

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME V
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 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)

direttore responsabile

Arturo Lando

Registrazione del Tribunale

di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico

e dei garanti

Ferdinando Bologna †

Richard Bösel

Caroline Bruzelius

Joseph Connors

Mario Del Treppo

Francesco Di Donato

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

Archivio Sabap Napoli: p. 79

Archivio Vincenzo Franciosi: pp. 4, 6,
7 (destra), 8-10

foto Walter Angelelli: pp. 18, 20-29, 32
(destra)

Napoli, Archivio di Stato: p. 63

Napoli, Castel Nuovo, Cappella

Palatina o di Santa Barbara - Museo

Civico: pp. 30, 31

Napoli, Museo e Real Bosco di

Capodimonte: p. 78 (in alto)

Giuseppe Panza fotografia: p. 74

Parigi, Bibliothèque numérique
patrimoniale de l'École nationale des
ponts et chaussées: pp. 62, 64-67

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

coordinamento editoriale

maria sapio

art director

enrica d'aguanno

grafica

franco grieco

finito di stampare

nell'aprile 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

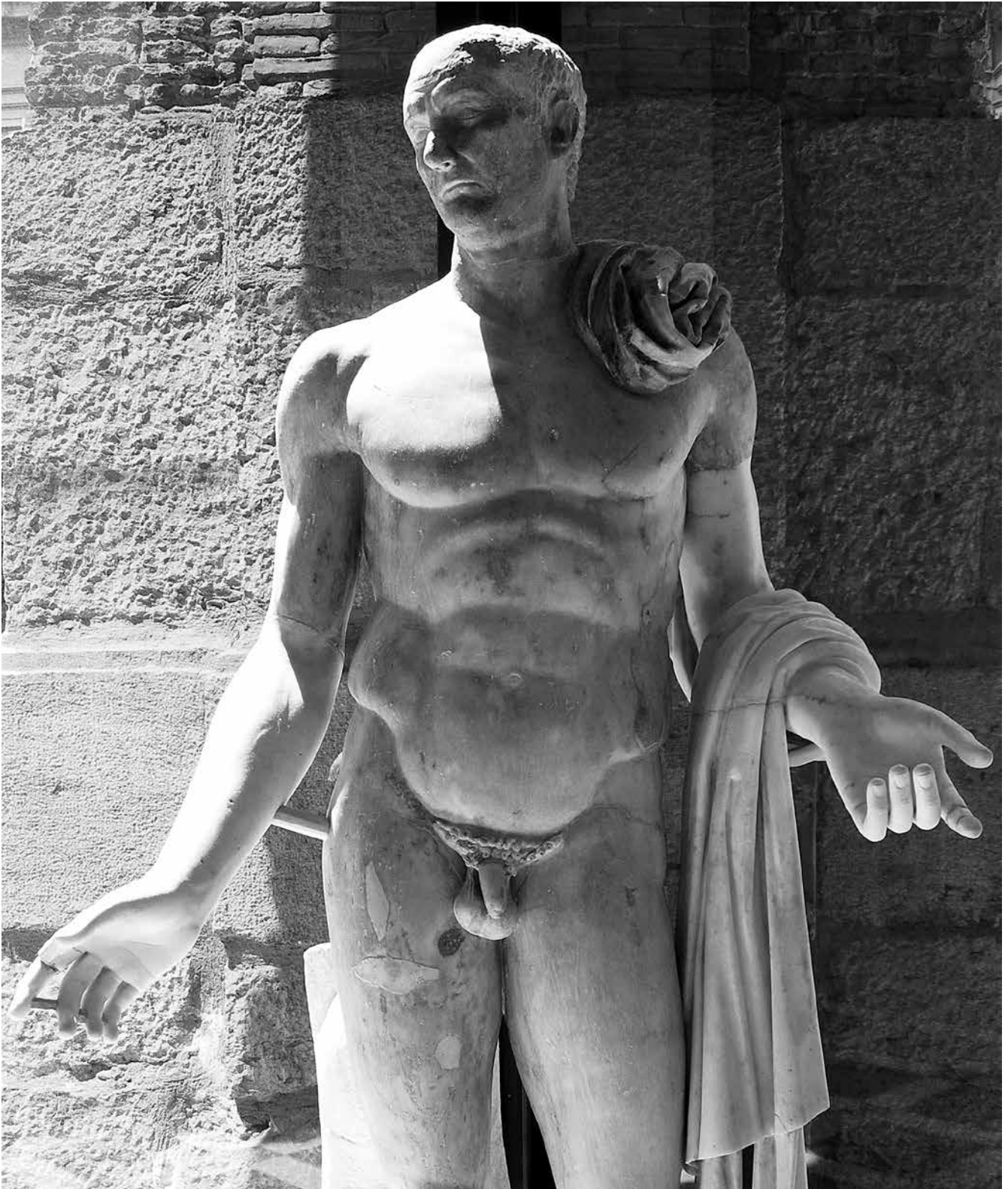
prismi

editrice politecnica napoli srl

tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Il *'Massimino Farnese'*: un tipo policleteo
Vincenzo Franciosi
- 19 La pittura di età angioina a Capri e i suoi legami con la terraferma
Walter Angelelli
- 37 Storie e leggende di un principe e della sua cappella.
Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce
Rosanna Cioffi
- 48 *Epos e commedeja*. Angelica e Orlando tra i pastori napoletani
Gianluca Genovese
- 60 1836-1845: la prima ferrovia borbonica al cospetto dell'archeologia vesuviana
Valeria Pagnini
- Note e discussioni**
- 73 Paola Improda
Un inedito di Bernardino Pizzuto: il *Compianto* di Sant'Agata dei Goti
- 76 Nicola Cleopazzo
Recensione a S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*



1. Arte romana del I secolo a.C. (testa) e I secolo d.C. (corpo),
'Massimino Farnese', marmo, particolare. Napoli, Museo
Archeologico Nazionale.

Il 'Massimino Farnese': un tipo policleteo

Vincenzo Franciosi

Nel corso degli scavi fatti eseguire tra il 1710 e il 1711 da Emmanuel Maurice duca d'Elboeuf e principe di Lorena¹, nella volta tufacea di uno dei cunicoli condotti dietro la *frons scaenae* del teatro dell'antica Ercolano, si rinvenne l'impronta di una testa, a detta di alcuni umana, a detta di altri pertinente ad una statua marmorea (fig. 2).

A tale impronta si riferiva William Hamilton, ambasciatore britannico a Napoli, in una sua lettera del 16 ottobre 1770 a Mathew Maty, segretario della Royal Society di Londra:

Sono convinto che la prima materia che uscì dal Vesuvio e che ha ricoperto Ercolano era allo stato di fango liquido. Un fatto estremamente favorevole alla mia ipotesi è la scoperta della testa di una statua antica che è stata dissotterrata nel teatro di Ercolano; l'impronta dei tratti del viso nel tufo esiste ancora oggi e potrebbe servire da matrice ad un calco, essendo altrettanto perfetta di qualsiasi altra matrice che io abbia visto².

All'impronta ercolanese si interessò, cinquantotto anni dopo, anche Carlo Bonucci, architetto direttore dei Reali Scavi dal 1828 al 1837, il quale ne fece rilevare un calco in gesso³:

Ercolano, 24 novembre 1828.

Esiste nella parte posteriore della scena di questo antico teatro l'impressione di un volto umano nel tufo, la quale da vari autori è stata interpretata dover appartenere ad un cadavere o ad una statua o infine ad una maschera scenica. Io ho fatto rilevare in gesso una tal forma e ne ho quindi potuto ottenere una testa d'un merito tanto eminente da gareggiare con quella dell'Aristide o di altri capi lavori consimili. Confrontato colle medaglie questo bel

busto sembra perfettamente rassomigliare a Vespasiano; e la statua a cui apparteneva e che ornava in questa parte il Teatro è nel numero di quelle rare sculture rinvenute circa un secolo fa dal Principe d'Elboeuf e donate a vari Sovrani d'Europa. Ho fatto infine situare un tal busto di gesso presso il sito dov'è l'impressione nella cenere consolidata; e ciò a vantaggio degli amatori, degli artisti e degli archeologi. Quanto prima Gliene invierò il disegno onde interpretarsi dalla R[eale] Accademia Ercolanese. Bonucci.

Nel 1983 Umberto Pappalardo, allora ispettore della Soprintendenza archeologica di Pompei ed Ercolano, riprendendo l'idea di Carlo Bonucci, fece eseguire dal restauratore Edilberto Formigli un calco in silicone della famosa impronta⁴ (fig. 3). Si ebbe in tal modo la conferma che l'impronta fosse pertinente ad una testa di statua marmorea, e non ad un cadavere, dal momento che il naso appariva fratturato *ab origine* fin quasi all'attacco. Doveva trattarsi, ad un'indagine stilistica, di un ritratto fisionomico relativo ad un personaggio della tarda repubblica o della prima età imperiale.

La testa che produsse tale impronta fu individuata quattordici anni dopo da Stefania Adamo Muscettola e riconosciuta quale ritratto onorario di Marco Nonio Balbo⁵. Si trattava della testa del cosiddetto *Massimino* (inv. 6102), una statua confusa tra i pezzi della collezione farnesiana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 1). La statua fu a lungo considerata un ritratto in nudità eroica dell'imperatore Massimino il Trace⁶, e tale la ritennero Giovambattista Finati⁷, Michele Arditì⁸ e Domenico Spinelli⁹.

Nel 1843, Giovambattista Finati manifestò i primi dubbi riguardo all'identificazione della statua con l'imperatore



2. Impronta di testa nella volta tufacea di un cunicolo borbonico. Ercolano, Teatro.

Massimino e propose, senza troppa convinzione, un confronto con i ritratti di Vespasiano. Riportiamo di seguito le parole del Finati:

Supposto Massimino – Statua in marmo Lunense alta palmi otto, proveniente dalla Casa Farnese (...). Rarissime adunque sono le immagini di questo protervo imperante, e singolarissima sarebbe senza dubbio la statua serbata nel Regal Museo Borbonico, che a lui si attribuisce, e che ora pubblichiamo per questa tavola L. Presenta questo marmo una figura imperiale stante colla testa rivolta a dritta e tutta nuda nella persona, all'eccezione dell'omero sinistro ricoverto da un manto, che avvolgendosi al braccio dello stesso lato va a ricadere in lunghe liste sino al ginocchio. Ha sofferto molti restauri ed è alquanto corrosa, molto però nella testa: le braccia con la massima parte del manto, e le gambe e porzione di una coscia sono moderne aggiunzioni. Or riflettendo da una parte che a questo simulacro mancano le proporzioni gigantesche che la storia racconta di Massimino, e tali che il braccialetto della moglie serviva di anello al suo pollice,

ed osservando dall'altra che i lineamenti del volto non corrispondono affatto a quelli che si raccolgono dalle medaglie di lui, abbiamo creduto convenevole far incidere a fianco del simulacro il profilo della sua testa al n°1., e più sotto al n° 2. quello di una medaglia di Massimino, onde potersene agevolmente fare sempre che si voglia il confronto.

Rimaneva da ultimo ad osservarsi se la testa che fu sicuramente distaccata dal busto (come chiaramente si vede) fosse appartenuta in origine a questa statua, e nel caso affermativo ricercare di quale Imperatore avesse presentato i lineamenti. A non prendere equivoco abbiamo creduto necessario pregare il nostro socio professore di scultura Signor Solari d'istituirne un accurato esame; ed egli ne ha assicurati che, sebbene la testa sia malconcia dal tempo, è dello stesso scarpello del rimanente della statua; che le commisure coincidendo naturalmente fra loro, mostrano chiaro che la testa sia stata distaccata da questa statua; che infine il marmo della testa sia lo stesso marmo del torso, e per conseguenza non possa esservi più dubbio che la testa non sia appartenuta alla statua. Dopo tali osservazioni non trovando ne' monumenti figurati un ritratto da poter confrontare col sembiante del nostro simulacro, ci siamo nuovamente rivolti alle medaglie, unica sicura scorta in simili difficoltose ricerche, ed abbiamo non senza dubbiezza raccolto che i lineamenti della famiglia Vespasiana han qualche somiglianza col sembiante della nostra statua, e maggiormente que' dell'illustre Flavio capo di quella imperial famiglia, sebbene il mento di Vespasiano e di Tito sia molto più sporto in fuori; per lo che non abbiamo ommesso di far pure incidere i profili di due medaglie di Vespasiano co' n° 3. e 4., l'ultimo de' quali sembra aver maggior relazione co' lineamenti del profilo di questa pregevole statua farnesiana¹⁰.

Mezzo secolo dopo, Lucio Mariani¹¹ manifestava il suo totale disaccordo con le affermazioni del Finati:

1033. (6102.) Statua del preteso Massimino. Prov. Farnese. È un'accozzaglia di parti disparate. Il torso appartenne ad una statua greca, e basterebbe a provarlo la maniera arcaica in cui è trattato il pube. Vi fu adattata una testa di lavoro scadente. L'avambraccio destro, il braccio s., con la clamide e le gambe dal ginocchio in giù sono moderni.



3. Calco tratto dall'impronta ercolanese (da U. PAPPALARDO, *Nuove testimonianze su Marco Nonio Balbo ad Ercolano*, 1997).



4. Arte romana del I secolo a.C. (testa) e I secolo d.C. (corpo), 'Massimino Farnese', particolare dell'integrazione sulla nuca. Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Alt. m. 2,17. Non ha somiglianza di sorta con l'imperatore Massimino né con alcuno degli imperatori della gens Flavia, come pensò il Finati.

Il rinvenimento della statua

Nei diari di scavo di Karl Jakob Weber, riportati da Giulio Minervini, si legge alla data del 13 febbraio 1767 (*error* per 1768)¹²:

Marmo. Dietro la scena [venne] trovata una testa che pare fosse un ritratto di un uomo sbarbato. Credo che questa possa appartenere a qualche statua trovata già dal principe d'Elboeuf, restando vicino al pozzo dove tale sig. incominciò lo scavo e trovò la maggior parte delle statue.

Alla data del 16 aprile 1768 è scritto:

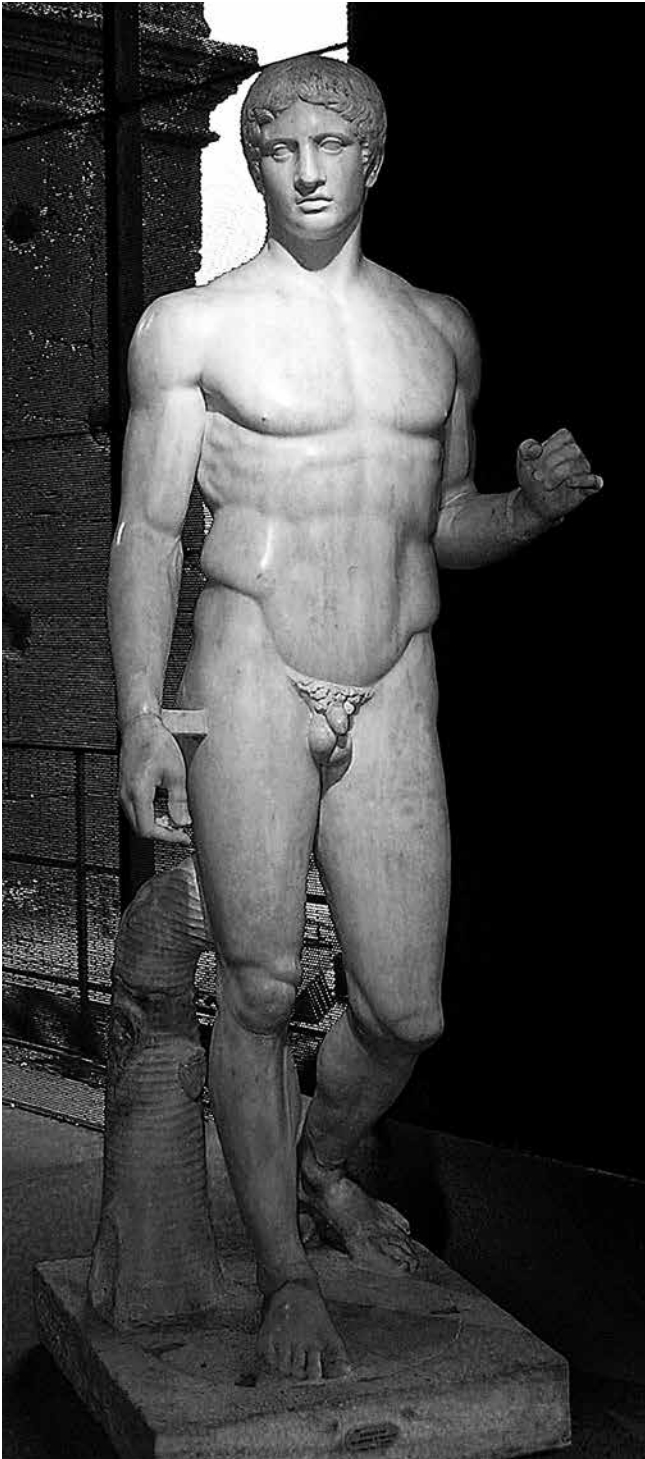
Marmo. Dietro la scena si è trovato un torso di statua virile poco più grande del naturale con le cosce fin sotto alle ginocchia, il braccio destro fino al gomito, e 'l sinistro

poco più. Questa statua è interamente nuda ed ha un piccolo panno sulla spalla sinistra che pende sopra lo stesso braccio. Tre pezzi di panneggio. Forse apparterrà a questo la testa detta alli 13 febbraio.

Nei diari di scavo di Francisco La Vega, riportati da Michele Ruggiero, si legge alla data del 13 febbraio 1768¹³:

Portici 13 febbraio 1768 (...) In Resina, al Teatro si è continuato a lavorare secondo il solito, ed alzandosi una grotta dietro la scena accosto al pozzo di Enzecchetta si è trovata una testa di marmo d'uomo senza barba alta on. 11; ne resta divisa da questa testa la parte posteriore e porzione di una orecchia ed è mancante dell'estremità del naso (...) La Vega. Alla data del 16 aprile 1768 è scritto¹⁴:

Portici 16 aprile 1768 (...) In Resina, al Teatro si è continuato secondo il solito a fortificarlo e a renderlo per quanto si può



5. Copia romana del I secolo d.C. dal *Doriforo* di Policleto (da Pompei). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

alla pagina seguente

6a-b. Copia romana del I secolo d.C. dal *Doriforo* di Policleto (da Pompei). Napoli, Museo Archeologico Nazionale: a) particolare del torso; b) particolare della veduta posteriore.

7a-b. Arte romana del I secolo a.C. (testa) e I secolo d.C. (corpo), *'Massimino Farnese'*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale: a) particolare del torso; b) particolare della veduta posteriore.

visibile; e nell'alzarsi una grotta dietro la scena si è cavato un torzo statua virile di marmo poco più grande del naturale con le coscie sino sotto le ginocchia, il braccio destro fino al gomito ed il sinistro poco più; separatamente un pezzo di deto e tre pezzi di panneggio; questa statua è interamente nuda ed ha un piccolo panno sopra la spalla sinistra che gli pende sopra lo stesso braccio, e lunedì la manderò al R. Museo. Credo che appartenga a questo torzo la testa che fu trovata vicino lo stesso sito come esposi a V.E. con la data de' 13 febbraio di questo anno [manca] (...) La Vega.

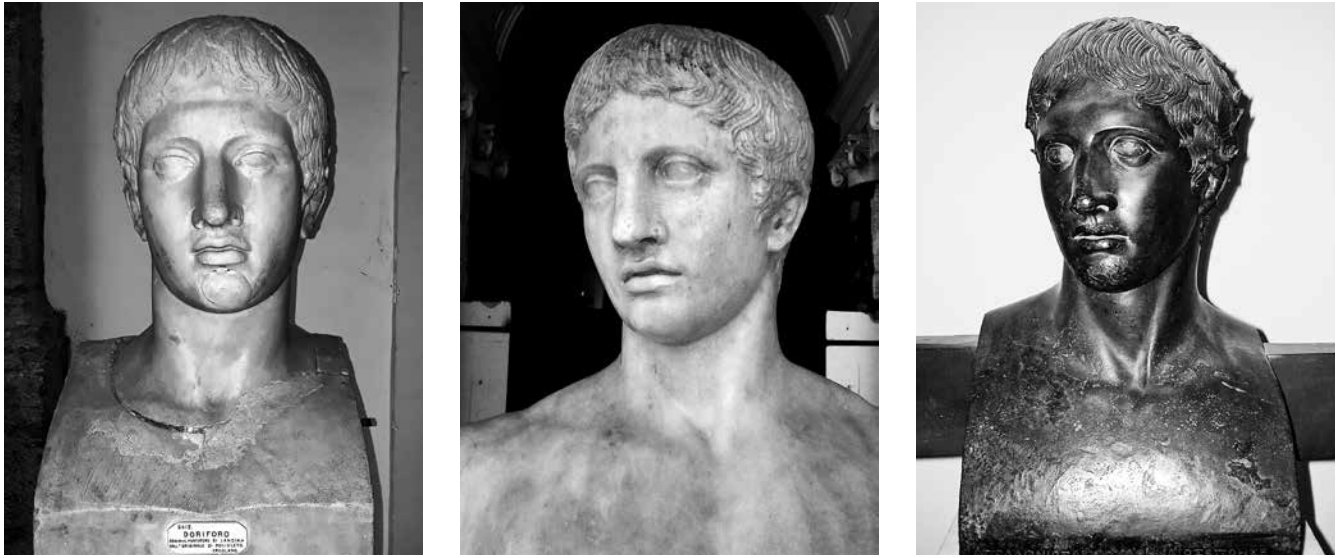
Nei diari di scavo di Roque Joaquín de Alcubierre, riportati ancora da Michele Ruggiero, si legge alla data del 16 aprile 1768¹⁵:

Napoli 16 aprile 1768 (...). In Resina al Teatro di Ercolano dove si va continuando qualche pilastro, alzandosi una grotta vicino al pozzo di Enzecchetta dietro la scena, si è scoperta una statua di marmo al naturale, alla quale, che ho visto, credo appartenga la testa che si trovò tre palmi distante e diedi parte a V.E. nel rapporto dei 13 febbraio; e si attende per tutt'oggi che sarà finita di scavare la propria statua che è vestita, e poi si continuerà per veder di trovare nel proprio luogo parte del piede che manca (...) Alcubierre (min.).

Alla data del 23 aprile 1768 è scritto¹⁶:

Napoli 23 aprile 1768 (...). In Resina si prosiegue nel Teatro Erculano fortificarlo come anche nel fare altri pilastri dove conviene sotto le case lesionate (...) ed essendosi cacciata da dietro il proscenio del soprad. Teatro la consaputa statua di marmo che diedi conto a V.E. il sabato antecedente immediato, la quale si portò nel cortile del R. Museo il lunedì 18. Quando io osservai questa statua che si stava scavando la settimana passata, solo compariva la parte del panno che tiene sopra la spalla e braccio sinistro, perlocché la giudicai allora vestita; però avendola vista dopo fuori delle grotte, realm. è nuda, di uomo, col panno sudd. ed ancora pare più grande del naturale. E mancando parte delle gambe sotto le ginocchia e parte delle due braccia, si continua a fare tutta la diligenza per rinvenire in quel luogo li pezzi che





8. Napoli, Museo Archeologico Nazionale: a) Copia romana dal *Doriforo* di Policleto, erma marmorea (da Ercolano); b) Copia romana dal *Doriforo* di Policleto, particolare; c) Appollonio di Archia, copia da Policleto, *Doriforo*, erma bronzea (da Ercolano).

mancano, delli quali già si son trovati un pezzo di dito e tre pezzi di panneggio (...) Alcubierre (min).

Il ritratto eroico di Marco Nonio Balbo

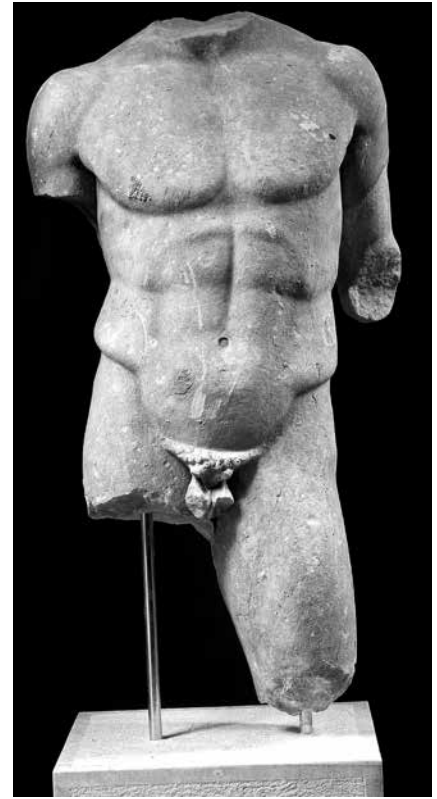
In seguito al riconoscimento della testa del *Massimino* quale ritratto di Marco Nonio Balbo e alla rilettura delle notizie riportate nei diari di scavo settecenteschi gli studiosi affermano, concordi, che la testa, strappata inavvertitamente dal banco tufaceo nel corso degli scavi del Duca d'Elboeuf (1710-1711), fu ritrovata il 13 febbraio 1768 dagli scavatori diretti dallo svizzero Karl Jakob Weber¹⁷, mentre il corpo fu recuperato il 16 aprile dello stesso anno¹⁸; che la statua costituirebbe un ritratto onorario di Marco Nonio Balbo in nudità eroica; che a tale statua si riferirebbe la base iscritta con dedica degli *Herculanenses* (CIL X, 1427) rinvenuta presso l'orchestra del teatro di Ercolano¹⁹.

Osservando la nostra statua (fig. 1), notiamo innanzitutto le pessime integrazioni moderne, che allungano a dismisura gli arti, sia inferiori, che superiori, portando la figura, che non avrebbe dovuto superare i cm 197-198, a raggiungere i cm 217 di altezza²⁰. Altra sproporzione si nota nella testa, che risulta troppo piccola rispetto al corpo. Troppo lungo il collo. La lavorazione della testa (ritratto veristico) è completamente diversa da quella del corpo

(idealizzato) e diverso sembra essere il marmo utilizzato. Con buona pace del Solari, la testa e il corpo sono chiaramente di scalpello diverso. La testa è stata aggiunta al corpo in un secondo momento. Resta da stabilire se in antico o in epoca moderna. La seconda soluzione, a mio avviso, sarebbe da preferire, infatti, dietro la nuca vi è un'inserzione moderna, un tassello di marmo più bianco, come quello utilizzato per gli arti e la clamide, che riprende la parte finale dei capelli (fig. 4). Le commessure della testa e del collo, quindi, non coincidono naturalmente, come asserito dal Solari²¹.

Un tipo policleteo

Alcuni anni fa, nel corso dei miei studi sul *Doriforo*²², ebbi l'occasione di vedere in un deposito del museo, accompagnato dal restauratore Umberto Minichiello (al quale va tutta la mia gratitudine), la statua del *Massimino*. Immediatamente fui colpito dall'impressionante somiglianza con la statua del *Doriforo* (fig. 5): stessa ponderazione, stesse misure, stessa resa dei particolari anatomici (figg. 6-7), stesso marmo (lunense), sia pure proveniente da una cava diversa da quella da cui è stato estratto il blocco nel quale è stato scolpito il *Doriforo*. Tolle le integrazioni moderne, la testa e la clamide, mi sembrò di riconoscere



9. Messene, Museo Archeologico, copie romane da originali greci: a) *Hermes*; b) *Eracle*; c) *Doriforo* (da P.G. THEMELIS, *The 'Doryphoros' of Messene*, 2013).

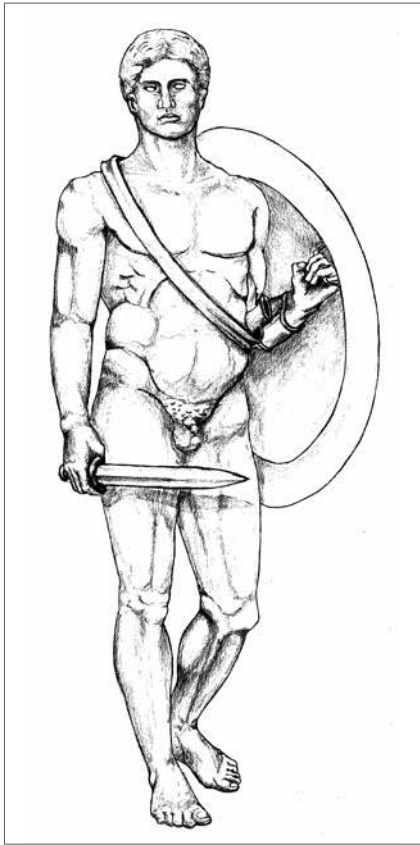
un'ulteriore replica del *Doriforo*, coeva a quella pompeiana (età tardo augustea o tiberiana)²³, forse prodotta addirittura dalla stessa bottega. Pensai, inoltre, che la *Testa di Doriforo* (inv. 6412) proveniente da Ercolano e sistemata a mo' di erma su un pilastro potesse combaciare col torso del cosiddetto *Massimino*, salvo, poi, ricredermi, confrontandole da vicino: la testa ercolanese è in proporzione più piccola e, ovviamente, le commessure di testa e collo non coincidono; inoltre, la torsione del collo verso destra, presente in tutte le repliche del *Doriforo*, inclusa l'erma bronzea da Villa dei Papiri (inv. 4885), è qui assente, prestandosi la testa ad una veduta perfettamente frontale (fig. 8). Più che una testa di *Doriforo* andrebbe considerata genericamente una testa di tipo policleteo.

La clamide nera

Tornando alla nostra statua, un solo elemento sembra distinguerla dal tipo del *Doriforo*: i resti di una clamide sulla spalla sinistra (fig. 1). Dopo attente osservazioni, che

vengono a confermare ciò che riportano i diari di scavo settecenteschi²⁴, si può affermare con certezza che tali resti di pannello non siano dovuti ad una integrazione moderna, ma che, in antico, la figura portasse una clamide di colore nero²⁵.

Sappiamo dalle fonti che, almeno in alcune occasioni solenni, gli efebi ateniesi indossassero una clamide nera e che, nel II sec. d.C., Erode Attico, con un atto di evergetismo, avrebbe sostituito le clamidi nere con quelle bianche²⁶. Pierre Vidal-Naquet osserva giustamente che il gesto di Erode Attico prova che ai suoi tempi il rituale non era più compreso²⁷, mentre nell'Atene classica, come ha dimostrato Pierre Roussel²⁸, doveva essere diffuso *l'aition* che considerava la clamide nera degli efebi quale segno commemorativo della 'dimenticanza' di Teseo (l'efebos per eccellenza), il quale, al ritorno da Creta, aveva omesso di sostituire, con quella bianca, la vela nera della sua imbarcazione, in tal modo causando, involontariamente, la morte di suo padre Egeo. George Thomson, dal



10. *Doriforo con scudo e spada*, proposta ricostruttiva (da V. FRANCIOSI, *Il 'Doriforo' di Pompei*, 2013).

11. Copia romana da Policleto, *Hermes*. Firenze, Giardino di Boboli (da D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet*, 1990).



12. Copia romana da Policleto, *Hermes*, bronzetto (da Annecy) Parigi, Petit Palais (da D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet*, 1990).



suo canto, con grande acume, interpreta la clamide nera come un costume di reclusione rituale²⁹. Il nero è il colore archetipico del lutto, della morte, della putrefazione, della separazione, del ventre della terra, dell'abisso, dell'indifferenziato, del ritorno al caos primordiale (si pensi alla *nigredo* dell'*opus alchemicum*)³⁰.

Il nero prelude al bianco, che è il colore della purificazione e della rinascita, dell'illuminazione, dell'integrazione (si pensi ancora all'*albedo* alchemica). Si spiega così il significato della clamide nera indossata dagli efebi ateniesi, che ritualmente muoiono come adolescenti per poi rinascere come adulti, cittadini di pieno diritto.

Pausania e il ginnasio di Messene

Pausania, nel corso della sua visita al ginnasio di Messene, vide tre statue, opera di scultori alessandrini, raffiguranti Hermes, Eracle e Teseo. «Questi [nota il Periegeta]

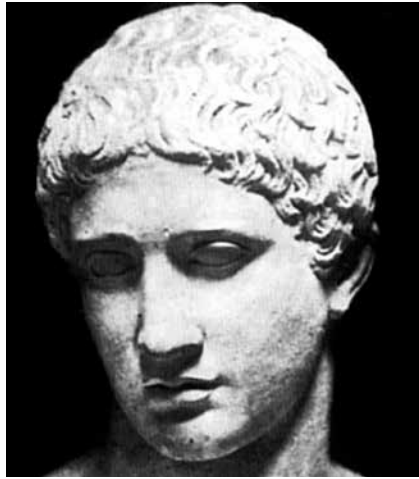
sono collocati presso i ginnasi e nelle palestre, e sono onorati da tutti i Greci e ormai anche presso molti barbari»³¹. Gli scavi di Petros Themelis, come è noto, hanno portato alla luce nella *stoá* occidentale del ginnasio di Messene tre statue: le prime due rappresentano *Hermes* (fig. 9a)³² ed *Eracle* (fig. 9b)³³, mentre la terza è una replica marmorea di età augustea del cosiddetto *Doriforo* di Policleto (fig. 9c)³⁴. L'esatta corrispondenza tra il dato archeologico e quello letterario indurrebbe a credere, quindi, che il personaggio da riconoscere nel tipo del *Doriforo* sia l'eroe attico Teseo, e non il tessalo Achille, come ipotizzato nel 1909 da Friedrich Hauser³⁵.

La nuova ricostruzione proposta per il *Doriforo* quale giovane nudo armato di spada nella destra e scudo nella sinistra ben si accorda con il riconoscimento dell'eroe attico nell'archetipo statuario³⁶ (fig. 10). La spada è, infatti, l'attributo specifico di Teseo, l'arma con la quale il giovane eroe supera gran parte delle sue prove iniziatiche, su tutte

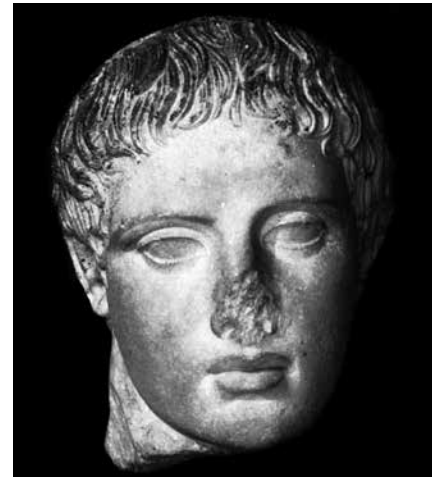


13. Copia romana da Policleto, *Testa di Hermes*. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage.

14. Copia romana da Policleto, *Testa di Hermes*. Roma, Museo Torlonia.



15. Copia romana da Policleto, *Testa di Hermes*. Boston, Museum of Fine Arts (da D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet*, 1990).



l'uccisione del Minotauro e la liberazione dei sette efebi e delle sette *parthénoi* ateniesi.

È proprio l'impresa cretese che, più di altre, permette di cogliere con chiarezza il legame di Teseo con l'istituto iniziatico dell'efebia, con la segregazione rituale degli efebi nei ginnasi, con i riti di transizione che sancivano il passaggio dalla pubertà all'età adulta e la conseguenziale integrazione a pieno titolo dei giovani nel corpo civico e militare³⁷. Come gli efebi, indossava la clamide anche la divinità ad essi preposta: Hermes, accompagnatore e guida, il dio delle frontiere, dei passaggi e del disordine controllato, il dio della *métis*.

Mercurius, qui fuit Lysimacheae

Plinio, nel suo famoso passo su Policleto, ricorda, tra le opere del bronzista peloponnesiaco, un *Mercurio*, che era a Lisimachia³⁸. Nel 1909 Johannes Sieveking ritenne di avere individuato il tipo dell'*Hermes* di Policleto attraverso lo studio comparato di una statua in marmo, un bronzetto e tre teste marmoree³⁹. La statua in marmo, di pessima qualità e molto rimaneggiata, è tuttora esposta nel Giardino di Boboli a Firenze (fig. 11)⁴⁰. La figura, in evidente schema policleteo, rappresenta *Hermes* che tiene in braccio il piccolo Dioniso (si tratterebbe, quindi, di un *Hermes paidophóros*). Sono numerose, tuttavia, le integrazioni operate sulla statua: le ali sulla testa; il braccio sinistro con la cla-

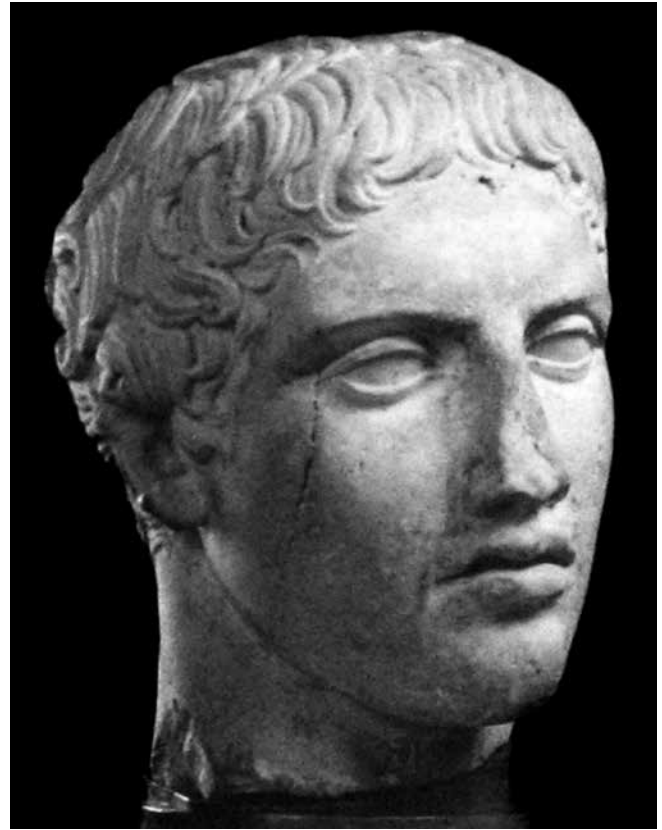
mide e il *kerýkeion*; la mano destra; le gambe fino a metà delle cosce; il piccolo Dioniso (tranne, forse, il piede destro attaccato al fianco di Hermes); la testa è stata riattaccata, ma sembrerebbe pertinente.

Il bronzo, alto cm 63, proveniente da Annecy e attualmente esposto al Petit Palais a Parigi (fig. 12)⁴¹, anch'esso in schema policleteo, rappresenta un giovane completamente nudo, col braccio destro piegato ad angolo retto nel gesto dell'*adlocutio* (si tratterebbe, quindi, di un *Hermes lógiος* o *agoráios*), con la sinistra sostiene un oggetto, parzialmente conservato, interpretato da alcuni come *kerýkeion*. Non presenta alette sul capo.

Sulla base di una certa somiglianza (ad onor del vero in alcuni casi piuttosto vaga) tra la testa della statua di Boboli e le tre teste marmoree – una all'Ermitage di San Pietroburgo, cui sono state aggiunte delle alette dorate (fig. 13)⁴²; una al Museo Torlonia di Roma (fig. 14)⁴³; la terza al Museum of Fine Arts di Boston (fig. 15)⁴⁴ –, il Sieveking considerò queste ultime pertinenti al tipo dell'*Hermes* di Policleto (fig. 15). Lo studioso giunse alla conclusione che l'archetipo dovesse essere completamente nudo, senza il piccolo Dioniso, privo di alette o petaso sulla testa, con *kerýkeion* nella sinistra e la destra nel gesto dell'*adlocutio*, molto simile al bronzetto di Annecy (fig. 12). Doveva, quindi, trattarsi di un *Hermes lógiος* o *agoráios*, e non di un *Hermes paidophóros*. Concordò con tale ricostruzione anche



16. Copia romana da Policleto, *Testa di Hermes*. Oslo, Nasjonalgalleriet (da D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet*, 1990).



17. Copia romana da Policleto, *Testa di Hermes* (già collezione Astorri). Roma, Musei Capitolini (da E. LA ROCCA, *Una nuova replica della testa dell'Hermes attribuito a Policleto*, 2006)

Carlo Anti⁴⁵, il quale, alle opere enumerate dal Sieveking, aggiungeva altre due teste, annoverate fino ad allora tra le repliche del *Doriforo*, poste su torsì non pertinenti: una ai Musei Vaticani⁴⁶, l'altra a Palazzo Valentini⁴⁷; aggiungeva, poi, lo studioso, un torso proveniente da Gortina, nell'isola di Creta, conservato nel Museo del Syllagos a Candia (l'attuale Hiraklion)⁴⁸ e, col beneficio del dubbio, una terza testa, molto deteriorata, esposta nel giardino di Villa Medici⁴⁹. In tempi più recenti, studiosi come Hans Lauter⁵⁰, Detlev Kreikenbom⁵¹, Josef Floren⁵² hanno annoverato tra le repliche dell'*Hermes* di Policleto altre teste, come, ad esempio, quella della Nasjonalgalleriet di Oslo (fig. 16)⁵³, o la *Testa Astorri*, oggi ai Musei Capitolini, considerata da Eugenio La Rocca la più vicina all'archetipo policleteo⁵⁴ (fig. 17).

Abbiamo, quindi, una serie di teste ritenute repliche più o meno fedeli dell'*Hermes* di Policleto, identificate sulla base del confronto proposto nel 1909 da Johannes Sieveking con la testa alata della statua di Boboli, para-

dossalmente oggi considerata dagli studiosi come la più lontana dall'archetipo policleteo, e, allo stesso tempo, non siamo affatto sicuri di aver individuato il corpo, dal momento che né la statua di Boboli, né il bronzo di Annecy sembrano essere affidabili. In tale incertezza, tuttavia, vi è chi, come Josef Floren e Eugenio La Rocca, propende per il *paidophóros* di Boboli⁵⁵, chi, come Detlev Kreikenbom per il *lógios* di Annecy⁵⁶, chi, come Peter Cornelis Bol, per nessuno dei due, proponendo un'ipotetica ricostruzione del tipo sulla base della testa di Oslo e del torso di una statua ritratto del Museo di Chieti⁵⁷.

L'archetipo policleteo: una proposta

Ma, diamo ora uno sguardo alla statua di *Hermes*, opera di copisti alessandrini, ammirata da Pausania nel II sec. d.C. e rinvenuta negli anni '90 del secolo scorso da Petros Themelis durante i suoi scavi nella *stoá* occidentale del ginnasio di Messene (fig. 9a). Si tratta di una statua

di marmo alta cm 208 (incluso il plinto), quasi completa, ricomposta da vari frammenti. Il messaggero degli dei si presenta nudo, con la clamide poggiata sulla spalla sinistra e poi avvolta intorno allo stesso avambraccio. La ponderazione della figura è identica a quella del *Doriforo* (fig. 5)⁵⁸ e, di conseguenza, a quella del *Massimino* (fig. 1).

A quest'ultima statua, nettamente superiore per qualità artistica, la lega, inoltre, il particolare identico della clamide. Non intendo, in questa sede, contestare la validità delle identificazioni proposte finora per la testa dell'*Hermes* di Policleteo, ma dare, piuttosto, un contributo al riconosci-

mento dell'archetipo policleteo, indicando tra le repliche marmoree di età romana quella che, a mio avviso, risulta essere la più vicina al modello bronzeo eseguito verso la metà del V sec. a.C. dall'artista peloponnesiaco. L'impresionante somiglianza della statua del *Massimino*, nella quale si propone di riconoscere la figura di Hermes, con il cosiddetto *Doriforo* (figg. 6-7) fa andare la mente al famoso passo della *Naturalis Historia* in cui Plinio riporta il giudizio che Varrone dà della produzione policletea⁵⁹: «Proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum».

¹ Sulla data dei primi scavi del Duca d'Elboeuf ad Ercolano, cfr. M. PAGANO, *La Scoperta di Ercolano*, in «Rivista di Studi Pompeiani», IX, 1998, pp. 155 sgg.

² W. HAMILTON, *I Campi Flegrei*, Napoli 1776, pp. 57 sgg., tav. 45,1.

³ Per l'identificazione dell'autore della relazione con Carlo e non Antonio Bonucci, cfr. U. PAPPALARDO, *Nuove testimonianze su Marco Nonio Balbo ad Ercolano*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», CIV, 1997, pp. 417 sgg., in part. p. 418, n. 3. La lettera del Bonucci è riportata da M. RUGGIERO, *Storia degli Scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti*, Napoli 1885, p. 559.

⁴ U. PAPPALARDO, *op. cit.*, pp. 420 sg.

⁵ La prima notizia del riconoscimento da parte di Stefania Adamo Muscettola è data da U. PAPPALARDO, *op. cit.*, p. 420, n. 7; S. ADAMO MUSCETTOLA, *Ritratto e società ad Ercolano*, in *Gli Antichi Ercolanesi. Antropologia, Società, Economia*, cat. mostra, Ercolano 2000, a cura di M. PAGANO, Napoli 2000, pp. 97 sgg., in part. pp. 100 e 104, fig. 6. Per i ritratti di Marco Nonio Balbo, S. ADAMO MUSCETTOLA, *Nuove letture borboniche: i Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano*, in «Prospettiva», XXVIII, 1982, pp. 2 sgg. Marco Nonio Balbo, nocerino di nascita, fu pretore e proconsole di Creta e Cirene, tribuno della plebe nel 32 a.C., partigiano di Ottaviano durante la guerra civile. Fu patrono della città di Ercolano e, alla sua morte, gli furono tributati eccezionali onori, come risulta da varie testimonianze epigrafiche. Su un'ampia terrazza rivolta al mare, gli Ercolanesi innalzarono a Marco Nonio Balbo un altare, dove il suo corpo fu cremato e i cui resti sono stati trovati in

un'urna fittile all'interno dello stesso altare (U. PAPPALARDO, *op. cit.*, pp. 421 sgg.). Per la verità, la testa del *Massimino*, a parte le labbra sottili, presenta ben poca somiglianza con i ritratti di Marco Nonio Balbo.

⁶ Le fonti (HISTORIA AUGUSTA, *Maximini duo*; HERODIANUS, *Historiae de imperio post Marcum vel de suis temporibus*, VII) ci dicono che Gaio Giulio Vero Massimino nacque in un villaggio tracio intorno al 173. Figlio di padre goto e di madre alana, durante l'infanzia e l'adolescenza fu pastore di greggi, finché non intraprese la carriera militare al tempo di Settimio Severo, arruolandosi in virtù della propria forza fisica. Fu il primo barbaro a raggiungere la porpora imperiale grazie al solo consenso delle legioni, il primo imperatore soldato del III secolo. Non mise mai piede a Roma, in quanto trascorse i suoi tre anni di regno (235-238) impegnato in campagne militari. Morì nei pressi di Aquileia in seguito ad una sedizione delle sue truppe. Le fonti lo descrivono chiarissimo di carnagione e dotato di una forza sovrumana. Superava in altezza gli otto piedi romani (circa due metri e quaranta); indossava il braccialetto della moglie come anello per il pollice; sconfiggeva decine e decine di avversari, uno dopo l'altro; trascinava da solo un carro carico di gente; faceva saltare i denti ad un cavallo con un solo pugno e con un solo calcio gli spezzava le gambe; frantumava a mani nude pietre di tufo; beveva un'anfora capitolina di vino al giorno e mangiava fino a sessanta libbre di carne.

⁷ G. FINATI, *Il Regal Museo Borbonico*, I, Napoli 1817, p. 110, n. 136. («N. 136. Farnese. Massimino in marmo di Luni. Statua in piedi alta pal. 8. È tutto nudo, se non che un manto da sopra alla spalla sinistra

avvolgendosi al braccio dello stesso lato, va a ricadergli in lunghe liste sino al ginocchio. Ha molto sofferto. Le gambe, le braccia, e porzione del panno sono di moderna scultura, e sfugrono non poco l'antico, ch'è di scultura romana. La testa rivolta a dritta è antica; ma tutta logora, rosa, di non buono stile, ed inserita posteriormente». Il Finati ci dice, inoltre, che la statua era esposta, come undicesima, lungo il Portico Terzo (ivi, pp. 169 sg.).

⁸ M. ARDITI, *Inventario del Museo - Vol. I. Sculture in marmo; in bronzo; oggetti osceni; oggetti preziosi (con numerazione continua e per collezione)*, 1819-1820 («136. Farnese. Statua nuda in piedi alta palmi otto, rappresentante Massimino»).

⁹ D. SPINELLI, *Inventario della collezione delle statue e bassorilievi in marmo (con appendice)*, 1849-1851 («212. Capua. Statua nuda in piedi, alta palmi otto, rappresentante Massimino»).

¹⁰ G. FINATI, *Real Museo Borbonico*, XIII, Napoli 1843, pp. 1 sgg., tav. L.

¹¹ A. RUESCH, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1911, compilata da D. BASSI, E. GABRICI, L. MARIANI, O. MARUCCHI, G. PATRONI, G. DE PETRA, A. SOGLIANO, II ed., n. 1033 (inv. 6102), p. 249.

¹² Il passo è riportato da G. MINERVINI, in «Bulettno Archeologico Italiano», I, V, 1861, p. 40.

¹³ M. RUGGIERO, *Storia degli Scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti*, Napoli 1885, pp. 487 sg.

¹⁴ Ivi, p. 490; M. PAGANO, R. PRISCIANDARO, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli. Una lettura integrata, coordinata e commentata della documentazione*, Castellammare di Stabia 2006, pp. 223 sg.

¹⁵ M. RUGGIERO, *op. cit.*, p. 490.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. MINERVINI, *op. cit.*, p. 40; M. RUGGIERO, *op. cit.*, pp. 487 sg.

¹⁸ G. MINERVINI, *op. cit.*, p. 40; M. RUGGIERO, *op. cit.*, p. 490; M. PAGANO, R. PRISCIANDARO, *op. cit.*, pp. 223 sg.

¹⁹ M. P. GUIDOBALDI, *Statua in nudità eroica con testa-ritratto di M. Nonio Balbo*, in *Ercolano: tre secoli di scoperte*, cat. mostra, a cura di M.P. GUIDOBALDI, Napoli 2008, p. 261, n. 46; J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York 2008, p. 223; M. CADARIO, *Statua in nudità eroica con testa-ritratto di M. Nonio Balbo*, in *Ritratti. Le tante facce del potere*, cat. mostra, a cura di E. LA ROCCA, C. PARISI PRESCICCE, con A. LO MONACO, Roma 2011, p. 223, n. 3.2 (ivi la bibliografia precedente). Sul teatro di Ercolano A. ALLROGGEN-BEDEL, *Il teatro*, in *Ercolano: tre secoli di scoperte*, cat. mostra, a cura di M.P. GUIDOBALDI, Napoli 2008, pp. 24 sgg. Non è, comunque, possibile dimostrare la pertinenza della base alla statua, dal momento che la faccia superiore della base inscritta fu cementata nel corso dei restauri settecenteschi. Poco felice il confronto proposto da Matteo Cadario (*op. cit.*, p. 223, n. 3.2) tra il *Massimino* e il *Diomede* tipo Cuma-Monaco, solitamente attribuito a Cresila (A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin 1893; P. HARTWIG, *Die linke Hand des Diomedes*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XVI, 1901, pp. 56 sgg., in part. p. 56; A. MAIURI, *Il Diomede di Cuma*, Roma 1930; R. PARIBENI, *Catalogo del Museo Nazionale Romano*, Roma 1932, p. 493; L. ROCCHETTI, *Diomede*, in *EAA*, Roma 1960, pp. 108 sgg.; F. CARINCI, *Le statue nel cortile*, in *Sculture di Palazzo Mattei*, Studi Miscellanei, XX, Roma 1972, pp. 31 sgg.; C. MADERNA, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römischen Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988, pp. 196 sgg.; P. MORENO, *La bellezza classica. Guida al piacere dell'antico*, Torino 2001, pp. 218 sgg.).

²⁰ Le integrazioni furono eseguite tra il 1768, anno di rinvenimento della statua (M. RUGGIERO, *op. cit.*, p. 490; M. PAGANO, R. PRISCIANDARO, *op. cit.*, pp. 223 sgg.), e il 1817, anno della pubblicazione della stessa da parte di Giovambattista Finati (*Il Regal Museo Borbonico*, I, Napoli 1817, p. 110, n. 136).

²¹ G. FINATI, *Real Museo Borbonico*, XIII, Napoli 1843, p. 4.

²² V. FRANCIOSI, *Il 'Doriforo' di Pompei*, in *Pompei/Messene: il 'Doriforo' e il suo contesto*, a cura di V. FRANCIOSI, P.G. THEMELIS, Napoli 2013, pp. 9 sgg.

²³ La cronologia della statua, se confermata, porterebbe, quindi, ad escludere la pertinenza *ab origine* della *Testa di Balbo*.

²⁴ G. MINERVINI, *op. cit.*, p. 40; M. RUGGIERO, *op. cit.*, p. 490; M. PAGANO, R. PRISCIANDARO, *op. cit.*, pp. 223 sg.

²⁵ Il pigmento nero che colorava la clamide, osservabile senza alcuna difficoltà ad occhio nudo, presenta materiale carbonioso. Si è in attesa dei risultati delle analisi chimico-fisiche, che possano determinare con certezza la natura di tale pigmento. Tuttavia, mi è stato già confermato che il pigmento originariamente fosse senza dubbio di colore nero. Ringrazio, pertanto, i colleghi Cristiana Barandoni e Andrea Rossi, che hanno eseguito il prelievo nell'ambito del progetto "MANN IN COLOURS".

²⁶ PHILOSTRATUS, *Vitae sophistarum*, II, 550.

²⁷ P. VIDAL-NAQUET, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione sociale nel mondo greco antico*, Roma 1988, p. 105.

²⁸ P. ROUSSEL, *Les Chlamides noires des éphèbes athéniens*, in «Revue des études anciennes», XLIII, 1941, pp. 163 sgg., nn. 3-4.

²⁹ G. THOMSON, *Eschilo e Atene*, Torino 1949, p. 164.

³⁰ C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Torino 2006; M. ELIADE, *Il mito dell'alchimia - L'alchimia asiatica*, Torino 2001; EADEM, *Arti del metallo e alchimia*, Torino 2004; EADEM, *Cosmologia e alchimia babilonesi*, Torino 2017.

³¹ PAUSANIAS, *Graeciae Descriptio*, IV, 32, 1.

³² P.G. THEMELIS, *The 'Doryphoros' of Messene*, in *Pompei/Messene: il 'Doriforo' e il suo contesto*, a cura di V. FRANCIOSI, P.G. THEMELIS, Napoli 2013, pp. 152 sgg.

³³ P.G. THEMELIS, *op. cit.*, pp. 153 sgg. Si tratta dei frammenti di una statua del tipo Farnese-Pitti, attribuito a Lisippo (P. MORENO, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo*, in «Mélanges de l'École française de Rome», XCIV, 1, 1982, pp. 435 sgg.).

³⁴ P.G. THEMELIS, *op. cit.*, pp. 163 sgg. Significativa la compresenza di Hermes, Eracle e Teseo/Doriforo sulle tre facce di un candelabro marmoreo di età antonina conservato al Museum of Fine Arts di Boston (P.C. BOL, *Zum Heros des Weihreliefs in Venedig*, in «Archäologischer Anzeiger», 1971, Heft 1, pp. 194 sgg.).

³⁵ F. HAUSER, *Gott, Heros und Pankratiast des Polyklet*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien», XII, 1909, pp. 100 sgg.: l'autore identifica il *Doriforo* con Achille in base al passo pliniano relativo alle statue dette 'achillee' (PLINIUS, *Naturalis Historia*, XXXIV, 18), al rilievo di Argo con Doriforo e cavallo, al rilievo di Villa Albani, ad una lucerna argiva con lo stesso soggetto; così pure G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, Handbuch der Archäologie 3, München 1950, p. 163 e n. 13; S. HOWARD, *The Hero as Norm in the Fourth-Century Sculpture*, Proceedings of the XII International Conference of Classical Archaeology, Athens, 4-10 September 1983, Athens 1988, p. 116, nn. 5 e p. 121; B. WESENBERG, *Für eine situative Deutung des polykletischen Doryphoros*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CXII, 1997, pp. 59 sgg. Da ultimo F. COARELLI, *Il Foro Triangolare: decorazione e funzione, in Pompei. Scienza e Società. 250° Anniversario degli Scavi di Pompei*, Convegno Internazionale, Napoli, 25-27 novembre 1998, a cura di P.G. Guzzo, Milano 2001, p. 105. Non così W. GAUER, *Der argivische Heros mit dem Pferd. Neue Überlegungen zur Deutung des polykletischen Doryphoros*, in «Archaeologia Warsaw», XLIII, 1992, pp. 7 sgg. e W. GAUER, *Achill oder Theseus oder Orest? Zweierlei Heroenverehrung. Herodot, die Geschichte von Argos und die Deutung des polykletischen Doryphoros*, in *Eirene, Studia Graeca et Latina*, 2000, pp. 166 sgg., che lo identifica con Oreste. Sull'impossibilità di un'identificazione: A.H. BORBEIN, *Polykleitos*, in *Personal Styles in Greek Sculpture*, a cura di O. PALAGIA, J.J. POLLITT,

Cambridge 1996, p. 82 e n. 90. Suggestiva, nonché convincente, l'ipotesi di Petros Themelis (P.G. THEMELIS, *op. cit.*, pp. 163 sgg.), che, sulla scorta di Pausania (PAUSANIAS, *Graeciae Descriptio*, IV, 32, 1), propone di riconoscere nel *Doriforo* l'eroe ateniese Teseo. È assai verosimile che la *pólis* di Atene abbia commissionato al grande bronzista peloponnesiaco, ivi trasferitosi intorno al 445 a.C., come prima opera, proprio l'effigie bronzea dell'eroe 'nazionale'. In tal caso il *Doriforo* costituirebbe non l'ultima opera policletea di ambiente peloponnesiaco, come solitamente affermato, ma la prima di ambiente attico.

³⁶ V. FRANCIOSI, *op. cit.*, pp. 9 sgg.

³⁷ Lefebvia, come tutti gli istituti di tipo iniziatico, prevede i tre momenti, così ben delineati da Arnold Van Gennep, della separazione, della segregazione e della integrazione. A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino 1981. Sui riti di passaggio e le iniziazioni, fondamentali pure M. ELIADE, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia 2002; EADEM, *Il sacro e il profano*, Torino 2006, pp. 116 sgg.

³⁸ PLINIUS, *Naturalis Historia*, XXXIV, 55-56. Riguardo all'identificazione della Lisimachia citata da Plinio con la Lisimachia etolica, piuttosto che quella del Chersoneso tracico, vedi C. ANTI, *Monumenti Policletei*, in «Monumenti Antichi», XXVI, 2, 1921, pp. 576 sg.; E. LA ROCCA, *Una nuova replica della testa dell'Hermes attribuito a Policleteo*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CVII, 2006, pp. 31 sgg.

³⁹ J. SIEVEKING, *Hermes des Polyklet*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XXIV, 1909, pp. 1 sgg.

⁴⁰ D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. ‚Diskophoros‘, ‚Hermes‘, ‚Doryphoros‘, ‚Herakles‘, ‚Diadumenos‘*, Berlin 1990, p. 159 (II 9), tavv. 84-85.

⁴¹ D. KREIKENBOM, *op. cit.*, p. 161 (II 17), tavv. 96b, 97-100.

⁴² Ivi, p. 159 (II 10), tavv. 86-87a.

⁴³ Ivi, p. 158 (II 7), tav. 81a.

⁴⁴ Ivi, pp. 158 s. (II 8), tavv. 81b-83.

⁴⁵ C. ANTI, *op. cit.*, pp. 570 sgg.

⁴⁶ D. KREIKENBOM, *op. cit.*, p. 157 (II 1), tav. 72.

⁴⁷ Ivi, p. 157 (II 2), tavv. 73-74a.

⁴⁸ Ivi, p. 161 (II 18), tav. 101.

⁴⁹ Ivi, p. 157 (II 3), tavv. 74b-75.

⁵⁰ H. LAUTER, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des 5. Jh. V. Chr.*, Nurnberg 1968, pp. 64 sgg.

⁵¹ D. KREIKENBOM, *op. cit.*, pp. 53 sgg.

⁵² J. FLOREN, *Der Hermes des Polyklet*, in *Polykletforschungen*, a cura di H. BECK, P. BOL, Berlin 1993, pp. 57 sgg.

⁵³ D. KREIKENBOM, *op. cit.*, p. 158 (II 5), tavv. 78-79.

⁵⁴ E. LA ROCCA, *op. cit.*, pp. 31 sgg.

⁵⁵ *Ibidem*; J. FLOREN, *op. cit.*, pp. 57 sgg.

⁵⁶ D. KREIKENBOM, *op. cit.*, pp. 53 sgg.

⁵⁷ P.C. BOL, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, III, *Klassische Plastik*, Mainz 2004, pp. 125 sgg., fig. 78 a-c; per la ricostruzione, fig. 37 (nel testo). Sono innumerevoli nei nostri musei le statue ritratte marmoree di bottega romana che si rifanno a modelli bronzei dell'età classica.

⁵⁸ Petros Themelis, tuttavia, non sentendosi di attribuire l'archetipo statuario dell'*Hermes* di Messene proprio al maestro peloponnesiaco, soprattutto per la peculiare resa della capigliatura, ne propone la derivazione da un'opera bronzea di scuola policletea dei primi anni del IV sec. a.C. (P.G. THEMELIS, *op. cit.*, pp. 152 sg.).

⁵⁹ PLINIUS, *Naturalis Historia*, XXXIV, 55-56: «È suo merito l'aver escogitato che le statue poggiassero su una sola gamba; tuttavia Varrone dice che esse sono squadrate e riconducibili quasi ad un unico modello». Per una discussione sul significato da attribuire al termine *quadratus* vedi da ultimo V. FRANCIOSI, *op. cit.*, pp. 26 sgg.

ABSTRACT

The 'Massimino Farnese', A Polykleitan Type

Now that the head of the 'Massimino Farnese' has been identified as portraying Marcus Nonius Balbo and information has been gathered from 18th-century excavation journals, there is general consensus that the head of the statue, which had been torn inadvertently from a tuff bank in the course of excavations in Herculaneum by Duke d'Elboeuf in 1710-1711, was relocated by Weber on February 13, 1768 and that the body was recovered on April 16 of the same year. Hence, the statue could be thought of as an honorary portrait of Marcus Nonius Balbo in heroic nudity. Actually, though, it is not at all certain that the head belongs to that body; indeed, the presence of integrations due to modern restorations in the neck area would suggest the contrary. The body of the statue, which is distinct from the *Doryphoros* type only for a black chlamys over the left shoulder, might be one of the best marble replicas from the Roman Age of the bronze archetype of Polykleitos' *Hermes*.



1. Niccolò di Tommaso, *Madonna in trono tra i santi Giacomo, Giovanni Battista e i committenti*, part. con Jannuzzo e Francesco Arcucci. Capri, Certosa di San Giacomo, lunetta del portale della chiesa.

La pittura di età angioina a Capri e i suoi legami con la terraferma

Walter Angelelli

La nutrita bibliografia su Capri e i suoi monumenti ha raramente guardato con interesse alla produzione artistica medievale dell'isola. La ragione sta innanzitutto nella scarsità delle testimonianze superstiti: se l'architettura, al di là delle trasformazioni subite, può comunque contare sulle chiese di San Costanzo e di Sant'Anna, sul Palazzo Arcucci, oggi Cerio, e sulla certosa di San Giacomo, la scultura annovera solo pochi pezzi, tra i quali il portale e i capitelli del chiostro della Certosa, e quelli piuttosto corsivi nelle sale dell'attuale Museo Ignazio Cerio. Rare e fino a pochissimi anni fa impossibili da giudicare sono poi le testimonianze pittoriche dell'isola, perdute, cancellate o semplicemente neglette.

Alcuni restauri recenti e il fortuito rinvenimento nel luglio 2010 di un arcosolio dipinto nella chiesa di Sant'Anna hanno contribuito ad ampliare il numero di quest'ultima categoria di opere, incoraggiando una riconsiderazione del ruolo dell'isola nel panorama artistico campano di età angioina, in una triangolazione che vede Capri (senza però dimenticare Ischia) dialogare con i centri della Costiera (Amalfi e Ravello sopra tutti) e Napoli, la capitale del Regno. La vocazione turistica che l'isola ha maturato negli ultimi due secoli e la retorica di cui 'questo lembo di paradiso' è stato a lungo investito rendono quanto mai difficile per l'età medievale il riconoscimento delle reali condizioni di questa terra, decentrata rispetto ai naturali processi di acculturazione e osmosi che interessano invece i centri della terraferma.

Ciò a cui assistiamo in questo piccolo territorio è piuttosto il trapianto subitaneo e provvisorio di pittori che non sembrano avere mai un seguito locale, a riprova della natura occasionale dei loro arrivi. In mancanza di notizie

sulla decorazione interna della certosa o sulla presenza di cicli pittorici negli altri edifici sacri dell'isola, le poche testimonianze pittoriche che Capri conserva sembrano confermare la tendenza – pure visibile nella stessa Napoli – verso una progressiva diminuzione nel corso del XIV secolo dei grandi cantieri decorativi, in favore di progetti di dimensioni limitate per ampiezza e impegno economico. Il catalogo delle opere capresi si compone esclusivamente di episodi di corto o cortissimo respiro, promossi, per quanto è dato vedere, da un patriziato ben radicato nell'isola, spesso però originario dei centri costieri o della capitale. Non sappiamo se l'arrivo a Capri dei pittori, e più in generale delle botteghe e delle maestranze, possa essere legato al desiderio della committenza di favorire logiche di campanile o lo sfruttamento di legami e relazioni con artigiani e artisti provenienti dai loro stessi luoghi di origine. Ciò che emerge è la mancanza di un indirizzo unitario nelle scelte compiute e la qualità discontinua delle opere, affidate nella prima metà del Trecento a «maestranze cavalliniane "senza nome"»¹, educate e cresciute sui modi di Pietro Cavallini a Napoli. A queste ultime seguirono, nella seconda metà del secolo, autori – con l'eccezione del responsabile della lunetta sul portale della certosa – di minore forza espressiva, esponenti di tendenze comunque rintracciabili in altri centri della Campania.

Capri finisce così per ritagliarsi un piccolo posto in un contesto dal quale sembrava essere completamente esclusa, e ambire al ruolo di 'inedito' laboratorio in cui poter seguire e valutare la diffusione e l'attecchimento di specifiche tipologie decorative, l'adattamento e l'uso dei modelli, la circolazione delle maestranze e, infine, l'evoluzione del gusto e delle ambizioni della committenza.



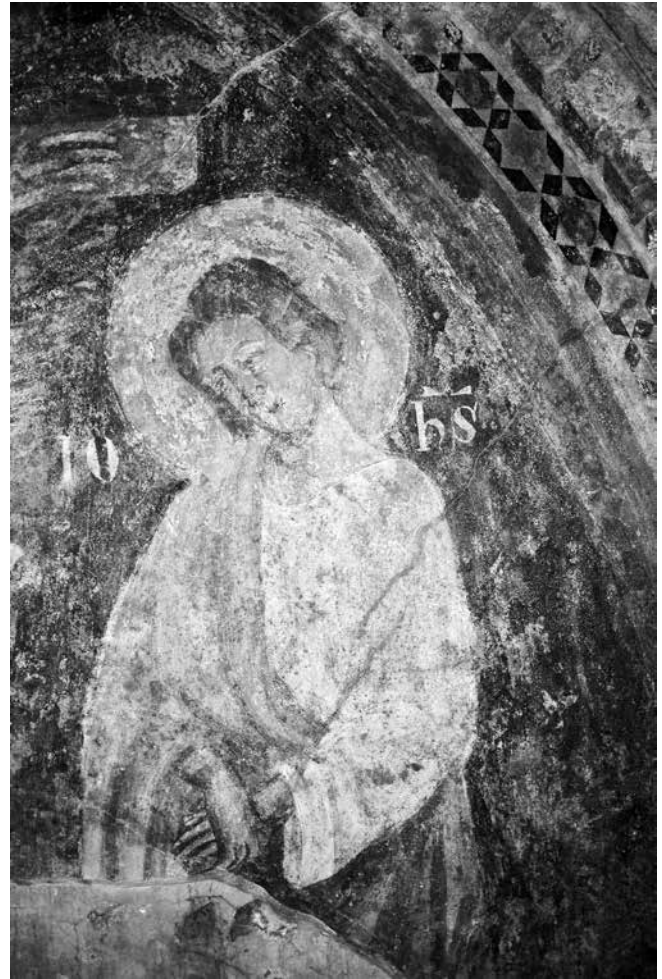
2. *Crocifissione*, affresco. Capri, chiesa di Sant'Anna, arcosolio.

Le note che seguono intendono dunque presentare le rare pitture isolate di età angioina², conservate in buona parte nella chiesa di Sant'Anna, già nota come Santa Maria delle Grazie o dei Santi Pietro e Paolo a Carcara. Qui, oltre all'arcosolio recentemente recuperato, databile agli anni '30-'40 del Trecento, si conserva infatti una *Madonna col Bambino e santi* nell'absidiola laterale destra, riferibile alla seconda metà dello stesso secolo. La lunetta sul portale maggiore della chiesa della Certosa di San Giacomo costituisce, infine, l'intervento di maggiore qualità che l'isola conservi, opera del fiorentino Niccolò di Tommaso, attivo in Campania intorno al 1371³.

A dispetto delle dimensioni ridotte, la chiesetta di Sant'Anna⁴ (distante solo poco decine di metri dalla celeberrima 'piazetta') è un edificio di notevole importanza, sia per la posizione strategica che dovette avere in età me-

dievale, sia «per il suo intrinseco valore architettonico che lo ricollega al più ampio discorso sull'architettura bizantina nell'Italia meridionale, e per il conformante riflesso nell'edilizia dell'isola»⁵.

Qui, in un ambiente annesso alla navatella sinistra, è stato recuperato l'arcosolio a cui si è già fatto cenno (fig. 2). Sulla base della decorazione, esso si può dividere in due sezioni⁶: quella inferiore, come il sottarco, presenta finte specchiature marmoree a forma di mandorla e a losanghe, che trovano puntuali confronti nelle cappelle della cripta del castello di Ischia e nella chiesa del Crocifisso ad Amalfi. Di maggiore interesse, ovviamente, è la sezione superiore, dove una *Crocifissione* occupa la lunetta, delimitata da una doppia cornice con motivi a stella di gusto cosmatesco e una ghiera più esterna con dentelli in prospettiva. La figura di Cristo è pressoché perduta, mentre ancora visibili



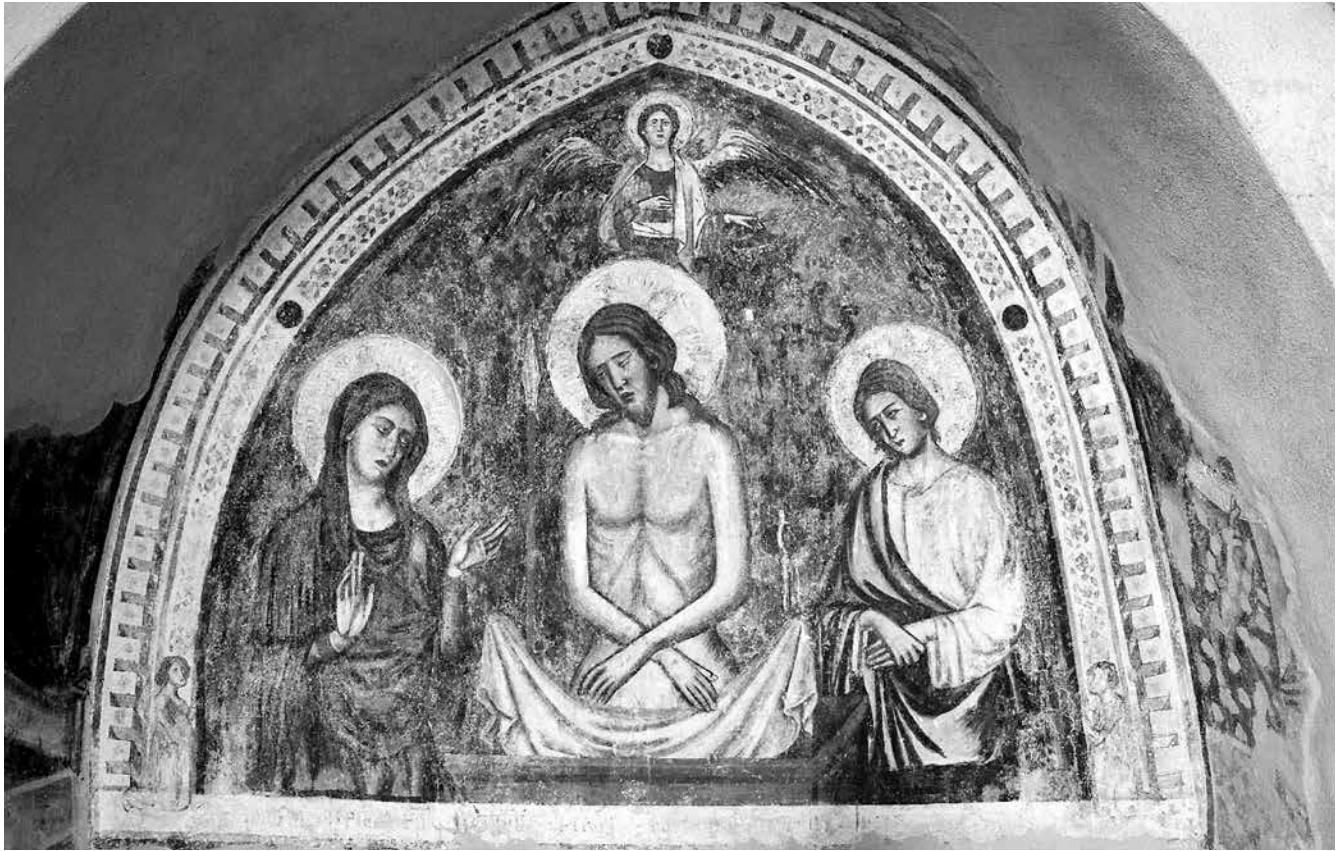
3. Capri, chiesa di Sant'Anna, arcosolio: a) *La Vergine*; b) *San Giovanni Evangelista*.

sono la Vergine, Giovanni Evangelista (fig. 3) e due degli originari quattro angeli (fig. 8), che si accostano al protagonista piangendone la morte o raccogliendone in una coppa il sangue che gli sgorga dal costato. Ai piedi della croce è una figurina, forse in origine contrapposta a un compagno o una compagna, a riprova della destinazione funeraria dell'opera e della natura familiare della committenza. Lo stemma, che all'estremità sinistra della composizione compare alle spalle della Vergine, potrebbe infatti alludere alla famiglia proprietaria del sepolcreto, benché le chiavi decussate che occupano per intero l'insegna non escludano anche un meno probabile riferimento a qualche personaggio legato alla curia pontificia.

Le figure hanno tratti piuttosto marcati e ombre dense che ne sottolineano i lineamenti; i gesti e le pose risento-

no di una certa meccanicità e durezza delle articolazioni, riscattate dalle note squillanti del colore disteso in larghe campiture. Costruzione delle forme e conduzione della pittura rivelano l'intervento di un autore appartenente a quella schiera di imitatori e volgarizzatori del linguaggio di Cavallini, che, specie dopo la chiusura del cantiere di Donnaregina negli anni '20 del Trecento, favorirono la divulgazione e la traduzione dei modi del maestro.

Qualità molto simili, tanto da tradire l'intervento di una medesima maestranza in un momento per giunta vicino, si ravvisano in un altro arcosolio nella chiesa di San Giovanni del Toro a Ravello (fig. 4). Anche in questo caso, il sepolcreto si trova in un ambiente annesso alla navata sinistra della chiesa e, come quello caprese, appare tipologicamente e planimetricamente inconsueto per dimen-



4. Pietà di Cristo tra la Vergine e san Giovanni Evangelista, affresco. Ravello, chiesa di San Giovanni del Toro, arcosolio.

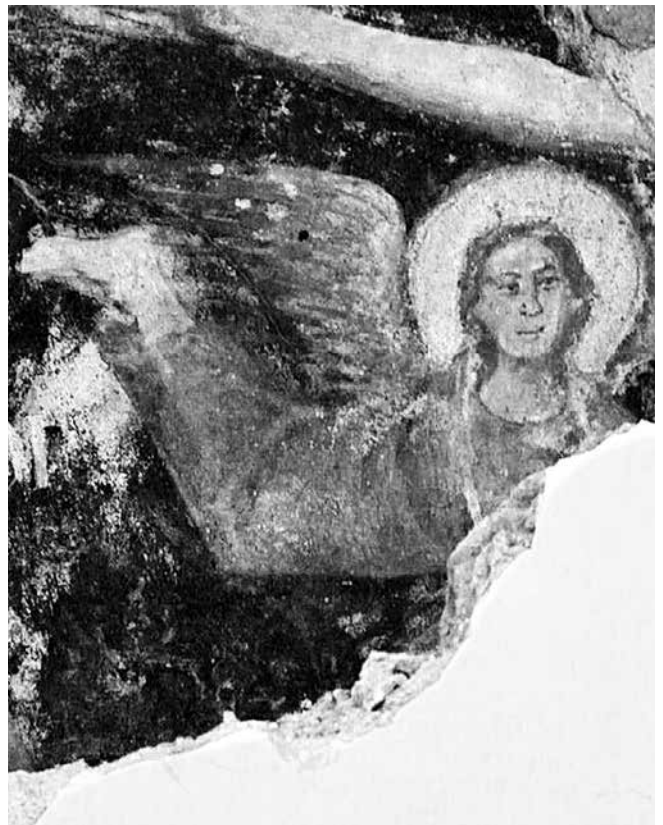
sioni e articolazione degli spazi, come se il vano dovesse rispondere insieme a esigenze diverse e persino contrastanti, sia di carattere funerario, devozionale e liturgico, sia anche di passaggio e disbrigo.

Di dimensioni inferiori a quello di Capri, l'arcosolio ravellese presenta tracce di un paio di figure nel sottarco, mentre sulla parete di fondo Cristo in Pietà emerge dal sepolcro, affiancato dai simboli della Passione e dalle figure di Maria e Giovanni Evangelista. Un angelo al vertice dell'insieme porge una corona al Redentore; sul bordo più basso, infine, sono inginocchiati i due committenti, identificabili in Bartolomeo Pironti e probabilmente sua moglie, sulla base di una iscrizione, oggi solo parzialmente leggibile, ma fortunatamente trascritta da Lionello Venturi, che per primo attirò l'attenzione sull'affresco⁷. Al di là del nome proprio del defunto, interpretato come 'Tommaso' da Morisani⁸, certa è l'appartenenza dell'arcosolio a una delle famiglie più in vista nella Ravello del XIV secolo, che

alla fine del secolo promosse nella stessa chiesa anche la decorazione ad affresco della cripta⁹.

Come già riconosceva Venturi¹⁰, il nesso formale tra l'arcosolio – anzi gli arcosoli – e le pitture di Cavallini e la sua bottega è molto stretto: basta accostare per esempio l'angelo di Ravello (fig. 6) ad alcuni brani del *Martirio di sant'Andrea* nella Cappella Brancaccio di Napoli per rendersene conto (fig. 5). Il rapporto tra i due pittori, tuttavia, non dovette consumarsi in modo diretto, ma attraverso mediatori quali il Maestro delle Storie di sant'Agnese, attivo proprio nel grande cantiere di Donnaregina. Il modo in cui quest'ultimo artista costruisce le figure e le fisionomie può infatti offrire un attendibile punto di avvio per il maestro di Ravello, capace di recuperare solo in parte la vitalità e la monumentalità dei modelli, tradotti più di frequente in immagini allampanate e irrigidite¹¹.

Ma la fortuna di questo *petit-maître* non dovette essere di poco conto: la sua mano, infatti, coadiuvata da quella di



5. Pietro Cavallini, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Napoli, basilica di San Domenico Maggiore, Cappella Brancaccio.

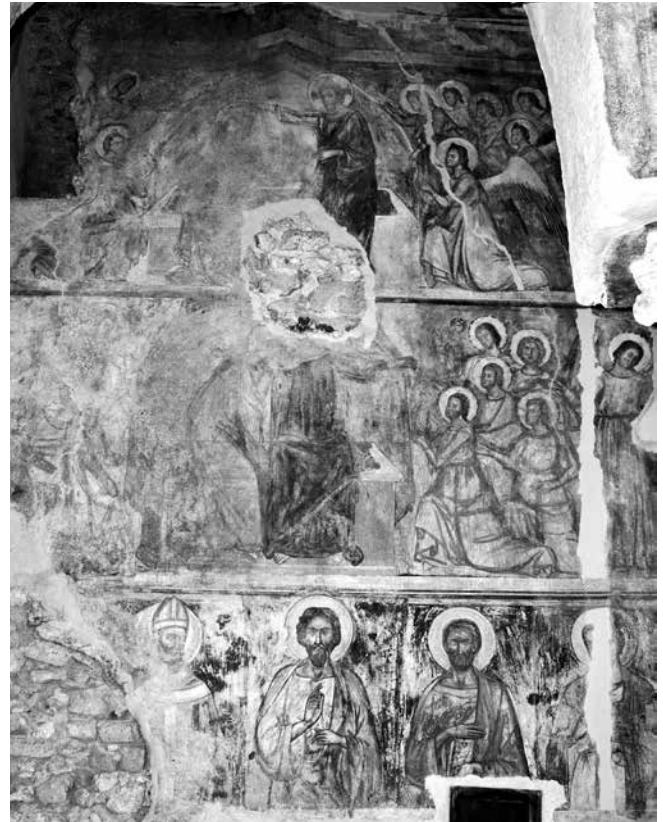
6. *Angelo*, particolare dell'arcosolio. Ravello, chiesa di San Giovanni del Toro.

7. *Angelo*, particolare. Amalfi, chiesa del Crocifisso, cappella di San Francesco, parete sinistra.

8. *Angelo*, particolare dell'arcosolio. Capri, chiesa di Sant'Anna.



9. Amalfi, chiesa del Crocifisso, cappella di San Francesco, parete sinistra.



10. Amalfi, chiesa del Crocifisso, cappella di San Francesco, parete destra.

qualche collaboratore, è rintracciabile anche nella cappella di San Francesco – la prima a sinistra entrando in chiesa dal portico – nella basilica del Crocifisso ad Amalfi (figg. 9-12).

Come mostra con chiarezza l'originaria muratura del fianco sinistro (fig. 9), oggi di nuovo visibile dopo un restauro degli anni '90 del Novecento¹², l'ambiente fu realizzato con scopi funerari sfondando la parete perimetrale della chiesa e adattando gli spazi della nuova costruzione ai vincoli dettati dalle molte preesistenze¹³. Da qui la forma quasi triangolare che la struttura assunse e la conseguente difficoltà della decorazione ad adattarsi a un contesto anomalo.

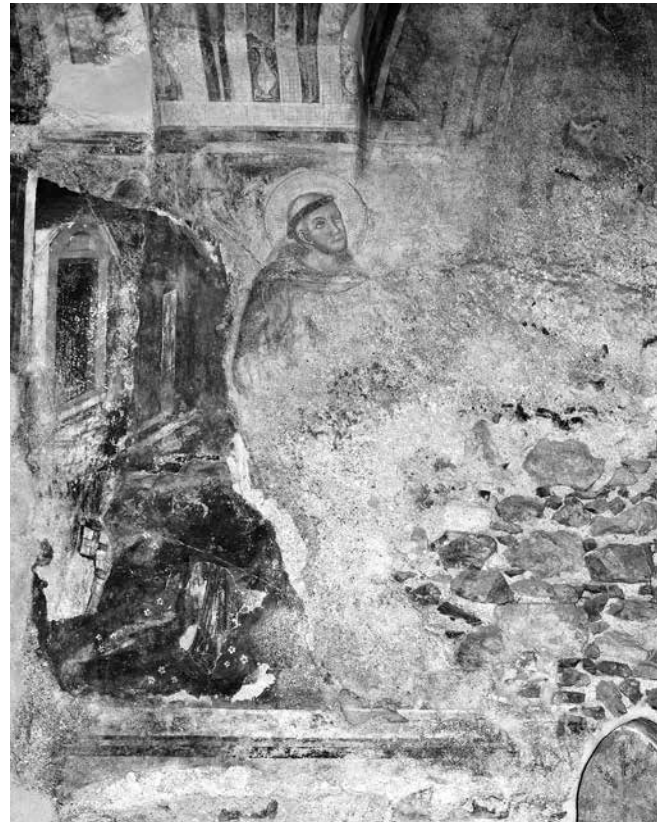
Le ampie lacune e il pessimo stato di conservazione delle pitture hanno fino ad oggi scoraggiato ogni seria indagine sui dipinti, riconducibili a due fasi esecutive diverse, succedutesi a breve distanza di tempo una dall'altra. Alla primitiva decorazione, quella cioè riferibile al pittore dei murali di Capri e Ravello, si deve l'impostazione generale del ciclo e il motivo unificante della cornice a finte mensole in prospettiva, che chiude in alto le pareti. *Storie del-*

la Vergine occupano il lato destro dell'organismo (fig. 10), mentre la paretina breve sul fianco opposto conserva un angelo nella parte alta e, poco più in basso, un santo cavaliere che impugna una spada (figg. 7, 9). Il muro di fondo è diviso in due campate dall'attacco delle volte¹⁴ e ospita sul lato destro *San Francesco che riceve le stigmate* (fig. 12), mentre a sinistra dovevano trovarsi una o due scene oggi perdute (fig. 11). In questo settore della parete è attualmente visibile un pannello con alcune figure di santi (tra le quali per certo sant'Antonio abate) appartenenti però a una seconda campagna decorativa, forse impostata quando si rese necessario riorganizzare il sistema d'illuminazione della cappella, compromesso dagli annessi che nel frattempo dovevano essersi addossati alla struttura (fig. 11). Ciò determinò lo spostamento della finestra (le cui tracce sono ancora oggi visibili) e, di conseguenza, il danneggiamento della decorazione originaria, che fu inevitabile rinnovare e aggiornare.

Se si osserva con attenzione la superficie della parete sulla quale è stato realizzato il pannello con i santi, si no-



11. Amalfi, chiesa del Crocifisso, cappella di San Francesco, parete di fondo (sinistra).



12. Amalfi, chiesa del Crocifisso, cappella di San Francesco, parete di fondo (destra).

terà come, in corrispondenza del nuovo riquadro, l'intonaco sia sensibilmente in aggetto rispetto alla verticale del muro originario, a dimostrazione della natura posticcia dell'intervento, eseguito per ridefinire i termini di un programma percepito evidentemente come inattuale o non più comprensibile (figg. 9, 11).

Ma è sulla parete breve di sinistra che la successione delle fasi decorative – e costruttive – dell'insieme diventa lampante (fig. 9). Per adattare questa parte dell'organismo architettonico alla rinnovata parete di fondo si rese infatti necessario rettificare l'andamento della cortina originaria realizzando una sorta di tamponatura che occultasse il primitivo punto di sutura tra la parete della cappella e quella della chiesa. Il nuovo setto murario venne infine decorato da un pannello con la *Madonna in trono e santi*, oggi quasi completamente perduto, ad eccezione di una figura tipicamente simile a san Paolo e un medaglione con il busto di un angelo, forse parte di un'Annunciazione. Da notare, infine, che sia il pannello in cui sono contenute queste im-

magini, sia quello con i santi sulla parete adiacente hanno la medesima altezza e – a riprova della loro contemporaneità e cronologia più avanzata – una cornicetta a spina di pesce, assai diffusa nel XIV secolo, ma che non trova altrimenti spazio nella primitiva organizzazione del ciclo, dove si preferiscono bande accostate di colore diverso o finte cornici marmoree con inserti di tipo cosmatesco. Esse compaiono infatti a scandire la parete destra della cappella (fig. 10) articolata in quattro registri che, dal basso verso l'alto, presentano: un finto zoccolo di lastre marmoree; una sequenza di santi impossibili da identificare¹⁵; la Vergine in un ampio trono cosmatesco, che appoggia la testa sulla spalla del figlio, seduto alla sua destra; e, infine, Cristo che incorona sua madre, assisa al suo fianco su un trono che ha come schienale un drappo damascato sorretto dagli angeli.

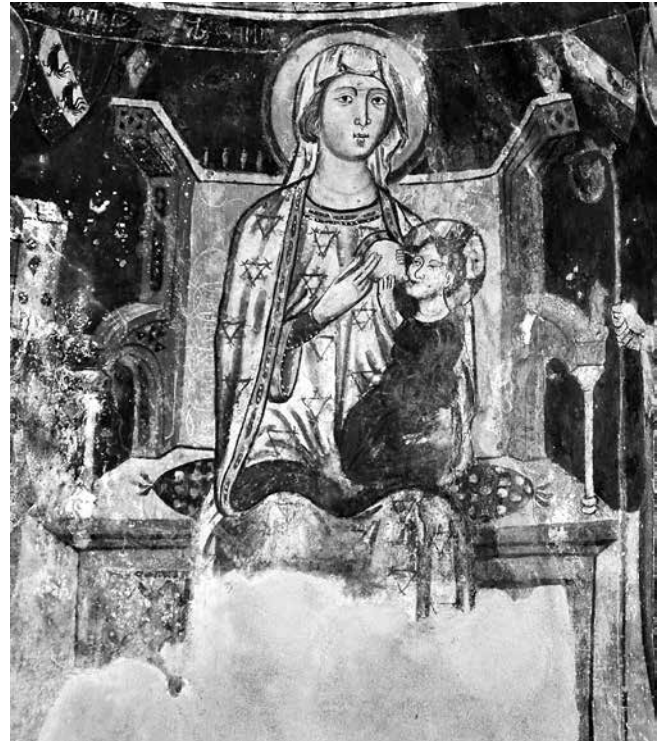
A Napoli e in Costiera assai diffuso è il tema della Dormizione associato a quello della Incoronazione di Maria, secondo uno schema adottato in pittura e in scultura¹⁶, sulla probabile scorta di un modello pubblicato da Giot-



13. Capri, chiesa di Sant'Anna, absidiola della navata destra.

to negli anni del suo soggiorno napoletano (1328-1333)¹⁷. Meno usuale invece è l'accostamento che il caso amalfitano propone tra l'Incoronazione e l'Assunzione della Vergine, esemplato sul precedente di Cimabue nel coro della basilica superiore di Assisi, e poi più volte ripreso in Umbria, specie in ambito monastico femminile¹⁸.

Rispetto a questi ultimi esempi, l'affresco amalfitano appare caratterizzato da una minore coerenza e accuratezza, forse da imputare alla debole tenuta formale del suo autore o a un'assimilazione superficiale dei risvolti dottrinari della colta matrice iconografica del soggetto: di fatto, l'intimo contatto fisico tra madre e figlio, che nel prototipo allude al congiungimento tra lo sposo e la sposa – secon-



14. *Madonna in trono che allatta il Bambino*. Capri, chiesa di Sant'Anna, absidiola della navata destra.

do i versetti del Cantico dei Cantici, da cui peraltro trae origine questa iconografia –, si allenta qui in una posa più convenzionale e in fondo banale¹⁹.

Di certo, la comparsa delle storie della Vergine vicino a episodi della vita di Francesco (a loro volta prossimi ad altri soggetti oggi perduti)²⁰ radica la decorazione di questo spazio nel novero delle imprese improntate all'illustrazione dei temi prediletti dall'Ordine francescano, scelti dal committente forse sulla base di motivazioni che potrebbero anche trascendere le consuete ragioni legate alla onomastica o alla generica magnificazione del santo. Il silenzio dei documenti relega ogni considerazione al rango di ipotesi; è tuttavia da ricordare che tra il 1331 e il 1351 la diocesi amalfitana venne retta da Landolfo Caracciolo dell'Ordine dei Minori, molto apprezzato per la sua cultura filosofica e teologica, e già rettore dello Studio Teologico di San Lorenzo a Napoli. Seguace delle idee di Duns Scoto e Matteo d'Acquasparta, Landolfo fu autore di numerosi testi, tra cui riflessioni e speculazioni sulla Immacolata Concezione, i cui contenuti non dovevano essere sconosciuti nella diocesi da lui retta e che anzi non si



15. *Redentore benedicente*. Capri, chiesa di Sant'Anna, absidiola della navata destra.

può escludere potessero incidere sulla selezione dei temi destinati a un organismo dedicato al santo di Assisi²¹.

Poche sono le informazioni di cui disponiamo per definire committenza e cronologia della cappella. La notizia di maggiore rilievo è offerta da una visita pastorale del 1483, dove il piccolo spazio è rubricato come proprietà degli eredi «q(uon)d(am) d(icti) Franzoni de Aleneo», personaggio appartenente a una famiglia dell'antica nobiltà amalfitana, profondamente legata alla città e alla cattedrale²². Ben noto è ad esempio Andrea, dal 1294 arcivescovo della diocesi amalfitana, che abbellì con pitture e mosaici la cripta e il transetto della chiesa. Nel 1323, sullo stesso lato della basilica del Crocifisso nel quale si trova quella di san Francesco, Andrea fondò anche una «Cappella que vocatur le grotti», o del Presepe, in cui scelse di essere tumulato accanto ad altri membri della famiglia e dove venne realizzata una decorazione, illustrata poeticamente da iscrizioni che ne descrivevano i soggetti²³. Nipote dell'arcivescovo fu poi un altro «Andreas de Alaneo de Amalfia», vescovo di Minori fino alla morte nel 1343, quando venne sepolto in cattedrale²⁴.

Quanto al Franzone menzionato nel documento del 1483, è molto probabile che egli sia da identificare in quel «Franzone d'Alagno milite e patrizio amalfitano, uomo turbolento e maligno» noto per essere stato protagonista di violenti scontri e atti di guerriglia urbana, finalizzati alla riaffermazione dei propri diritti di nobiltà²⁵. Nulla sappiamo sulla sua sepoltura, ma il nome, da intendere come una deformazione o trasformazione di Francesco, rende assai probabile un suo coinvolgimento nella creazione di uno spazio dedicato al santo assisiato, in quella che all'epoca doveva essere la parte della cattedrale più ambita dal patriziato amalfitano e in profonda, continua trasformazione. Poco dopo il 23 giugno 1333, l'arcivescovo Landolfo Caracciolo concesse a Marino Corsaro il diritto di costruire una cappella «juxtà navem Sancti Cosmæ, et Damiani, in pariete à parte septentrionis juxta Cimiterium dictæ Ecclesiæ, qui vocatur Paradisus...»²⁶. La breve distanza tra quest'ultima fondazione e la cappella di San Francesco è un ulteriore argomento per credere che non potesse trascorrere molto tempo tra la realizzazione dei due organismi, con la conseguenza – avvalorata dallo stile degli affreschi – che il 'ciclo



16. *Madonna in trono che allatta il Bambino*, particolare. Capri, chiesa di Sant'Anna, absidiola della navata destra.



17. *Madonna col Bambino in trono*, particolare. Sessa Aurunca, chiesa di San Giovanni in Villa.



18. *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista (?) e angeli*, particolare. Gaeta, San Giovanni a Mare.

francescano' possa essere stato eseguito negli anni '30 del XIV secolo o, al massimo, agli inizi del decennio successivo. Una cronologia alla quale si dovranno ricondurre anche i due arcosoli, accomunati da una sostanziale ripetitività dei modelli e da una vicinanza stilistica delle pitture.

A distanza di una cinquantina d'anni dalla realizzazione dell'arcosolio, la chiesa caprese di Sant'Anna ricevette un altro intervento decorativo, opera di un pittore di non grande levatura, ma insolito nella sua rustica espressività. L'affresco (figg. 13-15) occupa la piccola abside in fondo alla navatella destra e fino al 2005 versava in pessime condizioni di conservazione, risultando illeggibile. Un restauro curato in quell'anno dalla Soprintendenza di Palazzo Reale a Napoli recuperò gli «smaglianti colori originali», e una parte sostanziosa della decorazione, nascosta da un altare marmoreo, che tagliava l'abside a metà della sua altezza²⁷.

Nella conca absidale, il Redentore benedicente sorregge un libro aperto, nelle cui pagine si legge EGO SUM LUX MUNDI (Giov. 8, 12; fig. 15). Al di sotto, la Madonna allatta il Bambino, seduta su un trono dallo schienale rettilineo e con i braccioli sostenuti da colonnine (fig. 14). Alla sua destra Pietro ha nelle mani un libro e una croce astile da

cui penzolano le chiavi; mentre sul lato opposto un santo vescovo impugna il pastorale e un libro. Tra le teste dei protagonisti, per ben due volte è inserito uno stemma rosso con banda bianca (o argento?) e due galletti neri, spesso dalla storiografia posto in relazione con la famiglia Paragalli o Paragallo de Paragallis, che si vuole avesse istituito un beneficio in questa chiesa fin dal XV secolo²⁸. Alle spalle di Pietro, infine, la sola punta delle dita tradisce la presenza di una figurina, identificabile probabilmente nel presbitero Costanzo, il cui nome ricorre nell'iscrizione in lettere bianche su fondo azzurro, che il restauro ha riportato in luce, e nella quale si legge: HOC OPU(S) FIERI ..EC.. PBR COSTNCTO PRO AMORE DEI²⁹.

La presenza di un committente di nome Costanzo fugge ogni dubbio sull'identità del santo vescovo contrapposto a Pietro³⁰. Ciò che invece l'iscrizione non chiarisce è la casata del titolare della cappella, attribuita sulla base degli stemmi parlanti ai Paragalli, una famiglia di probabile origine amalfitana, ma documentata soprattutto a Capri, della quale non si conosce per altri versi l'insegna³¹. Nessun aiuto viene infatti dallo stemma inciso in una gemma nel busto reliquiario di santa Barbara a Ravello, in cui Lipinsky rico-



19. Niccolò di Tommaso, *Madonna in trono tra i santi Giacomo, Giovanni Battista e i committenti*. Capri, Certosa di San Giacomo, lunetta del portale della chiesa.

nosceva gli stessi elementi dello scudo caprese, in realtà diverso per numero dei volatili (che non è detto siano dei galli) e per l'inclinazione opposta della banda che li accoglie³².

Tratti distintivi dell'intera decorazione, capaci di riscattare la natura artigianale dell'insieme, sono il colore squillante e uno spiccato gusto per l'ornato³³: a cominciare dai fiori neri quadripetali che decorano il *velum* nella parte più bassa dell'absidiola, identici a quelli rossi presenti in diverse parti della cripta del castello di Ischia. Di tono un poco più ricercato è l'articolata conformazione del trono caprese (fig. 14). La sua impostazione frontale, con il sedile e la pedana scorciata, recepisce indicazioni datate, giunte a Napoli con Cavallini e accolte in prima battuta da Lello da Orvieto, che ne fa sfoggio nel mosaico della cappella di Santa Maria del Principio nella basilica di Santa Restituta³⁴. Il pittore di Capri, tuttavia, non sembra interessato a esprimere con coerenza le relazioni spaziali della composizione, ma a risolvere i problemi di massa e volume in un'articolazione tutta bidimensionale di linee e colori.

Ciò naturalmente vale anche per le figure e le fisionomie, poiché se si confronta il volto della Vergine caprese (fig. 16) con quello dello stesso personaggio in un paio di affreschi databili al terzo-quarto decennio del XIV secolo, conservati nelle chiese di San Giovanni in Villa a Sessa Aurunca (fig. 17) e in San Giovanni a Mare a Gaeta (fig. 18), apparirà evidente il riferimento a tipi e moduli di matrice ancora cavalliniana, impoveriti delle loro ragioni chiaroscurali in favore di una più schietta sinteticità dei contorni³⁵. Prototipi ormai superati, dunque, che da un lato contribuiscono a chiarire il percorso formativo del pittore, ma che dall'altro ne denunciano l'attardamento, suggerendo per l'opera una datazione avanzata, ormai ben entro la seconda metà del XIV secolo³⁶.

Cronologicamente prossimo, ma appartenente a un orientamento culturale molto diverso, è l'affresco nella lunetta del portale d'ingresso alla chiesa della Certosa di San Giacomo a Capri (fig. 19), fondata dal ricchissimo e potente Giacomo Arcucci (conte di Minervino, signore di Altamura e Cerignola, Gran Camerlengo, segretario,



20. Niccolò di Tommaso, *San Pietro Celestino in trono*. Napoli, Castel Nuovo, Museo Civico, Cappella Palatina o di Santa Barbara (da Casaluze, chiesa di Santa Maria ad Nives).

alla pagina seguente

21. Niccolò di Tommaso, *San Guglielmo di Gellone presenta Raimondo del Balzo a san Pietro Celestino*. Napoli, Castel Nuovo, Museo Civico, Cappella Palatina o di Santa Barbara (da Casaluze, chiesa di Santa Maria ad Nives).

notaio, ricevitore generale, e consigliere del Regno)³⁷ «pro remissione peccatorum suorum, ac filiorum, parentum, heredum et fratrum suorum»³⁸. La fabbrica ebbe probabilmente inizio nel 1371, quando la regina Giovanna I confermò molti beni feudali al monastero e concesse ingenti somme di denaro per il mantenimento dei padri³⁹. Il loro arrivo sull'isola nel 1374 è possibile segni la conclusione dei lavori o almeno la raggiunta abitabilità di una struttura, forse non ancora completata in tutte le sue parti⁴⁰.

Nell'affresco il committente, seguito da due giovani, è presentato alla Vergine in trono col Bambino benedicente dal suo santo eponimo; dalla parte opposta, il Battista introduce Giovanna I, seguita anch'essa da due donne; la colomba dello Spirito Santo occupa la sommità dell'intradosso, dove tre coppie di angeli per parte cantano e

suonano strumenti musicali diversi⁴¹. Dopo le molte incertezze del passato, è ormai certo come la prima figura a destra della Madonna sia la regina Giovanna, qui in vesti di cofondatrice della certosa; dalla parte opposta Giacomo è seguito dai figli Giovanni (detto anche Joannuzzo o Iannuzzo) e Francesco. Maggiori difficoltà presenta l'identificazione dei due personaggi femminili a sinistra, in considerazione anche del fatto che non di rado la regina è scortata da una coppia di dame, in una sorta di sineddoco del seguito che doveva sempre accompagnarla⁴². Viste le ragioni 'familiari' della fondazione, è probabile però che esse vadano riconosciute in Muretta Valva e Caterina, rispettivamente moglie e figlia di Giacomo, inserite nella composizione quale debito contraltare alla componente familiare maschile⁴³.

La pittura si configura quindi come un vero e proprio ritratto di famiglia; un ritratto perseguito nel numero e nella gerarchia dei suoi componenti, oltre che nel loro aspetto fisico: dalle zampe di gallina intorno agli occhi del committente, ai baffi e al pizzetto curatissimo di Iannuzzo, il cui volto non è coperto da una vera e propria barba, ma solo da una peluria che allunga le basette (fig. 1).

Se così stanno le cose, di non poco conto sono le ricadute che queste osservazioni possono avere sulla cronologia del dipinto. Tradizione vuole che la certosa sia stata fondata da Giacomo quale *ex voto* per la nascita del suo primogenito Giovanni, seguita forse un paio di anni dopo da quella di Francesco. Madre dei due ragazzi (e della terza figlia Caterina) fu Muretta – contrariamente a quanto spesso si afferma – unica moglie di Giacomo e la sola ad essere menzionata nei documenti coevi, a cominciare dal diploma concesso da Giovanna I nel 1371⁴⁴. Camillo Tutini⁴⁵ sostiene, non sappiamo su quali basi, che Iannuzzo nacque nel 1365, ma poiché il giovinetto effigiato non può avere meno di 16 o 17 anni, ne consegue che il dipinto debba essere stato realizzato nei primi anni '80 del Trecento, una data però per molti versi inconciliabile con i dati storici e quelli dell'arte.

Com'è noto, dopo l'elezione di Urbano VI, la regina napoletana si schierò dalla parte dell'antipapa Clemente VII, suscitando lo sdegno e il risentimento di «Urbano legittimo Pastore [che] privò la Reina del Regno, et ne investì Carlo da Durazzo, il quale venuto alla conquista, spogliò tutti

l'amici, e fautori della Reina, et in conseguenza il Conte Giacomo, à cui tolto fù l'ufficio, le Terre, e quanto possedeva in Regno, et anco per maggior suo cordoglio gli carcerarono Iannuccio suo primogenito, riducendolo ad una estrema miseria»⁴⁶. Il rovescio di fortuna subito dall'intera famiglia Arcucci in questo frangente obbliga dunque a ritenere che l'affresco sia stato eseguito prima del maggio 1378, quando però labbra e mento di un tredicenne potevano difficilmente ostentare una così folta peluria.

Ulteriori argomenti utili alla definizione della cronologia delle pitture vengono allora dall'indagine stilistica. Merito di Ferdinando Bologna è aver sottratto il dipinto all'orbita di Andrea Vanni⁴⁷, per restituirlo a quella di Niccolò di Tommaso. Lo studioso, infatti, riconobbe qui la mano di un «seguace locale (...) formatosi sulle opere dipinte dal fiorentino intorno al 1371», responsabile a suo dire anche del *Crocifisso* della Disciplina della Croce a Napoli, accomunato da una «tendenza ad ammorbidire con più delicata stesura del colore le forme del modello»⁴⁸.

In realtà, gli studi recenti sulla figura del pittore fiorentino e una più attenta osservazione permettono di confermare l'attribuzione di entrambe le opere al catalogo dello stesso Niccolò di Tommaso⁴⁹: e non soltanto per la palmare riproposizione nel trono caprese (fig. 19) dello scranno sul quale siede Celestino V nel ciclo della chiesa di Santa Maria ad Nives nel castello di Casaluce (fig. 20), a sua volta tipologicamente derivato dal modello ideato da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze; ma soprattutto per quella prossimità nel «ricorrente particolare delle rughe delineate con piccoli segmenti sovrapposti all'origine dell'occhio» (figg. 22-23), caratteristico sia delle due opere riunite da Bologna, sia del ritratto di Raimondo del Balzo (fig. 21), nella chiesa del castello di Casaluce, sia infine di alcuni santi nel polittico firmato e datato 1371, già nella chiesa napoletana di Sant'Antonio Abate a Foria⁵⁰. Tutto ciò implica che la lunetta non può avere una datazione successiva al 1376, probabile anno di morte di Niccolò di Tommaso; anzi è probabile che essa debba più specificamente essere circoscritta agli anni tra il 1373 e il 1375, quando i documenti pistoiesi che riguardano il pittore si interrompono, aprendo una possibile finestra sulla sua attività in Campania: a Napoli, a Casaluce e, appunto, a Capri⁵¹. Si





22. Niccolò di Tommaso, *San Pietro Celestino in trono*, particolare. Napoli, Castel Nuovo, Museo Civico, Cappella Palatina o di Santa Barbara (da Casaluce, chiesa di Santa Maria ad Nives).



23. Niccolò di Tommaso, *Madonna in trono tra i santi Giacomo, Giovanni Battista e i committenti*, particolare. Capri, Certosa di San Giacomo, lunetta del portale della chiesa.

tratta di un arco cronologico che cade pure in perfetta sintonia con le vicende costruttive del monastero, che proprio intorno al 1374 andava avviandosi alla conclusione.

L'unica cosa che non torna ancora una volta è la congruenza tra l'età che Joannuzzo mostra di avere nel ritratto e il suo presunto anno di nascita: fissato chissà perché al 1365, esso dovrà quindi essere necessariamente rivisto e anticipato di almeno un lustro, se non addirittura alla fine degli anni '50 del XIV secolo. Una eventualità, quest'ultima, che se si dimostrasse attendibile potrebbe portare anche alla riapertura del dibattito sull'avvio dei lavori architettonici alla certosa, secondo alcuni studiosi da anticipare (in realtà senza portare argomenti decisivi) all'inizio del settimo decennio del Trecento, con una intensificazione o ripresa nel 1371, al momento delle concessioni regie⁵². Quando si trattò di chiudere i lavori, la disponibilità sulla piazza napoletana di Niccolò di Tommaso permetteva a

Giacomo Arcucci di esprimere anche visivamente un raffinato distacco da quanto doveva circondarlo e siglare con uno «stile duttile, ma tipicamente "fiorentino" (...) particolarmente originale e gradito alla cerchia più aristocratica del regno»⁵³, l'ingresso allo spazio più importante del complesso e a quella che probabilmente già doveva essere stata prevista come chiesa-mausoleo della casata.

L'exploit della lunetta di San Giacomo rappresenta per l'isola l'ultimo intervento pittorico degno di considerazione. Le successive, attardate testimonianze non sono che un lento canto del cigno, incapaci di tenere il passo coi tempi e specchio di una crisi non soltanto locale ma dell'intero Regno⁵⁴; tracce insomma di un contesto divenuto ormai secondario, ma che per tutto il XIV secolo aveva saputo svolgere un ruolo di non secondaria importanza nel panorama artistico campano.

¹ P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, p. 161.

² Da questo saggio sono escluse le pitture nella cappella di Sant'Angelo di Cesina, nota anche come Sant'Angelo Sopramonte, poiché la loro cronologia non ricade nel periodo sul quale è stata focalizzata in questa sede l'attenzione. Sul complesso e le sue pitture, E. CERIO, *Capri nel Seicento. Documenti e note*, Capri 1934, pp. 243-244; G. RUOCO, *Le incursioni vandalico-saracene e la conseguente autonomia comunale a Capri*, Napoli 1947, p. 35; A. LIPINSKY, *Antiche chiese di Capri*, in *Studi in memoria di Gino Chierici*, Roma 1965, pp. 34-60: 43-45; G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri, la città e la terra*, Napoli 1982, pp. 156-158; G. APREA, *Le antiche cappelle di Capri*, Capri 1997, pp. 25-29; F.L. GERVASIO, *Un insediamento micaelico altomedievale nell'isola di Capri: la cappella di Sant'Angelo di Cesina*, in «Iconographica. Studies in the History of Images», XV, 2016, pp. 9-29, e E. DI TUCCI, *La Cappella di S. Angelo Sopramonte a Capri. Un gioiello nascosto*, Capri 2017.

³ P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, a cura di E. CASTELNUOVO, Venezia 1986, pp. 461-512: 498, 642-643; IDEM, *Italia meridionale*, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. GREGORI, Bergamo 1995, pp. 180-202: 201.

⁴ I. FRIEDLAENDER, *Capri*, Roma 1938 (ed. Napoli 1989), p. 122; A. LIPINSKY, *Antiche chiese*, cit., pp. 40-42; R. PANE, *Capri. Mura e volte*, Napoli 1965, p. 36; G. SCAVUZZO, *Sant'Anna. Già S. Maria delle Grazie o S. Pietro e Paolo a Carcara*, Pompei s.d. (ma 1969), p. 11; G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., pp. 125-126; C. DE SETA, *Capri*, Moncalieri 1983, pp. 254-255; R. BERARDI, *Capri. Portolano della città*, Firenze 1994, pp. 35, 121; G. APREA, *Le antiche cappelle*, cit., p. 80.

⁵ G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., p. 124.

⁶ L'affresco è stato liberato dallo scialbo e restaurato nel 2015 dalla Cooperativa Sama Scavi Archeologici, con la supervisione di Angela Schiattarella della Soprintendenza BAPSAE di Napoli e con Marco Castracane, che ringrazio per avermi invitato alla Giornata di studio sulla pittura medievale a Capri, organizzata dallo studioso il 7 luglio 2017 presso il Centro Caprese Ignazio Cerio. Un ringraziamento va anche a Carmelina Fiorentino del Centro Documentale di Capri per l'aiuto nel reperimento di molto materiale bibliografico e a Serena Romano per la paziente rilettura del testo.

⁷ L. VENTURI, *Un affresco cavalliniano a Ravello*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 5, pp. 442-443, leggeva: «HOC OPUS FIERI FECIT BARTHOLOMEUS PIRROTU AD ... VIRGINIS...».

⁸ O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, p. 165.

⁹ W. ANGELELLI, *Le pitture del XIV e XV secolo in San Giovanni del Toro a Ravello*, in *L'apogeo di Ravello. Cultura e patronato artistico di una élite medievale*, Atti del Convegno internazionale di studi, Ravello 2015, a cura di M. GIANANDREA, P.F. PISTILLI, F. GANGEMI, in c.d.s.

¹⁰ L. VENTURI, *Un affresco*, cit., p. 443.

¹¹ P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini*, cit., p. 168, con bibliografia precedente; IDEM, *Donnaregina Vecchia a Napoli. La chiesa della Regina*, Roma 2018, pp. 75 e ssg.: 96-97.

¹² Notizie sui restauri eseguiti da Guido Balsamo e Gabriella Russo di Napoli in A. MONTEFUSCO, *Gli affreschi*, in «Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici di Salerno e Avellino. Bollettino di informazione», 1, 1993, pp. 25-27.

¹³ A. SCHIAVO, *Il Duomo di Amalfi*, in «L'Arte», XLII, 1939, 2, pp. 89-93; P. PIRRI, *Il Duomo di Amalfi e il chiostro del Paradiso*, Roma 1941, p. 125, che riporta la descrizione del 1484, contenuta nella visita pastorale dell'arcivescovo Andrea de Cunto; A. SCHIAVO, *Monumenti della costa di Amalfi*, Milano-Roma 1941, pp. 15-63; A. VENDITTI, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania-Calabria-Lucania*, II, Napoli 1967, pp. 631 e ssg.; R. BONELLI, *Letture storico-critica della basilica del Crocifisso nel Duomo di Amalfi*, con una introduzione di G.

FIENGO, in «Napoli nobilissima», s. IV, XXXVI, 1997, pp. 27-58, ripubl. in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», n.s., X, 2000, 19-20, pp. 9-79; P. VITOLO, *Amalfi, la Cattedrale di Sant'Andrea*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. ACETO, P. VITOLO, Battipaglia 2017, I, pp. 287-291.

¹⁴ Il muro laterale destro della cappella taglia a metà una volta a crociera, evidentemente gettata in epoca anteriore alla definizione degli spazi. Cfr. la pianta in R. BONELLI, *Letture*, cit., p. 31, fig. 5.

¹⁵ Il tradizionale riconoscimento nella compagine dei Santi Cosma e Damiano fonda sulla notizia tramandata dalla visita pastorale del 1484, secondo la quale la basilica del Crocifisso era allora denominata «navis SS. Cosmae et Damiani»; cfr. P. PIRRI, *Il Duomo*, cit., p. 121. L'identificazione dei due personaggi, benché invalsa, rimane perciò assolutamente ipotetica; *ibidem*, fig. 65; A. SCHIAVO, *Monumenti*, cit., fig. 13; A. MONTEFUSCO, *Gli affreschi*, cit., p. 26; A. BRACA, *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003, p. 274, figg. 286-287; G. FALANGA, *Monachesimo e religiosità nel Mediterraneo medievale*, in *Fieri iussit pro redemptione. Mecenasimo, devozione e multiculturalità nel Medioevo amalfitano*, a cura di G. CAMELIA, G. COBALTO, Amalfi 2009, pp. 179-190: 181-182.

¹⁶ Il doppio tema della *Dormitio-Coronatio* della Vergine trova ampia diffusione in Costiera: cfr. W. ANGELELLI, *Le pitture*, cit., con bibliografia.

¹⁷ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 258 e ssg.; P. VITOLO, «Un maestoso e quasi regio mausoleo»: il sepolcro Coppola nel Duomo di Scala, in «Rassegna storica salernitana», n.s., XX, 2003, 2, pp. 11-50: 27-35; P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, pp. 18, 198-216; IDEM, *Roberto d'Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Atti del Convegno di studi italo-svedese, Santa Maria Capua Vetere 2006, a cura di O. FERM, A. PERRICCIOLI SAGGE, M. ROTILI, Napoli 2009, pp. 35-60: 39 e ssg.

¹⁸ E. ZAPPASODI, *Sorores reclusae. Spazi di clausura e immagini dipinte in Umbria fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2018, figg. III.12-15.

¹⁹ M. ARONBERG LAVIN, *Liturgia d'amore, Immagini dal Cantico dei Cantici nell'arte di Cimabue, Michelangelo e Rembrandt*, Modena 1999, pp. 39 e ssg.; EADEM, *The Embrace of the Apse: Three Images of the Virgin Bride*, in *Curiosa Itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. PARLATO, Roma 2015, pp. 31-39, con bibliografia.

²⁰ Da notare è l'assenza della *Dormitio Virginis*, che pure poteva essere presente al di sopra del *San Francesco che riceve le stigmate* o, meno probabilmente, alla sua sinistra. Qui è più probabile invece che comparisse un soggetto cristologico (la Crocifissione?) come spesso accade nelle cappelle legate all'ordine francescano. Per un orientamento sulla vastissima tematica, D. BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983; F. POMARICI, *Castelvecchio Subequo, chiesa di San Francesco. Le opzioni iconografiche nei cicli pittorici, tra modelli normativi ed esigenze di comunicazione*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XXXII-XXXIII, 2009-2010, 64-56, pp. 145-199: 145-167.

²¹ M. PALMA, *Caracciolo Landolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma 1976, pp. 406-410: 409.

²² P. PIRRI, *Il Duomo*, cit., p. 125. I d'Alaneo (o Alagno, Lagno, Lanio, Alaneo, Anglo) erano baroni di Sicignano e San Nicandro; M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Salerno 1876, II, p. 223; G. IMPERATO, *Amalfi nella storia religiosa e civile dalle origini al XVII secolo*, Cava dei Tirreni 1987, p. 291, nota 6.

²³ M. CAMERA, *Memorie*, cit., I, p. 668; P. PIRRI, *Il Duomo*, cit., pp. 124-125, nota 19; G. IMPERATO, *Amalfi*, cit., pp. 281-295.

²⁴ Altri membri della famiglia sono ricordati da M. CAMERA, *Memorie*, cit., I, p. 668, e G. IMPERATO, *Amalfi*, cit., p. 286.

²⁵ M. CAMERA, *Memorie*, cit., I, pp. 523-525. Il suo nome ricorre anche in una lettera del 17 maggio 1330, che Roberto d'Angiò inviò all'arcivescovo amalfitano Andrea, per esortarlo a porre un termine ai torbidi che si susseguivano in città.

²⁶ F. PANSA, *Istoria dell'antica Repubblica d'Amalfi*, Napoli, per Paolo Severini, 1724, II, App.: *Notamentum Instrumentorum in Pergameno existentium in Archivio reverendissimi Capituli Archiepiscopatus Amalphiae*, p. 68.

²⁷ Una foto dell'affresco prima del restauro in G. SCAVUZZO, *Sant'Anna*, cit., pp. 15-16. L'intervento è stato coordinato da Luciana Arbace, Laura Giusti e Claudio Procaccini; L. ARBACE, *Tessere d'arte e di storia a Capri tra Medioevo e Barocco. L'affresco di Santa Maria de' Paragallis, un reliquiario e due sculture restaurati*, Napoli 2005, pp. 4-11.

²⁸ G. SCAVUZZO, *Sant'Anna*, cit., pp. 15-16; E. CERIO, *Capri nel Seicento*, cit., p. 281; G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., p. 136; G. APREA, *Le antiche cappelle*, cit., p. 78.

²⁹ L'iscrizione si sviluppa su due righe, immediatamente sopra e sotto la cornice di divisione tra calotta e cilindro absidale. La prima frase è sostanzialmente leggibile, mentre della seconda si distinguono soltanto alcune parole come «Maria» e «Sanctus».

³⁰ I. FRIEDLAENDER, *Capri*, cit., p. 122; R. PANE, *Capri*, cit., p. 38; C. DE SETA, *Capri*, cit., p. 254, vi riconoscono Jacopo; non si sbilanciano invece G. SCAVUZZO, *Sant'Anna*, cit., p. 15; A. VENDITTI, *Le chiese bizantine di Capri*, in «Byzantina-Sicula», II, *Miscellanea di scritti in memoria di Giuseppe Rossi Taibbi*, Palermo 1975, pp. 513-530: 528; G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., p. 125. O. MORISANI, *Pittura*, cit., p. 68, è l'unico a riconoscerli sant'Agostino.

³¹ Uno dei più antichi documenti relativi alla famiglia è un atto di vendita del 1203, in cui Maria Paragalla, figlia di Pietro, vende un pezzo di selva ad Anacapri, *Il Codice Perris. Cartulario amalfitano sec. X-XV*, a cura di J. MAZZOLENI, R. OREFICE, (5 voll.), 1/II, Amalfi 1986, pp. 424-425. Altre notizie sui membri della famiglia in L. ARBACE, *op. cit.*, pp. 7-8.

³² A. LIPINSKY, *Antichi tesori d'arte da chiese e monasteri tra Salerno e Sorrento*, in «Per l'arte sacra», XII, 1935, 1-2, pp. 15-25. Sul reliquiario di Santa Barbara, cfr. *Il Duomo di Ravello*, a cura di C. GUGLIELMI FALDI, Cinisello Balsamo 1974, pp. 46-47 e 56, nota 147, tav. XXII.

³³ Il mantello della Vergine è decorato da stelle a sei punte, difficilmente interpretabili come stelle di Davide (L. ARBACE, *op. cit.*, pp. 8 e 10, nota 17). Esse sembrano piuttosto dei ricami, come suggeriscono anche le ricadute dei fili visibili agli angoli. Sulla sommità della calotta compare poi una stella a otto punte, che dimostra come l'artista sia più attratto dalla varietà dei motivi, che non dal loro significato simbolico. Stelle formate dall'incrocio di due quadrati, analoghe a quella di Capri, ricorrono nelle fasce bianche che inquadrano le pareti della Cappella Loffredo in Santa Maria Donnaregina a Napoli.

³⁴ Per una datazione al 1313 del mosaico napoletano, V. LUCHERINI, *Architettura e arti figurative*, recensione a *Il Duomo di Napoli dal Paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. ROMANO, N. BOCK, Napoli 2002, in «Napoli nobilissima», s. V, V, 2004, pp. 74-77; EADEM, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di R. ALCOY, Barcelona 2009, pp. 185-215: 194; P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini*, cit., pp. 161-165. Si veda anche il seggio su cui siede la Vergine in una perduta opera attribuita a Montano d'Arezzo, già nel Duomo di Napoli: V. LUCHERINI, *Un nuovo affresco di Montano d'Arezzo nella cattedrale di Napoli e la committenza dell'arcivescovo Giacomo da Viterbo (1303-1308)*, in «Arte medievale», n.s., VI, 2007, 1, pp. 105-124: 111, figg. 1, 7; F. GANDOLFO, *Problemi prospettici nella Maestà di Montevergine*, in *La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, a cura di F. GANDOLFO, G. MUOLLO, Roma 2014, pp. 125-138.

³⁵ W. ANGELELLI, *La pittura tardomedievale nel territorio di Gaeta*, in *Gaeta medievale e la sua cattedrale*, Atti del convegno internazionale di

studi, Gaeta 2016, a cura di M. D'ONOFRIO, M. GIANANDREA, Roma 2018, pp. 193-211: 197-200, fig. 6. Una «qualche simpatia giottesca» è ravvisata nell'opera da O. MORISANI, *Pittura*, cit., p. 68.

³⁶ A. LIPINSKY, *Antiche chiese*, cit., p. 49, afferma che nella cappella di Santa Maria della Libera, l'abside presentava «ancora tracce di pittura totalmente sbiadite dal riverbero del sole e dalla salsedine (...). Qualche volto di santo è ancora visibile attraverso un delicato contorno, qualche pupilla reca ancora tracce di un limpido celeste (...). Dai poveri avanzi di pittura sembra che si possa arguire una certa affinità con l'abside affrescata di S. Maria delle Grazie, ossia con dipinti della seconda metà del Trecento». Cfr. anche G. APREA, *Le antiche cappelle*, cit., p. 49.

³⁷ F. PANSA, *Istoria*, cit., p. 174; E. APREA, *Capri. La Certosa di San Giacomo dalla sua fondazione ad oggi (1371)*, Napoli 1969, pp. 16, 134. Sul ruolo di committente svolto da Arcucci a Capri, si veda A. WHITE, *L'insula capritana alla fine del XIV secolo. Note sul rinnovamento edilizio e urbano promosso da Giacomo Arcucci*, in *Conoscere Capri*, Atti del II ciclo di conferenze sulla storia e la natura dell'isola di Capri, Capri-Anacapri 2003-2004, a cura di M. AMITRANO, A. CAFIERO, C. FIORENTINO, Capri 2004, pp. 73-95.

³⁸ M. CAMERA, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I Regina di Napoli e di Carlo III di Durazzo*, Salerno 1889, p. 238.

³⁹ C. TUTINI, *Della Varietà della Fortuna, confermata con l'Historie di molte Famiglie del Regno*, in *Dell'origine e fundatione de' Seggi di Napoli*, Napoli, appresso il Beltrano, 1644, p. 17; B. TROMBY, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine cartusiano*, VII, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1777, p. 9; M. CAMERA, *Memorie*, cit., p. 679; F. PANSA, *Istoria*, cit., p. 174; E. PETRACCONI, *L'isola di Capri*, Bergamo 1913, p. 69; R. DI STEFANO, *La Certosa di San Giacomo a Capri*, Napoli 1982, p. 167; C. DE SETA, *Capri*, cit., p. 261.

⁴⁰ Sull'arrivo dei frati a Capri, R. DI STEFANO, *La Certosa*, cit., p. 168.

⁴¹ Altre figure di angeli tagliate all'altezza del petto sono dipinte (forse a monocromo) nella cornice marmorea della lunetta.

⁴² Cfr. le miniature dell'Uffiziolo di Giovanna I nella Biblioteca Nazionale di Vienna, Cod. 1921, ff. 237v, 185v, 200r, 234v, 240v, 231r; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *L'Uffiziolo di Giovanna I d'Angiò e un'inedita immagine di Brigida*, in *Santa Brigida*, cit., pp. 221-240: 231 e ssg., figg. 14-18; F. MANZARI, *Le psautier et livre d'heures de Jeanne I d'Anjou. Pratiques françaises de dévotion et exaltation dynastique à la cour de Naples*, in «Art de l'enluminure», 32, 2010, pp. 2-33, figg. alle pp. 3, 12, 13. Per G. RUOCCO, *L'arte nel '300 a Capri. Il monumentale affresco del portale della Chiesa della Certosa di S. Giacomo*, Napoli 1932, p. 12, la Vergine col Bambino è affiancata dai santi Giacomo e Brunone.

⁴³ A informarci dell'esistenza di Caterina è M. CAMERA, *Elucubrazioni*, cit., p. 238, nota 2.

⁴⁴ Il primitivo sepolcro dell'Arcucci, con il relativo epitaffio trascritto dal Capaccio, fu sostituito nel 1612 da un monumento eseguito da Michelangelo Naccherini. In quest'ultimo fu apposta una nuova epigrafe nella quale per la prima e unica volta compare – non sappiamo su quali basi e perché – il nome di Margherita Sanseverino, quale moglie e madre di Iannuzzo («...cum ex Margarita Sanseverina uxore Ioannutium suscepisset filium...»). Nel 1891 il monumento seicentesco fu trasferito dalla chiesa della certosa alla sua collocazione attuale, nella cattedrale di Santo Stefano; cfr. E. CERIO, *Capri nel Seicento*, cit., pp. 223 e ssg.; per i documenti in cui è citato Naccherini, si veda G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., p. 208, nota 59. A dare credito alla notizia di un primo matrimonio dell'Arcucci con Margherita Sanseverino è R. MANGONI, *Ricerche topografiche ed archeologiche sull'isola di Capri*, Napoli 1834, p. 506. Per G. RUOCCO, *Capri nella sua storia e nei suoi monumenti*, Napoli 1953, pp. 14-15, Muretta Valva fu la madre di Iannuzzo e Francesco. Il diploma che la regina Giovanna I concesse il 1° maggio 1371 è edito da B. TROMBY, *Storia*, cit., VII, App. I, pp. X-XIV, V.

⁴⁵ C. TUTINI, *Della Varietà*, cit., p. 17.

⁴⁶ Ivi, p. 22.

⁴⁷ O. MORISANI, *Pittura*, cit., p. 92, e sulla sua scia R. PANE, *Capri*, cit., p. 43. Ipotesi attributive diverse in E. PETRACCONI, *L'isola*, cit., pp. 78-79; G. RUOCCO, *L'arte nel '300*, cit.; E. APREA, *Capri. La Certosa*, cit., p. 28, che riporta l'opinione di Adolfo Venturi, secondo il quale la lunetta è «ammirevolissima, di mano immediata dei discepoli di Simone Martini».

⁴⁸ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 328-329.

⁴⁹ Della stessa opinione sono A. TARTUFERI, *Appunti tardogotici fiorentini: Niccolò di Tommaso, il Maestro di Barberino e Lorenzo di Bicci*, in «Paragone», XXXVI, 1985, 425, pp. 3-16; 4; V. LUCHERINI, *Niccolò di Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 434-437; e A. PERRICCIOLI SAGGESE, *La pittura, in Architettura e arti figurative*, cit., I, p. 59.

⁵⁰ Sul ciclo di Casaluca, oggi in larga parte staccato dalla sua primitiva collocazione e ospitato nella Cappella Palatina in Castel Nuovo a Napoli: P. LEONE DE CASTRIS, *La Cappella Palatina. Gli affreschi di Casaluca*, in *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1990, pp. 75-83; T. STRINATI, *Casaluca. Un ciclo trecentesco in terra angioina*, Milano 2007; U. FERACI, *I pittori di Casaluca. Un ciclo poco noto di Niccolò di Tommaso (Parte I)*, in «Arte cristiana», XCVIII, 2010, 858, pp. 161-172. Per il polittico del 1371 P. LEONE DE CASTRIS, in *IDEM, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 2000, pp. 39-40; e da ultimo U. FERACI, L. FENELLI, *Gli affreschi di Niccolò di Tommaso nella chiesa del Tau: una rilettura iconografica*, in *Il museo e la città*.

Vicende artistiche pistoiesi del Trecento, Pistoia 2012, pp. 81-119: 83, con bibliografia precedente, dove si ipotizza che Giovanni Guidotti sia il committente dell'opera, eseguita a Firenze e poi trasportata a Napoli.

⁵¹ E. SKAUG, *Niccolò di Tommaso of Florence, St. Bridget of Sweden's First Painter*, in «Acta ad archaeologiam et artium pertinentia», XVIII, 2004, 4, pp. 289-319: 310.

⁵² L'inizio dei lavori è fissato al 1363 da F. GREGOROVIVUS, *Die Insel Capri. Idylle von Mittelmeer*, Leipzig 1856 (ed. ingl. London 1896, p. 93), e da A. CANALE, *Storia dell'isola di Capri dalla età remotissima sino ai tempi presenti*, Napoli 1887, p. 340. G. RUOCCO, *L'arte nel '300*, cit., p. 41, propende per il 1365; E. APREA, *Capri. La Certosa*, cit., sostiene una datazione al 1371 nel testo del libro (p. 9), e al 1363 o il 1366 in nota (p. 149, nota 4); G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., p. 192; P. VITOLO, *Capri, Certosa di San Giacomo*, in *Architettura e arti figurative*, cit., pp. 253-255: 253, propone il 1368.

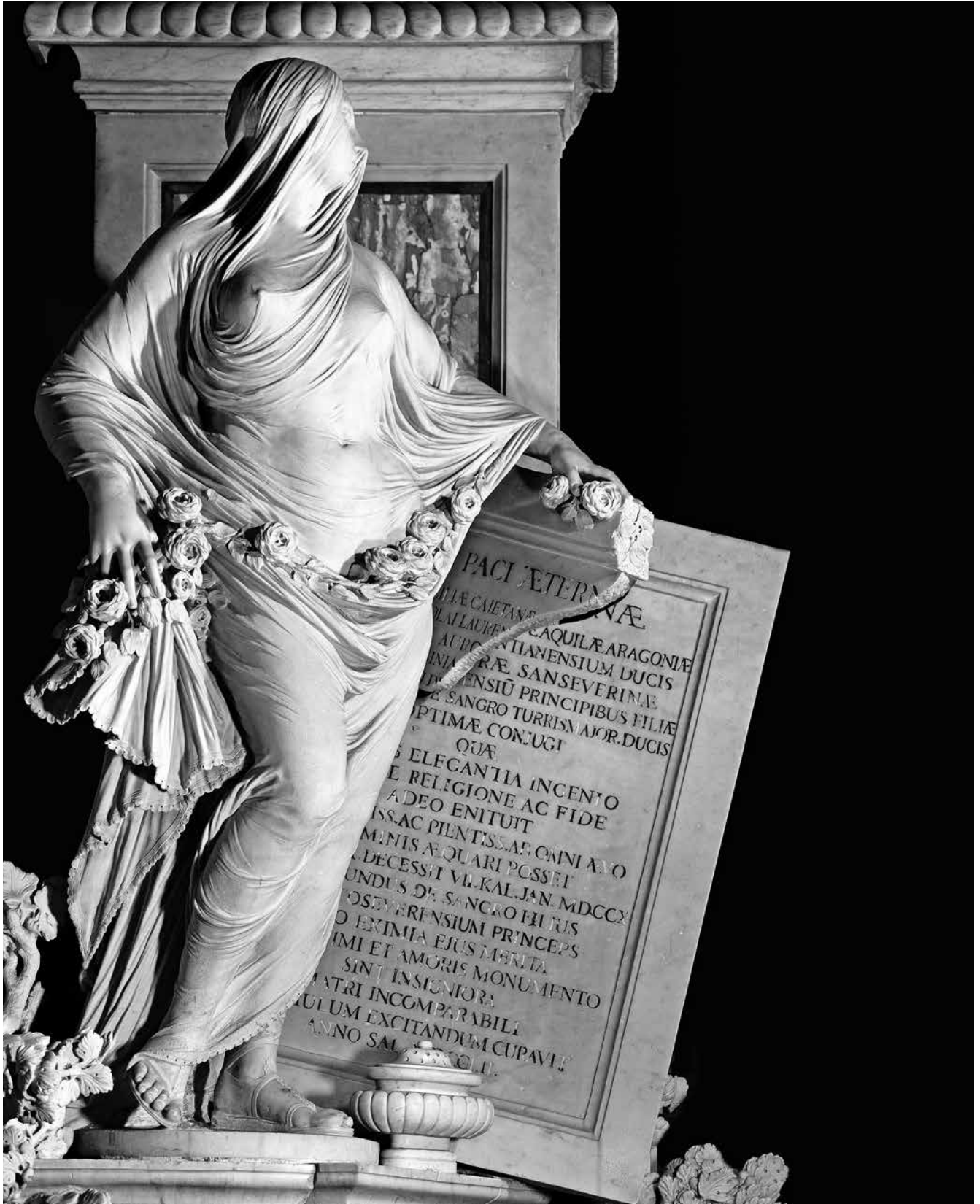
⁵³ U. FERACI, *I pittori*, cit., p. 168.

⁵⁴ Ai primi decenni del XV secolo possono risalire sia la *Madonna col Bambino e un santo*, già nella cappella di Sant'Aniello, oggi residenza privata: G. APREA, *Le antiche cappelle*, cit., pp. 29-32, fig. a p. 31; sia il frammento di un probabile *San Tommaso d'Aquino* in un sottarco della chiesa di Sant'Anna: N. PULITA, *Dipinto raffigurante S. Tommaso, Chiesa di S. Anna, Capri*, in *Tessere d'arte e di storia a Capri tra Medioevo e Barocco. Gli affreschi restaurati della Deposizione e di S. Tommaso nella Chiesa di S. Anna*, s.l., s.n.p., s.d. (ma 2007); l'affresco è datato agli inizi del XVI secolo da G. SCAVUZZO, *Sant'Anna*, cit., p. 16, seguito da A. LIPINSKY, *Antiche chiese*, cit., p. 42; e G. CANTONE, G. SARNELLA, B. FIORENTINO, *Capri*, cit., pp. 125-126.

ABSTRACT

Painting on Capri during the Angevin Period and its Relations with the Mainland

Some recent restorations and the fortuitous discovery in 2010 of a painted arcosolium in the church of Sant'Anna a Capri suggest that it is time to reconsider the role Capri played in the artistic panorama of the Angevin age. Analysis of surviving evidence reveals that this isle was somewhat of an unacknowledged laboratory where the diffusion and rooting of specific types of decoration can be followed and evaluated, along with the adaptation and use of patterns, the circulation of the workers employed, changes in taste, and the ambitions of the patrons commissioning works of art. What comes out is the lack of any unifying orientation or consistency in the quality of production. In the early fourteenth century the works were executed by unnamed followers for Pietro Cavallini, whereas in the second half of the century one finds authors with less expressive power – exception being made for whoever did the lunette on the portal of the Carthusian monastery – but in any case representative of trends in other centers of Campania.



1. Antonio Corradini, *Pudecizia*, marmo. Napoli, Cappella Sansevero.

Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce

Rosanna Cioffi

Premessa

Il 12 settembre 1769 Antonio Genovesi indirizzò a Raimondo di Sangro una lettera, forse l'ultima, scritta dieci giorni prima di morire¹. Sansevero gli aveva chiesto un parere sincero sull'opera *Ratio Rethorica et Critica*, che un certo Marcellino Ammiano De Luca, arciprete di una chiesa di Torremaggiore, intendeva pubblicare «in disegno di soccorrere alle Scuole della vera Eloquenza». Un parroco della «nobile Terra de suoi Stati», come l'illuminista appella la Provincia di Capitanata scrivendo a chi lo aveva protetto anni addietro, in un momento delicato della sua carriera accademica². La lettera è stesa con garbo e diplomazia; Genovesi non si spertica in lodi nei confronti di quel piccolo oratore dei suoi giorni: preferisce ricordare il valore e la bellezza della retorica in generale, citando fonti greche e latine ben note al Principe, e conclude: «Il Signore Arciprete ha con i Savj veduto quest'arte nel suo vero colore naturale, e si è studiato, quanto per lui si è potuto, di ritrarla dal vivo; nel che, se ho da dire il mio sentimento, gli manca pochissimo per essere a giusta misura».

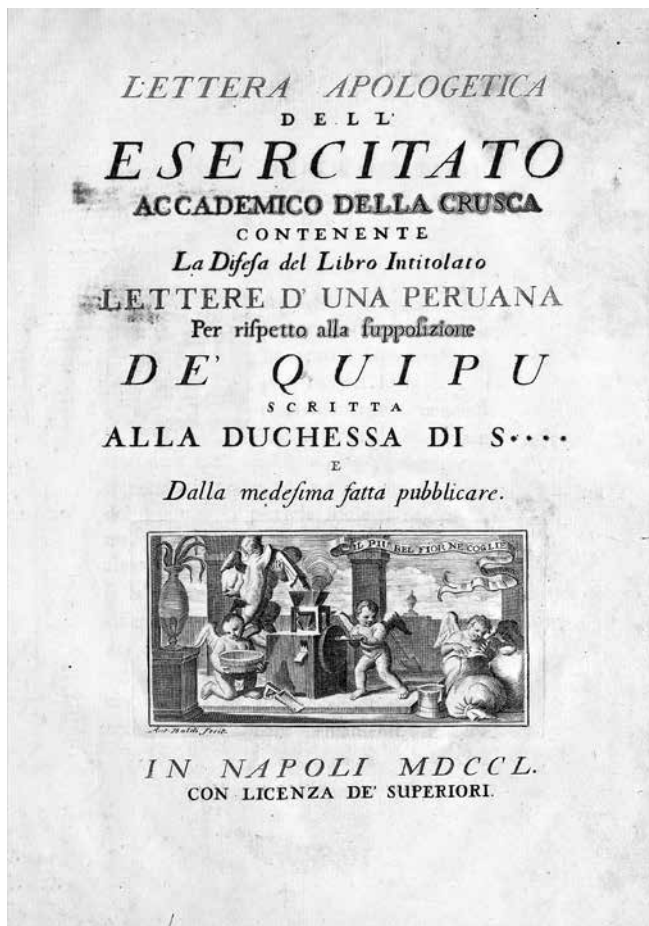
La missiva è un esercizio di equilibrio per poter conservare l'onestà di giudizio senza dispiacere il corrispondente. La valutazione sottilmente *tranchant* della *Ratio Rhetorica* era compensata dal riconoscimento di un aspetto dell'attività scientifica del di Sangro: quello finalizzato all'invenzione di strumenti e procedimenti utili al viver quotidiano. La lettera, infatti, si apriva con queste parole: «L'Eloquenza non pare a me, né credo che possa parere a V.E., sì Savio nelle Scienze delle cose da servire all'uomo, che possa dirsi un'arte da solleticare unicamente le orecchie con certe piccolezze Grammaticali; a cui sembra che cotesti Retori da Scranna l'abbiano ridotta».

Dunque, per il cattedratico di 'meccanica e commercio', Raimondo era «sì Savio nelle Scienze delle cose da servire all'uomo». Queste parole, per quanto un po' compiacenti, manifestavano l'apprezzamento per un fare rivolto all'utile insolitamente praticato da un aristocratico. E allora cosa è accaduto nei circa duecentocinquanta anni successivi a questo scambio epistolare?

L'immagine del VII principe di Sansevero, che ormai corre anche in internet, appare sempre avvolta nei fumi e nei vapori di matracci e alambicchi, partecipe di lugubri rituali esoterici, caratterizzata dalla memoria di un pietrificatore di reti e veli fatti per gli inesperti artisti della sua cappella, incapaci di scolpire le allegorie che la sua fantasia avrebbe voluto realizzare. Persino l'adesione di Raimondo alla massoneria è in genere ricordata più per l'ambigua segretezza dei segni muratorî che per le idee progressiste che attraverso le logge si diffusero in Europa.

Un contributo determinante alla costruzione di questo *fumus* che avvolse Sansevero fin dai suoi giorni fu dato dalla sua cappella, carica di una decorazione complessa e cerebrale, pregna di simboli e di allegorie scultoree, cui corrisposero un faticoso trattamento del marmo ed un'elaborata configurazione stilistica che da sempre attraggono, incuriosiscono e inquietano anche i più avveduti visitatori.

Percorrendo la strada della ragione e della critica proverò a individuare e motivare, a tappe forzate, i momenti salienti in cui nacquero queste leggende, spesso legate a fatti di cronaca realmente accaduti, che si appiccicarono alla figura del principe per non lasciarlo mai più. Questa fama, in gran parte, fu voluta dallo stesso Raimondo, ampliata e distorta dalla fantasia popolare, rivitalizzata da articoli di giornale, brevi saggi, racconti scritti da intellettuali meridionali della



2. Frontespizio della *Lettera Apologetica* (1750) di Raimondo di Sangro.

fine dell'Ottocento, compreso Benedetto Croce, che inserì «la incarnazione napoletana del dottor Faust»³ nel suo libro *Storie e leggende napoletane*. Ricorderò gli studi che alla fine degli anni cinquanta del XX secolo furono compiuti sulla chiesa, riscoperta da alcuni storici dell'arte interessati a guardarla senza pregiudizi e a rivalutarla timidamente nel panorama della scultura italiana del XVIII secolo⁴. Senza dimenticare il ruolo di pioniere nelle ricerche sull'Illuminismo napoletano di Franco Venturi⁵, figlio e nipote di due grandi storici dell'arte. Egli delineò, alla fine degli anni sessanta del secolo scorso, il primo rigoroso profilo storico del principe legandolo anche alla sua cappella. Venturi incastonò di Sangro in un felice momento della cultura napoletana e del riformismo carolino, aprendo la strada a quegli studi che avrebbero messo in stretta sintonia la decorazione plastica della 'Pietatella' con la complessa, poliedrica e colta personalità del suo committente⁶. Queste ricerche trascura-

rono volutamente la storia della formazione della leggenda Sansevero; oggi, con l'impoverirsi dei valori e l'accresciuto bisogno di fuggire la realtà, io credo sia utile riflettere anche su questo tema.

La morte del principe e quel che egli volle si ricordasse di lui. Il declino della sua memoria ufficiale e lo stato di abbandono della cappella

Raimondo di Sangro morì il 22 marzo 1771. I funerali si svolsero nella «sua chiesa sepolcrale e gentilizia di Santa Maria della Pietà accosto al suo palazzo». Grazie al ritrovamento di pagamenti effettuati per conto di Vincenzo di Sangro, suo primogenito, sappiamo che il corpo del principe fu adagiato in una 'cassa' sistemata su una «coltra di velluto blu ricamata d'argento e d'oro» e che il suo capo, coperto da una «berretta indorata nuova» fu poggiato su un «cuscino ricamato» e che la bara fu ornata da una «castellana» con «390 cere lavorate» poste su «quattro splendori d'argento»⁷. Si trattò di uno di quei classici allestimenti funerari per un nobile d'alto lignaggio, secondo una tradizione che affondava la spettacolarità di questi riti nel tempo della Controriforma. Una tradizione sviluppatissima a Napoli che, all'epoca di Raimondo, avrebbe potuto vantare come apparatori di 'castellane' epigoni di Domenico Antonio Vaccaro e Ferdinando Sanfelice⁸. Eppure nessun nome di architetto compare tra i pagamenti cui dovette provvedere il figlio Vincenzo. Siamo dunque autorizzati a ritenere che l'allestitore della cerimonia potesse essere Francesco Celebrano, pittore e scultore di casa di Sangro, fedele collaboratore di Raimondo in tanti lavori marmorei della cappella e affrescatore di una 'galleria' nel palazzo che affaccia su Piazza San Domenico Maggiore⁹. Non credo, però, che l'artista si fosse dovuto impegnare per un apparato funebre particolarmente complesso quale quello che ci si poteva aspettare ricordando i catafalchi allestiti per rituali barocchi di papi e principi. La cappella con le sue statue ricche di simboli funerari e pregne di messaggi virtuosi, da sola, poteva rappresentare il miglior contenitore per mostrare in pubblico il trapasso di un nobile di altissimo lignaggio. *In mortem* Sansevero non volle rinunciare a nessuno dei simboli della sua nobiltà, confezionati in modo che fosse palese la sua appartenenza alla chiesa cattolica, ribadita nella lapi-

de funeraria incisa nel 1759 mentre egli era in vita¹⁰. Questa lapide è una rivalsea nei confronti degli insuccessi politici del principe e una risposta agli attacchi che gli erano stati mossi da alcuni ambienti curiali e dall'aristocrazia napoletana più retriva all'indomani della pubblicazione della sua *Lettera Apologetica* (fig. 2). Vi si leggono epiteti che stupiscono per l'iperbolica esaltazione del nobilissimo Sansevero, esperto di «scienza militare, matematica e filosofica» e indagatore «dei più riposti arcani della natura». Raimondo, con la sua lapide e nella sua cappella, decise quale dovesse essere l'immagine di sé da tramandare ai posteri. E lo fece non solo con le parole ma anche con gli oggetti scolpiti della tomba¹¹, ricca di insegne e trofei militari, libri, strumenti scientifici. Di Sangro – come si legge nella lapide – convinto di dover ristabilire una verità a vantaggio dei posteri, tenne a ricordare l'apprezzamento delle sue doti di stratega militare da parte di Federico di Prussia e Maurizio di Sassonia. Sottolineò ossessivamente l'antichità e la potenza di una stirpe che aveva raggiunto, nella sua persona e a suo dire, la più alta espressione di un'aristocrazia virtuosa, colta e operativa. Un'esigenza di riscatto che, probabilmente, Sansevero sentiva fortissima per esorcizzare il fatto di essere figlio di un assassino e nipote di un feroce feudatario¹². E che era maturata negli anni in cui a Roma i Gesuiti si erano preoccupati di forgiare la sua anima e la sua mente alla 'maniera dei soldati di Cristo'. Operazione riuscita solo in parte, perché non era semplice estirpare dal carattere di Raimondo quella vena di superbia che il suo rango gli procurava e quell'innata curiosità e capacità critica che poco si accompagnavano col precetto dell'obbedienza.

Terminato il suo *cursus studiorum*, il giovane aristocratico ereditò un titolo e un patrimonio in uno stato tutt'altro che florido. A tali sfortune 'di sangue' si aggiunse nel 1734 l'arrivo di Carlo di Borbone, per cui da fedele filo austriaco il principe dovette trovare il modo per riciclarsi come partigiano del re. A questo fine, e grazie all'inserimento della moglie a corte, cercò di segnalarsi per alcune presunte invenzioni¹³. L'occasione più propizia venne però circa dieci anni dopo, quando gli austriaci si presentarono ai confini dell'antico vicereame per tentare di riconquistarlo. Sansevero, amico di Felice Gazzola – personaggio di spicco dell'*entourage* militare di Carlo¹⁴ -, si autopropose per collaborare

alla difesa del nuovo regno, impegnandosi ad arruolare un battaglione di contadini pugliesi da mettere al servizio del re. A parte un cospicuo numero di cavalli e un'indicazione strategica per migliorare la posizione dell'esercito borbonico sul campo di Velletri, Raimondo non riuscì a fare molto altro in quell'occasione. Una febbre improvvisa gli impedì di partecipare alla battaglia, risparmiandogli il pericolo di comandare soldati improvvisati e riottosi che prima si erano ammutinati e poi erano stati disarmati dal principe con un'arguta trovata¹⁵. Si era però guadagnato il riconoscimento del sovrano per il suo buon proposito e da queste premesse Raimondo cominciò la sua scalata alla ricerca di un ruolo anche politico tra gli aristocratici napoletani: potendo contare sul suo ingegno, sulla sua cultura e su una rete di appoggi guadagnati nell'ambito massonico.

Fu questa ambizione a fargli compiere due passi falsi, uno conseguente all'altro, che lo avrebbero messo in serie difficoltà: accettare di diventare gran maestro di tutte le logge napoletane e scrivere la *Lettera Apologetica*, *pastiche* di dottrine vecchie e nuove, *borderline* tra ortodossia e miscredenza. Proprio questo accentramento del potere massonico nelle sue mani scatenò odi, gelosie e persino il timore del re che questa organizzazione fuori dal governo dello stato potesse occupare troppo spazio. Ne conseguì l'editto antimassonico. Sansevero, che si era faticosamente ritagliato un ruolo prestigioso, venne nuovamente disarcionato. In questa occasione, però, fece valere le virtù migliori del proprio sangue, forse convinto di essere l'unico ad avere una sorta di immunità. Assunse su di sé tutto il carico delle responsabilità sollevando i fratelli muratori dal rischio di una condanna.

Il gesto fu generoso ma sanzionò la definitiva uscita del principe dalla cosa pubblica e determinò la svolta netta nella sua vita: da ambizioso aristocratico a privato cittadino che si sarebbe dedicato d'allora in poi alle sue curiosità scientifiche e a costruire un monumento dove celebrare le virtù della sua famiglia, i simboli della sua fede laica e il gusto per l'ermetismo. Un mausoleo che lo avrebbe accolto dopo la morte e dove seminare tutti quei messaggi che in vita non gli era riuscito di tradurre in opere e che comunque egli aveva disperatamente cercato di consolidare anche attraverso una penna 'fraterna'. Si era infatti pre-

occupato di sostenere, anche economicamente, il libro del massone Origlia che gli dedicò settanta pagine della sua *Istoria dello Studio di Napoli*. Quest'opera era stata voluta da Celestino Galiani, tutelata da Fraggianni dopo la morte del cappellano maggiore nel 1753, patrocinata concretamente da Sansevero. Il VI Libro, che va dal 1700 al tempo della pubblicazione, è quello più interessante e affidabile. Scorrono nomi e notizie dei più importanti cattedratici legati all'*entourage* di Galiani; ma ciò che più stupisce sono le tante pagine sul principe, del quale Origlia scrisse una biografia sperticatamente elogiativa, presentandolo come scienziato e tecnologo, stratega militare e devoto cristiano. Sorge il dubbio legittimo che questa sia stata una *captatio benevolentiae* da parte di un autore in cerca di fondi per pubblicare il suo libro. Origlia, infatti, scrisse una *excusatio non petita* per preparare il lettore al suo panegirico. Dunque fu Raimondo stesso a far raccontare dei laboratori allestiti nei sotterranei del suo palazzo, attrezzati di fornaci sempre accese per fondere minerali e realizzare vetri, porcellana, pietre preziose e metalli; a far scrivere dei suoi esperimenti sulle piante per tessere stoffe¹⁶, a far narrare dei suoi tentativi per riprodurre condizioni utili a comprendere le reazioni chimiche del corpo umano e tentare persino la rigenerazione di crostacei.

Nonostante questa biografia, di Sangro non riuscì a riconquistare credito nel consesso ufficiale, i riferimenti alle sue lettere inviate agli scienziati Giraldi e Nollet non furono sufficienti a fargli guadagnare terreno neanche nell'ambito della comunità scientifica. Non sappiamo cosa risposero i suddetti al confronto richiesto dal principe sulle sue scoperte. Sta di fatto però che l'astronomo Lalande, nel suo *Voyage d'Italie*, raccontò di essere andato a trovarlo e ne scrisse in termini molto positivi riferendosi ad alcuni ritrovati mostratigli da Sansevero. Perché? Perché anche Lalande era un massone o c'era sempre di mezzo l'importanza sociale di un principe?¹⁷ Quando l'astronomo francese si recò a visitarlo, egli aveva ormai rinunciato alla vita pubblica, si era rinchiuso nei suoi laboratori e soprattutto era impegnato nella cappella. Un di Sangro determinato a perseguire il suo obiettivo di sempre: primeggiare, stupire, meravigliare, avvolgendo anche la sua chiesa in un velo di simbolismo ermetico.

Tra Storia e leggende napoletane. Luigi Capuana, Fabio Colonna di Stigliano, Salvatore di Giacomo e Benedetto Croce.

La fortuna e sfortuna del principe passarono anche attraverso i suoi discendenti. Una prima dimostrazione del declino cui si avviava la casata a distanza di solo qualche anno dalla sua morte ci è testimoniata da un illustre viaggiatore. Il marchese De Sade, giunto a Napoli nel 1775 fuggendo dalle sue condanne, si recò a trovare il confratello Vincenzo di Sangro e trovò sia il palazzo che la cappella incompiuti e in stato di abbandono¹⁸. Nonostante il suo ingresso nella massoneria, il figlio non fu in grado di raccogliere quel messaggio di virtuosa *grandeur* tanto caro al padre. Egli fu incapace di mantenere lo *status symbol* paterno e forse morì suicida nel 1790¹⁹. Raimondo fu un astro rispetto a una discendenza che neanche nel corso dell'Ottocento fu all'altezza di raccogliere il testimone dell'avo. Né Michele Raimondo, né Gerardo, IX e X principe di Sansevero, furono in grado di tirar su le sorti della famiglia e rinnovare i fasti *d'un temps*. L'oblio cadde sulla casata, sulla avita dimora e sulla cappella. I due complessi architettonici con i loro apparati decorativi di stampo decisamente tardo barocco risultarono superati per il gusto neoclassico che a Napoli si affermò a partire dagli ultimi due decenni del XVIII secolo per continuare fino a un Ottocento molto inoltrato.

La parabola discendente dell'aristocrazia borbonica e, in particolare, di quella dei Sansevero, trascinò nel suo declino anche la loro cappella. Una testimonianza sul palazzo si legge in un libro dell'architetto Luigi Catalani, pubblicato nel 1845. Ricordando il sostanziale rifacimento della dimora voluto da Raimondo, scrisse che «rimase imperfetta per la morte di questo virtuoso principe versatissimo nelle scienze fisiche, chimiche, meccaniche, artistiche e militari». E lamentò il fatto che il palazzo avrebbe mutato «aspetto, e forma nella nuova restaurazione colla quale dagli attuali padroni si procura di mettere a profitto il fabbricato col suddividere i membri che lo compongono, adattandolo alle convenienze, e ristrettezze delle moderne abitazioni»²⁰. L'Unità d'Italia avrebbe inferto un colpo ulteriore alla famiglia di Sangro, borbonica fino alla fine, che ebbe un pronipote di Raimondo partecipe all'assedio di Gaeta, militando nel ruolo di tenente colonnello dell'esercito delle due Sicilie²¹. Qualcosa si risvegliò durante gli

ultimi anni di vita dell'XI principe, Michele II, uomo lungimirante e impegnato a modernizzare l'agricoltura dei suoi feudi, memoria orale e conservatore di documenti che raccontò del suo avo a un giovane aristocratico, autore di una serie di contributi dedicati al principe e soprattutto alla sua cappella, apparsi su «Napoli nobilissima» nel 1895.

La strada per un rilancio della figura storica del principe era stata già aperta nel 1892²² da Luigi Capuana, sollecitato a scrivere in relazione ad un evento accidentale accaduto proprio nell'*insula* Sansevero.

Nella notte tra il 22 e il 23 settembre 1889 il tratto di tubazioni che attraversava le fondamenta del palazzo in questione scoppiò, provocando un grosso allagamento dell'incrocio viario circostante. Mentre i pompieri erano intenti a prosciugare l'acqua dei vani sotterranei, crollò l'ala del palazzo di fianco alla cappella insieme col ponte di collegamento. Fu un gravissimo danno per la dimora patrizia che perse l'appartamento 'del Patriarca Alessandro' con le stanze affrescate da Belisario Corenzio. La chiesa fu molto danneggiata e restò puntellata per anni. La notizia del crollo fu pubblicata a più riprese nelle cronache del «Corriere di Napoli» e del «Pungolo»²³, riportando agli onori della cronaca la figura di un principe ormai citato solo di sfuggita dalla storiografia ufficiale postunitaria²⁴ e ricordato come mago e stregone dalla tradizione orale degli abitanti del quartiere. L'evento calamitoso fece sì che la storia di Sansevero si imponesse all'attenzione di un letterato di vaglia e giornalista militante come Luigi Capuana che gli dedicò un saggio, apparso nella raccolta *Libri e teatro* (fig. 3)²⁵. Come egli scrisse furono proprio alcuni articoli di giornale riportanti il crollo del palazzo ad interessarlo a «quel meraviglioso uomo che fu Don Raimondo di Sangro principe di Sansevero» e a ricordargli la «celebre cappella che per poco non è crollata con esso». «Il palazzo dei Sansevero è sinistramente leggendario. Quasi per confermare la trista fama, dieci anni fa una principessa di Sangro moriva per la rovina di un balcone a cui s'era affacciata per guardare una processione che passava per la via. Pochi anni dopo, un giovane della stessa famiglia, colto, bello e ricco, vi si sparava una pistolettata alla testa per un amore infelice»²⁶.

A parte questi macabri particolari che sembrerebbero dar credito a una sorta di maledizione che ormai si accop-

piava al palazzo per ogni accidente nefasto accaduto al suo interno, Capuana scrisse un buon saggio sul principe, nel quale dette prova, per la prima volta nella storia degli studi su questo argomento, di cogliere l'importanza della *Lettera Apologetica*, della quale egli comprese la forte valenza autobiografica perseguita dal suo autore. Narra del piacere da bibliomane che lo portò all'acquisto di questo antico testo in una vecchia libreria napoletana, colpito dalla qualità della stampa e delle incisioni che lo illustravano. Fece un'attenta lettura del libro e, soprattutto, dell'autobiografia, grazie alla quale fu in grado di delineare un profilo della vita di Sansevero che riapparve nei suoi aspetti legati all'illuminismo napoletano. Il critico siciliano colse nel principe le venature di un inquieto sperimentalista, studioso e partigiano di quelle cosmologie che minarono i principi fondanti l'ordine del mondo cattolico alla fine del XVII secolo. Di Sangro apparve a Capuana nella sua veste di inventore e uomo curioso, scettico empirista col gusto dell'ironia e al tempo stesso acceso difensore dell'antichissima nobiltà del suo sangue. Un uomo che si divertì col gusto e lo spirito di un *freethinker* a suscitare egli stesso intorno a sé quell'aura di scienziato-mago col quale intimoriva gli spiriti semplici e incuriosiva quelli forti. Si può dunque comprendere l'interesse che un personaggio del genere poté suscitare in un ricercatore del folclore locale quale fu Capuana, amico di Giuseppe Pitré, ed egli stesso cultore e indagatore dell'origine delle fiabe, «secondo il quale fra il mondo dei "reucci" e delle "reginotte" che gestiscono potere e ricchezza e il mondo degli umili condannati alla quotidiana fatica del lavoro, l'unica possibilità di rapporto e scambio, in vicende governate da un cieco destino, è costituita dalla pratica della magia»²⁷. Una magia che, in questo caso, aveva fatto in modo che la memoria di un principe fosse rimasta in vita grazie alla tradizione orale del popolino napoletano. Lo scrittore dimostra di essere storicamente consapevole che Raimondo di Sangro fu un uomo partecipe dell'illuminismo europeo e non gli sfuggì il tono ironico pregno di scetticismo che connotò la *Lettera Apologetica*. Scrisse in proposito: «zampilla per lunghe ore una mordacità volteriana della miglior lega, ma di carattere speciale, italianissimo; sorriso di compito gentiluomo, riso di persona ben nata e ben educata, festività di dotto che la sua lunga e che vuol "divertirsi un poco" alle spese dei pretesi

dotti, degli eruditi specialmente»²⁸. Nessun cenno, però, da parte di Capuana alla cappella, probabilmente allora chiusa per motivi di sicurezza e non visitabile neanche con una mancia data al custode di turno.

Tre anni dopo, nel 1895, Fabio Colonna di Stigliano pubblicò, a puntate, su «Napoli nobilissima» un saggio che merita di essere apprezzato per il suo valore documentario, la correttezza storiografica e il serio approccio filologico. Frequentatore di casa Croce, Colonna divenne un appassionato collaboratore della rivista. Con un tono discorsivo e colloquiale, ricco di testimonianze sia scritte che orali, elaborò un saggio volto a smantellare le inesattezze in cui era avvolta la figura del principe e a delineare un nuovo profilo, documentato da dati storici riportati dalla bibliografia coeva al Sansevero e su fatti di cronaca cui aveva personalmente assistito o che gli poterono essere riferiti da alcuni nobili napoletani; tra questi Michele di Sangro, ultimo principe di Sansevero, che lo stesso autore citava tra le sue fonti orali²⁹. Il saggio partiva dal crollo del 1889, da cui scaturì l'abbandono della cappella con le statue in gran parte incassate in 'baracche' di legname. Al tempo delle sue ricerche, egli scrisse, gli abitanti dei vicoli circostanti ricordavano precisamente quell'evento e interpretavano il fatto che la chiesa fosse rimasta in piedi «in tutto quel precipizio [come] qualche cosa di soprannaturale», che aveva a che vedere con dio o forse meglio col «diavolo, un cui amico era sepolto là dentro ed effigiato in quella strana scultura di cavaliere armato che, morto, vuol saltar fuori dalla sua cassa»³⁰. E aggiungevano che un'ala del palazzo sarebbe del tutto crollata perché lì, circa tre secoli prima, si era perpetrato un efferato delitto da parte di un nobile che aveva ucciso violentemente la moglie.

Il crollo del 1889 aveva dato la stura a 'ricamare' su un altro fosco accadimento: l'assassinio di Fabrizio Carafa e di Maria d'Avalos per mano del compositore liutista Carlo Gesualdo da Venosa, avvenuto nel 1590 in palazzo Sansevero. Come leggiamo nei documenti³¹, gli antenati del principe affittavano una parte della loro dimora ad altri nobili di fama altrettanto chiara. Non è mio intento soffermarmi su questo episodio della vita di un aristocratico musicista dalla complessa personalità, un fatto luttuoso che «per lungo tempo, e fino ai giorni nostri, commosse e accese la fantasia

spesso morbosa di cronisti, cantastorie e letterati di mezza Europa»³². Questa menzione si lega al fatto che, ancora oggi, alcuni insistono ad intrecciare questo macabro episodio col principe di Sansevero per caricare l'aspetto già misterioso di una zona del centro antico di Napoli particolarmente ricca di mito e leggenda. Raimondo non ricordò mai, in alcuno dei suoi scritti, questi personaggi di cui era discendente alla lontanissima e sui quali le fonti ufficiali avevano steso un velo di silenzio per l'antica e potente nobiltà dei protagonisti di quell'evento. Lasciamo il palazzo e torniamo in cappella. Un giudizio riduttivo sulle statue è espresso dal Colonna che rileva «come col loro simbolismo, coi loro atteggiamenti, con la loro trattazione denotano un periodo di decadenza nell'arte! Come ci si mostra subito coi suoi sforzi e con le sue esagerazioni lo stile barocco, ed il peggiore, quello che incapace di affermarsi altrimenti, cercò di trionfare con la pazienza e col difficile!»³³. Una nota di colore si legge a proposito della tomba di Cecco di Sangro, che il custode della cappella gli additò con aria misteriosa dicendo: «chisto è 'o sepolcro d'ò prencepe»³⁴. Ma, al di là di qualche divertito accento folclorico privo di compiacimento, Colonna esprime giudizi molto riduttivi sullo stile, la tecnica e l'iconografia della *Pudicizia* (fig. 1), del *Disinganno* e del *Cristo velato*. A proposito di quest'ultimo manifesta un gusto ancora tardo-neoclassico, affermando che dopo il «senso di stupore e di meraviglia (...) della (...) prima contemplazione», non si comprende l'anacronismo del materasso e dei fiocchi sul quale è posto Cristo e fa appello alla stroncatura del canoviano Cicognara³⁵ per distruggere il tecnicismo che caratterizza le pieghe del sudario. Colpisce il fatto che Colonna trascuri gli apprezzamenti che avevano salvato questa statua dalle critiche che investirono la cappella con l'affermarsi dello stile neoclassico. Eppure l'opera era piaciuta a non addetti ai lavori come Lalonde – dal quale Colonna prende le distanze – e come De Sade, entrambi partigiani di un ritorno alla scultura classica. Canova l'aveva ammirata nel suo soggiorno napoletano del 1780 e Pietro Napoli Signorelli aveva definito nel 1811 Giuseppe Sanmartino 'il Santacroce dei nostri tempi'. L'ondata rinascimentista che investì la storia dell'arte italiana dopo *Il Cicerone* di Burckhardt avrebbe aperto la strada alla sfortuna critica che avrebbe investito per circa un secolo l'arte barocca italiana e ancor più quella napoletana.

simulava d'esser coperto metà da un velo trasparente.

Spesso lo strano e l'utile erano uniti insieme nelle sue invenzioni. Ecco l'idea del grande orologio che doveva essere collocato nel cortile del suo palazzo e che rimase incompiuto; trascrivo una nota della *Lettera apologetica*.

È presso a poco di grandezza uguale agli altri, che per le piazze, e in cima ai campanili eretti e posti si veggono: disegna non solamente le ore, e di esse i quarti, ma i minuti, i giorni della Settimana, e quelli del Mese di cui pur indica il proprio nome, e le differenti fasi della Luna, la quale mostrasi di notte tempo luminosa e chiara, ed alla vera del tutto simile, o che piena ella sia, o crescente, o scema e mancante.

D'una in altra ora suona un *minuetto* assai bene espresso da Campani con giusta proporzione sonanti: nel mezzodi poscia, o a piacimento, e sempre che si voglia, manda fuori per quattro varchi, che regolarmente si schiudono, quattro figure le stagioni dell'Anno rappresentanti, le quali, cosa veramente da muovere meraviglia, non mai per linea circolare, com'egli avviene ne' rinomati Orologi di Lione, e di Vinegia, ma per linea retta s'avanzano; e formando naturalmente i passi coll'alternativo movimento de' piedi, si fanno esse per buon tratto innanzi; e recandosi alla perfine i rispettivi strumenti alla bocca suonano una

ben accordata marcia di *Oboe* e *Fagotti*. La testa d'un Dragone, che quinci e quindi continuamente si rivolge, gli occhi e la bocca schiudendo, fa le veci di pendolo; stassi allogato e posto sulla sommità della macchina, e fuor si mostra, come da una corona uscendo: e tutto a lui si rapporta l'impiego di sonare i quarti e le ore, il che eseguisce col percuotere con le zampe le campane, che al di dentro della mentovata corona ad arte collocate si trovano » (1).

Raimondo di Sangro morì il 22 marzo del 1771, di una malattia prodotta dalle sue chimiche preparazioni.



La *Lettera apologetica* dà l'idea d'un gran signore a cui la vasta coltura scientifica non ha inaridito lo spirito.

Pretesto del lavoro è un romanzo della signora De Graffigny, *Lettres d'une peruvienne*, qualcosa come le *Lettres persanes* del Montesquieu, meno quel che poteva metterci l'autore dell'*Esprit des Lois*. Al lor tempo *Les lettres d'une peruvienne* ebbero qualche voga; si fanno leggere

(1) Pagina 218.

2. Pagine da *Don Raimondo di Sangro* (L. CAPUANA, *Libri e Teatro*, 1892).

Basti ricordare, come scrive Colonna, che il tedesco definì le nostre statue: «scherzi di abilità» e «rare eccezioni»³⁶.

In un libro dedicato a Benedetto Croce del 1896 anche Salvatore Di Giacomo si cimentò con Sansevero, in una raccolta di scritti su alcune 'celebrità napoletane'. In essa il poligrafo, bibliotecario e poeta pubblicò dei medaglioni di carattere aneddotico conditi di un saporito gusto letterario. Sulla scia di Capuana e Colonna, Di Giacomo si propose di ristabilire, in qualche modo, la verità storica sul quel 'signore originale', come intitola il suo saggio, ma in realtà fu proprio lui a dedicare un'ampia parte del suo scritto alla storia di Gesualdo, Maria d'Avalos e Fabrizio Carafa e a marcare l'aspetto che potesse maggiormente

connotare di mistero gli ascendenti del principe. Per Raimondo ricorre sì a una fonte certa come l'Origlia, ma la rivisita in chiave letteraria scrivendo del palazzo:

Così, a mezzo il settecento, l'antica fabbrica parve restituita improvvisamente all'antico suo mistero. Fiamme vaganti, luci infernali - diceva il popolo - passavano dietro gli enormi finestrone che danno, dal pianterreno, nel Vico Sansevero, ed ora le fiamme erano colorite di rosso, or di azzurro, ora di quel verde brillante che nelle buie officine degli orafi, tra' vapori letali di idrargirio, tinge bizzarramente il viso intento dell'artefice e guizza in tante lingue sottili³⁷.

E il racconto continua dipingendo con toni sempre più foschi l'attività di un principe che non riuscì mai ad innalzare il suo sapere tecnologico e talune intuizioni dal piano di un dilettante a quello di uno scienziato. Leggiamo della 'Pietatella':

Una prima volta visitando la cappella n'ebbi stupore e paura a un tempo: ero allora un adolescente e non mi penetrava e non mi guidava alcun senso estetico, e delle cose che mi vi apparivano le più eran fatte piuttosto per colpire la mia immaginazione, non per accogliere il mio discernimento di arte. Non vidi che statue e busti e ritratti: n'era pieno quel luogo non ampio, le opere v'eran distribuite, con suggestivi atteggiamenti, in maniera quasi confusa. Al sommo della porta grande era una finzione paurosa espressa nell'atto d'un guerriero che, sollevato a mezzo il coperchio d'una cassa funebre, ne sbucava fuori con mezzo il corpo corazzato. E quel guerriero mi parve vivo. - È il principe resuscitato - mormorò la mia guida. Intendeva dire ch'era don Raimondo di Sangro. Invece la scultura allegorica del Celebrano rappresenta Cecco di Sangro, un soldato. Gli è che ancora ogni cosa che pare misteriosa o fantastica nel palazzo, nella cappella, nei dintorni, è attribuita a don Raimondo. La leggenda è ancor viva e ne fa un Nostradamus napoletano, un mago addirittura: dice che resuscitava i morti, che non si cibava per lunga durata, che invocava spiriti erranti e andava perfino in carrozza per mare. Difatti egli si prese questo gusto ma vi andò in una grande barca foggiate a guisa di carrozza e mossa da uno speciale congegno; v'era tutto: il cocchiere, i cavalli, le ruote, ma...di legno e non d'altro³⁸.

Ricordando l'anno di nascita del Di Giacomo, dovremmo essere all'incirca intorno alla metà degli anni Settanta, la cappella non era stata ancora danneggiata dal crollo del palazzo affianco e l'adolescente guardò incuriosito quelle statue inquietanti che ancora oggi non possono parlare se non si conosce il gusto del loro committente, lo stile dei loro scultori e il messaggio di cui sono portatrici. Circa vent'anni dopo, lamentando il degrado e l'abbandono di quei luoghi, Di Giacomo ce ne lasciò un ulteriore ricordo che forse può aiutarci a far comprendere la crescita della leggenda dopo il crollo. Osservando il pezzo di strada ove avvenne il disastro scrisse:

in quel tratto ove un ponte ad arco dava passaggio dalla casa de Sangro alla loro cappella, e dove ora è un mucchio di rottami e nell'alto, tra muri e muri, un viluppo di travi che li puntellano; in quella mezza oscurità pare fantastico l'aspetto del luogo. S'immagina come una nave sepolta nel buio, un'immensa nave la cui scomposta e copiosa alberatura ramifichi premeva dalle pareti enormi in cui è costretta: s'immagina il carcame d'uno scheletro gigantesco, biancheggiante lì, col dosso alla chiesa, e vibrante di misteriosi rumori interni³⁹.

Sia pur attraverso questa veste ornata di un'aura ricca di mistero, torna alla luce la figura del principe, esponente di rango in un tempo in cui Napoli fu grande. Come è stato scritto, queste spinte a recuperare le tradizioni borboniche e pre-risorgimentali da parte di alcuni letterati possono essere considerate anche come un fenomeno postunitario, legato a una presunta messa in crisi della cultura e delle tradizioni locali che, in reazione a «la nuova struttura centralizzata del potere statale» indusse intellettuali e artisti, a ricordare personaggi, usi e costumi che il nuovo vento 'piemontese' rischiava di spazzare via⁴⁰.

Nel 1896 Croce pubblicò sulla sua rivista *Leggende di luoghi ed edificii di Napoli*⁴¹, un saggio nel quale dedicò a di Sangro due pagine all'interno di una raccolta de «i più piccoli rimasugli e vestigi di leggende popolari». Egli volle ricordarli perché «hanno un significato che va oltre la loro fallacia storica, in quanto esprimono tendenze morali, politiche, religiose e in genere sentimentali così di coloro che le foggiano come degli altri che le credettero e le divulgarono»⁴². Consapevole dei limiti della parabola militare, scientifica e letteraria di Sansevero, «enciclopedico, misterioso, sempre intento a esperienze di chimica, sempre annunziatore dei suoi ritrovati mirabili che nessuno vide mai in atto, o che in ogni caso non ebbero capacità di sopravvivere al loro inventore»⁴³, scelse di trascurarne la storia e puntare tutto sulla leggenda, esaltando solo gli aspetti di un Sansevero cultore di magia e di occultismo. La sua visione storiografica e filosofica lo tenne distante sia dal complesso cammino dello sperimentalismo scientifico sei-settecentesco cui in qualche modo di Sangro si richiamava, sia dallo stile degli artisti del principe, lontani mille miglia dalle sue

concezioni estetiche. Nacque con Croce «l'incarnazione napoletana del dottor Faust». Vediamo perché. Più di una fonte ottocentesca racconta che la morte del principe fu la conseguenza degli effetti tossici dei suoi ripetuti esperimenti chimici e, aggiungendo mistero al mistero, indica come ignoto il luogo dove effettivamente fu sepolto. Secondo una *vox populi* i suoi resti non sarebbero neanche conservati nella sua cappella gentilizia, dispersi o riposti chi sa dove per risuscitare chi sa quando. Benedetto Croce fu il primo a tingere consapevolmente di folklore questo personaggio che non possiamo immaginare più lontano dal pensiero prima positivista e poi idealista del filosofo abruzzese. Questi con un racconto tra il faceto e il macabro provò a immaginare l'ultimo istante di vita del principe mago che, di fronte allo scheletro mantellato brandente una falce,

provvide a risorgere, e da uno schiavo moro si lasciò tagliare a pezzi e ben adattare in una cassa, donde sarebbe balzato fuori vivo e sano a tempo prefisso; senonché la famiglia cercò la cassa, la scoperchiò prima del tempo, mentre i pezzi del corpo erano ancora in processo di saldatura, e il principe, come risvegliato dal sonno, fece per sollevarsi, ma ricadde subito, gettando un urlo di dannato⁴⁴.

Queste fantasiose suggestioni erano state già in precedenza sollecitate dal monumento a Cecco di Sangro. Croce le riprese con la volontà di ridicolizzare sia il principe che il gruppo scultoreo realizzato da Celebrano. La capacità di questo artista di scolpire l'avo di Raimondo in un momento

pregnante della sua vita militare – come avrebbe detto uno Shaftesbury, filosofo amato e citato da Sansevero – non poteva essere più lontana dalle concezioni artistiche di Croce già prima della sua *Aesthetica in nuce*. E possiamo concludere che il filosofo di Pescasseroli martellò i chiodi delle simboliche arche in cui il *Cristo velato*, la *Pudicizia* (fig. 1) e il *Disinganno*, sarebbero rimasti rinchiusi per circa mezzo secolo, ovvero fino alla prima, timida riconsiderazione che Marina Causa Picone fece degli artisti operanti nella cappella⁴⁵. La studiosa, superando il preconcetto crociano, scrisse un saggio su alcuni 'scalpelli' famosi al loro tempo. Seguendo un vento che già con Roberto Pane aveva cominciato a spazzare le nuvole nere che avevano offuscato l'architettura barocca napoletana⁴⁶, dette il suo contributo, in scultura, alla rivalutazione dell'arte meridionale sei-settecentesca avviata da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa nel corso degli anni Cinquanta del Novecento.

Ma sarebbero occorsi ancora vent'anni perché a tutta la produzione plastica fosse riconosciuto quel ruolo significativo che giocò nel panorama europeo⁴⁷. Per quanto riguardò la cappella Sansevero il *Cristo velato* seguì la fortuna critica del suo autore Giuseppe Sanmartino, ma restarono esclusi artisti non napoletani come il veneziano Antonio Corradini e il genovese Francesco Queirolo: gli scultori che Sansevero scelse inizialmente per decorare la sua Cappella. Il principe trascurò l'ambiente artistico locale e si orientò verso una cultura figurativa di gusto romano e nordeuropeo: una scelta non casuale per il significato simbolico della cappella, che studi successivi hanno riscoperto e interpretato.

¹ Cfr. *Lettera del sig. Abate Genovesi a S. Ecc. il Signor Principe di Sansevero*, stampata in premessa a *Ratio rhetorica et critica auctore archipresbytero Marcellino Ammiano De Luca duas in partes distributa*, Napoli, ex typographia Raymondiana, 1769, pp. 2-4.

² Il principe protesse Genovesi all'indomani della persecuzione subita dall'illuminista in merito alla stesura del manuale di teologia intitolato *Universae theologiae elementa*. Nel 1748 si era resa vacante la cattedra di Teologia e Genovesi ritenne di avere le carte giuste per concorrervi. Un altro aspirante, l'abate Innocenzo Molinari protetto del cardinale Spinelli, denunciò alla Curia romana il manuale del

Genovesi, accusandolo di eresia. Aggiungo che Innocenzo Molinari accusò il principe di essere un partigiano di teorie ateiste all'indomani della pubblicazione della *Lettera apologetica dell'esercitato accademico della Crusca contenente la Difesa del Libro intitolato Lettere d'una Peruana Per rispetto alla supposizione de' Quipu scritta alla Duchessa di S*** e dalla medesima fatta pubblicare*. In Napoli MDCC. Con Licenza de' Superiori. Per un'approfondita analisi di quest'opera cfr. R. DI SANGRO, *Lettera Apologetica*, a cura di L. SPRUIT, Napoli 2014, II ed. rivista.

³ Cfr. B. CROCE, *Leggende di luoghi ed edifi di Napoli*, in *Storie e leggende napoletane*, Milano 1990, p. 327.

⁴ Cfr. innanzitutto il saggio di M. CAUSA PICONE, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, con riferimenti bibliografici.

⁵ F. VENTURI, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino 1969, pp. 538-543.

⁶ Cfr. in ordine cronologico: R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987 e 1994; R. CIOFFI, *Raimondo di Sangro grafico. Esoterismo e innovazione*, in «Grafica», 1988, 5, pp. 35-54; V. FERRONE, *I profeti dell'Illuminismo*, Bari 1989; E. CHIOSI, *Lo spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo*, Napoli 1992; G. GIARRIZZO, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia 1994; R. CIOFFI, *Raimondo di Sangro*, in *Protagonisti nella Storia di Napoli. Grandi Napoletani*, Napoli, 1996, 6°; *Raimondo di Sangro. Lettera Apologetica*, a cura di L. SPRUIT Napoli, 2002 e 2014; R. CIOFFI, *Due francesi a Napoli: l'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di EADEM, S. MARTELLI, I. CECERE, G. BREVETTI, Roma 2015, pp. 329-340; R. CIOFFI, *Arte e scienza nella Napoli del Settecento. Le macchine anatomiche del principe di Sansevero*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015, fasc. I, pp. 39-45; F. P. DE CEGLIA, *Il segreto di san Gennaro. Storia naturale di un miracolo napoletano*, Torino 2016; G. IMBRUGLIA, *Sangro, Raimondo di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, *ad vocem*, con ampia bibliografia; R. CIOFFI, *Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il palazzo reale di Madrid*, in «Napoli nobilissima», s. VII, III, 2017, fasc. II-III, pp. 75-88.

⁷ Cfr. E. NAPPI, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, p. 41.

⁸ F. MANCINI, *Feste e apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, Napoli 1968.

⁹ Cfr. R. CIOFFI, *Echi cosmogonici nella decorazione pittorica di palazzo Sansevero a Napoli*, in *La galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo*, in «Il Capitale culturale», supplemento n. 8, dic. 2018, pp. 283-299.

¹⁰ «Questo monumento sepolcrale, costruito da Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria, caduto in rovina per l'età, ricostruito dalle fondamenta, ornato in ogni punto di marmo scelto e di numerosissime eleganti statue, dopo aver restaurato in forma più ricca ed elegante i tempietti consacrati alla Vergine della Pietà, a Sant'Oderisio e a Santa Rosalia, e dopo aver aggiunto le tombe dei principali esponenti della famiglia e delle loro mogli, ma senza averne preparata alcuna per sé, per unire di buon animo le sue ceneri con quelle degli altri, imitando la pietà derivata da Carlo Magno imperatore attraverso i suoi illustri antenati conti dei Marsi innata col sangue, uomo meraviglioso, nato per tutte quante le cose che decidesse di affrontare, Raimondo di Sangro, signore di tutta la casa di Sangro, principe di Sansevero, duca di Torremaggiore, marchese di Castronovo, principe di Castel Franco, signore di molte città delle Spagne, magnate di prima classe, cameriere privato di Carlo di Borbone re di Napoli e di Sicilia, cavaliere di San Gennaro, tribuno dei soldati, famoso per la scienza militare, matematica e filosofica, celeberrimo nello scrutare i più riposti arcani della natura, straordinario nel dirigere la disciplina della fanteria con la sua saggezza e con gli scritti, e per questo gratissimo al suo re, ed a Federico re di Prussia, nonché a Maurizio di Sassonia, comandante supremo degli eserciti francesi, i quali per lettera elogiarono questa sua qualità, col suo danaro e con la sua scienza restaurò, nell'anno 1759 dalla recuperata salvezza, 49° della sua vita. Avendo ammirato la religiosità, le cure e le spese del piissimo uomo, Gennaro Ottone uomo illustre e sacerdote, professore di teologia, protonotaro apostolico, abate e rettore di Sant'Angelo in Balvano e di questa chiesa, e tutti gli altri sacerdoti, impegnati in messe quotidiane, dalla nuova fondazione del medesimo, perché nessuna epoca possa dimenticare posero que-

sto monumento». La traduzione dal latino all'italiano è di Giovanni Polara, pubblicata in R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero*, cit., pp. 154-155.

¹¹ Ivi, in part. *Francesco Russo: gli affreschi della Cappella e la tomba di Raimondo di Sangro*, pp. 63-70.

¹² È nota la vicenda che vide Antonio di Sangro uccidere il padre di una fanciulla che egli voleva sedurre. Convocato a Vienna, grazie alla sua amicizia con Rocco Stella, ottenne la protezione di Carlo VI e poté rientrare a Torremaggiore, dove continuò una vita dissoluta macchiandosi di ulteriori misfatti. Pentitosi, grazie all'intervento di Benedetto XIII, riuscì ad evitare la condanna e si salvò prendendo i voti. Il sepolcro che di Sangro dedicò al padre rappresenta, non a caso, *Il disinganno dalle passioni*. Un disinganno che per il figlio, laico e massone, poteva raggiungerlo solo attraverso l'uso dell'intelletto, rappresentato nel gruppo scultoreo da una figura alata sul cui capo brilla la fiamma della ragione.

¹³ L'elenco di queste invenzioni è notissimo, cfr. G. ORIGLIA, *Istoria dello studio di Napoli, in cui si comprendono gli avvenimenti di esso più notabili...*, Napoli 1754, II. A proposito di queste invenzioni si leggano le taglienti parole del fisico Luigi Palmieri che, interrogato da Luigi Settembrini sulle invenzioni del Sansevero, disse: «fu senza dubbio per rispetto ai suoi tempi un uomo colto ed ingegnoso. Egli non ha lasciato un nome nella storia del sapere, ma ha dato luogo a leggende più o meno meravigliose, perché faceva un segreto dei suoi ritrovati, amando destare la sorpresa dei suoi coetanei. Così egli trovò il modo di colorare i marmi, ma non pubblicò il metodo di cui s'avvaleva. Il lume eterno è senza fallo una favola o una frode. Pare che fosse autore di un velocipede che poteva camminare anche sull'acqua, siccome se ne sono veduti. Mancando adunque di opere pubblicate, resta la tradizione, dalla quale scerverando il meraviglioso e l'esagerato, si deve dire che il principe di Sansevero fece molte cose per farsi ammirare dai coetanei, ma curò poco il giudizio dei posteri». Cit. in F. COLONNA DI STIGLIANO, *La Cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», s. I, IV, 1895, fasc. VI, p. 94.

¹⁴ Cfr. R. CIOFFI, *Arte, illuminismo e massoneria*, cit., pp. 75-89.

¹⁵ Il principe aveva raccolto l'equivalente di un battaglione tra i popolani del suo feudo. Una collezione eterogenea di individui indisciplinati e potenzialmente pericolosi. Ce lo racconta Origlia, in alcune pagine dedicate alle virtù militari di Raimondo. Il re, preoccupato per i danni che una siffatta masnada di individui armati avrebbe potuto causare, ordinò a Sansevero di disarmarli. Questi, consapevole di non poter agire direttamente li convinse ad utilizzare tutte le munizioni per dare la caccia a un folto branco di conigli selvatici, facendo leva sulla fame endemica di quei poveracci. Questa trovata venne poi elevata da Origlia al rango di una brillante mossa strategica. Conviene aggiungere che nessuna cronaca militare del tempo di Carlo ricorda Raimondo combattente sul campo di Velletri. La cronaca di questa battaglia, pubblicata nel 1744 da Castruccio Buonamici, parla in dettaglio dei capi militari coinvolti, primo fra tutti il duca di Castropignano, ma anche il conte Gazzola «Ufficiale di merito e di lettere, e singolarmente versatissimo nella fortificazione». Cfr. C. BUONAMICI, *Memoria di Castruccio Buonamici sulla giornata presso Velletri nel 1744. Tradotto (sic) dal latino nell'idioma italiano da D. Nicola Zehender*, Napoli 1802, p. 81. Per una storia recente della battaglia di Velletri cfr. S. CONTI, *La Batalla de Velletri de 1744*, in E. MARTINEZ RUIZ, *La Organización de los Ejércitos*, II Congreso Internacional de la Catedra Complutense de Historia militar, Madrid 2016, I, pp. 761-808.

¹⁶ Charles Marie de La Condamine scrisse di aver assistito personalmente a un fenomeno molto simile allo scioglimento del sangue di san Gennaro, realizzato grazie a un congegno inventato dal principe. Racconta inoltre di alcune ricerche condotte su una particolare pianta, simile al kapok, dalla quale Raimondo era riuscito a ricavare

un filo molto resistente ma troppo corto per essere utilizzato nella tessitura. Cfr. C.-M. DE LA CONDAMINE, *Extrait d'un journal de Voyage en Italie*, in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, année 1757, avec les Mémoires de Mathématiques & de Physique*, Paris 1762, p. 383.

¹⁷ Cfr. I. CECERE, *Il Voyage en Italie di Joseph-Jérôme de Lalande*, Napoli 2013, pp. 54, 57, 70-71.

¹⁸ Cfr. R. CIOFFI, *Due francesi in viaggio a Napoli*, cit.

¹⁹ Su Vincenzo di Sangro, cfr. R. DI CASTIGLIONE, *La Massoneria nel Regno delle due Sicilie*, I, pp. 150, 170, 189; III, p. 50; IV, p. 146; V, p. 100.

²⁰ Cfr. L. CATALANI, *I palazzi di Napoli*, Napoli 1845, p. 38. Cfr. in proposito, S. ATTANASIO, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011.

²¹ Cfr. R. M. SELVAGGI, *Nomi e volti di un esercito dimenticato. Gli ufficiali dell'esercito napoletano del 1860-61*, Napoli 1990.

²² Già nel 1881 Matilde Serao aveva pubblicato un racconto dal titolo *Il Cristo morto*, nella raccolta *Leggende Napoletane*, pubblicata con un editore milanese. Uno scritto che narra di una visita della giornalista alla cappella, essenzialmente incentrato sulle emozioni che la statua del Sanmartino suscitano nell'autrice. Cfr. in proposito F. RUTOLI, *Introduzione*, in L. CAPUANA, S. DI GIACOMO, B. CROCE, M. SERAO, *e parve castigo del cielo. Voci di fine Ottocento sul principe Sansevero e il suo palazzo*, a cura di F. RUTOLI, Napoli 2003, pp. 13-18.

²³ Cfr. gli articoli sul «Corriere di Napoli» apparsi tra il 24 settembre e il 3 ottobre del 1889 e quelli tra il 23 e il 26 settembre sul «Pungolo».

²⁴ Cfr. *Nuova Enciclopedia popolare italiana*, Torino, 1864, *ad vocem*, in cui non si fa alcuna menzione della cappella.

²⁵ Cfr. L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Catania 1892. Cfr. anche M. BOCOLA, *Capuana e Di Sangro tra ismi e alchimie. La critica militante di Luigi Capuana e l'esoterismo di Raimondo di Sangro principe di San Severo [Sansevero]*, Roma 2008.

²⁶ L. CAPUANA, *Libri e teatro*, cit., pp. 206-207.

²⁷ Cit. da E. GHIDETTI, *Capuana, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma 1976, *ad vocem*.

²⁸ L. CAPUANA, *Don Raimondo di Sangro*, in IDEM, *Libri e teatro*, cit., pp. 218-219.

²⁹ Michele di Sangro, nato a Napoli nel 1824, fu l'ultimo principe di Sansevero per linea diretta. Dopo travagliate vicende biografiche si trasferì a Parigi. Qui conobbe il botanico Enrico Croghan, cui affidò la cura dei suoi giardini per una villa ricordata negli atti testamentari dell'ultimo principe di Sansevero come situata a Neuilly sur Seine-Boulevard Maillot, 32 e rue Charles Lafitte, 33, valutata in

lire 337.500 dal notaio Montalban. Nello stesso atto si legge che il palazzo Sansevero di Napoli fu valutato 137.381 lire. Cfr. M.A. FIORE, *I de' Sangro feudatari in Capitanata*, Torremaggiore 1971, II. Croghan lo mise a parte dei progressi tecnologici fatti in Europa nel campo dell'agricoltura e gli presentò la figlia Elisa (1845-1912), la giovanissima compagna di Michele, la quale gli fu accanto fino alla morte, avvenuta il 5 febbraio del 1891. Cfr. C. PANZONE, *L'eredità del castello ducale di Torremaggiore*, Foggia 1993.

³⁰ F. COLONNA DI STIGLIANO, *La Cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», s. I, IV, 1895, fasc. III, p. 34.

³¹ Cfr. E. NAPPI, *op. cit.*

³² Cfr. A. LANFRANCHI, *Gesualdo, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma 2000, *ad vocem*.

³³ F. COLONNA DI STIGLIANO, *La Cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», s. I, IV, 1895, fasc. VIII, p. 118.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, cit., in F. COLONNA DI STIGLIANO, *La Cappella Sansevero*, cit., p. 141.

³⁶ *Ivi*, p. 142.

³⁷ Cfr. S. DI GIACOMO, *Un signore originale*, in *Celebrità Napoletane*, ripubblicato in L. CAPUANA, S. DI GIACOMO, B. CROCE, M. SERAO, *e parve castigo del cielo*, cit., p. 93.

³⁸ *Ivi*, pp. 100-101.

³⁹ *Ivi*, pp. 85-86.

⁴⁰ Cfr. Riprendo e faccio mia una riflessione di M. COLOMBO, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna 2011, p. 86. Cfr. anche M. MARTIRANO, *Il senso del concreto: contributo ad una storia della cultura napoletana tra Ottocento e Novecento*, Soveria Mannelli (CZ) 2003.

⁴¹ Cfr. B. CROCE, *Leggende di luoghi ed edifici di Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. I, V, 1896, fasc. IX, pp. 132-135, fasc. XI, pp. 173-175. Ripubblicato nel 1919 in *Storie e leggende napoletane*, cit., Milano 1990.

⁴² Cfr. B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, cit., p. 296.

⁴³ *Ivi*, p. 329.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. M. CAUSA PICONE, *La Cappella Sansevero*, cit.

⁴⁶ Cfr. R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939.

⁴⁷ Cfr. In proposito le schede relative alla scultura e alle arti decorative pubblicate in *Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, cat. mostra, Napoli-Caserta 1979, a cura di R. Causa, Firenze 1979, e *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, a cura di S. Cassani, Napoli 1984.

ABSTRACT

Stories and Legends of a Prince and his Chapel: From Raimondo di Sangro to Benedetto Croce

The present article deals with the Prince of Sansevero, Raimondo di Sangro, and legends, often linked to real happenings, which over time were superimposed on this personage and his renowned family chapel. To a great extent his reputation was of his own making, exaggerated by the imagination of the populace and amplified by newspaper articles, brief essays, and stories by Southern Italian intellectuals in the late 19th century. Capuana, Colonna di Stigliano, Di Giacomo, and Croce, who were the foremost voices of the time in the literature of the South of Italy, wrote about the Prince and his mysteries. Lured by suggestions from the place he built and dwelt in, they too contributed to a myth that still today fascinates tourists and curious visitors from all over the world.

Epos e commedea. Angelica e Orlando tra i pastori napoletani

Gianluca Genovese

Fa comme fanno ll'autre:
da lo cchiù antico arrobba lo soggetto
lo titolo e li Nomme
cagna li personagge
e haie fatto lo libretto¹.

Questo il suggerimento, venato di cinico pragmatismo, che un «impresario di teatro» rivolge a un librettista in debito di ispirazione nella «comedia per musica» scritta da Tommaso Mariani per il Teatro Nuovo di Napoli, in occasione del Carnevale del 1730. All'*Impresario di teatro*, scarsamente considerato dalla critica, va riconosciuto un posto di rilievo nella storia del meta-teatro musicale², sino ad allora confinato allo spazio ancillare di intermezzi giocosi quali *La Dirindina* di Girolamo Gigli (1715) e il metastasiano *L'impresario delle Canarie*, che proprio a Napoli aveva intervallato con grande successo la *Didone abbandonata* (1724)³.

Vera protagonista è infatti la raffazzonata *pièce* intorno alla quale si affaccendano un impresario napoletano, un poeta-librettista, un maestro di cappella e due prime donne, sullo sfondo del consueto intreccio di spasimi e di intrighi amorosi. Giudicata «parecchio sciocchina» da Michele Scherillo nella sua pionieristica – ancorché parziale – ricognizione dell'opera buffa napoletana⁴, la «comedia» dovette incontrare il favore degli spettatori, se a distanza di un decennio venne 'tradotta' dall'impasto di napoletano e romanesco tipico della produzione del Mariani per rappresentarla a Firenze, dove l'«impresario» poteva ripetere in toscano standard il principio a suo avviso governante *l'inventio* comica: «Fa' come fanno gli altri. / Da quello, ch'è più antico, / Carpiscine il soggetto, / Cangia titolo, e nomi a i Personaggi, / Che subito averai fatto il Libretto»⁵.

La richiesta di *commedea pe mmuseca*, il genere nato a Napoli agli inizi del secolo come «reazione 'letteraria' alla puerilità strutturale dell'opera seria, nell'intento di riformare l'opera in nome della semplicità, della perspicuità e della chiarezza della trama, in senso analogo a quanto tentavano di fare, nel teatro di prosa, gli scrittori e i teorici dell'*Arcadia*»⁶, era nel giro di un ventennio molto cresciuta, allargando il proprio pubblico dalla borghesia colta e semicolta a una parte cospicua dell'aristocrazia, richiedendo l'apertura di nuovi luoghi dedicati (allo spazio canonico del Teatro dei Fiorentini si aggiunsero, alla metà degli anni Venti, il Teatro Nuovo e il Teatro della Pace) e determinando di conseguenza una sempre più frenetica produzione operistica⁷. Consumate tutte le combinazioni di intreccio comico-patetico tra i personaggi di estrazione popolare – vecchi e giovani pescatori, macellai, parucchieri, mercanti –, divenne pressante la ricerca di altri soggetti⁸: e Tommaso Mariani fissa, vent'anni prima de *Il Teatro comico* di Goldoni, un'istantanea limpida del dietro le quinte, con il suo poetastro che, consentaneo dell'impresario, sbriga rapidamente il lavoro prelevando l'argomento da drammi antichi, i «sentimenti» dai già classici «Rasin, Cornelio, Martelli», le arie «intere intere» da proprie composizioni precedenti. Egli stesso, d'altra parte, impegnato sul versante drammatico oltre che sul comico, conosceva la fatica del ricercar soggetti: nel 1734 ideò per il Teatro di San Bartolomeo il «drama per musica» *Il castello d'Atlante*, replicando nell'avvertenza «a chi legge» i *topoi* proemiali della librettistica derivata, dalla preterizione dell'«argomento» già a tutti «noto» alla difesa delle deviazioni dall'ipotesto – necessarie per l'adattamento «alla scena» – e dall'ortodossia cattolica:

L'Argomento della presente Favola è così noto, che offenderei, in rammentandolo, la tua erudizione. Basti accennarti averlo io ritratto dal celebre Poema di Ludovico Ariosto ed avvertirti che se mi vedrai, con lecito anacronismo, traviare in qualche parte da quell'Episodio, non devi attribuirlo a difetto, essendo libero a ciascuno, sicome e da' Greci e da' Mitologi si raccoglie, variare a proprio talento la Favola per adattarla alla Scena, quante volte non s'allontani dal verisimile. Ciò che in essa si scosta dal sentimento Cattolico, è semplice adornamento della Poesia⁹.

Repertorio inesauribile di «aere», situazioni, intrecci che erano stati trasposti in musica ancor prima della sua diffusione a stampa¹⁰, il *Furioso* si costituiva come polo d'attrazione naturale per i librettisti alla ricerca di soggetti dalla pronta malleabilità. E infatti all'anno seguente – 1735 – data anche quello che è stato comunemente ritenuto, sia dagli studiosi della ricezione ariostesca¹¹ sia dagli studiosi dell'opera¹², il primo adattamento comico dell'*Orlando furioso*: la «commedia per musica» *Angelica e Orlando* di Tertulliano Fonsaconico, anagramma di uno dei più rinomati e prolifici librettisti della Napoli primo-settecentesca (Francesco Antonio Tullio, 1660-1737), musicata da un giovane compositore che si avviava a una carriera di successo, Gaetano Latilla. Come si vedrà, tuttavia, spetta ad altri la primogenitura della riduzione del *Furioso* in commedia.

Presentato dal giovane Croce, ne *I teatri di Napoli* (1891), come «artista vero», con giudizio ridimensionato – dall'assoluto al relativo – nella redazione matura del 1915¹³, dove gli riconosce «ingegno superiore di gran lunga a tutti» coloro che «lavoravano in quel genere dialettale», Francesco Antonio Tullio ha segnato la storia dell'opera comica napoletana non tanto per la qualità, discontinua, della sua produzione, quanto per la ineguagliata abilità di sperimentatore capace di intercettare i desideri degli spettatori («lo genejo de lo prùbbeco»)¹⁴ e di adeguarsi al rapido mutare degli scenari culturali e politici. Sua è la prima *commedeja* dialettale pervenutaci, *La Cilla*, rappresentata con la musica di Michelangelo Faggioli il 26 dicembre 1707, presente il viceré, nel palazzo dei principi di Chiusano, alla quale seguì un caposaldo del nuovo genere, *Li vecchie coffejate* (1710), per il Teatro dei Fiorentini. Sua una delle prime

commistioni nella commedia dialettale di elementi comici (lo «speretuso») ed eroici («quaccosella d'arojeco»), ne *Le fente zingare* (1717), musicata da Antonio Orefice. Sarà sempre lui a passare repentinamente «dall'idioma napoletano al toscano»¹⁵ per sondare la possibilità di esportare oltre i confini cittadini un genere dalla amplissima potenziale audience: nacquero così, nel 1718, le prime opere comiche «in lingua», *Il gemino amore*, *La forza della virtù*, soprattutto *Il trionfo dell'onore*, riscoperto alla metà del Novecento quale capolavoro della maturità di Alessandro Scarlatti e da quel momento tornato sulle scene con fortuna ininterrotta¹⁶. Ancora lui, dopo il ritorno del Teatro dei Fiorentini a un cartellone in dialetto, adattare alle scene partenopee il genere della «traggecommedeia» con *La Locinna* (1723), il cui soggetto è programmaticamente autodenunciato come «no marejolico» da Virgilio, dal Sannazaro, da Guarino, rappresentata con «piena soddisfazione del Viceré, che vi si portò ad ascoltarla»¹⁷ e riproposta dieci anni dopo, con funzionale rifacimento, sotto il titolo *La Rosilla*.

La consapevolezza con la quale Tullio si cimenta con ciascuno di questi esperimenti – dal gradiente di innovazione più o meno alto – è segnalata dalle firme apposte sui propri libretti a stampa. Gli sparuti ritratti bio-bibliografici del Tullio si limitano per lo più a elencare, in sequenza anodina, i vari anagrammi da lui adoperati¹⁸. In realtà, la firma di volta in volta prescelta si costituisce come un marcatore di genere, raggruppando in serie omogenee i molteplici e differenti testi. Le *commedeje pe mmuseca* sono, sin dalla *Cilla*, stampate sotto un anagramma che strizza l'occhio al popolare: «Col'Antuono Feralintisco». E si tenga presente che a differenza degli pseudonimi, impiegati da letterati o personaggi in vista (lo stesso Tullio era il procuratore del principe di Mesagne) per celare la propria identità in caso di insuccesso, di censura, o per «tutelare il proprio status, evitando di essere accomunati agli attori-cantanti professionisti, considerati, nell'opinione comune, più in basso nella scala sociale»¹⁹, l'anagramma è un gioco letterario, che non occulta bensì sfida all'agnizione. Per la *traggecommedeia* di ispirazione virgiliana Tullio elabora un nuovo anagramma che suoni non popolare ma aulico, con patina scherzosamente classicheggiante: «Filostrato Lucano Cinneo». I libretti in toscano sono gli unici a recare il nome di batte-

simo dell'autore, non tanto – si può ipotizzare – «perché li credette molto più degni degli altri scritti in dialetto», come sostenne Scherillo²⁰, ma per accompagnare con attribuzione inequivoca la loro auspicata diffusione oltre il perimetro municipale, dove il gioco anagrammatico sarebbe risultato meno trasparente. Il cambio di firma è dunque una studiata strategia paratestuale per segnalare la continuità seriale oppure lo scarto; in questa prospettiva risulta allora sintomatica l'adozione di un anagramma inedito per il libretto tratto dal *Furioso*, «Tertulliano Fonsaconico», ad indicare operazione tutt'affatto diversa rispetto al resto della produzione tulliana. Non per caso si offre subito «all'amico, e cortese lettore» una giustificazione della decisione di «segnare l'Opera» con «l'Anagrammatico Nome» dell'autore²¹, fornendogli – per inciso – una traccia indiziaria sulla sua identità e confermando così l'uso dell'anagramma quale marcatore paratestuale e non per prudente scelta di «riserbo», come si è a più riprese sostenuto²².

Questa giustificazione liminare era resa necessaria dalla genesi dell'*Angelica e Orlando* quale stratificato palinsesto²³: non soltanto scrittura di secondo grado rispetto al poema ariostesco, ma palmare riscrittura – che poteva sapere di vero e non scherzoso «marejolicio» – di una fatica altrui, per di più edita in contemporanea e per gli stessi tipi, quelli dello stampatore Nicola de Biase, specializzato in libretti. Si tratta, confermando l'ipotesi avanzata di recente come «ancora da verificare» da Nicole Botti nella sua mappatura della fortuna del *Furioso* nel melodramma²⁴, dell'*Angelica*, «favola boschereccia» firmata da Levinio Sidopo, *nom de plume* di un non meglio identificato «giovane» che risulta adoperato soltanto in questa occasione. Mettendo in dialogo le avvertenze al lettore dei due libretti è possibile ricostruire nei suoi snodi essenziali una vicenda che ad alcuno è parsa «un mystère»²⁵.

Autore del testo e non della musica come erroneamente presume Botti²⁶ (all'auditor generale dell'esercito Francesco Marchant chiede, nella dedicatoria, «protezzione» per la sua «picciola fatica», frutto d'una «penna» non ancora «rinomata», con palese riferimento al libretto che stava «contro» suo «volere» dando «alla veduta del Mondo»)²⁷, Sidopo ripete nell'«argomento» la topica *excusatio* dello stravolgimento della *fabula* ariostesca, attribuito qui non

alla curvatura imposta da un genere diverso ma alla necessità di adeguarsi a condizioni oggettive quali gli spazi disponibili per la rappresentazione e le caratteristiche della «Compagnia»:

Gl'amori d'Angelica e Medoro; e gli errori del frenetico Orlando Palladino di Francia, reso tale per l'affetto che all'anzidetta Angelica portava, che servono d'argomento al presente Drama, sono tanto rinomati e conti a cagione dell'Autore de' medesimi Messer Lodovico Ariosto, reso chiaro e famoso per ogni parte, che non è necessario per intelligenza del Lettore descriverne minutamente i successi. Basterà sol dire, che si per accomodarsi all'incapacità del Teatro a tutti ben nota, come allo stabilimento ed ordine della Compagnia, è stato necessario all'Autore adulterare in non picciola parte tanto i fundamenti del Drama, quanto l'azione principale: figurandosi detto Medoro un assai ricco Pastore delle Campagne Toscane, ritrovato da Angelica fuggitiva mortalmente ferito da una belva, e medicandolo di quello s'invaghisse, e che Orlando seguitando l'orme della medesima li riscontrasse come nel principio del presente Drama si vede. Essendosi figurato il di più per adornamento dello stesso²⁸.

Sta di fatto, però, che *l'Angelica* non arrivò mai in teatro, anzi la sua esecuzione scenica venne preclusa tanto tempestivamente da consentire già nel libretto un'aggiunta che dava conto dell'incoerenza tra l'«argomento» esibito e l'effettiva diffusione del «drama», unicamente a stampa e per la lettura:

Non poco ti meravigliarai amico Lettore nel vedere uscire alla luce questo Drama nel suo semplice e nudo nome, senza il necessario seguito della rappresentazione. E s'avvanzerà fuor di dubbio la tua meraviglia nel leggere nell'argomento del medesimo la protesta dell'Autore nell'aver adulterata l'azion principale della Favola per doversi accomodare all'incapacità del Teatro ed allo stabilimento della Compagnia²⁹.

La ragione addotta per questa brusca virata dal «principal fine» a cui l'autore aveva puntato («la rappresentazio-

ne») è tuttavia pretestuosa: il venir meno di un personaggio «associato» alla compagnia, «al quale principalmente era stato il presente Drama compromesso». Ai motivi reali Sidopo preferiva infatti non dare rilievo, alludendo solamente ad «accidenti a molti ben noti» e a «varj motivi, che distintamente descriver non si possono».

L'avvertenza che precede *l'Angelica e Orlando* di Tertuliano Fonsaconico illumina quanto accaduto, sia pure con una ricostruzione di parte³⁰. Anche qui si legge in abbrivo il tributo alla fonte ariostesca, «mai appieno encomiata», con un cenno alla sua ricezione «per la Scena» dove spicca il riferimento alle «Serenate»: era infatti ben vivo a Napoli il ricordo della serenata *Angelica* (1722), riduzione in vesti arcadico-pastorali del triangolo amoroso Angelica-Medoro-Orlando, che aveva visto «nascere insieme alla vita delle scene il maggior poeta teatrale del secolo e il maggior cantante del secolo»³¹, Pietro Metastasio, autore del libretto, e Farinelli, nel ruolo del pastore Tirsi³². Saldato questo primo debito intertestuale, il firmatario dell'avvertenza, Geronimo Daiduca – altro nome verosimilmente fittizio, poiché non risulta attestato altrove – illustra il ruolo dell'«Autore» con dovizia di particolari, per destituire di fondamento la reazione del librettista che lamentava di essere stato spogliato del proprio lavoro. Intanto, afferma che il «giovin'incognito novizzo» nell'arte della Commedia aveva autorizzato il più «pratico» ed esperto Autore ad «accomodare» il primo atto, poiché non si riusciva ad adattarvi la musica del Maestro di Cappella:

Sarà bene ancora sapersi, che all'Autor di questo Drama il primo Atto d'una Commedia che la mentovata favola contenea (fattosi, come si disse, per pubblico Teatro da un giovin'incognito novizzo in quest'arte) portato gli venne: asserendosi che dal giudizio di più persone intendenti per difettosissimo, come nudo affatto de' necessarj requisiti, si riputava; né capace d'adattarvisi la musica del Maestro di Cappella si conosceva. E chiedendosi insieme che da esso accomodato si fosse, ebbe egli la sicurezza di non incorrer nel delitto che seco porta il porsi nella messe aliena la falce; poiché la libertà di ciò farsi n'era stata da chi scritto l'avea francamente conceduta: sentimento che fe' conoscer all'Autore che scarso senno il giovin non avesse, rimetten-

dosi a chi (almeno come d'assai maggior età) più pratico di lui esser potea.

Daiduca loda poi la generosità intellettuale e materiale dell'Autore che, pur correggendo i molti ed evidenti difetti «valendosi d'altri bracchi, d'altri ordigni, d'altre vie» e «cambiando Sceneggiature, Arie e Recitativi», aveva mantenuto «l'idea» e «qualche buon verso dell'Incognito», mostrandosi incline a lasciargli tutto «l'onore, in premio del prudente consenso ch'egli dato n'avea». L'intervento sul secondo atto viene presentato come molto più incisivo, ritenuta salvabile una sola scena, che per di più peccava di originalità:

Il secondo Atto poi (dove la maggiore importanza si restringe: non essendo di molta levatura il primo, che una mera introduzion rappresenta) convenne all'Autor suddetto tutto di pianta comporlo, per arricchirlo d'Episodj e d'accidenti de' quali affatto era spogliato; e si contentò valersi ancora d'una Scena ridicola, con la stessa invenzion dell'Incognito (cosa che si era già in iscena veduta) avendola d'altra forma, e con altre parole sceneggiata.

Il terzo atto, atteso «con impazienza», non venne mai consegnato; l'Autore «intese» anzi – e Daiduca ne colorisce la sorpresa – che «l'Incognito, non sol dell'accaduto col suo consenso risentito fortemente si fosse, ma che a' Superiori fatto il ricorso n'avesse». Perduto il «buon concetto» di quel giovane che mostrava così, con «molta leggerezza», di non conoscere «qual differenza vi sia dal verseggiatore al Poeta, e specialmente nella Profession Comica», l'Autore «si vide in obbligo di comporre» il terzo atto, e di pubblicare subito «come cosa sua tutta l'Opera, in cui dell'Incognito appena una sol'ombra apparisce», perché questi stava per fare altrettanto, avendo già «consegnato alle stampe» la propria redazione originaria.

Facendo la tara a quanto vi è di strumentale in questa versione, che non entra nel merito preferendo declinare in chiave comparativa *l'argumentum ad hominem* (il giovane è «degnò di compatimento» in quanto tale, per mancanza di «adequato cervello» e di una «lunga pratica», al conspetto di chi aveva «per lo spazio di quarant'anni più Commedie per Musica fatte, ed avuta ne i Teatri una pratica continua-

ta»), si può supporre che col consueto fiuto Tullio abbia intravisto nel libretto sidopiano una trovata efficace per restare, ancora una volta, alla ribalta nel clima che andava profilandosi dopo la parentesi del viceregno austriaco con la «svolta borbonica», tendente ad emancipare l'opera comica dalle «più evidenti prossimità con il teatro basso» e dal naturalismo dialettale, per le sue potenzialità corrosive e satiriche difficili da controllare³³.

La prima operazione fu la riverniciatura dell'onomastica, necessaria per segnare una distanza autoriale dal modello. Tullio segue Sidopo nello schema triadico dei personaggi, corrispondente a tre livelli della trama e a tre differenti registri socio-linguistici: sul piano più alto, patetico-eroico, si collocano naturalmente i personaggi ariosteschi, Angelica, Orlando e Medoro; il piano intermedio è occupato da coloro che hanno rapporti diretti o di contiguità con i protagonisti (la prima amante di Medoro, la damigella di Angelica, il paggio di Orlando); il piano basso, comico-popolare, da due umili pastori, entrambi innamorati della damigella di Angelica. Ma, rispetto a quelle di Sidopo, le scelte onomastiche di Tullio tendono a rendere da subito evidente l'autonomia funzionale dei diversi livelli e registri, distanziando e isolando alto e basso con nettezza icastica. Il «vecchio pastore semplice» di Sidopo ha un nome di derivazione greca, Arsenio, portato anche da personaggi illustri e da santi della Chiesa; il nome del guardiano degli armenti, Cervone, forse allusivo al grosso serpente noto dialettalmente in tutto il Meridione come «pasturavacche», era comunque diffuso nella Campania del Settecento³⁴, ed era pertanto privo di forza connotativa. Tullio sceglie invece per il «vecchio pastore, uom semplice», un cognome non attestato, un bisticcio onomatopeico dall'immediata connotazione comica: Mase Quaquacchio. L'altro «pastore» è «ancor esso *alquanto* semplice»; poiché *semplice* ma meno di Quaquacchio, il suo nome non è pura creazione verbale, pur trasmettendo un'idea di grossezza dai risvolti faceti: Rienzo Macchione.

I pastori si esprimono in dialetto; i personaggi eponimi adottano il monolinguisma tipico del registro patetico-sentimentale. In mezzo, la damigella e il paggio parlano in un toscano più vivace e concreto: le loro schermaglie amorose si sviluppano infatti con le movenze della burla e della beffa, a spese – come da consolidata tradizione lette-

raria – di sempliciotti creduloni, qui incarnati dai pastori illusi di essere in competizione tra loro per la conquista della bella damigella. Il cambio di nomi (da Lidia e Celindo, a Silvia e Armindo), necessario per non esser tacciato di pedissequa copia del modello, non ha in questo caso implicazioni connotative, pur se si incrementa il tasso di allusività intertestuale: si deve ricordare che *l'Aminta* era fonte tra le più adoperate in quegli anni dai librettisti che dovevano escogitare 'intrichi'³⁵.

Unica mutazione di rilievo tra gli «interlocutori»³⁶ riguarda l'innamorata di Medoro, disperata perché soppiantata da Angelica. La fortuna di questo nuovo personaggio, di cui non vi è traccia nel *Furioso*, è tutta operistica: nell'*Orlando ovvero la gelosa pazzia*, il libretto di Carlo Sigismondo Capece musicato da Domenico Scarlatti (1711) e ripreso da Händel per il suo celebre *Orlando* (1733), la pastorella che Medoro rassicura del proprio amore con «care parolette e dolci sguardi», «se ben bugiardi», ha nome Dorinda. Tra i primi ad essere ammesso in Arcadia³⁷, Capece omaggiava così uno dei testi di maggior peso nella genealogia poetica dell'Accademia romana, il *Pastor fido*: il nome Dorinda era stata infatti una «fantasia onomastica» del Guarini, senza «esatti precedenti nella letteratura pastorale italiana e in quella bucolica latina»³⁸. Nell'*Angelica* di Levinio Sidopo il personaggio dell'«amante di Medoro», a cui si dà nome Algaura, è sviluppato con maggiore ampiezza, mantenendo tuttavia la medesima condizione di «pastorella». Tullio, che per sua espressa ammissione è devoto al principio compositivo dello *gliuòmmaro*, e tende dunque ad aggomitolare sempre più la trama sino alle *trouvailles* del finale («jammo a sbroglià' sto gliuòmmaro», si legge nella *Cilla* quale formula che avvia lo scioglimento)³⁹, muta l'«innamorata di Medoro» in una «finta Pastorella», preparandone l'agnizione sorprendente quale Principessa di Cipro. Il nuovo nome da lui scelto, Emilia, è confacente allo *status* elevato del personaggio e al suo carattere: richiama infatti sia la ricca e influente *gens* della Roma antica dal quale deriva, sia una tradizione letteraria che lo ha assegnato a donne belle e piene di vitalità (come la «vaghissima» narratrice del *Decameron*), capaci di scatenare la rivalità tra pretendenti pronti a tutto (come la protagonista della tragedia *Cinna* di Corneille, che aveva goduto di larga fortuna anche in Italia).

Il lavoro di riscrittura del testo si concentra soprattutto sui recitativi, che nella versione di Sidopo hanno spesso natura discorsiva e prosastica, rendendo poco agevole il connubio con la musica. Si prendano, ad esempio, le prime battute assegnate ad Angelica e Medoro (atto I, scena II):

Ang. Medoro Idolo amato,
Di queste selve alma speranza, e mia
Come più dell'usato
Di tua salute altere
Brillan queste Campagne, e questi prati:
Vedi come scintilla
Più limpido, e vivace il Dio del giorno,
E manda i raggi suoi più lieti intorno.
Med. Principessa gentil quanto tu scorgi
Di brillante, e giulivo
Pregio è sol del tuo volto: Io la mia sorte
Sol deggio a te: Per te s'armarò invano
Contro me delle fiere i crudi artigli.
Per te sento i perigli
Cangiarsi in gioia, e a ravvivar mia vita
Vi basta un guardo tuo luce gradita.

Tullio vivacizza il dialogo segmentandolo in quattro battute; ricorre con mestiere alle costanti lessicali e alle rime topiche della poesia per musica⁴⁰ (*vezzoso ... amoroso; desio ... ben mio; belle ... stelle*); scioglie le perifrasi laddove il *verbum proprium* risulta meglio cantabile (*il Dio del giorno > il Sol*); si affida, per la personificazione della Natura, ai più riconoscibili tratti distintivi del *locus amoenus* (*altere / Brillan queste Campagne, e questi prati > Brilla il rio, scherzan l'aure e ride il prato*); predilige la chiusura, musicalmente efficace, della figura etimologica (*amante amato*):

Ang. Meta del mio disio,
Adorato Medoro, idol vezzoso:
Per te, dolce ben mio,
Quanto ha di senso il cor, tutto è amoroso.
Med. O del mio core amante
Bel vigor, caro spirito, aura gradita,
Se a i rai del tuo sembante
Gode più lieta, e più amorosa vita.

Ang. Quanto alla tua salute
Splende più chiaro il Sol! quanto più belle
Scintillan vaghe, e lucide le Stelle!
Med. No, che la tua virtute
Fregian d'applausi; e a te, mio bene amato,
Brilla il rio, scherzan l'aure e ride il prato,
Quella virtù, che a morte,
Dalla belva piagato,
Ruppe per me lo stral: quella che in sorte,
Mi diè, che sia Medoro
Di te, mio bel tesoro, amante amato.

Analogo trattamento è riservato alle arie. Basti anche qui un solo esempio, tratto dalla scena terza dell'atto secondo, dove l'innamorata di Medoro, presa consapevolezza del tradimento, invoca la vendetta degli Dei:

Tu mi sveni in petto il core, (*ad Ang.*
Sprezzi tu l'affetti miei (*a Med.*
Ma sapranno amore e i Dei
Punir tanta crudeltà.
Tu m'offendi; E tu m'inganni
Per voi sento acerbi affanni.
Ma del mio crudel dolore
Forse il ciel Pietade avrà.

L'asperità di talune soluzioni del Sidopo viene da Tullio levigata in versi più armoniosi, che conservano l'andamento simmetrico e potenziano la resa canora attraverso la rima apocopata (*vendicar ... penar*):

Tu, crudel, mi sveni il core: (*ad Ang.*
Traditore, tu m'inganni; (*a Med.*
Ma gli affanni acerbi miei
Saprà 'l Ciel, sapranno i Dei,
D'ira armati vendicar.
Tu impunita non andrai; (*ad Ang.*
E tu ingrato, dispietato, (*a Med.*
Non godrai del mio penar.

Dovendo procedere con rapidità, Tullio, che scrive un «ottimo napoletano»⁴¹, si limita per lo più ad interveni-

re con i ferri del mestiere anche sulle battute in dialetto. Nella commedia sidopiana il primo a entrare in scena, tra un coro di pastori, è Cervone che, ricalcando uno dei *topoi* incipitari della tradizione della commedia, si fa banditore di un giorno di gaudio per festeggiare la guarigione di Medoro e le virtù taumaturgiche di Angelica:

Cer. Allegrezza, o bell'agente,
Via Pasture allegramente,
Chist' è juorno de gaudè.

Per condurre subito lo spettatore entro la dimensione della festa, Tullio si affida invece al proprio repertorio, dove era stata già collaudata l'espressività onomatopeica dello strumento a corde associato a Pulcinella nell'iconografia popolare. In una sua *commedeja pe mmuseca* del 1710, *Le fenzejune abbenturate*, l'«allegrezza» era infatti scandita dal suono e dalle vibrazioni del calascione: «E facimmo allegrezza tutte quante / Ché farranno li calasciune / Co lo ntrinchete, ntrinche, ntranche»⁴². Il pastore Macchione – l'omologo di Cervone – riadopera questi versi per restituire con immediatezza sensoriale lo spirito del «juorno» di gioia che si approssimava, in onore della «sia Nceleca de lo Cataro»:

Mac. Co lo ntrinche, ntrunche, ntranche
De no guappo Calascione,
L'allegrezza, la prejezza,
Bene mio, ch'a mmucchie, a branche,
Mo, ch'è sano lo Patrone,
Le ffarrimmo schiassejà.

La riscrittura dei primi due atti si concentra dunque sulla *elocutio*, toccando il *plot* solo in aspetti marginali. Medoro è costretto a nascondersi per il sopraggiungere di Orlando; Angelica finge di ricambiare il sentimento del paladino di Francia per rabbonirlo; la pastorella innamorata di Medoro, per rivalsa, mette in guardia Orlando dalle simulazioni di Angelica. Nella versione di Sidopo, Medoro, ingelositosi, abbandona Angelica che, rimasta sola, intona sulla propria ingiusta sorte un lamento chiuso da un'aria colma di accenti disperati:

Già sento il vento infido
Che desta la tempesta:
Vorrei calcare il lido;
Ma fra l'orror dell'onde
Il lido si nasconde,
E nel periglio estremo
Già temo naufragar.
La speme m'abbandona,
Né in mezzo alla procella
Splendor d'amica stella
Comincia a scintillar.

L'Angelica di Tullio è invece più vicina alla *femme fatale* ariostesca; sicura di sé e delle proprie doti di «incantatrice», si gloria dell'abilità nel riuscir a tenere – senza contraccolpi – le fila del suo doppio discorso amoroso, il vero e il simulato:

Ben saggia è chi s'avvezza
A oprar lusinghe, e frodi:
Ché son gli accorti modi
Pompa della bellezza,
E pregio e vanto.
Un simulato amore,
Pur l'arte fa, che sia
Ad ogni amante core
Un amabil magia,
Un dolce incanto.

Con la vicenda principale si intersecano gli episodi comici, che ruotano intorno alla burla ordita dalla damigella di Angelica a danno dei pastori, incitati a battersi tra loro per conquistarne la mano. Viene così trattato parodicamente uno dei moduli topici del poema epico-cavalleresco, il duello a singolar tenzone. I pastori cominciano «mprimmis a spalle a spalle» (Sidopo), per vedere «chi è chiù tuosto de schena» (Tullio), poi si confrontano «a faccia a faccia», con «e braccia, e pietto, e stommaco», infine cadono entrambi rovinosamente («Ajemmè! che botta! / O che brutto mmallazzo!»). E nel secondo atto saranno vittime di una nuova beffa, alla quale collabora il paggio di Orlando: anche in questo caso il processo parodico inve-

ste un *leitmotiv* dell'*epos*, l'evocazione attraverso la magia di potenze occulte e di spiriti infernali, che fa «strozzelare» e «storcere de paura» i pastori⁴³. Ancora sospesa resta, nel secondo atto, la vicenda principale, imperniata sul destreggiarsi, sempre più arduo, di Angelica tra Medoro e Orlando, che in entrambi provoca dubbi e gelosie, sino all'esplosione dell'ira di Orlando, «ebro di vendetta».

Il terzo atto fu, per le ragioni ricordate, elaborato autonomamente dai due librettisti. La predilezione di Tullio per lo *gliuòmmaro* lo conduce a rifugiarsi nella zona di conforto di meccanismi combinatori già rodati⁴⁴, basati sull'«equivoco sulla persona»⁴⁵. I protagonisti intendono aver ragione in duello dei/delle rivali ma, celati dalle armature, confondono i loro bersagli: Orlando, in cerca di Medoro, si confronta con Angelica, a sua volta sfidata da Emilia «da uomo armata», la quale sta però per «pugnar» con Orlando mentre sopraggiunge Medoro. Sarà infine Orlando ad uscire vincitore da questa sorta di rocambolesco torneo. I libretti per musica, è noto, creano spesso universi narrativi paralleli rispetto alle fonti, con nuovi personaggi, vicende interpolate provenienti da fonti diverse, evoluzioni imprevedute della trama; qui il *Furioso* è piegato all'imperativo, per Tullio inderogabile, della ricomposizione pacifica degli intrecci chiastici in un lieto fine comune, chiuso dall'augurio di «granrezza, e contentezza / e figlie nquantetà». Si assiste dunque a un epilogo del tutto convenzionale per le *commedeje* tulliane e per ciò stesso inedito e persino difficile da immaginare per altri continuatori o rimaneggiatori del *Furioso*: in questo peculiare «mondo possibile»⁴⁶ Orlando sposa infatti Angelica mentre Medoro, rivelatosi «infante dell'Epiro», sposa Emilia, riconosciuta principessa sua pari. Anche la vicenda comica si conclude con il matrimonio tra il paggio di Orlando e la damigella di Angelica; i pastori si dichiarano di buon grado sconfitti. Nell'evitare accuratamente interazioni dirette tra personaggi seri e personaggi comici o commistioni tra registro linguistico alto e basso, così come nelle scelte onomastiche sopra ricordate, può scorgersi forse la volontà di Tullio – sempre attento alle mutazioni di contesto – di assecondare il processo, che stava avviandosi, di normalizzazione dell'opera comica verso «modularità soffici, tonalità erudite, lingua italiana»⁴⁷. Nel terzo atto

i pastori tentano di evitare «quacch'altro trajeniello», ma restano invece segregati nello spazio e negli automatismi della beffa, mera prosecuzione di quella già architettata negli atti precedenti. Il rapporto con i «segnure» e le «sdamme» è solo mediato, attraverso voci che giungono loro («*Mac.* Bonora! ll'aje sentuto, / Ca perze a lo doviello lo Patrone? / *Qua.* Mo l'hà dditto Pacione»), o con quel che riescono ad arguire osservandoli da lontano:

Mac. Oh, vecco, ca mo veneno
 Li Segnure, e se portano
 Le Sdamme pe la mano tutte duje!
Qua. Signo de matremmonie.

Il progressivo avvicinamento a una soluzione rassicurante ha riflessi anche sul trattamento del personaggio Orlando: per stemperarne gli eccessi, Tullio seleziona nella galassia semantica collegata al «furore» non il significato ariostesco di pazzia, ma quello, più vicino all'*epos* classico, di ira. Il suo Orlando non è vittima della follia, chiedendo anzi egli stesso alle «ombre nere» di destare «ira e furore nel suo core» (atto II, scena VI), perché possa «far la vendetta» (atto II, scena XII). E infatti non c'è alcuna manifestazione di follia nel suo sfidare gli antagonisti, giostrare e poi dettare, da vincitore, le proprie condizioni sotto il segno di un «lieto Imeneo». Anche chi si imbatte in lui percepisce solo i segni evidenti dell'ira rabbiosa: «stridendo, minacciando, / butta foco per gli occhi, e per la bocca» (atto II, scena IX).

Nel suo terzo atto, Sidopo non si preoccupa di anestetzare la fonte per ricondurla entro i binari della *commedeja*, dove a ciascuno è assicurata la gratificazione dell'*happy end* matrimoniale. La sperimentazione dei meccanismi comici può così farsi più ardita. Un primo espediente è l'abbassamento parodico delle similitudini ariostesche. Nel poema, per l'operare di Orlando preso da furore si ricorreva al campo semantico dell'animalesco: nudo come le bestie, Orlando «sa nuotar come una lontra» (*O.f.* XXX, 5) e «com'un pesce» (*O.f.* XXIX, 48); quando insegue Angelica «tien quella maniera / che terria il cane a seguitar la fera» (*O.f.* XXIX, 61). Nella descrizione straniante dei pastori di Sidopo il figurante muta, evocando l'animale capace di suscitare il

riso popolare quando accostato all'uomo (il porco): «Lo si Arlanno è schierchiato, / strilla, sbruffa e s'arraggia; / corre pe cheste sirve / comm'a puorco sarvateco feruto» (atto III, scena II). Inoltre, sono rese più comicamente icastiche le manifestazioni della forza brutta del «pazzo»: se nel poema ariostesco Orlando con un calcio scaraventa un asino «un miglio oltre», e tanto in alto che sembra «uno augelletto / che voli in aria» (XXIX, 53), qui fa roteare una bufala prendendola per le corna («Ha ncontrato mò nnante / vecino a la fontana / na vufera, che jeva passeggianno: / se l'è lanzato ncuollo comm'a corzo: / le corna l'ha afferrate, / e pe l'areia de botta l'ha menata») e la scaglia «chiù de doje canne nnauto». Dei sassi sveltati dal suolo (*O.f.* XXIII, 131) viene quantificato finanche il peso: «Aje visto quann'è giuto / a peglià chella vrecchia / che pesa deje cantara, e co na mano / te l'ha menata ncielo?» (atto III, scena V).

Ma è soprattutto la scena sesta a configurarsi come un riuscito esempio di ricezione produttiva in chiave comica. Nel *Furioso*, alcuni «agricultori» cercano salvezza dalla furia di Orlando, che aveva già fatto strage di pastori, abbandonando «aratri e marre e falci» e rifugiandosi in alto («chi monta su le case e chi sui templi»: *O.f.*, XXIV, 7), senza tuttavia mai interloquire con il folle⁴⁸. Analoga via di fuga è esperita da Cervone il quale, preoccupato di «sarvà lo cuorio», si rifugia «ncoppa» un albero e si «commoglia» tra le frondi, ma Orlando lo scorge e si ferma a parlare. Il comico è generato dal cortocircuito – evitato da Tullio, come si è visto – tra i due registri linguistici. Le battute in napoletano si inscrivono, naturalmente, nell'alveo della «letteratura dialettale riflessa»: la formula coniata da Croce è stata ripresa dagli storici della lingua⁴⁹, i quali hanno notato che specie nel teatro il testo è spesso «super caratterizzato per ragioni espressionistiche, concentrando una serie di elementi dialettali che probabilmente non sono mai coesistiti in nessun livello diastratico, nemmeno quello più popolare»⁵⁰. Si comincia con il lancio di una maledizione in un *a parte*, commento sconfortato al girovagare che Orlando compendia tra sé e sé attraverso la metafora ariostesca del «cane» e della «fera»:

Orl. Valli, Monti, Foreste
In faticosa caccia
Della mia fiera in traccia

N'andai fin or: né orma ancor ne trovo.

Chi sa se d'altro strale

Piagata ella ne giacque?

Cer. (Aje tanto cammenato; e non te stracque

Che t'afferra cionchija).

Accorgendosi – con perifrasi poetica – di un'ombra sull'albero, Orlando invita il pastore a scendere ricavandone una risposta salace, con un termine («zubba») che Ferdinando Galiani, nel suo *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*⁵¹, avrebbe rubricato come «voce Turca, o di osceno significato», uno degli innumerevoli modi di indicare figuratamente il membro virile:

Orl. Ma Oimè che miro! Si scolora il giorno:

Qual nubbe ci ricopre?

E tu crudel chi sei

Ch'ascolti ad occhio asciutto i casi miei.

Cer. (Ah bene mio m'ha visto: io mo so ijuto).

Orl. Vieni porgimi aiuto.

Cer. Che buje venì na zubba.

Cervone prega Orlando di non svelle l'albero («Sarria male servizio, / Gnernò no lo facite»), ma rifiuta nuovamente di scendere («Io venarria, ma vuje po m'accedite»). Finalmente persuaso, intraprende col paladino un dialogo in cui spicca il fraintendimento della definizione ariostesca di follia come divisione e separazione da sé stessi («Non son, non son io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra [...] / Io son lo spirito suo da lui diviso, / ch'in questo inferno tormentandosi erra»: *O.f.*, XXIII, 128), che rimandava a cognizioni coeve avanzate nei campi della psicologia e della fisiologia⁵², dal pastore intesa invece in senso letterale e banalizzante:

Orl. Dimmi vedesti mai

Errar per questi boschi

Angelica l'infida

al suo Medoro accanto?

Cer. Non m'allegordo.

Orl. Almen di poco pianto

Amare stille alla memoria estrema

Del morto Orlando ella donate avesse.
Cer. Chi è muorto! Vuje non site
Lo Sio Conte?
Orl. Che dici!
Orlando io fui: or più non son. Di donna
La perfidia m'uccise: appena in vita
Restò di me l'assai men degna parte.

I pastori parlano, nelle scene successive, anche con Angelica, replicando l'attrito comico tra registro colto 'in lingua' e registro colloquiale in dialetto, tra lamento aulico e popolare buon senso. Esempio il passaggio in cui, tentando di recar conforto ad Angelica disperata per la presunta morte di Medoro, caduto in un precipizio con Orlando, il pastore Cervone si spazientisce presto rispondendo a tono:

Cer. Aggio trovato...
Ang. Chi! Forse? l'idol mio
Salvo, ed illeso?
Cer. Signornò lo luoco
Addò songo cadute
Isso, e lo pazzo: aggio chiammato forte,
E nesciuno à respuosto,
O già saranno muorte,
O nfra chille derrupe
Joquarrann' a nasconne co li lupe.
Ang. Questo dunque è 'l conforto
Che mi rechi, o crudele!
Cer. E che bolite?
M'aveva da jettare
Nzemmera io co l'loro?

Lo scioglimento di Sidopo è più vicino al *Furioso*: Angelica sposa infatti Medoro, mentre Orlando si allontana definitivamente dal loro nuovo orizzonte coniugale. Non può esservi dunque un lieto fine per tutti: il paladino continua ad errare, Algaura deve rassegnarsi alla felicità del suo ex amante («Godo del viver suo benché nemico [...] Né mi rammento più della sua colpa»), i pastori escono di scena non allegramente, come nella versione di Tullio (dove auguravano a tutti «figlie nquantetà»), bensì insul-

tando Lidia, che sposa Celindo: «L'ha fatt' a tutte due, o sbregognata».

La preferenza per il libretto di Tullio, pacificamente inquadrato nell'orizzonte d'attesa del pubblico della *commedeja pe musseca* e più adatto al nuovo contesto socio-politico della commedia mescolata di Sidopo, è dunque una spia di significativo interesse per la storia della cultura napoletana degli anni Trenta del Settecento. Ma il confronto agonistico tra il librettista giovane e l'anziano è soprattutto un episodio rilevante della storia della ricezione del *Furioso* a Napoli, la cui mappatura è stata avviata solo negli ultimi anni, superando il *topos* critico della città monoliticamente schierata «dalla parte del Tasso». Confermando la caratteristica dominante del rapporto instaurato dalla cultura meridionale con il poema ariostesco, si tratta di una ulteriore forma di ricezione produttiva ad opera di autori che si appropriano con spregiudicata libertà dell'immaginario del *Furioso*, sfruttandone la persistente vitalità popolare⁵³. Un *Ur-testo*, quello di Ariosto, che continuerà ad aleggiare sul palcoscenico comico del Teatro dei Fiorentini, tanto da esservi fisicamente ricercato dal *Don Chisciotte* di Paisiello (1769), il quale chiede a Sancio di aprirlo e leggergli le istruzioni da seguire per diventar pazzo: «Oggi impazzir bisogna! / Prendi il Furioso, e trova / il canto ventitré / La stanza cento... centotrentatré. / Leggi e va rinfrescando / Il mio cervel colla pazzia di Orlando»⁵⁴.

¹ T. MARIANI, *L'impresario di Teatro. Comedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nel Carnevale del corrente anno 1730*, Napoli, s.n., 1730. Questo passaggio è commentato da S. CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere del teatro italiano*, a cura di C. LOMBARDI, Napoli 2007, p. 227.

² Sulla tradizione del metateatro in musica cfr. D. GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino 1985, capitolo *Un microgenere melodrammatico: l'opera dell'opera*, pp. 73-76, e *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodrama e prosa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli 2008, a cura di F. COTTICELLI, P. MAIONE, Napoli 2012.

³ Cfr. D. SARRO, *L'impresario delle Canarie (Dorina e Nibbio): due intermezzi di Pietro Metastasio per Didone abbandonata*, edizione critica a cura di C. TOSCANI, Pisa 2016, pp. XII-XIII.

⁴ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo 1917, ristampa, patrocinata da Salvatore Di Giacomo, di un lavoro edito dalla Stereotipia della Regia Università di Napoli nel 1883. L'edizione del 1917 può consultarsi anche nella collana di anastatiche dell'editore Forni (Sala Bolognese 1975).

⁵ *L'impresario. Commedia per Musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero nell'Autunno del 1741*, Firenze, Anton M. Albizzini, s.d., atto II, scena V, p. 32. Si segnala la ripetizione di questo precetto da parte del «sensale di opere in musica» protagonista de *L'impresario delle Smirne*, commedia di un frequentatore assiduo dell'opera di Mariani, Carlo Goldoni: «Ho provveduto un poeta, perché in un'impresa è necessario [...]. Accomoderà i libri vecchi» (atto III, scena X). Goldoni rimaneggiò l'intermezzo di Mariani *La contadina astuta* per trarne due distinti intermezzi, *Il finto pazzo* (Venezia 1741) e *Amor fa l'uomo cieco* (Genova 1742): il riscontro si deve a F. WALKER, *Two centuries of Pergolesi forgeries and misattributions*, in «Music and letters», XXX, 1949, pp. 297-320. Cfr. anche C. TOSCANI, *Pergolesi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, *ad vocem*.

⁶ F. DEGRADA, *Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, 2 voll., Firenze 1978-1981, I, p. 156. Si veda anche P. GALLARATI, *La commedia pe mmuseca napoletana*, in *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984, pp. 107-128.

⁷ Per una visione d'insieme, si rimanda a S. CAPONE, *op. cit.*

⁸ Cfr. P. MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI, P. MAIONE, Napoli 2009, pp. 139-205, alle pp. 160-163.

⁹ T. MARIANI, *Il castello d'Atlante. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo, nell'estate del corrente anno 1734*, Napoli, s.n., 1734, c. A3r.

¹⁰ Cfr. G. GENOVESE, *Il Furioso in musica nel Cinquecento*, in *Le vie del Furioso*, Napoli 2017, pp. 119-145.

¹¹ Cfr. la cospicua tesi di dottorato in Études Italiennes di F. EOUZAN, *Le fou et la magicienne. Réécritures de l'Arioste à l'opéra (1625-1796)*, Aix Marseille Université, 2013, pp. 150-151 («c'est la première adaptation en commedia per musica de l'histoire d'Orlando»). La studiosa ne aveva anticipato un estratto: *L'Arioste réécrit pour l'opéra: un voyage en Europe et dans les genres*, in «Cahiers d'études romanes», 20, 2009, pp. 321-345.

¹² Si veda ad esempio E.T. HARRIS, *Eighteenth-Century Orlando: Hero, Satyr, and Fool*, in *Opera & Vivaldi*, edited by M. COLLINS, E.K. KIRK, Austin 1984, p. 111: «the earliest comic adaptation of the Orlando story».

¹³ Su questa revisione in «ordinato quadro storico-culturale», cfr. E. GIAMMATTEI, *La Biblioteca e il Dragone. Croce, Gentile e la letteratura*, Napoli 2001, p. 37. Per la storia del testo si rimanda a G. GALASSO,

Nota del curatore, in B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Milano 1992.

¹⁴ Così nell'avvertenza al «Cortese Lejetore» de *Li vecchie coffeiate* (1710): cfr. S. CAPONE, *op. cit.*, p. 196.

¹⁵ Cfr. la dedica premessa al libretto del *Gemino amore*, musicato da Antonio Orefice: «In altra foggia compaiono quest'anno le commedie nel piccolo teatro dei Fiorentini. Son esse passate dall'idioma napoletano al toscano, non già con Azioni eroiche e Regali, ma con successi domestici e familiari, nei quali tra i personaggi seri e ridicoli si spera che riesca ugualmente piacevole e la sodezza e la lepidezza» (cito da P. MAIONE, *Orefice, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, *ad vocem*).

¹⁶ Tra i direttori che si sono cimentati con il *Trionfo dell'onore* vale la pena di ricordare almeno Carlo Maria Giulini (Milano, 1950), Helmut Müller-Brühl (Schwetzingen, 1985), Patrick Davin (Bruxelles, 1995), Fabio Biondi (Palermo, 2001).

¹⁷ La cronaca della rappresentazione (7 settembre 1723) è pubblicata in C.J. HALL, *A Nineteenth-Century Musical Chronicle*, New York 1989, p. 110.

¹⁸ Cfr. ad esempio la *Nota biografica* di M. COLOTTI, in *L'opera buffa napoletana, I, il periodo delle origini*, Roma 1999, pp. 243-244.

¹⁹ S. CAPONE, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ M. SCHERILLO, *op. cit.*, p. 120.

²¹ T. FONSAICONICO, *Angelica ed Orlando. Commedia per musica di Terulliano Fonsaconico, da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini in questo Autunno del Corrente anno 1735*, Napoli, Niccolò di Biase, 1735, c. A4v.

²² Cfr. ad esempio S. CAPONE, *op. cit.*, p. 3.

²³ Si usa il vocabolo nel senso invalso dopo il volume di G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (trad. it. Torino 1997). Già Benedetto Croce, peraltro, inaugurava questa accezione («Io ho chiamato altra volta le opere d'arte, che si creano su opere d'arte *palinsesti*; e il paragone mi par buono»): cfr. E. GIAMMATTEI, *op. cit.*, p. 90.

²⁴ N. BOTTI, *Il baule del Furioso. La fortuna del poema ariostesco nel melodramma*, Lucca 2018, p. 257.

²⁵ F. EOUZAN, *Le fou et la magicienne*, cit., p. 178.

²⁶ N. BOTTI, *op. cit.*, p. 256.

²⁷ L. SIDOPO, *L'Angelica, favola boschereccia per musica di Levinio Sidopo*, Napoli, Nicola de Biase, 1735, c. A2.

²⁸ Ivi, cc. A4v-A5r.

²⁹ Ivi, c. A3v.

³⁰ T. FONSAICONICO, *op. cit.*, cc. A3v-A5r.

³¹ B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1915, p. 150.

³² Cfr. S. CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino 1995, p. 10.

³³ Su questa «svolta», cfr. S. CAPONE, *op. cit.*, pp. 192-194.

³⁴ Cfr. i riscontri del progetto *Geneanet* (<http://www.ganeanet.org/genealogia/it/cervone.html>).

³⁵ Cfr. P. MAIONE, *La scena napoletana*, cit., p. 160.

³⁶ Così sono rubricati da Tullio nell'elenco iniziale: T. FONSAICONICO, *op. cit.*, c. A5v.

³⁷ Cfr. A. LANFRANCHI, *Capece, Carlo Sigismondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, *ad vocem*.

³⁸ I. GALLINARO, *La voce di Clorinda. Presenza della Liberata nel Pastor Fido*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di G. Bàrberi Squarotti*, Alessandria 2006, II, p. 792.

³⁹ Cfr. M. SCHERILLO, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁰ Per le molteplici gradazioni del rapporto tra poesia e musica, cfr. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma 2006, e il capitolo *L'aggancio testo-musica: sovrapposizioni, interazioni, deragliamenti*, in G. STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*,

Roma 2012, pp. 142-175.

⁴¹ Cfr. G. TINTORI, *I Napoletani e l'opera buffa*, Napoli 1980, con riferimento al libretto de *La Cilla*. Tintori ignora tuttavia *l'Angelica e Orlando*, facendo terminare l'attività di Tullio al 1730.

⁴² *Le fenzejune abbenature. Commedeja pe' museca de Col'Antuono Feralintisco Pe lo Triato de li Shioerentine nchist'Anno 1710*, Nvenezaja, pe l'Arede de Casparro Sturto a Rejauto, p. 50.

⁴³ Per la satira del magico nell'*Angelica e Orlando*, cfr. D.J. BUCH, *Magic Flutes & Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago & London 2009, p. 208.

⁴⁴ Di «ingranaggio tipo che solo talvolta è scosso da minimi sommovimenti o invenzioni dai rassicuranti risvolti» ha parlato P. MAIONE, *La scena napoletana*, cit., p. 144.

⁴⁵ Cfr. F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano 2000, al capitolo *La commedia dialettale in musica*, p. 81.

⁴⁶ Il concetto di *mondo possibile*, che deriva come è noto dalla metafisica di Leibniz, è stato di recente applicato fruttuosamente alla *factio* ariostesca: «in questa prospettiva, lo sforzo autoriale si concentrerebbe nella creazione di un universo dotato di regole proprie spesso lontane da quelle dell'economicità e della plausibilità: un universo credibile appunto nella sua specifica coerenza e non solo per una generica verosimiglianza rispetto a quello reale o attuale». Cfr. A. CASADEL, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia 2016, p. 22.

⁴⁷ S. CAPONE, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁸ Sulla relazione tra la follia di Orlando e il suo silenzio, cfr. G. GENOVESE, *op. cit.*, pp. 97-118.

⁴⁹ Per una messa a punto storica e critica della questione, cfr. N. DE BLASI, *Dialetto, usi letterari del*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. SIMONE, Roma 2010, I, pp. 363-365.

⁵⁰ L. SERIANNI, *Testi letterari e testi documentari nella dialettologia antica: il caso del romanesco*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli 1989, p. 273.

⁵¹ Il *Vocabolario*, che includeva anche ricerche etimologiche, fu pubblicato postumo, nel 1789, con integrazioni di F. Mazarella Farao. Per il «punto di vista» di Galiani «sul dialetto» cfr. N. DE BLASI, *Storia linguistica di Napoli*, Roma 2012, al quale si rimanda anche (capitoli 4 e 5) per le importanti osservazioni sul dialetto letterario nella Napoli vicereale e sulla «letteratura dialettale riflessa».

⁵² Per le fonti mediche coeve alle quali Ariosto guarda, cfr. M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma 1987, pp. 94-103.

⁵³ Cfr. G. GENOVESE, *op. cit.*, pp. 5-21.

⁵⁴ Cfr. F. CENTO, *Don Chisciotte di Paisiello, ovvero chi è più pazzo d'Orlando Furioso?* in *Si canta l'empia... Rinascimento e Opera*, a cura di C. FAVERZANI, Lucca 2016, pp. 265-276.

ABSTRACT

Epos and Commedeja: Angelica and Orlando amid the Neapolitan Shepherds

The present essay analyzes two comedies for music composed in Naples in the 1730s: *Angelica*, by the young Levinio Sidopo, and its rewriting by a renowned librettist, Francesco Antonio Tullio. These early comic-opera adaptations confirm the trend in southern Italian culture to freely exploit the imagery of Ariosto's *Orlando Furioso*, taking advantage of its ongoing popularity. The agonistic confrontation between these librettists treating the same subject is a significant episode both for the reception of the *Furioso* and for Neapolitan cultural history in general, for it took place in a cultural climate that arose, after the Austrian viceroyalty, with the "Bourbon turn", when comic opera tended to free itself from dialect naturalism and from any affinity with the theater of the lower classes with its caustic and satirical potential.

1836-1845: la prima ferrovia borbonica al cospetto dell'archeologia vesuviana

Valeria Pagnini

La storia della ferrovia Napoli-Nocera con diramazione per Castellammare può essere esaminata e raccontata sotto il profilo di molteplici e differenti ambiti di ricerca: trattandosi della prima infrastruttura su ferro realizzata in Italia, la sua analisi è strettamente legata allo studio della temperie culturale e politica che ha segnato il periodo durante il quale la ferrovia è stata costruita; per comprenderne tutti i caratteri di originalità rispetto alle linee realizzate negli altri Paesi¹ è necessario valutare le dinamiche che ne hanno condizionato l'assetto – le competenze tecniche disponibili al momento della sua costruzione, il regime legislativo e le procedure amministrative che ne hanno reso possibile la realizzazione, la complessità dei valori, delle priorità e degli obiettivi promossi dal governo, dalla Società ferroviaria e dagli altri soggetti interessati a vario titolo alla costruzione della 'strada ferrata'. Un aspetto di notevole fascino e ricco di spunti di indagine che ha caratterizzato la storia della linea Napoli-Nocera riguarda il rapporto che si instaurò tra la ferrovia e le preesistenze archeologiche dell'area vesuviana: una reciproca influenza che si manifestò in tutte le fasi della progettazione, costruzione e fruizione del mezzo ferroviario, determinando di volta in volta implicazioni e questioni differenti. Se, infatti, al momento di valutare il percorso dei binari, Pompei e gli altri siti archeologici furono immediatamente identificati come importanti elementi di valorizzazione del tracciato, negli anni della costruzione della linea sarà la ferrovia a costituirsi come imprevisto strumento di conoscenza, e la sua realizzazione rappresenterà il fondamentale presupposto per la definizione di inedite questioni di tutela e valorizzazione degli antichi reperti; infine, a lavori ultimati, il passaggio del treno nelle vicinanze dei

siti archeologici non sarà avvertito come un elemento di disturbo, ma, anzi, caratterizzerà ulteriormente il paesaggio vesuviano, in una visione armonica di Antico e Moderno colta e celebrata dai visitatori del tempo.

L'importanza degli scavi archeologici nel quadro delle valutazioni sul tracciato

Quando – nel 1836 – l'ingegnere francese Armando Bayard de la Vingtrie presentò a Ferdinando II di Borbone il progetto per una 'strada ferrata', l'infrastruttura ferroviaria era considerata, negli Stati preunitari e soprattutto nel Regno delle Due Sicilie, un investimento pieno di incognite sul piano dei guadagni e dei possibili effetti sul territorio. Perché si potesse valutare positivamente la costruzione di una linea ferroviaria, era necessario che i luoghi collegati dalla ferrovia fossero al centro di intense attività di scambio e commercio: è per questo motivo che, inizialmente, la proposta di Bayard si focalizzò sulle argomentazioni che apparivano più 'persuasive' al fine di ottenere l'approvazione da parte del governo borbonico.

In primo luogo, l'ingegnere suggerì che la nuova infrastruttura avrebbe avuto l'effetto di rivalutare le produzioni locali rispetto a quelle estere e di metterle in grado di competere sui mercati europei, facendo leva sulla prospettiva di dare inizio, attraverso la ferrovia, a una nuova era «de prospérité incalculable»²; inoltre, sul piano militare, mise in risalto la possibilità offerta dal treno di spostare rapidamente reparti di fanteria, artiglieria e cavalleria da un capo all'altro della linea.

Questi pronostici, assieme a tutti i punti della proposta di concessione inviata dall'ingegnere francese, furono analizzati dal ministro degli Interni Nicola Santangelo,

che riassunse le sue osservazioni in un *Rapporto*, sottoposto al Re il 6 marzo 1836³. Nel documento, Santangelo, dopo una lunga premessa nella quale riportava una lucida analisi dei benefici apportati dalle strade di ferro negli altri Paesi e della situazione delle infrastrutture nel Regno delle Due Sicilie, smentì, di fatto, le condizioni avanzate da Bayard, ma suggerì ugualmente di approvare il progetto⁴. Evidentemente, le opportunità offerte dalla nuova linea ferroviaria potevano essere individuate all'interno di una riflessione che prescindeva dalla presenza sul territorio di rotte commerciali: non è, infatti, da escludere l'ipotesi che già a quel tempo si considerasse il valore 'turistico' dell'area vesuviana, fin dal Settecento oggetto di frequenti viaggi da parte di personalità provenienti da tutto il mondo. Appare significativo, a questo proposito, che Santangelo nello stesso *Rapporto* avesse individuato tra le condizioni preliminari al rilascio della concessione, che a suo parere rappresentavano le misure essenziali per salvaguardare gli interessi pubblici, la tutela dei resti archeologici, cui era attribuito lo stesso ordine di priorità riconosciuto alla questione del commercio: la linea ferroviaria non doveva interferire con le strade ordinarie esistenti – in modo tale che i traffici commerciali potessero scegliere liberamente la via di comunicazione della quale servirsi per il passaggio e il trasporto delle merci – e non doveva attraversare «l'antica e sepolta città di Pompei, le cui preziose rovine rendono questa capitale l'emporio dell'Italia per la curiosità de' forestieri e degli scienziati di tutta la terra»⁵.

La vocazione 'turistica' del territorio vesuviano fu più tardi messa in evidenza anche dal concessionario, che nel suo *Prospetto della società della strada di ferro*, nel quale illustrava l'impresa ai possibili soci interessati a mettere a disposizione i loro capitali per la costruzione della ferrovia, scrisse nel paragrafo *Speranze d'aumento dei prodotti*: «bisogna inoltre rimarcare che in questa direzione numerose fabbriche si vanno introducendo, e che il Vesuvio, Ercolano, Pompei e i deliziosi luoghi che costeggiano il mare fino a Castellammare e a Sorrento richiamano i nazionali e gli stranieri che vi faranno più frequenti viaggi allorché potranno questi eseguirsi con maggiore prestezza, comodo ed economia»⁶.

L'idea di una linea ferroviaria, la cui principale prospettiva di guadagno fosse legata all'attrattiva dei luoghi da questa attraversati, non era del tutto nuova: basti ricordare, infatti, che in Francia, paese d'origine del concessionario, nel 1835 era stata autorizzata la costruzione della ferrovia Parigi-Saint-Germain, attribuita ai fratelli Jacob Emile e Isaac Rodrigue Pereire, che corrispondeva a un percorso escursionistico molto apprezzato dai parigini⁷; inoltre nell'ambiente francese le prime ferrovie, viste come mezzo ideale per i viaggi di piacere, avevano già suscitato profonda ammirazione, come dimostra la stampa dell'epoca e, in particolare, la pubblicazione di un fortunato genere di letteratura odepórica che riproponeva il modello del *Voyage Pittoresque* avvalendosi della linea ferroviaria come principale sistema di trasporto⁸.

A distanza di un anno dalla pubblicazione del primo opuscolo della Società, Bayard ne diede alle stampe un secondo⁹, nel quale, illustrando nuovamente le opportunità offerte dall'impresa, i bilanci preventivi di guadagno furono analizzati alla luce del solo movimento viaggiatori, relegando a riflessioni di secondario interesse la questione del trasporto delle merci: ne diede ragione lo stesso concessionario, il quale – inserendo opportunamente la ferrovia Napoli-Nocera nel novero delle linee destinate ai viaggi 'turistici' più che al sostegno delle industrie e del commercio – mise in evidenza il fenomeno, verificatosi all'estero, per cui la massima rendita ottenuta dalle ferrovie derivava, appunto, dai viaggiatori. Nel paragrafo *Elementi statistici autentici*, incrociando i dati reperibili presso la polizia locale, quella generale e le amministrazioni comunali, si forniva una misura della quantità di visitatori stranieri e locali che si recavano annualmente nella capitale, con l'indicazione dei principali luoghi d'interesse e delle modalità di viaggio comunemente adottate. In riferimento al solo numero di stranieri che annualmente si recavano a Napoli, ad esempio, l'opuscolo calcolava 7.000 famiglie, per un totale di almeno 20.000 individui, che, attirati dall'imponenza del Vesuvio, o dalle rovine archeologiche delle città di Pompei, Ercolano e Paestum, avrebbero portato 40.000 viaggi tra andata e ritorno, che, sommati a quelli dei visitatori locali, avrebbero determinato un numero probabile di 200.000 viaggiatori.



1. Pianta e livellamento della III sezione da Torre del Greco a Torre Annunziata, s.d. Parigi, Bibliothèque numérique patrimoniale de l'École nationale des ponts et chaussées, Ms. Fol. 3218/7-1.

La lettura del secondo prospetto, in definitiva, mette bene in evidenza le aspettative della compagnia e l'“immagine” che intenzionalmente si attribuì alla ferrovia che si andava costruendo: i meccanismi e gli interessi legati allo sviluppo industriale e commerciale del territorio furono certamente valutati, ma – usando un termine tipico del *marketing*, che in questo caso appare coerente con il linguaggio promozionale del documento di Bayard – il *brand* sempre più evidente della linea Napoli-Nocera era principalmente quello di un treno per i viaggi di piacere, prospettiva tra l'altro in parte confermata dalla letteratura successiva:

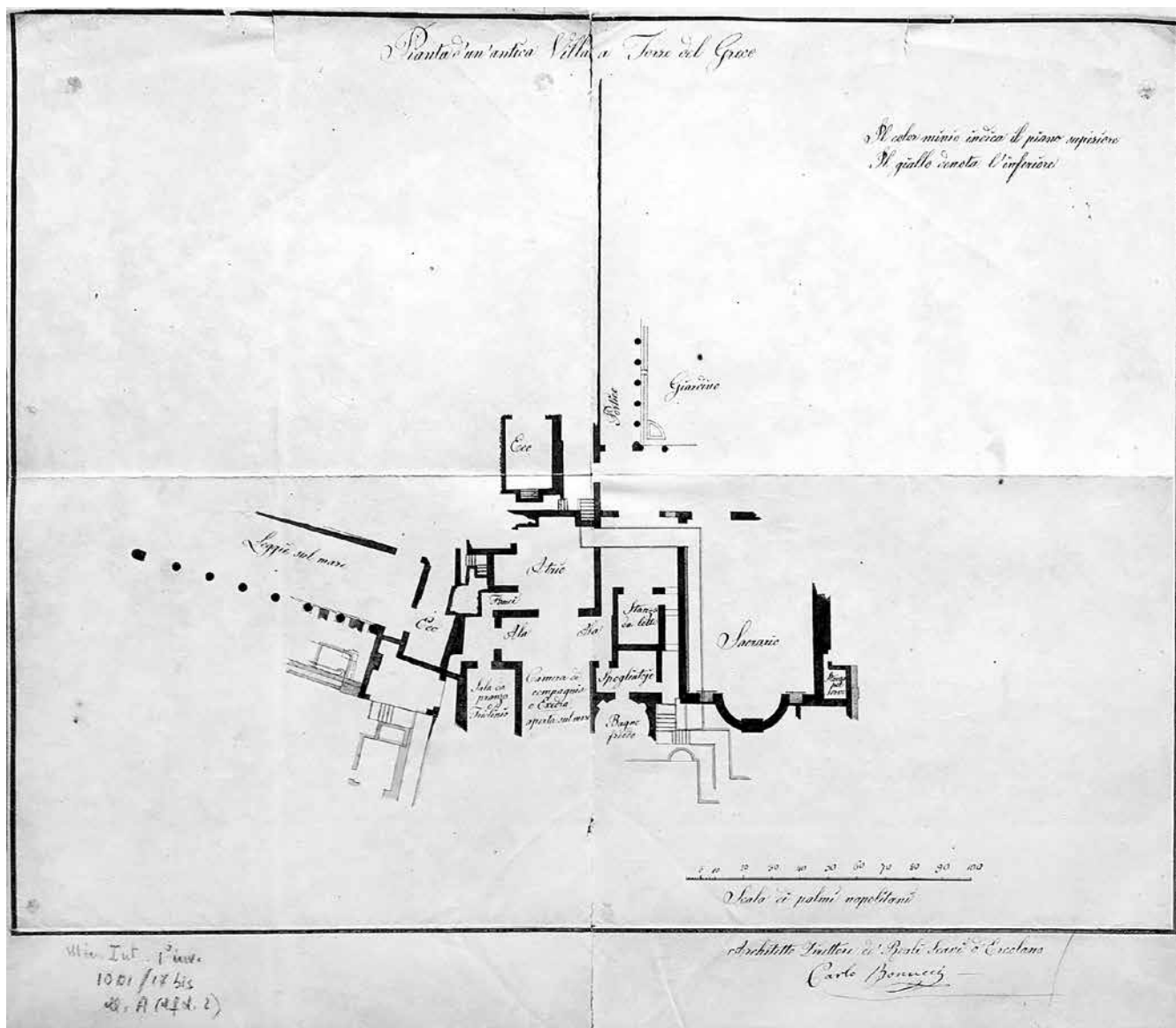
allorché si potrà giungere in 10 minuti a Portici, in 25 a Torre Annunziata, in 35 a Castellammare, in 50 a Nocera, quanti proprietari, commercianti, ricchi signori, poveri merciaiuoli ed operai non vi accorreranno e per diletto e per affari, i quali raramente prima vi si recavano o mai? La strada la più deliziosa d'Europa, la strada che condurrà al Vesuvio, a Pompei ed a Pesto, sotto il ridente cielo di Napoli e sulle rive dell'incantevole suo golfo, non sarà dessa un richiamo di gente più forte di quello che nol siano le strade di Anvers e di St. Germain, che quasi al solo diporto vengono percorse, senza che possan reggere al paragone per la bellezza e l'interesse dei luoghi?¹⁰

I luoghi di svago, le stazioni termali e balneari della costa e, soprattutto, le attrazioni culturali – i siti archeologici

di Pompei ed Ercolano – presenti sul territorio avrebbero, secondo le previsioni, fornito un'opportunità di guadagno almeno pari a quella degli scambi commerciali, sfruttando e incentivando una pratica “turistica” che si era sviluppata e consolidata nel tempo. Com'è noto, la contemplazione di una natura rigogliosa e insolita, il fascino del pittoresco espresso dai comuni vesuviani, la ricerca delle premesse storiche e archeologiche del presente avevano attirato da più di un secolo i viaggiatori del *Grand Tour*, e il viaggio era diventato un'esperienza sempre meno elitaria e sempre più borghese: «nel corso del XVIII secolo il Grand Tour cambiò volto: i turisti non erano più così giovani, il tour stesso non veniva più considerato esclusivamente come conclusione di un percorso di studio, conferma di uno stato sociale, esperienza di memorie apprese dai libri; ormai si partiva per piacere»¹¹.

La ferrovia e i problemi di tutela degli antichi reperti

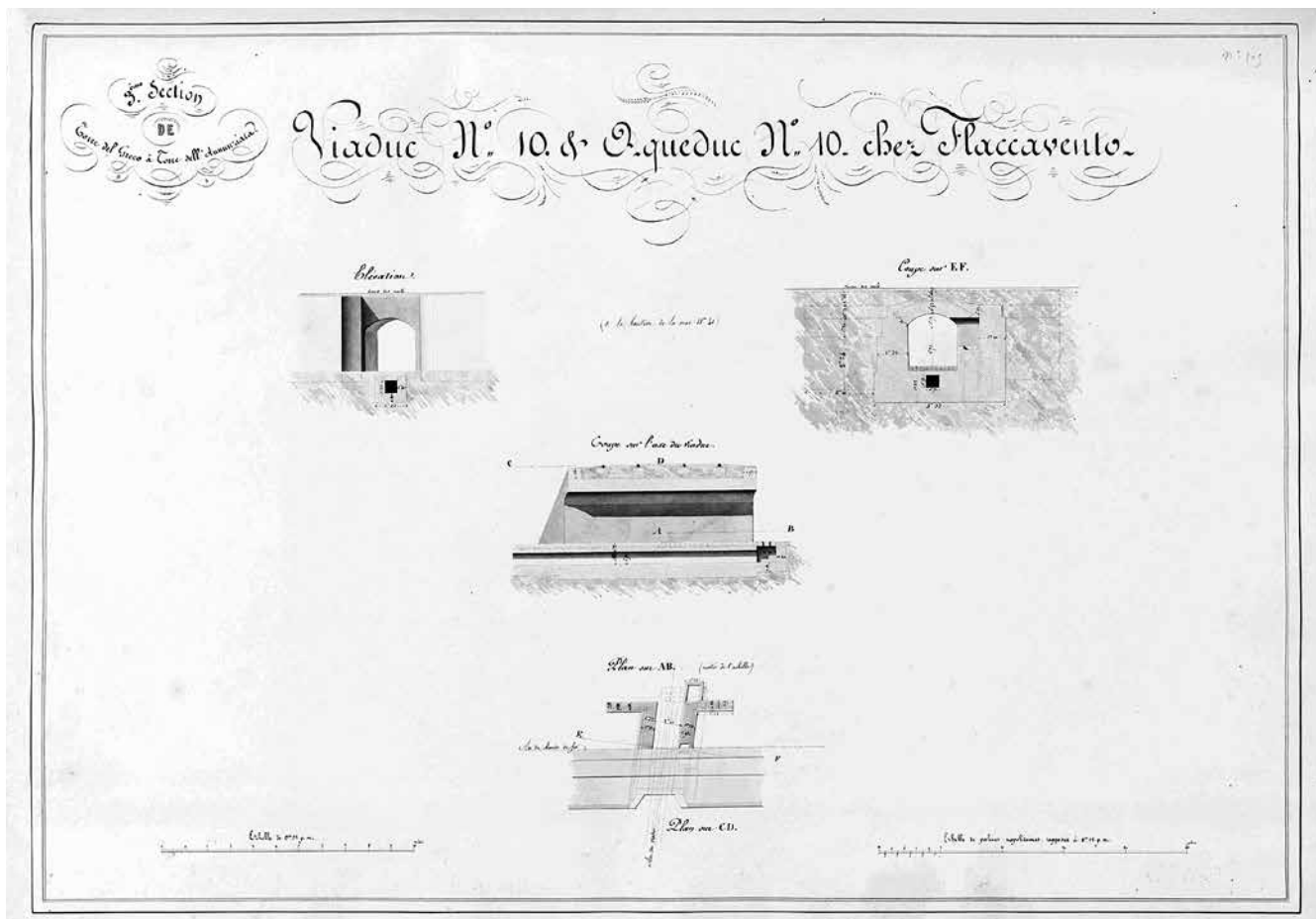
La storia della “linea ferrata” si ricollega alla vicenda degli scavi di Pompei e di altri comuni vesuviani quando, nel corso dei lavori per il suo prolungamento fino a Castellammare (fig. 1), vengono scoperti importanti complessi archeologici, la cui salvaguardia richiede con urgenza nuove riflessioni sul problema della tutela dei beni antichi. Nel 1841, infatti, le operazioni di scavo portarono alla luce a Torre del Greco e, successivamente, a Torre Annunziata alcune strutture che furono immediatamente identificate come parte dei resti di due ville di età romana.



2. Carlo Bonucci, *Pianta d'una antica Villa a Torre del Greco*, 1828. Napoli, Archivio di Stato, Ministero degli Interni, I Inventario, F. 1001, fasc. 17.

Nella contrada Sora di Torre del Greco, in una proprietà denominata Montella, era stata scavata una grande villa marittima, la cui importanza archeologica era nota già dal secolo precedente¹². Dopo anni di abbandono, nel 1827 grazie all'intervento di Carlo Bonucci il terreno fu rivendicato dalla Soprintendenza degli Scavi e per l'occasione se ne redasse una pianta (fig. 2)¹³, ad opera dello stesso architetto, che ricalcava un precedente disegno di Francesco La Vega e che oggi è conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli¹⁴. Nel 1839 il terreno passò nelle mani dell'abate Raimondo Flaccavento a patto che ne garantisse

un'adeguata manutenzione e ne custodisse i ruderi, anche se, a partire dal 1840, l'abate chiese e ottenne il permesso di praticare scavi nel suo fondo, i cui risultati sono ad oggi poco noti¹⁵. Quando, un anno dopo, i lavori per la strada ferrata interessarono la proprietà (fig. 3), si predispose un sistema di vigilanza degli scavi, affidando a un custode di Pompei il compito di sorvegliare i lavori, principalmente per evitare che gli operai rubassero gli eventuali oggetti ritrovati nei ruderi. In seguito ad alcuni attestati tentativi di appropriazione dei beni da parte di diversi soggetti¹⁶, tra cui lo stesso abate Flaccavento, si stabilì che i reperti

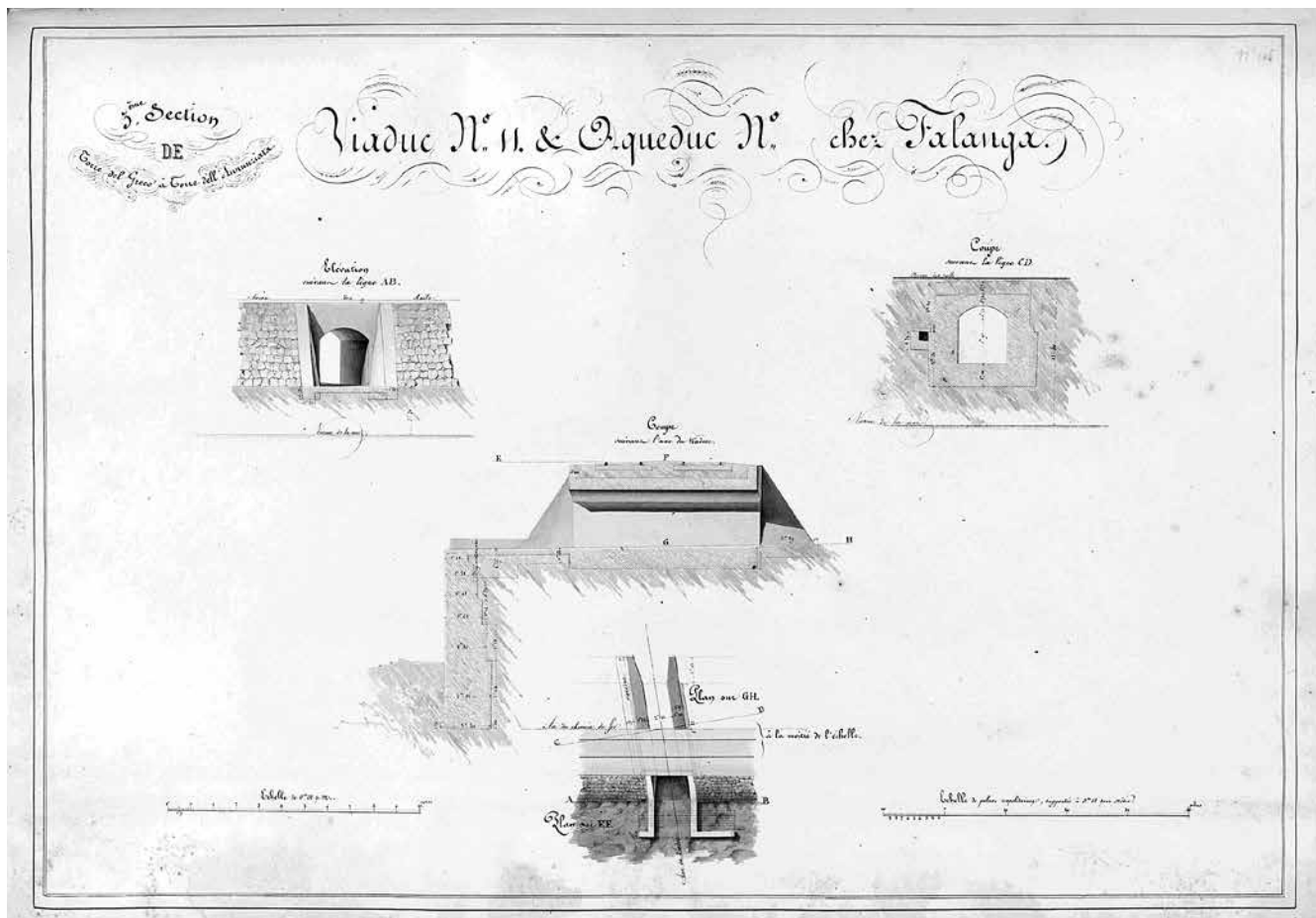


3. Strada di ferro da Napoli a Nocera e Castellammare, III sezione. Progetto del passaggio della linea ferroviaria in corrispondenza della proprietà Flaccavento, s.d. Parigi, Bibliothèque numérique patrimoniale de l'École nationale des ponts et chaussées, Ms. Fol. 3218/1.

fossero affidati in custodia preventiva al sindaco di Torre del Greco, e che fosse rispettata la norma sancita dal regio decreto del 14 maggio 1822, che disciplinava, appunto, le attività di scavo da parte dei privati¹⁷.

Come è noto¹⁸, il sistema normativo che governava queste procedure si fondava principalmente su due decreti reali. Quello del 13 maggio 1822 «sul divieto di demolizione, rimozione ed esportazione di monumenti storici o di arte», conteneva disposizioni precise sulla tutela degli oggetti di antichità esistenti negli edifici pubblici, nelle chiese, nelle cappelle e nei terreni di proprietà privata, dei quali si vietava la rimozione «dal loro sito attuale», la demolizione, il degrado e infine l'esportazione. I contravventori erano puniti con l'ammenda e la confisca dei beni, e il permesso di «extraregnazione» era accordato soltanto per gli oggetti «che

non fossero di un merito tale, da poter interessare il decoro della nazione». L'organismo deputato al relativo esame era la Commissione di Antichità e Belle Arti, composta dal direttore del Real Museo, da due soci dell'Accademia Ercolanese e altri due dell'Accademia di Belle Arti. Il secondo decreto, quello che viene più volte citato nell'ambito di questa vicenda, è quello del 14 maggio 1822, che elencava sette articoli relativi all'attività di scavo dei privati¹⁹, ai quali erano imposti precisi obblighi e sanzioni. Anche nel caso dei rinvenimenti portati alla luce nel corso di questa impresa, occorreva che un ispettore redigesse relazioni dettagliate in proposito, da inviare a una commissione che avrebbe giudicato il valore degli oggetti rinvenuti, «indicando quelli che per la loro eccellenza si dovranno riguardare come conducenti alla istruzione e al decoro della nazione»²⁰.

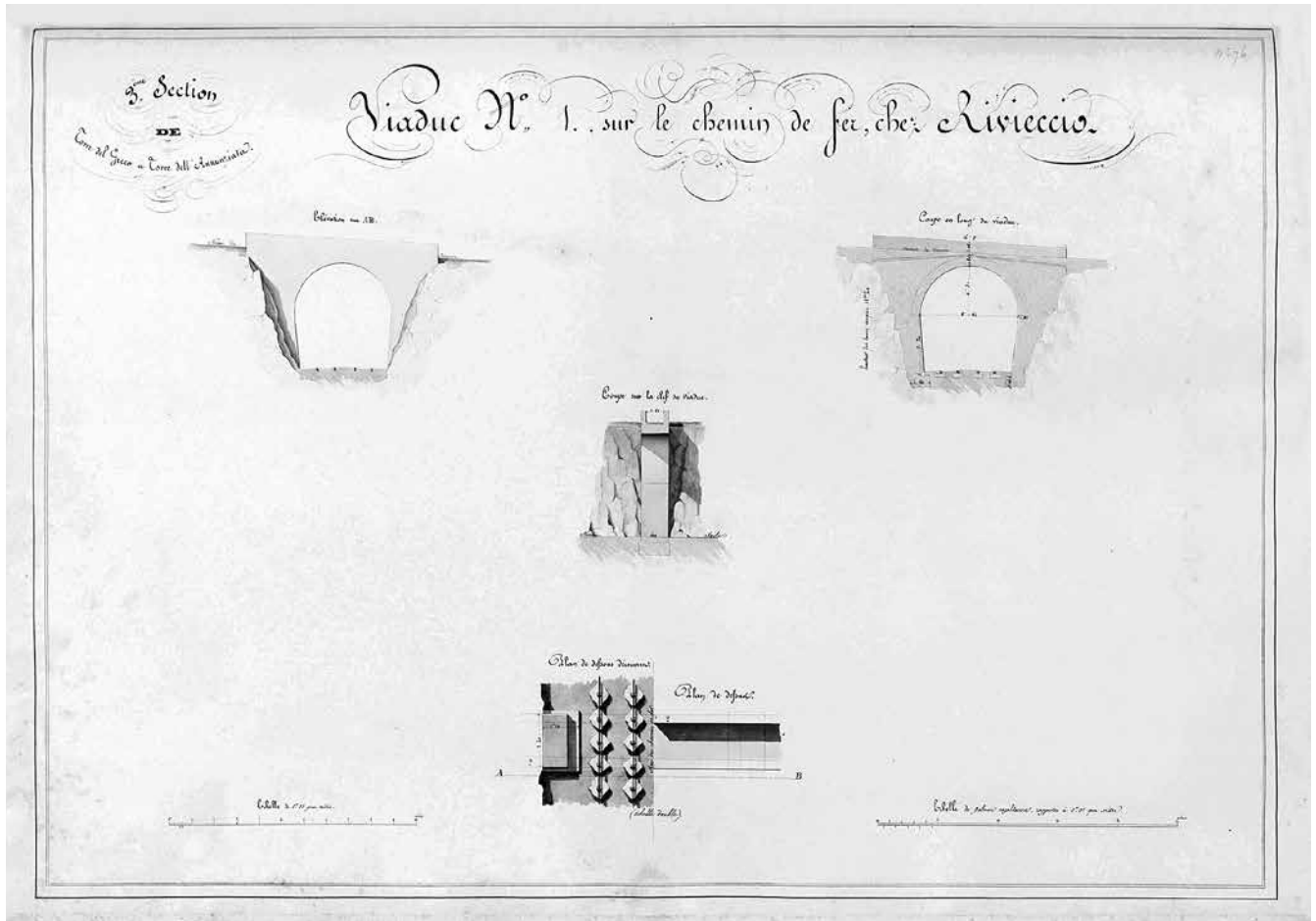


4. Strada di ferro da Napoli a Nocera e Castellammare, III sezione. Progetto del passaggio della linea ferroviaria in corrispondenza della proprietà Falanga, s.d. Parigi, Bibliothèque numérique patrimoniale de l'École nationale des ponts et chaussées, Ms. Fol. 3218/1.

A breve distanza dalla proprietà Flaccavento, nei fondi di proprietà Falanga e Riviaccio (figg. 4-5), si rinvennero murature antiche affrescate e alcuni oggetti²¹, la cui importanza documentaria richiese nuovamente l'intervento del ministro degli Interni. In seguito alla richiesta dell'abate di far realizzare – a spese di Bayard – un muro di cinta che salvaguardasse gli scavi presenti nella sua proprietà, si pensò di rilevare l'assetto dei reperti, e l'architetto Pietro Bianchi aprì le operazioni di rilievo realizzando una bella pianta ad acquerello con lo stato dei luoghi e dei ruderi visibili, oggi conservata nell'Archivio di Stato di Napoli (fig. 7)²². Grazie all'intervento del governo, fra il 1841 e il 1843, durante i lavori per la costruzione del tronco ferroviario, i ruderi della villa non subirono particolari danni e gli oggetti rinvenuti furono, come consuetudine,

trasportati altrove: una vasca marmorea fu custodita nel Real Museo Borbonico di Napoli, mentre alcuni resti di strutture murarie decorate con affreschi furono staccati e trasferiti a Napoli il 20 aprile del 1843²³.

Durante il prosieguo dei lavori della ferrovia, a Torre Annunziata, nel fondo di Scognamiglio (fig. 6), fu rinvenuto un altro edificio antico sepolto dalla fatale eruzione del 79 d.C.: ne eseguì la pianta Gabriele Cirillo, sempre sotto la direzione del Bianchi. Come testimonia un articolo di Francesco Maria Avellino apparso sul «Bollettino Archeologico Napoletano»²⁴, forte attenzione fu posta ancora una volta ai reperti portati alla luce: in particolare, l'architetto direttore degli scavi celebrava l'assoluta novità offerta da un dipinto che raffigurava per la prima volta il mito di Eco connesso a quello di Narciso, mentre poca

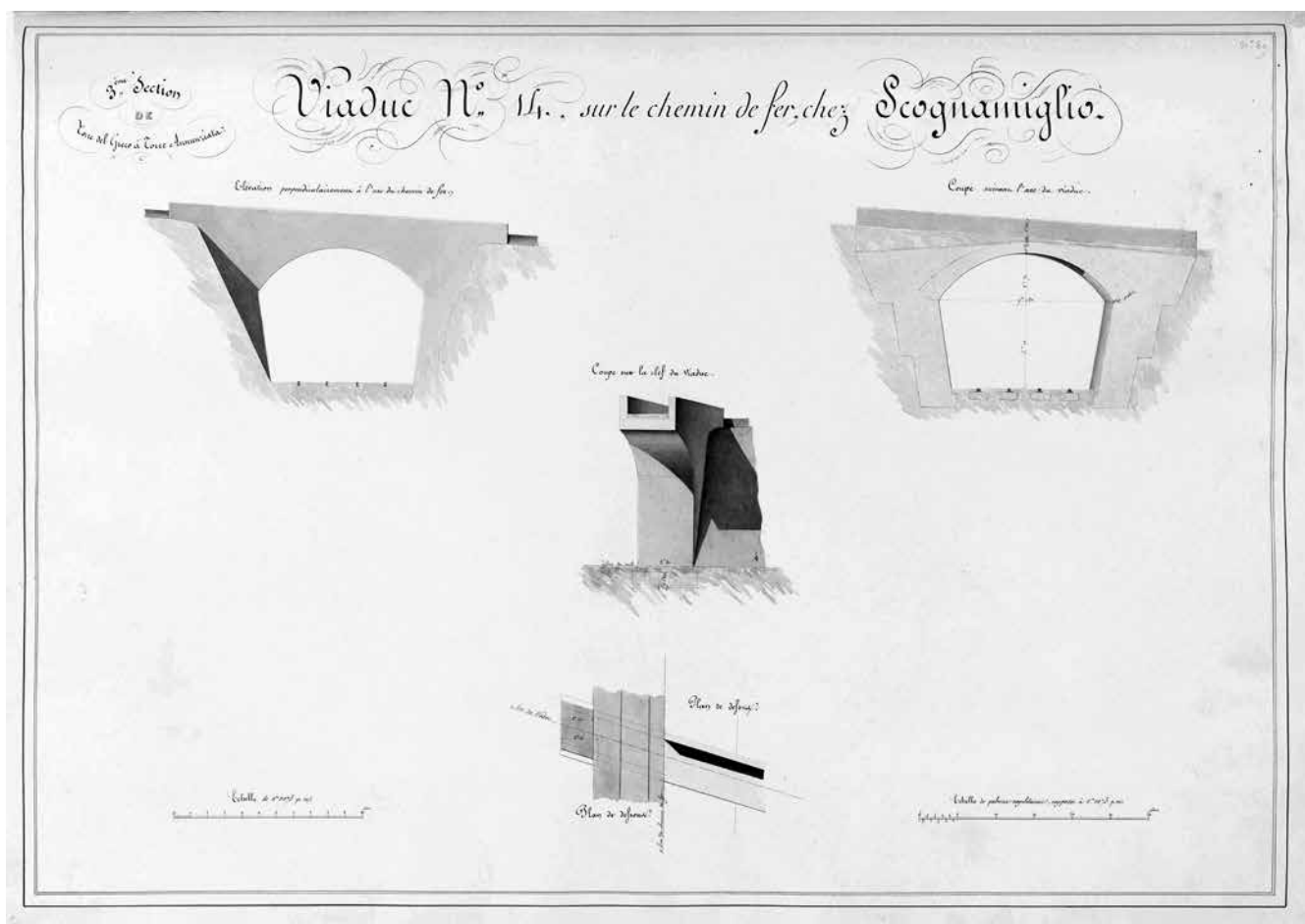


5. Strada di ferro da Napoli a Nocera e Castellammare, III sezione. Progetto del passaggio della linea ferroviaria in corrispondenza della proprietà Rivieccio, s.d. Parigi, Bibliothèque numérique patrimoniale de l'École nationale des ponts et chaussées, Ms. Fol. 3218/1.

rilevanza veniva conferita alle strutture antiche. In questa fase dei lavori si verificò un forte contrasto tra il direttore del Real Museo e Bayard, il quale fu richiamato all'osservanza delle leggi previste per gli scavi delle antichità: il responsabile della strada di ferro aveva infatti preteso la custodia degli oggetti rinvenuti e aveva manifestato l'intenzione di demolire le antiche fabbriche per proseguire i lavori. Per questo motivo le operazioni furono sospese per qualche tempo, così da permettere il rilievo delle rovine e il distacco di alcune decorazioni, tra cui un pavimento a mosaico, successivamente valutato di scarso valore e quindi non trasportato al museo. Nel frattempo, Bayard, in una lettera indirizzata al ministro degli Interni Santangelo, chiedeva il pagamento delle somme a lui dovute per la cessione al Real Museo dei reperti portati alla luce du-

rante i lavori, minacciando anche di non consegnare più gli oggetti rinvenuti fino a che non gli fosse stata rilasciata una ricevuta che certificasse l'elenco dei pezzi e il relativo valore. Nella visione dell'ingegnere francese, infatti, il museo avrebbe dovuto acquistare da lui gli oggetti che si volevano aggiungere alla collezione reale, mentre quelli che non venivano reputati interessanti gli sarebbero spettati di diritto, e potevano essere per questo portati in Francia. Bayard si lamentava anche delle continue sospensioni dei lavori, interrotti «sia perché si rinviene un pezzo di colonna, sia di muro ovvero di mosaico, e quasi sempre per cose di nullo valore ed importanza storica od artistica»²⁵.

È possibile, a questo proposito, che le pretese di Bayard, che a noi oggi appaiono eccessive e impraticabili, fossero dovute alla meccanica applicazione delle norme che rego-



6 Strada di ferro da Napoli a Nocera e Castellammare. Progetto del passaggio della linea ferroviaria in corrispondenza della proprietà Scognamiglio, s.d. Parigi, Bibliothèque numérique patrimoniale de l'École nationale des ponts et chaussées, Ms. Fol. 3218/1.

lavano l'esproprio dei terreni interessati dalla linea ferroviaria. Uno degli articoli del contratto stipulato dalla Società della strada di ferro riguardava, infatti, le condizioni di acquisto dei suoli, in base alle quali Bayard era tenuto a pagare ai proprietari il valore dei terreni in regime di pubblica utilità. A questo scopo, le proprietà venivano valutate da due esperti – uno predisposto dal proprietario, l'altro dalla Società –, che ne stimavano il valore, sia rispetto al danno, nel caso in cui la strada si limitava ad attraversare il terreno oggetto di vendita, sia rispetto alla rendita del terreno, valutata sulla base della natura dei suoli da occupare. Se poi sul terreno erano presenti dei beni che sarebbero stati inevitabilmente e totalmente distrutti, Bayard era tenuto a pagarne il valore, diventandone così legittimo proprietario: con ogni evidenza, l'ingegnere francese pen-

sava di estendere questa disposizione all'eventuale rinvenimento di strutture e oggetti archeologici. Naturalmente, le opposizioni di Bayard furono respinte da Santangelo, il quale impose la restituzione immediata di tutti gli oggetti tratti dal direttore dei lavori, e ordinò che fosse rilevata una pianta delle rovine per garantire il mantenimento dello *status quo* e impedire eventuali demolizioni non autorizzate. A questo scopo, fu incaricato di nuovo l'architetto Cirillo, che in una relazione inviata al Ministro denunciò la scomparsa di alcune pareti dell'antico edificio²⁶ e ne attestò le condizioni in una pianta conservata oggi presso l'archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Al di là di queste dinamiche, in ogni caso, in entrambi i fondi gli scavi furono condotti nella consueta ottica di concepire le rovine quali meri contenitori di oggetti d'arte, ma

in questo contesto emerge anche un'inedita attenzione al dato documentario offerto dai complessi architettonici in quanto tali. Di particolare interesse risulta, in questo senso, un carteggio tra Bonucci – in qualità di 'architetto locale' degli scavi – e il Soprintendente, nel quale l'architetto proponeva che il custode che sorvegliava i reperti antichi rinvenuti lungo la strada di ferro lasciasse aperte e disponibili alla visione e all'analisi degli esperti dell'Accademia e degli «amatori delle scienze» le rovine eventualmente portate alla luce, rivelando una visione assolutamente moderna delle potenzialità del patrimonio archeologico: da un lato, sotto il profilo della ricerca, e, dall'altro, in termini di promozione – anche turistica – del territorio.

L'idea di una tutela archeologica intesa nel senso di un'azione volta a valorizzare i beni antichi viene ripresa al momento di realizzare un accesso 'turistico' agli scavi collegato alla stazione di Pompei. La costruzione prende avvio dall'organizzazione di un evento di grande importanza: il VII Congresso degli Scienziati che doveva aver luogo nel settembre del 1845, e nel corso del quale si prevedeva una visita agli scavi archeologici dell'antica città²⁷. Per quella occasione si elaborò un progetto per il nuovo ingresso al sito in prossimità della strada di ferro: il disegno e la direzione dei lavori furono affidati inizialmente all'architetto Bonucci, in seguito coadiuvato dall'architetto Luigi Gandini, il quale aveva in alcune occasioni sostituito il direttore Bianchi nelle questioni relative a Pompei. Come si evince dalla pianta che attesta lo stato degli scavi al 1845 (fig. 8), la volontà era quella di costruire – nel più breve tempo possibile, vista l'urgenza data dall'evento – una rampa che a partire dalla stazione di Pompei conducesse agli scavi attraverso un varco corrispondente all'attuale Porta Marina, in prossimità di quella che all'epoca veniva chiamata l'Osteria del Lapillo.

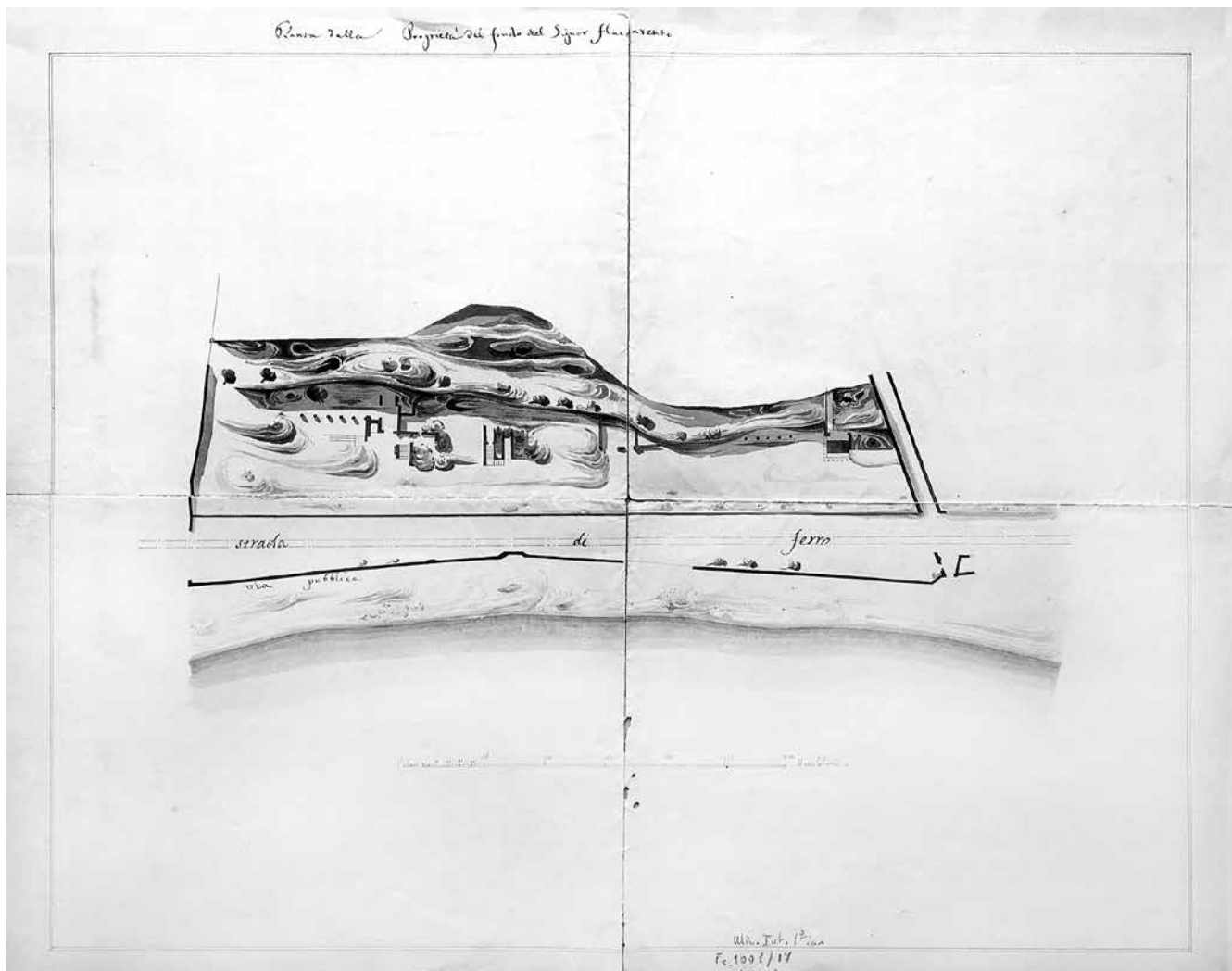
La scoperta di un piano inferiore nella casa di Championnet e l'entità delle opere di contenimento dei terreni che erano necessarie per la costruzione della rampa resero evidente l'impossibilità di completare l'operazione nell'arco di soli due mesi: per questo motivo si stabilì di predisporre un accesso temporaneo con rampe provvisorie, che potevano essere percorse a piedi o a cavallo, mentre le carrozze potevano utilizzare una rampa alternativa, già pre-

sente all'epoca dei lavori, poco distante dalla Taverna del Lapillo, e che si ricollegava alle rampe partendo da una casa rurale di proprietà Minervino. L'organizzazione del VII Congresso degli Scienziati era, evidentemente, concepita dai Borbone come un'ulteriore, importante occasione di promozione del territorio vesuviano.

Antico e Moderno nel paesaggio vesuviano

Un ultimo aspetto che si intende rilevare nell'ambito dell'analisi del rapporto tra ferrovia e preesistenze archeologiche non riguarda gli effetti materiali dell'intreccio di questi due ambiti, ma piuttosto quelli 'paesaggistici' che furono rilevati dai contemporanei, e che, oltre a fornire un suggestivo quadro del caso specifico della ferrovia in esame, aiutano a comprendere la percezione che abitanti e visitatori ottocenteschi del territorio vesuviano ebbero nei confronti di questo elemento infrastrutturale di forte modernità. Dalla lettura delle testimonianze più o meno coeve emerge una visione che riesce a cogliere armonicamente l'Antico e il Moderno offerto dal territorio, senza percepirne soluzioni di discontinuità o di rottura, ma, anzi, attribuendo alla nuova infrastruttura la veste di un valore aggiunto del paesaggio, che si integra con gli spazi senza stravolgerli. A titolo di esempio, si riporta un frammento della guida pubblicata da Ferdinand Gregorovius sull'Italia centrale e meridionale, nella quale l'autore definisce il passaggio della ferrovia in prossimità degli scavi come una soluzione esteticamente valida e dotata di un fascino che non è stato ancora possibile eguagliare negli altri siti archeologici italiani:

il visitatore che esca oggi da Roma per questa venerabile porta [Porta Maggiore], si trova dinanzi ad un nuovo spettacolo, perché là sorge la stazione provvisoria della prima strada ferrata degli Stati della Chiesa, che porta a Napoli: la costruzione molto meschina è a ridosso dell'arco gigantesco dell'acquedotto di Claudio. Si direbbe che l'invenzione più recente della civiltà abbia timore di levarsi a fianco delle rovine colossali dell'antica Roma, sebbene il genio moderno di gran lunga sorpassi quello dell'antichità, sì che un Plinio, o un Traiano proverebbero oggi uno stupore pari a quello del Lazio che vede per la prima volta passare precipitosa e sbuffante una



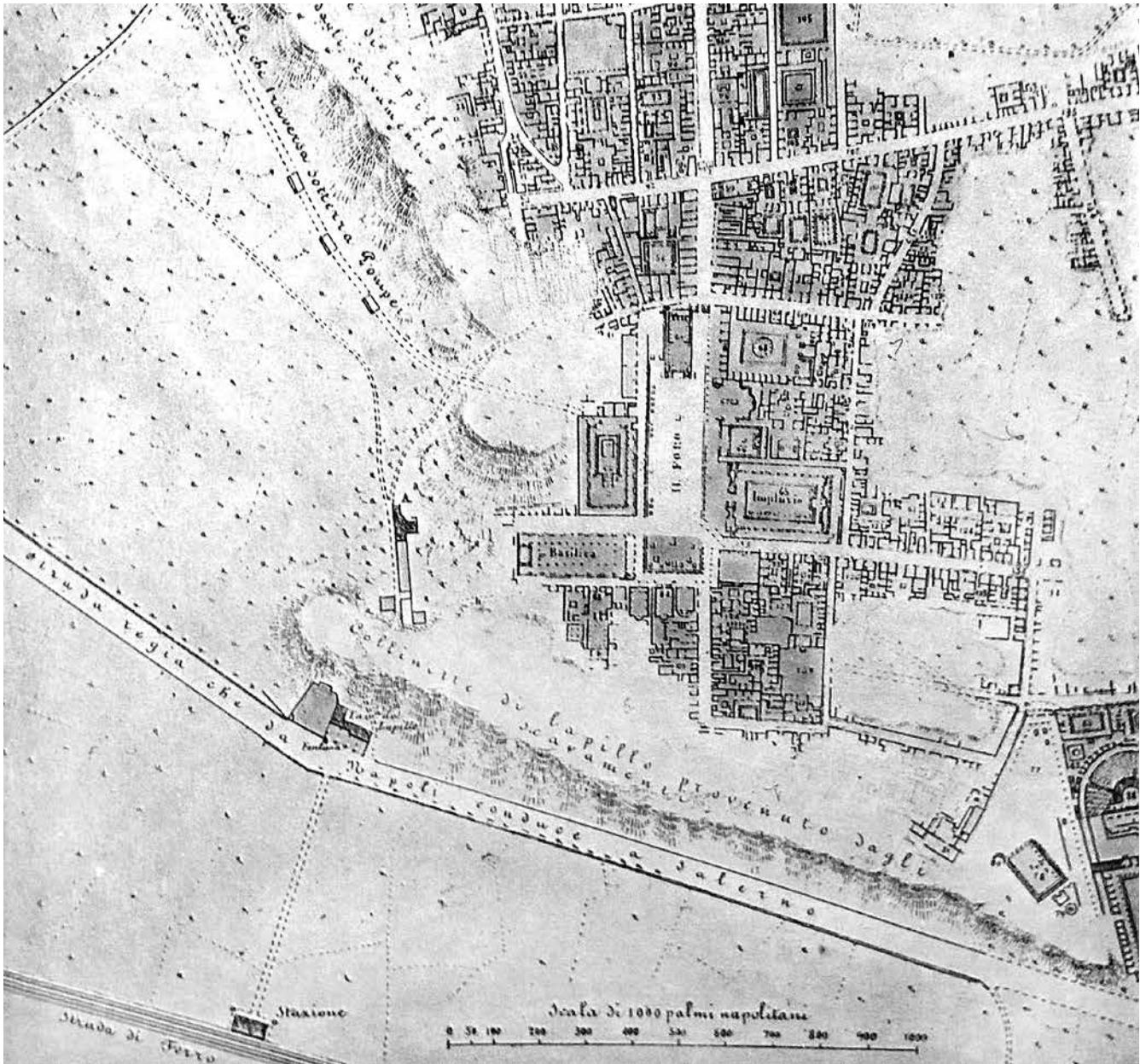
7. Pietro Bianchi, *Pianta della proprietà del fondo del Signor Flaccavento*, 1841. Napoli, Archivio di Stato, Ministero degli Interni, I Inventario, F. 1001, fasc. 17.

locomotiva. Eccezzuata la più bella strada ferrata del mondo, quella che va da Napoli a Pompei, non ve n'ha altra che possa offrire un contrasto più vivo fra due epoche dell'umana civiltà, quanto questa che corre lungo gli archi coperti di musco dell'acqua Claudia, attraverso alla triste campagna, fra le antiche tombe e le torri solitarie dell'età di mezzo²⁸.

Ne emerge una nuova estetica, destinata a superare la tenace contrapposizione tra un mondo antico, irrimediabilmente perduto, e un mondo moderno lanciato verso il progresso, nella felice e armoniosa combinazione tra i due: l'Antico è riscoperto e reso visibile dalla tecnica di conservazione messa a punto da Giuseppe Fiorelli e dalla ferro-

via, che imprime il suo segno veloce sul territorio, rafforzandone contemporaneamente l'accessibilità e la visione.

Le previsioni di Bayard trovarono rapidamente conferma sia nell'afflusso di visitatori, sia nella produzione della letteratura odeporica, che non mancò di fare riferimento al treno come mezzo di trasporto ideale per visitare il territorio, mettendone in evidenza nel contempo la capacità di suggerire riflessioni e inedite visioni sul paesaggio. Si legga quanto scrive, a questo proposito, Marc Monnier: «Una ferrovia collega oggi Napoli e Pompei. (...) Il tragitto dura un'ora; avete giusto il tempo di leggere quanto segue, interrompendo la vostra lettura per guardare da lontano il Vesuvio o la marina, l'acqua chiara circondata dalla cur-



8. Pianta degli scavi di Pompei con la stazione pompeiana della linea ferroviaria Napoli-Nocera, 1845 (da A. GAMBONI, P. NERI, Napoli-Portici. *La prima Ferrovia d'Italia - 1839*, Napoli 1987).

va morbida dei promontori, la costa blu che si allontana e diventa verde, la costa verde che si avvicina e diventa blu, Castellammare s'appressa mentre Napoli s'allontana»²⁹.

Attraverso la strettissima compenetrazione tra il tempo della lettura e il tempo della visione dal finestrino del tre-

no, suggerita dall'autore, si delinea una diversa esperienza di viaggio, che fornisce ai nuovi 'turisti' uno strumento di conoscenza del territorio agile e veloce, destinato a grande fortuna.

¹ Il tema delle prime linee ferroviarie e del loro sviluppo in Italia e nel mondo ha sollecitato la produzione di una bibliografia molto ampia di ricerche condotte sotto diversi profili. Tra i testi consultati più specificamente dedicati alle dinamiche politiche e sociali che caratterizzarono la prima età ferroviaria, è necessario citare, per il contesto italiano: I. BRIANO, *Storia delle ferrovie in Italia*, Milano 1977-1978 (3 voll.); A. CRISPO, *Le ferrovie italiane. Storia politica ed economica*, Milano 1940; L. DE ROSA, *Le ferrovie nella crescita economica europea*, in IDEM, *Iniziativa e capitale straniero nell'industria metalmeccanica del Mezzogiorno 1840-1904*, Napoli 1968; *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. GODOLI, M. COZZI, Palermo 2004; L. LANCELLOTTI, *Cenno sulle ferrovie italiane*, Napoli, Stabilimento di Majo, 1865, ristampa anastatica pubblicata integralmente in *L'indimenticabile emozione dei primi viaggi in treno 1839-1865*, a cura di C. TOGNOZZI, Varese 2016; N. OSTUNI, *Iniziativa privata e ferrovie nel Regno delle Due Sicilie*, Napoli 1980; C. PETITTI DI RORETO, *Delle strade ferrate italiane e del migliore ordinamento di esse. Cinque discorsi di Carlo Ilarione Pettiti*, Capolago, Tipografia e libreria Elvetica, 1845; M. SEGUIN, *Dell'influenza delle Strade di ferro e dell'arte di disegnarle e costruirle*, Milano, A. Ubicini, 1840; F. TAJANI, *Storia delle ferrovie italiane. A cento anni dall'apertura della prima linea*, Milano 1939. Relativamente alle linee europee imprescindibili sono gli studi di F. CARON, *Histoire des chemins de fer en France*, Paris 1997; M. DESPORTES, *Paysage en mouvement: transports et perception de l'espace XVIII-XX^e siècle*, Paris 2005, ed. cons. *Paesaggi in movimento. Trasporti e percezione dello spazio tra XVIII e XX secolo*, a cura di M. BONINI, I. GIORDANO, Milano 2008; C. LAMMING, *Les Grands Trains de 1830 à nos jours*, Paris 1983, ed. cons. *I grandi treni: dal 1830 ai nostri giorni*, Bologna 1991; H. PERKIN, *Age of the Railway*, London 1970; M. ROBBINS, *The Railway Age*, London 1962; W. SCHIVELBUSCH, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München-Wien 1977, ed. cons. *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino 1988.

² «Nous soumettons très humblement à votre Majesté; les propositions ci-jointes, accompagnées d'un mémoire explicatif, pour l'exécution du chemin de fer de Naples à Nocera et Salerno à nos frais et sans aucun sacrifice pour le trésor. Votre Majesté, qui fait sa constante étude de tout ce qui peut contribuer au bonheur de ses sujets, soit mieux que nous que le bien être et la richesse se sont développées d'une manière inattendue partout où les chemins de fer se sont introduits. (...) Ce monument fera époque en Italie. Il popularisera, nous l'espérons, un système de communication dont les moindres résultats sont de niveler la valeur des productions territoriales et de les mettre à même, non seulement de déloger les productions étrangères; mais encore de lutter avec elles sur le marché de l'Europe. Entouré pour la mer; d'une fécondité qui dépasse de beaucoup celle des autres pays, le Royaume de Naples est appelée à jouer par un système bien entendue de chemins de fer, d'une ère de prospérité incalculable»: Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNa), *Lavori Pubblici*, F. 248, fasc. 1, Lettera di A. Bayard de la Vingtrie, 28 gennaio 1836.

³ Ivi, Rapporto di N. Santangelo, 6 marzo 1836.

⁴ «Il Signor Bayard (...) nella memoria apologetica della sua offerta ha supposto che questi Reali Domini di Vostra Maestà abbiano ricchezze minerali, e prodotti dell'agricoltura che non possono sostenere il concorso con quelli delle altre nazioni per la difficoltà di trasportarli ai grandi centri di consumazione, e che rimangono perciò senza valore, non ostante che i simili prodotti stranieri si trovino gravati di enormi diritti d'immissione. Ha creduto quindi presentare un facile rimedio ad un tanto male nella costruzione delle strade di ferro (...). Questa idea è veramente bella e vera in astratto, benché non peregrina né nuova. Ma nel fatto dove sono queste ricchezze minerali? (...) Quanto ai prodotti dell'agricoltura poi, i vini soli può dirsi che per la via di Nocera vengono trasportati per consumo del-

la Capitale; e per una gran parte di questi, come per quasi tutti gli altri prodotti, il mare offre mezzi più facili e meno dispendiosi di trasporto. Sembra dunque che il Signor Bayard abbia fondato i suoi calcoli sopra dati immaginari per quel che riguarda le ricchezze minerali; e molto erronei in quanto ai prodotti dell'agricoltura che possono essere trasportati per il consumo della Capitale per la via di Nocera»: *ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. BAYARD DE LA VINGTRIE, *Società della strada di ferro da Napoli a Nocera, e Castellammare: prospetto*, Napoli, Migliaccio, 1837, p. 7.

⁷ Cfr. M. DESPORTES, *op. cit.*, pp. 84-135.

⁸ Cfr., ad esempio, *Voyage pittoresque sur le Chemin de fer de Paris à Saint-Cloud et Versailles*, Paris, Imp. de Michele Fossone, 1837, oppure *Voyage pittoresque en Alsace, par le chemin de fer de Strasbourg à Bâle*, Paris, J. P. Risler Libraire, 1844.

⁹ A. BAYARD DE LA VINGTRIE, *Considerazioni sulla strada di ferro da Napoli a Nocera e Castellammare*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1838.

¹⁰ Ivi, p. 13.

¹¹ E. J. LEED, *Memoria e ricordo: il ruolo dei dipinti nel Grand Tour in Italia*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di C. DE SETA, Napoli 2001, p. 13.

¹² Come scrive M. Pagano, «la rilevanza dei ruderi affioranti fece ipotizzare nel Seicento al Balzano che nella nostra località fosse da localizzare l'antica Ercolano. Tra gli altri resti allora visibili l'erudito descrive "una picciola Cappella a volta mezza sotterrata nel pavimento, la di cui costruzione è molto artificiosa, sendo tutta lavorata di minutissime petruccie, e in esse con ordine nella mura, che fin hora ve ne rimane alcuno, guasti l'altri dalla curiosità, dirò meglio, poca discrezione di chi vi è entrato a vedere di gusci di frutti di mare di ogni sorte, e vagamente colorite le mura di finissimo azzurro": sembrerebbe dunque trattarsi di un ninfeo. Sempre nel Seicento nella stessa contrada Sora fu rinvenuto il celebre bassorilievo marmoreo con Orfeo, Hermes ed Euridice, ora al Museo Nazionale di Napoli»: M. PAGANO, *La villa romana di contrada Sora a Torre del Greco*, in «Cronache ercolanesi», 1991, 21, p. 149.

¹³ La pianta ad acquerello fu realizzata in tre versioni, due delle quali furono ritrovate da M. Pagano e pubblicate nel suo già citato articolo: *ivi*, p. 150.

¹⁴ ASNa, *Ministero dell'Interno*, I inv., F. 1001, fasc. 17 bis, all. A.

¹⁵ G. Minervini pubblicò un breve articolo su alcune tegole bolate ritrovate nell'ambito degli scavi realizzati da Flaccavento nel «Bullettino Archeologico Napoletano» (II, 1884, pp. 123-124).

¹⁶ G. Novi dà testimonianza di alcune di queste appropriazioni indebite: «molte cose furono ritrovate di cui non si seppe notizia, perché involate e vendute di nascosto da mano infida. (...) Flaccavento trovò bellissimi oggetti di marmo e di bronzo che vendette senza pubblicità, accrescendo così accortamente la sua privata fortuna. (...) Nel 1841, la trincea aperta per la costruzione della ferrovia Napoli-Torre Annunziata, nei terreni attigui a quelli del Flaccavento, tagliò nel bel mezzo una serie di camere, esportandone gli oggetti che vi si rinvennero; fra i quali due genii alati di bronzo dorato, una statua di bronzo e dei vasi dello stesso metallo che dal Bayard, direttore dell'impresa, furono mandati in Francia, senza dire di altre cose sottratte dagli operai ad istanza di alcuni che con danaro contante li esortavano a tanta malvagità»: G. NOVI, *Un pago o vico sepolto tra Ercolano e Pompei*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXV, 1895, pp. 12-13.

¹⁷ «Colla data di oggi ho disposto che gli oggetti al margine descritti rinvenuti negli scavi che si eseguono nel tenimento di Torre del Greco per la costruzione di quella strada ferrata, fossero depositati nelle mani del sindaco del detto Comune, il quale ha fatto conoscere che alcuni altri erano stati involati dai soprastanti della strada

medesima e che il sacerdote don Raimondo Flaccavento (...) aveva tentato di indurre quei travagliatori ad affidargli non si sa con quale scopo le attività che per lo innanzi avrebbero portato altrove. Ho scritto pure all'Intendente della Provincia perché raccomandasse caldamente al nominato funzionario la cura di far adempiere esattamente quanto prescrive il Real Decreto del 14 maggio 1822»: Napoli, Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale (d'ora in avanti MANN), XVIII, B. 4, fasc. 3.

¹⁸ Cfr., in particolare, P. D'ALCONZO, *L'anello del Re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze 1999, pp. 131-136; R. DI COSTANZO, *Tutela giuridica dei beni artistici e proprietà privata nel Mezzogiorno preunitario, in Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno, Napoli 1997, a cura di I. ASCIONE, Roma 2000, pp. 53-62; A. MILANESE, *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze 2014, pp. 21-28.

¹⁹ La ferrovia era costruita mediante capitali privati – quelli della Società che faceva capo a Bayard – e quindi, da questa particolare angolazione, non poteva essere omologata a un'iniziativa di carattere pubblico, dovendo sottostare ai vincoli previsti dal decreto.

²⁰ Art. 5 del R.D. del 14 maggio 1822, cit. in *Codice per lo Regno delle Due Sicilie*, Libro II, titolo II, Palermo 1832, p. 204.

²¹ In quell'occasione si rinvennero alcune sculture decorative per esterni, una vasca di marmo con protome bacchica, e resti di strutture murarie affrescate, delle quali una, che raffigurava un tripode presso il quale stava un giovane toro, fu trasferita al Real Museo: cfr. L.A. SCATOZZA HÖRICH, *Ville nel territorio ercolanese*, in «Cronache ercolanesi», 1985, 15, p. 158.

²² La pianta, datata 16 dicembre 1841, fu allegata a una relazione sullo stato dei luoghi del 29 dicembre 1841: ASNa, *Ministero degli Interni*, I Inventario, F. 1001, fasc. 17. Nel commentarla, Pagano scrive: «essa risulta essere piuttosto schematica ed imprecisa, ma è interessante sia perché dà un quadro della situazione topografica degli scavi a quella data, sia perché dimostra che il portico più orientale, rivolto verso il mare, che troviamo poi dettagliatamente delineato nella più tarda pianta commentata dal Pancaldi, era già stato rimesso in luce a quest'epoca»: M. PAGANO, *La villa romana*, cit., p. 150.

²³ Per un'analisi degli scavi successivi al periodo in esame e un più specifico approfondimento delle vicende archeologiche relative ai complessi rinvenuti in questo sito, si rimanda a M. PAGANO, *La villa romana*, cit., pp. 153 e sgg.; IDEM, *Torre del Greco. Scavi e restauri in località Ponte di Riviaccio (villa marittima romana detta Terma-Ginnasio)*, in «Rivista di Studi Pompeiani», 1993, 6, pp. 256-267; L.A. SCATOZZA HÖRICH, *op. cit.*, pp. 152 e sgg.; M.P. GUIDOBALDI, *Villa Sora a Torre del Greco*, in *Città vesuviane. Antichità e fortuna. Il suburbio e l'agro di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabiae*, a cura di P.G. GUZZO, G. TAGLIAMONTE, Roma 2013, pp. 137-141.

²⁴ *Descrizione di un antico dipinto scoperto non lungi da Pompei, e che rappresenta il mito di Narciso e di Eco*, in «Bullettino archeologico napoletano», XL, 1845, pp. 33-35.

²⁵ MANN, XVIII, B. 4, fasc. 3, Lettera di Bayard ad Avellino, 22 novembre 1842.

²⁶ «Fortuna che si trovi da me delineata e presso di lei depositata la pianta dello stato in cui l'anno scorso ritrovavasi l'antico edificio rinvenuto in Torre Annunziata nella masseria di Scognamiglio nel tracciarsi la strada ferrata. Esso riveduto da me di recente in obbedienza agli ordini di Sua Eccellenza il Ministro degli Affari Interni, e Suoi, non presenta che la parete occidentale di una stanza coperta da pavimento a mosaico e tre colonne in continuazione, site dalla parte d'occidente: della descritta, quali membri non han potuto da me aggiungersi all'anzidetta pianta, per formarne una generale, giacché quelli che la componevano trovansi demoliti perfettamente, e non se ne rilevano neppure le vestigia, per cui ho tralasciato fare la pianta degli attualmente esistenti, perché di pochissimo momento»: *ivi*, Lettera di G. Cirillo, 3 febbraio 1843.

²⁷ Cfr. R. IOVINELLA, «*Statistica dell'antichità: l'archeologia al VII Congresso degli scienziati italiani*», in «Napoli nobilissima», s. VI, 5, 2014, pp. 191-199.

²⁸ F. GREGOROVIVUS, *Wanderjahre in Italien*, Leipzig 1877, ed. cons. *Passeggiate per l'Italia*, I, a cura di U. CARBONI, Roma 1906, copia digitale disponibile online all'indirizzo www.liberliber.it

²⁹ L'autore è citato da M. OSANNA, in *M. Monnier. Pompei e i pompeiani*, a cura di L. GALLO, Venosa 2015, p. 6.

ABSTRACT

1836-1845: The First Bourbon Railroad and Vesuvian Archeological Excavations

The present essay is a historico-critical analysis of the relationship established in the years before the unification of Italy between the Naples-to-Nocera railroad with a branch line to Castellammare and the archeological ruins near Vesuvius. This matter has met with little attention by historians, whereas it marked a significant moment in the construction of the first Italian railroad, influencing all phases of its planning, construction, and fruition, and giving rise in the course of time to various implications and issues. In a time when there were no precise guidelines as to how to intervene when archeological excavations were concerned in order to guarantee their preservation and maintenance, the design and construction of the railroad could not but raise unforeseen questions for both the persons in charge of the undertaking and those responsible for the sites. Once the railroad line had been built, the passing of trains in proximity to the diggings made the Vesuvian landscape a model of how, in a vision perceived and appreciated by the visitors of the time, the ancient and the modern could be brought into harmony.

Note e discussioni

Un inedito di Bernardino Pizzuto: il Compianto di Sant'Agata dei Goti

Paola Improda

Il pittore Bernardino Pizzuto non è molto noto alla critica¹. L'artista è menzionato come testimone nelle carte del processo intentato nel 1544-1545 da Pietro Negroni contro il medico Girolamo Lanzalone per il mancato pagamento della perduta tavola raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo, Caterina d'Alessandria e Onofrio*, in origine nella chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli². Dalle carte del processo appena citato si evince che nel 1544 il pittore risiedeva a Napoli, nel quartiere di Forcella, ed era membro della corporazione dei pittori³. Da altre notizie d'archivio si ricava che la sua città natale era Aversa⁴.

L'unica sua opera documentata è la tavola del 1532 raffigurante *San Donato in cattedra* (fig. 1)⁵, collocata in origine sull'altare della cappella intitolata al santo nella chiesa dell'Annunziata di Aversa e attualmente custodita nei depositi del locale Museo Diocesano. Si tratta di un'opera articolata secondo simmetrie un po' attardate, con un gusto compositivo quasi quattrocentesco. Al centro è raffigurato il vescovo Donato, assiso su un trono marmoreo decorato con un bassorilievo di ispirazione classica. Ai lati, due angeli a figura intera reggono il pastorale e un libro; in alto, tra le nubi, altri due angeli, raffigurati a mezzo busto e in posa orante. È evidente, negli impasti di colore morbidi e delicati, il richiamo alle opere di Andrea Sabatini e di Giovan Filippo Criscuolo.

Tra i dipinti che sono stati attribuiti al Pizzuto su base stilistica, due gli spettano con certezza, a mio parere. Il primo è la tavola d'altare raffigurante la *Dormizione e Assunzione della Vergine* (fig. 2)⁶, opera dipinta per la cappella della famiglia Merenda⁷, nel deambulatorio della Cattedrale di Aversa, e ancora *in loco*.

Lo stile della scuola del Sabatini è molto riconoscibile anche in questo dipinto. Gli angeli della pala Merenda presentano evidenti analogie con quelli che compaiono nel *San Donato in cattedra*, in particolare nelle torniture morbide delle membra e nelle vaporose capigliature. Identica è la resa del piumaggio delle ali, uguali gli attacchi delle vesti sulle spalle. Allo stesso modo, le pieghe del pannello sul braccio alzato e benedicente di san Donato richiamano quelle dell'apostolo all'estrema sinistra della tavola commissionata dai Merenda, anche se le ondulazioni della veste di quest'ultimo sono più plastiche, facendo supporre un aggiornamento del pittore sui modi di Marco Cardisco⁸. Inoltre, notevoli coincidenze si riscontrano nella tipologia e nei panneggi dei paramenti indossati da san Donato e da san Pietro. L'adozione di stilemi cari al Cardisco è molto chiara soprattutto nella metà inferiore del dipinto in Cattedrale, dove è raffigurata la *Dormitio Virginis*: in essa le analogie con le opere mature del

maestro calabrese, quelle che più riflettono l'accesa materia pittorica di Polidoro da Caravaggio e di Pedro Machuca, sono stringenti⁹.

Trasferitosi a Napoli, il Pizzuto ebbe modo di assimilare meglio la lezione dei suoi probabili maestri¹⁰. Nella vivace capitale del Regno il pittore dovette dipingere il polittico della quarta cappella a destra della chiesa del Gesù delle Monache, raffigurante, nei due registri principali, la *Dormizione e Assunzione della Vergine*; nella cimasa, l'*Adorazione dei Magi* e la *Santissima Trinità*; negli scomparti laterali, quattro *Santi* e l'*Annunciazione*¹¹. L'impostazione delle figure e la gamma cromatica del polittico napoletano rimandano con precisione alle due tavole aversane, avvalorando la proposta di una datazione pressoché contemporanea, tra gli anni trenta e quaranta del Cinquecento.

In questa sede, infine, va aggiunta al catalogo del Pizzuto una tavola che presenta tratti stilistici comuni alle tre opere sopracitate, ovvero il *Compianto su Cristo morto* custodito nella chiesa di San Francesco a Sant'Agata de' Goti (fig. 3), dove reca un'attribuzione a Silvestro Buono. La tavola fu realizzata per la cappella di Santa Maria della Pietà, di giustapponimento della famiglia Ruggiero¹².

Nel *Compianto* ritornano la dolcezza delle forme e la morbidezza delle cromie derivanti dal Sabatini e dal Criscuolo. La narrazione esprime tutta la drammaticità che il soggetto richiede, ma essa appare contenuta e delimitata nella circolarità dinamica dei gesti e delle pose delle figure centrali. Il confronto fra la figura di una delle pie donne del *Compianto* e l'Assunta della pala Merenda (figg. 4a-b) fornisce un riscontro puntuale. L'identità della mano è evidente nei medesimi tratti dei volti ovoidali – si noti la caratteristica forcilla formata dal naso e dalle sopracciglia – e nell'analogo ricadere e avvolgersi del velo bianco che copre il loro capo.

Nonostante le difficoltà di interpretazione causate dalla scarsità di appigli documentari e dalla relativa esiguità del catalogo fin qui ricostruito, dalle opere appena riferite al pittore e dal confronto stilistico fra esse e i dipinti degli altri artisti menzionati emerge con nettezza l'impressione che il Pizzuto abbia compiuto un percorso pittorico sempre attento alle novità apprese nella capitale, facendo tesoro della linea morbida e del colore puro e smaltato cari al Sabatini e al suo migliore allievo, Giovan Filippo Criscuolo, e riuscendo persino a metabolizzare l'espressionismo aspro e plastico dell'ultimo Cardisco. Tutto ciò gli ha consentito di svolgere un ruolo niente affatto provinciale e limitato alla sola città natale.

In vista di ulteriori studi, che porteranno sicuramente ad accrescere il catalogo del pittore, resta aperta la questione dei rapporti storicamente intercorsi fra Bernardino Pizzuto e i pittori napoletani e regnicoli suoi contemporanei, in particolare le relazioni che effettivamente hanno determinato la maturazione del suo linguaggio pittorico.



1. Bernardino Pizzuto, *San Donato in cattedra*. Aversa, Museo Diocesano, depositi (già Aversa, chiesa dell'Annunziata).

2. Bernardino Pizzuto, *Dormizione e Assunzione della Vergine*. Aversa, Cattedrale.

3. Bernardino Pizzuto, *Compianto su Cristo morto*. Sant'Agata de' Goti, chiesa di San Francesco.

4. Bernardino Pizzuto: a) *Dormizione e Assunzione della Vergine*, part. Aversa, Cattedrale; b) *Compianto su Cristo morto*, part. Sant'Agata de' Goti, chiesa di San Francesco.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Archivio Storico Comunale di Aversa (d'ora in avanti ASCA), *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte I, anno 1528 (libro X, P, ff. 187-88), c. 143v.

Si fe' la cona per legato di Giovan Battista Corbino e si maritarono altre due figliole con Minico di Savignano, ed altra con Filippo Cotinario d'Aversa.

2. ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte I, anno 1532 (libro O.2, f. 121), c. 147r.

A mastro Bernardo Piczuto pittore di Napoli ducati 36 per avere pittato la cona di San Donato, per legato d'Antonio de Siia e Battista Corvino suo genero, della quale summa ne tenea certi carlini depositati il reverendo Paolo Merenda, quale li restituì¹³.

3. ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte III, anni 1528-1532, c. 167r-v.

Notizia dell'eredità di Giovan Battista Corbino.

A' 24 luglio detto anno [1532], notaio Pietro Paolo Pacello per pagamento del testamento ed inventario che si fece del quondam Joan Battista Corbino.

Si venderono dalla Santa Casa più calici d'argento per fare la cona de la ecclesia ad istanza del quondam Giovan Battista Corbino, che avea lasciato erede la Nonciata, come appare per testamento e legato.

La Casa [dell'Annunziata], come erede di Giovan Battista Corbino pagò un legato a don Leo de Castellana, fol. 165 tergo, ed a' 16 luglio salda Luca Porto di Casale di Principe fol. 168.

Se declara come lo qual Joan Battista Corbino, che fe' erede suo la ecclesia della Nonciata, lassao in testamento ad Anna sua sorella otto oncie in dote che s'avessero da pagare da li mastri [...].

Liberati a mastro Berardino Piczuto d'Aversa, abitante in Napoli, ducati 36 per una cona, che have fatto ad soie dispise, quale cona tene la immagine e figura di San Donato, che è posta in la cappella di San Donato, dentro la ecclesia della Nonciata, quale cona lassao che se fosse fatta per mezzo di Antonio de Sija [o de Sica], e Battista Corvino suo erede e genero, per la quale cona lo reverendo Paolo Merenda d'Aversa ne tenea quattro carlini in deposito, ad talché li mastri fossero tenuti e facessero detta cona e sono depositati quando li mastri passati vendero la casa di detto Antonio e per essere fatta detta cona sono stati restituiti dei quattro carlini a detta ecclesia per lo detto messer Paolo, ducati 36.

¹ Un accenno al Pizzuto è stato fatto in passato da Andrea Zezza che ha riferito al pittore un piccolo gruppo di tavole costituito da due opere aversane, il *San Donato in cattedra* nella chiesa dell'Annunziata e la *Dormitio Virginis* nella Cattedrale, dal polittico del Gesù delle Monache a Napoli e da altre due *Dormitio Virginis*, una collocata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Fondi e l'altra venduta l'8 aprile 1987 a Londra presso Sotheby's: A. ZEZZA, *Ferrante Maglione e Marco Pino: una rilettura dei documenti per l'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa*, in «Bollettino d'arte», s. VI, 1999, 108, p. 83, nota 6.

² A suo tempo, Angelo Borzelli lesse le carte del processo che trascrisse in *Un quadro di Pietro de Nigrone nella chiesa di S. Agnello a Caponapoli*, Napoli 1907, pp. 10-19. Da esse si apprende che durante la contesa giudiziaria i pittori Bernardino Pizzuto, Giovan Lorenzo Firello, Giovan Filippo Criscuolo e molti altri ancora furono ritenuti dal Lanzalone sospetti e parziali nel giudizio, per cui, al fine di stabilire con coscienza il giusto prezzo del dipinto si decise di interpellare Giovanni da Nola e Giorgio di Arezzo (il Vasari). Nelle carte della disputa sono presenti anche i nomi di Agostino Tesaurò, Michele Curia e Leonardo Castellano. Giorgio Vasari non poté comparire tra i testimoni, perché multato, e il suo posto fu preso da Leonardo da Pistoia.

³ «Berardino Piczulo ad Forczella»; «Berardino Piczullo de Neapoli», membro «congregationis pictorum»: A. BORZELLI, *op. cit.*, pp. 13, 16, 18.

⁴ «Berardino Piczuto d'Aversa, abitante in Napoli»: ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte III, anni 1528-1532, c. 167v.

⁵ La commissione pittorica fu ricevuta nel 1528 e fu portata a termine nel 1532, anno in cui il pittore fu pagato 36 ducati da Battista Corbino e in cui il sacerdote Paolo Merenda restituì i quattro carlini di garanzia all'Annunziata: ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte I, anno 1528 (libro XP, ff. 187-88), c. 143v; anno 1532 (libro sign. O.2, f. 121), c. 147r; parte III, anni 1528-1532, c. 167v. Lo storico aversano Gaetano Parente lesse nella platea il nome del Pizzuto collegato al *San Donato in cattedra*, ma reputò quest'ultimo un'opera diversa da quella citata nel documento (G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1857-1858, ed. anastatica cons. Aversa 1990, II, p. 74).

⁶ Il dipinto è quello che il Parente segnala come «Transito della Vergine, o Assunta» e dice attribuito a Polidoro da Caravaggio (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 485). Nel 1990 la tavola è stata segnalata come *Dormitio Virginis* di ignoto pittore della prima metà del secolo XVI, informato dei modi di Riccardo Quartararo, artista siciliano a cui nel 1987 il Bologna attribuì la *Dormitio Virginis* proveniente dalla chiesa dello Spirito Santo di Torre Annunziata, opera attualmente conservata nel Museo di Capodimonte (G. PETRENGA, in *La Cattedrale nella Storia di Aversa 1090-1990. Nove secoli d'arte*, cat. mostra, Aversa 1990, Caserta 1990, p. 86. Sul Quartararo, cfr. P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo: il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà aragonese*, in «Dialoghi di storia dell'arte», II, 1996, pp. 32-57). Il confronto con l'opera attribuita al Quartararo regge solo dal punto di vista iconografico. Infatti, il dipinto aversano appartiene ad una generazione successiva e risente dell'influsso della pittura napoletana più aggiornata. Nel 1999 Zezza ha incluso la tavola aversana – col titolo di *Dormitio Virginis* – nel gruppo di opere da riferire al Pizzuto (A. ZEZZA, *op. cit.*, p. 83, nota 6).

⁷ Nell'iscrizione al vertice della cornice in stucco che contiene la pala con la *Morte e Assunzione della Vergine*, si legge che l'altare fu dedicato all'Assunta nel 1548 e Giovan Battista Merenda ne curò il restauro due secoli dopo, nel 1787 (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 458). Durante la visita pastorale del vescovo Giorgio Manzòlo, compiuta il 5 maggio 1584, il reverendo Fabio Merenda, sacerdote della Cattedrale, riferì che la cappella era di patronato della propria famiglia (Archivio Storico Diocesano di Aversa, d'ora in avanti ASDA,

Fondo visite pastorali, Santa Visita del Vescovo Giorgio Manzòlo, anno 1583, c. 26r). Il nome del committente della cappella compare nelle carte della visita del vescovo Pietro Orsini (cappella del «quondam Antonii Merendae», c. 80r) e nell'epigrafe apposta a una lapide in cui è scolpito lo stemma del casato Merenda. Dall'iscrizione si apprende che la lastra fu collocata nell'anno 1548 da Antonio Merenda ma fu distrutta dal tempo; tuttavia, per non cancellare la memoria dei propri avi, il nipote Paolo si incaricò di rifarla nel 1607 (G. PARENTE, *op. cit.*, II, p. 458 vi leggeva l'anno 1608; notizie su Paolo Merenda sono in ASCA, *Platea dell'Annunziata di Aversa*, parte III, anno 1658, c. 677r). Un altro Paolo Merenda, che va identificato con quello a cui furono dati in deposito nel 1528 i quattro carlini per la realizzazione del *San Donato in cattedra* della chiesa dell'Annunziata, è sepolto in questa cappella. La lapide terragna con l'effigie del defunto fu posta in chiesa nel gennaio 1544 da Antonio Merenda. In origine la cappella era chiusa da una cancellata lignea e disponeva di un altare marmoreo con candelabri lignei. La messa era celebrata ogni mercoledì e sabato della settimana nonché nelle festività della Vergine Maria (ASDA, *Santa Visita del Vescovo Giorgio Manzòlo*, cit., c. 26r; *Santa Visita del Vescovo Pietro Orsini*, anno 1597, c. 80r). Nella visita pastorale del vescovo Pietro Orsini, compiuta dal vicario generale monsignor Lelio Montesperello, è specificato che la cappella Merenda aveva il titolo «Conceptionis Beatae Mariae Virginis et Salvatoris» e durante la visita si decretò che si realizzasse una «icona decenti ac proportionata titulo» (ASDA, *Santa Visita del Vescovo Pietro Orsini*, cit., anno 1597, c. 80r-v). Per la cappella fu dunque previsto un nuovo dipinto che raffigurasse l'Immacolata Concezione.

⁸ Le pieghe del pannello sono vicine a quelle che realizzò Marco Cardisco nelle sue opere degli anni Trenta. Si ricorderà a riguardo il trittico di Liveri, la *Dormitio Virginis* di Capodimonte e la famosa pala di Sant'Agostino alla Zecca, con la tavola centrale anch'essa conservata nel museo napoletano. Sulle opere del periodo maturo del calabrese, cfr. P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510-1540. Forastieri e Regnicoli*, Napoli 1988, pp. 234-40; P. LEONE DE CASTRIS, *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, in «Journal of the Walters Art Gallery», 47, 1989, pp. 16, 20, nota 9; IDEM, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 122-123; *Pedro Machuca a Napoli: due nuovi dipinti per il museo di Capodimonte*, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1992, pp. 13-26.

⁹ Nella pala Merenda ritornano le tipologie drammatiche ed espressive degli apostoli barbuti dell'opera di medesimo soggetto del Machuca e della *Dormitio Virginis* del Cardisco, tavole collocate una accanto all'altra nel Museo di Capodimonte. Confronti persuasivi possono essere istituiti anche con le vivaci figure degli apostoli dipinte nella predella del *Trionfo di sant'Agostino* del Cardisco.

¹⁰ Polidoro da Caravaggio fu a Napoli nel 1524 e poi di nuovo dall'estate del 1527 a quella del 1528. La sua pittura espressiva e passionale e il calore devozionale delle opere di Machuca impressionarono profondamente i maggiori esponenti del primo Cinquecento napoletano: Andrea Sabatini, Giovan Filippo Criscuolo, Agostino Tesauro e Marco Cardisco, pittori fondamentali per la formazione del Pizzuto. Per la figura di Polidoro da Caravaggio, si rimanda alla monografia di P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2002.

¹¹ Cfr. A. Zezza, *op. cit.*, p. 83, nota 6.

¹² Nel 1782 la pala col *Compianto su Cristo morto* fu sagomata nella parte superiore e ai lati per adattarla alla cornice di stucco posta sull'altare della cappella. Cfr. *Guida al Museo Diocesano di Cerreto Sannita - Telese - Sant'Agata de' Goti*, a cura di U. DOVERE, Napoli 2002, p. 18.

¹³ Questo documento è trascritto anche da A. ZEZZA, *op. cit.*, p. 86.

Recensione a S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Napoli, arte'm, 2018

Nicola Cleopazzo

Genesi, evoluzione e motivazioni dell'ultimo libro di Stefano Causa sono raccontate, tra le righe delle pagine iniziali, dallo stesso autore. L'origine del volume risale al 2014 «traendo pretesto dal cinquantenario di una delle mostre di ricognizione più importanti della seconda parte del secolo scorso: *La Natura morta italiana*, tenutasi in Palazzo Reale a Napoli» (p. 21) tra il 4 ottobre e il 29 novembre 1964. Poi l'idea iniziale, raccontare storia e fortuna critica della natura morta dal primo dopoguerra a quell'evento, si è tramutata in un «doppio focus sulle scritture della natura morta, e sull'esposizione del 1964, come il *sequel* di un precedente lavoro dedicato alla mostra della pittura dei tre secoli [Caravaggio tra le camicie nere. *La pittura napoletana dei tre secoli: dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, arte'm, Napoli 2013]» (p. 10). L'analisi bifrontale che ne è nata ha quindi gradualmente portato l'autore a ri-prendere coscienza del valore e dello status di punto di approdo di un saggio fondamentale in materia, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento* pubblicato da Raffaello Causa nel 1972, di cui il presente «libretto» costituisce un «auspicio alla lettura e [un] tentativo di premessa» (p. 21).

Indicazioni, queste, che fungono da viatico all'ermetico sommario iniziale (p. 5). Il testo, stanti tali premesse, è diviso infatti in quattro parti, l'ultima delle quali è dedicata proprio alla ristampa, senza note e senza immagini, dello scritto di Raffaello Causa del 1972. Una scelta che risponde al tentativo di rivalutazione letteraria di quel saggio di stilcritica, cui gli studi hanno continuamente attinto in questi decenni più per scomputarne le proposte attributive che per apprezzarne il valore formale.

Quindi, procedendo a ritroso, il terzo capitolo – *La natura morta della realtà* – è incentrato su un'analisi accurata, sala per sala, pagina per pagina (se consideriamo i relativi cataloghi) della mostra del 1964 e delle due ridotte edizioni estere (Zurigo, Kunsthaus, dicembre 1964 - febbraio 1965; Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen, marzo - aprile 1965). Mentre prima e seconda parte – *La parola alle cose; Il partito preso delle cose* – scandagliano i 'precedenti' storiografici dell'evento espositivo del 1964, partendo dalla storica mostra della pittura italiana di Palazzo Pitti del 1922, l'altro estremo cronologico ricordato nel sottotitolo del libro.

Questi due capitoli iniziali, oltre a uno spaccato di mezzo secolo di storia della critica italiana (e non solo) sulla natura morta, offrono al lettore gli strumenti necessari sia per capire su quali basi e su quali conoscenze poté fondarsi la mostra napoletana di Palazzo Reale, sia per rintracciare, in alcune fondamentali esperienze critiche pregresse, i germi del saggio di Causa del 1972. E si tratta, come ormai l'abituale lettore di Stefano Causa dovrebbe aspettarsi, di un racconto multidirezionale, densissimo, capace di restituire tempi perduti e profili umani dimenticati.

Primeggiano in queste pagine, facile intuirlo, gli storici allievi di Roberto Longhi, da Carlo Volpe a Francesco Arcan-

geli, da Mina Gregori a Federico Zeri, da Giovanni Testori a Giuliano Briganti, affacciatisi, giovani e dotati, dalle pagine delle prime annate di «Paragone», ma anche della bolognese «Arte antica e moderna», su temi di natura morta tanto insondati quanto insidiosi. Ognuno sempre indagato da Causa in rapporto al contesto storico in cui visse e operò (esemplare la lunga citazione da Testori, che nel 1954, pur parlando di arte antica, sembrava descrivere in maniera magistrale l'essenza tecnica della coeva arte informale: p. 91). Mentre da par suo Longhi, pur 'intervenendo' poche volte in prima persona, è il vero convitato di pietra di tutto il libro, gettando la sua lunga ombra su scelte e taglio espositivo dell'evento del 1964, sul principale metodo di analisi e scrittura sulla natura morta della critica primo-novecentesca – quello filologico-formale immune da indagini iconologiche o sociologiche – sulle felici trovate critico-stilistiche del saggio 'di chiusura' di Raffaello Causa, persino, ma in controluce, sulle integrazioni alla mostra napoletana e sui risarcimenti alla fortuna critica della materia in esame diluiti in più parti nel testo.

Già, perché se nelle prime due parti del libro ampio è lo spazio concesso a Longhi, ai longhiani, non vi sono solo loro. In questo lungo avvicinamento critico alle due pietre miliari datate 1964 e 1972 ri-emergono spesso nomi volutamente o pigramente trascurati dalla storiografia, su cui il lettore più sensibile e volenteroso cercherà invano maggiori notizie nei moderni database tecnologici. Un esempio per tutti: Costanza Lorenzetti, autrice del dirimente saggio sul '700 del catalogo della mostra dei tre secoli, che Longhi non aveva consigliato di leggere e che invece Causa annovera «tra i primi nel lumeggiare la preistoria degli studi sulla natura morta napoletana; e, per rientrare in un territorio arduo, perché poco battuto, di quella napoletana settecentesca di cui il saggio del '38 stabilisce una prima, efficacissima intavolatura» (p. 50). Mentre su tutt'altro versante, quello piuttosto esiguo degli eredi di Raffaello Causa specialista di natura morta, e non degli avventati incursori dotati solo di una «attrezzatura generica», un giusto posto viene assegnato a Giuseppe De Vito (pp. 45-47), capace di ricorrere nei suoi scritti, per 'deviazione professionale', a letture critiche non solo prettamente formali.

Costituisce un utile strumento per rintracciare o ritornare su queste riscoperte incontrate nel corso della lettura, l'indice finale dei nomi (pp. 209-214), fondamentale *passé-partout* per gli studiosi, spesso trascurato dagli 'ansiosi dell'ennesima pubblicazione' o, per ragioni in parte simili, dai redattori dei cataloghi di mostra.

E a proposito, un avvertimento! Non si aspetti il lettore di trovare in queste pagine un'analisi storico-formale dei dipinti che hanno fatto la storia della natura morta, specie napoletana (la parte da leone, *ça va sans dire*, del volume), ripartita in comparti chiusi e asfittici, da catalogo di mostra appunto. Semmai si rintracciano, distillate in più sequenze, numerose e mirate rivisitazioni critico-stilistiche di alcuni dei capolavori del genere: dal vitalissimo *namepiece* del Maestro di Palazzo San Gervasio all'«anti-decorativa» *Natura morta* di Luca Forte in collezione Molinari Pradelli, dalla trasudante *Natura morta con caprone* di Ribera (fig. 2) alle lucenti e aggrovigliate *Nature mor-*



1. Joris van Son, *Ghirlanda di frutta*. già Napoli, collezione Causa.

te di pesci di Recco, fino allo 'storico', vivo, bello *Scorfano* di Gemito. E lo stesso vale per i nomi più celebri della declinazione partenopea della natura morta, in alcuni momenti e per molti divenuta sinonimo dell'intero genere: dai Recco a Ruoppolo, a Belvedere a Porpora fino a Realfonzo; anche se non mancano interessanti confronti e parallelismi, oltre che con la produzione delle altre scuole italiane (Baschenis, Crespi, Munari, ecc...), con la pittura nordica e francese, quindi il conseguente *focus* su studiosi, letterati e persino cineasti legati all'arte di quelle aree geografiche (si veda quell'«invito alla meditazione» che parte dalla celebre *Le dessert des gaufrettes* del Louvre, passa per un racconto di Pascal Quignard e un film di Alain Corneau, e termina con un elogio del brillante Charles Sterling: pp. 88-89).

Non casuale si direbbe poi la scelta di riproporre alcune opere-cardine in un sempre fascinosa e, in questa occasione quanto mai opportuno, bianco e nero fotografico, capace da solo di ricreare un'atmosfera e di restituire il vivo vigore plastico, materico, di queste 'nature morte', che in realtà tali non sono. Un punto quest'ultimo più volte ribadito dall'autore che, in questa e nelle altre problematiche affrontate, dispiega il suo tipico armamentario, fatto di vocaboli inusitati, di calzanti deviazioni letterarie (Zola, Huysmans, La Capria, ecc...), di stimolanti parallelismi musicali, di pertinenti digressioni cinematografiche. Senza trascurare le ormai consuete, esortanti incursioni nella storia della fotografia, qual è, ad esempio, il paragrafo dedicato a Mimmo Jodice, uno dei contemporanei più vicino 'sentimentalmente' all'ossimoro cui è dedicato il libro.

Un dato incontrovertibile, 'Longhi *artifex*', emerge da questo analitico affondo nella storia di cinquant'anni di «scrittura



2. Jusepe de Ribera, *Natura morta con caprone*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte
 3. Mario Vittorio, *Pesci*. Napoli, collezione privata.

re della natura morta». Nata e istituzionalizzata come genere autonomo agli inizi del '600 per opera del Caravaggio e dei suoi stretti epigoni, per buona parte del secolo scorso la natura morta è stata oggetto di manifesta o inconscia attenzione critica solo se inquadrabile negli alvei del più puro naturalismo, come riproposizione in figura degli oggetti della realtà quotidiana – meglio se solo di cucina o cantina – ‘fermi in posa’ in un ordine geometrico, stringato, chiaro-scurato. Una *forma mentis*, e Causa lo riconosce più volte, che pare abbia condizionato la lettura critica del genere su più fronti. È il caso della spesso umiliata natura morta di età, o meglio, di ‘spirito barocco’, con la sua affastellante fantasia oggettuale e cromatica, che vide tra l’altro l’esplosione di un sottogenere assai lontano, anche ‘eticamente’, dalla *Canestra* del Merisi, quello dei fiori; o della pittura ‘a tema’ dei secoli successivi. Quella lettura condizionante ritenne infatti del '700 solo ciò che sembrava essere un corollario del secolo precedente (le nature morte di Giuseppe Maria Crespi, su cui Causa si sofferma a dovere, sono l’esempio più immediato), o issò sugli altari dipinti di una realtà

ottocentesca possibilmente transalpina o comunque estranea alla ‘stupida’ arte italiana coeva. Mentre le sperimentazioni davvero rivoluzionarie, per tecnica o soggetto, proposte da avanguardie e artisti del '900 furono falciate – Longhi ancora *docebat* – dalle essenziali, ‘primitive’ e malinconiche nature morte di Morandi. Non è un caso d’altronde che lo stesso saggio di Causa del 1972 non rispetti ciò che il titolo promette; in esso il '700 vi rientra «per il rotto della cuffia, precipitato in nota come postilla al '600, il secolo per antonomasia della natura morta napoletana» (p. 117) e anzi, proprio per questa sua ‘non originalità’, la produzione settecentesca di nature morte vi è spesso tratteggiata in una luce negativa.

Ciò non deve però portare oggi a disconoscere il valore critico di quelle ‘scritture’ e quindi il peso storico-artistico di artisti e dipinti da esse omaggiati, semmai, e il testo di Causa prova a farlo, bisognerebbe leggere quei testi, o lo stesso Longhi, anche sotto altri punti di vista, «in modo meno prevenuto e più complesso», non solo per registrarne o rinnegarne gli assestamenti attributivi, ma per riconsiderarne meriti linguistici, nessi letterari o per rintracciarne inaspettate aperture socio-antropologiche. Provano la verità di quest’ultimo assunto certi brani del saggio di Causa del 1972, come quello dedicato alla pittura «sovrabbondante» di Titta Recco la quale, nel suo contrapporsi alla miseranda quotidianità della realtà popolare napoletana, sembra evocare ai due Causa la scrittura di Basile, Della Porta o dello stesso Domenico Rea (pp. 107-108).

Sta di fatto che la mostra del 1964, anno di morte di Morandi e inevitabilmente a lui dedicata, si presentò come un consuntivo delle posizioni critiche prima ricordate, determinandone, tra preferenze ed esclusioni, le scelte espositive. Tanto che l’evento, come documentano le numerose recensioni vagliate da Causa, «passò semplicisticamente come mostra della natura morta napoletana – in ogni caso della natura morta del '600» (pp. 11-12), due termini che nella coscienza comune e non, come si sa, sono ancora oggi spesso intercambiabili.

La terza parte del libro, come accennato, è un ragguaglio analitico dell’esposizione e del relativo catalogo – accompagnano il testo numerose foto d’archivio delle sale della mostra, prezioso documento di un semplice quanto efficace allestimento (fig. 4) – capace di mettere in circolo, anche in questo caso, vecchie attribuzioni e nuove letture di indiscutibili capolavori (la strabiliante *Fiasca di fiori* di Forlì, ad esempio, di cui viene riaperto l’enigma insoluto del suo superbo autore: p. 137). Ma forse il vero merito di queste pagine sta nel riscatto concesso a chi a Palazzo Reale entrò dalla finestra o non entrò affatto.

Causa invita infatti il lettore, già nelle pagine che precedono il racconto della mostra, a riscoprire il valore di artisti che, pur non etichettabili come ‘naturalisti’, riuscirono comunque ad eguagliare o superare quelli nell’appropriarsi di un principio discriminante in materia, ossia la pregnanza esistenziale della ‘natura morta’, anche se ‘frutto’ di fantasia nei soggetti. Ed ecco allora la rivincita dei fioranti napoletani – termine di per sé dispregiativo – suggellata dalla scelta dell’immagine di copertina: *Ipomee e boules de neige* di Andrea Belvedere; capolavoro ‘riconosciuto’ già da Raffaello Causa.

Altrettanto avvincente la riabilitazione degli artisti dell’800



4. *La natura morta italiana*, allestimento, Napoli, Palazzo Reale, 1964.
Foto Archivio Sabap Napoli.

– «casella semivuota della mostra di Palazzo Reale» – e soprattutto del '900 che, bistrattati a Palazzo Reale, trovano ampio spazio in quella sorta di completamento al catalogo del 1964 che è la seconda parte del penultimo capitolo del libro; parte che è da leggere con la matita in mano. All'evento napoletano, chiosa l'autore, le poche opere dei grandi nomi del Novecento italiano – Arturo Tosi, Ottone Rosai, Mario Sironi, Felice Casorati – furono inghiottite e illuminate di riflesso dalla vasta rappresentanza morandiana, selezionate anzi proprio perché affini alla natura 'storica', moderata della pittura del bolognese e, nel caso delle due nature morte di Rosai, perché «parevano adattarsi al tenore garbatamente retrospettivo del '900 divulgato dalle parti di via Fortini a Firenze» (p. 163). E a limitazioni non dissimili dovette sottostare la presenza in mostra di Renato Guttuso, che per l'occasione funse da «cinghia di trasmissione» a Napoli dell'opera di Picasso (*l'artist-star* per cui figurarono, a chiusura di catalogo e mostra, Cassinari e finanche lo stesso Morlotti). Da qui quindi, da queste semi-assenze, da queste discriminanti preferenze, Causa riparte per mettere a giorno il lettore di aspetti trascurati – nel 1964, ma non solo – dell'attività di quegli artisti: dalle 'gustose' illustrazioni di Guttuso per il libro di Elisabeth David, *Italian Food*

(1954), all'aura negativa che aleggia(va) intorno alla figura di Mario Sironi, fino alla «parentesi napoletana» di Casorati, cui si lega l'illuminante proposta di una possibile suggestione partenopea all'origine della celebre *Silvana Cenni* (1922). Una proposta che, nata in famiglia Causa, vale da sola il biglietto e non merita di essere qui svelata.

Mario Vittorio (fig. 3), Ugo Matania, Luigi Crisconio, lo stesso Vincenzo Ciardo, l'unico presente alla mostra napoletana – quasi certamente perché «quando la temperie della tradizione tardo-ottocentesca faceva avvertire il suo peso limitativo sull'ambiente, ha rifuggito da ogni forma di ritardo provinciale [...] così da prospettare una forza nuova ed autentica [ma, si badi bene, sempre] in seno al naturalismo meridionale» (R. Causa, in *La Natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1964, cit. a p. 154) – sono invece alcuni dei nomi dei contemporanei 'locali', quasi tutti viventi all'epoca, a cui sarebbe spettato un (maggior) posto a Palazzo Reale e a cui ora Causa concede meritata udienza.

Difatti uno degli interrogativi cui l'autore cerca di rispondere nella sua trattazione è questo: «che effetto sortirono su pittori, scultori e fotografi contemporanei quelle distese di frutta e cacciagione?» (p. 20). Una domanda che vale sia per

chi era ancora in piena attività nel 1964, sia per chi il successo lo avrebbe conosciuto solo qualche tempo dopo. Così se il caso di Jodice prima ricordato è una delle risposte più esaurienti a quell'interrogativo, Causa aggiunge, fin dalle prime pagine, altri qualificati nomi a quello: Giulio Parisio o Luciano Ventrone, ad esempio.

Ma gli spunti di ricerca indicati dallo studioso non vanno solo nella direzione della storia della fotografia o dell'arte contemporanea. Uno dei campi d'indagine che a suo dire meriterebbe maggiore attenzione, sempre nell'ambito della ri-scoperta della natura morta post-caravaggesca, è quello delle «nature morte, scolpite o criptate, nelle decorazioni di tardo '600 o settecentesche». Cosicché tra i casi meritori di un possibile studio sistematico l'autore non manca di snocciolarne alcuni davvero 'promettenti': dai marmi commessi ai vasi di fiori in argento degli altari ecclesiastici, dall'«effimero stabile» delle guglie cittadine ai monumenti funerari; in un gioco di rimandi e parallelismi continui tra pittori e marmorari, tra Giuseppe Recco e i Ghetti, Giordano e Fanzago (pp. 73-74). Né andrebbe vanificato quell'altro invito di Causa, già suggerito in alcuni scritti dell'illustre genitore e fino al saggio del 1972 – che però era separato nello stesso volume dall'altro intervento dedicato alla pittura 'maggior' – di 'riflettere' sulla pittura napoletana sacra o di storia, specie di epoca post-naturalista, ponendosi dal punto di vista dei maestri di natura morta, in modo da lumeggiare insperati e non saggiati scambi e similitudini tra i due ambiti. L'avvincente storia, anche attribuzionistica, del citato «caprone» di Ribera, ripercorsa da Causa (pp. 102-105), non documenta forse quanto siano tenibili quei suggerimenti?

Chiudiamo con un appunto. Qualcuno, sopraffatto dal bombardamento visivo della nostra era digitale e quindi abituato a concepire un testo più come corollario di immagini che il contrario, potrebbe obiettare che il selezionato apparato fotografico del libro non corre parallelo al discorso dell'autore, mentre il saggio di Raffaello Causa, cessata la sua funzione 'letteraria', viene privato della sua forza critica proprio perché manchevole di quello. Ebbene, oltre al fatto che questa scelta svincola il lettore dalla narcotizzante e unilaterale guida dello studioso, permettendogli di 'leggere' le immagini armate di una personale rielaborazione dei concetti appresi (e qui si potrebbero citare molteplici esempi similari della migliore editoria, non solo di settore, degli scorsi decenni), questo aspetto potrebbe contenere in realtà un'implicita sfida di Causa verso il suo più pigro fruitore. Terminata la lettura, e in attesa di scoprire quale sarà la prossima puntata di questo romanzo – la mostra del *Ritratto storico napoletano* del 1954? – qualche lettore sarà infatti invogliato a usare il 'libretto' in esame come prontuario e, ri-tornato in qualche biblioteca di fiducia, comincerà a cercare tra gli scaffali vecchie riviste e testi dimenticati ivi citati, fino a scomodare il catalogo del 1964 o quel ponderoso e fitto quinto tomo della *Storia di Napoli*.

È in fondo quello che Stefano Causa ha fatto a casa sua, scrivendo questo suo «saggio a km zero» (p. 8). Il rischio di non trovare posto a sedere o, peggio ancora, quei testi perché in prestito è praticamente nullo ... forse!