compare» Antonio Grimaldi «tutta la facoltà bastante di far eseguire (...) quando da lui si è disposto»: era ovvero l'esecutore «del presente suo testamento e di tutto». Tra i testimoni questi figurava come «scoltore»²⁰. Non sappiamo se con ciò gli fosse affidata anche la bottega²¹, che in ogni caso doveva essere la più attiva e importante di Napoli, con numerosi allievi e collaboratori²².

Fatto sta che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, la prima opera nota – pur a livello documentario – è del 1733²³. Si tratta di un *Ecce Homo*, già nella chiesa partenopea di San Tommaso a Capuana, oggi non più rintracciabile (l'ultima probabile menzione è del 1902)²⁴. Grimaldo era «figliano di detta parrocchia» – segno dunque che doveva abitare e avere bottega negli immediati pressi – ed era stato chiamato a tale lavoro dai «deputati del SS. Viatico». Il lavoro, «di scoltura pittato e compiuto di tutto punto» e che aveva un valore ben superiore ai 10 ducati, fu in parte offerto dallo stesso Antonio (che ne ricevette solo sette e qualche spicciolo) «per sua mera divozione (...) a detta loro Deputazione e con sua firma aut.».

È invece del 1737 la prima statua conservatasi che reca la firma di Grimaldo: è il *San Francesco d'Assisi* dell'omonima

chiesa di Teggiano (SA)²⁵, ove sul basamento compare la scritta «Antonio Grimaldo F' 1737». L'opera riprende quasi pedissequamente una creazione di Giacomo Colombo, di cui sono noti almeno due esemplari firmati: quello del 1709 per il San Francesco di Montefusco (AV)²⁶ e quello del 1713 per il convento francescano di Lucera (FG)²⁷. Tale modello ebbe particolarmente fortuna viste le numerose repliche e imitazioni riferite allo scultore napoletano o al suo ambito nel territorio dell'allora Regno di Napoli, spesso anche per località limitrofe, se non per la stessa città²⁸.

Al Grimaldo si doveva anche un altro *San Francesco d'Assisi*, che un inventario, redatto al tempo di Gioacchino Murat e relativo alla chiesa madre di Auletta (SA), ricordava come proveniente dal soppresso monastero di Sant'Andrea della stessa città²⁹, oggi non più rintracciabile, forse distrutto nel terremoto del 1980³⁰.

All'anno successivo, il 1738, è riferito, come abbiamo visto, il manichino ligneo del *Sant'Antonio di Padova* del convento di San Nicola di Alvito. L'attestazione cronologicamente estrema è invece il *San Leonzio* della chiesa di San Lorenzo a Torre Orsaia (SA), firmato all'interno del basamento «Antonio Grimaldi F. 1761» e recentemente reso noto da Francesco De Nicolo³¹. A una data non precisabile va infine riferito un manichino ligneo a conocchia raffigurante la *Madonna Addolorata*, passato sul mercato antiquariale e la cui ubicazione attuale è sconosciuta, firmato «Antonio Grimaldo» sulla parte policroma del busto³².

Il *corpus* dello scultore si attesta – al momento – sul numero di sei opere: quattro ancora conservate e due disperse, datate tra il 1733 e il 1761. Un lasso di tempo davvero molto esteso, tale da far ben sperare in un progressivo accrescimen-



4. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, part. con la firma dell'artista dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).



5. Antonio Grimaldo, *Sant'Antonio di Padova*, part. del Bambino, dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).

to del catalogo via via che procederanno i censimenti e che nuove attribuzioni potranno esser fatte sulla base delle sculture ora riconosciute sicuramente di sua mano.

Per il *Sant'Antonio di Padova* di Alvito, il modello di Grimaldo è ancora – e quasi inevitabilmente – Giacomo Colombo: come mostrano, ad esempio, lo splendido esemplare a mezza figura della chiesa di San Francesco d'Assisi a Chieti, firmato e datato al 1706³³, e il manichino della chiesa di San Francesco a Manfredonia, riferito al 1712³⁴. A queste si può aggiungere anche la manomessa statua di Cesa (CE) nella chiesa di San Cesario, pesantemente restaurata alla fine dell'Ottocento, ma del 1715³⁵. Altre, come quella di San Francesco a Bovino (FG)³⁶, gli sono state invece attribuite. Statue di tale soggetto Grimaldo poteva d'altronde averle viste frequentando la bottega del maestro, dove ne uscivano quasi 'a serie': nel 1731 questi era infatti debitore di un certo padre Ludovico Sileo per «una statua di Sant'Antonio di Padua», per la quale sono note una caparra di venti ducati del 1729 e la destinazione per la chiesa di San Francesco a Matera, dove è tutt'ora custodita³⁷. Un altro esemplare di ridotte dimensioni è ricordato nell'inventario dei beni presenti in casa di Colombo, redatto pochi giorni dopo il testamento del 1731³⁸.

Il *Sant'Antonio di Padova* di Grimaldo si contraddistingue per la delicata misura dei rapporti affettivi e per la bilanciata espressività dei visi, né serafici né scomposti, ma palpitanti e immediati. Altri particolari che imitano i dati del reale, per dirlo con Letizia Gaeta, non compaiono, fatta eccezione per la sfumata peluria della collottola del santo, che richiama un'altra felice invenzione 'pittorica' di Giacomo Colombo, la lieve ricrescita della barba, che ha avuto non a caso una certa fortuna tra gli scultori napoletani del Settecento³⁹. Pur essendo un manichino senza il volume delle vesti, il *Sant'Antonio di Padova* sembra porsi sulla stessa linea del *San Francesco d'Assisi* di Teggiano, di così misurato pietismo come sono i modelli cui si ispira. Anche il *San Leonzio* di Torre Orsaia non si discosta da questo tracciato, per cui si può davvero escludere per questo artista «lo svolgimento delle formule colombeggianti verso risultati che preludono agli esiti dei maestri della cerchia sanmartiniana», come scriveva Gaeta⁴⁰ facendo leva sul *Sant'Andrea* di Auletta, che è però da estromettere, anche su base documentaria, dal novero delle statue di Grimaldo. Le opere di quest'ultimo si acclimatano perfettamente all'interno della tarda produzione di Giacomo Colombo, come il *San Giuseppe col Bambino* della chiesa di San Giovanni Battista di Colletorto



6. Corona argentea del *Sant'Antonio di Padova*, part. dei bolli (1739) dopo il restauro. Alvito (FR), collegiata di San Simeone (da San Nicola).

(CB), datato al 1730⁴¹, per il quale non sarebbe peregrino pensare a una collaborazione di bottega, come è stato supposto (facendo il nome del misconosciuto Gaetano Mirra) per il *San Michele Arcangelo* della chiesa del Ritiro di Rende (CS)⁴².

In ciò il percorso artistico di Grimaldo pare assomigliare a quella del contemporaneo Gennaro d'Amore, la cui produzione è stata icasticamente considerata «argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rococò»⁴³, termine quest'ultimo da intendersi con «cultura figurativa incentrata sulla teatralità delle forme»⁴⁴. Entrambi sembrano infatti fare una scelta di misura e devozione, ricorrendo deliberatamente a un formulario espressivo schietto ed efficace, al di là di quel presunto limite costituito dal condizionamento iconografico di modelli oramai consolidati, come quelli di Colombo stesso⁴⁵. Lo dimostra proprio una scultura lignea di D'Amore facilmente paragonabile a quella di Alvito, il *Sant'Antonio di Padova* di San Giorgio Morgeto (RC), di appena due anni precedente (1736)⁴⁶.

Dedico questo articolo alla memoria di Saverio Urciuoli, che autorizzò, da Soprintendente archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Frosinone, Latina e Rieti, il restauro dell'opera pochi mesi prima della prematura morte.

¹ È non a caso assente nella rassegna storiografica di R. CASCIARO, *Fortuna critica della scultura barocca napoletana in legno: qualche osservazione e l'avvio di un censimento "ragionato"*, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011, 1-2 (= *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. CURZI, A. TOMEI), pp. 273-298.

² Tra quelle note in bibliografia si segnalano, per l'area in questione: l'*Assunta* di Giacomo Colombo (1703) di San Barbato a Casalattico, cfr. A. ACCONCI, *Per un repertorio della scultura lignea. Appunti sui materiali del basso Lazio*, in «Nel Lazio», 3, 2012, pp. 25-26, fig. 18; il *San Barbato* di Luca Corino (1706), reso noto da G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, p. 27, fig. 51, la cui collocazione va corretta però in Casalattico, chiesa di San Barbato; la *Madonna del Rosario* di Francesco Picano (1705) nella medesima chiesa: F. FABBRI in *Tessere la speranza. Il culto della Madonna vestita lungo le vie del Giubileo*, cat. mostra, Roma 2016-2017, a cura di A. Russo, L. CAPOROSI, F. FABBRI, Roma 2016, pp. 40-43; il manichino della *Madonna col Bambino* di Francesco Picano (1706), nella collegiata di San Simeone ad Alvito, cfr. nota 12.

³ Su committenza della parrocchia di San Simeone, con il nulla osta del Fondo Edifici di Culto e sotto l'alta sorveglianza di chi scrive per conto della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Frosinone, Latina e Rieti. Ringrazio sentitamente Chiara Munzi e Giuseppe Ammendola della Keorestaurò S.n.c. per le informazioni sul loro accurato lavoro di restauro, qui sintetizzate dalla relazione finale.

⁴ Console nel 1728 e nel 1738-1739: E. CATELLO, C. CATELLO, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento-Napoli 1996, p. 33.

⁵ Si è scelto qui di utilizzare la grafia Grimaldo, ma come vedremo è utilizzata anche quella di Grimaldi. Grimaldo ricorre infatti come sottoscrizione in tre opere (Alvito, Teggiano cfr. nota 25, località sconosciuta cfr. nota 32) e in una fonte (cfr. nota 19); Grimaldi in un'opera (Torre San Lorenzo cfr. nota 31) e in due fonti (cfr. rispettivamente note 20 e 23).

⁶ Ivi, pp. 33, 47.

⁷ Prima del restauro, il Bambino indossava un altro abito, databile all'incirca alla prima metà del XX secolo. Il precario stato di conservazione ha suggerito di sostituirlo con una replica appositamente realizzata fintantoché non si provveda al suo restauro. Devo le informazioni tecniche sul corredo ad Enrico Ranaldi che ringrazio sentitamente.

⁸ Alvito, Archivio Storico Comunale, Archivio Pre e Post-unitario, b.175 (cat. VII, d. VI): fasc. 7 – 1800-1906.

⁹ Il perno della mano destra, spezzatosi, era stato rafforzato con due placche metalliche che non svolgevano più la loro funzione sostenitiva, cui si era cercato di ovviare attraverso due uncini che dal piatto inferiore del libro si agganciavano a un grande occhietto conficcato nel fianco del santo. Per tale ragione si è provveduto a rimuovere il perno rotto e a sostituirlo con uno nuovo in legno di noce (lungo 7 cm, diametro 1,6 cm). L'irrimediabile deperimento della materia lignea dell'arto superiore destro, troppo fragile per poter sostenere il considerevole peso del Bambino, ha suggerito di introdurre una staffa metallica nel busto del manichino (larga 3 cm, lunga 20 cm) così da sorreggere il piatto inferiore del libro. Il gancio tra braccio e avambraccio sinistro era stato invece sostituito da un cordino non più in tensione, che in fase di restauro è stato rimosso per ripristinare l'originario sistema del gancio con i due occhietti. Meno problemi statici hanno invece le gambe e il busto, assicurati

alla pedana con tre staffe di ferro: una più grande inchiodata sul retro del bacino e due più piccole sui polpacci. Nel complesso le due sculture non presentavano grandi lacune del supporto ligneo, ad eccezione di alcune dita delle mani e dei piedi del Bambino, tutte reintegrate in modo riconoscibile.

¹⁰ Questo sistema, non funzionante al momento del restauro, è stato ripristinato forgiando una nuova barra filettata (lunga 20 cm) che è stata inserita nel foro passante del libro e avvvitata alla staffa fuoriuscente dal manichino, così da limitare le sollecitazioni metalliche negli spostamenti processionali.

¹¹ Le ricerche sono state condotte da Gianfranco Vano, instancabile e generoso cultore alvitano che ringrazio sentitamente per la premurosa attenzione e il costante sostegno.

¹² G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., p. 27, fig. 53, e G. PETRUCCI, *Francesco Antonio Picano nella scultura del Settecento napoletano*, Montecassino 2005, pp. 96-97, figg. 5-6.

¹³ Scheda OA 12/00164306 (P. Rosazza, 1979).

¹⁴ Alvito, Archivio Storico Comunale, Periodo Pre-Unitario, Reg. 1 (dal 19-02-1708 al 19-09-1744): Sedute Decurionali. Deliberazioni dell'antica Università di Alvito.

¹⁵ Come mi segnala sempre Gianfranco Vano, la Confraternita doveva già esistere nel 1705, stando a documenti d'archivio coevi: Alvito, Archivio Storico Comunale, Archivio Pre e Post-unitario, b.175 (cat. VII, d. VI): fasc. 7 – spese di culto.

¹⁶ La celebre lunetta della chiesa di Santa Maria di Campo ad Alvito, per la quale si veda almeno A. CAVALLARO, *La pittura frusinate del secondo Quattrocento: il Maestro della Madonna di Alvito*, in *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, a cura di A. CAVALLARO, S. PETROCCHI, Roma 2013, pp. 364-365 n. 10.1.

¹⁷ Scheda OA 12/00164175 (E. Parlato, 1979).

¹⁸ Scheda OA 12/00164119 (E. Parlato, 1979). Riporto qui una comunicazione orale del collega e amico Matteo Borchia, che ringrazio per i sempre acuti e franchi suggerimenti.

¹⁹ Cfr. nota 8.

²⁰ Testamento del 29 maggio 1731, trascritto in G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., pp. 97-98.

²¹ L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, cat. mostra, Lecce 2007-2008, a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO, Roma 2007, p. 97.

²² L. GAETA, *Modelli, fonti e "venerati" maestri nelle botteghe napoletane. Spunti per riflessioni e revisioni*, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011, 1-2 (= *Abruzzo: un laboratorio di ricerca*, cit.), pp. 307-308.

²³ U. DI FURIA, *Il banco dei poveri e le trasformazioni settecentesche della chiesa di S. Tommaso Apostolo a Capuana*, in «Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», 2009-2010, pp. 166-167, doc. n. 24. Nel documento è menzionato come «Antonio Grimaldo».

²⁴ Per Di Furia (*ibidem*) potrebbe forse trattarsi dell'«*Ecce Homo*» della chiesa napoletana di Santa Maria del Rifugio ai Tribunali, *contra* F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua di S. Lorenzo di Gennaro d'Amore. Un'indagine sulla scultura lignea a Torre Orsaia e Castel Ruggero*, s.l. 2017, p. 25. Per la menzione della Sacra Visita del 1902 si veda U. DI FURIA, *Il Banco dei Poveri*, cit., pp. 166-167 nota 32.

²⁵ Archivio Nazionale dei Beni Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Teggiano-Policastro, Inventario dei Beni Culturali mobili, 72218. Cfr. M. AMBROGI, *La città delle cinquanta chiese: itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, Teggiano 2010, p. 203, e F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua*, cit., p. 25.

²⁶ Scheda OA 15/00660970 (G. Furcolo, 1995).

²⁷ Scheda OA 16/00174696 (S. Carbonara, 1993). Cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII: Fumo, Colombo, Marvocco, Di Zimmo, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino*, in G. BERTELLI, M. PASCULLI FERRARA,

Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. 1 La scultura, a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Galatina 1989, p. 65, fig. 8, e per le riproduzioni a colori I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008, figg. 152, 154, 156-157.

²⁸ Troia, cattedrale (Scheda OA16/00129994 [C. Raimondi, 1995]): cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Contributo*, cit., p. 66, fig. 13; Troia, San Francesco d'Assisi (Scheda OA 16/00129876 [A. Melpignano, 1995]): cfr. *ivi*, p. 65; Manfredonia (FG), San Francesco d'Assisi (Scheda OA 16/00036609 [R. Mavelli, 1989]). Si veda anche la scultura a Maddaloni (CE), San Francesco d'Assisi (Scheda OA 15/00067939 [R. Ruotolo, 1987]) e il busto di manichino del Museo Diocesano di Lucera attribuito a Colombo da I. DI LIDDO, *La circolazione*, cit., p. 190, fig. 151.

²⁹ L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del Salernitano*, Baronissi 2003, p. 28: «S. Francesco d'Assisi, statua, autore Antonio Grimaldo».

³⁰ Letizia Gaeta ha proposto di identificare quest'opera con un *Sant'Andrea* salvato dal terremoto del 1980 (L. GAETA, *Giacomo Colombo*, cit., pp. 96-98), ma tale ipotesi non è sostenibile: U. DI FURIA, *Il banco dei poveri*, p. 166 nota 31.

³¹ F. DE NICOLÒ, *Il culto e la statua*, pp. 25-27, e IDEM, *All'ombra di Giacomo Colombo e Giuseppe Sanmartino*, in E. VALCACCIA, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Castellamare di Stabia 2018, p. 114.

³² Sull'opera segnalatami per le vie brevi non mi è stato possibile reperire altre informazioni, se non una foto di scarsa qualità.

³³ Scheda OA 13/00012963 (L. Cassanelli, 1974), in cui viene datata al 1706. Cfr. F. VERLENGIA, *Opere di Giacomo Colombo negli Abruzzi e nel Molise*, in «Rivista Abruzzese», IX, 1956, 4, pp. 97-102; C. GASBARRI, *Pittori e scultori attivi a Chieti nel Settecento, in L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo, E. TIBONI, Pescara 2000, p. 284.

³⁴ Scheda OA 16/00036608 (R. Mavelli, 1989). Cfr. A. FERRARA, *Manfredonia: 8 chiese e l'episcopio*, Manfredonia 1979, p. 278.

³⁵ Scheda OA 15/00157657 (M. Sessa, 1991), senza il Bambino, trafugato. Cfr. F. PEZZELLA, *Sculture lignee di Giacomo Colombo ad Aversa e dintorni*, in «... Consuetudini aversane», 27-28, 1994, pp. 23-31.

³⁶ M. PASCULLI FERRARA, *Contributi*, cit., p. 66, fig. 14.

³⁷ OA 17/00038831 (A.M. Russo, 1991): cfr. G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., p. 20, 99.

³⁸ «Una statua di Sant'Antonio con Bambino in braccio di palmi due, e mezzo»: G.G. BORRELLI, *Sculture in legno*, cit., pp. 104-105.

³⁹ L. GAETA, «... colorite e miniate al naturale»: *vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. CASCIARO, Lecce 2007, pp. 206-207.

⁴⁰ L. GAETA, *Giacomo Colombo*, cit., p. 98.

⁴¹ D. CATALANO, *Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento in Molise: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di L. GAETA, Lecce 2007, p. 225, fig. 3.

⁴² L. GAETA, *Modelli, fonti*, cit., p. 308, fig. 12.

⁴³ G. SOLFERINO, *Un argine di compunta devozione all'audacia intemperante del Rocò. La scultura lignea di Gennaro D'Amore tra Giacomo Colombo e i sanmartiniani*, in *La Donna Coronata di stelle nella città di Piedimonte Matese*, Dragoni 2013, pp. 21-35.

⁴⁴ *Ivi*, p. 27.

⁴⁵ D. CATALANO, *Scultura lignea*, cit., p. 232.

⁴⁶ G. RUSSO, *Gennaro D'Amore e la settecentesca statua di Sant'Antonio in San Giorgio Morgeto*, in «L'Alba della Piana», maggio 2013, pp. 3-5.

Recensione a M. Torino, Stefano delle Chiaje. *La damnatio memoriae di uno scienziato*, Napoli, Polidoro, 2016.

Maria Toscano

L'argomento principale del testo di Marielva Torino, *Stefano delle Chiaje. La damnatio memoriae di uno scienziato* (Napoli, Polidoro, 2016), che si estende in due ampi volumi per un totale di circa mille pagine, consiste nella ricostruzione minuziosa delle vicende biografiche e scientifiche di Stefano delle Chiaje (Teano 1794-1860), medico, naturalista, botanico, zoologo ed esimio studioso di anatomia comparata. Tuttavia esso, in realtà, non esaurisce le tematiche affrontate dall'autrice, la quale nel ripercorrere le tappe della formazione e della vita personale e professionale di delle Chiaje fornisce un quadro vivace e dettagliatissimo dell'ambiente delle scienze negli ultimi anni del Regno delle Due Sicilie. Il che rende il libro di grande interesse poiché esso affronta un terreno davvero poco indagato; specie nell'arco cronologico che va dagli anni Venti dell'Ottocento alla vigilia della nascita del Regno d'Italia.

L'autrice, affrontando un campo di indagine, come s'è detto, assai desueto e perciò stesso particolarmente faticoso, ha delineato il profilo professionale di una serie di studiosi spesso poco noti che intervennero con autorevolezza nel dibattito scientifico internazionale, facendo emergere come anche nell'ultimo quarantennio di regno i Borbone nutrissero uno specifico interesse per la promozione della scienza e delle istituzioni scientifiche, ponendo in atto politiche programmaticamente volte al progresso tecnologico inteso quale imprescindibile prerequisito per raggiungere il miglioramento delle condizioni economiche e l'emancipazione sociale, secondo un'idea di origine genovesiana e già tipica degli anni di Carlo, portata avanti senza soluzione di continuità, pur in declinazioni via via deteriori, sino al dissolvimento del regno meridionale. Tale circostanza finì per determinare una classe intellettuale che nel corso di almeno tre generazioni dialogò da pari con i maggiori scienziati presenti nel panorama internazionale, apportando in taluni casi il proprio contributo originale.

La maniera in cui è organizzata l'opera è particolarmente efficace; in quanto essa, pur ripercorrendo in ordine cronologico le varie tappe della vita di delle Chiaje, prevede una vasta sezione dedicata ai rapporti di quest'ultimo con alcune tra le personalità di più alto prestigio della scienza dell'epoca, all'interno del Regno delle Due Sicilie, nel resto d'Italia e all'estero. Essa rappresenta il fulcro del testo e ne incarna uno dei punti di forza per originalità e dovizia di particolari. Tale sezione, essendo organizzata nominalmente per biografie disposte in ordine alfabetico, risulta di agevole consultazione e costituisce di fatto un valido punto di partenza per chiunque voglia seguire tematiche affini. La vasta bibliografia e il numero assai cospicuo di documenti raccolti riguardo ciascuno degli scienziati in contatto con delle Chiaje, nonché la rigorosa e acuta indagine critica condotta su tale materiale rendono inoltre il testo straordinariamente stimolante poiché ricco di numerosi spunti di ricerca.

La mole impressionante di manoscritti individuati e raccolti dalla Torino in archivi e biblioteche italiane e straniere

è composta di documenti quasi sempre inediti, e anzi nella maggior parte dei casi del tutto ignoti, poiché per lo più custoditi in archivi familiari tutt'ora privati e di conseguenza di non facile accesso. Tali documenti sono stati il più delle volte anche trascritti dall'autrice e, quando funzionali alla ricostruzione dei fatti, totalmente o in parte inserite nel corpo del testo. Ma molte altre fonti manoscritte, non meno interessanti, benché escluse dalla versione a stampa per comprensibili ragioni di sintesi, sono tuttavia consultabili sul sito della casa editrice.

Al rigore con cui è condotta la ricerca di Marielva Torino e alla precisione della ricostruzione storica degli eventi principali della vita di delle Chiaje in un intricato gioco di specchi fatto di rimandi incrociati ai vari altri protagonisti della scena scientifica del suo tempo, non corrisponde però, e questa è un'autentica rarità, un testo ostico; al contrario esso risulta di lettura agevole, persino piacevole, grazie ad un tono divertito e divertente che di fatto lo rende accessibile anche ai non addetti ai lavori, poiché la grande passione che ha mosso il lavoro della Torino e l'adesione empatica alla personalità e alla tormentata biografia di delle Chiaje, dai successi giovanili, alla marginalizzazione dell'ultima parte della sua vita, fino alla *damnatio memoriae* messa in atto ai suoi danni *post mortem*, permeano di se stessi l'intero testo che si legge con il trasporto di un romanzo, grazie anche alla scorrevolezza e all'estrema eleganza formale della scrittura.

Il vasto e variegato lavoro trova coerenza intorno alla figura di Stefano delle Chiaje, del quale la Torino ricostruisce, come s'è detto, con trasporto anche emotivo le vicende professionali e personali con una minuzia a tratti maniacale che fa emergere con chiarezza la vastità degli interessi del medico teatino, nonché l'importanza delle sue ricerche sia in quanto a originalità delle conclusioni che in quanto ad approccio metodologico. Un ruolo fondamentale in tal senso ha svolto la ricostruzione completa della produzione bibliografica dello scienziato, vasta quanto complessa, perché dispersa in molte riviste scientifiche italiane e straniere e spesso pubblicata in diverse edizioni che presentano variazioni talvolta significative poiché aggiornate con i nuovi risultati delle sue ricerche.

Un altro dato di particolare rilievo che emerge dallo studio di Marielva Torino è certamente il motivo per cui uno scienziato che in vita ebbe fama internazionale e che fu apprezzato da personaggi del calibro di Alexander von Humboldt risultò quasi totalmente assente dal panorama scientifico degli anni in cui visse. L'ipotesi assai convincente della Torino, suffragata per altro da solide prove documentarie, è che egli sia stato vittima di una feroce rivalità generatasi all'interno dell'ambiente accademico partenopeo, in particolare con Oronzio Gabriele Costa (1789-1867), zoologo altrettanto capace e come lui titolare di cattedra presso l'ateneo cittadino. Tale rivalità, nata sulla base di una forte competizione di tipo professionale, finì per acuirsi ed estendersi al piano politico a causa dell'adesione di Costa alle idee liberali e dell'appartenenza di delle Chiaje al partito filoborbonico, cosa che lo condusse ad avere non pochi detrattori all'interno dell'ambiente scientifico della capitale borbonica, specie dopo la fine del Regno delle Due Sicilie, avvenuta poco tem-

po dopo la sua morte; circostanza che finì per amplificare gli effetti di ciò che l'autrice identifica come un vero e proprio *spoils system* posto in atto negli anni immediatamente successivi alla nascita del Regno d'Italia. Piuttosto riservato e cauto per natura, quasi esclusivamente dedito ai suoi studi, delle Chiaje nella realtà dei fatti risulta semplicemente poco interessato alle questioni politiche. Oronzio Gabriele Costa al contrario, così come il suo figlio prediletto Achille (1823-1898), destinato a seguire le orme paterne nello studio della zoologia e ad assumere la cattedra che fu sua presso l'università di Napoli, come è noto, aderirono apertamente al partito unitario e liberale; per questo il padre fu destituito dall'incarico accademico nel 1849 e mai più reintegrato nonostante si fosse proclamato innocente e avesse più volte impetrato il perdono di Ferdinando II. In ragione di tali profonde umiliazioni sofferte da Oronzio Gabriele Costa e dalla sua famiglia, la raggiunta indipendenza nazionale segnò per l'oramai anziano padre l'attribuzione del titolo di professore emerito e per il figlio quella dell'insegnamento di zoologia. Tali incarichi furono chiaramente assegnati loro innanzitutto per risarcirli in qualche modo di quanto patito in passato, e dunque per certi versi al di là dei loro stessi meriti scientifici, come chiaramente scritto persino in uno dei necrologi dedicati ad Oronzio Gabriele Costa. Proprio grazie alla posizione di potere assunta a partire dai primi anni Sessanta, i due Costa riuscirono dunque assai facilmente nell'intento di eliminare il maggior numero di tracce lasciate da Stefano delle Chiaje nel mondo scientifico, non riconoscendogli alcuna delle sue scoperte e ignorando persino il ruolo da lui svolto nelle istituzioni museali dell'ateneo napoletano.

Esemplare in questo senso è uno dei tanti interessanti episodi relativi alla storia del collezionismo e dei musei pubblici italiani ricostruiti dall'autrice, tema che costituisce un ulteriore nucleo di interesse del testo. Si tratta in particolare della storia di un capodoglio di ragguardevoli dimensioni ritrovato a Reggio Calabria e finito per anni nei depositi del museo zoologico dell'università di Napoli per decisione dello stesso delle Chiaje, per poi divenire uno dei reperti principali del Museo di Anatomia Comparata dell'università di Bologna, dove tuttora si trova. Il grosso cetaceo infatti si era spiaggiato nel 1849, poco tempo dopo il dono da parte di delle Chiaje di un animale simile, una balenottera però assai più piccola, che era stata esposta nel museo anatomico dell'ateneo cittadino del quale delle Chiaje in quel momento era direttore. L'animale era stato acquistato nel 1847 dal norvegese Wilhelm Frimann Koren Christie (1778-1849), fondatore del Museo di Scienze Naturali di Bergen, a spese del medico teatino, che aveva richiesto ed ottenuto che fosse apposta una targa sul teschio del cetaceo che attestasse il suo atto di liberalità. Il più grosso cetaceo proveniente da Reggio Calabria, dopo un lungo e complesso lavoro di preparazione e prelievo che probabilmente danneggiò anche alcune vertebre caudali dell'animale, giunse comunque al museo zoologico partenopeo, ma non fu mai esposto forse per effettive ragioni di spazio, ma soprattutto perché delle Chiaje non voleva che l'animale acquisito da lui anche con un certo sforzo econo-

mico fosse messo in ombra da uno molto più grande. Cosa che poté porre in atto grazie alla sua grande influenza anche in campo zoologico proprio a partire dal 1849, in ragione della morte di Giosuè Sangiovanni, direttore del Museo di Zoologia, e della destituzione per motivi politici di Oronzio Gabriele Costa, titolare dell'altra cattedra relativa a tale materia presso l'ateneo cittadino. La morte di delle Chiaje e gli stravolgimenti politici legati alla nuova organizzazione accademica determinata dalla fine del regno borbonico avevano determinato la "scomparsa" di entrambi questi cetacei che giacevano in verità ancora esposti ma non identificati, fino a quando Marielva Torino non li ha individuati sulla base di prove documentarie e osservazioni di tipo anatomico incontrovertibili. In particolare il grosso capodoglio proveniente da Reggio Calabria risulta essere quello tutt'ora esposto al Museo di Anatomia Comparata dell'università di Bologna, ceduto nel 1870 da Paolo Panceri, direttore del Museo di Anatomia Comparata di Napoli, a Sebastiano Richiardi, suo collega dell'omonimo museo di Bologna, con il quale Panceri era in ottimi rapporti. La balena acquistata da delle Chiaje, al contrario, coincide con quella attualmente esposta nelle sale del Museo Zoologico di Napoli, ma la targa che ne attestava il legame con delle Chiaje fu fatta rimuovere, con ogni probabilità dallo stesso Achille Costa, figlio di Oronzio, negli anni in cui ne fu direttore. L'episodio riportato, come numerosi altri, dimostra molto bene l'approccio originalissimo ed assai efficace dell'autrice, la quale, da medico e paleopatologa, unisce sempre al rigore del reperimento e dello studio critico delle fonti un'altrettanto professionale ricerca di prove anche scientifiche, cosa che le consente di dimostrare in maniera spesso stringente la verità dei fatti.

Indice dei nomi

- Abbate, Francesco, II, 31-32, 51, 62
Acconci, Alessandra, III, 67
Aceto, Francesco, I, 33
Acevedo y Zúñiga, Manuel de, VI conte di Monterrey, viceré, II, 62
Achille, I, 12, 16
Adler, Jacob Georg Christian, II, 7, 19
Adriani, Fiammetta, II, 63
Afán de Ribera, Pedro, duca di Alcalà, viceré, II, 57, 62
Albacini, Carlo, III, 44
Albani, Francesco, III, 14
Albl, Stefan, III, 16
Alcoy, Rosa, I, 34
Aldobrandini, Pietro, III, 18
Alfonso II d'Aragona, duca di Calabria, II, 21, 27, 32
Alfonso V d'Aragona, *detto* il Magnanimo, II, 32
Allroggen-Bedel, Agnes, I, 16
Alonso Moral, Roberto, II, 62-63
Alonso Rodríguez, María del Carmen, III, 46
Alparone, Giuseppe, II, 21-22, 30-31
Álvarez, Antonio de Toledo, V duca d'Alba, III, 12
Ambrogio, Marco, III, 68
Ambrosoli, Francesco, III, 55, 59
Amelio, Michaela, III, 17
Amendola, Giovan Battista, III, 45
Amenemone, II, 9
Amenta, Alessia, II, 19
Amitrano, Marco, I, 34
Ammendola, Giuseppe, III, 64, 67
Androsov, Sergej, II, 76
Angelelli, Walter, I, 33-34
Angelini, Costanzo, III, 43, 48
Angelini, scultori, III, 45
Angelini, Tito, II, 65-70, 72-77
Anselmo, Salvatore, III, 63
Anti, Carlo, I, 14, 17
Antonelli, Attilio, II, 62
Antoni, Carlo, III, 51, 53
Antoniazio Romano, *vedi* Aquili, Antonio
Antonini, Riccardo, II, 19
Anzelmi, Domenico, II, 65-66, 75
Apap Bologna, Alaine, III, 63
Appollonio di Archia, I, 10
Aprea, Eugenio, I, 34-35
Aprea, Giuseppe, I, 33-35
Aquili, Antonio, *detto* Antoniazio Romano, II, 21-22, 25, 29
Arbace, Luciana, I, 34
Arcangeli, Francesco, I, 76-77
Arcucci, Caterina, I, 30, 34
Arcucci, famiglia, I, 31
Arcucci, Francesco, I, 30, 34
Arcucci, Giacomo, I, 29-32, 34
Arcucci, Giovanni (Joannuzzo, Iannuzzo), I, 30-32, 34
Ar dia, Vincenzo, II, 62
Arditi, Michele, I, 5, 16; II, 13; III, 39-40, 42, 44, 47-48
Ariosto, Ludovico, I, 49-50, 57, 59
Aristide, I, 5
Arkipov, Nikolai Il'ich, II, 76
Arnaud, Tommaso, II, 75
Aronberg Lavin, Marilyn, I, 33
Ascani, Karen, II, 19
Ascione, Imma, I, 72
Ashley-Cooper, Anthony, III conte di Shaftesbury, I, 45; III, 57
Assemani, Stefano Evodio, II, 7
Attanasio, Sergio, I, 47
Avagnali (Avaquali), Tommaso, III, 62
Avagnali, Giovanni Antonio, III, 62
Avellino, Francesco Maria, I, 65; III, 49
Avino, Luigi, III, 20-21, 32, 34-35, 68
Baglione, Giovanni, III, 8, 9, 17-19
Baldassari, Francesca, III, 17
Baldovini, Baldovino de', II, 33
Balsamo, Guido, I, 33
Balzano, Francesco, I, 71
Barandoni, Cristiana, I, 16
Barbieri, Giovanni Francesco, *detto* Guercino, III, 10, 12, 14, 18
Barraja, Silvano, III, 63
Barsotti, Vincenzo, III, 40
Bartolini, Lorenzo, II, 68, 70
Baruzzi, Cincinnato, II, 69, 74-77
Baschenis, Evaristo, I, 77
Basile, Giovan Battista, I, 78
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, III, 18
Bassi, Domenico, I 16; III, 47
Battistello, *vedi* Caracciolo, Giovan Battista
Bayard de la Vingtrie, Armando, I, 60-62, 65-67, 69, 71-72
Bazzocchi, Marco, III, 58
Beaven, Lisa, III, 18
Beck, Herbert, I, 17
Becker, Felix, II, 51, 62
Bédier, Joseph, III, 54, 58
Beer, Marina, I, 59
Beinaschi, Giovanni Battista, III, 20
Bellenger, Sylvain, II, 78
Bellucci, Roberta, II, 45
Belvedere, Andrea, I, 77-78
Benati, Daniele, III, 16
Benavides y Dávila, Francisco de, IX conte di Santisteban, viceré, II, 57, 60
Benedetto XIII (Pier Francesco Orsini), papa, I, 46
Benevento, Giuseppe, II, 44
Bénichou, Paul, III, 58
Benjamin, Walter, III, 37
Benvenuti, Giuliana, III, 58
Berenon, Bernard, II, 30
Bernardino di Betto, *detto* Pinturicchio, II, 29-30, 32
Bernini, Gian Lorenzo, II, 53-54, 60, 78
Bertelli, Gioia, III, 68
Bertozzi, Massimo, II, 76
Bianchi, Lorenzo, III, 45, 49
Bianchi, Pietro, I, 65, 68-69
Biondi, Fabio, I, 58
Bissel, Gerhard, II, 62
Bissell, R. Ward, III, 5, 17
Blume, Dieter, I, 33
Bock, Nicolas, I, 34
Bol, Peter Cornelis, I, 14, 16-17
Bologna, Ferdinando, I, 31, 33, 35, 45, 75; II, 27, 30, 32; III, 20, 34, 63
Bonaparte, Giuseppe, III, 7, 38
Bonaparte, Napoleone, II, 5, 10; III, 7, 9, 51
Bonavita, Riccardo, III, 58
Bonelli, Renato, I, 33
Bonini, Mariacristina, I, 71
Bonisoli, Alberto, II, 78
Bonito, Giuseppe, III, 43
Bonstetten, Charles Victor, III, 52
Bonucci, Antonio, I, 15
Bonucci, Carlo, I, 5, 15, 63, 68
Borbein, Adolf H., I, 14
Borbone, famiglia, I, 68; III, 45, 69
Borchia, Matteo, III, 68
Borgia, Camillo, II, 7, 10-12, 16, 20
Borgia, collezione, III, 48
Borgia, Stefano, II, 5-12, 16, 19-20
Borrelli, Gennaro, II, 51, 61
Borrelli, Gian Giotto, II, 61; III, 67-68
Borzelli, Angelo, I, 75
Botti, Nicole, I, 50, 58
Braca, Antonio, I, 33; II, 42; III, 34
Brancaccio, Drusia, II, 22
Branciforte, Antonio, III, 62
Branciforte, Ercole, duca di Sangioanni, III, 62
Branciforte, Girolamo, III, 62
Branciforte, Luigi, III, 62
Bresciani, Antonio, II, 19
Brevetti, Giulio, I, 46
Briano, Italo, I, 71
Briganti, Giuliano, I, 77
Brigstocke, Hugh, III, 17
Broschi, Carlo, *detto* Farinelli, I, 51
Brown, Jonathan, III, 16
Brunelli, Angelo, II, 76; III, 38
Buccaro, Alfredo, II, 75
Bucciano, Tommaso, III, 43, 48
Buch, David J., I, 59
Buchanan, William, III, 17
Buonamici, Castruccio, I, 46
Buonarroti, Michelangelo, II, 66; III, 38-39
Buono, Silvestro, I, 73; II, 35
Burckhardt, Jacob, I, 42
Burnett Grossman, Janet, II, 62
Buzi, Paola, II, 19-20
Cacciatore, Giuseppe, III, 34
Cacciotti, Beatrice, II, 62
Cadario, Matteo, I, 16
Caffiero, Marina, II, 19
Caffiero, Antonino, I, 34
Caglioti, Francesco, III, 16
Caldara, Polidoro, da Caravaggio, I, 73, 75-76; II, 37
Calì, Andrea, II, 76; III, 44
Calì, Antonio, II, 75-76
Calì, Gennaro, II, 65-73, 75-77
Calò Mariani, Maria Stella, III, 68
Calzado de Toledo, Carmen, III, 19
Camelia, Giovanni, I, 33
Camera, Matteo, I, 33-34
Canadelli, Carlo, II, 77
Canale, Antonio, I, 35
Canart, Joseph, III, 47
Candida Gonzaga, Berardo, III, 63
Cangia Lanza, Anello, III, 60
Canguilhem, Georges, III, 58
Cano Rivero, Ignacio, III, 17
Canova, Antonio, II, 64-69, 71, 75-77; III, 38
Cantilena, Renata, II, 14, 19-20
Cantone, Gaetana, I, 33-35
Capaccio, Giulio Cesare, I, 34
Capaldi, Carmela, III, 47, 49
Capece, Carlo Sigismondo, I, 52
Capoano, Giovanni, II, 44
Capolongo, Domenico, III, 63
Capone, Stefano, I, 58-59
Caporossi, Luisa, III, 67
Capparelli, Emilia, II, 31
Cappelletto, Sandro, I, 58
Capriotti, Adriana, III, 17, 19
Capuana, Luigi, I, 41-43, 47

Caputo Calloud, Annarita, II, 77
 Caracciolo, Giovan Battista, *detto* Battistello, II, 79; III, 9-10, 12, 18-19
 Caracciolo, Landolfo, O.F.M, arcivescovo d'Amalfi, I, 26
 Carafa, Diomede, II, 32
 Carafa, Fabrizio, I, 42-43
 Carafa, Francesco, II, 44
 Caravaggio, *vedi* Merisi, Michelangelo
 Carboni, Ulisse, I, 72
 Cardinali, Luigi, II, 6, 9, 19
 Cardisco, Marco, I, 73, 76; II, 33, 42-43
 Carinci, Filippo, I, 16
 Carlo di Borbone, re di Napoli, I, 39, 46; III, 69, 37, 42
 Carlo di Durazzo, re di Napoli, I, 30
 Carlo I d'Angiò, re di Napoli, III, 62
 Carlo Magno, 46
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore, I, 46
 Carlone, Carmine, II, 63
 Caro Quesada, María Salud, II, 62
 Caròla Perotti, Angela, III, 46, 48
 Caron, François, I, 71
 Carotenuto, Simona, III, 20, 34
 Casadei, Alberto, I, 59
 Casciaro, Raffaele, II, 61-62; III, 67-68
 Casorati, Felice, I, 79
 Cassese, Giovanna, III, 46, 49
 Cassiano, Antonio, II, 62; III, 68
 Cassinari, Bruno, I, 79
 Castaldi, Giuseppe, II, 44
 Castaldo, Bernardino, II, 44
 Castellani, Cecilia, III, 58
 Castellano, Leonardo, I, 75; II, 35, 37, 42-44
 Castelnovo, Enrico, I, 33
 Castracane, Marco, I, 33
 Catalani, Luigi, I, 40, 47
 Catalano, Dora, II, 32; III, 68
 Catani, Angelo, III, 64
 Catani, Maria, III, 64
 Catello, Corrado, III, 63, 67
 Catello, Elio, III, 63, 67
 Catra, Elena, II, 75-76
 Causa Picone, Marina, I, 45-47
 Causa, Raffaello, I, 45, 47, 76-80; II, 21-22, 26, 28, 31
 Causa, Stefano, I, 76-80; III, 18
 Cavaliere, Lorenzo, III, 64
 Cavallaro, Anna, II, 31; III, 68
 Cavallini, Pietro, I, 19, 21-23, 29, 35
 Cavarozzi, Bartolomeo, III, 5
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, III, 6, 17
 Cecere, Aldo, II, 30, 43
 Cecere, Francesco, II, 20
 Cecere, Imma, I, 46-47
 Celano, Carlo, II, 45, 49
 Celebrano, Francesco, I, 38, 44-45; II, 67-68, 76; III, 29, 37
 Celestino V (Pietro Angelerio), papa, I, 31
 Cenni di Pepo, *detto* Cimabue, I, 26
 Centanni, Vincenzo, III, 49
 Cento, Francesco, I, 59
 Cerbino, Giovan Battista, I, 75
 Cerda y Aragón, Luis Francisco de la, IX duca di Medinaceli, viceré, II, 56-57, 60, 63
 Cerezo San Gil, Gloria Marisol, II, 62
 Ceriana, Matteo, II, 32, 76
 Cerio, Edwin, I, 33-34
 Céspedes, Sancho de, III, 19
 Chamboisier, Pietro, III, 39
 Chateaubriand, François-René de, III, 53
 Chiarini, Giovanni Battista, II, 45
 Chiosi, Elvira, I, 46
 Chiurazzi, fonderia, III, 46
 Chiurazzi, Gennaro, III, 46
 Christiansen, Keith, III, 16-17
 Ciana, Caterina, III, 20
 Ciardo, Vincenzo, I, 79
 Ciccione, Andrea, II, 30
 Ciccotti, Vincenzo, II, 19
 Cicino, Francesco, II, 21-32
 Cicognara, Leopoldo, I, 42, 47; II, 75-76
 Cifariello, Filippo, III, 45
 Cifo, Tommaso, III, 62
 Cimabue, *vedi* Cenni di Pepo
 Cioffi, Rosanna, I, 46-47; II, 76
 Cipolla, Giuseppe, III, 46
 Cipriani, Angela, III, 47
 Cirillo, Gabriele, I, 65, 67, 72
 Clausewitz, Carl Phillip Gottlieb von, III, 56
 Clemente VII (Roberto di Ginevra), antipapa, I, 30
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, II, 7
 Cleopazzo, Nicola, I, 76
 Coarelli, Filippo, I, 16
 Cobalto, Giuseppe, I, 33
 Coccorante, Leonardo, II, 45
 Coiro, Luigi, II, 53, 62
 Colangelo, Carmelo, III, 58
 Colantuono, Anthony, III, 18
 Coliva, Anna, II, 20
 Collantes, Francisco, III, 18
 Collins, Michael, I, 58
 Colombo, Giacomo, II, 61, 63; III, 65-68
 Colombo, Michele, I, 47
 Colonna di Stigliano, Fabio, I, 40, 42-43, 46-47
 Colotti, Mariateresa, I, 58
 Conca, Sebastiano, III, 64
 Coniglio, Giuseppe, II, 62
 Constant, Benjamin, III, 52
 Conte, Domenico, III, 59
 Conti, Simonetta, I, 46
 Contini, Roberto, III, 17
 Corbino (Corvino), Giovan Battista, I, 75
 Corenzio, Belisario, I, 41
 Corneau, Alain, I, 77
 Corneille, Pierre, I, 48, 52
 Corradini, Antonio, I, 36, 45; II, 68, 76
 Corsaro, Marino, I, 27
 Corvino, Anna, I, 75
 Corvisieri, Costantino, II, 26, 31
 Cossy, Valérie, III, 58
 Costa, Achille, III, 70
 Costa, Oronzio Gabriele, III, 69
 Costanzo, presbitero, I, 28
 Costanzo, Salvatore, II, 42-44; III, 63
 Cotinario, Filippo, I, 75
 Cotticelli, Francesco, I, 58
 Cozzi, Mario, I, 71
 Cozzolino, Caterina, II, 19-20
 Craveri, Benedetta, III, 58
 Crespi, Giuseppe Maria, I, 77-78
 Crinito, Pietro Paolo, II, 40
 Crisconio, Luigi, I, 79
 Criscuolo, Giovan Angelo, II, 44
 Criscuolo, Giovan Filippo, I, 73, 75-76
 Crispo, Antonio, I, 71
 Croce, Benedetto, I, 38, 40, 42-45, 47, 49, 56, 58; II, 62, 76; III, 50-59
 Croghan, Elisa, I, 47
 Croghan, Enrico, I, 47
 Cruciatà, Roberta, III, 60, 63
 Cuartero y Huerta, Baltasar, III, 5, 17-18
 Cucciniello, Antonella, II, 31, 42, 61
 Cuciniello, Domenico, III, 45, 49
 Curia, Francesco, II, 43-44
 Curia, Michele, I, 75
 Curtius, Ernst Robert, III, 54-55, 59
 Curzi, Gaetano, III, 67
 Cutajar, Dominic, III, 63
 d'Agliano, Andreina, III, 46
 D'Agostino, Paola, II, 51, 55, 62
 d'Alaneo (d'Alagno), famiglia, I, 33
 D'Alconzo, Paola, I, 72; III, 48
 D'Ambra, Raffaele, II, 75
 D'Amore, Gennaro, III, 67
 D'Apuzzo, Nicola, II, 75
 D'Arbitrio, Nicoletta, III, 49
 d'Auria, Rosolina, III, 20
 D'Errico, Diana, II, 19-20
 D'Onofrio, Mario, I, 34
 D'Orsi, Achille, III, 45
 D'Orsi, famiglia, III, 23
 Daiduca, Geronomo, I, 51
 Dalbono, Carlo Tito, II, 75
 Dalbono, Edoardo, II, 76
 Danesi Squarzina, Silvia, III, 18
 David, Elisabeth, I, 79
 Davin, Patrick, I, 58
 de Alaneo (d'Alagno), Andrea, arcivescovo d'Amalfi, I, 27, 34
 de Alaneo (d'Alagno), Franzone, I, 27
 de Alcubierre, Roque Joaquín, I, 8
 de Amato, Giovanni Battista, III, 62
 De Angelis, Francesco, III, 45
 de Bernardo, Berardino, II, 21
 De Biase, Nicola, I, 50
 De Blasi, Nicola, I, 59
 De Boni, Claudio, III, 58
 de Bustamante, Francisco, II, 60
 de Castellana, Leo, I, 75
 de Ceglia, Francesco Paolo, I, 46
 de Conello, Giovan Vincenzo, II, 43
 de Cuncto, Andrea, arcivescovo d'Amalfi, I, 33
 De Cunzo, Mario, II, 63
 De Domenico (De Dominici, Di Dominicis), famiglia, III, 60
 De Domenico, Antonio, III, 60, 62
 De Domenico, Onofrio, III, 62
 De Domenico, Paolo, III, 62
 De Dominici, Bernardo, II, 22, 30-32, 44-45, 48-49, 51-55, 59-60, 62-63; III, 62
 De Dominici, Diana, III, 62
 De Dominici, Francesco, III, 62
 De Dominici, Maria, III, 62
 De Dominici, Raimondo, III, 62
 de Fabris, Giuseppe, II, 75
 De Francesco, Angelo, III, 62
 de Frutos Sastres, Leticia M., II, 62
 de la Condamine, Charles-Marie, I, 46-47
 de la Ville sur-Yllon, Ludovico, II, 30
 De Lachenal, Lucilla, III, 47
 de Laval de la Loubrierie, Jean Charles François, II, 71, 76
 de Laval, famiglia, II, 70
 de Ligori, Fabio, II, 44
 de Ligori, Ferrante, II, 44
 de Linnau, Raimond, III, 47
 de Lorenzo, Maurizio, III, 20
 De Luca, Marcellino Ammiano, I, 37
 de Mare, Giovanni Tommaso, III, 60
 de Martini, Vega, II, 63; III, 47, 49
 De Mieri, Stefano, II, 42-44
 de Moysis, Costanzo, II, 32
 De Nicolò, Francesco, III, 65, 68

- De Petra, Giulio, I, 16
De Rinaldis, Aldo, II, 30
De Rosa, Luigi, I, 71
de Ruggeri, Nicola, III, 60
de Ruggiero, Dario, III, 51, 58
De Sanctis, Francesco, III, 53-55
de Seta, Cesare, I, 33-34, 71
de Sii (de Sija, de Sica), Antonio, I, 75
De Simone, famiglia, III, 36, 38-39, 41-42, 44-45, 48-49
De Simone, Francesco, III, 43, 48
De Simone, Giovanni, III, 44, 49
De Simone, Giuseppe, III, 43-44
De Simone, Luigi, III, 43-44, 48
De Simone, Michele, III, 43, 48
De Simone, Raffaele, III, 49
de Thomon, Jean-François Thomas, II, 71
De Vito, Giuseppe, I, 77
de Volante, Crispino, II, 40
Debono, John, III, 63
Degrada, Francesco, I, 58
del Balzo, Raimondo, I, 31
del Donzello, Ippolito, II, 22, 32
del Donzello, Pietro, II, 22, 32
del Monte, Francesco Maria, III, 18
del Po, Giacomo, II, 45, 48-49
dell'Abate, Niccolò, III, 9
della Porta, Giovan Battista, I, 78
della Porta, Guglielmo, III, 44, 47
Della Rocca, Gaetano, II, 75
delle Chiaje, Stefano, III, 69-70
Desportes, Marc, I, 71
Detrez, Louise, III, 48
Di Benedetto, Almerinda, II, 76
di Castiglione, Ruggiero, I, 47
Di Costanzo, Raffaele, I, 72
Di Dario Guida, Maria Pia, II, 22, 26, 31-32
Di Domenico, Domenico, III, 62
Di Furia, Ugo, III, 68
Di Giacomo, Salvatore, I, 40, 43-44, 47, 58
Di Liddo, Isabella, II, 62; III, 68
di Majo, Elena, II, 77
di Maria, Rita, II, 19-20
Di Mauro Di Polvica, Francesco, II, 42
Di Natale, Maria Concetta, III, 63
di Savignano, Minico, I, 75
Di Stefano, Roberto, I, 34
Di Tucci, Enzo, I, 33
di Vito, Salvatore, II, 49
Digman Wingfield, James, III, 7, 9
Dolari, Simona, III, 16
Domenichino, *vedi* Zampieri, Domenico,
Domínguez Ortiz, Antonio, III, 17
Domínguez Rodríguez, José María, II, 62
Domiziano, II, 19
Donadono, Laura, III, 49
Donnarumma, Raffaele, II, 20
Doria, Gino, II, 75
Dorsi, Fabrizio, I, 59
Dovere, Ugo, I, 76
Drosso, Angelica, II, 5, 11, 13, 20
Drovetti, Bernardino, II, 12
du Pais, A.-J., III, 17
Dumas, Alexandre (figlio), III, 44
Dumas, Alexandre (padre), III, 44
Duns Scoto, Giovanni, I, 26
Duque Cornejo, Pedro, II, 51-52, 60
- Egeo, I, 11
Egizio, Leonardo, II, 25
Elam, Caroline Mary, III, 16
- Eliade, Mircea, I, 16-17
Emmanuel Maurice, duca d'Elboeuf e principe di Lorena, I, 5, 7, 10, 15, 17
Engel, Arthur, III, 18
Enzensberger, Horst, II, 19
Eouzan, Fanny, I, 58
Eracle, I, 12, 16
Erode Attico, I, 11
Espinosa y Cárcel, Antonio María, III, 7, 17
Esposito, Gabriella, II, 20
Estella Marcos, Margarita M., II, 51, 61-62
- Fabbri, Francesca, III, 67
Faffeo, Cristoforo, II, 22, 26, 30, 32
Faggioli, Michelangelo, I, 49
Falanga, Giuseppe, I, 33
Famucelli, Antonio, III, 63
Famucelli, Dionisio, III, 63
Famuncelli (Famucelli), famiglia, III, 62
Fanzago, Cosimo, I, 80; II, 62
Fardella, Paola, II, 30, 32
Farinelli, *vedi* Broschi, Carlo
Farnese, collezione, I, 6; III, 37, 47-49
Farnese, famiglia, II, 13, 20
Farnese, Isabella, III, 11
Faverzani, Camillo, I, 59
Faÿ, Just-Pons-Florimond de, marchese de La Tour-Maubourg, III, 40
Federico Guglielmo IV, re di Prussia, III, 45
Federico II di Hohenzollern, re di Prussia, I, 46
Fedorovna, Aleksandra, II, 69
Fejfer, Jane, I, 16
Fenelli, Laura, I, 35
Feraci, Ugo, I, 35
Ferdinando (Ferrante) I d'Aragona, re di Napoli, II, 22, 25
Ferdinando II d'Aragona, *detto* il Cattolico, II, 32
Ferdinando II di Borbone, re delle Due Sicilie, I, 60-61; II, 65, 69, 72, 75-77; III, 45
Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli (Ferdinando I di Borbone, re delle Due Sicilie), II, 10; III, 37, 45
Ferm, Olle, I, 33
Ferrara, Antonio, III, 68
Ferrari, Bartolomeo, II, 66
Ferrari, Oreste, II, 62
Ferraro, Nunzio, II, 33, 40
Ferrata, Gaspare, II, 32
Fidia, II, 76
Fiengo, Giuseppe, I, 33
Filangieri di Satriano, Gaetano, II, 21, 28, 30, 44
Filippo IV d'Asburgo, III, 5, 14, 18
Finati, Giovambattista, I, 5-7, 15-16
Finelli, Carlo, II, 69, 75, 77
Fiore, Mario A., I, 47
Fiorelli, Giuseppe, I, 69; II, 13, 20
Fiorentino, Bruno, I, 33-35
Fiorentino, Carmelina, I, 33-34
Firello, Angelo, II, 44
Firello, Giovan Lorenzo, I, 75; II, 33-44
Firello, Giulio Cesare, II, 44
Firello, Pasquale, II, 44
Firello, Piero (Pirro), II, 33, 40
Flaccavento, Raimondo, I, 63, 69, 71-72
Floren, Josef, I, 14, 17
Fontana, Giulio Cesare, II, 62
Forgione, Gianluca, III, 16
Formigli, Edilberto, I, 6
Forni, editore, I, 58
Forte, Luca, I, 77
Foucault, Michel, II, 20; III, 53, 58
- Fraggianni, Niccolò, I, 40
Francesco d'Assisi, santo, I, 26-27
Francesco da Tolentino, II, 23, 32
Francesco I di Borbone, re delle Due Sicilie, II, 77
Franciosi, Vincenzo, I, 12, 16-17
Franco, Francesco, II, 20
Frandsen, Paul John, II, 19
Franzoni, Tommaso, III, 44, 49
Friedlaender, Immanuel, I, 33-34
Frimann Koren Christie, Wilhelm, III, 70
Frings, Theodor, III, 54, 58
Fucito, Luisa, III, 47, 49
Fumo, Nicola, II, 60-61, 63
Furtwängler, Adolf, I, 16
Fusco, Luigi, II, 22, 25, 30-31
Fusconi, Giulia, III, 47
- Gabrics, Ettore, I, 16
Gaeta, Letizia, II, 25, 31-32, 42, 51, 61-63; III, 66, 68
Gaio Giulio Vero Massimino, *detto* Massimino il Trace, I, 6-7, 15-16
Galante, Gennaro Aspreno, II, 45, 49
Galasso, Giuseppe, I, 58; III, 58-59
Galdi, Amalia, III, 63
Galiani, Celestino, I, 40
Galiani, Ferdinando, I, 56, 59
Gallarati, Paolo, I, 58
Gallego, Bernardino, III, 60, 63
Gallego, Julián, III, 17
Galli, Giovan Battista, *detto* lo Spadarino, III, 10
Gallinaro, Ilaria, I, 58
Gallo, Italo, III, 34
Gallo, Luigi, I, 72
Gamboni, Antonio, I, 70
Gandini, Domenico, II, 77
Gandini, Luigi, I, 68
Gandolfo, Francesco, I, 34
Gangemi, Francesco, I, 33
García Luque, Manuel, II, 51, 61, 63
García Zapata, Ignacio José, II, 63; III, 63
Gargano, Giuseppe, III, 63
Gargiulo, Domenico, *detto* Micco Spadaro, II, 79
Gargiulo, Raffaele, II, 13; III, 40
Garzi, Luigi, III, 20
Gasbarri, Camillo, III, 68
Gasparri, Carlo, II, 19; III, 47-48
Gauer, Werner, I, 16
Gazzola, Felice, I, 39, 46
Gemito, Vincenzo, I, 77; III, 45
Genette, Gérard, I, 58
Gennep, Arnold van, I, 17
Genoino, Giulio, II, 65
Genovese, Gaetano, III, 44
Genovese, Gianluca, I, 58-59
Genovesi, Antonio, I, 37, 45
Gentile, Giovanni, III, 59
Gentileschi, Artemisia, III, 4-7, 9, 11, 14-15, 18-19
George, Charles-Auguste, III, 10, 17
Germano, Anna, II, 19
Gervasio, Francesco Luigi, I, 33
Gessi, Francesco, III, 19
Gesualdo, Carlo, principe di Venosa, I, 42-43
Ghetti, Bartolomeo, I, 80
Ghetti, Pietro, I, 80
Ghidetti, Enrico, I, 46
Giammattei, Emma, I, 58; III, 51, 58-59
Gianandrea, Manuela, I, 33-34
Giannotti, Maria Teresa, II, 20
Giarrizzo, Giuseppe, I, 46
Gibson, John, II, 70
Gigante, Giacinto, III, 46

Gigli, Gerolamo, I, 48
 Giordano, Ida, I, 71
 Giordano, Luca, I, 80; II, 45, 47-48
 Giorgi, Lucia, II, 43
 Giotto di Bondone, I, 25-26; II, 32
 Giovan Battista, notaio, II, 40
 Giovanna I d'Angiò, regina di Napoli, I, 30, 34
 Giovanni Alfonso, pittore, II, 35, 41-43
 Giraldi, Giovanni, I, 40
 Giuliano da Maiano, II, 27, 32
 Giulini, Carlo Maria, I, 58
 Giusti, Laura, I, 34
 Giusti, Paola, I, 76; II, 44; III, 46
 Giustiniani, Benedetto, III, 14
 Giustiniani, famiglia, III, 15
 Giustiniani, Vincenzo, III, 14, 18
 Glendinning, Nigel, III, 17
 Godart, Louis, II, 78
 Godefroid, Marie-Éléonore, III, 50
 Godoli, Enzo, I, 71
 Goldin, Daniela, I, 58
 Goldoni, Carlo, I, 48, 58
 González Moreno, Joaquín, III, 5, 16-18
 González-Palacios, Alvar, III, 37, 46-47, 49
 Grandesso, Stefano, II, 76
 Gravagnuolo, Benedetto, II, 63
 Grazia, Leonardo, da Pistoia, I, 75
 Graziano, Giovan Battista, II, 43
 Gregori, Mina, I, 33, 77
 Gregorio XV (Alessandro Ludovisi), papa, III, 18
 Gregorovius, Ferdinand, I, 35, 68, 72
 Griffiero, Tonino, III, 58
 Grigoryevna Kozitskaya, Alexandra, II, 71
 Grillo, Gennaro, III, 60
 Grillo, Giovanni, II, 48-49
 Grimaldo, Antonio, III, 64-68
 Guarini, Battista, I, 49, 52
 Guercino, *vedi* Barbieri, Giovanni Francesco
 Guerra, Camillo, II, 65
 Guglielmi Faldi, Carla, I, 34
 Guglielmo, Enrico, II, 20
 Guidobaldi, Maria Paola, I, 16, 72
 Guidotti, Giovanni, I, 35
 Guttuso, Renato, I, 79
 Guzzo, Pier Giovanni, I, 16, 72

Hall, Charles J., I, 58
 Hamilton, Alastair, II, 19
 Hamilton, William, I, 5, 15
 Händel, Georg Friedrich, I, 52
 Harris, Ellen T., I, 58
 Hartwig, Paul, I, 16
 Haskell, Francis, III, 16, 18, 47
 Hauser, Friedrich, I, 12, 16
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, III, 51
 Herder, Johann Gottfried von, III, 54
 Herrera, Juan Antonio de, III, 16
 Howard, Seymour, I, 16
 Hubert, Gérard, II, 65, 75
 Humboldt, Alexander von, III, 69
 Humboldt, Wilhelm von, III, 54
 Hume, David, III, 57
 Hume, Sophia, II, 68-69
 Huysmans, Joris-Karl, I, 77

Illescas Díaz, Laura, II, 63
 Imbruglia Girolamo, I, 46
 Imperato, Giovan Bernardino, II, 42
 Imperato, Giuseppe, I, 33
 Improda, Paola, I, 73; II, 33
 Incordino, Ilaria, II, 20

Iorio, Guido, III, 63
 Iovinella, Rossella, I, 72
 Ishaq, Emile Maher, II, 19

Janerella, Giuseppe, III, 62
 Jauss, Hans Robert, III, 55, 59
 Jerace, Francesco, II, 76; III, 45
 Jevoli (Zevoli, Ceulo), Diletto, III, 62
 Jodice, Mimmo, I, 77, 80
 Jung, Carl Gustav, I, 16

Kagan, Richard L., III, 5, 16-18
 Karčeva, Elena, II, 69, 76
 Kiderlen, Moritz, III, 48
 Kircher, Athanasius, II, 7-9, 19
 Kirk, Elise K., I, 58
 Kreikenbom, Detlev, I, 12-14, 17

La Capria, Raffaele, I, 77
 La Rocca Eugenio, I, 14, 16-17
 La Vega, Francesco, I, 7-8, 63
 La Via, Stefano, I, 58
 Laborde, Alexandre de, III, 17
 Lacambre, Geneviève, III, 17
 Lalande, Joseph-Jérôme Lefrançois de, I, 40, 42
 Lama, Giovan Bernardo, II, 35, 44
 Lamming, Clive, I, 71
 Lancellotti, Luigi, I, 71
 Landi, Diego, III, 35
 Laneville, Ferdinand-Louis, III, 17
 Lanfranchi, Ariella, I, 58
 Lanfranco, Giovanni, III, 21
 Langella, Rigel, II, 19
 Lanzalone, Girolamo, I, 73, 75; II, 42
 Lanzi, Luigi, II, 46, 49
 Latilla, Gaetano, I, 49
 Latini, Bernardino, II, 75
 Lattuada, Riccardo, II, 55, 62-63; III, 5, 17
 Lauter, Hans, I, 14-17
 Lavagne, Henri, III, 46
 Le Gros, Pierre, II, 55-56, 58, 62-63
 Lebzelttern, Ludwig von, III, 40
 Leed, Eric J., I, 71
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, I, 59
 Lello da Orvieto, I, 29
 Lemico (Lennico), Domenico, II, 50-63
 Leone de Castris, Pierluigi, I, 33-35, 76; II, 23, 30-32, 37, 42-44, 62
 Leone, Alfonso, III, 34
 Leopardi, Giacomo, III, 51, 58
 Lipinsky, Angelo, I, 28, 33-35
 Lippold, Georg, I, 16
 Lisippo, I, 16
 Litinas, Nikos, II, 19
 Litta, Giulio Renato, II, 73
 Liven, Christofor, II, 72
 Liverani, Paolo, II, 19
 Lleó Cañal, Vicente, II, 57, 62; III, 16
 Lo Monaco, Annalisa, I, 16
 Locke, John, III, 57
 Lofano, Francesco, III, 16
 Loffredo, Fernando, III, 16
 Loire, Stéphane, III, 16
 Lombardi, Carmela, I, 58
 Longhi, Roberto, I, 76-78
 López Jiménez, José, II, 51
 López Martínez, Celestino, II, 62
 Lorenzetti, Costanza, I, 77; II, 30, 32, 75-76
 Lucherini, Vinni, I, 34-35
 Ludovisi, Ludovico, III, 18
 Luigi Filippo d'Orléans, III, 11-12, 18

Luigi XVIII di Borbone, II, 71

Macartney, Hiliary, III, 17
 Machuca, Pedro, I, 73, 76
 Maderna, Caterina, I, 16
 Magnani, Lauro, II, 62
 Mahon, Denis, III, 18
 Mainieri, Stefania, II, 19-20
 Maione, Paologiovanni, I, 58-59
 Maiorino, Davide, III, 63
 Maisto, Angelo, II, 20
 Maiuri, Amedeo, I, 16
 Maldarelli, Gennaro, II, 65
 Malpica, Cesare, II, 75
 Malvasia, Carlo Cesare, III, 18
 Mampieri, Antonella, II, 75
 Mancini, Franco, I, 46
 Mancini, Tiziana, III, 20, 22, 24, 26-27, 32, 34-35
 Mangone, Fabio, II, 75
 Mangoni, Rosario, I, 34
 Mann, Judith W., III, 17
 Manzari, Francesca, I, 34
 Manzòlo, Giorgio, I, 75
 Maratta, Carlo, III, 21, 23-24
 March, Miguel, III, 19
 Marchant, Francesco, I, 50
 Marchesi, Girolamo, da Cotignola, II, 43
 Marchesi, Pompeo, II, 75
 Marco Nonio Balbo, I, 5, 10, 15, 17
 Maresca (Moresca), Fioravante (Fioramonti), III, 62
 Marescotti, famiglia, III, 29
 Margozzi, Mariastella, III, 48
 Maria Carolina d'Asburgo Lorena, regina di Napoli e di Sicilia, III, 51, 58
 Mariani, Lucio, I, 6, 16
 Mariani, Tommaso, I, 48, 58
 Marigliano, Giovanni, da Nola, I, 75
 Marranzini, Alfredo, III, 27, 35
 Marseglia, Vincenzo, II, 44
 Marsigli, Filippo, II, 65
 Martelli, Pietro Jacopo, I, 48
 Martelli, Sebastiano, I, 46
 Martínez Leiva, Gloria, II, 63
 Martínez Ruiz, Enrique, I, 46
 Martínez-Darve, Matilde, II, 62
 Martini, Simone, I, 35
 Martoriello, Gaetano, II, 45-49
 Marucchi, Orazio, I, 16
 Masaccio, *vedi* Tommaso di Ser Giovanni Cassai
 Massaro, Nicola, II, 45
 Massimo il Trace, *vedi* Gaio Giulio Vero Massimo
 Masucci, Domenico, III, 43
 Masulli, Pietro, III, 46
 Mata, Josefa, II, 62
 Matania, Ugo, I, 79
 Mattarella, Sergio, II, 78
 Matteo d'Acquasparta, I, 26
 Maty, Mathew, I, 5
 Maurizio di Sassonia, I, 39, 46
 Mauro, Daniela, III, 32, 34-35
 Mazzarella Farao, Francesco, I, 59
 Mazzocca, Fernando, II, 67, 76
 Mazzoleni, Iole, I, 34
 Melegati, Luca, III, 46, 49
 Méndez de Haro y Guzmán, Gaspar, VII marchese del Carpio, viceré, II, 48, 54
 Méndez de Haro, Juan Domingo, VII conte di Monterrey, II, 54
 Mengs, Anton Raphael, III, 40
 Merenda, Antonio, I, 76

Merenda, Fabio, I, 75
 Merenda, Giovan Battista, I, 75
 Merenda, Paolo, I, 75-76
 Merisi, Michelangelo, *detto* Caravaggio, I, 78; II, 78-79; III, 62
 Metastasio, Pietro, I, 51
 Meyring, Heinrich, II, 67
 Micallef, Mark, III, 63
 Micco Spadaro, *vedi* Gargiulo, Domenico
 Milanese, Andrea, I, 72; II, 19-20; III, 46, 48
 Milkovich, Michael, I, 39
 Minervini, Giulio, I, 7, 16, 71
 Minichiello, Umberto, I, 10
 Minieri Riccio, Camillo, III, 46, 48
 Miot, André-François, III, 47, 49
 Mirra, Gaetano, III, 67
 Molina, Catherine, III, 16
 Molinari, Innocenzo, I, 45
 Monnier, Marc, I, 69
 Montagnaro, Francesco, II, 42
 Montanari, Tomaso, III, 16
 Montano d'Arezzo, I, 34
 Montefusco, Angelina, I, 33
 Montesperello, Lelio, I, 76
 Monti, Claudio, III, 43
 Morandi, Giorgio, I, 78
 Morani, Vincenzo, II, 65
 Morelli, Domenico, II, 68, 76
 Moreno, Paolo, I, 16
 Morisani, Ottavio, I, 22, 33-35
 Morlotti, Ennio, I, 79
 Morra, Bernardino, II, 31
 Morrica, Lucio, II, 31
 Moscia, Lello, II, 43
 Muller, Priscilla E., III, 63
 Müller-Brühl, Helmut, I, 58
 Munari, Cristoforo, I, 77
 Münter, Friederik, II, 7
 Munzi, Chiara, III, 64, 67
 Muollo, Giuseppe, I, 34
 Muraro, Maria Teresa, I, 58
 Murat, Gioacchino, II, 10; III, 43, 65
 Muretta (di) Valva, I, 30, 34
 Murillo, Bartolomé Esteban, III, 6-7, 17
 Muscettola, Stefania Adamo, I, 5, 15

 Naccherino, Michelangelo, I, 34
 Nakht, II, 10
 Naldi, Riccardo, II, 42, 44
 Napoli Signorelli, Pietro, I, 42
 Nappi, Maria Rosaria, III, 49
 Nardella, Eva, II, 20
 Nardo di Cione, I, 31
 Navarrete Prieto, Benito, III, 16-17
 Navarro, Fausta, II, 30
 Necker, Anne-Louise-Germaine, baronessa di Staël-Holstein, III, 50-59
 Necker, Jacques, III, 52
 Negrete Plano, Almudena, III, 48
 Negro, Emilio, III, 19
 Negroni, Pietro, I, 73; II, 33, 42-43
 Neri, Paolo, I, 70
 Niccolò di Tommaso, I, 18, 20, 29-32
 Nicola I di Russia, II, 69-70, 76
 Nicolaci, Michele, III, 9, 16-17
 Nicolas, Felice, III, 39, 44, 47
 Nilolaevič, Aleksandr, II, 70, 76
 Nocca, Marco, II, 19; III, 49
 Nollet, Jean-Antoine, I, 40
 Novello da Sanlucano, II, 27
 Novi, Giuseppe, I, 71

 Oliva, Francesco, II, 65
 Oman, Charles, III, 63
 Omero, III, 55
 Omodeo, Adolfo, III, 51, 58
 Orefice, Antonio, I, 49, 58
 Orefice, Renata, I, 34
 Origlia, Giovanni Giuseppe, I, 40, 43, 46
 Orlandi, Tito, II, 19
 Orsini, Alessandro, III, 18
 Orsini, famiglia, II, 32
 Orsini, Pietro, I, 76
 Osanna, Massimo, I, 72
 Osiride, II, 13
 Ostuni, Nicola, I, 71
 Ottaviano Augusto, I, 15
 Ottone I, re di Grecia, III, 45
 Ottone, Gennaro, I, 46

 Pacello, Pietro Paolo, I, 75
 Pacetti, Vincenzo, III, 44
 Pacichelli, Giovan Battista, II, 52, 54
 Pacifico, Ottavio, II, 40
 Pagano, Francesco, II, 27
 Pagano, Mario, I, 15-16, 71-72
 Pagnini, Valeria, I, 60
 Paisiello, Giovanni, I, 57
 Palagia, Olga, I, 16
 Palazzolo Olivares, Claudia, II, 76
 Pahlhen Samoyloff, Giulia von, II, 72
 Palma Venetucci, Beatrice, III, 47
 Palma, Marco, I, 33
 Palmieri, Luigi, I, 46
 Pampaloni, Luigi, II, 73
 Pancaldi, Carlo, I, 72
 Panceri, Paolo, III, 70
 Pancorbo, Alberto, III, 18
 Pane, Giulio, II, 78
 Pane, Roberto, I, 33-35, 45, 47
 Pansa, Francesco, I, 34
 Panzone, Ciro, I, 47
 Paolo I, zar di Russia, II, 71
 Papi, Gianni, III, 5, 16-17
 Pappalardo, Umberto, I, 5, 7, 15
 Paragalla, Maria, I, 34
 Paragalli (Paragallo) de Paragallis, famiglia, I, 28
 Paragallo, Pietro, I, 34
 Parente, Gaetano, I, 75-76; II, 30-32, 42-44
 Paribeni, Roberto, I, 16
 Parisi Presicce, Claudio, I, 16
 Parisio, Giulio, I, 80
 Parlato, Enzo, I, 33
 Parodi, Filippo, II, 67
 Parrino, Domenico Antonio, II, 57, 62
 Pasculli Ferrara, Mimma, II, 61-62; III, 68
 Pasinetti, Catello, II, 44
 Pasolini, Alessandra, III, 63
 Pastore Stocchi, Manlio, II, 76; III, 48
 Patroni, Giovanni, I, 16
 Pausania il Periegeta, I, 12, 14, 16
 Pavanello, Giuseppe, II, 75
 Pavone, Mario Alberto, III, 34
 Pearce, III, 18
 Pellegrini, Carlo, III, 58
 Penny, Nicholas, III, 47
 Penta, Maria Teresa, III, 34
 Pepper, Stephen, III, 18
 Pereire, Isaac Rodrigue, I, 61
 Pereire, Jacob Emile, I, 61
 Pérez Sánchez, Alfonso E., III, 12, 18
 Pergamo, Arcangelo O.F.M., III, 20, 35
 Perkin, Harold, I, 71

 Perricci, Ignazio, II, 14, 20
 Perriccioli Saggese, Alessandra, I, 33-35
 Perrone, Aniello, II, 52-54, 62
 Perrone, Giuseppe, II, 62
 Perrone, Michele, II, 52-53, 62
 Petito, Enzo, II, 20
 Petitti di Roreto, Carlo Ilarione, I, 71
 Petraccone, Enzo, I, 34-35
 Petrakova, Anna, II, 76
 Petrenga, Giovanna, I, 75
 Petrocchi, Stefano, II, 31; III, 68
 Petrucci, Giovanni, III, 68
 Pezzella, Franco, III, 68
 Pianta, Mario, III, 62
 Pianta, Michele Arcangelo, III, 62-63
 Picano, Francesco, III, 64, 67
 Picasso, Pablo, I, 79
 Picchianti, Giuseppe, II, 5, 11-16, 18, 20
 Picchiatti, Bartolomeo, II, 62
 Picchiatti, Francesco Antonio, II, 79
 Picozzi, Maria Grazia, III, 47
 Pietro il Grande, zar di Russia, II, 76
 Pino, Marco, II, 35, 42-43
 Pinturicchio, *vedi* Bernardino di Betto
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, III, 34
 Pio VII (Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti), papa, II, 10
 Piranesi, Francesco, III, 48
 Pirelli, Rosanna, II, 19-20
 Pirondini, Massimo, III, 19
 Pironti, Bartolomeo, I, 22
 Pirri, Pietro, I, 33
 Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia, III, 47
 Pistilli, Pio Francesco, I, 33
 Pitré, Giuseppe, I, 41
 Pizzuto, Bernardino, I, 73-76
 Placanica, Augusto, III, 34
 Plinio il Vecchio, I, 12, 15, 17, 68
 Podany, Jerry, II, 62
 Polara, Giovanni, I, 46
 Policeto, I, 8, 10, 12-14
 Pollitt, Jerome Jordan, I, 16
 Pomarici, Francesca, I, 33
 Pomian, Krystzov, II, 6, 19
 Ponz, Antonio, III, 6-7, 17
 Poole, Federico, II, 19-20
 Poole, Gordon, II, 19
 Porcini, Dario, III, 16
 Porcu Gaias, Marisa, III, 63
 Porpora, Paolo, I, 77
 Portello, Marco Antonio, II, 33, 35, 40-41, 43
 Porto, Luca, I, 75
 Poulard Prad, Jean, III, 40
 Poulard Prad, manifattura, III, 39
 Pozzi Battaglia, Massimiliana, II, 20
 Pradier, Jean Jacques, *detto* James, II, 75
 Pratilli, Maria, II, 32
 Praz, Mario, II, 73, 77
 Preti, Mattia, II, 79; III, 62
 Previtali, Giovanni, II, 31, 43-44
 Prisciandaro, Raffaele, I, 16
 Prisco, Gabriella, II, 20; III, 48
 Procaccini, Claudio, I, 34
 Prosopalti, Giovannella, III, 62
 Prota-Giurleo, Ulisse, II, 49
 Ptah-Sokar-Osiride, II, 9
 Pugliese Carratelli, Giovanni, II, 43
 Pulita, Nabil, I, 35
 Puzio, Gaetano, II, 44

- Quartararo, Riccardo, I, 75
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, II, 76
 Queirolo, Francesco, I, 45
 Queyrel, François, III, 46
 Quignard, Pascal, I, 77
- Racine, Jean, I, 48
 Ragozzino, Marta, II, 32
 Raimondi, Ezio, III, 54, 58
 Ranaldi, Enrico, III, 67
 Rascato, Ernesto, II, 43
 Raskin, Abram Grigor'evich, II, 76
 Rausa, Giuseppe, I, 59
 Rea, Domenico, I, 78
 Realfonzo, Tommaso, I, 77
 Recco, famiglia, I, 77
 Recco, Giovan Battista, I, 78
 Recco, Giuseppe, I, 77, 80
 Reder, Antonio, III, 43
 Régnier, Nicolas, III, 14
 Renda, Giuseppe, III, 45
 Reni, Guido, III, 10-12, 14, 18-19
 Restaino, Concetta, II, 51, 55-56, 62-63
 Ribera, famiglia, III, 5, 12, 14-15
 Ribera, Fernando Enriquez Afán de, III duca d'Alcalá, III, 5, 11-12, 14-19
 Ribera, Jusepe de, I, 77-78, 80; II, 79; III, 11-14, 18-19
 Ricci, Sebastiano, III, 27
 Ricciardi, Antonio, III, 20
 Ricciardi, Michele, III, 20-35
 Riccio, Bianca, III, 48
 Ricco, Antonello, II, 32
 Richiardi, Sebastiano, III, 70
 Rincón, José Martín, III, 17
 Ritter Santin, Lea, III, 58
 Ritter, Joachim, III, 53, 58
 Rivas Carmona, Jesús, II, 63; III, 63
 Rivera de las Heras, Jose Ángel, III, 17
 Rizzo, Vincenzo, II, 63
 Robbins, Michael, I, 71
 Roberto d'Angiò, re di Napoli, I, 34
 Rocchetti, Luigi, I, 16
 Rolfs, Wilhelm, II, 30
 Romano, Serena, I, 33-34
 Rosa, Salvator, II, 46
 Rosai, Ottone, I, 79
 Rosselli, Pietro, III, 62
 Rossi Saxer, Corrado, III, 58
 Rossi, Andrea, I, 16
 Rossi, Nicola Maria, II, 45; III, 29, 31
 Rota, Bernardino, II, 57
 Rotili, Marcello, I, 33
 Rotili, Mario, II, 30-31
 Rotili, Valeria, III, 46-47
 Rousseau, Jean-Jacques, III, 53
 Roussel, Pierre, I, 11, 16
 Rubino, Paola, II, 20
 Ruesch, Arnold, I, 16; III, 47
 Ruffo, Vincenzo, II, 70
 Ruggiero, famiglia, I, 73
 Ruggiero, Michele, I, 7-8, 15-16; II, 76
 Ruocco, Giobbe, I, 33-35
 Ruoppolo, Giovan Battista, I, 77
 Rusconi, Camillo, II, 55
 Russo, Alfonsina, III, 67
 Russo, Gabriella, I, 33
 Russo, Giovanni, III, 68
 Russo, Maria, III, 63
 Russo, Umberto, III, 68
 Rutoli, Fiammetta, I, 47
- Sabatini, Andrea, da Salerno, I, 73, 76; II, 43
 Sacchi, Defendrea, II, 66, 75
 Saccone, Silvano, II, 43
 Sade, Donatien-Alphonse-François de, I, 40, 42
 Salafia, Giacoma, III, 60
 Salafia, Vincenzo, III, 60, 63
 Salazar Gutiérrez de Toledo, Pedro de, cardinale, II, 59, 61, 63
 Salmerón, Cristóbal García, III, 19
 Salort Pons, Salvador, II, 62
 Salt, Henry, II, 12
 Saluzzo, Giacomo, II, 52
 Salvatore, Donato, II, 21, 31-32
 Salzillo, Nicola, II, 54
 Sambo, Elisabetta, III, 16
 Sampaolo, Valeria, II, 20; III, 46-47
 Sanchez, Teodosio, II, 61
 Sanfelice, Ferdinando, I, 38
 Sangiovanni, Giosuè, III, 16
 Sangro, Alessandro di, I, 46
 Sangro, Antonio di, I, 46
 Sangro, Cecco di, I, 42, 44-45
 Sangro, Gerardo di, I, 40
 Sangro, Michele di, II principe di Sansevero, I, 41
 Sangro, Michele Raimondo di, principe di Sansevero, I, 40, 42, 47
 Sangro, Raimondo di, principe di Sansevero, I, 37-45, 47
 Sangro, Vincenzo di, principe di Sansevero, I, 46, 47
 Sanguinetti, Daniele, II, 62
 Sanmartino, Giuseppe, I, 42, 45, 47
 Sannazaro, Jacopo, I, 49
 Sanseverino, Margherita, I, 34
 Sanseverino, principi di Salerno, famiglia, II, 27
 Sansi, Giacomo, III, 20
 Santangelo, Nicola, I, 60-61, 66-67, 71; II, 77; III, 48
 Santiago Páez, Elena, II, 51, 60-61, 63
 Santucci, Paola, I, 75
 Saracino, Francesco, III, 18-19
 Sarnella, Giovanna, I, 33-35
 Sarro, Domenico, I, 58
 Sartori, Giovan Battista, II, 66
 Sasso, Gennaro, III, 58
 Scaglia, Desiderio, III, 18
 Scarlatti, Alessandro, I, 49
 Scarlatti, Domenico, I, 52
 Scatozza Höricht, Lucia Amalia, I, 72
 Scavuzzo, Giovanni, I, 33-35
 Scherillo, Michele, I, 48, 50, 58
 Schiattarella, Angela, I, 33
 Schiavo, Armando, I, 33
 Schiller, Johann Christoph Friedrich, III, 51, 53
 Schivelbusch, Wolfgang, I, 71
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von, III, 51, 53-55, 59
 Schlegel, Wilhelm August von, III, 51
 Schow, Niels Iversen, II, 10
 Schwartz, Karl, III, 56
 Sciberras, Keith, III, 63
 Scotti, Mario, III, 58
 Séguin, Marc, I, 71
 Selvaggi, Roberto Maria, I, 47
 Serafina di Dio, suora, III, 26
 Serao, Matilde, I, 47
 Serianni, Luca, I, 59
 Serra, Jacopo, III, 18
 Seth, Catriona, III, 58
 Settembrini, Luigi, I, 46
 Settimio Severo, I, 15
 Sidopo, Levinio, I, 50-55, 57-59
 Sieveking, Johannes, I, 13-15
- Sileo, Ludovico, III, 66
 Silvestri, Salvatore, II, 42-43
 Simone, Raffaele, I, 59
 Sironi, Mario, I, 79
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, III, 52
 Siviglia, Bernardo, III, 34
 Skaug, Erling, I, 35
 Sogliano, Antonio, I, 16
 Solari, Angelo, I, 6, 10; III, 40
 Solari, scultori, III, 45
 Solferino, Gianfrancesco, III, 68
 Solimena, Angelo, III, 21-22, 24
 Solimena, Francesco, II, 47, 49, 79; III, 20-22, 24, 28, 31
 Solinas, Francesco, III, 17
 Sommariva, Giovan Battista, II, 77
 Son, Joris van, I, 77
 Soult, Nicolas Jean-de-Dieu, III, 9, 16-17
 Spadarino, vedi Galli, Giovan Battista
 Sparano, Stefano, II, 26
 Spasiano, Francesco, II, 42-43
 Spear, Richard E., III, 18
 Spinelli, Domenico, I, 5, 16
 Spinelli, Giuseppe, cardinale, I, 45
 Spinosa, Aurora, III, 47
 Spinosa, Nicola, II, 49, 78; III, 18, 34
 Spruit, Leen, I, 45-46
 Sricchia Santoro, Fiorella, II, 30, 32, 62
 Staffieri, Gloria, I, 58; II, 62
 Starobinski, Jean, III, 58
 Stella, Rocco, I, 46
 Sterling, Charles, I, 77
 Stomer, Matthias, II, 79
 Strazzullo, Franco, II, 62; III, 47
 Strinati, Claudio, III, 17
 Strinati, Tommaso, I, 35
 Strozzi, famiglia, II, 32
 Suárez, José, III, 6, 17
 Susinno, Stefano, II, 77
 Sutherland-Leveson-Gower, George, II duca di Sutherland, III, 9, 17-18
- Tadolini, Adamo, II, 75
 Tagliamonte, Gianluca, I, 72
 Tagliavia d'Aragona, Isabella, III, 62
 Tagliolini, Filippo, III, 37, 44, 49
 Tajani, Filippo, I, 71
 Tartuferi, Angelo, I, 35
 Tasso, Torquato, I, 57; II, 74
 Taylor, Isidore, III, 11, 18
 Taylor, René, II, 63
 Tenerani, Pietro, II, 69-70, 72, 75-77
 Tenore, Michele, III, 45, 49
 Tesoro, Agostino, I, 75-76
 Teseo, I, 11-13, 16-17
 Testori, Giovanni, I, 77
 Themelis, Petros G., I, 11-12, 14, 16-17
 Thieme, Ulrich, II, 51, 62
 Thomson, George, I, 11-16
 Thorvaldsen, Bertel, II, 66, 71; III, 45
 Tiboni, Edoardo, III, 68
 Tinterow Gary, III, 17
 Tintori, Giampiero, I, 59
 Tito Sesto Africano, II, 17
 Tito, I, 6
 Tognozzi, Claudio, I, 71
 Tomei, Alessandro, III, 67
 Tommaso di Ser Giovanni Cassai, detto Masaccio, II, 32
 Torelli, Flaminio, II, 43
 Torino, Marielva, III, 69-70
 Torlonia, Marino, III, 44, 49

Tortelli, Benvenuto, II, 57, 63
 Toscani, Claudio, I, 58
 Toscano, Gennaro, II, 30, 32
 Tosi, Arturo, I, 79
 Tournier, Nicolas, III, 19
 Traiano, I, 68
 Treves, Letizia, III, 16, 18
 Tromby, Benedetto, I, 34
 Trompeo, Pietro Paolo, III, 59
 True, Marion, II, 62
 Trunk, Markus, II, 62
 Tuki, Raphael, II, 7, 19
 Tullio, Francesco Antonio, I, 48-49, 51-59
 Turner, Nicolas, III, 18
 Turri, Giuseppe, III, 62
 Tutini, Camillo, I, 30, 34-35

 Urbano VI (Bartolomeo Prignano), papa, I, 30
 Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini), papa,
 III, 5, 16, 18
 Urciuoli, Saverio, III, 67

 Vaccaro, Andrea, II, 67, 79
 Vaccaro, Domenico Antonio, I, 38; II, 51, 55, 63; III, 34
 Vaccaro, Lorenzo, II, 51-52, 54-55, 57, 60-61, 63
 Vadalà, Rita, III, 63
 Vaginaro, Alfonso, III, 62
 Valadier, Giuseppe, II, 64, 66
 Valcaccia, Egidio, III, 68
 Valdina, Carlo, III, 62
 Valente, Isabella, III, 48
 Valentini, Francesco, III, 58
 Valette, Robert, II, 20
 Vanni, Andrea, I, 31
 Vano, Gianfranco, III, 68
 Vargas, Carmela, II, 42-44
 Varone, Francesco, III, 20
 Varrone, I, 15, 17
 Vasari, Giorgio, I, 75; II, 35
 Velázquez, Diego, III, 6-7, 12, 17
 Vella, Charlene, III, 63
 Venditti, Arnaldo, I, 33-34
 Ventrone, Luciano, I, 80
 Venturi, Adolfo, I, 35; II, 42
 Venturi, Franco, I, 38, 46
 Venturi, Lionello, I, 22, 33
 Venuti, Domenico, III, 37-38, 47-48
 Verlengia, Francesco, III, 68
 Vespasiana, famiglia, I, 6
 Vespasiano, Tito Flavio, I, 6
 Vetri, Paolo, II, 14
 Vicino, Mario, II, 42
 Vico, Giovan Battista, II, 57; III, 53
 Vidal-Naquet, Pierre, I, 11, 16
 Villani, Filippo, II, 73, 77
 Villareale, Valerio, III, 43
 Villari, Anna, II, 76
 Virgilio, Publio Marone, I, 48
 Visco, Renato, III, 16
 Vitale, Gaetano, III, 63
 Vitale, Roberto, II, 30-31, 43
 Vitolo, Giovanni, III, 34
 Vitolo, Paola, I, 33, 35
 Vittorio, Mario, I, 78-79
 Volpe, Carlo, I, 76
 Vonwiller, Giovanni, II, 69, 77
 Vorobyov, Maxim, II, 70

 Wad, Gregers, II, 19
 Walker, Frank, I, 58
 Weber, Karl Jakob, I, 7, 10, 17

 Wesenberg, Burkhardt, I, 16
 West, Benjamin, III, 17
 White, Alberto, I, 34
 Wicar, Jean-Baptiste, III, 38
 Wignacourt, Adolph de, III, 62
 Wingfield, James Digman, III, 7
 Wolff, Albert, II, 75

 Yorke, James, III, 17

 Zagarella, Curzio, II, 62
 Zahra de Domenico, Alfred, III, 63
 Zampieri, Domenico, *detto* Domenichino, III,
 14-15
 Zappasodi, Emanuele, I, 33
 Zarra, Carmine, II, 44
 Zeri, Federico, I, 77
 Zezza, Andrea, I, 75-76; II, 30, 32, 43, 62
 Zichichi, Lorenzo, II, 76
 Ziviello, Luigi, III, 49
 Zoëga, Georg, II, 6-9, 19-10
 Zola, Émile, I, 77
 Zukovskij, Vasilij, II, 70
 Zurbarán, Francisco de, III, 9
 Zurlo, Giuseppe, III, 44, 47

Indice dei luoghi

- Afragola, II, 33, 35, 40, 44
- chiesa di San Marco in Sylvis, II, 38
- chiesa di Santa Maria ad Ajello, II, 38-39, 44
Aiello (Castel San Giorgio), chiesa del Santissimo Salvatore, II, 38, 44
Alessandria, I, 46
Algeria, II, 11
Alvito, III, 64
- Archivio Storico Comunale, III, 67-68
- chiesa di Santa Maria di Campo, III, 68
- chiesa di Santa Teresa, III, 64
- collegiata di San Simeone, III, 64-67
- confraternita della Buona Morte, III, 64
- convento di San Nicola, III, 64-66
Amalfi, I, 19
- basilica del Crocifisso, I, 20, 23, 33
-- Cappella del Presepe, I, 27
-- Cappella di San Francesco, I, 24-25, 27
Anacapri, I, 34
Andalusia, II, 51, 56, 60; III, 7
Annecy, I, 13
Antequera, II, 60
Antessano (Baronissi), III, 25, 32
- chiesa di Sant'Andrea Apostolo, III, 31
Anversa, I, 62
Aquilaia, I, 15
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco, I, 26
Atene, I, 11, 17
Auletta, chiesa madre, III, 65-66
Avellino, I, 72; III, 21
- chiesa del Gesù Sacramentato, III, 24
Aversa, I, 73, 75; II, 31, 33, 40-41, 43
- Archivio Storico Comunale, I, 75
- Archivio Storico Diocesano, I, 75
- Cattedrale, I, 75
-- Cappella Dragonetti, II, 43
-- Cappella Merenda, I, 73-74, 76
- chiesa del Carminiello, II, 39
- chiesa della Maddalena, II, 43
- chiesa di Sant'Agostino, II, 43
- chiesa di Santa Maria a Piazza, II, 21-22, 27-32
- chiesa di Santa Maria delle Grazie, II, 39
- chiesa di Santa Marta Minore, II, 38
- chiesa e monastero di San Biagio, II, 33, 35-36, 39-40, 42-44
- chiesa e Santa Casa dell'Annunziata, I, 73-76
-- Cappella di San Donato, I, 75
- Museo Diocesano, I, 73-74; II, 35, 37-39
- Baia, II, 57
Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, III, 17
Baronissi, convento della Santissima Trinità, III, 20-23, 26
Belton, Lincolnshire, II, 68
- St Peter & St Paul Church, II, 69
Benevento, II, 6
Bergen, Museo di Scienze Naturali, III, 70
Berlino, II, 5
- Gipsformerei Staatlichen Museen, III, 36, 49
Bologna
- collezione Molinari Pradelli, I, 77
- Pinacoteca Nazionale, III, 18
- Università, Museo di Anatomia Comparata, III, 70
Boston, Museum of Fine Arts, I, 13, 16
Bovino, chiesa di San Francesco, III, 66
Bracigliano, convento di San Francesco, III, 21, 27, 31
- Budapest, III, 54
Bulag, II, 14
- Cagliari, III, 62-63
Caiazzo, II, 31
- Cappella di Sant'Agnese, II, 25, 27
Calvanico, III, 24
- chiesa del Santissimo Salvatore, III, 23
- Palazzo D'Orsi, III, 23
Campania, I, 19-20, 31; II, 33
Candia, Museo del Syllogos, I, 14
Capocastello (Mercogliano), III, 21, 23, 28
- chiesa dei Santi Pietro e Paolo, III, 21, 24
- chiesa dell'Immacolata Concezione, III, 28, 30
Capri, I, 19, 22, 24, 28-29, 31, 34-35
- cappella di Sant'Angelo di Cesina (Sant'Angelo Sopramonte), I, 33
- cappella di Sant'Aniello (già), I, 35
- cappella di Santa Maria della Libera (già), I, 34
- Centro Caprese Ignazio Cerio, I, 33
- chiesa di San Costanzo, I, 18
- chiesa di Sant'Anna (già di Santa Maria delle Grazie o dei Santi Pietro e Paolo a Carcara), I, 18-21, 23, 26-28, 35
- chiesa di Santo Stefano (ex cattedrale), I, 34
- Certosa di San Giacomo, I, 18-20, 29, 32, 35
- Museo Ignazio Cerio, I, 18
- Palazzo Cerio (già Arcucci), I, 18
Capua, III, 48
- Museo Diocesano, II, 29, 32
Carbonara (Teano), II, 25
Carcassonne
- Musée des Beaux-Arts, III, 10
- Société des Arts et des Sciences, III, 10
Carrara, II, 58, 65
Cartagena, II, 62
Casal di Principe, I, 75
Casalattico, chiesa di San Barbato, III, 67
Casalnuovo di Napoli, chiesa di Santa Maria dell'Arcora, II, 39
Casaluce, castello, chiesa di Santa Maria ad Nives, I, 30-32
Caserta, III, 43
- Reggia, II, 76; III, 43
-- Sala degli Alabardieri, III, 48
-- Sala degli Stucchi, III, 48
-- Sala di Astrea, III, 43
-- Sala di Marte, III, 43
Cassano Irpino, III, 24
- chiesa di San Bartolomeo, III, 23-24
Castellammare di Stabia, I, 60-62, 65, 70, 72; II, 33, 35
Cava de' Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi, III, 32
Cento, III, 18
Cesa, chiesa di San Cesareo, III, 66
Chieti
- chiesa di San Francesco d'Assisi, III, 66
- Museo, I, 14
Cicciano, III, 62
Cilento, II, 32
Cisternino, II, 62
Città del Vaticano
- Basilica di San Pietro, II, 67-68
- Biblioteca Vaticana, II, 7
- Musei Vaticani, I, 14; III, 38
- Museo Gregoriano Egizio, II, 19
Cogolludo, chiesa di Nuestra Señora de los Remedios, III, 18
Colletorto, chiesa di San Giovanni Battista, III, 66
- Conversano, Castello degli Acquaviva, III, 18
Copenaghen, II, 6
- Thorvaldsens Museum, II, 71, 76
Coppet, III, 52
Cordova, II, 51-52, 59-60, 63
- Cattedrale, sagrestia, II, 59, 61, 63
Cremona, III, 62
Creta, I, 11, 14-15
- Danimarca, II, 10
Doganaveccia (Serino), chiesa di Sant'Eustachio, III, 29
Düsseldorf, II, 76
- Museum Kunstpalast, III, 17
Egitto, II, 5, 7, 9, 11-14, 16-18
El Escorial, III, 12, 18
Emilia, II, 32
Ercolano, I, 5, 10-11, 15, 61-62, 71; III, 37, 47, 48
- Real Accademia, I, 5
- Teatro, I, 5-8, 10, 16
- Villa dei Papiri, I, 11; III, 37, 40, 42, 48
- Europa, I, 5, 62; II, 69; III, 7, 12, 52
- Fayyum, II, 10
Fermo, Pinacoteca Civica, III, 21
Ferrara, III, 18
Firenze, I, 35; II, 16, 32, 69; III, 38, 44
- Accademia di Belle Arti, II, 73
- chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Strozzi, I, 31
- Galleria degli Uffizi, III, 38
- Giardino di Boboli, I, 12-14
- Palazzo Pitti, I, 76; II, 69
- Via Fortini, I, 79
Fisciano
- convento di Santa Maria del Monte, III, 21
- monastero di San Giuseppe, III, 21, 26-27, 29
Foggia
- Archivio Diocesano, III, 20, 34-35
- Cattedrale (già collegiata di Santa Maria), III, 20, 34
- confraternita di Santa Maria della Misericordia, II, 55
Fondi, chiesa di Santa Maria Assunta, I, 75
Forino, chiesa di Santa Maria delle Grazie, III, 22, 26
Francia, I, 61, 66, 71; III, 7, 53, 57
Frosinone, provincia, III, 64
- Gaeta, I, 40
- chiesa di San Francesco, II, 76
- chiesa di San Giovanni a Mare, I, 28-29
Germania, III, 51-52, 55, 57, 59
Giza, II, 11
Goletto, Abbazia, III, 32
Gortina, I, 14
Granada
- Cattedrale, sagrestia, III, 5-6, 10-12, 18
- Certosa, II, 51-52, 60-61
- chiesa di Nuestra Señora de las Angustias y el Salvador, II, 61
Grecia, III, 45
Grumo Nevano, parrocchiale, II, 43
Guadalajara, III, 19
Guadalquivir, III, 5
- Houston, III, 11, 18
- Museum of Fine Arts, III, 10
Huesca, Museo Provincial, III, 18

- Il Cairo, II, 14
 Inghilterra, III, 57
 Ischia, I, 19
 - Castello, cripta, I, 20, 29
 Italia, II, 10, 13-14, 69-71, 76-77; III, 5-6, 11, 14, 16, 18

 L'Aia, II, 76
 La Valletta, III, 60-62
 - Museo del convento di San Francesco, III, 61-62
 - Tesoro della Concattedrale di San Giovanni Battista, III, 61-62
 Lancusi (Fisciano), III, 25
 - chiesa di San Martino Vescovo, III, 25, 28
 Lauro, Certosa di San Giacomo, III, 28-29
 Lazio, I, 68; II, 10; III, 44
 Leiden, II, 5
 Lione, II, 5, 10
 Lisbona, Biblioteca dell'Academia das Ciências, II, 19
 Lisimachia, I, 17
 Liveri, I, 76
 Londra, III, 8-9, 12, 15, 17
 - British Museum, II, 5
 - Government Art Collection, Lancaster House, III, 7, 9
 - National Gallery, III, 15
 - Royal Society, I, 5
 - Sotheby's, I, 75
 Lucera
 - convento francescano, III, 65
 - Museo Diocesano, III, 68

 Maddaloni, chiesa di San Francesco d'Assisi, III, 68
 Madrid, III, 18, 37, 40, 42-43
 - Accademia di San Fernando, III, 37
 - Morton, antiquario, III, 18
 - Museo de Pintura, III, 7
 - Museo del Prado, III, 11, 17-19
 - Palazzo del Buen Retiro, III, 37
 - Real Academia de la Historia, III, 16
 Malta, III, 60, 62
 Manfredonia, chiesa di San Francesco d'Assisi, III, 66, 68
 Maranola (Formia), chiesa di Santa Lucia, II, 37
 Marcianise, chiesa di Santa Maria delle Grazie, II, 38, 44
 Massa Lubrense, ex Cattedrale, II, 35, 43
 Matera, chiesa di San Francesco, III, 66
 Melfi, III, 62
 Mercogliano, III, 21, 24
 - chiesa dell'Annunziata (già Santo Stefano), III, 24
 - chiesa di San Giovanni al Girone, II, 37
 - chiesa di San Modestino, III, 21, 23-24
 Messene, I, 17
 - ginnasio, I, 12, 14
 - Museo Archeologico, I, 11
 Messina, III, 60
 Milano, II, 73
 - Museo Poldi Pezzoli, III, 60-61
 Minori, I, 27
 Mirabella Eclano, III, 28
 - collegiata di Santa Maria Maggiore, III, 32
 Monopoli, III, 62
 Montefusco, chiesa di San Francesco, III, 65
 Montella, III, 21
 - chiesa di San Nicola, III, 22, 27, 29
 - Museo di San Francesco a Folloni, II, 23
 Montevergine, III, 22
 Mosca, State Pushkin Museum of Fine Arts, II, 76
 Murcia, II, 54
 Myasnikov, II, 71

 Nancy, III, 43
 Napoli, *passim*
 - Accademia di Belle Arti, I, 64; II, 75; III, 38-39, 42-44, 47
 -- Galleria, II, 74
 -- Archivio Storico, II, 75
 -- Gipsoteca, III, 37, 49
 - Accademia Ercolanese, I, 64, 68
 - Albergo dei Poveri, III, 46
 - Archivio di Stato, I, 63, 65, 69; III, 37, 46
 - Archivio Storico del Banco di Napoli, II, 45
 - Archivio Storico Diocesano, II, 42
 - Biblioteca Reale, II, 7
 - Castel Sant'Elmo, II, 31
 - Cimitero Monumentale di Poggioreale, II, 68, 75
 -- Chiesa Madre, II, 66
 -- Quadrato degli Uomini Illustri, II, 68, 70, 76
 -- Quadrato della Chiostra maggiore, II, 69
 - collezione Causa, I, 77
 - Istituto Universitario Orientale, II, 14
 - Porta Capuana, II, 13
 - Reale Istituto di Belle Arti, II, 66, 69
 - Università, III, 70

Chiese, cappelle, conventi e monasteri
 - Cappella Pontano, II, 21-22, 24, 30
 - Cappella Sansevero, I, 36-45, 47; II, 68
 - Compagnia della Disciplina della Croce, I, 31
 - congrega dei Bianchi della Giustizia, III, 20
 - Duomo, I, 34
 -- basilica di Santa Restituta, Cappella di Santa Maria del Principio, I, 29
 -- Cappella del Tesoro di San Gennaro, II, 60, 62
 - Gesù delle Monache, I, 73; II, 37, 60
 - Gesù Nuovo, II, 27
 - San Carlo alle Mortelle, III, 43
 - San Domenico Maggiore, II, 22; III, 28
 -- Cappella Brancaccio, I, 22-23
 - San Francesco di Paola, farmacie, II, 13
 - San Giovanni a Carbonara, II, 37
 - San Lorenzo Maggiore, Studio Teologico, I, 26
 - San Paolo Maggiore, II, 21, 23, 26, 28-29
 -- sagrestia, III, 21, 28
 - San Pietro ad Aram, II, 37
 - San Tommaso a Capuana, III, 65
 - Sant'Agostino alla Zecca, I, 76
 - Sant'Aniello a Caponapoli, I, 73; II, 42, 45, 47, 49
 - Sant'Antonio Abate a Foria, I, 31
 - Santa Casa dell'Annunziata, II, 13
 - Santa Caterina a Formiello, III, 20
 - Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, II, 76
 - Santa Maria del Rifugio ai Tribunali, III, 68
 - Santa Maria della Pace, II, 31
 - Santa Maria della Pietà, II, 21
 - Santa Maria della Rotonda, II, 22
 - Santa Maria della Vita, III, 39-40, 48
 - Santa Maria delle Grazie, II, 68
 - Santa Maria di Costantinopoli, III, 34
 - Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Fiodo, II, 43
 - Santa Maria di Piedigrotta, II, 37
 - Santa Maria Donnaregina Vecchia, I, 22
 -- Cappella Loffredo, I, 34
 - Santi Marcellino e Festo, II, 55

Musei
 - Museo Archeologico Nazionale, I, 4, 5, 7, 10; II, 6, 8, 10-14, 16-18; III, 37, 46, 48
 -- archivio, I, 67, 71; III, 46
 - Museo Civico di Castel Nuovo, II, 31
 -- Cappella Palatina (o di Santa Barbara), I, 30, 32, 35
 - Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, II, 20

 - Museo e Real Bosco di Capodimonte, I, 75-76, 78; II, 18, 22-23, 25, 73, 78; III, 12
 - Pio Monte della Misericordia, II, 78-79
 - Real Museo Borbonico, I, 6, 64-66, 72; II 7, 9, 11; III, 39-40, 44
 - Università, Museo di Anatomia Comparata, III, 70
 - Università, Museo Zoologico, III, 70

Palazzi e Ville
 - dei Regi Studi, III, 37, 43
 - Filomarino, I, 42,
 - Reale, I, 76, 78-79; II, 57, 76; III, 39, 44
 -- Giardino Italia, III, 38-39, 41-42, 44-45
 -- Sala delle Guardie, III, 44
 -- Salone d'Ercole, III, 44
 -- Scalone d'onore, III, 49
 - Sansevero, I, 38, 40-44, 47

Quartieri
 - Chiaia, II, 58
 - Forcella, I, 73, 75

Strade, vicoli e piazze
 - Plebiscito, piazza, II, 76
 - Poggioreale, II, 27, 32
 - San Domenico Maggiore, piazza, I, 38
 - Sansevero, vico, I, 43

 Neuilly-sur-Seine, Boulevard Maillot, I, 47
 New York, Metropolitan Museum of Art, II 5; III, 5
 Nocera Inferiore, I, 60-62, 64-67, 70-72
 - chiesa di San Giovanni in Palco, III, 25
 - chiesa di San Matteo, III, 24
 Nola
 - chiesa di San Biagio, II, 32
 - chiesa di Santa Chiara, II, 32
 Novi Velia, II, 32
 - chiesa di Santa Maria dei Longobardi, II, 30

 Orléans, Musée des Beaux-Arts, III, 17
 Oslo, I, 14
 - Nasjonalgalleriet, I, 14
 Ospedaletto d'Alpinolo, III, 28
 - chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, III, 23
 - congrega del Rosario, III, 24-25

 Padova, chiesa di Santa Giustina, II, 67, 69
 Padula, Certosa di San Lorenzo, II, 51-52, 55, 59-61, 63
 - Sala del Capitolo, II, 50, 53-55, 61
 Paestum, I, 61-62
 Palermo, II, 69, 76; III, 62
 Parigi, I, 61; III, 57
 - Accademia di Belle Arti, III, 45
 - Bibliothèque numérique patrimoniale de l'École nationale des ponts et chaussées, I, 62, 64-67
 - Galerie Lebrun, III, 9
 - Hôtel de Dalmatie, III, 9
 - Musée Napoléon, III, 7
 - Musée du Louvre, II, 5; III, 44
 - Petit Palais, I, 12-13
 - rue Charles Lafitte, I 47
 - rue de l'Université, III, 9
 - Saint Sulpice, II, 66
 - Università di Parigi-Sorbona, III, 55
 Parrano, castello, III, 29
 Penta (Fisciano), III, 20, 22, 24-25, 27, 32
 - chiesa abbaziale, III, 34
 - chiesa di San Bartolomeo, III, 24-25, 27, 31-33
 - chiesa di Santa Maria delle Grazie, III, 34
 Peralejos de las Truchas, chiesa di San Matteo,

- III, 19
Pescasseroli, I, 45
Peterhof
- Archivio del Museo Statale, II, 77
- Reggia, II, 72
Piacenza, Duomo, III, 18
Piedimonte Matese (Piedimonte d'Alife), II, 26
- Cattedrale, II, 22
- chiesa di San Tommaso d'Aquino, II, 37
Poggio Nativo, II, 26
Pompei, I, 60-63, 68-70; III, 37, 48
- Casa di Championnet, I, 68
- Minervino, proprietà, I, 68
- Osteria del Lapillo, I, 68
- Porta Marina, I, 68
- Tempio di Iside, III, 48
Portici, I, 7, 62; III, 37-38
- Palazzo Reale, III, 37
Possagno, II, 68
- Tempio, II, 66
Pozzuoli, anfiteatro, III, 23
- Rabat, chiesa parrocchiale, III, 62
Rapolla, III, 62
Ravello, I, 19, 22, 24, 28
- chiesa di San Giovanni del Toro, I, 21-23
Reggio Calabria, III, 70
Reggio Emilia, basilica della Ghiara, III, 18
Rende, chiesa del Ritiro, III, 67
Resina, I, 7-8
Rodi, III, 60
Roma, I, 15, 68; II, 7, 28-29, 31, 52-53, 55-56, 59, 63, 66, 69, 76; III, 5, 14, 17-18, 38, 40, 44-45, 60
- Accademia di San Luca, II, 66
- Acquedotto Claudio, I, 68-69
- Arciconfraternita dei Lombardi, III, 5
- basilica dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, III, 4-5, 19
- basilica dei Santi Apostoli, II, 66
- basilica di San Giovanni in Laterano, II, 55
- basilica di Santa Maria Maggiore, III, 31
- Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte (BiASA), II, 64
- Campidoglio, III, 48
- chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani, II, 26-27
- chiesa di Santa Maria del Popolo, II, 28-29
-- Cappella Cybo, III, 21
- chiesa di Santa Maria in Vallicella, Cappella Spada, III, 23-24
- chiesa di Santa Maria sopra Minerva, III, 38
- collezione Ducrot, III, 9-10
- collezione Sterbini, II, 43
- Congregazione di Propaganda Fide, II, 19
- Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, II, 26, 28
- Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Corsini, III, 19
- Montecavallo, III, 45
- Musei Capitolini, I, 14
- Museo di Villa Torlonia, I, 13
- Museo Nazionale Romano, III, 38, 48
- Museo Praz, II, 72
- Palazzo Altemps, II, 7; III, 47
- Palazzo del Quirinale, III, 47
- Palazzo Valentini, I, 14
- Piazza Navona, II, 19
- Porta Maggiore, I, 68
- rione Sant'Eustachio, III, 15
- Scuderie del Quirinale, II, 78
- Villa Albani, I, 16
- Villa Medici, I, 14; III, 38-39, 48
Rosetta, II, 8
Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen, I, 76
Russia, II, 76-77
- Saint-Germain, I, 61-62
Sala Consilina, chiesa di Santo Stefano, II, 35
Sala (Serino), chiesa di Santa Maria delle Neve, III, 31
Salamanca, chiesa dell'Immacolata, II, 62
Salerno, I, 71
- Archivio di Stato, III, 34
- Cattedrale, III, 22, 24
- chiesa di San Giorgio, III, 20
- Museo Diocesano, III, 28, 32
San Cipriano Picentino, III, 21
- chiesa di San Cipriano, III, 25, 29
San Diego, Museum of Art, III, 9
San Giorgio Morgeto, III, 67
San Pietroburgo, II, 69, 71-72, 76
- Museo dell'Ermitage, I, 13; II, 69, 71, 77
- Palazzo d'Inverno, II, 69
Sant'Agata de' Goti
- chiesa dell'Annunziata, II, 37-38, 44
- chiesa di San Francesco, Cappella Ruggiero, I, 73-74
Sant'Egidio del Monte Albino, chiesa di Santa Maria Maddalena in Armillis, II, 33-34, 37, 43-44
Santa Lucia di Serino
- chiesa dei Santi Pietro e Paolo, III, 27-29
- chiesa e convento di Santa Maria della Sanità, III, 26, 30
Santo Stefano, III, 62
Saqqara, II, 11
Sardegna, III, 62
Scordia, III, 62
Serino, chiesa delle clarisse, III, 24-25, 28
Sessa Aurunca
- Cattedrale, II, 43
- chiesa di San Giovanni in Villa, I, 28-29
Sicilia, III, 60, 62
Sieti (Giffoni Sei Casali), Palazzo Fortunato, III, 23, 27
Siracusa, III, 60
Siviglia, II, 51-53, 57-58, 60, 63; III, 5, 7, 17
- Casa de Pilatos, II, 56-58, 61-62; III, 5-6, 18
- Cattedrale, III, 18
- Certosa di Santa Maria de las Cuevas, II, 60; III, 5-7, 9-12, 14-15, 17-18
-- Cappella del Capitolo, III, 6, 17
-- chiostro, III, 17
-- oratorio, III, 6
- Episcopio, II, 59, 61
- Hospital de la Caridad, III, 17
- Isbilya, III, 12-13
- Real Alcázar, III, 7
Solofra, collegiata di San Michele Arcangelo, III, 21
Somma Vesuviana, chiesa di San Pietro, II, 37
Sorrento, I, 61
- basilica di Sant'Antonino, II, 48
Spagna, II, 47, 51-52, 54, 60-63; III, 11, 14, 18
Stafford, Staffordshire Record Office, III, 9, 17
- Tebe, II, 11
Tebtynis, II, 10
Teggiano, III, 67
- chiesa di San Francesco, III, 65-66
Terra di Lavoro, II, 21; III, 64
Terracina, chiesa del Santissimo Salvatore, II, 66-67
Terranova (San Martino Sannita), III, 32
- chiesa del monastero di San Gennaro, III, 25
- Toledo, II, 60
Torino, II, 5, 16
- Museo Egizio, II, 20
Torre Annunziata, I, 62, 65, 71; II, 31
- chiesa dello Spirito Santo, I, 75
- Scognamiglio, proprietà, I, 65, 67, 72
Torre del Greco, I, 62-64, 71
- Falanga, proprietà, I, 65
- Flaccavento, proprietà, I, 64-65, 69, 71
- Montella, proprietà, I, 63
- Rivieccio, proprietà, I, 65-66
- Sora, contrada, I, 63, 71
Torre Orsaia, III, 66
Torre San Lorenzo (Ardea), III, 67
Torremaggiore, I, 37, 46; II, 37
Trapani, basilica-santuario di Maria Santissima Annunziata, III, 60-61
Troia, chiesa di San Francesco d'Assisi, III, 68
Tunisia, II, 11
- Udine, Cappella del Monte di Pietà, II, 67
Umbria, I, 26
- Valencia, III, 5
- Cattedrale, II, 32
Velletri, I, 39, 46; II 5-6, 10, 18
- Museo Borgiano, II, 5, 7, 10, 13, 18
Venezia, Palazzo Contarini-Seriman, III, 27
Venosa, III, 62
- abbazia della Santissima Trinità, III, 62
Vesuvio, I, 5, 61-62, 69, 72
Vienna, III, 54
- Nationalbibliothek, I, 34
Viterbo, III, 62
Vitulano, Banca Unicredit, II, 38, 44
- Xàtiva, III, 12
- Zamora, III, 6, 18
- Cattedrale, III, 9-14
Zurigo, Kunsthau, I, 76

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0726-1



9 788856 907261

€ 38,00