

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2020

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2020

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
Marco Meriggi
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Pasquale Rossi
Nunzio Ruggiero
Carmela Vargas (coordinamento)
Francesco Zecchino

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

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

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

referenze fotografiche
Aranjuez, Palacio Real, inv. 10022318: p. 38
© Archivio dell'arte/Pedicini fotografi:
pp. 4, 52
Beaulieu, National Motor Museum,
collezione Lord Montagu of Beaulieu:
pp. 19 (in alto), 20 (in alto), 41
Luigi Coiro: pp. 16, 26-27 (autorizzazione
alla pubblicazione del MiBACT-Direzione
regionale Musei Campania), 46-47, 49-52
Londra, National Gallery: p. 21
Madrid, Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando: p. 76
Ministero per i Beni e le attività culturali
e per il turismo - Direzione regionale
Musei Campania - Fototeca: pp. 18
(sinistra), 20 (in basso), 25, 39 (sinistra)
Monaco di Baviera, Alte Pinakothek: p. 22
Napoli, Archivio Storico Municipale: pp.
35, 36, 40
Parigi, Bibliothèque nationale de France,
département Estampes et photographie,
AG-170-GRAND ROUL: pp. 18 (destra),
39 (destra); GE C-6031.987: p. 34

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

ISSN 0027-7835

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

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

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

arte'm

redazione
luigi coiro

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel maggio 2020

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa
napoli

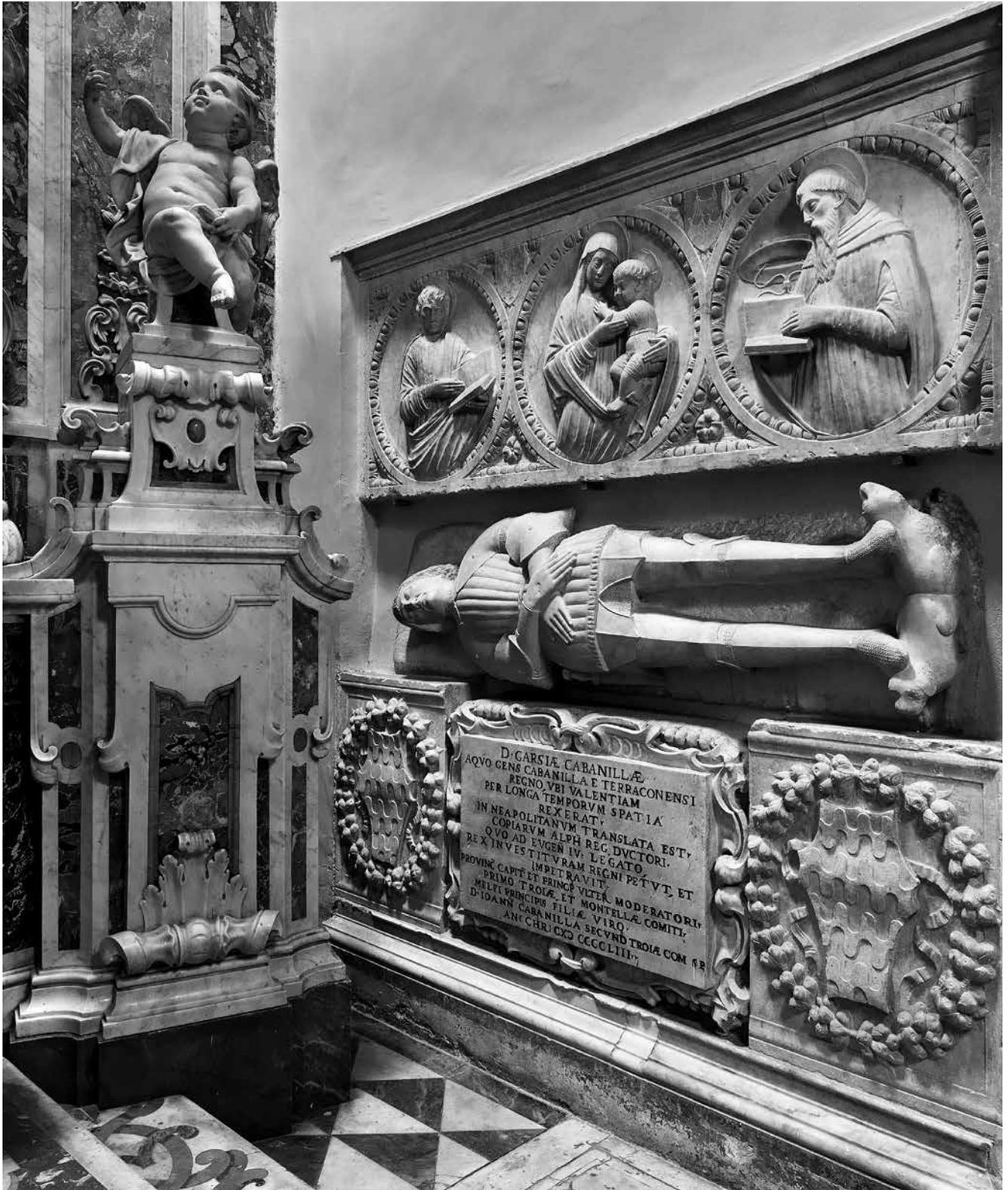
arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2015
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2020 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Aggiunte e proposte per Iacopo della Pila e il sepolcro di Giovanni Cavaniglia
in Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli
Riccardo Naldi
- 17 La *Fortuna* (di Canart) e il ritrovamento di un possibile resto
della fontana «dei Quattro del Molo»
Pierluigi Leone de Castris
- 32 L'Architettura dell'«Abbondanza». Nuove fonti per i magazzini
dell'annona a Napoli
Fabrizio Ballabio
- 45 Palazzo Firrao: Its Iconography and Epigraphy Revisited
Horst Steinke
- 56 De Sanctis e il Circolo Filologico. Topografia della cultura
nella Napoli postunitaria
Nunzio Ruggiero
- Note e discussioni**
- 66 Giulio Pane
Un adito-manifesto: il portale ed il portone del palazzo di Diomede Carafa
- 75 Vittorio Bonetti
Quadri di Luca Giordano nella Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando di Madrid
- 78 Adriano Ghisetti Giavarina
Recensione a *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, a cura di P. Belli, 2017



1. Iacopo della Pila, *Madonna con il Bambino fra i santi Giovanni Evangelista e Girolamo*; figura giacente di Giovanni Cavaniglia, scudi araldici della famiglia Cavaniglia (con al centro una epigrafe dedicatoria a Garzia Cavaniglia, successivamente aggiunta e non pertinente con il personaggio defunto), frammenti del Sepolcro di Giovanni Cavaniglia. Napoli, chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (ora di Sant'Anna dei lombardi).

Aggiunte e proposte per Iacopo della Pila e il sepolcro di Giovanni Cavaniglia in Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli

Riccardo Naldi

Un paio di contributi, l'uno dedicato a Iacopo della Pila da Milano, l'altro alle modificazioni subite dagli arredi della chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto¹, hanno determinato un rifiorire di studi intorno allo scultore e al monastero benedettino di Napoli. Nel primo dei due lavori, oltre a un'appendice in cui venivano pubblicati *in extenso* alcuni documenti già individuati da Gaetano Filangieri, ma da questi resi noti solo in forma di regesto², erano presentate due statue raffiguranti la *Prudenza* e un'altra rilavorata come la *Fede* (in origine la *Temperanza*), entrate a far parte delle collezioni della Certosa e Museo di San Martino a Napoli (figg. 6, 8).

Nel secondo, veniva fatto osservare, per la prima volta su base documentaria, che nella navata centrale della chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto vi era stato un coro, chiuso da un muro, poi andato smontato e abbattuto subito prima del 13 ottobre 1568 e che quindi le trasformazioni dall'edificio e, insieme, dei relativi apparati decorativi, non erano cominciate alla fine del Seicento sotto la direzione dell'abate Silvestro Chiocca, come si era sempre creduto in base alla testimonianza di Carlo Celano, bensì circa un secolo prima³.

Il riflettore nuovamente puntato su Iacopo della Pila, la cui fortuna storica aveva conosciuto momenti di gloria tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso⁴, ha portato a riconsiderare l'apporto dato dallo scultore – e, potremmo aggiungere, imprenditore nei traffici del marmo bianco di Carrara e di altri materiali lapidei – a quella ricca e diversificata produzione di arredi (sepolcri, tabernacoli, portali ed elementi architettonici di vario genere) particolarmente graditi alla nobiltà napoletana e, più in generale, del Regno. Grazie alla capacità produttiva di una bottega ben organizzata come quella capeggiata dal maestro lombardo, l'aristocrazia ebbe la possibilità di procacciarsi, a prezzi accessibili,

manufatti destinati a testimoniare la magnificenza e la gloria del committente e del suo casato. Cresciuto guardando dapprima agli scultori attivi tra Roma e Napoli (massime Isaia da Pisa), poi definitivamente conquistato dalla grazia e dall'eleganza di Domenico Gagini, Iacopo della Pila fu maestro nell'esecuzione di lavori un po' ripetitivi negli schemi compositivi, ma di sicuro affidamento per la tecnica esecutiva e per la bontà dei materiali utilizzati. «Qualità e industria», se vogliamo trasferire alle opere dello scultore la felice endiadi coniata da Roberto Longhi⁵.

Iacopo della Pila è documentato nella capitale aragonese dal 1471 al 1502. Fece parte di quella fervida e popolosa colonia di scultori lombardi stabilitisi a Napoli nella seconda metà del Quattrocento, all'interno della quale si segnalano altre personalità di rilievo come Domenico Gagini, Pietro di Martino da Milano, Francesco di Cristofano da Milano, Tommaso Malvito da Como e suo figlio Giovan Tommaso⁶. Nulla sappiamo finora di un'eventuale attività condotta da Iacopo nella sua terra d'origine, anteriormente al suo trasferimento a Napoli. La prima notizia che lo riguarda è la commissione, nel 1471, della tomba dell'arcivescovo Nicola Piscicelli, conservata nel Duomo di Salerno. L'opera propone lo schema strutturale che sarà tipico di molte sepolture progettate nella bottega di Iacopo, con le statue-cariatidi delle *Virtù* che sorreggono il sarcofago a cassa rettangolare, decorato sulla fronte da clipei con immagini a mezzobusto della Madonna con il Bambino e santi, e chiuso in alto dalla lastra con la figura giacente del defunto. Nel 1473 il maestro lombardo è al servizio del re Ferrante, per il quale esegue alcune fontane (perdute) e, nel 1481, il bellissimo tabernacolo eucaristico nella cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo, di una delicatezza che non sarebbe spiaciuta allo stesso Domenico Gagini⁷.

Lavora a più riprese al servizio di una famiglia di origine valenzana strettamente legata alla casa aragonese, i Cavaniglia, conti di Troia e di Montella, eseguendo il sepolcro di Giovanni (morto nel 1473) in Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli e quello di Diego (morto nel 1481) nella chiesa del convento di San Francesco a Folloni presso Montella (Avelino), incorniciato entro una maestosa architettura a baldacchino (fig. 17). Costantemente in rapporto con esponenti di rango della grande feudalità meridionale, Iacopo esegue la tomba di Diomede Carafa in San Domenico Maggiore⁸ e quella di Tommaso Brancaccio, commissionata nel 1492 e montata nella medesima chiesa. Nel 1494 gli viene richiesta una sepoltura da Niccolò di Alagno per il castello di Torre Annunziata⁹, esemplata su quella di Pietro Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo a Napoli, che presenta, allo stato attuale, la variante tipologica dell'assenza delle *Virtù* e la collocazione entro un'edicola architettonica. Pur impegnata con continuità nell'ambito della scultura funeraria, la bottega di Iacopo della Pila si dimostrò tuttavia capace di far fronte alle diverse necessità decorative di un edificio ecclesiastico, come testimoniano la realizzazione dell'arco di ingresso commissionato nel 1498 dai governatori di Santa Maria Incoronata per il loro sacello in San Pietro Martire a Napoli¹⁰ e dell'altare richiesto da Iacopo Rocco nel 1502 per la sua cappella in San Lorenzo Maggiore, ultimo lavoro dello scultore lombardo di cui abbiamo notizia dai documenti.

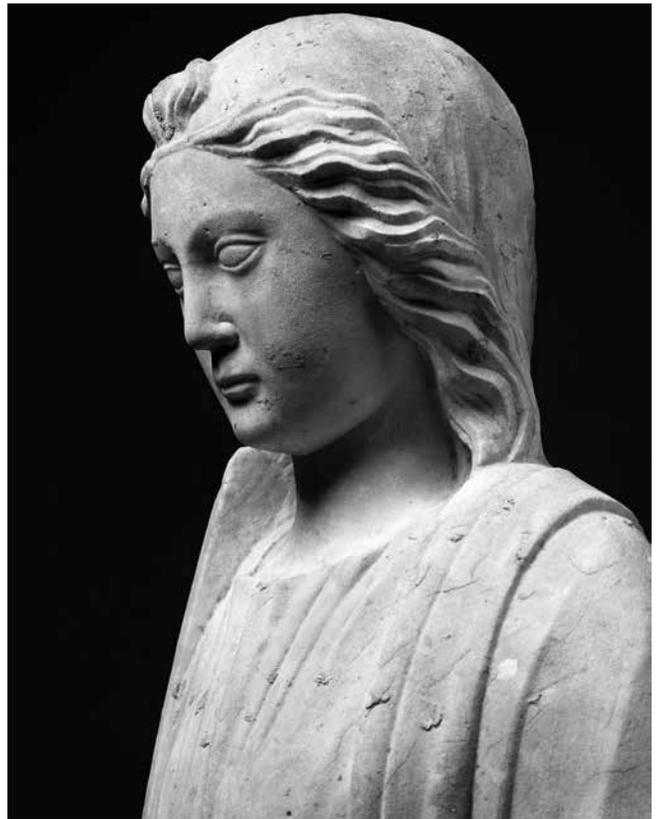
La proposta di aggiungere la tomba di Diego Cavaniglia (fig. 17) al catalogo delle opere realizzate da Iacopo della Pila e dalla sua bottega si deve a Raffaello Causa. L'attribuzione dello studioso, ripresa anche in studi successivi¹¹, si basa sul confronto con l'assai simile sepolcro dell'arcivescovo Nicola Piscicelli, opera – come si è detto – commissionata a della Pila nel 1471 e collocata nel Duomo di Salerno. Va inoltre ricordato che, sempre Causa, attribuì allo scultore lombardo anche i resti frammentari dell'altro sepolcro, conservati nella terza cappella della navata sinistra della chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli e pertinenti alla sepoltura di Giovanni Cavaniglia, Il conte di Troia e signore di Montella, fratello maggiore di Diego a questi premorto nel 1473 (fig. 1).

Lo studioso riteneva che le sculture di Monte Oliveto provenissero dalla sepoltura di Garzia I conte di Troia, padre di Giovanni e Diego. In realtà nella chiesa napoletana

si custodiva il sepolcro del figlio Giovanni¹². Il fraintendimento di Causa fu originato dall'esistenza di un'epigrafe, ad evidenza posteriore rispetto ai resti del sepolcro, nella quale si indicava come dedicatario della sepoltura Garzia Cavaniglia. Già Francesco Scandone, attento studioso delle memorie storiche di casa Cavaniglia, aveva fatto notare lo scambio di identità e ricondotto correttamente i resti di Monte Oliveto al contesto della smembrata tomba di Giovanni¹³. Dell'originario sepolcro si conservano la figura giacente del defunto, una lastra che fungeva da fronte del sarcofago, con tre clipei in bassorilievo raffiguranti *San Giovanni Evangelista* (a sinistra di chi guarda), la *Madonna con il Bambino* (al centro) e *San Girolamo* (a destra), insieme a due scudi araldici, destinati a essere montati come fianchi della cassa.

La tipologia e lo stile dei pezzi si ricollega sia alla tomba di Diego Cavaniglia in San Francesco a Folloni (fig. 17), sia a quella dell'arcivescovo Piscicelli nel Duomo di Salerno, così da indurci a credere che, come in questi due monumenti¹⁴, il sarcofago fosse sorretto da statue delle *Virtù* anche nella tomba di Monte Oliveto, che le fonti descrivono come «maestoso sepolcro»¹⁵. Resta dunque aperta la possibilità che il sepolcro di Napoli sia il contesto da cui provengono le due statue ora a San Martino, che dunque consentirebbero di acquisire ulteriori testimonianze dell'attività svolta da Iacopo della Pila per conto della famiglia Cavaniglia. I resti frammentari di Monte Oliveto lasciano intuire una struttura identica a quella di Montella, con il defunto poggiato su di un sarcofago tripartito da figure in rilievo sulla fronte e chiuso, sui due fianchi, da lastre con lo scudo araldico di famiglia. È probabile, tenuto conto degli sguardi e delle inclinazioni di posa delle due figure, che, nel trasferimento settecentesco del monumento dal presbiterio alla sacrestia, le due statue alle estremità siano state invertite di posizione (figg. 18c-e)¹⁶. Il monumento napoletano doveva esibire anche lo stesso apparato araldico di quello irpino, con la rappresentazione sia dell'arme, sia dell'impresa¹⁷.

È adesso possibile completare la serie delle tre *Virtù* che, verosimilmente, sostenevano la cassa del sepolcro di Giovanni Cavaniglia, grazie al ritrovamento della statua che qui si presenta, scolpita a tondo rilievo e raffigurante una donna che regge con la mano destra, tenendola ritta parallelamente al busto, una spada (fig. 7).



2-5. Iacopo della Pila, *Giustizia*. Collezione privata.



6. Jacopo della Pila, *Temperanza* (rilavorata come *Fede*). Napoli, Certosa e Museo di San Martino.



7. Jacopo della Pila, *Giustizia*. Collezione privata.



8. Jacopo della Pila, *Prudenza*. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

Un'immagine che immediatamente si rivela come una personificazione della virtù della *Giustizia*¹⁸. Ci troviamo di fronte, anche in questo caso, all'opera di uno scultore di grande mestiere e di ricca cultura figurativa, che mostra di saper combinare la fermezza classicistica con cui imposta la figura a un raffinato trattamento della superficie del marmo, mossa dall'insistito ripiegamento delle stoffe, a coste fitte e basse, e dal lieve incresparsi delle chiome, pettinate in sottili ciocche ondulate che fasciano il collo fin sulle spalle. Il marmo è lavorato con perizia da cesellatore. Il rilievo tende ad appiattirsi, il ginocchio destro punzecchia la veste, corrugata come la superficie di uno stagno smossa da un sasso lanciato dentro (fig. 2). Il marmo è toccato dall'accorto lavoro di punte minute, che scavano delicatamente tra le chiome, nei tratti dei volti – quasi astratti come maschere arcaiche – (figg. 4-5), nei dettagli dell'abbigliamento, conferendo alla figura un'eleganza arcana e una preziosità di matrice ancora tardogotica. Un vertice delle competenze dello scultore lo si incontra osservando il lato destro (per chi guarda), laddove, nella parte bassa del mantello, lo scalpello si perde a tracciare pieghe ondulate

e dalle creste tremolanti che, sovrapposte le une sulle altre, riescono a trasmettere il fascino di una ricchezza decorativa da autunno del Medioevo. Al di sotto, la veste ricade invece dritta e corposa, con affondi più robusti, volti a emulare la solidità di modellazione della statuaria classica (fig. 3).

L'impianto tipologico della figura, il suo punto stile, le analogie dello stato di conservazione del marmo, che una probabile esposizione all'esterno ha modificato nella grana e nella lustratura originarie, consentono un immediato collegamento dell'opera alle altre due statue approdate, come si è detto, nelle raccolte di San Martino. Nelle tre immagini di *Virtù* – corrispondenti anche per l'altezza, che sta tra i 108 e i 109 cm –, ritroviamo lo stesso modo di impostare la posa monumentale, di lavorare le pieghe, di acconciare le chiome (figg. 6-8). Si ripetono anche le medesime caratteristiche fisionomiche: la fronte alta, gli occhi allungati con le palpebre ben marcate, il naso forte e dritto, la bocca minuta. Ritornano anche alcuni caratteristici stilemi, come il profilo arrotondato delle spalle, la profonda cavità dalle pareti lisce che si viene a determinare lungo il fianco per rendere



9. Iacopo della Pila e collaboratore, *Angelo reggicortina*. Collezione privata.



10. Iacopo della Pila, *Angelo reggicortina*. Collezione privata.

l'effetto dello scorcio del braccio, la forma delle dita sottili, la sottolineatura dei dettagli della veste e degli accessori. Le rilavorazioni che si scorgono nelle chiome e nella parte posteriore della testa lasciano sospettare che, in origine, le tre statue-cariatidi fossero connesse a un supporto architettonico, come non di rado si scorge in altri sepolcri di Iacopo della Pila, poi eliminato per dare alle tre figure la parvenza di statue isolate. Sempre fondandosi sugli sguardi e sulle pose, la sequenza più probabile – da sinistra verso destra per chi guarda –, vede la successione della *Temperanza* (poi rilavorata come *Fede*), della *Giustizia* e della *Prudenza*, a guisa di quanto avviene nel sepolcro di Diego Cavaniglia se noi invertiamo, per le ragioni più sopra esposte, l'attuale collocazione della *Prudenza* con quella della *Temperanza* (figg. 18c-e).

Del sepolcro di Giovanni Cavaniglia è possibile ricostruire una storia dello smembramento e degli spostamenti dei pezzi che induce a formulare, con solido fondamento, l'ipotesi che le due *Virtù* del Museo di San Martino (e, in aggiunta, quella ora ritrovata; figg. 6-8) provengano tutte dal sepolcro di Giovanni Cavaniglia. La proposta è stata ripresa dagli studi e sostenuta da validi argomenti¹⁹. Le ragioni dello stato frammentario in cui attualmente si trova il monumento di Giovanni Cavaniglia ben si comprendono

ripercorrendo le vicende storiche e architettoniche della chiesa napoletana. Sappiamo infatti che l'edificio venne radicalmente ristrutturato nel penultimo decennio del Seicento per volontà dell'abate Silvestro Chiocca, il quale, tra l'altro, fece mutare l'assetto delle cappelle laterali e degli arredi marmorei rinascimentali in esse conservati²⁰. Altari e sepolcri furono smontati a opera dell'architetto Gennaro Sacco, per essere poi riassemblati e ricollocati, in forme frammentarie e non di rado arbitrarie, in diversi luoghi dell'edificio. La risistemazione della cappella Cavaniglia fu certamente effettuata all'epoca dell'abate Chiocca, dal momento che l'altare tardobarocco che vi fu montato replica nell'impianto generale quello delle altre cappelle che fiancheggiano la navata, la cui definizione è dovuta all'intervento di ristrutturazione condotto dall'architetto Sacco²¹.

Si è così portati a concludere che anche la tomba di Giovanni Cavaniglia sia andata smembrata alla fine del Seicento e che, parimenti a quanto accaduto ad altri sepolcri innalzati nella chiesa di Monte Oliveto, le statue di *Virtù* che verosimilmente ne sorreggevano il sarcofago non abbiano più trovato una collocazione nel nuovo assetto dell'edificio e siano andate disperse già a quel tempo. Il rifacimento subito dall'opera appare in ogni caso segnalato alla metà dell'Ottocento²².



11. Iacopo della Pila e collaboratore, *Angelo reggicortina*. Collezione privata.

12. Iacopo della Pila, *Angelo reggicortina*. Collezione privata.

Anche lo stile sovviene a suffragare un'ipotesi di questo tipo: la tonalità ancora intensamente lombarda e, al contempo, delicatamente tardogotica delle tre *Virtù* (figg. 6-8) ben si comprende alla luce della data 1473 – anno di morte del conte Giovanni II –, assai alta nel percorso napoletano di Iacopo della Pila, documentato nella capitale aragonese, come si è detto, a partire dal 1471.

L'opera che qui si presenta si collega perfettamente alle due di San Martino anche per l'iconografia: una *Giustizia* che si aggiunge a una *Prudenza* e a una *Temperanza* (poi rilavorata come *Fede*), ricomponendo così la triade di statue che sorregge il sarcofago di Diego Cavaniglia a San Francesco a Folloni a Montella (figg. 6-8, 18c-e). Questo monumento, nonostante gli spostamenti e gli adattamenti cui è andato incontro nel corso del tempo²³, mantiene ancora intatto il suo assetto originario e consente di farsi un'idea di come dovevano essere montate le tre statue che adesso è possibile raccogliere in un unico gruppo. Una tipologia destinata a un grande successo

presso la feudalità del Regno di Napoli, poiché, pur giovandosi di un lessico architettonico aggiornato sul classicismo rinascimentale, riprendeva, con la sua struttura a baldacchino, la magnificenza delle tombe angioine del Trecento.

Il diverso stato di conservazione dell'epidermide marmorea delle tre statue delle *Virtù* rispetto ai pezzi del sepolcro di Giovanni Cavaniglia rimasti all'interno della chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto (fig. 1) potrebbe essere spiegato dal fatto che esse siano state collocate, per una parte della loro storia, all'esterno. È stata infatti avanzata l'ipotesi che le *Virtù* abbiano potuto decorare il basamento della guglia sulla quale venne montata una *Madonna con il Bambino* attribuita a Domenico Gagini, collocata in origine nella cappella della famiglia Vassallo sempre nella chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto. Questo basamento, secondo una fitta sequenza di attestazioni epigrafiche e letterarie, prevedeva un sistema con otto piedistalli, sui quali erano appoggiate altrettante statuette definite frequentemente come «antiche», provenienti da smembrati monumenti sepolcrali appartenenti alla chiesa di Monte Oliveto. La guglia, innalzata negli anni trenta del Settecento su progetto dell'architetto Muzio Nauclerio – epigrafe dedicatoria del 1738 – al centro del cosiddetto chiostro delle Colonne (il più antico del monastero e addossato alla fabbrica della chiesa), fu poi donata, tra il 1820 e il 1826, all'orfanotrofio di Ventapane, ubicato presso Sant'Eframo Nuovo (da identificarsi con il ritiro dell'Immacolata Concezione in Sant'Eframo, nelle vicinanze della chiesa di Sant'Eframo Nuovo)²⁴.

Se, come sembra ipotizzabile, le statue provenienti dallo smembrato monumento di Giovanni Cavaniglia furono in origine effettivamente montate sul basamento della guglia²⁵, la collocazione all'aperto consentirebbe di spiegare le peculiarità conservative delle statue rispetto ai pezzi rimasti all'interno della chiesa di Monte Oliveto²⁶. Il montaggio in un sistema decorativo di gusto devozionale di marca tardobarocca, diverso, per tipologia e risvolti devozionali, dal monumento funerario d'origine, consentirebbe di dare una spiegazione anche a un altro elemento caratteristico che, oltre al punto di stile e allo stato di conservazione, accomuna le tre statue di *Virtù*. Tutte, infatti, sono state rilavorate nei loro attributi: la *Temperanza* è stata 'moralizzata', trasformandola nella *Fede*, dalla *Prudenza* è stato asporta-



13. Iacopo della Pila e collaboratore, *Angelo reggicortina*, particolare. Collezione privata.

14. Iacopo della Pila, *Angelo reggicortina*, particolare. Collezione privata.

15. Iacopo della Pila e collaboratore, *Angelo reggicortina*, particolare. Collezione privata.

16. Iacopo della Pila, *Angelo reggicortina*, particolare. Collezione privata.

to l'attributo del serpente, della ritrovata *Giustizia* è stato modificato il globo che, originariamente – come nelle altre figure dello stesso soggetto eseguite da Iacopo della Pila – doveva essere sorretto dalla mano sinistra. La sfera è stata infatti rilavorata nella forma di uno sbuffo di tessuto entro cui si scorgono i fori per alloggiare i perni di sostegno di un nuovo attributo, ora andato perduto.

Proseguendo lungo la via della ricomposizione del sepolcro di Giovanni Cavaniglia, siamo in grado di dire qualcosa anche riguardo agli angeli reggicortina. Si tratta delle altre due figure illustrate in questa sede, scolpite in un altorilievo possente e di alta padronanza tecnica (figg. 9-12)²⁷. Per il loro assetto compositivo, esse si ricollegano a una tradizione iconografica consolidatasi fra il Tre e il Quattrocento e che consente di identificarle come due angeli adibiti ad aprire una cortina di stoffa, così da consentire allo spet-

tatore di osservare la figura di un giacente collocata entro la camera funeraria montata all'interno di un sepolcro.

La maestria con cui sono condotte le due sculture si rivela pienamente nella capacità di graduare i livelli del rilievo. Le corporature, in robusto oggetto, sono come incorniciate dalle grandi ali spiegate che, allungandosi fin quasi alla base, fanno da sfondo alle figure e insieme occultano, come un piano prospettico di fondo, la profilatura del blocco rettangolare da cui sono state cavate (figg. 11-12).

I volti sorridenti e paffuti hanno una sodezza già pienamente rinascimentale (figg. 13-14), in sintonia con il movimento perentorio delle braccia e delle mani, che afferrano con decisione la stoffa pesante di cui sono fatte le cortine (figg. 15-16). Fanno da controcanto le ridondanze calligrafiche delle vesti, memori di un gusto ancora incline alle piacevolzze della linea ondulata di matrice tardogotica.



17. Iacopo della Pila e collaboratori, *Sepolcro di Diego Cavaniglia* (con modificazioni settecentesche). Montella, convento di San Francesco a Folloni.

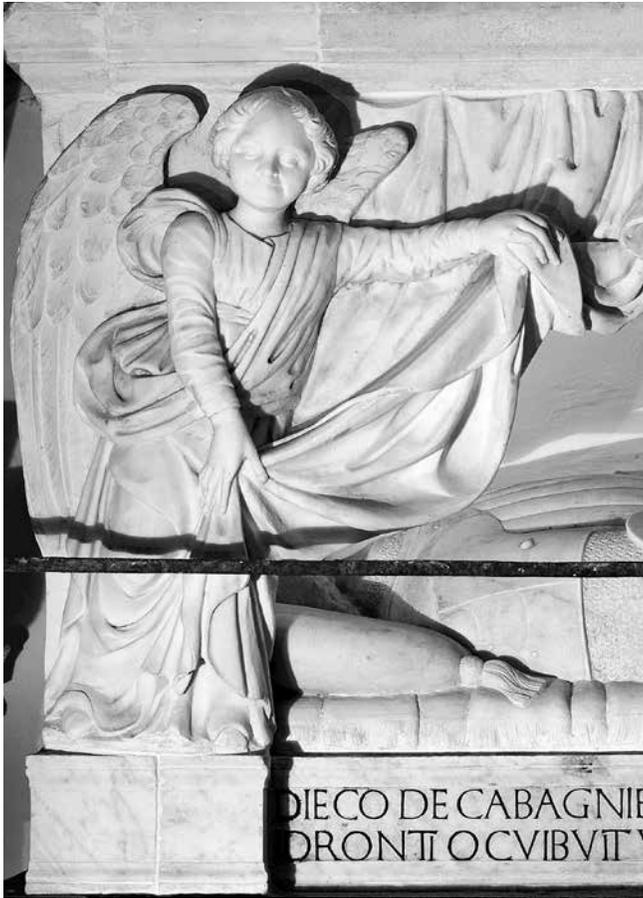
La possibilità di dare una precisa definizione attribuitiva a questi due deliziosi angioletti viene dal confronto con quelli che, con analoga funzione, sono montati nel sepolcro di Diego Cavaniglia (fig. 17). Nella sezione superiore della sepoltura di San Francesco a Folloni, si ritrovano due angeli reggicortina impostati secondo uno schema compositivo identico a quello delle sculture qui presentate (figg. 18a-b).

In queste due figure sono stati ravvisati caratteri stilistici quali il modellato espanso e rigonfio, la sovrabbondanza un po' ridondante di pieghe e ricaschi nelle vesti, che si distanziano dalle forme asciutte ed essenziali tipiche di Iacopo della Pila. Così la pensava, ad esempio, Helmut Rudolf Leppien, che supponeva la presenza di un collaboratore accanto al maestro²⁸. Più radicali le posizioni di Francesco Abbate, per il quale i due angeli apparterrebbero a mano ed epoca diverse (ma senza specificare quali) rispetto alle altre parti del sepolcro²⁹, e di Francesco Negri Arnoldi, che li riteneva eseguiti da un anonimo scultore del Cinquecento³⁰.

L'ipotesi della presenza di uno o due assistenti (le due figure mostrano differenze nelle tipologie dei volti e nella costruzione dei panneggi) che coadiuvarono l'attività di Iacopo della Pila è, per le ragioni già osservate da Leppien, pienamente plausibile; ma ci troviamo, pur sempre, nell'ambito della redazione originaria della tomba, di fronte all'attività di uno o più assistenti che dovettero operare sulla base di modelli messi a punto all'interno della bottega dello scultore lombardo, la quale lavorò alla tomba di San Francesco a Folloni lungo un arco cronologico circoscrivibile tra il 1481 e il 1492³¹. Tornando ai due angeli che qui si presentano, quello di sinistra (fig. 9) mostra cadenze stilistiche assai simili a quello di destra nella tomba di San Francesco a Folloni (fig. 18b). Quello di destra (fig. 10), invece, presenta alcune varianti: i tracciati delle pieghe tendono a farsi schiacciati e dritti; il sistema delle vesti diviene più essenziale, poiché manca il mantello; la massa dei capelli ha una forma più compatta e ordinata; il profilo esterno dell'ala segue una linea retta, piuttosto che curva. Si tratta di caratteri formali che consentono di cogliere in questa figura i tratti distintivi della maniera di Iacopo della Pila.

Lo stretto legame che unisce i due angeli qui presentati a quelli della tomba di San Francesco a Folloni induce a porsi seriamente l'interrogativo, come nel caso delle tre *Virtù* (figg. 6-8, 18c-e), se anche questi due pezzi provenivano dallo smembrato monumento del fratello maggiore di Diego, Giovanni Cavaniglia. La stretta somiglianza con le figure corrispondenti della tomba di San Francesco a Folloni (fig. 17) induce a domandarsi se la tomba irpina non sia stata eseguita sulla base di una stretta aderenza al modello della smembrata sepoltura del fratello Giovanni in Santa Maria di Monte Oliveto (fig. 1).

Come si è detto, le tre statue di *Virtù* devono aver avuto una vicenda conservativa alquanto tormentata. Ciò spiega come mai esse si presentano in uno stato più sofferto non solo rispetto ai frammenti rimasti in chiesa, ma anche agli angeli reggicortina qui illustrati, che si offrono a noi come una testimonianza dell'attività di Iacopo della Pila e della sua bottega intorno al 1473, il cui più probabile contesto di origine è, allo stato delle nostre conoscenze attuali, la tomba che fu innalzata a Giovanni Cavaniglia, subito dopo la sua morte, nella chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli.



18. Montella, convento di San Francesco a Folloni, particolari del *Sepolcro di Diego Cavaniglia*:
 a) Iacopo della Pila e collaboratore, *Angelo reggicortina*; b) Iacopo della Pila e collaboratore, *Angelo reggicortina*;

c) Iacopo della Pila, *Temperanza* (in posizione invertita rispetto a quella attuale della *Prudenza*); d) Iacopo della Pila, *Giustizia*; e) Iacopo della Pila, *Prudenza* (in posizione invertita rispetto a quella attuale della *Temperanza*); .

¹ R. NALDI, *Due Virtù, e qualche notizia, di Iacopo della Pila*, in *Percorsi di conoscenza e di tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2008, pp. 111-126; IDEM, *Per la storia cinquecentesca di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli. La cappella dei Barattuccio tra Giovan Domenico e Girolamo D'Auria*, in «Napoli nobilissima», s. VI, II, 2011, pp. 15-36. Ulteriori approfondimenti su opere dello scultore lombardo sono in IDEM, schede di *Iacopo della Pila da Milano, La Fede; una Virtù (La Prudenza?)*, in *Musei vivi. Nuovi tesori per Napoli. Acquisizioni 2001-2010*, cat. mostra, Napoli 2011, a cura di F. CAPOBIANCO, Napoli 2011, pp. 18, n. 3, 66, n. 42; IDEM, *Iacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico. Atripalda, chiesa collegiata di Sant'Ippolito*, in *Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, cat. mostra, Avellino 2012, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, pp. 86-88, n. 14; IDEM, *Iacopo della Pila e collaboratore, Sepolcro di Diego Cavaniglia, I conte di Montella. Montella, chiesa del convento di San Francesco a Folloni*, ivi, pp. 89-92, n. 15; IDEM, *Segnalazioni del 'Maestro dell'Adorazione di Glasgow'*, in *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia*, a cura di P. POGLIANI, M.R. MENNA, M.L. FOPELLI, I. CARLETTINI, G. BORDI, Roma 2014, II, pp. 91-100 (in part. pp. 93-94).

² Si veda *infra*, nota 4.

³ C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli ... Giornata terza*, Napoli 1692, pp. 15-18; G. CECI, *Nella chiesa di Monteoliveto*, in «Rassegna storica salernitana», II, 1934, pp. 205-212. Si veda anche C. CUNDARI, *L'evoluzione e l'analisi attraverso il rilievo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, a cura di C. CUNDARI, con un saggio storico di A. VENDITTI, Roma 1999, pp. 117-170 (in part. pp. 138-144). Altri interventi su Iacopo della Pila e sul monastero olivetano sono in N. DI BLASI, *Aspetti della committenza benedettina napoletana nel Rinascimento: il singolare assetto presbiteriale nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto*, in «Università degli Studi Suor Orsola Benincasa. Annali», 2010, pp. 505-529 (in part. pp. 506-508); G. HEIDEMANN, *Neu in der Stadt. Spanische Grabmäler und Familienkapellen im Neapel des späten 15. Jahrhunderts*, in *Bild, Macht, UnOrdnung Visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt*, a cura di A.-M. BLANK, V. ISIASZ, N. LEHMANN, Frankfurt-New York 2011, pp. 57-87 (in part. pp. 63-77); M. TARALLO, *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, tesi dottorale, XXVI ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 2013-2014 (consultabile on-line); A. DENTAMARO, *Qualche novità su Jacopo della Pila, con una digressione su alcune sculture napoletane nel Victoria and Albert Museum*, in «Prospettiva», 167-168, 2017 [ma 2019], pp. 114-141.

⁴ R. CAUSA, *Contributi alla conoscenza della scultura del '400 a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA e R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 105-150 (in part. p. 119); H.R. LEPPEN, *Die neapolitanische Skulptur des späteren Quattrocento*, tesi dottorale, Università di Tübingen, 1960, I, pp. 56-156, 266-287, cui si rimanda, in generale, per le opere successivamente citate, insieme agli specifici aggiornamenti bibliografici riportati nel presente scritto in nota. La ricostruzione dell'attività dello scultore e della sua bottega si fonda sul nutrito corpus archivistico messo insieme da G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, VI, Napoli 1891, pp. 282-284 (con i rimandi agli atti notarili pubblicati per intero in diversi luoghi dell'opera e ad altre fonti documentarie). Ulteriori integrazioni archivistiche sono poi giunte da E. ROGADEO DI TORREQUADRA, *L'arte in tribunale nel secolo XV*, in «Napoli nobilissima», s. I, VII, 1898, pp. 160-163 (in part. p. 162); F. STRAZZULLO, *Documenti sull'attività napoletana dello scultore milanese Pietro de Martino (1453-1473)*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», s. III, II, 1963, pp. 325-341 (in part. pp. 330-331); A. DEN-

TAMARO, *Qualche novità su Jacopo della Pila*, cit., p. 130, appendice I. Sullo scultore si vedano anche F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 20-27; F. NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Napoli 1993, pp. 143-179 (in part. p. 150); F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, a cura di S. VALTIERI, Roma-Reggio Calabria 2002, pp. 977-1042 (in part. pp. 484-486); F. SORCE, *Jacopo della Pila*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 83-84.

⁵ R. LONGHI, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, in «Paragone», 109, 1959, pp. 31-40; 111, 1959, pp. 3-12, ora in IDEM, *'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970 (Opere complete di R. Longhi, VII)*, Firenze 1974, pp. 85-101.

⁶ Per uno sguardo d'insieme si veda F. ABBATE, *op. cit.*, pp. 5-101.

⁷ Si veda P. LEONE DE CASTRIS, in *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1990, pp. 108-111, n. 10.

⁸ Si veda B. DE DIVITIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 137-169.

⁹ Si veda A. DENTAMARO, *L'arte del Rinascimento a Torre Annunziata. Gli arredi liturgici scolpiti della Santissima Annunziata*, in *I lumi della Torre. Il ruolo dell'università nella scoperta e nella valorizzazione storica, artistica e culturale del territorio di Torre Annunziata*, atti delle giornate di studi, Torre Annunziata 2016, Torre Annunziata 2017, pp. 37-57 (in part. pp. 37-44).

¹⁰ Si veda, su quest'opera, R. NALDI, *Segnalazioni*, cit., p. 94.

¹¹ R. CAUSA, *op. cit.*, p. 119. Si veda, più in dettaglio, R. NALDI, *Iacopo della Pila e collaboratore, Sepolcro di Diego Cavaniglia*, cit., con i rimandi alla precedente bibliografia.

¹² R. CAUSA, *op. e loc. cit.*

¹³ F. SCANDONE, *I Cavaniglia, conti di Troia e di Montella*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», XLVIII, 1923, pp. 136-218 (in part. p. 145); più in dettaglio, IDEM, *Il Monastero di Santo Francesco a Folloni in Montella (Avellino)*, in «Luce serafica», I-IV, 1928, consultato nella ristampa anastatica dell'estratto, a cura di F. PALATUCCI, Montella 1994 (in part. pp. 60-63).

¹⁴ Lo schema strutturale del sarcofago a cassa rettangolare sorretto da statue raffiguranti le *Virtù* è frequente nei sepolcri realizzati nella bottega di Iacopo della Pila. Si veda ad esempio anche il già citato sepolcro di Tommaso Brancaccio, commissionato nel 1492 e collocato nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli.

¹⁵ C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio ...*, [1666-1688 circa], IV (Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e Rari, X.B.23.), c. 56r; S. AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, I, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1580, p. 41, parla invece di «sepoltura di bianchissimo marmo».

¹⁶ R. NALDI, *Iacopo della Pila e collaboratore, Sepolcro di Diego Cavaniglia*, cit., pp. 89-91.

¹⁷ S. AMMIRATO, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸ Marmo, altezza cm 108. L'opera proviene dalla collezione di Raymond Regnault (1902-1966), presidente della Société d'Archéologie et d'Histoire de la Manche dal 1951 al 1959. La collezione, custodita presso il maniero di Bois Marcel a Saint-Lô, è andata in vendita nei giorni 16-18 settembre 2017 (lotto 59), con il generico riferimento a «Italia, sec. XV». Una prima attribuzione a Iacopo della Pila è in R. NALDI, *An important Justice by Iacopo della Pila rediscovered*, Longari Arte Milano, s.l., s.d. [ma Milano 2018], pp. 1-7.

¹⁹ M. TARALLO, *op. cit.*, pp. 262-263.

²⁰ Si veda R. NALDI, *Per la storia cinquecentesca*, cit., pp. 15-17, con la bibliografia ivi citata.

²¹ C. CUNDARI, *I rilievi*, in *Il complesso di Monteoliveto*, cit., p. 331; M. TARALLO, *op. cit.*, pp. 254-264.

²² Infatti L. CATALANI, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica ...*, II, Napoli, Stamperia Strada Salvatore, 1853, pp. 58-59, segnala che la sepoltura era stata «ristaurata in epoca posteriore» alla data di realizzazione.

²³ Si veda *supra*, nota 16.

²⁴ F. DIVENUTO, *Un inedito del Settecento: il Ritiro della Concezione a Materdei*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXI, 1982, pp. 94-100 (in part. pp. 98-99).

²⁵ Come ritiene probabile M. TARALLO, *op. cit.*, pp. 114-115, nota 194.

²⁶ Ivi, pp. 105-117. Particolarmente significative la citazione di un manoscritto di Marcello Oretti del 1778 (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, M. Oretti, ms. B.165, [carte relative a Monte Oliveto]), che così descrive la guglia: «Piramide con varie statuette di marmo levate da' mausulei [sic] della chiesa»; e di G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi ...*, II, Napoli, presso i fratelli Terres, 1788,

p. 240, che ricorda: «una piccola guglia di bianchi marmi, con varie antiche statuette di marmo all'intorno».

²⁷ Marmo, cm 64 × 69 × 17 (a sinistra di chi guarda); 65 × 71 × 17 (a destra). L'attribuzione di chi scrive a Iacopo della Pila e bottega è già riportata nel catalogo Cambi, Genova, asta del 29 maggio 2018 (*Scultura e oggetti d'arte*), pp. 18-19, n. 14. Sono grato a Giancarlo Gentilini, che li conosceva dagli anni Ottanta, per avermi segnalato i due pezzi, già in una corretta prospettiva di attribuzione a Iacopo della Pila.

²⁸ H.R. LEPIEN, *op. cit.*, pp. 73-74.

²⁹ F. ABBATE, *op. cit.*, p. 24, nota 42.

³⁰ F. NEGRI ARNOLDI, *Il sepolcro marmoreo del cavaliere Diego Cavaniglia*, in *Diego Cavaniglia. La rinascita di un conte*, a cura di A. STOLA, Montella 2010, pp. 69-74 (in part. p. 72).

³¹ R. NALDI, *Iacopo della Pila e collaboratore, Sepolcro di Diego Cavaniglia*, cit., p. 92.

ABSTRACT

New Findings and Proposals Regarding Iacopo della Pila and Giovanni Cavaniglia's Sepulcher in Santa Maria di Monte Oliveto in Naples

The author takes up again and further develops theses he presented in earlier essays – then dealt with further by other scholars – regarding works in the church of Santa Maria di Monte Oliveto, especially Giovanni Cavaniglia's sepulcher, done no earlier than 1473 by the sculptor Iacopo della Pila, originally from Lombardia. The author proposes to assign to the dismembered funeral complex a statue of *Justice*, the third member of the group of caryatid statues representing cardinal virtues, which also included a *Temperance* and a *Prudence* (both in the Museo di San Martino) and, together with these, two curtain-bearing angels done in high relief. Their stylistic features, conservative history, and the structural coherence of these pieces give further support to the hypothesis that they all belong to the Neapolitan tomb, the former appearance of which can be reconstructed by comparison with the sepulcher of Giovanni's brother Diego, held in the San Francesco convent in Folloni near Montella (Avellino).



1. Giuseppe Canart (con marmi del sec. XVI riutilizzati e aggiunte del sec. XIX), *Fontana della Fortuna*, 1742 circa, part. di un mascherone della vasca circolare (1560-1562 circa?). Napoli, Palazzo Reale, cortile.

La *Fortuna* (di Canart) e il ritrovamento di un possibile resto della fontana «dei Quattro del Molo»

Pierluigi Leone de Castris

*Ah! Gigante mariuolo/ T'hai pigliato li quatto de lo muolo./
A mme ? Io non songo stato,/ Lo Vicerré se l'ha arrobato.*

La fontana detta «dei Quattro del Molo» era fra Cinque e Seicento uno dei monumenti più apprezzati della Napoli viceregnale, cara ai cittadini e ai forestieri per la dovizia delle acque, per la qualità e l'invenzione delle sculture che la componevano e anche per il sito dilettevole dove essa si trovava, all'estremità del porto, subito a lato della 'lanterna' del Molo grande e lì dove la città confinava col mare e dove il golfo si apriva alla vista del riguardante¹.

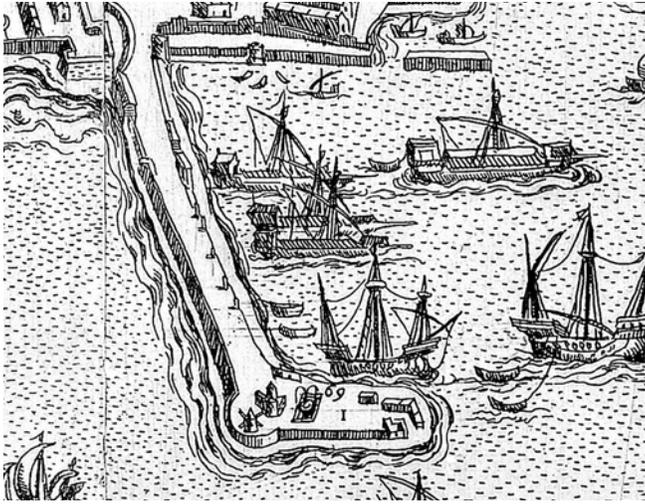
Era stata commissionata dai deputati del tribunale della fortificazione Carlo Spinelli duca di Seminara e Ferrante Carafa marchese di San Lucido, e realizzata per il viceré Pedro Afan de Rivera duca di Alcalà (1559-1571), non dal grande scultore locale Giovanni da Nola, come talora si legge nelle fonti, ma – lui già morto dentro il 1553 – dai suoi allievi Annibale Caccavello e Giovan Domenico D'Auria, che – secondo quanto sappiamo dai documenti noti – doverono completarla, su disegno del notaio Antonino Castaldo, fra il 1560 e il 1562².

Della sua bellezza, struttura e posizione e dell'incresciosa vicenda del suo smontaggio, 'furto' e trasporto in Spagna voluto dal viceré Pedro Antonio de Aragón (1666-1671) ci parlano varie fonti, fra le quali, nel 1692, le *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano.

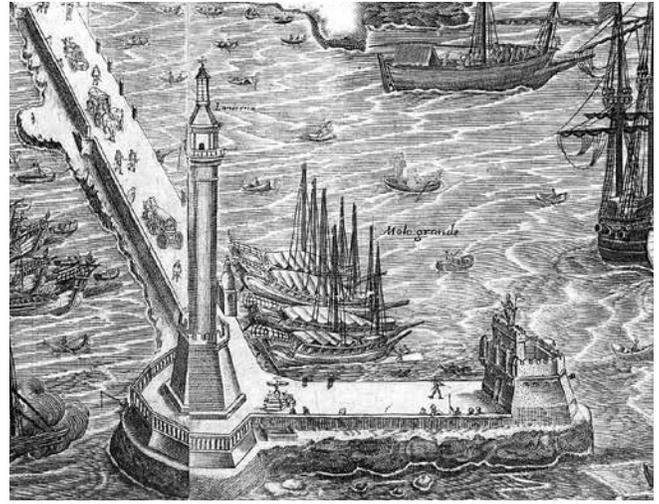
[Sul Molo grande] si vede un bellissimo fanale laterizio che da noi si chiama lanterna, forse dei belli che ne' porti veder si possano (...). Presso di questo fanale vi era una gran fontana, e per delizia di chi andava a spaziarsi, e per comodità dei legni che stavano nel Porto. Fu fatta nel tempo del Duca

di Alcalà circa gli anni 1559; era in forma ottangolare di angoli non uguali: nei minori sgorgava l'acqua dalla bocca di quattro delfini in alcuni piccoli ricettacoli, che uscivano fuori dal fonte maggiore per dar comodità a chi bere voleva; nel mezzo degli angoli maggiori vi si vedevano quattro statue tonde, che rappresentavano i quattro fiumi principali del mondo: questi dall'urne che tenevano sotto del braccio, versavano nel fonte acqua in quantità; e queste statue dai napoletani venivano chiamati "i Quattro del Molo", che diedero un adagio che finora corre, ed è quando si vede uno con affettata gravità o pure tardo nel moto, dir si suole: è uno dei quattro del Molo. Nel mezzo di questo fonte vi si vedeva elevata una tazza, nel mezzo della quale scorgevasi collocato un antichissimo marmo forato dal quale sorgeva l'acqua che versava nella tazza, ed in quel marmo scolpito vi stava di fattura greca un Apollo nel mezzo delle Sirene e del Sebetto, che dal Vinando si riporta aver osservato per altareto degli antichi dii e poscia collocato su di questo fonte. Don Pietro Antonio d'Aragona la fece disfare sotto pretesto di volerla trasportare nella sua casa nelle Spagne, e così Napoli è rimasta priva d'un così delizioso fonte, opera delle più studiate del nostro Giovanni di Nola³.

Nel suo bel saggio dedicato centoquarant'anni fa a quest'opera Bartolommeo Capasso notava giustamente come l'iniziativa di costruire questa e altre due fontane più piccole nell'area del Molo fosse parte integrante di un progetto più ampio e lungimirante del duca di Alcalà voluto a rendere più semplice e comodo l'approvvigionamento di acqua da parte della navi spagnole ormeggiate al porto e allo stesso tempo a evitare che i marinai di quelle navi sciamassero per la città e procurassero disordini e liti col-



2. Antoine Lafrery, Etienne Dupérac, *Pianta di Napoli*, 1566, part. del molo, della lanterna e della fontana. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.



3. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem...*, 1629, part. del molo, della lanterna e della fontana. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

la popolazione locale; e richiamava in proposito un ordine viceregnale di pagamento del 1562 al Tribunale della Fortificazione («tanto per beneficio, comodo et ornamento di questa fedelissima città, come per evitare gl'inconvenienti che ogni dì succedevano, entrando per acqua la chiurma et gente delle galere nella città»), una prammatica del 1561 sul divieto ai marinai di andar in giro per la città armati o in gruppi maggiori di due, e infine il bel brano che anche qui si riporta tratto dal dialogo *Il Rota* di Scipione Ammirato, ambientato – protagonisti il vescovo di Potenza Nino de Nini, Alfonso Cambi, Bernardino Rota e Bartolomeo Maranta – per l'appunto nel 1560⁴:

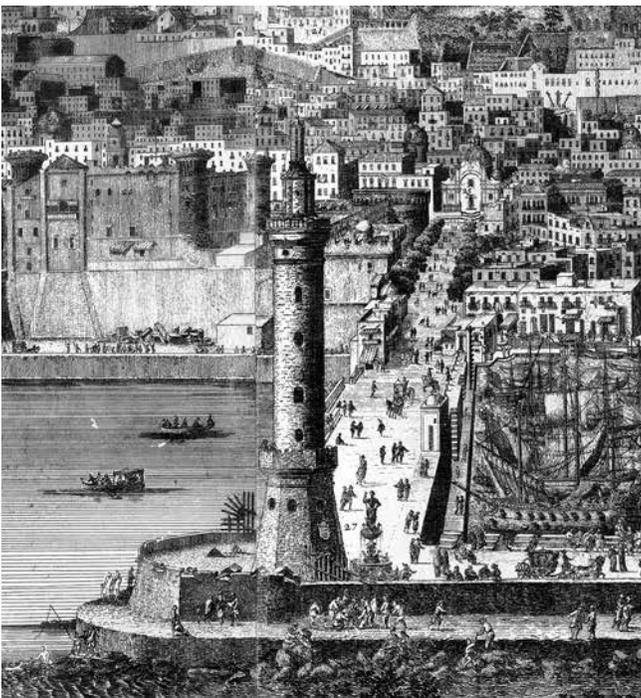
La vista di questo Molo [dice lì il Nini] veramente è cosa preziosa, e parmi che tutte le belle viste, che dice il Petrarca in quel suo leggiadrissimo sonetto, si godono in questo luogo, toltene le fontane che qui per essere dentro al mare non possono starvi. Perché di qual luogo si possono a chi voglia ne viene contemplar meglio le stelle nelle fresche notti dell'ardentissima state che di questo? Dei legni spalmati qui se ne mirano tanti e di tante sorti, quante ogni uom sa, e vede (...). E se per luogo niuno si veggono passeggiar cavalieri sopra corsieri agili e belli e riccamente guerniti, questo muolo, senza niuna contesa, n'ha ogni sera tanti, quanti nello spazio dei mesi interi non se ne veggono in qualsivoglia altro luogo celebre del mondo.

Fiere per questa spiaggia, e cacciatori io (...) n'ho in molte volte vedute infinite. E passeggiandosi per questo bellissimo Molo a cavallo dai cavalieri e dai gentiluomini, come si costuma, o vero in cocchio (...) come ora noi facciamo, chi non sa che qui l'un l'altro ragioni d'amore, racconti le sue poesie, legga le sue lettere, faccia in somma un tribunale, ed una vicheria amorosa? Solo come ho detto le fontane ci mancano. Ma in sua vece che prospettiva è di questa città, di questo Castel Nuovo, di quel Sant'Elmo, della torre di San Vincenzo, di quel di Pizzifalcone maraviglioso, e della tazza ovvero cerchio della spiaggia di questo mare dolcissimo per i delicati frutti, e per i preziosi vini che vi sono, e per tante belle città, e castella di che è cinto? Ma dove lascio Capri, delizie di Tiberio, ed il Castel dell'Uovo, d'intorno al quale erano i trastulli di Lucullo? State di buon animo, Monsignore, [risponde il Maranta] che non sarà finito il mese di ottobre, che voi vedrete appunto in questo luogo, ove noi siamo, la più bella, la più vistosa, e la più superba fontana del mondo (...). Il signor marchese di San Lucido, avendo il carico sopra la fortezza della città (...) dal signor Viceré (...) insieme col signor duca di Seminara ha avuto commissione di fare annessare il porto, risarcire il molo, e dare principio ad un arsenale (...). Ora il signor marchese ha fatto un sommario di ciò che bisogna per queste cose (...). Tra le quali cose ha detto sarebbe bene farsi qui una fontana, ed allargar la bocca, onde s'entra nel



4. Antonio Joli, *Napoli dal porto*, 1754-1759 circa. Beaulieu, National Motor Museum, collezione Lord Montagu of Beaulieu.

5. Pietro Antoniani, *Veduta del molo di Napoli*, 1771-1776 circa. Napoli, collezione privata



6. Antonio Joli, *Napoli dal porto*, 1754-1759 circa, particolare. Beaulieu, National Motor Museum, collezione Lord Montagu of Beaulieu.
 7. Ignazio Sclopis, *Prospetto generale della città di Napoli*, 1764, part. del molo. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

muolo, sì che i cocchi incontrandosi insieme possono uscire ed entrare senza niuna difficoltà, levarne la calcina, alla quale s'ha da deputar altro luogo, e similmente i lavorii di quelle funi, ed oltracciò mattonarlo tutto. Al che mi pare

Sua Eccellenza aver prestato orecchio e dato ordine che si eseguisca quanto da questi due signori sarà d'intorno a quest'opera comandato. Il che certo quando sarà finito non credo che lascerà che desiderare a persona che viva.

Il contratto, nel 1560, fra i due deputati Spinelli e Carafa e i due scultori Caccavello e D'Auria edito dallo stesso Capasso e i documenti di pagamento del 1562-1563 pubblicati qualche anno dopo da Antonio Filangieri di Candida⁵ attestano che la fontana – il cui costo pattuito era di 1.150 ducati – doveva in origine essere completata dentro l'autunno del 1561, essere alta 28 palmi e prevedere «quattro statue de fiumi con le urne in mano» e una «pila di mezzo tonda», il tutto «de marmi gentili de Carrara novi».

Una volta finita, il suo successo – come s'è detto – dovè essere immediato. A parte le parole augurali dell'Ammirato, e a parte la descrizione d'un secolo più tarda di Celano, Capasso ricorda a riguardo i sùbiti commenti di Pacca e Contarini («cosa di bella vista ai riguardanti» e «bellissima fontana»), i coevi versi latini di Giano Pelusio – che elogiavano nel 1567 il duca d'Alcalà invitando le muse ad accorrere alla fonte per lavarsi le mani, ricordando che qui s'erano spesso viste anche le sirene scacciate dai turchi da Capri e Sorrento⁶– e, a seguire, le immaginose rime o prose napoletane de *Lo Cerriglio ncantato* di Giulio Cesare Cortese (1666) e della *Posilecheata* di Pompeo Sarnelli (1684), che dovevano narrare la magica trasformazione in statue di marmo in un caso di quattro vecchi lascivi e in un altro di quattro pescatori sorpresi dai turchi; Cortese poetando della bella Carmosina spersasi sulla spiaggia di notte alla ricerca della padrona Cecca e del suo amante Rienzo e lì insidiata da quattro vecchi («De chille nullo avea la varva corta:/ Ma d'anne ogn'uno havea no milione./ Erano quatto, ogn'uno stea agghobbato,/ E Carmosina havevano abbistato./ Ma essa stea cò chille a contrastare/ E tutta se sciccava, e stea chiagnenno:/ Ma Rienzo, che la stea ad ausoliare / (...)/ Canoscie Carmosina a lo parlare,/ (...)/ E chille vecchie, vedennolo armato,/ Ogn'uno de paura fu agghaiato./ Rienzo attaccaie la spata, e ghiette adduosso,/ A chiste quatto vecchie nzallanute:/ Nullo de lloro niente se fu muosso,/ Ma steano tutte quante sbagottute:/ Dette na botta a uno a lo nfraccuosso;/ Ma lloro erano già tutte ammotute,/ E de

lo iaio tutte ntesecaro,/ E tanno mpreta marmola tornaro./
 Sti quattro vecchie erano poverielle,/ Et ogn'uno campava
 cò pescare:/ Lo iurno ieano co' li vuzzarielle,/ E la gente
 portavano a sbarcare:/ Ma chella sera, co cierte tenielle/
 Erano iute, ped'acqua pigliare;/ E com'appero visto l'arme
 mosse/ Se le chiavaieno sotta de le cosse./ Oie è lo iurno,
 che stanno agguattate,/ E devacano l'acqua adaso adaso;/
 Ogn'uno sta co le spalle votate,/ Conformata se trovaie, cossì
 è rommaso»⁷, e Sarnelli immaginando invece che le quat-
 tro statue di fiumi fossero

‘mprimma quatto pescature de lo Muolo. Li quale jevano,
 tutto lo juorno, co' 'na falluca, portano la gente: mò, ad
 Ischia, pe' li remmedie de li vagne e de le stufe e de la rena; e
 mò, a spasso a Posileco. E la sera, tornate da li viagge, se nne
 jevano co' cierte tenielle a pigliare acqua, vicino la fontana
 de lo Lanternone. Successe, 'na sera, che essenno jute, chiù
 ttarde de lo soletto, a mala pena havevano chino li tenielle,
 che, benuta 'na tartana, sbarcajeno 'na mano de Turche, a
 lo Muolo, pe' fare presa. 'Ntesero 'sti quatto lo rommore; e,
 pe' la paura, puostese li tenielle 'nfrà le cosce s'agguattaje-
 no, tenenno le spalle votate all'auto, pe' non essere cuovete
 da dereto, credennosene, che fossero, puro, marenare. Ma
 quando accomenzajeno a sentire parlare torchisco, s'ag-
 ghiajajeno; et happero tanto la cacavessa e lo tremmoliccio,
 che s'arrecommannajeno a Nettunno che le facesse fare
 qualsevoglia morte, fore che pe' mano de Turche. Ed eccote
 ne 'n attemo, che, tutte quatto, co' tutte li tenielle, devan-
 tajeno de preta marmola. E, quando li Turche le posero le
 mano adduosso, se trovajeno co' 'no parmo de naso. Ora,
 mò, sti poverielle, restate statole de fontana 'mpona a lo
 Muolo, perché erano solete de fare servizie a le gente de Na-
 pole, secotajeno 'sta osanza. E da chille tenielle cacciajeno
 sempe acqua, pe' defrisco de li cetatine. Li quale, pe' bona
 mammoria, ad ogni parola, l'annomenavano, comme se
 fossero li patre loro. Ed accossì, se uno deceva: Ed, a me,
 chi me paga? Responnevano: Li Quatto de lo Muolo; e ba
 scorrenno. Hora, mò, 'sti poverielle, dapò' essere state, co'
 tanto gusto loro, a lo Muolo, hanno avuto 'no mannato: Che
 sfrattano, comme a femmene marvase, o comme a stodian-
 te fastediuse; e che vagano, a chillo shiummo, addove, la
 sera, s'annasconne lo sole⁸.



8. Jacques-Antoine Vallin, *Ritratto del dottor Forlenze*, 1808.
 Londra, National Gallery.

Divenuta dunque celebre fra la gente, posta al centro,
 come s'è visto, di finzioni letterarie e poi di libelli e di pa-
 squinate alle spalle del viceré «ladrone» in parte narrate già
 nel 1672 dall'*Apologia* satirica di Giulio Cesare Isolani e in
 parte dallo stesso Capasso, e fatta oggetto infine di detti e
 luoghi comuni poi perpetuatisi sino a tutto il Sette e l'Otto-
 cento⁹, la fontana fu descritta nei primi decenni del Seicen-
 to – prima ancora che da Celano e dunque senza accenni
 al triste destino successivo e alla rimozione – da Giovanni
 Antonio Summonte e Giulio Cesare Capaccio. Quest'ulti-
 mo, nel *Forastiero*, subito dopo la descrizione della «torre
 che dimandano Faro ove si nudrisce la notte il lume per
 comodità dei vascelli che navigano», ricordava che «l'an-



9. Thomas Wyck, *Scena di genere con il golfo di Napoli sullo sfondo*, 1642-1650 circa. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

tica fontana del Molo *fu ristorata* dal Duca d'Alcalà con quattro nobilissime statue di quattro principali fiumi, opra di eccellente artefice»¹⁰. E Summonte, dal canto suo, che

nel Molo grande appresso la Lanterna, è bellissima fontana (...) (per commodità delle navi, e galere) in otto angoli, nei quattro minori vi sono tanti Delfini di mezzo rilievo, che buttano acqua nei recettacoli, e nelli maggiori vi sono statue di bellissima scoltura, che dalle urne che tengono fra le gambe versano gran copia di acqua, che rappresentano i quattro maggiori fiumi del mondo, cioè Gange, Tigre, Nilo et Eufrate, come vuole il Panza nella sua historia. Nel mezzo vi è la tazza, che pur versa acqua copiosamente che vi sale dall'antico cannone di marmo (...) ove si scorgono alcuni versi, che per esser occupati dal limo dell'acqua non si hanno possuto

leggere. Qual fontana è stata eretta a' nostri tempi essendo viceré il Duca di Alcalà, come dalle sue insegne si scorge. Gianno Peloso nel suo 4° libro de scherzi, fa un bello epigramma nell'erettione di questa fontana, che comincia: *Currite Pieriae musae, Aoniaeque puellae/ Currite, et in puro fonte lavate manus;*

aggiungendo che dell'«antica religione de' Napolitani (...) [è testimone] quel pezzo di marmo tondo, forato, che hora serve per cannone dell'acqua che sparge sopra la fonte circolare della fontana del Molo di questa città, ove si vedono scolpiti di basso rilievo Apollo in mezo con la Sirena da parte, e Sebeto: il qual marmo riferisce il sudetto Vinando ch'era un altaretto da' sacrificij, che molti anni prima vidde in Napoli, e dopo lo ritrovò sopra la cratera, over tassa della sudetta fontana»¹¹.

Da queste ultime descrizioni, e in parte anche da quella di Celano, si ricava che la fontana «dei Quattro del Molo» voluta dal duca d'Alcalà ne sostituiva in realtà un'altra precedente sita nello stesso luogo, e si distingueva da quest'ultima – quattrocentesca e infatti citata già nella *Cronaca* del Ferraiolo (1494-1498 circa), in quella di Notar Giacomo e nelle *Memorie* che Capasso credeva scritte da Antonio Mercadante verso il 1535¹² – proprio per le statue dei quattro fiumi e per il fatto di aver riutilizzato come statua apicale un marmo antico raffigurante Apollo (o Ebone) fra le Sirene e il Sebeto ch'era stato visto, già prima di questo suo utilizzo e poi nella sua nuova veste di fontana, dall'antiquario olandese Steven Winand Pigge (1520-1604) durante i suoi soggiorni a Napoli fra gli anni cinquanta e i primi anni settanta del Cinquecento e così descritto nel suo *Hercules Prodicus*: «Memini me Neapoli ante plures annos vidisse Sirenas cum Hebone et Sebetho, tutelaribus Neapolitanorum diis exulptas in ara rotunda marmorea, quae quidem nunc est accomodata in cratere fontis excitatae extrema mole portus Neapolitani»¹³.

L'impresa della costruzione (o meglio ricostruzione) della fontana del molo, voluta da un viceré spagnolo, fu in ogni caso annichilita cent'anni dopo – come s'è detto – da un altro viceré spagnolo, Pedro Antonio de Aragón, il viceré «mariuolo» o «ladròn» dei cartelli e le pasquinate che il popolo avrebbe affisso in quegli anni a dileggio del suo malgoverno sulla statua del *Gigante di Palazzo*, la grande scultura frammentaria di *Giove Statore* scoperta a Cuma ch'egli aveva voluto far collocare nel 1670 fra il Palazzo Reale e l'arsenale corredata da un'epigrafe che ne esaltava i meriti e le imprese¹⁴. Per suo ordine, in quello stesso anno 1670, fra il mese di gennaio e quello di febbraio, i marmi smontati dalla fontana – che sino a quel momento s'era mormorato sarebbero stati rimontati nella nuova darsena – furono infatti imbarcati su un vascello diretto in Spagna, a detta del Bulifon e del Fuidoro assieme a «una famosa libreria coperta di marroccino di Levante» e a «trenta cavalli per la stalla del re»¹⁵; e poco più tardi – come abbiamo visto –, nel mentre le quattro statue “espatriate” ispiravano proverbi, libelli ed orazioni, l'Isolani poteva dunque lamentare «la perdita [definitiva] fatta dal publico della fontana situata sulla punta del Molo, non per altro da don Pietro disfatta, che per prendersi e mandar nella sua casa in



10. Johannes Lingelbach, *Il porto di Napoli*, 1647-1650 circa. Collezione privata.

Spagna, quattro statue che v'erano opra dello scultore Giovanni da Nola, chiamati volgarmente li Quattro del Molo»¹⁶.

Nulla perciò oggi resta di questo celebrato monumento, così come di tante altre fontane più o meno ‘pubbliche’ che, a cavallo della metà del Cinquecento ed oltre, i viceré, a cominciare da Pedro de Toledo (1532-1553), vollero far costruire nell’area specie attorno al Castel Nuovo, al porto e al nuovo palazzo viceregnale¹⁷. Tanto più è dunque prezioso il ritrovamento fortuito di cui qui s’intende trattare.

Nel cortile grande del Palazzo Reale di Napoli, sotto un arco e in una nicchia proprio in asse con l’ingresso principale aperto su piazza Plebiscito, si conserva una monumentale fontana in marmo bianco (figg. 1, 13-15) sormontata da una statua della *Fortuna* che tiene nella destra una cornucopia e nella sinistra un timone; statua che gli studi specie di Annalisa Porzio e di Tiziana Caianiello¹⁸ hanno consentito d’identificare con quella realizzata dal 1742 in avanti su richiesta del sovrano Carlo di Borbone, e per una fontana destinata anch’essa al molo grande di Napoli, dallo statuario regio e restauratore di marmi antichi Giuseppe Canart, lì descritta dalla guida del Sigismondo – «una bellissima Fontana di marmo, la quale consiste in una piramide quadrangolare, che si erge in mezzo ad una gran conca, ossia tazza attorniata da mostri marini: su questa piramide poggia una statua di marmo rappresentante la Nautica con una cornucopia di frutti a destra, ed un timone nella sinistra»¹⁹ – e poi trasferita a metà



11. Johannes Lingelbach, *Il porto di Napoli*, 1647-1650 circa, part. del molo. Collezione privata.

Ottocento dal molo al Palazzo Reale, come ricorda il Sasso nel 1858, nell'ambito dei lavori di restauro monumentale del palazzo diretti da Gaetano Genovese e dei contemporanei lavori alla darsena e alla Caserma di Marina voluti da Ferdinando II di Borbone: «Da ultimo, la fontana che trovavasi nel principio dello spazio tra la caserma e la reggia, dove sonovi poste le provvigioni di artiglieria, si è trasportata nel cortile medio della Reggia stessa, sotto il portico nell'arco di fronte»²⁰.

Gli studi non si sono però posti sinora il quesito di quanto il monumento che oggi vediamo sia effettivamente rispondente alla struttura originaria di questa fontana settecentesca del molo grande e quanto invece sia frutto del suo adattamento ottocentesco alla nicchia di Palazzo Reale ovvero di assemblaggi di marmi di diversa epoca e provenienza.

La statua vera e propria della *Fortuna* (fig. 14) – come sappiamo da alcuni documenti pubblicati da González-Palacios, Strazzullo e Porzio²¹ – era stata commissionata già nel 1740 dal primo ministro marchese di Salas al citato Giuseppe Canart, un marmoraro allievo di Camillo Rusconi, proveniente da Roma ma di origini fiamminghe, ch'era giunto a Portici nell'aprile del 1739 su segnalazione del conte Porta e su richiesta di Carlo di Borbone, il quale – nel mentre si andava scavando il Teatro di Ercolano – era in cerca di uno scultore che sapesse estrarre le sculture antiche dal terreno senza rovinarle e soprattutto sapesse in seguito «risarcirle»²². E da questi stessi documenti sappiamo che Canart prevedeva di scolpire sia la statua stessa della *Fortuna* – per la quale si stimavano necessari marmi per un costo di 236 scudi romani –, sia un piedistallo con quattro 'specchi' atti ad ospitare dei distici incisi – diviso in due parti e per il quale si stimavano marmi per un costo di 90 scudi – con l'intento da lui dichiarato di «accordare [la statua] alla fonte»²³.

Nato probabilmente attorno al 1713, Canart fu impiegato dalla corte borbonica col ruolo di restauratore, conservatore, consulente e «statuario» dal 1739 in pratica sino alla morte, nel 1791; e la sua capacità di comporre monumenti di vario tipo – e, per quel che più ci interessa, fontane – in parte con marmi antichi da lui restaurati e in parte con marmi da lui scolpiti *ex-novo* è ben attestata ad esempio dalla *Fontana di Flora* del Real Giardino Grande della Reggia di Portici, iniziata pressoché in contemporanea a quella della *Fortuna* in Palazzo Reale, nella quale a una base 'barocca' con volute, tritoni e sirene risulta aggiunta – ma forse si dovrebbe dire l'inverso – una statua antica del tipo dell'*Hera Borghese* forse proveniente dalle raccolte farnesiane di Parma e da lui stesso ingegnosamente integrata nella testa, le braccia e altre parti²⁴.

Tornando però ora alla fontana del Palazzo Reale di Napoli – in apparenza priva invece, dal canto suo, di marmi d'età classica restaurati e reimpiegati – occorre dire che per certo anche in questo caso non tutte le parti che ora la compongono possono provenire dalla fontana realizzata sul molo da Canart. Di certo non v'appartiene la vasca inferiore semicircolare e decorata sulla fronte da un motivo strigilato e a palmette di gusto neoclassico (fig. 13), palesemente realizzata *ad hoc* per la nicchia prescelta e dunque frutto dell'adattamento di metà Ottocento; e verosimilmente

te non v'appartengono neanche le due parti di piedistallo a sezione ottagonale che reggono sia la statua che la sottostante tazza circolare, privi degli 'specchi' e dei distici citati dalle fonti e tagliati in un marmo che per qualità e colore s'apparenta più a quello della citata vasca inferiore ottocentesca che a quello delle altre parti del monumento.

Più complesso è capire invece se alla fontana settecentesca appartenesse, oltre che ovviamente la statua della *Fortuna*, la sottostante vasca circolare con mascheroni (figg. 1, 15), per altro mai menzionata nei citati documenti sul lavoro di Canart o sui marmi a lui destinati.

A questo proposito, così come anche a riprova della non pertinenza al progetto originario delle parti qui indicate come frutto del riadattamento ottocentesco, abbiamo però per fortuna una fonte importante, non più solo legata ai documenti d'archivio o alle fonti letterarie a stampa, bensì di tipo visivo. Si tratta di due dipinti di Antonio Joli (Modena, 1700 circa-Napoli, 1777) databili nei tardi anni cinquanta del Settecento (figg. 4, 6), nei quali, all'ombra e al lato della lanterna del molo, si vede distintamente la fontana commissionata appena qualche anno prima a Canart: in un caso la tela con *Napoli vista dal porto* – parte di una serie di vedute cittadine realizzata per Lord Brudenell fra il 1754 e il 1759 – oggi in collezione Lord Montagu presso il National Motor Museum a Beaulieu, dove la fontana è in primo piano e mostra una prima vasca di formato esagonale, un sostegno in apparenza a tritoni e sirene, una seconda vasca circolare dotata di mascheroni e una statua femminile in cima con un braccio alzato²⁵; e nell'altro caso una tela con *Il porto di Napoli e il Vesuvio sullo sfondo* passata nel 1960 sul mercato londinese, dove la prospettiva è invertita e la fontana, ovviamente più piccola, mostra però la medesima vasca inferiore d'impianto esagonale, un sostegno in apparenza più semplice e in alto un'analoga tazza circolare e un'analoga scultura apicale con un braccio alzato²⁶.

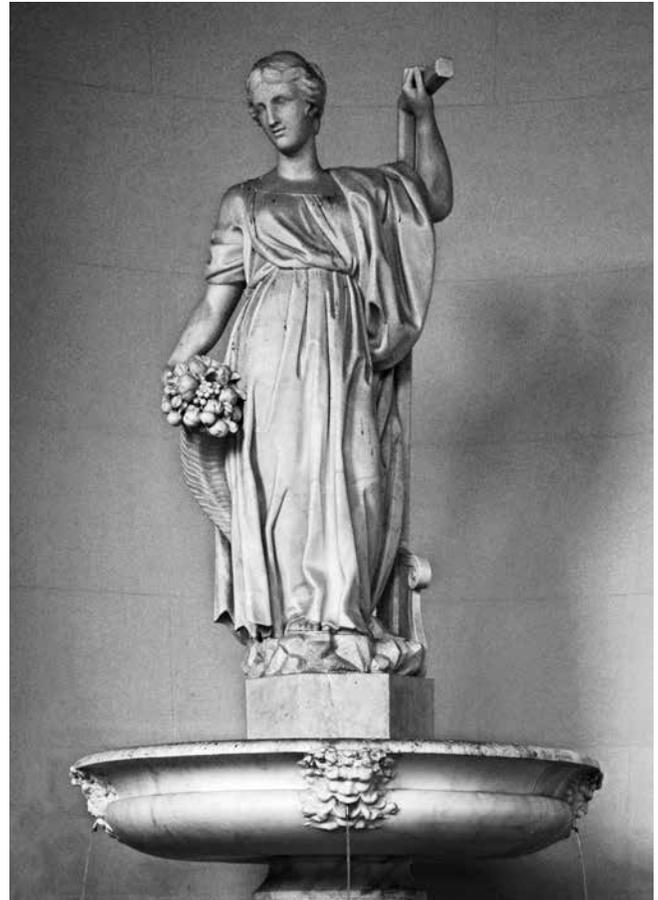
Da queste testimonianze visive, così come da quelle analoghe di tipo vedutistico o cartografico – le incisioni di Ignazio Sclopis dedicate alla viscontessa Spencer (1764; fig. 7), ad esempio, o il disegno di Vernet ora all'Albertina (1745-1746), o il dipinto di Pietro Antoniani d'una raccolta napoletana (1771-1776; fig. 5) o l'altra incisione del *Voyage pittoresque* del Saint-Non (1781-1786)²⁷ o il *Ritratto del dottor Forlenze* di Jac-



12. Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro, *Veduta di Napoli con Carlo di Calabria e Giovanna I d'Angiò che offrono e dedicano la Certosa a San Martino*, 1642-1646 circa, part. del molo. Napoli, Certosa e Museo di San Martino, Seconda Galleria, affresco della volta.

ques-Antoine Vallin della National Gallery di Londra (fig. 8) – sembra di poter evincere che almeno la statua apicale colla *Fortuna* e la tazza circolare sottostante che oggi vediamo appartenessero in effetti alla fontana settecentesca, recuperate dunque da questa al momento dello smontaggio e ricollocate prima della metà dell'Ottocento in Palazzo Reale. E tuttavia, quando si estende questa ricerca di fonti visive a un periodo più ampio e anche precedente alla realizzazione dell'opera di Canart, si vede bene che la fontana del molo deve aver sempre rappresentato in realtà un punto d'interesse e richiamo per cartografi e vedutisti, e che la sua foggia e tipologia, anche al tempo del duca di Alcalà e prima dello smontaggio voluto dal viceré Aragón, non dovevano essere poi molto diverse da quanto s'è visto nel Settecento.

Lo attestano le altre e più antiche incisioni di Lafrery e Dupérac (1566; fig. 2), Baratta (1627-1629; fig. 3), Miotte (1648) e Stopendael (1653)²⁸. Lo attestano – attorno alla metà del Seicento – i dipinti di Lingelbach e Thomas Wyck d'una collezione bresciana e dell'Alte Pinakothek di Monaco (figg. 9-11)²⁹.



13-15. Giuseppe Canart (con marmi del sec. XVI riutilizzati e aggiunte del sec. XIX), *Fontana della Fortuna*, totale e partt. della statua della *Fortuna* (1742 circa) e della vasca circolare sottostante (1560-1562 circa?). Napoli, Palazzo Reale, cortile.

E lo attesta ancor meglio, verso il 1642-1646, l'affresco di Micco Spadaro a San Martino con la *Dedica al santo della Certosa da parte di Carlo di Calabria e Giovanna I d'Angiò* (fig. 12), dove sembra di poter intravedere la vasca poligonale della fontana, le celebri statue dei 'Quattro', la tazza circolare e il marmo antico della sommità³⁰.

Sembra perciò di capire, da questo confronto, che almeno alcune parti della fontana fossero rimaste le stesse, o piuttosto fossero riutilizzate, fra Cinque, Sei e Settecento: parti forse del basamento poligonale della vasca e soprattutto la tazza circolare più piccola della sommità. E d'altronde in questa direzione sembrano remare sia i documenti relativi alla commissione a Canart, che parlano della necessità di realizzare in realtà solo una statua sommitale della Fortuna ed un fusto intermedio in due parti per «accordare [la statua] alla fonte»³¹, sia i documenti (e in parte anche le fonti) relativi al 'furto' del-

la fontana da parte del viceré don Pedro Antonio de Aragón, che parlano – nell'*Apologia* dell'Isolani – dello smontaggio sì dell'intera fontana, ma al fine di trasferire in Spagna le sole quattro statue dei *Fiumi*, e che ribadiscono – in una poco nota cedola del 2 marzo 1670 – come lo scultore Giovan Battista Cappelli e il carpentiere Giacomo Saleri avessero ricevuto pagamenti da parte del viceré «por haver adereçado y hecho las caxas a *las quatro estatuas* de marmol que estavan en la fuente del muelle y se han embiado a España por servicio de S. Magstad en Aranjuez», e cioè per aver imballato le sole e citate quattro sculture principali della fontana del molo per mandarle in Spagna nella residenza del re ad Aranjuez³².

Quest'ultimo documento trova d'altronde conferma in quanto si legge nei già menzionati *Giornali* di Bulifon e Fuidoro – [il viceré] «fe' imbarcare *quattro statue*, quali fece levare da una bellissima fontana vicino la Lanterna del Molo,



che rappresentavano quattro fiumi principali del mondo», «le quattro statue di marmo, levate dall'antica fontana grande del Molo [...], sono imbarcate in un vascello, d'ordine del signor viceré» – e trova analogia conferma, a cose fatte, sia nella testimonianza del Gemelli, che, visitando nel 1689 non il palazzo di Aranjuez ma la residenza della Casa del Campo del re Filippo IV a Madrid, vi scorgeva le «quattro famose statue, opera di Giovanni da Nola, ch'erano già sulla fontana del nostro molo di Napoli, che volgarmente si diceano i Quattro del Molo, e ne fur portate via da don Pietro Antonio di Aragona viceré», sia in quelle più tarde del Ponz e del Conca, che nel 1776 e nel 1793 vedevano, ancora nella residenza della Casa del Campo, «negli angoli di un quadro del giardino vicino al cavallo [...] quattro statue di marmo di grandezza naturale, nell'atteggiamento di vuotare altrettante urne di acqua» in cui riconoscevano «il grandioso stile dell'antica Scuola Fiorentina»³³.

Sembra perciò che per Madrid partissero in effetti solo i quattro *Fiumi*, e che le altre parti, smontate, venissero ricoverate e messe da parte in altro luogo; e non c'è dunque

da stupirsi se settant'anni dopo proprio quelle parti, le uniche ancora sopravvissute della così tanto amata fontana del molo, ed in particolare la grande tazza circolare mediana sopravvissuta, venissero riutilizzate per 'ricostruire' sotto altra veste quella stessa fontana.

Se si osserva d'altronde il bacino circolare su cui oggi s'erge la *Fortuna* di Canart, si vede che in particolare i mascheroni ghignanti da cui scorre e salta l'acqua (figg. 1, 15) null'hanno della classicità insieme filologica e lieve dello scultore settecentesco romano, e tanto invece – seppur con una qualità più alta e fantastica – di quel manierismo acceso e a suo modo montorsoliano e michelangiolesco che caratterizza sul crinale del 1560 la società fra Annibale Caccavello e Giovan Domenico D'Auria e, prima di questa data, la collaborazione dell'uno e dell'altro scultore con il comune maestro Giovanni da Nola³⁴. Vengono in mente, ad esempio, non tanto i più sommarî volti zannuti dei sepolcri di Caccavello in San Giovanni a Carbonara, in San Lorenzo Maggiore o ai Santi Severino e Sossio, quanto le raffinate maschere, fra marine e vegetali, di D'Auria nel sepolcro di Nicola Antonio Brancaccio a Monteo-

livo e però anche l'aspetto selvatico del satiro di sinistra nella fontana di Caccavello oggi al Palazzo dell'Ammiragliato³⁵, senza dire del rapporto – in questo caso di anticipazione – cogli analoghi versatoi della tazza della fontana Medina, opera, del 1601 circa, di Michelangelo Naccherino e soci³⁶.

È perciò del tutto plausibile che l'attuale tazza della fontana di Canart non sia un'opera settecentesca (o addirittura

ottocentesca), ma effettivamente un'opera della metà del Cinquecento e con ogni probabilità una parte dell'antica fontana del molo. Ed è dunque grazie ad essa, nonché alle fonti archivistiche e letterarie e alle testimonianze pittoriche e cartografiche qui riunite, che ci si può provare ancor oggi a immaginare almeno in parte quell'antica e perduta 'delizia' dei napoletani.

¹ Su di essa cfr. almeno B. CAPASSO, *La fontana dei quattro del molo di Napoli. Ricordi storici*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», V, 1, 1880, pp. 158-194, col rinvio a gran parte delle fonti qui di seguito riportate; F. DE FILIPPIS, *Piazze e fontane di Napoli*, Napoli 1957, pp. 66-67; L. GASPARI, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli 1979, pp. 39-42; F. STARACE, *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce 2002, pp. 239-240, 243; F. LOFFREDO, *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 2009, tutor prof. F. Caglioti, pp. 203-212. Sull'adiacente 'lanterna' cfr. P. SPADETTA, *La lanterna del molo*, in «Napoli nobilissima», I, 1892, pp. 109-111. Ringrazio per i permessi accordati Marta Ragozzino, Fernanda Capobianco e Paolo Mascilli Migliorini e per l'aiuto fornitomi Fernando Loffredo (che in fase ormai di bozze m'ha gentilmente inviato in lettura la sua tesi di dottorato di cui sopra e il saggio in corso di pubblicazione che qui si cita a nota 33), Luigi Coiro, Stefano De Mieri, Serenella Greco, Barbara Balbi, Roberto Alonso Moral e Margarita Estella Marcos, al cui ricordo questo studio è dedicato.

² B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 175-179, col rinvio al documento di commissione del 18 ottobre 1560; G. FILANGIERI DI SATRANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-1891, IV, p. 352, V, pp. 36, 71; *Diario di Annibale Caccavello, scultore napoletano del XVI secolo*, con introduzione e note di A. FILANGIERI DI CANDIDA, Napoli 1896, pp. CXXXI-CXXXII, 69-71; G. CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti*, in «Napoli nobilissima», XV, 1906, p. 135; A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 2.2, *Luoghi (fuori dal Centro antico)*, ed. 2018, pp. 1065-1066, in www.fedoa.unina.it.

³ C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, Napoli, G. Raillard, 1692, ed. cons. Napoli 1970, III, pp. 1416-1417; ma cfr. anche le descrizioni di B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1745, II, p. 162 («lavorò Girolamo [Santacroce] alcuni bassi rilievi (...) intorno alla fontana, nella quale Giovanni da Nola fece le quattro statue, che i quattro maggiori fiumi del mondo rappresentavano (...). [III] viceré don Pietro di Toledo per far pruova ancor egli del valore di questi due artefici egregi, commise due statue per ciascheduno, ed alcuni bassi rilievi con gli ornamenti, che servir doveano per una magnifica fonte (...); avendo Girolamo lavorato i bassi rilievi e cominciato una delle due statue, intermesse il lavoro per lavorare il nominato Colosso, e (...) poi prevenuto dalla morte, lasciò imperfetto l'uno e l'altro lavoro; laonde tutte e quattro le statue furono poi egregiamente scolpite da Giovanni da Nola, e la fontana primieramente fu situata nell'amenissima strada

di Poggio Reale, ove usavano allora passeggiare le dame ed i cavalieri: indi accresciuto il passeggio al Molo, che era stato abbellito, e fatto comodo alle carrozze, fu la fonte trasportata e situata alla punta del Molo, per ordine di don Parafan de Ribera viceré di Napoli, l'anno 1564, con intenzione di farla dopo trasportare in Ispagna; ma non gli venne fatto per i rumori che ne fece il popolo: sicché, lasciandola in quel sito, vi mandò la bella antica statua di Partenope, con la Lupa de' Cambj che stava presso di San Giovanni Maggiore, con altre antiche statue, vasi e medaglie, possedute prima da Adriano Spadafora, famoso antiquario; le quali tutte con la nave che le portava per una gran tempesta si sommersero); di D. ROMANELLI, *Napoli antica e moderna*, Napoli, A. Trani, 1815, III, p. 54 («Presso il ridetto fanale era eretta una bellissima fontana con quattro statue de' principali fiumi del nostro Merliano, che furono tolte infelicemente dal viceré di Aragona per ornare i suoi giardini nella Spagna»); e quelle più antiche di Capaccio, Summonte ed altri, per le quali si veda qui più avanti.

⁴ S. AMMIRATO, *Il Rota, ovvero dell'impresa*, Napoli, Giovan Maria Scotto, 1562, pp. 161-163; B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 171-174.

⁵ Cfr. qui a nota 2.

⁶ B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 179-182; col rinvio ai testi citati di Pacca, Contarini e Giano Pelusio; cui occorre aggiungere almeno le più corse menzioni di G. TARCAGNOTA, *Del sito, et lodi della città di Napoli...*, Napoli, Gio. Maria Scotto, 1566, c. 16v; e L. CONTARINO, *La nobiltà di Napoli in dialogo...*, Napoli, Giuseppe Cacchi, 1569, p. 25; e quelle dei viaggiatori inglesi Fynes Moryson (1594), Richard Lassels (1638), John Evelyn (1644) e John Raymond (1646), che ne elogiavano le «eccellenti statue», l'«acqua dolce» e il bel sito che «offre gran ristoro ai cittadini (...) che vi passeggiano nelle serate d'estate» e ai «molti nobili (...) a cavallo o in carrozza (...) venuti a godersi la brezza del mare»; su cui cfr. G. CAPUANO, *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600*, Salerno 1994, pp. 62, 96, 106-107, 119; F. LOFFREDO, *op. cit.*, pp. 204-206.

⁷ G.C. CORTESE, *Lo Cerriglio ncantato*, Napoli, Novello de Bonis, 1666, pp. 45-46. Fornisco la traduzione italiana del passo grazie anche all'aiuto di Nicola De Blasi e in base alle note e al glossario dell'edizione critica di G.C. CORTESE, *Opere poetiche*, a cura di E. MALATO, Roma 1967, I, pp. 448-450: «Nessuno di quelli aveva la barba corta, ma ognuno di loro aveva un milione d'anni: erano quattro, ognuno stava ingobbato, e avevano adocchiato Carmosina. Ma lei stava con quelli a contrastare e tutta si graffiava e stava piangendo: ma Rienzo, che stava lì a origliare (...) riconobbe dalla voce Carmosina (...) e ognuno di quei vecchi, vedendolo armato, restò agghiacciato per la paura. Rienzo sguainò la spada e andò addosso a questi quattro vecchi rimbambiti: nessuno di loro si mosse, ma tutti e quattro erano sbigottiti. Dette una botta a uno a spaccacossa: ma loro erano già tutti ammutoliti, e per il gelo della paura

tutti si irrigidirono e in quel momento diventarono di marmo. Questi quattro vecchi erano poveri e ognuno tirava avanti con la pesca: di giorno andavano con piccoli gozzi e trasportavano le persone; ma quella sera con alcune tinozze erano andati a prendere acqua, e come videro il movimento delle armi si strinsero le tinozze alle cosce. Oggi stanno acciattati e versano l'acqua piano piano; ognuno sta con le spalle voltate, e come si trovò così è rimasto».

⁸ P. SARNELLI, *Posilecheata*, Napoli, Giuseppe Roselli, 1684, ed. cons. a cura di V. IMBRIANI, Napoli 1885, pp. 56-57 (e commento a pp. 198-202). Fornisco la traduzione italiana del passo in base all'edizione a cura di E. MALATO, Roma 1986, pp. 115-117: «Questi erano prima quattro pescatori del Molo, i quali andavano tutto il giorno con una feluca, portando la gente ora ad Ischia, per i rimedi dei bagni, delle stufe e dell'arena, e ora a spasso a Posillipo; e la sera, tornati dai viaggi, se ne andavano con certe tinozze a prendere acqua vicino la fontana del Lanternone. Successe una sera che essendo andati più tardi del solito, avevano appena riempito le tinozze che, venuta una tartana, sbarcarono sul Molo un manipolo di Turchi per fare bottino: questi quattro sentirono il rumore e per la paura, postesi le tinozze fra le gambe, si acciattarono, tenendo l'uno le spalle voltate all'altro per non essere colti da dietro, credendo che fossero pure marinai. Ma appena cominciarono a sentir parlare turco si agghiacciarono [per lo spavento], ed ebbero tanto la cacarella e la tremarella che si raccomandarono a Nettuno, perché gli facesse fare qualunque morte meno che per mano dei Turchi: ed eccoti in un attimo che tutti e quattro, con tutte le tinozze, diventarono di marmo, e quando i Turchi gli misero le mani addosso si trovarono con un palmo di naso. Ora questi poveretti, rimasti statue della fontana sulla punta del Molo, poiché erano soliti fare servizi alla gente di Napoli, continuarono questa usanza, e da quelle tinozze cacciarono sempre acqua per refrigerio dei cittadini: i quali per buona memoria ad ogni parola li nominavano, come se fossero i padri loro, e così se uno diceva: – A me chi mi paga? –, rispondevano: – I Quattro del Molo! –, e via dicendo. Ora questi poveretti, dopo essere stati al Molo con tanto piacere loro, hanno avuto mandato che sfrattino, come femmine viziose, o come studenti molesti, e che vadano a quel fiume dove la sera si nasconde il sole». Per quest'ultimo Sarnelli intendeva evidentemente il Tago.

⁹ Cfr. G.C. ISOLANI, *Apologia alla lettera stampata sotto il nome di fra Evangelista de Benedetto, a 15 novembre 1671*, Bologna, s.n., 1672, pp. 6-7, 14-15: «Ma siensi tale queste fontane, quali dall'adulazione dello scrittore si fingono, che non mai potranno risarcire la perdita fatta dal pubblico della fontana del pari antica, e nobile, situata su la punta del Molo; non per altro da D. P. disfatta, che per prendersi, e mandar nella sua casa in Ispagna, quattro statue, che v'erano, opra dello scultore Giovanni da Nola, chiamati volgarmente *li Quattro del Molo*. Cosa così vivamente sentita dal popolo, il quale a grosse schiere vi andava a diportarsi la state, che se n'udirono non solo i segreti brontolamenti, ma pubblici schiamazzi, et universali maledizioni, che non si poterono raffrenare, con tutto, che fusse stato ritenuto lungo tempo prigionie il figliuolo del mastro di campo Robustelli, per essersi lasciato cader di bocca, ch'egli stava componendo in versi *Il pianto de' quattro del Molo*. (...) Ma che parlo di statue imbolate. Giunse a tanto la sua ingordigia, che fe' rapire dalla fontana di Medina alcuni puttini (...). Onde porse occasione a molti di dire che non voleva lasciare in questa città ne meno le pietre»; e col rinvio sia alla satira scritta sotto forma di lettera al viceré dai «Quattro del Molo» che Isolani ricorda circolava allora a Madrid «con plauso universale», sia alla pasquinata in spagnolo «Que haze el pueblo poltron/ Que no mata este ladrón/ De Don Pedro de Aragon?», sia infine all'involontario ruolo di Pasquino assunto dal *Gigante di Palazzo* («Da ultimo quel colosso stesso, che doveva, secondo egli aveva pensato, servir di scena alle sue glorie fu invece ampio teatro alle sue vergogne»); e cfr. B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 180-183, 192-194,

che riporta i versi qui trascritti a p. 17 in epigrafe al saggio (da tradurre come «Ah! Gigante ladrone, ti sei pigliato “i Quattro del Molo”! A me? Non sono stato io. È il viceré che li ha rubati!») e rinvia anche ai brani dalla *Gerosalemme liberata* del Fasano (G. FASANO, *Lo Tasso Napoletano*, Napoli, Raillard, 1689, canto XIV, v. 23: «Chi nce vo ghi li quatto de lo muolo/ A tagliare so vosco spaventoso?») e dalla dedica di N. PAGANO, *Batracomiomachia d'Omero, azzòè La Vattaglia ntra le Rranocchie, e li Surece*, Napoli, Gianfranco Paci, 1747, edito assieme a N. PAGANO, *Le bbinte rotola de lo Valanzone*, Napoli, Gianfranco Paci, 1746, p. [II]: «No lo ssapite vuje c'a 'sto Paiese nuosto, (...) se volimmo dicere ca na cosa n'è de nesciuno, decimmo *ch'è de li Quatto de lo Muolo*: no rialo che non mma a nesciuno, decimmo *ca va a li Quatto de lo Muolo*: chillò c'ha 'fatto na gran fatica pe nnesciuno, decimmo *c'ha fatecato per li Quatto de lo Muolo*»; ma cfr. anche qui, a nota 8, il brano citato del Sarnelli. Per «rialo che non mma a nesciuno» s'intenda «regalo che nessuno gradisce».

¹⁰ G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634 [1630], pp. 836-837. Il corsivo è mio.

¹¹ G.A. SUMMONTE, *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli, Carlini, 1601-1643, ed. cons. Napoli, Antonio Bulifon, 1675, I, pp. 93, 251; cui s'aggiungano inoltre D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima...*, Napoli, Parrino, 1700, I, p. 71; ed. 1725, p. 57; ed. 1751, p. 59; B. DE DOMINICI, *op. cit.*, Napoli, Ricciardi 1742-1745, II, p. 23.

¹² *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, a cura di R. FILANGIERI DI CANDIDA, Napoli 1956, p. 34: «A li 1477, che fo alli XI de sottimbro intrao in la città de Napole la illostrissima signora Riina mugliere del signore re Ferrante (...); et dove sta la fontana dello Molo grande se fece uno ponte de ligniamo tutto lavorato de pinture». *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, ed. a cura di P. GARZILLI, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1845, pp. 122, 136, 210: «[Nel 1470] la Maestà del Re Ferrando I principiò ad ampliare lo molo grande (...); [e nel 1477, per le sue nozze con Giovanna d'Aragona] fo facto a lo molo grande uno dignissimo ponte in mare tanto bello, et adornato de panni et broccati, dov'è la fontana allo molo grande (...); [e nel 1496, i nobili che andavano incontro a Federico d'Aragona proclamato re], arrivati al molo grande, dove è la fontana gli uscio incontro lo principe Antonello». *Memorie di questo regno di Napoli, o Compendio et annotamento raccolto da molti ch'hanno scritto i fatti per li antichi notati...*, circa 1535, in B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 166-167: «(...) [uscendo dall'Arsenale si trova] uno corrituro di fabrica sopra acqua circa due piedi, dove stava uno piano di fabrica largo, e longo in quadro 60 piedi, dov'è in lo mezzo fabricata una marmorea fontana, lavorata con gran bellezza, con una conca in mezzo sopra un balaustrò comodissimo tutto lavorato di bianchissimi marmorì, e quella butta, e scatorisce aqua limpida, e chiarissima che passa la pianezza dell'andare per sopra il molo». I corsivi sono miei. La circostanza che la fontana (su cui cfr. anche F. STARACE, *op. cit.*, pp. 239-240) risulti assente nella celebre veduta della Tavola Strozzi (su cui cfr. in sintesi G. PANE, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Un'immagine della città nel Quattrocento*, Napoli 2009; con bibl.) e che le citate cronache di fine Quattrocento e inizio Cinquecento usino per essa il tempo presente («dove sta», «dov'è») a fronte del tempo passato utilizzato per gli eventi narrati («intrao», «se fece») fa pensare che essa fosse stata costruita negli anni ottanta-novanta del XV secolo.

¹³ S. VINANDUS PIGHIUS, *Hercules Prodicus seu Principis iuventutis vita et peregrinatio*, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1587, p. 453.

¹⁴ Vedi qui a nota 9, e G.C. ISOLANI, *op. cit.*, pp. 14-15; B. CAPASSO, *op. cit.*, pp. 183-192; con il rinvio ai madrigali e ai panegirici composti in onore del viceré per l'opera del nuovo molo, nonché alle iscrizioni che questi aveva fatto incidere sulla statua del *Gigante*, definita «tantorum operum coronide». Sul *Gigante* cfr. anche G. DE MONTEMAYOR, *Il Gigante di Palazzo*, in «Napoli nobilissima», VII, 1898, pp. 1-4, 22-25, che a p. 4 riprende il racconto di Isolani e Capasso sulla fontana dei Quattro del Molo e gli epigrammi satirici in proposito affissi sul *Gigante*.

¹⁵ A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI. I. MDXLVI-I-MDCXCI*, a cura di N. CORTESE, Napoli 1932, p. 182: «Febbraio 1670. (...) Don Pietro d'Aragona viceré del regno fece imbarcare sopra un vascello per Spagna una famosa libreria coperta di marrochino di Levante, per far la quale si sfiorarono i migliori studi della città. Con la medesima fe' imbarcare quattro statue, quali fece levare da una bellissima fontana vicino la Lanterna del Molo, che rappresentavano quattro fiumi principali del mondo, fatte da singolari scarpelli. Le fece levare sotto pretesto di volerle far pulire. Anco col medesimo vascello s'imbarcarono trenta cavalli per la stalla del re». I. FUIDORO (V. D'ONOFRIO), *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX. II. MDCLXVI-MDCLXXI*, a cura di A. PADULA, Napoli 1938, p. 132: «Le quattro statue di marmo, levate dall'antica fontana grande del Molo, sotto colore di farle situare in una delle nuove fontane dentro l'Arsenale, che novellamente ha fatto fare il signor don Pietro d'Aragona viceré, che significano quattro fiumi, e situati a vista delli quattro venti, tramontana, ponente, mezzogiorno ed aquilone, opera di valentissimo artefice, sono imbarcate in un vascello, d'ordine del signor viceré sudetto, nel qual anco ha per uso suo fatto imbarcare uno studio di libri a pari del medesimo re, dentro un numero di casse d'ebano e guarnite di cristalli, le cui coverte sono tutte di cordovana cremesi indorate (...). Col medesimo vascello s'imbarcano alcuni cavalli per servizio del re Carlo II nostro padrone»; ma cfr. anche a p. 136 («Marzo 1670. Col vascello, ove sono imbarcate le quattro statue della fontana levata dalla punta del Molo alla volta di Spagna, per servizio del signor viceré don Pietro d'Aragona, quali sono di prezzo inestimabili, si sono anco imbarcati trenta cavalli per la stalla della maestà del re Carlo II»), e qui più avanti e a nota 16. Ma vedi anche le più sintetiche notizie sulla realizzazione delle quattro statue da parte di Giovanni da Nola e il loro trasporto in Spagna fornite da N. CARLETTI, *Topografia universale della Città di Napoli in Campagna Felice e note enciclopediche storiografe*, Napoli, Stamperia Raimondiana, 1776, pp. 83-84; sui cui cfr. F. STARACE, *op. cit.*, p. 240.

¹⁶ G.C. ISOLANI, *op. cit.*, p. 6. Ma cfr. anche gli altri suoi passi qui citati *supra* e a nota 9, dove si parla della composizione satirica del Robustelli, *Il pianto de' quattro del Molo*, e della finta lettera scritta al viceré dai «quattro del Molo»; nonché I. FUIDORO (V. D'ONOFRIO), *op. cit.*, p. 135: «È uscito un proverbio in Napoli: che il cielo piange la partenza delli quattro del Molo con la continua pioggia, cioè delle quattro statue, ch'erano nella fontana, che si è levata dal Molo, come scrissi di sopra; e sono ancora sopra il vascello dentro la nuova Tarcena. Vi fu un bello umore, che, nell'atto dell'imbarco di queste quattro statue, gli fece una orazione, pregandoli che, mentre andavano in Spagna, li fusse raccomandata la loro patria, e che la volessero difendere appresso li ministri supremi di Sua Maestà, e che non si scordassero di essere nati in Napoli; mentre che essi mutavano cielo, non mutassero costumi di negare la patria, che si raccomandava ad essi marmi, quali vedevano bene che il cielo non cessava di piovere ed il mare non si quietava da più di due mesi, notte e giorno, per disgusto continuo».

¹⁷ Cfr. in sintesi, sull'argomento, L. GASPARINI, *op. cit.*, pp. 36-43; F. STARACE, *op. cit.*, pp. 239-286; E. NAPPI, *Fontane, giardini e masserie nei secoli XVI-XVII. Notizie*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2006, pp. 75-88; *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro, 1545-1565*, a cura di R. NALDI, Napoli 2007, pp. 17-20, 23, note 59-60; R. NALDI, *La Fontana del Gigante e le "piccole fontanine" tra il Largo di Palazzo e l'Arsenale*, in *Palazzo Salerno. Dai complessi religiosi ai Comandi militari*, a cura di L. DI MAURO e A. IROLLO, Sassari 2017, pp. 113-116; M.I. CATALANO, *Nel marmo il mare. La Fontana Medina dopo il restauro: Naccherino, Bernini, Montani, Vannelli e Fanzago*, Napoli 2018; con bibliografia.

¹⁸ T. CAIANIELLO, *Restauratori di sculture antiche a Portici. Dai «primi errori si decantati da più gente» all'acquisizione di un metodo d'intervento (1739-1781)*, in «Dialoghi di Storia dell'arte», 6, 1998, pp. 58, 66 note 46-48; *L'Antico. Opere recuperate*, a cura di A. PORZIO, Napoli 2001, pp. 13-18;

Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli, cura di A. BUCCARO, Napoli 2001, p. 98; ma cfr. anche M. CAUSA PICONE e A. PORZIO, in *Il Palazzo reale di Napoli*, Napoli 1986, pp. 50, 104, nota 10; *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1995, pp. 32, 35; con esiti invece almeno in parte diversi.

¹⁹ G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788-1789, III, pp. 184-185. Un decennio prima la nuova fontana è citata pure da N. CARLETTI, *op. cit.*, pp. 84-85, che ne ricorda le epigrafi sul fusto.

²⁰ C.N. SASSO, *Storia dei monumenti di Napoli*, Napoli, Federico Vitale, 1856-1858, II, pp. 259-260.

²¹ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Casa Reale Amministrativa III, Amministrazione dei Siti Reali, fasc. 1028, s.n.f.; 1043, ff. 13, 19, 20, 26, 29; Casa Reale Antica, Affari diversi, fasc. 787, s.n.f.; cfr. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Scultori alla Real Cappella di Portici. Notizie su Giuseppe Canart e altri scultori*, in «Antologia di Belle Arti», II, 1978, 7-8, pp. 351-352, nn. 168, 182; F. STRAZZULLO, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, Napoli 1979, pp. 254-256; A. PORZIO, in *L'Antico*, cit., p. 14; EADEM, *Nel regno di Flora. Giuseppe Canart (1713-1791) e il restauro della scultura a Portici*, in *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, a cura di R. CANTILENA, A. PORZIO, Napoli 2008, p. 14.

²² Cfr. A. PORZIO, *op. cit.*, pp. 208-245.

²³ Cfr. A. PORZIO, in *L'Antico*, cit., p. 14. Non ho per altro ritrovato questo specifico passo nelle carte consultate. Significativo è uno dei documenti pubblicati da González-Palacios, nel quale, al momento dell'arrivo da Carrara dei marmi richiesti da o per Canart, il 2 maggio 1742, si parla di una tartana entrata in porto «col suo carico del pezzo di marmo per la statua della Fortuna; ed altro per il suo piedistallo» e – fra le varie carte dei citati fasci 1028 e 1043 ancora inedite – la lettera del fornitore carrarese Giovan Battista Vacca al Voschi del 25 aprile 1742, dove si chiarisce anche meglio che, dei nove pezzi di marmo inviati, sei erano per dei busti di altra destinazione, uno grande per la statua della Fortuna, stimato 236 scudi, e due separati (evidentemente per sotto e sopra la vasca reimpiiegata) per il piedistallo, per il valore complessivo di 90 scudi. Il corsivo è mio.

²⁴ Cfr. principalmente A. PORZIO, *op. cit.*, pp. 208-245, e in part. pp. 230-239; nonché, oltre agli altri titoli qui citati alle note 18 e 21, almeno M. TOSCANO, *Giuseppe Canart da scultore a restauratore (1738-1790). Un percorso biografico e professionale*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, Atti del seminario di studi, Lecce 2006, a cura di R. POSO, Lecce 2007, pp. 43-75; G. PRISCO, «La più bella cosa di cristianità»: i restauri alla collezione Farnese di sculture, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2007, pp. 101, 104; S. BISOGNO, *Il Foro Carolino e la statua equestre di Carlo di Borbone*, in «Napoli nobilissima», s. VI, I, 2010, pp. 145-188; con altra bibliografia e documenti. Pur in mancanza di spazio, non si può evitare di notare come questa modalità operativa di restauro, assemblaggio e riuso sia ancora distante dal 'metodo' ben più rigoroso che a metà secolo s'andrà affermando a Roma con Cavaceppi e Winckelmann, argomento su cui, oltre alla citata bibl. e in part. a T. CAIANIELLO, *op. cit.*, pp. 54-69, mi limito più in generale a rimandare a O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, in part. pp. 230-239.

²⁵ N. SPINOSA, L. DI MAURO, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1989, pp. 67 tav. 35, 167, 193, n. 71 (sulla circostanza cfr. già T. CAIANIELLO, *op. cit.*, p. 66 nota 47).

²⁶ Ivi, pp. 194, n. 84, 257, fig. 80. La medesima fontana si vede anche, in piccolo, in altri dipinti dello stesso Joli con vedute complessive del porto, ad esempio in quelli colla *Partenza di Carlo di Borbone per la Spagna* oggi al Museo di Capodimonte (Ivi, pp. 70-71, tavv. 40-41, 193, n. 72), dove la struttura appare nelle grandi linee la stessa, ma il dettaglio è ovviamente minore.

²⁷ Cfr. L. GASPARINI, *op. cit.*, p. 42, fig. 21; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, cat. mostra, Napoli 1990, pp. 138-139, 169, 364, 422-423, 429; www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacques-antoine-vallin-dr-forlenze.

²⁸ Sulle quali cfr. in estrema sintesi C. DE' SETA, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli 1969, I, pp. 153-154, 267, n. 8, 271-273, nn. 31, 36, 38; II, nn. V [8], XI [31], XIII [36], XIV [38]; G. PANE, *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta, I*, in «Napoli nobilissima», s. III, IX, 1970, p. 138; *All'ombra del Vesuvio, op. cit.*, pp. 364, 382; G. ALISIO, *Napoli nel Seicento. Le vedute di Francesco Cassiano da Silva*, Napoli 1984, p. 11; S. GRECO, in *I luoghi della Sirena*, cat. mostra, Napoli 2018, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2018, pp. 92-93, n. 28. Di contro non c'è significativamente traccia della fontana, a quel tempo ormai rimossa e però non ancora 'ricostruita' per volere di Carlo di Borbone, nel disegno con la *Veduta di Napoli e del molo dal mare* di Lievin Cruyl oggi a Firenze nella villa di Poggio Imperiale (1673), nelle *Vedute di Napoli a volo d'uccello* degli *Annali* del Bulifon (1685), di Pesche per Sarnelli (1685), di Maiorino per Celano (1692), di Coronelli (1708 circa) e ancora nella *Veduta meridionale della città di Napoli* o nella *Veduta del molo grande del Regno de Napoles Anatomizado* di Francesco Cassiano da Silva (1700 circa); cfr. *All'ombra del Vesuvio, cit.*, pp. 122, 375; G. ALISIO, *op. cit.*, pp. 16-17, figg. 7-9, 35-37, 63-65.

²⁹ Sui quali cfr. in sintesi N. SPINOSA, L. DI MAURO, *op. cit.*, pp. 187, nn. 14-14, 215, figg. 10-11; con bibliografia. Un'analoga fontana ricorre in altre vedute, più di fantasia, di Wyck, come quelle transitate da Sotheby's (London, *Old Master and Early British Paintings*, 20-10-2008, n. 290; London, *Old Masters Day Sale*, 5-7-2018, n. 159) e da Metzemaekers ad Oirschot (<https://metzemaekers.com/archief/levant/74237>).

³⁰ Per gli affreschi di Spadaro nel Quarto del Priore alla Certosa (1642-1646) e in particolare per l'affresco della *Dedica* colla veduta di Napoli della Seconda Galleria cfr. G. SESTIERI, B. DAPRÀ, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Milano-Roma 1994, pp. 211-225, nn. 87-92; in part. p. 222, n. 91.

³¹ Cfr. qui alle note 21-23.

³² ASN, Cassa Militare, vol. 51, f. 26; in L. SALAZAR, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, pp. 185-186; e qui a nota 9.

³³ Cfr. G.F. GEMELLI CARERI, *Viaggi per Europa*, Napoli, Giuseppe Ro-

selli, 1704, II, pp. 541-542; A. CONCA, *Descrizione odeporica della Spagna*, Parma, Stamperia Reale, 1793, I, p. 158 (di cui sono i due brani qui riportati, cui s'aggiunga il passo, del tutto analogo a quello del Conca, di A. PONZ, *Viage de España...*, VI, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, p. 161); e, per il brano dei *Giornali* del Bulifon, qui a nota 15. I corsivi sono miei. Sulla vicenda, oltre alla bibliografia citata alle note precedenti, cfr. la lettera, in risposta a una richiesta d'indagine rivoltagli pare da Benedetto Croce, di R. ALTAMIRA, *La fontana dei «Quattro del Molo»*, in «Napoli nobilissima», VI, 1897, p. 109, in cui si precisa che la fontana o i suoi 'resti' non risultavano descritti in alcun modo dalla letteratura locale ad Aranjuez e nemmeno nella Casa del Campo, ma che quest'ultima – dove appunto Conca li aveva descritti nel 1793 – avrebbe forse potuto ancora ospitarli nella parte privata dei giardini allora riservata ai reali di Spagna detta «Campo del Moro». Sull'argomento ha un saggio in corso di pubblicazione F. LOFFREDO, *A Corsair History of Sculpture: Abducting Italian Fountains in the Early Modern Spanish Mediterranean* (che ringrazio per avermelo anticipato in lettura), dove si prova a identificare una di queste quattro sculture 'perdute' e si nota altresì come un disegno creduto di Aniello Falcone della Biblioteca Nacional di Madrid (Barcia 7905; cfr. *Dibujos Italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, cat. mostra, Madrid 1984, a cura di M.B. MENA MARQUES, Madrid 1984, p. 54 n. 25), parte della collezione del Marchese del Carpio, rechi un'iscrizione che lo identifica come una delle statue di *Fiuni* «di Gio. da Nola» già sul molo e poi portate in Spagna, dicendola «disegnata da Aniello Falcone in Napoli prima che fusse levata».

³⁴ Su cui si veda in estrema sintesi F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 243-258; F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Napoli 1997, pp. 18-21; *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria, op. cit.*, pp. 17-20, 69-70 e *passim*; P. LEONE DE CASTRIS, *La cappella di Somma: l'organismo e la decorazione*, in *La cappella di Somma in San Giovanni a Carbonara*, a cura di A. ALABISO, P. LEONE DE CASTRIS, Castellammare di Stabia 2011, pp. 18-29, 41-43, note 28-45; con bibliografia.

³⁵ Cfr. *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria, op. cit.*, pp. 19-20, 56, fig. 41; P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 27-29, figg. 25-28.

³⁶ Cfr. in ultimo M.I. CATALANO, *op. cit.*, pp. 6, 29, figg. 1, 15-16.

ABSTRACT

Canart's Fortuna and the Finding a Possibly Reused Piece of the Fontana dei Quattro del Molo

The fountain known as the «Fontana dei Quattro del Molo» [fountain of the four of the quay] was one of the most beloved monuments of Naples in the 16th and 17th centuries, popular with both the citizenry and foreigners due to its delightful location at the far end of the port, right next to the lantern on the main pier where the town touched the sea. Created for the Viceroy, the Duke of Alcalà, by local sculptors Annibale Caccavello and Giovan Domenico D'Auria in 1560-1562, it was later disassembled and in part transported to Spain by the Viceroy Pedro Antonio de Aragón in 1670. The present essay, based on the study of sources, documents, and views of Naples painted and engraved in the 17th and 18th centuries, seeks to reconstruct the fountain's history, appearance, and vicissitudes, while advancing the hypothesis that once the four statues representing four rivers – whence the name of the fountain – had been sent to Spain, at least one of the basins, the upper one, was reutilized in another fountain known as the «Fontana della Fortuna», which was erected in 1742 for Carlo di Borbone in the same location by the sculptor and restorer Giuseppe Canart, survived the disassembling of the latter in the 19th century, and was moved to one of the courtyards of the Royal Palace in Naples, where it is today.

L'Architettura dell'«Abbondanza». Nuove fonti per i magazzini dell'annona a Napoli*

Fabrizio Ballabio

Nella storia moderna di Napoli l'accumulo di riserve cerealicole in magazzini pubblici ha per lungo tempo rappresentato una delle più importanti mansioni amministrative del governo cittadino. La pratica permetteva alle autorità locali di vendere granaglie a basso costo in caso di inflazione e/o penuria delle stesse, e quindi di intervenire direttamente sul mercato del grano regolandone prezzi e flussi¹. Nella Napoli moderna tali espedienti ricoprivano un ruolo fondamentale nella gestione della sovrabbondante popolazione urbana. Da essi dipendevano il prezzo del pane e della farina al mercato grande, il nutrimento delle classi povere, il mantenimento dell'ordine pubblico e quindi l'autorità stessa delle classi regnanti che soprassedevano al governo della capitale e del Regno.

Sulla cornice politico-amministrativa entro cui l'annona napoletana ha preso sviluppo sono stati pubblicati diversi studi. È ben noto che, a Napoli, la materia annonaria fosse stata per lungo gestita dai rappresentanti delle Piazze nobili e della Piazza del Popolo nel Tribunale di San Lorenzo – gli Eletti – i quali esercitarono questo potere sino agli albori dell'Ottocento in virtù di un privilegio risalente ai tempi del re Ladislao, poi confermato dalle monarchie successive.

Diversi autori si sono benanche interessati ai vantaggi politici e commerciali che motivarono gli Eletti a prendersi carico dell'annona. In epoca moderna il mercato del grano era tra i settori economici più lucrativi del Mezzogiorno e, come ha sottolineato Brigitte Marin, «importanti interessi privati gravitavano intorno al sistema annonario della capitale»². Gli amministratori delle derrate pubbliche spesso avevano legami familiari con i mercanti incaricati di rifornire l'Annona, e garantivano loro enormi margini di profitto a discapito dell'erario municipale³. Per contro, si sa ancora molto poco sui

luoghi in cui l'Annona immagazzinava le proprie scorte. Per quanto lo stoccaggio del grano fosse «senza dubbio il compito principale, se non il solo, cui attendevano gli Eletti» – come ha sottolineato Enrica Alifano⁴ – la ricerca sull'architettura dei pubblici magazzini è ancora ricca di lacune. Questo si deve *in primis* alla carenza di fonti archivistiche, che gli studiosi stimano essere dovuta all'incendio degli archivi municipali del 1946⁵. Per questo motivo la storiografia recente si è principalmente avvalsa di fonti citate in testi ottocenteschi, quali lo scritto del Faraglia *Le Fosse del grano* (1869)⁶ o il *Catalogo Ragionato dell'Archivio Municipale di Napoli* di Bartolomeo Capasso (1876)⁷. In secondo luogo va segnalato lo scarso interesse che gli storici dell'arte e dell'architettura hanno per lungo tempo dimostrato nei confronti dell'edilizia 'utilitaria' di detti magazzini – edilizia che tuttora viene giudicata secondaria rispetto alla più importante architettura religiosa e palaziale. Eppure, in epoca moderna, la progettazione e la costruzione di magazzini annonari erano considerate un incarico di prestigio nell'ambito della committenza pubblica. Come si dimostrerà in seguito, a esse si dedicarono importanti ingegneri regi e di Città⁸ – tecnici di Stato e comunali le cui competenze nel campo della matematica e delle scienze applicate venivano impiegate nella realizzazione di ambiziose opere pubbliche civili e militari, quali la costruzione e la manutenzione di infrastrutture (ponti, strade, canali), il miglioramento dei sistemi difensivi (castelli, torri marittime, mura cittadine) o la progettazione di bonifiche territoriali.

Nel corso dell'ultimo ventennio alcuni studiosi hanno rivendicato la necessità di approfondire le indagini sui depositi annonari di Napoli, evidenziandone la centralità entro un sistema più ampio di luoghi attorno ai quali si svolgeva la vita amministrativa e commerciale della capitale.

Nel suo volume *Napoli città portuale e mercantile* Teresa Colletta si è occupata della Dogana della Farina al Molo Piccolo (nota anche come Conservazione delle Farine o del Grano al Molo), narrandone la storia nell'ambito della risistemazione tardo-seicentesca del porto angioino-aragonese⁹. La Marin, invece, si è concentrata sulla Conservazione del Grano al Mercatello (altrimenti detta le Fosse del Grano) indagandone la committenza, le pratiche amministrative e le tecniche di stoccaggio¹⁰ – aspetti che, peraltro, la studiosa francese ha esaminato nell'ambito di una ricerca più ampia sul commercio, l'approvvigionamento e la conservazione del grano a Napoli e in Europa nel XVIII secolo¹¹. Nelle pagine che seguono si vuole contribuire allo studio di queste due scomparse strutture presentando una serie di documenti inediti recentemente emersi presso l'Archivio Storico Municipale di Napoli¹². Il materiale qui esaminato permetterà di avanzare nuove ipotesi in merito all'attribuzione e alla cronologia degli edifici, e di apprezzarne meglio le caratteristiche architettoniche e costruttive.

La Conservazione del Grano a Largo Mercatello

Si comincerà trattando il più noto dei depositi annonari napoletani: la Conservazione del Grano al Largo Mercatello. Questo era un imponente complesso architettonico addossato alle mura angioine lungo un tratto compreso tra il monastero di Santa Maria di Costantinopoli (nello specifico il giardino del complesso monastico che occupava il quadrato della bastia) e l'ormai scomparso Torrione di Port'Alba. Il «grandioso stabilimento»¹³, come lo descrisse il Sasso nella sua *Napoli Monumentale*, fu cominciato negli anni '60 del XVI secolo e ingrandito per successive modifiche e aggiunte sino alla metà dell'Ottocento, quando se ne ordinò la demolizione per far posto alla Via Museo Nazionale, attuale Via Pessina. Del «lungo e vasto edificio»¹⁴ oggi giorno non è rimasto alcun segno, ma il suo collocamento si trova ben descritto nella cartografia sette e ottocentesca. Una planimetria dell'area di Santo Spirito tratta dalla *Pianta della città di Napoli e de' suoi contorni, delineata ed incisa nel Reale Ufficio Topografico della Guerra* (fig. 1), ad esempio, ne restituisce una pianta d'insieme schematica in cui si possono apprezzare i volumi di fabbrica e la successione di arcate e navate che ne sorreggevano la copertura.

Secondo fonti archivistiche citate dal Faraglia, l'edificio fu cominciato nei mesi estivi del 1566, quando gli Eletti stimarono che fosse:

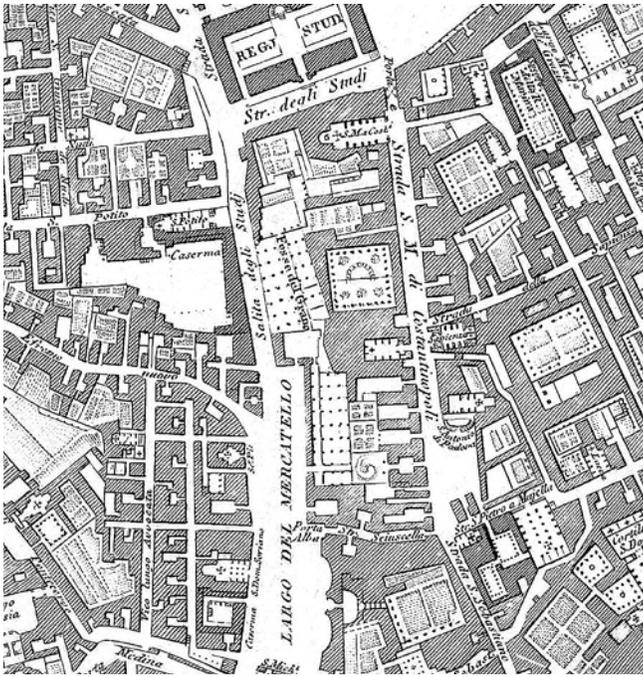
appuntato per beneficio pubblico circa la conservazione deli grani della città ch'ordinariamente ogni anno se ne fa partito, et per levare le tante spese che la città fa per magazenj et magazinerj et altre spese che occorrono che se faccia esperientia di farsi doj fosse habili per la conservatione delj grani della Città, et una se ne faccia a Piczofalcone et un'altra fore la porta de Santa Maria de Costantinopolj o in altri luochi dove parerà più a proposito, et espedientj de farse, et che se ne doni subito ordine¹⁵.

I lavori proseguirono nel 1575, quando la Città ordinò che fossero scavate cinquantaquattro fosse «in lo terreno a la cortina della ecclesia di S. Maria di Costantinopoli incontro le case del *quondam* Bernardino Moccia»¹⁶, e si intensificarono nel 1587 quando gli Eletti stimarono che si facessero «vinte altre fosse per servito di questa fedelissima Città»¹⁷. In entrambe le occasioni l'incarico venne affidato all'ingegnere Vincenzo della Monica, «che ebbe parte alla costruzione delle Cisterne dell'Olio»¹⁸, come ricorda il Faraglia, ma il cui nome è altresì associato al Palazzo Pignatelli di Monteleone e al monastero dei Santi Marcellino e Festo, tra le altre¹⁹.

Alla metà del XVI secolo, dunque, la Conservazione consisteva in un insieme di fosse interrato – ergo il suo appellativo di Fosse del Grano – forse disposte alla maniera di quelle che ancor oggi si possono apprezzare al Piano delle Fosse di Cerignola. Lo stoccaggio del grano in fossa era un sistema antico e diffuso non solo nell'Italia meridionale ma in molte aree del Mediterraneo²⁰. Come ha spiegato la Marin, questo sistema «assicurava una lunga conservazione con poca manutenzione» garantendo «stabilità termica e la protezione contro le aggressioni esterne (parassiti, roditori ecc.) in un'atmosfera deossigenata»²¹.

Le pareti interne delle fosse venivano inoltre rivestite in paglia in modo da «ridurre l'ingresso dell'umidità»²².

La fabbrica a noi nota dalle piante sette-ottocentesche fu il risultato di due tappe edilizie, entrambe portate a termine nei primi due decenni del XVII secolo. Secondo il canonico Carlo Celano, autore del testo *Notitie del bello, dell'antico et del curioso*



1. Pianta della città di Napoli e de' suoi contorni, delineata ed incisa nel Reale Ufficio Topografico della Guerra, Napoli 1828, part. con la Conservazione de' Grani Pubblici. Parigi, Bibliothèque nationale de France.

della città di Napoli, la prima fu condotta dall'Ingegnere Maggiore del Regno Giulio Cesare Fontana con la formazione del tratto di edificio che dal bastione di Santa Maria di Costantinopoli si estendeva per 83 passi napoletani (ciascuno di 7 palmi)²³ sino ad un secondo bastione all'altezza del monastero di San Giovanniello. A questo tratto si riferisce la nota iscrizione citata dal Celano dove si legge che la Conservazione fu completata sotto il viceré Giovanni Alfonso Pimentel d'Errera nel 1608²⁴. Il secondo tratto, compreso tra il monastero di San Giovanniello e Port'Alba, fu invece portato a termine pochi anni dopo, quando «accresciutosi col tratto di tempo la popolazione, si rese angusto il primitivo edifizio; per il che più non corrispondendo allo scopo, fu nella medesima forma ampliato fino a Porta Alba, facendolo appoggiare alle stesse mura della città, come anche oggidì agevolmente si osserva»²⁵.

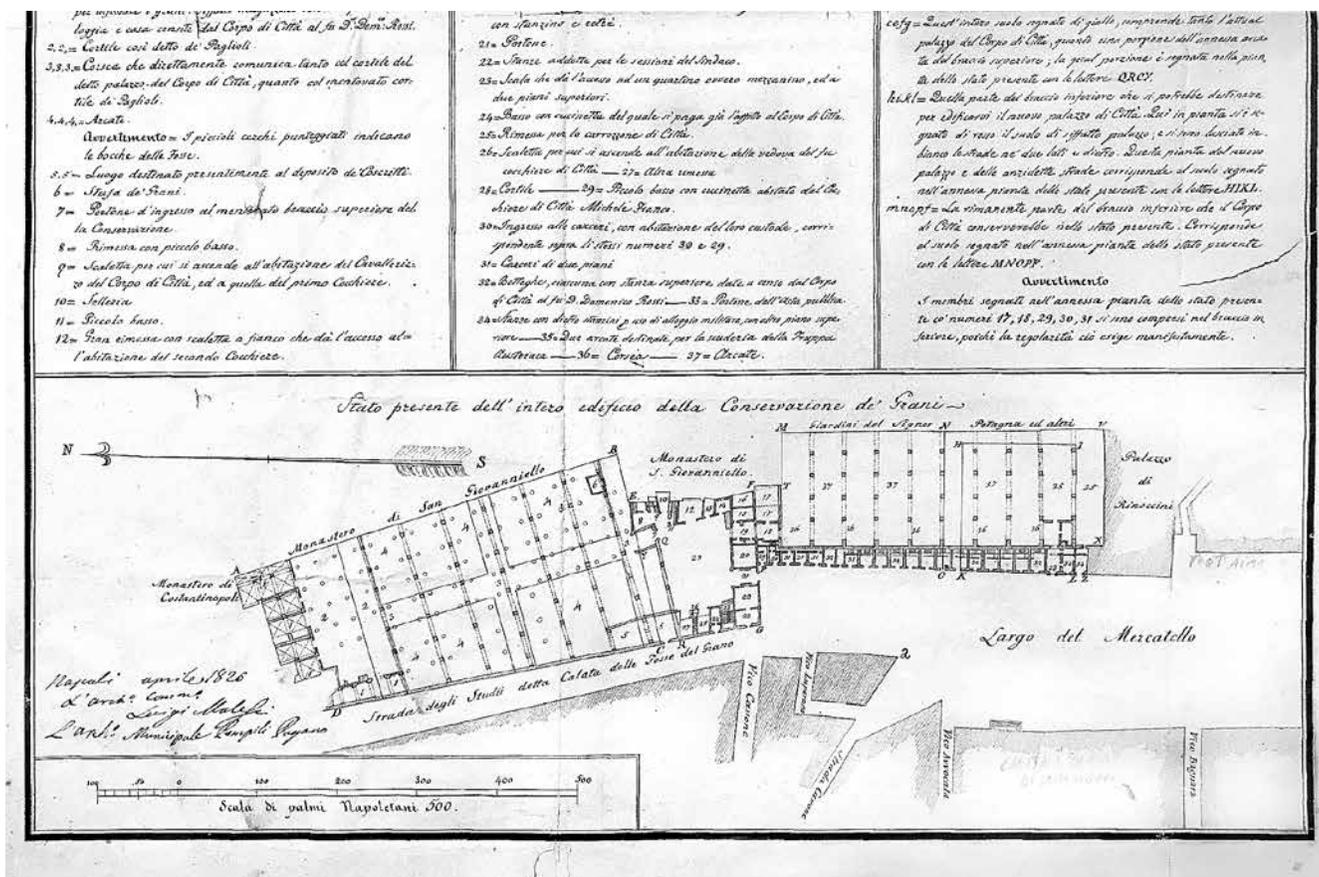
Una già nota pianta della Conservazione redatta nel 1826 (fig. 2) e attualmente conservata all'Archivio Storico Municipale permette di distinguere in maggior dettaglio la disposizione interna della struttura, seppur in un contesto sostanzialmente modificato rispetto al momento in cui scriveva il Celano²⁶. Dal disegno si può osservare come, nel tratto superiore, l'edificio fosse composto da un magazzino

centrale coperto da sette navate perpendicolari alla cinta muraria e da due cortili posti alle sue estremità: il cortile a Nord era detto dei «paglioli», e si può ipotizzare che venisse utilizzato per separare la paglia di risulta dal grano macinabile; quello a sud, invece, fungeva da accesso al magazzino inferiore e ospitava i quartieri amministrativi della fabbrica. Nel magazzino si nota inoltre la griglia di 91 fosse interrate, allineate alla struttura portante e separate da un corridoio centrale (detto «corsea»). Come stima la Marin, queste fosse potevano contenere dai 2000 ai 3000 tomoli di grano l'una e talvolta venivano concesse a privati «che, forse, partecipavano all'approvvigionamento della città»²⁷.

Il magazzino inferiore era invece composto da ben dieci navate, seppur di campata inferiore rispetto all'ambiente realizzato dal Fontana. La sua distribuzione avveniva attraverso una «corsea» laterale posta all'estremità occidentale della sala e collegata al cortile centrale da due vani di passaggio. Secondo una pratica moderna, in questo magazzino il grano veniva ammucciato direttamente sul pavimento e regolarmente agitato e ventilato mediante l'uso di pale (ergo la voce dialettale «paliare»)²⁸. La Marin ipotizza che la transizione dall'infossamento alla conservazione in granaio avesse a che fare con la provenienza del grano destinato alla capitale. «Finché la popolazione della città fu relativamente limitata, il grano consumato proveniva soprattutto dall'entroterra», spiega la Marin²⁹. Questo giungeva a Napoli già «ben essiccato» e risultava quindi idoneo all'infossamento. Con lo sviluppo del sistema annonario, tuttavia, «altre province del Regno contribuirono ad alimentare il mercato della capitale» e una gran parte di questo grano arrivava a Napoli per nave³⁰. Secondo la Marin, il grano giunto via mare era troppo umido per essere infossato, e per questo veniva conservato nel secondo granaio³¹.

Piante e scritture per la nuova fabbrica delle fosse, 1612

Tra i nuovi documenti sulle fosse del grano ritrovati nell'archivio municipale di Napoli, il fascicolo rilegato *Piante e scritture per la nuova fabbrica delle fosse, 1612*³² riguarda la costruzione di questo secondo tratto dell'antico magazzino. Si tratta di un insieme di carte rilegate tra cui figurano dispacci, bandi di costruzione, offerte di appalto, partiti ed una pianta di progetto in scala di cento palmi. Queste fonti, oltre ad offrirci la



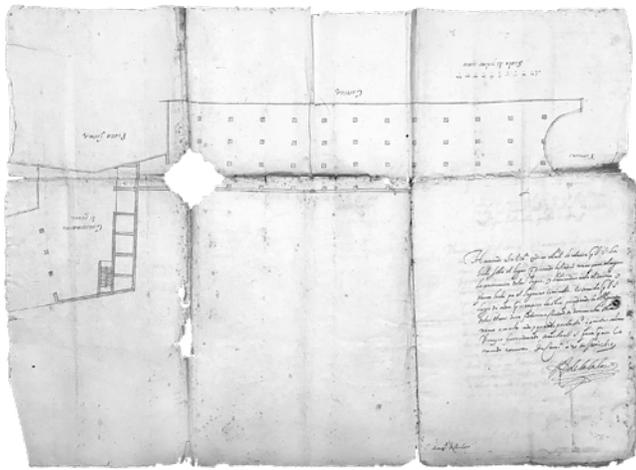
2. Luigi Malesci, Pompilio Pagano, *Pianta dello stato presente de' due bracci componenti l'intero edificio denominato della Conservazione de' Grani, quanto nello stato presente, in cui si può supporre ridotto ...*, Napoli 1826, particolare della pianta della Conservazione de' Grani. Napoli, Archivio Storico Municipale, Cartogr., San Lorenzo, tav. 01.

più antica testimonianza grafica della Conservazione conosciuta sinora, includono importanti indizi sulla cronologia, la committenza e l'attribuzione della struttura. In esse figurano infatti il nome dell'ingegnere incaricato, quelli degli ufficiali vicereali e di Città che soprassedettero al progetto, quelli dei mastri fabbricatori che lo realizzarono, e altresì notizie sulle tecniche costruttive e i materiali utilizzati in cantiere.

Il fascicolo ha inizio con un dispaccio del 30 giugno 1612 firmato dal Segretario del Regno Andrea di Salazar in cui si ordina a Fulvio de Costanzo Marchese di Corleto, allora Reggente del Collaterale e Prefetto dell'annona, di dare inizio all'opera³³. Nel dispaccio, il Salazar trasmette l'approvazione del viceré Pedro Fernández de Castro y Andrade conte di Lemos rispetto al luogo proposto dalla Città per l'ampliamento della fabbrica e alla pianta formatane dall'ingegnere Alessandro Ciminelli. Nei primi anni del

Seicento, il Ciminelli rivestiva la carica di «Architetto della Città di Napoli» e si trovava impegnato in una serie più ampia di interventi mirati al miglioramento dei meccanismi annonari della capitale³⁴. Come spiega il Celano:

Nel principio del secolo XVII, sotto il Viceré Conte di Lemos, essendo cresciuta la popolazione della Città di Napoli, si sentiva la penuria delle farine, nonostante l'abbondanza del grano, per non esservi molini sufficienti, in modo che il macino per l'annona si faceva alla Torre dell'Annunciata. La Città allora, con la direzione di Alessandro Ciminelli, costruì tre case di molini, cioè: una a Porta Capuana, altra a Porta Nolana e la terza a Porta del Carmine; e costruì puranco un acquidotto nuovo da Napoli fino al podere detto la *Preziosa alla Bolla*, della lunghezza di circa sei miglia, facendolo passare per Casale Nuovo, e fu chiamato canale dei *Bardassini*³⁵.



3. Alessandro Ciminelli, *Pianta della Conservazione de' Grani. Napoli, Archivio Storico Municipale, Prima Serie, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208, Pianta e scritture per la nuova fabbrica delle fosse 1612.*

L'ampiamiento della Conservazione, e quindi l'aumento delle riserve cerealicole a disposizione della capitale, fu concepito quale parte integrante di queste iniziative.

La pianta dell'edificio redatta dal Ciminelli è un disegno realizzato in matita, penna e inchiostro grigio su un foglio di 57,5 x 44 cm (fig. 3). Nell'ambito del fascicolo, il foglio si trova piegato in due parti orizzontalmente, e a portafoglio in tre parti fungendone da copertina. Si tratta di un disegno di semplice fattura, gravemente danneggiato, ma in cui comunque il progetto seicentesco è ben leggibile in tutte le sue parti. Sul versante destro del foglio si nota il cortile inferiore del complesso, tangente al bastione di San Giovanniello (nella pianta, la «Piatta forma»). Questo era uno spazio di forma irregolare il cui versante Sud era delimitato da un volume a più piani dove (probabilmente) erano collocate le stanze per gli ufficiali. Dall'ultimo dei sei vani al piano terreno di questo volume si aveva accesso al nuovo magazzino. Quest'ultimo fu concepito come uno spazio lineare lungo circa 500 palmi e largo circa 110 palmi, suddiviso da una maglia di pilastri disposti su di una griglia rettangolare di dodici navate da quattro campate ciascuna³⁶.

Nel lato sinistro del foglio si nota invece come, in origine, il magazzino si estendesse sino a raggiungere le mura perimetrali dell'antico Torrione. Questa situazione fu però compromessa in epoca settecentesca con la costruzione del Palazzo del Principe di Luperano (più tardi Palazzo Rinoc-

cini)³⁷, a seguito della quale il magazzino si vide accorciato di ben due navate per un totale ca. 100 palmi in lunghezza – vedasi lo stato attuale ottocentesco. Rispetto alla pianta ottocentesca, mancano anche le «botteghe» a due livelli disposte sul versante ovest del magazzino, il cui muro perimetrale era in origine direttamente esposto al Largo.

Questa porzione di edificio è stata raffigurata da Micco Spadaro nella sua forma originaria nella tela *Lezione di equitazione*. In questo già noto dipinto si vede sullo sfondo la successione di corpi di fabbrica con tetto a doppia falda e finestra rialzata che costituivano il fronte strada di ognuna delle dodici navate interne (fig. 4)³⁸.

Gli interventi successivi – la costruzione del Palazzo del Luperano e delle botteghe – figurano invece in un dipinto tardo-settecentesco di Pietro Fabris attualmente conservato presso il Palazzo Reale di Aranjuez (fig. 5). Qui, il secondo magazzino è pressoché invisibile, sebbene il pittore ne abbia accennato il caratteristico profilo frastagliato aldilà delle botteghe.

La costruzione della fabbrica ideata dal Ciminelli fu affidata «a partito» sulla base di un bando pubblico redatto dagli Eletti il 12 luglio 1612. Secondo una pratica comune nell'assegnazione degli appalti pubblici, il *Banno da parte deli Sig.ri Eletti di questa fid.a Città di Nap. con Inter.e del Sig.r Mar.se de Corleto dep.to per S.E. nella grassa d'essa* (incluso nel fascicolo) stabiliva che

qualsiasi persona che vorà far partito della mostranda fabbrica et pietre (...) debbia comparire nel tribunale di San Lorenzo nell' hora della solita udienda martedì che seranno li 17 del presente con loro offerte *in scriptis* accioché, vista la miglior, si accetti, et sopra quella poi si pubblicherà banno per l'accension dela candela, et resterà detto partito a chi farà miglior la conditione dela Città (...)³⁹.

Al bando risposero i fabbricatori Domenico De Mauro e Giovaniello Jovene, i quali, in una carta datata il «lunedì prossimo venturo», si impegnarono «senza dinari anticipati» a realizzare la fabbrica provvedendo al reperimento della manovalanza («cinquanta mastri con li manipoli [o manovali] necessari»), così come ai materiali di costruzione necessari⁴⁰. Il giorno 19 l'offerta fu riscritta e pubbli-

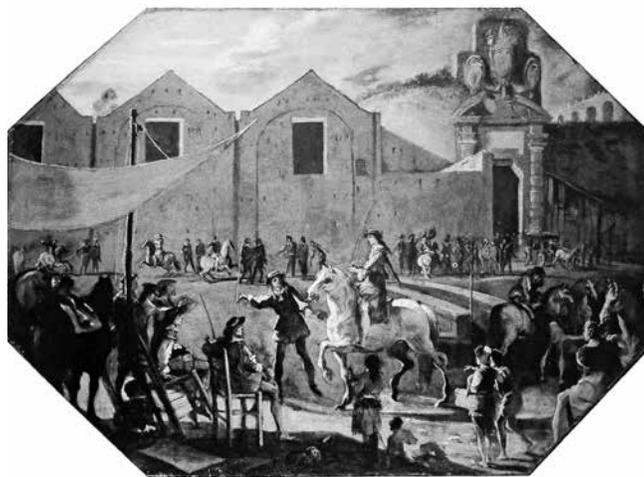
cata in forma ufficiale «per tutti li lochi soliti e consueti di questa Città et di più in S. Lorenzo», sino ad essere confermata con il fatidico spegnimento della candela il giorno 23⁴¹. Le due offerte sono rispettivamente la terza e la quarta carta del fascicolo.

Dalle offerte dei fabbricatori si possono dedurre ulteriori informazioni sull'edificio. Nella fattispecie, figurano in essa l'intera gamma di materiali utilizzati nella sua costruzione, elencati elemento per elemento. Tra questi, vanno segnalati la presenza del «rapillo» per la realizzazione della pavimentazione – una pietra vulcanica ridotta in frammenti che veniva battuta e mischiata con calce o pozzolana⁴².

Questa era una tecnica comune nella costruzione di granai⁴³, in quanto permetteva di ottenere una superficie di appoggio resistente, uniforme e soprattutto priva di fessure entro le quali potessero introdursi insetti, farfalle o altri animali la cui presenza minacciava di corrompere le provviste. Si nota inoltre la presenza di legnami da impiegarsi per la realizzazione di «forme» – armature lignee utilizzate nella costruzione di volte ed archi⁴⁴. Da questa voce si può ipotizzare che le campate minori dei pilastri riportati nella pianta fossero a sostegno di un sistema di arcate disposte trasversalmente alla sala – si veda la pianta ottocentesca dove le arcate sono rappresentate in linea tratteggiata (fig. 2). La copertura delle navate maggiori si trova invece descritta in un ulteriore bando per la fornitura di «travi e ferrami» posto in coda al fascicolo⁴⁵.

In esso, sono menzionati «travi grossi», «cavalli», «monaci grossi» e «Poze» – termini che in gergo seicentesco stavano ad indicare i diversi elementi necessari alla realizzazione di un tetto con struttura a capriate⁴⁶. Dal numero di 'monaci' inclusi nel bando (ovvero, gli elementi verticali posti nel centro di ogni capriata per irrigidirne la struttura) si può dedurre che l'edificio disponesse di circa duecento capriate lignee disposte in modo uniforme lungo le 12 navate⁴⁷.

Da questo sistema costruttivo derivava il profilo frastagliato della Conservazione, il cui tetto rivestito in «tecole» è ben rappresentato in un particolare del dipinto con il *Rendimento di grazia dopo la peste del 1656* di Micco Spadaro conservato nel Quarto del Priore della Certosa di San Martino (fig. 6). Passiamo ora alla Dogana della Farina.



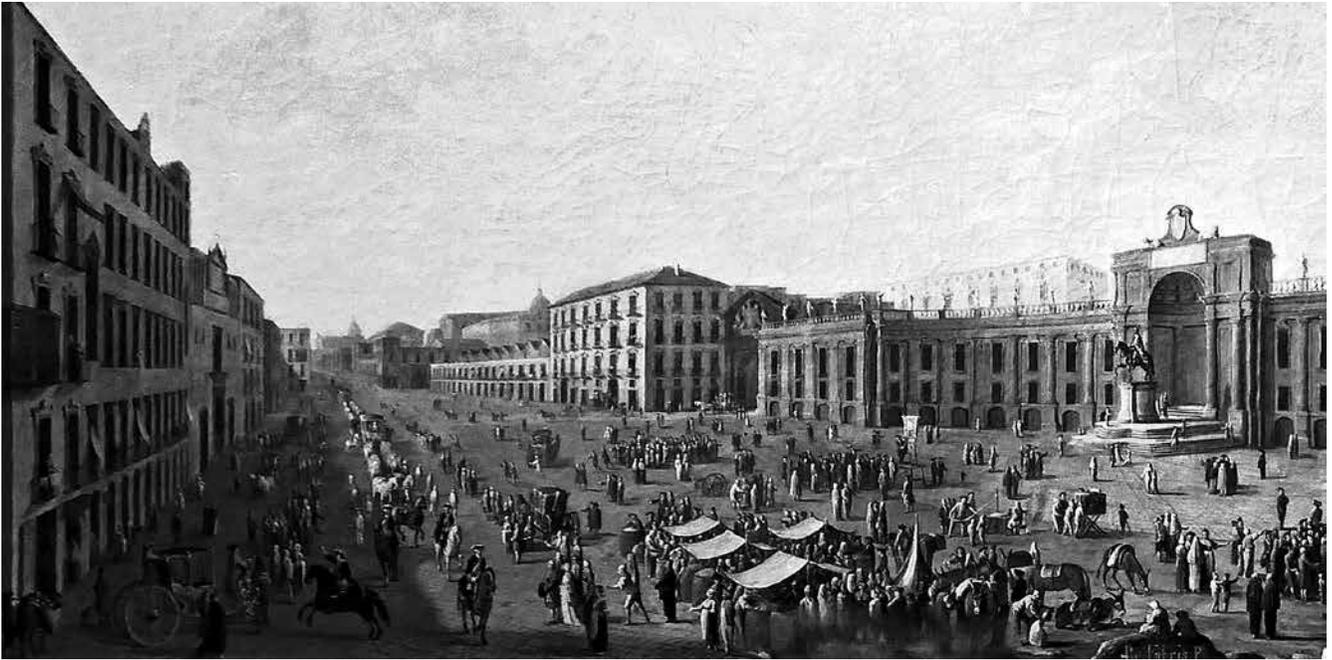
4. Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, *Lezione di equitazione*, 1640-1650 circa. Collezione privata.

La Dogana della Farina o Conservazione al Molo

Secondo fonti sette e ottocentesche il «magnifico edificio»⁴⁸ fu completato nel 1596 da Domenico Fontana per ordine del viceré Conte di Olivares⁴⁹. Come spiega Teresa Colletta, la Dogana al molo «fu il primo grande magazzino per conservare le farine e controllarne la distribuzione ai panificatori» e altresì un «luogo di sbarco di tutti i generi alimentari, ossia una pesa pubblica, non differentemente che in altre città portuali»⁵⁰. Le fonti archivistiche citate dal Capasso parlano di una struttura capace di contenere circa 40.000 tomoli di grano⁵¹. Secondo il Capasso, essa fu commissionata per «potervisi comodamente sbarcare i grani che si trasportavano per mare e conservare le farine che venivano dalla macina», in quel tempo praticata «nei molini privati e municipali, posti nelle vicinanze di Napoli o in quelli di Torre Annunziata, Castellammare e Vietri»⁵². Al sistema di mulini di Torre Annunziata, peraltro, lavorò lo stesso

Domenico Fontana realizzando un importante progetto idrologico per convogliare un canale dal fiume Sarno alla zona di molitura attorno al centro cittadino⁵³. Anche questo progetto fu commissionato dal viceré Conte di Olivares.

Il collocamento della Dogana della Farina nella zona portuale è ben rappresentato nella *Fidelissimae urbis Neapolitanae* di Alessandro Baratta (fig. 7). L'edificio occupava un sito confinante a Ovest con il quartiere della dogana e a Est con il molo piccolo, facente da cerniera tra il rettilineo del Piliero e la spiaggia del Mandracchio. In quella posizione,



5. Pietro Fabris, *Vista del foro Carolino en Nàpoles, 1770 circa*.
Aranjuez, Palacio Real.

la Conservazione faceva da termine alla strada di Olivares – una strada carrozzabile commissionata a Domenico Fontana nel 1599 da parte dell’omonimo viceré per collegare il molo grande aragonese con il molo piccolo angioino attraverso il quartiere della Dogana (ricostruito a seguito della demolizione dell’arsenale angioino-aragonese dal 1580 al 1590)⁵⁴. Secondo la studiosa Paola Verde, questa strada «si rendeva necessaria» precisamente «perché nel 1596 in quei luoghi era stato costruito il nuovo edificio della Dogana della Farina», seppur l’autrice ne abbia contestato l’attribuzione all’architetto ticinese⁵⁵. A questo proposito va sottolineato che il Capasso, riferendosi a un volume di scritture riguardanti la costruzione della fabbrica, sostenne che la firma del Fontana si trovasse in «parecchie di esse»⁵⁶. Questo volume, purtroppo, potrebbe essere andato perduto durante l’incendio all’Archivio Storico Municipale del 1946.

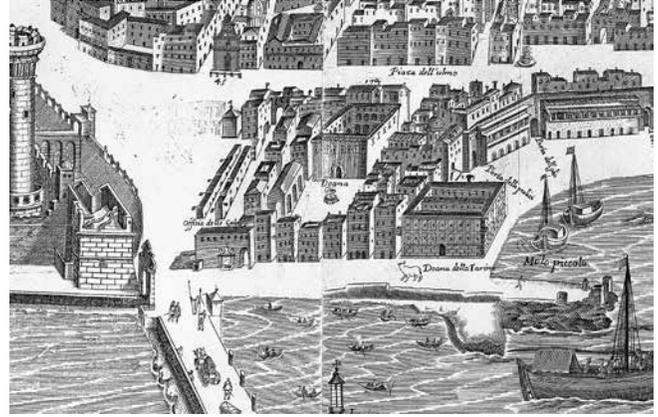
Conservazione al Molo per l’accrescimento di altri magazzini

Un fascicolo rilegato di relazioni ed elaborati per «l’accrescimento» dell’edificio trovato all’Archivio Storico Municipale documenta lo stato della Dogana della Farina nell’estate del 1773⁵⁷. Si tratta di un fondo documentario importante. Ad esso appartengono due piante inedite ed una relazione di autore ignoto dove si propongono i mezzi

per aggiungere un intero livello allo stabilimento⁵⁸; relazioni dettagliate da parte di ingegneri Regi e di Città dove si descrivono l’organizzazione spaziale dell’edificio, la sua struttura portante, il suo stato di conservazione e la sua capacità (o meno) di sopportare il nuovo piano⁵⁹; e un’offerta del mercante di grano Gaetano de Sinno di coprire una parte dei costi dei lavori di ampliamento in cambio del godimento esclusivo di una sala dell’edificio per conservarvi grani propri ad uso della capitale⁶⁰. I documenti furono redatti sotto la direzione dell’Eletto e «Commissario de Grani, e Farine» Francesco Carafa Principe di Colobrano, il quale «ritrovandosi pe’ l restante corso del suo Elettato destinato Commissario de Grani, e Farine», aveva, «fra’ gli altri vantaggi arrecati a questa Fedelissima Città, escogitato anco quello di formare così dentro, come fuori del Cortile della Conservazione de’ Grani e Farine al Molo altri nuovi Magazzini per riporvi Grani a causa del notabil bisogno d’essi»⁶¹. A questo proposito vale la pena sottolineare come, a seguito della carestia del 1764, la città fosse stata obbligata per real decreto ad incettare oltre 600.000 tomoli di grano a fronte dei precedenti 110.000-120.000, ragion per cui i responsabili dell’Annona dovettero adoperarsi ad ampliare la capacità delle strutture annonarie esistenti⁶².



6. Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, *Rendimento di grazia dopo la peste del 1656*, 1657, particolare con il tetto della Conservazione de' Grani. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.



7. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem...*, 1629, particolare della Dogana della Farina. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

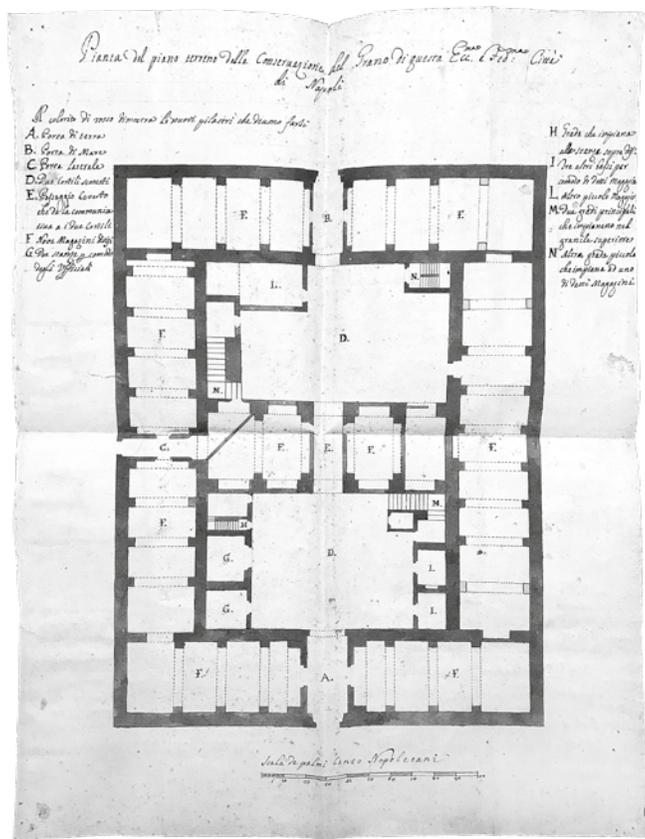
A seguito del parere negativo da parte dei quattro ingegneri, l'ampliamento della Dogana delle Farine mediante l'aggiunta di un terzo piano non fu mai approvato. Secondo gli ingegneri, l'edificio non era «affatto capace di ampliamento relativa ad altro Piano Superiore, così per difetto della qualità di esse fabbriche nella costruzione, e non proporzionata grossezza delle mura esteriori nel Pian Superiore al Terra-gno»⁶³. Tuttavia, il fascicolo rappresenta la più completa fonte per lo studio della Dogana della Farina pervenutaci sinora ed è per questo meritevole di attenzione. In quel che segue si analizzeranno la disposizione spaziale e l'utilizzo dell'edificio confrontandone le piante dei due rispettivi piani (allegate al fascicolo) con le descrizioni dello stato attuale presenti nelle relazioni degli ingegneri. Queste ultime furono redatte tra il 31 luglio e il 16 agosto del 1773 su commissione del Principe di Colobrano e coinvolsero gli ingegneri ordinari o «di Città» Pasquale ed Andrea Canale, il regio ingegnere Vincenzo di Bisogno e il regio ingegnere Felice Bottiglioni⁶⁴.

La *Pianta del piano terreno della Conservazione del Grano di questa Ecc.ma e Fed.ma Città di Napoli* è un disegno realizzato in matita, penna e inchiostro grigio su un foglio di 37,7 x 48,5 cm piegato a croce in quattro parti (fig. 8). È un disegno redatto a fini pratici, in cui rimangono visibili le tracce preparatorie a matita eseguite per l'impaginazione del titolo e della legenda, per l'esecuzione delle cifre e per la definizione dell'intelaiatura su cui è stato disegnato il tracciato dei muri. Analizzando la pianta si nota come nel livello sottostante l'edificio fosse diviso in nove ampi magazzini strut-

turati attorno a due cortili scoperti di forma rettangolare. L'accesso a questi spazi avveniva mediante tre anditi affacciati a Sud, a Nord e a Est della struttura: a Sud, la «Porta di Mare» volgeva verso la Strada del Piliero e dava accesso al cortile inferiore così come ai due magazzini rivolti a meridione; a Nord, la «Porta di Terra» permetteva di accedere al cortile superiore e ai due magazzini rivolti a settentrione dalla Piazzetta del Mandracchio; la «Porta Laterale» era invece collegata alla banchina del molo e dava accesso ai due magazzini rivolti ad Est e al cortile meridionale mediante un disimpegno ricavato in uno dei depositi disposti nel corpo centrale. I due cortili erano infine collegati tra loro da un «Passaggio Coperto» centrale allineato alle porte di terra e mare dal quale si accedeva ai due magazzini al pian terreno del corpo centrale.

Dalle relazioni degli ingegneri si evince che i depositi del pian terreno erano «tutti coperti da lamie a botte con lunole» in corrispondenza delle aperture di facciata⁶⁵. Nello specifico si trattava di «volte ellittiche»⁶⁶ che misuravano «di corda circa pal. 32, saetta p. 13, e grossezza alla cima pal. 2, e col piede dritto di pal. 9,5»⁶⁷. Da queste notizie si possono anche trarre la larghezza e l'altezza dei magazzini perimetrali, che misuravano rispettivamente circa 8.5 metri e poco meno di 6 metri nel punto più alto dell'intradosso della volta.

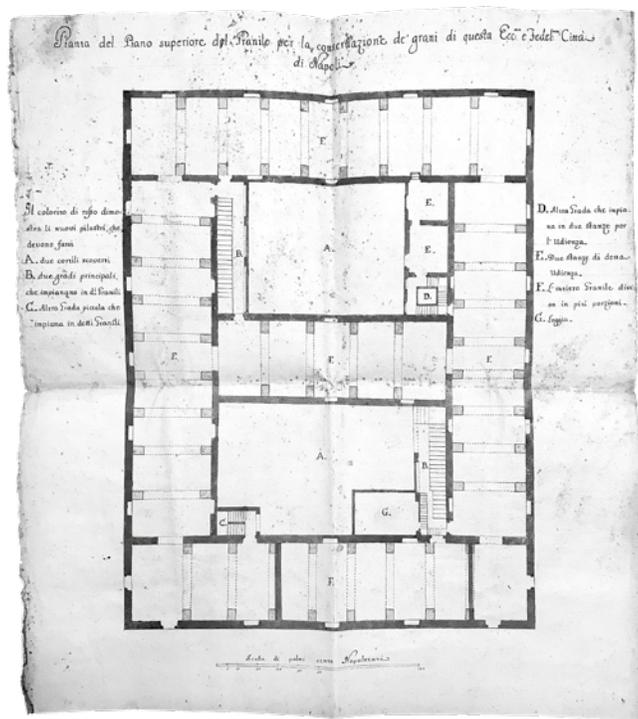
Sull'utilizzo della volta come struttura di copertura, gli ingegneri Pasquale ed Andrea Canale spiegarono che «non altrimenti far poteansi le coperture d'essi Magazzini, se no solo di Volte, per essere elleno Pavimenti di so-



8. Pianta del piano terreno della Conservazione del Grano di questa Ecc.ma e Fedel.ma Città di Napoli, 1773. Napoli, Archivio Storico Municipale, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208.

lida, e sicura fermezza delli Saloni Superiori, in dove pur anche vi si ripongono, e le farine, e li Grani nelle quantità capienti alla di loro ampiezza»⁶⁸. Questo sistema non fu tuttavia efficace, visto che con il passare degli anni le volte si ritrovavano «piene di fenditure, e lesioni in vari siti, e le maggiori nelle lunole, o nell'attacco delle mura esteriori, o sian loro particolari piedi dritti»⁶⁹. Secondo i due ingegneri, è per questo motivo che le suddette volte furono nel tempo «riparate da Pilastri, e sotto archi in sostegno d'esse, e per minorare l'urto delle medesime inverso le suddette mura»⁷⁰. Si trova così spiegato il sistema di contrafforti presenti lungo i lati lunghi dei magazzini perimetrali nella pianta del pian terreno. Elementi che gli ingegneri concordano essere «di fabbrica non contemporanea, e posteriore a quella delle volte»⁷¹.

Di epoca posteriore erano probabilmente anche i volumi costruiti lungo le pareti interne dei due cortili.



9. Pianta del Piano Superiore del Granile per la conservazione de' grani di questa Ecc.ma e Fedel.ma Città, 1773. Napoli, Archivio Storico Municipale, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208.

Tra questi si possono identificare le due scale maggiori (una per cortile) le cui pedate di oltre 50 cm di ampiezza facilitavano il trasporto delle merci ai piani superiori; i bassi e locali «per comodo di detti magazzini» annessi alle suddette scale; la scala minore posta nel vertice Sud-Ovest del cortile inferiore che, per ragioni non espresse nei documenti, permetteva l'accesso diretto ad un magazzino ubicato sul piano primo; e il quartiere degli ufficiali disposto lungo il fronte orientale del cortile superiore, che includeva due locali per comodo degli ufficiali al pian terreno e due sale per le udienze al piano di sopra collegate da una scala con atrio centrale.

I medesimi volumi si trovano descritti nella *Pianta del Piano Superiore del Granile per la conservazione de' grani di questa Ecc.ma e Fedel.ma Città* (fig. 9). Quest'ultimo è un disegno del tutto corrispondente alla pianta del pian terreno, seppur diverso per molti aspetti, tra cui la dimensione del foglio (39 x 43,2 cm), l'orientamento della pianta (ruotata di 180 gradi rispetto alla precedente), la calligrafia dell'autore e la terminologia utilizzata (ad esempio, il ter-



10. Antonio Joli, *Napoli dal porto*, particolare. Beaulieu, National Motor Museum, collezione Lord Montagu of Beaulieu.



11. Gabriele Ricciardelli, *Veduta del golfo di Napoli, con il Ponte Nuovo*, particolare della Dogana della Farina. Collezione privata.

mine magazzini viene sostituito da «granili»⁷². Da questa pianta si nota come, negli anni settanta del Settecento, il piano primo della Conservazione si ritrovava diviso in sette saloni comunicanti tra loro e di varie dimensioni⁷³.

A differenza del pian terreno, questi saloni non erano voltati ma bensì a «tetto coperti» mediante una serie di capriate lignee. Questo spiega la rastremazione della struttura muraria rispetto al piano inferiore da uno spessore di palmi 6 per i muri verso l'esterno e 5 per quelli verso il cortile interno a palmi 3,5 e palmi 3. Tra le catene delle capriate vi era inoltre un sistema di trabeazione che andava a formare un soffitto ribassato a «copertura de cennati Saloni»⁷⁴, seppur le descrizioni degli ingegneri in merito siano di difficile interpretazione. Se così fosse, si può ipotizzare che la scala minore nell'angolo sud-est del cortile inferiore potesse servire a raggiungere uno spazio di sottotetto ricavato tra la copertura esterna a doppia pendenza e il soffitto ribassato. Anche in questo caso, l'ipotesi è di difficile verifica.

I contrafforti «di colorito rosso» disposti lungo i muri dei magazzini perimetrali erano invece «li nuovi pilastri che devon farsi» al fine di costruire il nuovo piano. La loro funzione si trova spiegata in dettaglio nella relazione di progetto posta in coda al fascicolo:

Questo secondo piano presentemente è coperto a tetto in vece di questo si è escogitato formare un altro piano della stessa consistenza, capacità e divisione, come nell'attuale

piano inferiore, ed affinché il secondo attuale piano venghi coperto a' travi che non siano di molta lunghezza devono proseguirsi li pilastri inferiori sino sopra detto piano, e tra di essi voltarsi gli archi per lo più forte sostentamento delle travate, che venghino più corte dell'attuale lunghezza dell'i vani e resister più possano al peso delli grani, che sopra di essi ripor si debbono⁷⁵.

Infine, per la realizzazione del nuovo (terzo) livello l'intenzione era quella di far proseguire «le sole fabbriche inferiori, e le grade [o scale] senza li pilastri»⁷⁶ e formarvi un tetto a copertura analogo a quello esistente. Tuttavia, questa soluzione non fu mai adottata per via dello spessore insufficiente dei muri del piano superiore, che gli ingegneri giudicarono inadatto a sostenere la spinta laterale delle nuove arcate⁷⁷.

Restano ancora molti interrogativi da sciogliere sulle facciate della Dogana delle Farine, la cui composizione non si trova affatto descritta nei documenti citati. Nella veduta *Fidelissimae urbis Neapolitanae* del Baratta del 1629 l'edificio è rappresentato in forma schematica. Si tratta di un volume con basamento in bugnato sul quale poggiano due ordini sovrapposti partiti da lesene e modanature orizzontali (fig. 7).

Tuttavia, nella seconda metà del XVIII secolo Antonio Joli ne offre una rappresentazione non dissimile nella sua famosa vista *Napoli dal Porto*. Beaulieu (fig. 10), e lo schema si trova confermato in una tela del Ricciardelli

(attualmente in una collezione privata, fig. 11), rappresentante lo specchio d'acqua del Molo Piccolo a seguito della costruzione dell'Immacolatella da parte del Vaccaro.

Sul lato destro del dipinto, la Dogana della Farina è rappresentata nella forma di un volume di colore rosso poggiante su un basamento di bugnato grigio, partito da una griglia di modanature e lesene binate nei cui riquadri si trovano le finestre dei due corrispettivi piani. A conclusione della facciata, si trova invece una trabeazione continua con cornice modiglianata e coronamento merlettato la cui verosimiglianza è peraltro confermata nella soprammenzionata tela di Antonio Joli.

La Dogana della Farina funzionò da granaio pubblico fino agli albori del diciannovesimo secolo, quando fu portato a compimento il processo di liberalizzazione della panificazione e della vendita della farina, che ne rese ridondante la funzione. Nel 1828, a seguito del progetto di riorganizzazione della marina mercantile volta ad assegnare al porto piccolo «la funzione di servizio doganale per merci estere», l'edificio lasciò il posto alla Nuova Gran Dogana progettata da Stefano Gasse e completata dal Fonseca nel 1840⁷⁸. Di entrambe queste strutture oggi non resta alcun segno per via della radicale risistemazione dell'area portuale attuata tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso.

* Questa ricerca è stata finanziata dall'Arts and Humanities Research Council tramite un *grant* ottenuto presso il White Rose College of the Arts & Humanities ed è stata condotta nel 2018-19 nell'ambito di un soggiorno di ricerca presso il Centro per la Storia dell'Arte e dell'Architettura delle Città Portuali, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli. Si ringraziano Francesca Santamaria, coordinatrice presso il Centro; Giuliana Buonauro e Tommaso Lomonaco presso l'Archivio Storico Municipale di Napoli; e Brigitte Marin per i preziosi consigli durante la stesura del saggio.

¹ Su queste pratiche, si vedano: E. ALIFANO, *Il grano, il pane e la politica annonaria a Napoli nel Settecento*, Napoli 1996; B. MARIN, *La "Conservazione de' grani". Strutture di stoccaggio cerealicolo a Napoli in età moderna, in Città portuali del Mediterraneo. Luoghi dello scambio commerciale e colonie di mercanti stranieri tra Medioevo ed età moderna*, a cura di T. COLLETTA, Milano 2012, pp. 179-192; B. MARIN, *Organisation annonaire, crise alimentaire et réformes du système d'approvisionnement céréalier à Naples dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in *Nourrir les cités de Méditerranée. Antiquité-Temps modernes*, a cura di B. MARIN, C. VIRLOUVET, Paris 2003, pp. 389-417.

² B. MARIN, *La "Conservazione de' Grani"*, cit., pp. 182-183.

³ *Ibidem*. Si vedano anche G. SODANO, *Governing the city*, in *A companion to Early Modern Naples*, a cura di T. ASTARITA, Leiden 2013, pp. 118-119.

⁴ E. ALIFANO, *op. cit.*, p. 36.

⁵ B. MARIN, *La "Conservazione de' Grani"*, cit., p. 183.

⁶ N. F. FARAGLIA, *Le Fosse del Grano*, in «Napoli nobilissima», I, 1892, pp. 39-43.

⁷ B. CAPASSO, *op. cit.*

⁸ Come ha sottolineato Alfredo Buccaro, nel Mezzogiorno moderno gli ingegneri non si distinguevano dagli architetti per la loro formazione professionale. Il titolo di ingegnere veniva assegnato ad architetti e, più in generale, a progettisti impegnati nella realizzazione di opere pubbli-

che. Verso la fine del '500, la Regia Corte disponeva di sei ingegneri regi il cui capo assumeva il titolo di Ingegnere Maggiore del Regno. Come spiega Franco Strazzullo, quest'ultimo «soprassedeva su tutti i lavori di architettura, d'ingegneria e di decorazione finanziati dalla R. Corte a Napoli e nel Regno». Per quanto riguarda gli ingegneri di Città (talvolta anche detti architetti di Città), tra il '500 e il '600 questi erano due ed il loro incarico consisteva nell'assistere le sei Deputazioni sottostanti al Tribunale di San Lorenzo. Di queste sei, nello specifico, tre si avvalevano dei servizi degli ingegneri di Città: la Deputazione della Fortificazione, il cui compito consisteva nella manutenzione delle mura e nella loro riparazione e fortificazione; la Deputazione dell'Acqua e Mattonata, la quale s'interessava agli acquedotti, alle fontane e al lastricamento delle strade e del corso delle acque piovane; e la Deputazione di Portolania, il cui compito consisteva nel vigilare sull'uso del suolo pubblico. Sul ruolo degli architetti/ingegneri nell'edilizia pubblica napoletana agli albori del diciassettesimo secolo si vedano F. STRAZZULLO, *Edilizia e Urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1963, pp. 27-31; A. BUCCARO, *Da "architetto vulgo ingegnere" a "scienziato artista": la formazione dell'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. BUCCARO, F. DE MATTIA, Napoli 2003, pp. 17-43.

⁹ T. COLLETTA, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto ed il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma 2006, pp. 367-368.

¹⁰ B. MARIN, *La "Conservazione de' Grani"*, cit., pp. 183-189.

¹¹ Si veda il volume *Entrepôts et traffics annonaires en Méditerranée. Antiquité - Temps modernes*, a cura di B. MARIN, C. VIRLOUVET, Roma 2016.

¹² I documenti fanno tutti parte del faldone: ASMN, *Prima Serie, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie»*, faldone 208.

¹³ C.N. SASSO, *Napoli Monumentale ...*, Napoli, Tipografia di Federico Vitale, 1858, p. 26.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ N.F. FARAGLIA, *op. cit.*, p. 40. Sulla realizzazione delle fosse a Pizzofalcone non si hanno notizie, ma, contrariamente a quanto sostiene il Faraglia, si può ben ipotizzare che verso la metà del XVII secolo la città disponesse di tali dispositivi non solo in Largo Mercatello ma in molteplici altri luoghi della città, come testimonia la presenza di un certo numero di fosse nella Piazza del Mercato Grande. All'interno di queste vennero poi gettati i corpi degli appestati a seguito dell'epidemia del 1656. Vedasi G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 290.

¹⁶ La notizia risale a un istrumento stipulato dal notar Basso del 9 marzo 1575 in cui il maestro Vincenzo Russo si obbligava con gli Eletti per scavare «cinquantaquattro fosse tra tonde e quadre, di ventiquattro palmi di profondità, e lo scavo era pagato per le prime a carlini 16 e per le seconde a carlini 13». Si veda G. CECI, *Per la Biografia degli Artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi Documenti. I. Architetti*, in «Napoli nobilissima», XIII, 1904, p. 58.

¹⁷ N.F. FARAGLIA, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Giovan Vincenzo della Monica fu piperniere, capomastro e regio ingegnere dal 1589. Nato a Cava, si trasferì a Napoli intorno al 1561, anno a cui rimonta la sua prima fabbrica napoletana: la cappella di Fabio Rosso nella sagrestia di S. Lorenzo Maggiore. Sulle attività del Della Monica, si vedano G. CECI, *op. cit.*, 58-59; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 157-160.

²⁰ Si vedano G.F.M. CACHERANO DI BRICHERASIO, *Della conservazione del grano e della costruzione e forma de' magazzini o granaj*, Macerata, dalle Stampe di Luigi Chiappini a Antonio Cortesi, 1783, p. 56; B. MARIN, *La "Conservazione de' Grani"*, cit., p. 187.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Sulle dimensioni dell'edificio vedasi B. MARIN, *La "Conservazione de' Grani"*, cit., p. 185.

²⁴ G.B. CHIARINI, C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, stamperia di Agostino de Pascale, 1860, V, p. 23. PHILIPPO. III. REGE / HORREUM / A. PUBBLICAM. UBERIOREM. ANNONAM / SERVANDAM / D. ALPHONSI. PIMENTELLI / BENEVENTANORUM. COMITIS. PROREGIE / AUSPICIIIS / NEAPOLITANA. CIVITAS / AEDIFICANDUM. CURAVIT / AN. MDCVIII

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ L. MALESCI, P. PAGANO, *Pianta tanto dello stato presente de' due bracci componenti l'intero edificio denominato della Conservazione de' Grani, quanto dello stato, in cui si può supporre ridotto ...*, Napoli 1826. ASMN, *Cartogr.*, San Lorenzo, tav. 01.

²⁷ B. MARIN, *op. cit.*, p. 187.

²⁸ Ivi, 183.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 189.

³² ASMN, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208, *Piante e scritte per la nuova fabbrica delle fosse 1612*.

³³ «Haviendo Su excellentia oydo en cola'l la relacion que V.S. ha hecho sobre el Lugar que pretende la Ciudad tomar para alargar la conservacion delos Trigos y haviendose visto el desino y planta hecha por el Ingeniero Ciminello, es servido que V.S. Luego de' orden que se empiece La obra (...).» Ivi, 30 giugno 1612, ms. Per notizie sul Salazar, si veda L. TETTONI, F. SALADINI, *Teatro araldico, ovvero Raccolta generale delle armi ed insegne gentilizie e delle più illustri e nobili casate ...*, Milano 1846, VI, Salazar. Per notizie sul Marchese di Corleto si veda L. GIUSTINIANI, *Memorie storiche degli scrittori legali del regno di Napoli*, Napoli 1787, I, pp. 270-274.

³⁴ Sull'attività di Alessandro Ciminelli, si veda D.PL. TROYLI, *Istoria generale del reame di Napoli*, IV, I, pp. 65-80; D. GENTILCORE, «Cool and tasty waters»: *managing Naples's water supply, c. 1500-c. 1750*, in «Water History», XI, 2019, pp. 125-151. Vedasi anche la *Dichiarazione dell'architetto Colantonio Stigliola che i lavori di fondazione delle fabbriche del nuovo molo debbano farsi col sistema delle casse e non altrimenti*, ove si denota il coinvolgimento del Ciminelli «Architetto della Città» nell'ambito del dibattito sulla ricostruzione del molo nei primi anni del 1600. Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», Biblioteca Brancacciana, ms. Branc., I.E.10, cc. 51r-51v.

³⁵ C. CELANO, *op. cit.*, II, p. 420.

³⁶ Va notato che nella pianta ottocentesca la larghezza del secondo magazzino è invece di ca. 150 palmi successivi divisi in 5 campate (escluse le botteghe). Un rilievo del Largo dello Spirito Santo redatto da Giovan Battista Nauclerio dimostra che questo ampliamento fu già portato nel 1716, sebbene non si siano ritrovate fonti da cui dedurre il periodo in cui avvennero i lavori. La pianta del Nauclerio si trova in R.L. THOMAS, *Architecture and Statecraft. Charles of Bourbon's Naples, 1734-1759*, Pennsylvania 2013, p. 135.

³⁷ Un resoconto recente di questo intervento si trova descritto ivi, pp. 123-155.

³⁸ Nella tela, si vede anche l'apertura di Port'Alba nell'antico Torrione attuata nel 1625 per mano dell'omonimo viceré.

³⁹ ASMN, *Prima Serie*, VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie, faldone 208, «Piante e scritte per la nuova fabbrica delle fosse 1612», *Banno da parte deli Sig.ri Eletti di questa fid.a Città di Nap. Con Inter.e del Sig.r Mar.se de Corleto dep.to per s.e. nella grassa d'essa*, 12 luglio 1612, ms.

⁴⁰ Ivi, 19 luglio 1612, ms.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Sull'uso del lastrico di lapillo si veda L. RAIÀ, *Tecniche costruttive tradizionali e artigianato edile nell'architettura napoletana del XVIII e XIX secolo*, Napoli 2007, p. 63, n. 62.

⁴³ Il Cacherano di Bricherasio, ad esempio, rimanda ai trattati di Palladio e di Vitruvio consigliando di realizzare i pavimenti di questo genere di edifici «di giusta grossezza, e di materie minute legate insieme, battute, perché si uniscano, a forma di lastrico impastato con Arzilla, Morchia di olio, paglia di frumento, e Calce» così da evitare la presenza di fessure e solchi «entro i quali si nascondono le farfalle, gl'Insetti (...) ed altri Animali, i quali distruggono il grano». G.F.M. CACHERANO DI BRICHERASIO, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁴ «Le armature poi di legname che occorrono per la costruzione delle volte hanno le loro parti in modo disposte che possano per via d'incastri, e di alcune traverse vicendevolmente sostenersi ed esser capaci di reggere il peso, di cui debbono esser caricate. Queste armature sono conosciute sotto il nome di *Forme*». L. RAGUCCI, *Principi di pratica di architetture*, Napoli 1843, p. 185.

⁴⁵ ASMN, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208, *Piante e scritte per la nuova fabbrica delle fosse 1612*, *Banno da parte deli Sig.ri Eletti di questa fid.a Città di Nap.*, 9 agosto 1612, ms.

⁴⁶ Sulla composizione delle capriate, vedasi F. TARANTO, C. GAUCCI, *Vocabolario domestico italiano ad uso de' giovani, ordinato per categorie*, Napoli, stamperia del Vaglio, 1851, p. 239.

⁴⁷ Contando il numero di navate di cui era composta la struttura si può ipotizzare che ogni navata contenesse 15 capriate lignee distanziate circa 1.8 metri l'un dall'altra. Questo sistema costruttivo permetteva di realizzare campate molto ampie, ragion per cui era spesso utilizzato nella costruzione di arsenali. Vedasi ad esempio l'arsenale cinquecentesco di Napoli o l'arsenale vecchio di Venezia, le cui 'gaggiandre' con tetti a cariate sono ancora oggi ben conservate.

⁴⁸ C.N. Sasso, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹ Secondo fonti citate dal Ceci i lavori cominciarono nel 1575 e furono soprasseduti da Giovan Vincenzo della Monica, ingegnere regio che spesso affiancava il Fontana nella sua attività di ingegnere maggiore del regno. Si vedano G. CECI, *op. cit.*, p. 58; F. ABBATE, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁰ T. COLLETTA, *op. cit.*, p. 367.

⁵¹ B. CAPASSO, *op. cit.*, p. 122.

⁵² Ivi, p. 121.

⁵³ Si veda P.C. VERDE, *Domenico Fontana a Napoli. 1592-1607*, Napoli 2008, pp. 19-20.

⁵⁴ T. COLLETTA, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁵ La Verde sostiene invece l'attribuzione di Franco Strazzullo secondo cui l'edificio fu progettato dall'ingegnere reale Vincenzo La Monica, che già fu impegnato nella costruzione delle Fosse. Si veda P.C. VERDE, *op. cit.*, pp. 21 e 104, nota 83.

⁵⁶ B. CAPASSO, *op. cit.*, 122, nota 1.

⁵⁷ ASMN, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208, *Conservaz.ne al Molo per l'accrescim.to di altri magaz.ni*, 16 agosto 1773, ms.

⁵⁸ Ivi, *Relazione con la Pianta dell'aumento delle fabbriche nella Conservaz.ne delle farine al Molo*, ms.

⁵⁹ Si veda la nota 62.

⁶⁰ ASMN, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208, *Conservaz.ne al Molo per l'accrescim.to di altri magaz.ni*, 16 agosto 1773, ms., *Offerta di D. Gaetano de Sinno ...*, 25 maggio 1773, ms.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² E. ALIFANO, *op. cit.*, p. 195; D. DE GENNARO, *op. cit.*, p. 67.

⁶³ ASMN, *Prima Serie*, «VIII. ANNONA, Annona. Conservazione dei Grani. Documenti vari e planimetrie», faldone 208, *Conservaz.ne al Molo per l'accrescim.to di altri magaz.ni*, 16 agosto 1773, ms., *Relaz.ne dell'Ingeg.re D. Vincenzo di Bisogno de' 16 Agosto 1773 fatta a S. E. io Sig. Principe di Colobrano (...) circa circa l'ampliaz.ne, e ingrandimento della Conservaz.ne al Molo*, 16 agosto 1773, ms.

⁶⁴ Ivi, *Relaz.ne de 31 Luglio 1773 dell'Ingeg.ri Canale fatta a S.E. il Sig. Principe di Colobrano (...) circa l'ampliaz.ne, e ingrandimento della Conservaz.ne al Molo*, 31 luglio 1773, ms.; Ivi, *Relaz.ne de 16 Agosto 1773 dell'Ingeg.re D Felice Bottiglioni fatta a S. E. io Sig. Principe di Colobrano (...) circa circa l'ampliaz.ne, e ingrandimento della Conservaz.ne al Molo*, 16 agosto 1773, ms.; *Relaz.ne dell'Ingeg.re D. Vincenzo di Bisogno ...*, cit.

⁶⁵ *Relaz.ne dell'Ingeg.re D. Vincenzo di Bisogno ...*, cit.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Relaz.ne de 31 Luglio 1773 dell'Ingeg.ri Canale ...*, cit.

⁶⁹ *Relaz.ne dell'Ingeg.re D. Vincenzo di Bisogno ...*, cit.

⁷⁰ *Relaz.ne de 31 Luglio 1773 dell'Ingeg.ri Canale ...*, cit.

⁷¹ *Relaz.ne dell'Ingeg.re D. Vincenzo di Bisogno ...*, cit.

⁷² Da queste differenze, si può ipotizzare che una delle due piante fosse stata prodotta in un momento successivo. Infatti, nella relazione di progetto si fa riferimento unicamente alla pianta del primo piano, visto che il pian terreno era stato ritenuto «talmente ben diviso, e compartito, che non occorre farsi migliorazione veruna». Si veda la *Relazione con la Pianta dell'aumento delle fabbriche nella Conservaz.ne delle farine al Molo*, cit. Le piante sono ad ogni modo del tutto sovrapponibili e in entrambe si fa riferimento al «colorito di rosso» a dimostrare «li nuovi pilastri che devon farsi» per la costruzione del nuovo piano, ragion per cui si può ben credere che entrambe fossero state eseguite a sostegno del progetto di espansione del 1773. Si vedano gli indici delle due piante.

⁷³ Dall'offerta del mercante granista Gaetano de Sinno (inclusa nel fascicolo) si può osservare come non tutti questi saloni fossero dedicati allo stoccaggio del grano o della farina e addirittura che alcuni di essi fossero adibiti ad abitazione di privati. È questo il caso del salone che la Città concedette provvisoriamente a Gennaro de Pazzis, al quale l'inquilino poteva accedere mediante una scalinata privata posta nel «vicolo da fuori accosto detta Conservazione». *Offerta di D. Gaetano de Sinno ...*, cit. Questa scala non è rappresentata nelle piante del 1773 ma dalla descrizione del de Sinno si può ipotizzare che fosse ubicata lungo il lato occidentale della struttura.

⁷⁴ *Relaz.ne de 31 Luglio 1773 dell'Ingeg.ri Canale ...*, cit.

⁷⁵ *Relazione con la Pianta dell'aumento delle fabbriche nella Conservaz.ne delle farine al Molo*, cit.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Su questo dato le relazioni degli ingegneri sono concordanti. Si veda ad esempio la *Relaz.ne de 31 Luglio 1773 dell'Ingeg.ri Canale ...*, cit.

⁷⁸ A. BUCCARO, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli 1992; P. JAPPPELLI, *Dall'età aragonese al XIX secolo*, in Napoli, il porto, la città. *Storia e progetti*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, Napoli 1994, p. 88.

ABSTRACT

The Architecture of «Abbondanza»: New Sources for the Food Administration Storehouses in Naples

The essay studies the architecture of the public grain storehouses in Naples between the end of the 17th and the 18th century. It focuses on the customers, history of the buildings, and the architectonic and construction characteristics of what were the two main grain storehouses in the city: the *Conservazione del Grano* in the Mercatello square (also known as le Fosse del Grano) and the Flour Customs House at *Molo Piccolo* (also known as the *Conservazione delle Farine* or *Conservazione del Grano al Molo*). Although in Naples, as elsewhere, the storage of grain was one of the main duties of the municipal authorities, research on these two, no longer extant buildings is still scant and sketchy. The present research article starts with current historiography in order to present new, important information on the buildings and the functioning of public grain storage, based on a series of unpublished documents recently found in the Municipal Historical Archive in Naples.

Palazzo Firrao: Its Iconography and Epigraphy Revisited

Horst Steinke

Introduction

Palazzo Firrao (fig. 1) is one of the most picturesque of the aristocratic Baroque *palazzi* in Naples. The façade was added between the years c. 1634-c. 1645 by Cesare Firrao¹ to a palace, dating to the previous century, located on the newly laid-out Via Santa Maria di Costantinopoli following the relocation of the defensive wall further westward under Viceroy Pedro de Toledo².

The purpose of the present paper is to revisit both the iconography of Palazzo Firrao – the series of seven busts as well as the emblems of lions, horses, and grapevines high on the façade – and its epigraphy – the inscriptions accompanying those figures of lions, horses and grapevines. Indeed, neither the emblems nor the figures have so far been unambiguously identified and interpreted. As will be shown below in more detail, the busts above the piano nobile have been especially hard to interpret since identification of the individuals depicted has been inconsistent and controversial. Similarly, the inscriptions accompanying the attic-level figures have been found unintelligible. This essay suggests possible solutions to these problems.

The labels on the bust

As a starting point to this exploration, it is useful to list the way the busts are labeled on the plaques beneath the busts, left to right as seen from the outside (figs. 3a-f, 4)³:

FJ IV = Philip IV; FJ II = Philip II; FER II = Ferdinand II; CAR V = Charles V; FER III = Ferdinand III; FJ III = Philip III; CAR INF = *Infante* Charles. As has been often observed, these rulers do not appear to be shown in a particular or expected order, a good example of which is the non-chronological arrangement of the four Spanish monarchs Charles

V, Philip II, Philip III, and Philip IV who actually ruled consecutively but appear in an irregular order on the façade. As will be discussed later, the matter is further complicated by the disputed identification of the other three rulers: «Ferdinand II», «Ferdinand III», and «Infante Charles».

The inscriptions of the lions, horses and grapevines

Next, it is also useful to transcribe the Latin inscriptions at the top of the façade, associated with the alternating figures of two lions, two grapevines and two horses, shown from left to right. The inscriptions for the lions and horses are engraved on small plaques or bases beneath the figures, whereas the inscriptions for the grapevines appear on ribbons or scrolls floating around the roots of the grapevines. The inscriptions as transcribed below are those as reproduced by Ludovico De La Ville Sur-Yllon in 1895 in «Napoli nobilissima»⁴:

<i>Lion</i>	<i>Vine</i>	<i>Horse</i>	<i>Horse</i>	<i>Vine</i>	<i>Lion</i>
GENEROSUM	INDIGET	HIC MEDIUM	ET LABORAT	PETERET	NEUTRUM
UTRU NOVI	VINO	ILLA FINIS	PROEMIUM	ASTRA	VULGARE

De La Ville Sur-Yllon made the following comment about the inscription: «Sulle piccole basi di tutti questi emblemi sono dei motti, la cui allusione ora ci sfugge e la ingarbugliata spiegazione dei quali dovrebbe cercarsi nel cervello di chi li fece scrivere»⁵. A closer examination of the inscriptions, however, shows that there are several errors in De La Ville Sur-Yllon's transcription, and as a result a corrected version will be presented later. But more importantly, the aim of this short paper is to propose – in conjunction with a certain reading of the series of busts – that these epitaphs are not without their internal logic and a fairly coherent signification.



2. Napoli, Palazzo Firrao, facciata.

Identification of the busts

The divergent identifications of the individuals represented on the façade are due to differences of opinion over the correct historical context of interpretation. This context has a direct bearing on understanding whom Cesare Firrao intended to portray.

The two underlying historical frameworks involved are the following, in terms of their most common denominators: (1) the Kingdom of Naples under or subject to Spanish rule alone, or (2) the Kingdom of Naples as part of the overall domain of the House of Habsburg, as ruled by both Spanish and Austrian Habsburgs. In the first scenario, the rulers portrayed would all be Spanish, whereas in the latter scenario, they would be Habsburgs, first of all sovereigns from the Spanish branch, but also including the Austrian Habsburgs, even though they did not rule Naples at any time up to and including Cesare Firrao's lifetime. Historiographically, it is either the one way or the other. Under the second scenario – the House of Habsburgs, the *Casa d'Austria* – the line-up of rulers shown on the busts

would start with Charles V (1500-1558; ruled 1516-1556) (fig. 4), the first Spanish Habsburg, who assumed the rule of Naples and Sicily in 1516 upon the death of Ferdinand the Catholic, who had ruled Naples as Ferdinand III. The next Spanish Habsburg was Charles V's son, Philip II (1527-1598; ruled Naples 1554-1598) (fig. 3b). Philip II was followed by his son, Philip III (1578-1621; ruled 1598-1621) (fig. 3e), and, in turn, Philip III by Philip IV (1605-1665; ruled 1621-1665) (fig. 3a).

However, this accounts only for four of the seven busts. The three remaining ones include the bust of Ferdinand II (fig. 3c) to the left of Charles V, as viewed from the front of the palace, the bust of Ferdinand III to his right (fig. 3d), as well as the last bust on the far right, inscribed with the characters «CAR INF», that is, *Infante* Charles (fig. 3f).

Proponents of the Habsburg-centered framework see the bust labeled «Ferdinand II» as denoting the Emperor of the Holy Roman Empire (H.R.E.) with his court in Vienna, Ferdinand II (1578-1637, Emperor 1619-1637), and his successor, Emperor Ferdinand III (1608-1657, Emperor 1637-1657)



3. Napoli, Palazzo Firrao, facciata:

- a) Bust of Philip IV; b) Bust of Philip II; c) Bust of Ferdinand II;
d) Bust of Ferdinand III; e) Bust of Philip III; f) Bust of Infante Carlos.

as referent of the bust of Ferdinand III. The identification of *Infante* Carlos, on the other hand, seems to be ambivalent. On the one hand, he is identified as Balthasar Carlos (1629-1646), Philip IV's first son and designated successor to the throne who died tragically a few days short of his seventeenth birthday without having succeeded his father on the throne; on the other hand, he is thought of as Balthasar Carlos' half-brother, Charles II (1661-1700, co-ruled/ruled 1665-1700). The immediate problem with including Charles II in the line-up is, of course, the fact that he was born long after the busts were created. Another possibility to be considered within the Habsburg-centered context would be the father of the H.R.E. Emperor Ferdinand II, namely Carl II (Karl II, 1540-1590), Archduke of Inner Austria. It is howev-

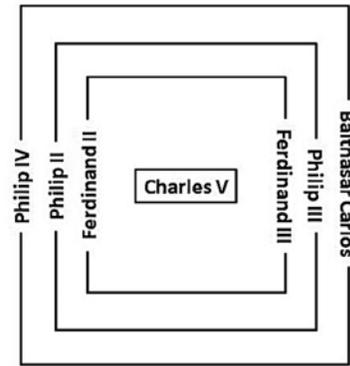
er difficult to see how the argument could be made for the presence of a relatively undistinguished figure of a minor polity in the H.R.E. in a Neapolitan roll of honor⁹.

Turning now to the first scenario which focuses strictly on Spanish rulers, history informs us of two candidates that seem to fit the description of «Ferdinand II» and «Ferdinand III»: Ferdinand II of Naples (1469-1496, ruled 1495-1496), and Ferdinand III of Naples, better known as Ferdinand the Catholic (1452-1516, ruled Naples 1504-1516). Both Kings distinguished themselves by their victories – perhaps symbolized by the laurel crowns they are wearing – over attempts by Charles VIII and Louis XII, respectively, to re-establish French rule of the Kingdom of Naples, and celebrated by triumphal entries into the capital city⁷.

In this interpretation, Ferdinand II of Naples and Ferdinand III of Naples take up their positions to the left and right of Charles V as his illustrious predecessors in the Kingdom of Naples. Proponents of this scenario however face the same problem as others in identifying «CAR INF», vacillating between Balthasar Carlos and Charles II⁸.

There are still a few more remarks to be made in order to substantiate the identification of «CAR INF» as Balthasar Carlos, Philip IV's first son, rather than as King Charles II or Archduke Carl II of Inner Austria. When Balthasar Carlos (17 October 1629 - 9 October 1646) was born, he was not merely viewed like any presumptive successor to the throne, namely, ensuring traditional dynastic continuity, but as the «real hope» of the Spanish monarchy⁹. His birth was celebrated by a cavalcade in Naples, as part of celebrations across the Monarchy¹⁰. Already at the tender age of two, a most important formal step was undertaken toward qualifying him for his future responsibilities: he was formally appointed heir apparent and successor to the throne by being publicly and ceremoniously sworn in as Prince of Asturias⁶. His bust designation as «CAR INF» seems therefore to be entirely accurate and realistic. Everything was done to groom him to step into his father's shoes¹¹. This was the promising state of matters at the very time that Cesare Firrao had the royal busts for the façade created. The following year or two later, in early summer of 1646, Balthasar Carlos' engagement to his cousin, Mariana of Austria, daughter of Emperor Ferdinand III, was announced, but Balthasar Carlos already was very ill and died in the fall of the same year either from smallpox, mumps, or pneumonia, which was felt by the Spanish King and his court as a «black moment»¹³.

In summary, it is suggested here that the busts, from left to right, represent Philip IV, Philip II, Ferdinand II of Naples, Charles V, Ferdinand III of Naples/Ferdinand the Catholic, Philip III, and Balthasar Carlos¹⁴. It is immediately apparent that they are not placed in correct chronological order, neither from left to right nor vice versa. Assuming that the arrangement is neither haphazard nor capricious, what could herefore be the 'logic' behind it? A closer examination suggests that it might be a form of 'concentricity' which can be graphically visualized as in the following figure:



In harmony with the outstanding stature accorded to Charles V in the Spanish Monarchy and Kingdom of Naples, this ingenious scheme places him at its center. The rest of the names, read 'concentrically' from the inside out, now appear to fall into place in proper chronological order: Ferdinand II of Naples followed by Ferdinand III of Naples, followed by Philip II and Philip III, and finally by Philip IV and Balthasar Carlos.

The layout of the epigraphy

With this internal logic of the iconography in mind, the epigraphy at the top of the *palazzo* façade invites closer scrutiny and a new attempt at decipherment by means of applying a concentric pattern. While there are just six inscriptions in question without a central element (figs. 5a-c, 6a-c), a possible concentric arrangement might already be implicit by the fact that they are found under pairs of emblems appearing in concentric style: there is an innermost pair of horse emblems, flanked by a pair of vine emblems, which in turn are flanked by lion emblems that form the outermost ends. However, as noted earlier, some of the wording of the inscriptions needs to be corrected, as shown on the emblems of the left grapevine and right horse, respectively (figs. 5a, 5c)¹⁵:

<i>Lion</i>	<i>Vine</i>	<i>Horse</i>	<i>Horse</i>	<i>Vine</i>	<i>Lion</i>
GENEROSUM	INDIGET	HIC MEDIUM	ET LABOR ET	PETERET	NEUTRUM
UTRUNQUE	ULMO	ILLA FINIS	PRAEMIUM	ASTRA	VULGARE

Thus combining the inscriptions according to the emblems with which they are associated results in the following suggested reading.

Inscriptions beneath horses: assuming that *hic* and *illa* to be adverbial, the left phrase might read: *here the means, there the goal*; the right phrase reads: *hardship as well as reward*. There may be an implied parallelism between *the means* and *hardship*, on the one hand, and *the goal* and *reward*, on the other hand.

Inscriptions beneath grapevines: The correct meaning of *ulmo* is crucial; if it refers to elm-trees when used as vine supports, the left phrase reads: *[even] lacking vine supports*. The right phrase reads: *it would tower towards the stars*.

Inscriptions beneath lions: Based on changing the damaged second line of the left phrase to *utrunque*, meaning *both*, as reflecting contrast to *neutrum*, meaning *neither*, in the right phrase, the left phrase reads: *both of noble birth*. The right phrase reads: *neither belonging to the great mass, or neither being low-born*. The entire phrase in Latin then also has a chiasmic structure.

The objective before us is not to investigate the overall message intended by Cesare Firrao, which likely reflects the prevailing aristocratic ethos of the *palazzo* owner to «eternare una memoria autocelebrativa», as well as to pay «omaggio politico all'occupante spagnolo e a tutta la città»¹⁶, without neglecting the possibility of traces of the crisis of the Spanish Monarchy and the Kingdom of Naples that was brought on by the Thirty Years' War, which entered a new and especially perilous phase with France's formal declaration of war against Spain in 1635. The cuirasses on the busts and the military trophies on the lesenes convey an unmistakably bellicose motif (fig. 7).

Rather, we are only concerned with determining whether the epitaphs could be read in a reasonably coherent manner. Organized concentrically, it seems that each pair of inscriptions indeed is text-immanently self-consistent rather than *non sequitur*, as when the individual parts of the overall inscription are read in any other combination or order.

The first statement, under the horses, as pointed out, allows for a certain conceptual parallelism (of means vs. ends).

The second statement – implying vines growing without vine supports and yet experiencing growth extraordinaire – can be related both to the emblem under which it appears, and the Firrao coat-of-arms that consists of a grapevine heavy with grape clusters. In the third statement *generosum*



4. Bust of Charles V. Napoli, Palazzo Firrao, facciata.

and *vulgare* make a logical contrast, and there also seems to be an innate consonance between the symbol of a lion and the noble status claimed or alluded to in the epitaph, although it is far from clear who could be meant by *both*.

Horse and lion symbology

Significantly, in another major artistic project undertaken by Cesare Firrao essentially at the same time, the depictions of horses and lions also are prominent elements, namely, in the Firrao Chapel in the church of San Paolo Maggiore, facing Via Tribunale¹⁷. The Firrao Chapel was constructed and decorated from 1636 to 1645, thus virtually during the same period as the construction of the façade of Palazzo Firrao, and furthermore by the same group of sculptors and artists¹⁸. The chapel not only consists of architectural members, marble inlays, and sculptures, but also of a great ornamented and frescoed cupola. In Sabrina Iorio's view, the overall plan and design is due to Jacopo Lazzari. Three sculptures are the centerpiece of the chapel: the statue of the *Madonna delle Grazie*, the statue of Cesare Firrao, and the statue of his father, Antonino Firrao. However, our specific point of in-



5. Napoli, Palazzo Firrao, facciata:
 a) Left side lion figure and inscription; b) Left side grapevine figure and inscription; c) Left side horse figure and inscription.

terest here is the references to, and uses of, the horse and lion emblems. In the cupola, the motif of rearing horses appears in stucco work several times. However, the most conspicuous appearances of the lion and the horse together are in connection with the coats-of-arms above the niches that hold the statues of father and son (fig. 8).

It should be stated at the outset that the following discussion is meant to be exploratory, and even speculative, like certain other aspects of the *palazzo* façade design: it is based on the assumption of intentionality on the part of Cesare Firrao in remodeling the old *palazzo* structure that he had acquired years earlier¹⁹. This assumption is grounded in the fact that since the ‘concentric’ arrangement of busts and inscriptions does not follow either the norm of reading from left to right in the case of the inscriptions or of (re)presenting rulers in chronological order, the ‘concentric’ arrangement is idiosyncratic and thus indicative of intentionality²⁰. Still, in the absence of documentary evidence, we are left with appealing mainly to circumstantial evidence. One line of argument takes note of the potential for distinction in the use and display of the aristocratic coat-of-arms even at a time when such heraldic emblems already had become conventionalized in design and symbolic role. Another line of argument revolves around Cesare Firrao’s social status within Neapolitan nobility.

In both matters, the inherent tension between prevailing external conditions and individual agency is undeniable²¹.

With respect to the first point under consideration, in order to get a sense of the potential social and political sensitivities involved in the public display of coats-of-arms, it is informative to recall the disputes and clashes over the coats-of-arms above the portal of the Royal Palace in Naples²². Today, the centerpiece is the great coat-of-arms of Philip III, the reigning Spanish monarch at the time, but this was not the intent of the viceroy who at that time was involved in the building project, the Count of Benavente (1603-1610). Benavente planned to adorn the façade with his own heraldic emblems. Only upon direct intervention by the Madrid court was he forced to cede pride of place to the King’s arms, but then he managed to display his own coat-of-arms twice by placement both on the left and the right of the royal arms. This was not the end to the ‘war of the insignia’: Benavente’s successor as viceroy, the 2nd Count of Lemos (1610-1616) insisted on installing his own coat-of-arms twice too, to the left and right of his predecessor’s escutcheons, and deliberately larger than his²³.

The social status of the Firrao of Calabria, represented by Cesare upon establishing himself in Naples in 1621, has been characterized as «più modesta e con una storia più recente», as well as belonging to «media e piccola nobiltà»²⁴.



6. Napoli, Palazzo Firrao, facciata:
 a) Right side horse figure and inscription; b) Right side grapevine figure and inscription; c) Right side lion figure and inscription.

At the center of the Neapolitan aristocratic world were the *seggi*, but there existed a clear segmentation between the most prestigious *seggi* of Capuana and Nido and the rest (Porto, Portanova, and Montagna, not to mention the non-aristocratic *seggio* of Popolo, or the nobility *fuori seggio*), which could be considered a ‘horizontal’ differentiation across *seggi*²⁵. These socio-political discriminations were compounded further by factoring the antiquity of the family’s roots in the city into the (social status) equation, graded on a sort of ‘vertical’ diachronic scale²⁶, resulting in status differentiation of families of great antiquity (*indigenae*) vs. families of more recent settlement (*advenae*). These sociopolitical distinctions and gradients were applicable in the case of the Caracciolo and Firrao families. On the horizontal axis of social standing, the membership of the Caracciolo in the Capuana *seggio* is higher than the Firrao in the *seggio* of Porto. And on the scale of antiquity in Naples, the Caracciolo could claim superiority with few peers with ancestry purportedly dating back to Byzantine times²⁷.

These matters of social status are the background against which Cesare Firrao’s recurrent use of the lion and horse symbology could be considered. We will first examine the appearance of the lion motif. Admittedly, its multivalency makes its interpretation problematic. Chiara Miceli, for example, is of the opinion that «i leoni e le armi [on Palaz-

zo Firrao] ricordano il valore ed il coraggio in battaglia»²⁸, whereas Damian Dombrowski, apropos of the lion statues in Cappella Firrao, interprets them as referring to the Norman origins of the Firrao, and to their ranking as one of the oldest families of the *Regno di Napoli*²⁹. To these connotations, we would like to add another explanation based on the dynamics of social status just referred to and, for the sake of argument, assumed to be operative in Cesare Firrao, whose personality has in fact been described as «di carattere abbastanza risoluto e naturalmente ambizioso»³⁰.

If it can be said that «nulla è stato lasciato al caso nel programma iconografico della cappella Firrao»³¹, it should not be overlooked that the lion motif also makes an appearance in the larger coat-of-arms that frames the Firrao coat-of-arms. And this heraldic design, consisting of offset quarter panels of lions and diagonal contrasting stripes, does not belong to the Firrao family but to the Caracciolo clan. The Firrao coat-of-arms featuring a grapevine is ‘superimposed’ on it on a much smaller scale. The obvious reference is to Cesare Firrao’s connection to the Caracciolo family by virtue of his marriage to Maria Caracciolo, daughter of Tommaso Caracciolo, 1st Duke of Roccarainola, who held high positions both in the government and the military³². This is not the only inclusion of the Caracciolo emblems in the chapel iconography. On the wall to the left of the Cesare



7. Lesene with military trophies. Napoli, Palazzo Firrao, facciata.

Firrao statue, the Caracciolo coat-of-arms, in a simplified form, is displayed again, this time without a superimposed Firrao coat-of-arms³³. On the other hand, the Firrao coat-of-arms by itself is also displayed where it could not go unnoticed, namely, in the center of the floor of the chapel.

Cesare Firrao's marriage to Maria Caracciolo should therefore be seen in the light of marriage strategies that were prevalent as a means of preserving and/or enhancing social and economic status³⁴. Hence, Cesare Firrao's displays of the Caracciolo coat-of-arms in the chapel could also be read as intimations of his «scalata al potere»³⁵. While another Firrao clan member decades later boldly joined the arms of the Firrao and Caracciolo in one heraldic shield³⁶, it seems that Cesare Firrao proceeded more cautiously by

way of displaying the Caracciolo coat-of-arms by itself, or just partly overlaying their coat-of-arms with his own heraldic motif, thus keeping them distinct, not merging them³⁷. In this context it might be tempting to speculate that *generosum utrunque* could make reference either to Cesare and Antonino Firrao as noble individuals, or, alternatively, to the Firrao and Caracciolo as noble families.

Analogously to the symbology of the lion in the mind of Cesare Firrao, the symbology of the horse merits further comment. Like the lion emblem, throughout history the horse enjoyed an enormous range of symbolic associations, overwhelmingly positive, revolving around its power, physical perfection, ability to be trained and to be transformed from wildness to tameness, thus allowing diverse metaphorical and ideological uses in sociopolitical settings³⁸. One of the connotations suggested for Firrao's symbolic horses was that «i cavalli rampanti simboleggiano la carica di Grande Scudiero di cui era insignito Cesare»³⁹. This interpretation is not without basis in historical fact since Cesare Firrao in 1634 provided funds to the Viceroy, the 6th Count of Monterrey, for mustering a *tercio*, a Spanish infantry regiment, to be dispatched to Lombardy «per soccorrere la Corona di Spagna nelle occorrenti necessità di Melano»⁴⁰. This was not necessarily an exaggeration: the Duchy of Milan was the linchpin in Spain's warfighting capacity in Germany and the Low Countries, by virtue of being the staging area for funneling troops across the Alps as part of *el camino español*, the Spanish Road, consisting of a complex of routes or corridors for moving troops and military equipment⁴¹. It was near Milan, at Tornavento, that one of the most important battles between Spain and France in the Thirty Years' War took place in June 1636 over access to the Spanish Road⁴².

There is another interpretation of the horses to be considered on the basis of direct association with Cesare Firrao. It rests on the fact that in 1638 Firrao secured the venal office and privilege of *Montiero maggiore*, Guardian of the Royal Hunting Grounds⁴³. It included the right to sell hunting licenses on the extensive royal lands outside Naples, the sale of valuable consumable goods produced on the land as well as a share of the game hunted. And relevantly to our inquiry, it gave Firrao the right to raise his own breed of horses, and, furthermore, in his will, he left a pair of horses to viceroy

Monterrey⁴⁴. This makes it plausible that Firrao introduced the horse among the symbols of his noble house as a way of memorializing the acquisition of this important office⁴⁵.

Here we would like to proffer a further interpretation of Cesare Firrao's appropriation of the horse emblem, namely, that Cesare Firrao, with the choice of the horse as insignia, also intended to align himself directly with the age-old emblem of Naples itself, which was the horse⁴⁶. (The horse was also the emblem of the *Seggio di Capuana*⁴⁷, which, as indicated earlier, was the power base of the Caracciolo family). In Naples, equestrian iconology had a basis in real life: Naples was a major horse-breeding region, supplying court, nobility, and the military⁴⁸. Horses were, of course, of special importance during the ongoing Thirty Years' War, subject to unrelenting demand. Multiple horse farms, *cavallerizze*, existed both in Naples itself and its environs⁴⁹, and when two royal horse farms were closed in the 1690s due to their cost as well as changed conditions, it was taken as yet another indication of declining Spanish power⁵⁰.

The frontispiece, *Allegoria di Partenope*, of Raffaele Maria Filamondo's book *Il genio bellicoso di Napoli* depicts the iconic Neapolitan horse in all its glory⁵¹. Cesare Firrao's repeated display of the horse emblem – even adorning his carriage with decorative ironwork in the shape of horses and lions (*mezzi leoni mezzi cavalli*)⁵² – and its close association with Naples conveyed insistence on its status as *Napoli fedelissima*, the Naples Most Loyal to Spanish rule, ever since Alfonso the Magnanimous ousted the House of Anjou from the Kingdom⁵³.

While recognizing the multivalency of the lion and horse emblems in their various historical and cultural contexts, Cesare Firrao's display both in the family chapel and on his palace can be understood, on one hand, as signaling identification with Naples, and with the Caracciolo, on the other hand, and thus indirectly with Naples again.



8. Firrao coat of arms. Napoli, chiesa di San Paolo Maggiore, Cappella Firrao.

Conclusion

As noted earlier, from an art-history standpoint, the available evidence argues in favor of Jacopo Lazzari as the original architect of both Palazzo Firrao and Cappella Firrao.

However, the façade of Palazzo Firrao in particular is difficult to account for without giving recognition to another intellectual originator, namely, Cesare Firrao himself. Indeed, his implied role has not gone unnoticed⁵⁴. While there is no available evidence to pinpoint the author of the epitaphs, it should be noted that Cesare was a member of the literary society of the *Accademia degli Oziosi* associated with elite writers and poets, and was himself an important patron of the arts⁵⁵.

¹ For the family history and biography of Cesare Firrao, see S. IORIO, *La cappella Firrao nella Chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del vicereame spagnolo. Arte, religione, società*, edited by D.A. ALESSANDRO, Napoli 2012, pp. 289-426; T. PINGITORE, *I Firrao principi di S. Agata e Luzzi. Fra storia e committenze artistiche nei secoli 17. e 18.*, Cosenza 1993.

² I. DI RESTA, *L'architettura «magnifica» nella committenza di Cesare Firrao*, in «Storia Architettura», X, 1987, 1-2, pp. 109-120; C. MICELI, *I Firrao di Luzzi tra la Calabria e Napoli*, in *La Calabria del vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, edited by A. ANSELMI, Roma 2009, pp. 261-79; M. CAMPI, C. D'ACUNTI, D. MEDIATI, B. MESSINA, A. UCCELLA, *Palazzo Firrao. Misura e forma di un monumento napoletano*, Na-

poli 2002. While historically Cosimo Fanzago was credited with the façade design, more recently Jacopo Lazzari has been identified as the design architect, see S. IORIO, *Jacopo Lazzari e l'arte del commesso marmoreo a Napoli 1600-1640*, Dissertation, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2013, pp. 125, 130 (<http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/9387>). For a partial recent historiography of attribution, see R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939, p. 116; IDEM, *Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, edited by R. PANE, Milano 1984, p. 136; G. DORIA, *I palazzi di Napoli*, edited by G. ALISIO, Napoli 1992, p. 137; G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, pp. 344-346; EADEM, in *Barocco napoletano*, edited by EADEM, Roma 1992, p. 64; T. PINGITORE, *op. cit.*, pp. 100-101; A. ELIA, *Palazzo Firrao*, in *NapoliGuida. Tra luoghi e monumenti della città storica*, edited by F. D. MOCCIA, D. CAPORALI, Napoli 2001, p. 243; R. MORMONE, *Dionisio Lazzari e l'architettura del tardo Seicento*, in «Napoli nobilissima», s. III, VII, 1968, pp. 158-167; G. LABROT, *La committenza nobiliare e le sue fabbriche*, in G. DORIA, *I palazzi di Napoli*, edited by G. ALISIO, Napoli 1986, p. 42; S. ATTANASIO, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Napoli 1999, p. 59; IDEM, *Palazzo di città-Villa di campagna*, Dissertation, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2007, pp. 32-35 (<http://www.fedoa.unina.it>); V. RIZZO, *Artisti e artefici nei palazzi napoletani e nelle cappelle gentilizie*, in S. ATTANASIO, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Napoli 1999, p. 143; A. UCCELLA, *Indagine critico-conoscitiva e modello metrico*, in M. CAMPI, C. D'ACUNTI, D. MEDIATI, B. MESSINA, A. UCCELLA, *Palazzo Firrao. Misura e forma di un monumento napoletano*, Napoli 2002, p. 34; C. D'ACUNTI, *Una facciata barocca sulla città*, *ivi*, pp. 81, 83.

³ A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni, Parte 2.1: Luoghi (Centro antico)*, Napoli 2017, p. 76 (<http://www.fedoa.unina.it/10063/>).

⁴ L. DE LA VILLE SUR-YLLON, *Il Palazzo dei Principi di Bisignano in Via Costantinopoli*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, p. 10.

⁵ *Ibidem*.

⁶ The view in favor of the Habsburgs can be found in L. DE LA VILLE SUR-YLLON, *op. cit.*, p. 10; S. IORIO, *La cappella Firrao*, *cit.*, pp. 296, 348. A possibly early view of the busts as Habsburg rulers can be found in D.A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima agli occhi e alla mente de' curiosi. Parte Prima*, Napoli, in the new printing by Parrino, 1700, p. 199, where they are described as «mezzi busti de' regnanti austriaci». Earlier in the book (p. 34), Charles V is called «Carlo Austriaco»; however, while Philip II, Philip III, Philip IV, and Charles II are highlighted (pp. 34-38), no mention is made of Holy Roman Emperors Ferdinand II and Ferdinand III. On the other hand, Ferdinand II of Naples and Ferdinand the Catholic appear in the account (p. 34): «Ferdinando II, che fue scacciato da Carlo VIII re di Francia, ma poi ricuperata la città e 'l Regno (...) Ferdinando il Cattolico, diede luogo che, cessando gli Aragonesi nella division del Regno, ne fussero anche spogliati i francesi, per mezzo del Gran Capitano».

⁷ J. EDWARDS, *The Spain of the Catholic Monarchs 1474-1520*, Oxford 2000, pp. 252-260; T. ASTARITA, *Between Salt Water and Holy Water: A History of Southern Italy*, New York 2005, p. 83; C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, *El Reino de Nápoles en el imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*, Madrid 2001, pp. 111-119.

⁸ I. DI RESTA, *op. cit.*, p. 120, note 44; S. IORIO, *Jacopo Lazzari*, *cit.*, p. 125, refers only to «Sovrani spagnoli» whereas previously she had indicated «Sovrani asburgici di Spagna e d'Austria», in EADEM, *La cappella Firrao*, *cit.*, pp. 296, 348.

⁹ M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *International Politics in the Baroque Era, in Spain & Sweden in the Baroque Era (1600-1660). International Congress Records*, directed by E. MARTÍNEZ RUIZ, M. DE PAZZIS PI CORRALES, Madrid 2000, pp. 149-168.

¹⁰ R.A. STRADLING, *Philip IV and the Government of Spain 1621-1665*, Cambridge 1988, p. 241.

¹¹ S.M. CORONAS GONZÁLEZ, *Príncipe y Principado de Asturias: historia dinástica y territorial de un título*, in «Anuario de historia del derecho español», LXXI, 2001, pp. 49-74.

¹² R.A. STRADLING, *op. cit.*, pp. 241-242; G. ALONSO DE LA HIGUERA, *La casa del Príncipe Baltasar Carlos y su disolución*, in *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica*, directed by J. MARTÍNEZ MILLÁN, J.E. HORTAL MUÑOZ, Madrid 2015, III/1, pp. 1706-1780.

¹³ R.A. STRADLING, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁴ Hence this matches C. MICELI, *op. cit.*, p. 270.

¹⁵ Both the corrected transcription of the epitaphs and the suggested translation are by Dr. Verena Demoed, Leiden, Netherlands.

¹⁶ I. DE RESTA, *op. cit.*, p. 116; G. LABROT, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli 1993, p. 173.

¹⁷ F. LENZO, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la Chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma 2011; S. DI LIELLO, *Giovan Battista Caagna. Un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli 2012, pp. 73-82.

¹⁸ S. IORIO, *La cappella Firrao*, *cit.*, pp. 289-426.

¹⁹ R. PANE, *Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago*, *cit.*, p. 136, stated that «il principe Firrao programava (...) la celebrazione della dinastia spagnola» (Italics added); I. DE RESTA, *op. cit.*, p. 112.

²⁰ Its originality is not diminished by the fact that literal 'concentric' design schemes existed at the time, such as the title page of S. CERRETO, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Napoli, Appresso Gio. Iacomo Carlino, 1601; D.A. D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli dal 1650 al 1670*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, edited by R. PANE, Milano 1984, p. 411. Book covers too were embossed with concentric patterns.

²¹ M. EMIRBAYER, A. MISCHKE, *What is Agency?*, in «American Journal of Sociology», CIII, 1998, 4, pp. 962-1023; F. DÉPELLEAU, *Relational Thinking: A Critique of Co-Deterministic Theories of Structure and Agency*, in «Sociological Theory», XXVI, 2008, 1, pp. 51-73; C. NOLAND, *Agency and Embodiment: Performing Gesture/Producing Culture*, Cambridge 2009.

²² J.L. PALOS I PEÑARROYA, *Un escenario italiano para los gobernantes españoles*, in «Cuadernos de historia moderna», XXX, 2005, p. 146; I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER, *Nobleza, Poder y Mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos*, Madrid 2007, pp. 493-494.

²³ For a further explicit example (from the Renaissance) of the latent sensitivities and opportunities of social distinction by means of coats-of-arms, see M. PÉREZ GARCÍA, *La conciencia de linaje a través de la representación heráldica: El ejemplo de la familia Riquelme (SS. XIII-XV)*, in «Miscelánea Medieval Murciana», XXVII-XXVIII, 2003-2004, p. 88, pointing out «how the family, using such material elements [including heraldic designs] perpetuated (...) 'lineage self-awareness' in order to consolidate their social status within the oligarchy».

²⁴ M.A. VISCEGLIA, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli 1988, pp. 16, 37.

²⁵ M. SANTANGELO, *I Seggi di Napoli: logiche di distinzione sociale e controllo politico dello spazio urbano*, in *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1443-1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*, edited by F. DELLE DONNE, A. IACONO, Napoli 2017, p. 105. While the *seggi* played a major, if not central role in early modern Neapolitan history, this cannot be considered in greater detail here.

²⁶ *Ivi*, p. 106.

²⁷ T. ASTARITA, *The Continuity of Feudal Power: The Caracciolo di Brienza in Spanish Naples*, Cambridge 1992, pp. 21-27.

²⁸ C. MICELI, *op. cit.*, p. 270.

²⁹ D. DOMBROWSKI, *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt am Main 1997, p. 156.

³⁰ T. PINGITORE, *op. cit.*, p. 18; S. IORIO, *La cappella Firrao*, cit., p. 291, also observed: «In questa ascesa sociale il suo [Antonino's] erede Cesare fu altrettanto efficiente».

³¹ Ivi, p. 321.

³² Ivi, p. 292.

³³ Ivi, p. 408, fig. 19.

³⁴ G. MUTO, *La noblezza napoletana en el contexto de la Monarquía Hispánica: Algunos planteamientos*, in *Las Redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*, directed by B. YUN CASALILLA, translated by A. ÁLVAREZ LÓPEZ, Madrid 2009, pp. 135-171.

³⁵ S. IORIO, *La cappella Firrao*, cit., p. 296.

³⁶ C. MICELI, *op. cit.*, p. 267-268; the combination of the Firrao and Caracciolo coats-of-arms was done by a variation of the heraldic graphic design technique called *dimidiating* (C.D. BLEISTEINER, *Der Doppeladler von Kaiser und Reich im Mittelalter. Imagination und Realität*, in «Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung», CIX, 2001, pp. 13-14).

³⁷ At the top of the lesene shown on fig. 16 appears a small decorative plaque, showing a grapevine on the left side and a lion on the right, but this is in conjunction with military achievement, not in the context of a projection of social status.

³⁸ B. PERIÑÁN, *Los caballos del duque*, in *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, directed by E. SÁNCHEZ GARCÍA, edited by E. SÁNCHEZ GARCÍA, C. RUTA, Napoli 2011, p. 653.

³⁹ C. MICELI, *op. cit.*, p. 270.

⁴⁰ G. SAMBIASI, *Ragguaglio di Cosenza e di trent'una sue nobili famiglie*, Napoli, per la Vedova di Lazaro [Scoriggio], 1639, p. 80; S. IORIO, *La cappella Firrao*, cit., p. 293, n. 25; for the larger context, see G. GALASSO, *En la periferia del imperio. La Monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*, translated by B. MORENO CARRILLO, Barcelona 2000, p. 208.

⁴¹ G. PARKER, *The Army of Flanders and the Spanish Road 1567-1659*, 2nd ed., Cambridge 2004.

⁴² G. HANLON, *Italy 1636: Cemetery of Armies*, Oxford 2016.

⁴³ S. IORIO, *La cappella Firrao*, cit., p. 293.

⁴⁴ Ivi, p. 368.

⁴⁵ I would like to thank the anonymous referee for proposing this explanation. It might be taken as further evidence of Cesare Firrao's exercise of personal agency. Since the office was acquired in 1638,

there remains the question of chronological reconciliation with the origin of the façade design and start of execution several years earlier.

⁴⁶ C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, *La gloria del cavallo. Saber ecuestre y cultura caballeresca en el Reino de Nápoles durante el siglo XVI*, in *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, IV, *Literatura, Cultura y Arte*, directed by J. MARTÍNEZ MILLÁN, Madrid 1998, pp. 277-310.

⁴⁷ C. TUTINI, *Dell'Origine e Foundation de' Seggi di Napoli*, Napoli, appresso il Beltrano, 1644, p. 40.

⁴⁸ G. GUARINO, *Noble Culture in Spanish Naples*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, edited by A.E. DENUNZIO, L. DI MAURO, G. MUTO, S. SCHÜTZTE, A. ZEZZA, Napoli 2013, p. 252.

⁴⁹ C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 284-285.

⁵⁰ G. SABATINI, *Economy and Finance in Early Modern Naples*, in *A Companion to Early Modern Naples*, edited by T. ASTARITA, Leiden 2013, pp. 103-104.

⁵¹ R.M. FILAMONDO, *Il genio bellicoso di Napoli. Memorie storiche d'alcuni capitani celebri napoletani c'han militato per la fede, per lo Re, per la patria nel secolo corrente*, Napoli, nella nuova stampa di Domenico Antonio Parrino e di Michele Luigi Mutii, 1694; G. DE NITO, *L'arte tipografica napoletana del Seicento*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, edited by R. PANE, Milano 1984, p. 488; B. PERIÑÁN, *op. cit.*, pp. 637-662; G. GUARINO, *op. cit.*, pp. 249-256.

⁵² V. RIZZO, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1987, pp. 153-175, doc. n. 116.

⁵³ G. GALASSO, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli 2003, pp. 87-102.

⁵⁴ S. IORIO, *La cappella Firrao*, cit., p. 296; EADEM, *Jacopo Lazzari*, cit., p. 124; G. CANTONE, *L'architettura tra necessità e invenzione*, cit., pp. 43-69; G. LABROT, *op. cit.*, p. 173; D. DOMBROWSKI, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁵ G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Napoli 2000; A. MUSI, *L'Italia dei viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Cava de' Tirreni 2000, pp. 131-147; L. GIANFRANCESCO, *From Propaganda to Science: Looking at the World of Academies in Early Seventeenth-century Naples*, in «California Italian Studies», III, 2012, 1; V.I. COMPRATO, *Società civile e società letteraria nel primo Seicento: L'Accademia degli Oziosi*, in «Quaderni Storici», XXIII, 1973, pp. 359-388.

ABSTRACT

Palazzo Firrao: una rilettura iconografica ed epigrafica

Il presente saggio si incentra sulla serie di busti e figure di cavalli, viti e leoni con le relative iscrizioni raffigurata nella parte alta della facciata di Palazzo Firrao a Napoli. L'interpretazione sia dell'identità dei personaggi ritratti dai busti che delle iscrizioni è stata incerta e oggetto di dibattito. La principale difficoltà interpretativa è data dalla sequenza inusuale con cui sia i busti che le iscrizioni sono rappresentati, che non rispetta nessun ordine cronologico per i busti o pragmatico per le iscrizioni. L'intervento si occupa in primo luogo dell'identificazione dei busti, proponendo la tesi che i personaggi ritratti siano esclusivamente membri della monarchia spagnola, sistemati non già secondo un ordine cronologico ma 'concentricamente'. Tale interpretazione schematica viene poi applicata all'epigrafia, così da rendere più intelligibile la lettura delle iscrizioni.

De Sanctis e il Circolo Filologico. Topografia della cultura nella Napoli postunitaria

Nunzio Ruggiero

La storia del Circolo Filologico di Napoli, fondato nella primavera del 1876 da Francesco De Sanctis e diretto negli ultimi anni della sua intensa attività di organizzatore culturale, richiede a tutt'oggi un'indagine che ne definisca con precisione il contributo al rilancio dell'ex-capitale nell'Italia postunitaria¹. Benché l'istituto presenti tratti comuni ad altri consimili circoli della penisola, riconducibili a un «modello di associazionismo d'élite che può dirsi, salvo alcune piccole differenze, nazionale e non più locale», esso presenta tratti specifici per la statura del suo direttore e dei soci che gli subentrarono, durante il primo ventennio della sua storia². Diversamente dagli enti italiani deputati a diffondere le lingue straniere e a promuovere lo sviluppo della cultura presso la nuova borghesia – e tra essi soprattutto quello fiorentino di Peruzzi e Franchetti, cui il presidente intese ispirarsi³ – la specificità del Filologico di Napoli risiede nel fatto di essere una istituzione presieduta da una personalità che, com'è ben noto, coniugava gli alti incarichi politici nel campo dell'educazione con il ruolo di caposcuola della cultura letteraria italiana⁴.

Di qui l'idea di istituire un centro che favorisse un processo di modernizzazione sociale, arduo per le dimensioni e la struttura della città, che costituisse la tappa ulteriore del percorso di riforma avviato dal riassetto dell'Università napoletana, compiuto subito dopo l'unificazione. In tal modo, il compimento dell'impresa risorgimentale implicò la ricerca di un'azione urbana collettiva e concorde, per la realizzazione di un esperimento di ingegneria culturale necessario a costituire un tessuto borghese moderno, adeguato ad affrontare le nuove sfide della contemporaneità.

Nel caso di Napoli, si noti che il ruolo di De Sanctis come *Nation-builder*, lungimirante costruttore di modelli e pa-

radigmi per la Nazione, si compie all'indomani dell'Unità anche con un laborioso impegno di recupero e rifunzionalizzazione degli spazi religiosi dell'ex-capitale. In tal senso, la critica, intesa come ricezione e rifondazione della cultura, guida il duplice lavoro di De Sanctis – di costruzione letteraria e politica – che qui importa mettere in luce. Ecco allora che la topografia del centro antico, scorrendo la mappa della città-nazione, consente l'adeguata messa a fuoco degli *angoli di Napoli* interessati da un siffatto processo culturale: l'individuazione di autentiche pietre angolari – termine desunto dal lessico dell'edilizia, ma altresì parola biblica che pertiene alla sfera semantica della creazione – consentirà di cogliere il nesso profondo tra *Bildung* e *Building*, che deriva dalla comune radice germanica, riconoscibile nella nozione etico-estetica di Forma: raccordando la metafora architettonica individuata da Ezio Raimondi nel saggio sulla *Storia desanctisiana* che apre l'aureo volumetto su *Letteratura e identità nazionale*, alle ricerche di Emma Giammattei sul paesaggio italiano e napoletano, si potrà visualizzare la linea ideale che congiunge De Sanctis a Croce nella mappa del centro storico della città in cui si delineano le traiettorie di questa densa topografia culturale⁵.

Il 13 agosto 1876, l'«adunanza generale dei socii» approvò lo *Statuto del Circolo filologico di Napoli*, in un fascicolo edito da Antonio Morano nello stesso stabilimento di tipografia e stereotipia che stampava la *Storia della letteratura italiana*, ubicato al n. 51 della «Strada San Sebastiano», di fronte alla sede del circolo. Val la pena di osservare la posizione del sito nella mappa del centro antico dell'ex-capitale (fig. 1): la sede del Filologico era individuata da De Sanctis in alcune sale del Collegio dei Gesuiti, cui era subentrato il Liceo Vittorio Emanuele II; ossia i locali che si davano sul cortile che

era stato il quartier generale dei nemici giurati del Risorgimento napoletano, e dove, nel 1850, Carlo Maria Curci impiantò la redazione e la tipografia de «La Civiltà cattolica», cui subentrò lo stabilimento di Vincenzo Morano⁶.

Il dato è significativo se ricordiamo che il riordino postunitario implicò – nel processo di riqualifica degli edifici dovuto al cambio funzionale e toponomastico – una marcata ricodificazione culturale degli spazi storici che condusse alla metamorfosi dell'insula del Gesù Nuovo, sita tra il Decumano Maggiore e Spaccanapoli, in cittadella dell'istruzione laica: com'è ben noto, la trasformazione del tessuto cittadino includeva, oltre al su accennato passaggio dal Collegio al Liceo Vittorio Emanuele, il Palazzo delle Congregazioni e la Casa Professa dei Gesuiti, mutati rispettivamente in Liceo Genovesi e Scuola Normale Femminile, dal 1891 denominata Pimentel-Fonseca⁷.

Non è senza significato che la cerimonia di inaugurazione del Liceo Vittorio Emanuele si svolgesse proprio nella chiesa di San Sebastiano che nel 1820-1821 era stata sede del parlamento napoletano, come ebbe a ricordare Paolo Emilio Imbriani, nel discorso d'inaugurazione, in veste di consigliere di Luogotenenza «pel dicastero d'istruzione pubblica»:

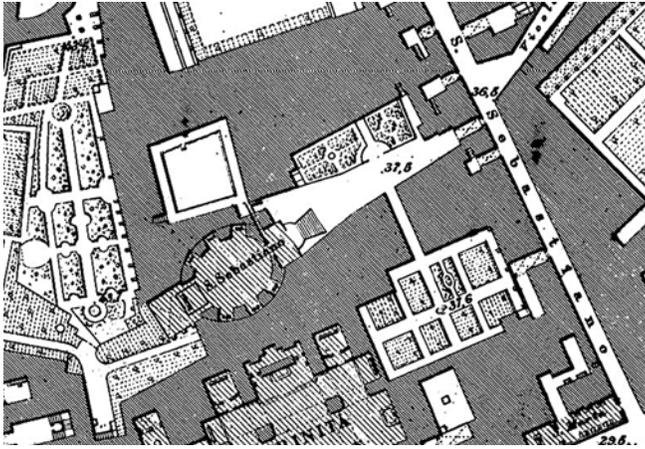
Né indarno ed a caso oggi ci radunammo qui nel tempio del Signore ad inaugurare il novello istituto. Né queste mura sono povere a noi di alte memorie civili e di grave insegnamento. Qui sonava severamente nel '20 la voce de' nostri legislatori; e qui fu letta in marzo '21 quell'ardita protesta fatta più solenne dal lontano romore de' tamburi austriaci. Quella protesta fruttò persecuzioni e martirii a' generosi, che facevan salve le ragioni degli oppressi contra i potenti della terra⁸.

Si tratta, beninteso, di un fenomeno da osservare nel più generale contesto dei mutamenti di sede e funzione delle istituzioni cittadine che interessarono anche l'altra insula del Gesù Vecchio, situata a valle del decumano inferiore, tra la via Mezzocannone e la via del Salvatore, dove era la sede dell'Università degli Studi che De Sanctis aveva rifondato quindici anni prima⁹. Al 1865, infatti, risale la collocazione delle statue e dei busti dei padri della patria napoletana nel portico inferiore e nel loggiato superiore del chiostro mo-

numentale dell'Università, poi denominato «Cortile delle statue», sin dal 1861 individuato come «il luogo più adatto per farne il pantheon degli uomini illustri della storia e della cultura napoletana di ogni tempo»¹⁰. Conta allora richiamare le analisi di Fabio Mangone sui codici dell'urbanistica napoletana di secondo Ottocento, tra i quali «il primo importante intervento monumentale di ri-semantizzazione in chiave unitaria di un emblematico luogo napoletano – la trasformazione della piazza della Pace in Piazza dei Martiri – configura una sorta di ribaltamento del programma iconologico»; caso rilevante che implicava, nell'avvicinarsi dell'opera di Alvino e Caggiano, la strategia di modifica «di un intervento scultoreo ancora in corso di realizzazione al centro della piazza, mutandone l'originario carattere, religioso e reazionario, in senso civile e risorgimentale»¹¹.

Analogamente, nella prospettiva adiacente al centro antico, giova considerare l'esito del riassetto dell'area esterna a Port'Alba, circa il mutamento da Largo del Mercatello a Piazza Dante, deputato da Settembrini e da Paolo Emilio Imbriani a «spazio pubblico dantesco», dopo le solenni celebrazioni del 1865 in Firenze capitale, con la posa della statua dell'Alighieri affidata a Tommaso Solari e Tito Angelini: un passo ulteriore verso la costruzione del nuovo paesaggio nazionale che subentrava all'incompiuto progetto borbonico del Foro Carolino¹². Dato tanto più indicativo del sorgere dei centri nevralgici della Napoli postunitaria se si ricorda che, all'estremità della piazza in cui nel 1880 aprirà il chiosco del libraio Luigi Pierro, erano domiciliati due istituti importanti come il Club Alpino Italiano e la Società Napoletana di Storia Patria; quest'ultima fondata nello stesso anno del Filologico, per iniziativa di gruppi intellettuali distanti da De Sanctis, che occupavano alcune sale del complesso monastico di Santa Maria di Caravaggio, in cui Domenico Martuscelli aveva collocato, dal 1873, *l'Istituto Principe di Napoli pei giovani ciechi* (fig. 2)¹³.

Sappiamo che detta geografia dei centri urbani, una volta resi esecutivi i decreti di confisca conseguenti all'eversione dell'asse ecclesiastico, implicò il riassetto dei rapporti delle forze politiche sul territorio, indotto dalla ricerca di un nuovo dialogo tra istituzioni educative e parti sociali. Non a caso la sede del circolo era di fronte all'Istituto Casanova di Alfonso della Valle, eretto a ente morale nel 1880 dai cattolici



1. Federico Schiavoni et al., *Pianta del Comune di Napoli*, 1872-1880, f.° 13, part. col cortile dell'ex-monastero di San Sebastiano.

liberali impegnati a riorientare l'alleanza tradizionale tra aristocrazia e clero verso l'interlocuzione con i nuovi regnanti: un ente impegnato in prima linea nel campo dell'istruzione infantile, indicativo del forte radicamento dei neoguelfi in città, e sostenuto da esponenti dell'intelligenza meridionale che erano ai vertici della gerarchia ecclesiastica, come l'arcivescovo di Capua Alfonso Capececelatro, e dell'amministrazione cittadina, come il professore di diritto costituzionale Federico Persico, assessore all'istruzione del Comune di Napoli, nonché vicepresidente del Circolo Filologico.

Nello specifico, occorre altresì ricordare che a sovrintendere l'Istituto Casanova di Via San Sebastiano, era Teresa Ravaschieri Filangieri: amica degli esponenti della comunità scientifica e mecenate degli artisti, oltre che grande organizzatrice del sistema delle istituzioni caritative e assistenziali della città. Alla duchessa si rivolse infatti De Sanctis per promuovere il dialogo tra laici e cattolici, affidandole la presidenza del «comitato delle signore», come risulta da una lettera a Camillo De Meis: «Ora, fammi un piacere. Ci è costò la Duchessa di Ravaschieri. Cercala, o falla cercare da Siciliani, e falle tanti saluti in mio nome, domandandole se mi autorizza a servirmi del suo nome a formare il comitato femminile del nostro Circolo filologico, e se accetta esserne la Presidente. Mi scriva due righe e son contento»¹⁴.

L'Opera pei fanciulli usciti dagli Asili, fondata nel 1864 con l'aiuto di autorevoli membri delle istituzioni culturali cittadine, esponenti del cattolicesimo liberale napoletano – da Vito Fornari a Ruggero Bonghi, da Francesco D'Ovidio a

Federigo Persico – aveva ottenuto nel 1869 la sede di San Sebastiano grazie all'aiuto del Comune, retto dal giovane Guglielmo Capitelli che concesse parte del convento di San Domenico e provvide all'assegnazione dei maestri elementari, mentre il contributo del governo, della Provincia, del Banco di Napoli e di privati cittadini aveva concesso i fondi per i lavori di adattamento del complesso monastico¹⁵.

Per una storia delle istituzioni culturali dell'Ottocento, le dinamiche del mutamento topografico dell'ex-capitale vanno intese nei contesti in cui si attua questo processo di secolarizzazione degli spazi storici, nel passaggio dal regime borbonico a quello postunitario. Importa allora rilevare il senso specifico del riassetto geo-culturale: seguendo il tracciato del centro antico, si consideri la contiguità di detto agglomerato al complesso conventuale di San Domenico Maggiore, che fu per secoli centro vivo e pulsante della città (fig. 2). Benché intese come zone distinte dai contemporanei, l'insula gesuitica e quella domenicana risultano accostate nell'istantanea topografica di Giovanni Tesorone che metteva a fuoco il tracciato dell'antica «Strada San Sebastiano»:

La Via San Sebastiano, un'erta e angusta via della vecchia Napoli, è tagliata, su verso Port'Alba, da una viottola breve che si inizia con una sorta di piazzuola triangolare e si approfonda fra due alte pareti, quasi nude come muraglioni di fortezza. Di qua è l'atrio di un vasto incommensurabile edificio, che fu già convento e scuola dei Gesuiti; di là è il monastero dei Padri Domenicani riuscente nella piazza di San Domenico e piegante in su, verso San Pietro a Maiella¹⁶.

La descrizione di questo dettaglio del tessuto cittadino, delineata dal Tesorone direttore del Museo Artistico Industriale – ente istituito, poco più di dieci anni prima, dal principe Filangieri con decreto ministeriale di De Sanctis – risulta debitrice del modello di prosa erudita allora fondato da Croce e Di Giacomo in «Napoli Nobilissima», cui Tesorone collaborò assiduamente nel primo Novecento¹⁷. Sicché il richiamo all'esempio insigne di Alfonso Casanova – che, all'indomani del 1864, «pensò di riunire la scuola e l'officina privata in un asilo unico, facendo dei maestri, degli educatori, degli artefici insegnanti, degli amministratori dell'Opera, e infine dei fanciulli una sola famiglia

governata da una regola sola» – indulgeva a un registro lirico di matrice digiacomiana: «E nel chiostro dell'abolito convento di S. Domenico – concesso dal Municipio l'anno 1869 – migrò la sparsa e varia moltitudine, come un gregge patriarcale verso una nuova terra prosperosa»¹⁸.

Si ricordi ora che il primo ciclo di conferenze che De Sanctis tenne a Napoli dopo l'unificazione, evento anch'esso memorabile per concorso di pubblico, si era svolto tra il maggio e il giugno 1869, nella sala capitolare dell'ex-convento di San Domenico Maggiore. Mentre attendeva alla composizione della *Storia della letteratura italiana*, il conferenziere parlò tra le mura che racchiusero la grande «Libreria» dei domenicani, proprio accanto alla cella del *Doctor Angelicus*: la biblioteca monastica che fu luogo di formazione e irradiazione del pensiero meridionale tra medioevo ed età moderna, regolarmente frequentata dagli umanisti napoletani e che tra i suoi fondi più preziosi custodì – prima dei trasferimenti e delle dispersioni – i manoscritti di Pontano¹⁹.

Com'è ben noto, l'insula domenicana che insiste sul Decumano Maggiore fu epicentro dell'Umanesimo meridionale, essendo ubicati nelle immediate vicinanze del monastero la dimora del poeta e il tempio in cui Pontano presiedeva le riunioni dell'Accademia Pontaniana e dove, tra le dodici iscrizioni delle facciate esterne, si legge: «Audendo, Agendo-que / Respublica crescit / Non iis consiliis / quae timidi / Cauta appellant»²⁰. Non a caso, dopo la rifondazione di inizio secolo avvenuta sotto la presidenza di Vincenzo Cuoco, le sedute della più antica istituzione accademica italiana si tenevano da un buon quarantennio nella sala capitolare del monastero di San Domenico²¹. Si ricordi, a tal proposito, che la svolta postunitaria degli studi sull'Umanesimo prese l'abbrivio dai due volumi su *Giovanni Pontano e i suoi tempi* scritti dal garibaldino spretato Carlo Maria Tallarigo ed editi proprio nel periodo delle conferenze domenicane di De Sanctis: l'opera, preceduta da un discorso *Al cortese lettore* datato «Spoleto, 10 giugno 1869», sarebbe stata riedita nel 1874 da Morano, del quale Tallarigo fu tra i più attivi collaboratori²².

Non solo: dal 1866 diversi spazi del monastero erano stati concessi all'associazione Virtus Partenopea, prima società ginnastica dell'Italia meridionale, divenuta ben presto la seconda istituzione sportiva d'Italia, concepita com'era sul modello della progenitrice torinese, per promuovere le

discipline dello sport moderno nel sistema educativo e culturale della città, e anche in questo caso a seguito dell'impulso di De Sanctis a trasformare aule e chiostri in palestre e sale di studio ed esercizio ginnico, a pro del benessere fisico e morale della gioventù napoletana²³.

Ecco perché l'evento ridefinisce l'identità dello spazio in base alla situazione epocale in cui si pone il conferenziere: è a partire da questa consapevolezza geo-storica che l'oratore invita la collettività a cooperare al rinnovamento della cultura cittadina, additando al pubblico i nodi e gli snodi della tela che compone il grande 'romanzo' italiano. In tale contesto, la parabola disegnata dall'oratore che congiunge Dante a Giordano Bruno, supera la stagnazione barocca e conduce all'età della scienza, aprendo la via al realismo: «Dalla contemplazione esce dunque l'azione: la vita non è ignoranza e ozio, anzi è "intelletto e atto mediante l'amore" secondo la formula dantesca reintegrata da Bruno: è intendere e operare»²⁴.

Di qui il ricordo della sua politica culturale al programma pedagogico del *Naturalismo moderno* di Salvatore Tommasi, ricco di riferimenti a una cristianità evangelica strategicamente sottratta all'influenza clericale: la prolusione tenuta nell'ateneo napoletano riformato da De Sanctis, in cui il clinico abruzzese aveva annunciato che – con la rivoluzione del sapere scientifico ottocentesco – «l'uomo moderno, in questo indirizzo rifà i suoi spiriti e riprende quella febbrile operosità che si desta nell'animo al contatto immediato della natura e della realtà. Onde la potenza del naturalismo è pure come un strumento pedagogico, che predispose a studii vigorosi ed attivi, mette in azione tutto l'essere umano, rende serio ciò che tocca e ci allontana per sempre dal dogmatismo, in cui talvolta è trasceso il puro idealismo metafisico»²⁵.

Conviene allora considerare in termini di *situazione* geo-storica – in linea con gli esegeti più attenti dell'ultimo De Sanctis – il valore delle conferenze su Machiavelli come avantesto della *Storia della letteratura italiana*²⁶: a pochi mesi di distanza dal ciclo di San Domenico Maggiore, sappiamo che l'ampio *excursus* di De Sanctis sul pensiero italiano moderno, articolato nel capitolo su *La nuova scienza*, tramite la dialettica ragione/fede e realismo/misticismo, drammatizzava i ruoli opposti di Bruno e Savonarola, in modo da far risaltare la svolta del nolano attraverso l'immagine topica dell'uscita dal convento:

Bruno parla spesso con tale unzione e con tale esaltazione mistica, che ti pare un Dante o un san Bonaventura. Ma i mistici sono semplicemente contemplanti; dove per Bruno non è contemplazione nella quale non sia azione, e non è azione nella quale non sia contemplazione. La nuda contemplazione è ozio. Contemplare è operare. Si vede l'uomo che esce dal convento ed entra nella vita militante²⁷.

Il principio del riabitare gli spazi del passato, ridefinendone e riattualizzandone scopi e funzioni, e garantendo la durata di una tradizione storica tramite il rilancio degli apparati culturali, rinvia al lessico architettonico e spaziale della *Storia* di De Sanctis. A partire dal caso esemplarmente individuato da Raimondi nel capitolo su Petrarca che segna il passaggio dal Medioevo all'Umanesimo – la trasformazione epocale del «tempio gotico» in «tempietto greco» – «l'immagine ricavata dall'architettura» ci induce a riflettere sulla tensione ermeneutica del *Nation-builder*²⁸

Si consideri, ad esempio, nel cap. XI. *Le «Stanze»*, il dualismo *umanesimo filologico - umanesimo scientifico*, che accentua il contrasto tra modello erudito-contemplativo tendente alla fuga nel privato e nel passato, e modello tecnico-pragmatico incline a una dimensione pubblica e civile, raffigurato nel confronto *villa/tempio*²⁹ ossia attraverso l'opposizione tra «le villette di Fiesole», tipologia edilizia della residenza collinare prediletta dal poeta-umanista (la linea Petrarca-Poliziano) e quella delle «concrete forme della sua vita associata», che trovavano l'espressione più rappresentativa nel Duomo di Firenze, cui si applicò l'ingegno multiforme e integrale di Leon Battista Alberti³⁰. Si tratta beninteso di una forzatura che tralasciava il fatto che l'autore del *De re Aedificatoria* fosse annoverato tra gli artefici del modello architettonico della villa medicea, ma che nondimeno risultava funzionale a un discorso storiografico mirante a valorizzare la radice laica e borghese dell'Umanesimo fiorentino³¹.

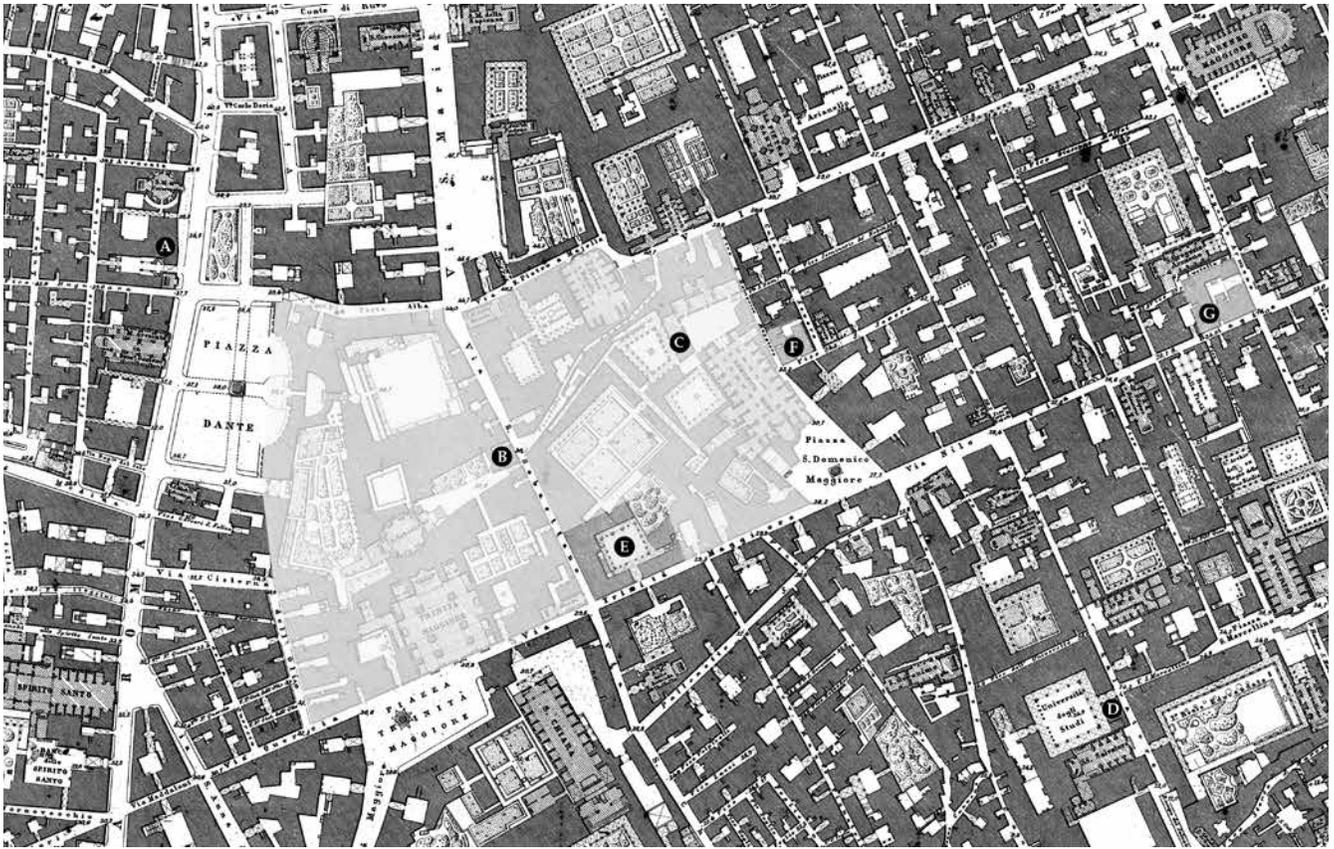
Se a queste testimonianze si aggiungono ora quelle di ambito più strettamente familiare, relative all'ultima dimora napoletana di De Sanctis, nel palazzo di vico San Severo che sorge proprio accanto al monastero domenicano, sarà agevole rintracciare quel nesso tra autobiografia e topografia dell'antica città, che definisce la matrice del paesaggio crociano di *Un angolo di Napoli* (fig. 2)³². Tale nesso risulta

ben riconoscibile, ad esempio, nella polemica di Croce con il neotomista italo-argentino Carlo Mazzantini, sostenuta alla metà degli anni Venti, in cui il napoletano ribadiva con forza i termini topografici della sua identità intellettuale:

E non è venuto in mente al Mazzantini che potrei vantarmi forse miglior scolastico o tomista che molti che assumono ora questa veste? Vivo e scrivo in una casa di Napoli, che quasi tocca l'antico convento di San Domenico Maggiore, dove Tommaso dimorò e insegnò e dove si mostra la sua cella: alte memorie, che in me non sono sminuite ma accresciute dal ricordo che in quello stesso convento furono frati Giordano Bruno e Tommaso Campanella, e che nel vicoletto accanto è la casa dove visse e morì il mio maestro Francesco De Sanctis, e poco lungi l'altra dove dimorò Giambattista Vico³³.

La coincidenza di vita e opera indagata da Emma Giammattei in un suo recente saggio sulla «città come testo», è qui icasticamente resa dall'endiadi dei predicati in rima – «vivo e scrivo» – formulata all'altezza del 1926, *annus horribilis* delle persecuzioni di regime, nel tempo della famosa incursione squadrista che violò l'intimità domestica di Palazzo Filomarino³⁴.

Nel segno della lungimirante politica culturale desanctisiana, fondata sulla corrispondenza tra impegno critico e monitoraggio del sistema dell'istruzione cittadina, il giovane Croce che condivideva con Torraca la curatela degli scritti del maestro e l'attività di ispettore degli educandi napoletani, si sarebbe adoperato – nella metà degli anni Novanta – a risollevarne le sorti del Filologico, in crisi per la gestione deficitaria del vecchio Bonghi. Non occorre insistere sul rilievo della politica desanctisiana nel dibattito postunitario sull'istruzione femminile, che vide il confronto tra Bonghi e De Sanctis sugli opposti banchi della Destra e della Sinistra storica e nelle rispettive compagini di governo³⁵. Basti qui ricordare idealmente le iniziative sulle Scuole normali superiori e gli istituti di Magistero attuate durante l'ultimo ministero De Sanctis, a questa defatigante opera di costituzione del «comitato delle signore» in seno al Direttivo del Filologico; un ricordo non casuale che ci permette di riaffermare con Luigi Rus-



2. Federico Schiavoni *et al.*, *Pianta del Comune di Napoli*, 1872-1880, f.° 13, part., elaborazione grafica (in grigio chiaro le insule del Gesù Nuovo e di San Domenico Maggiore): a) Società Storica; b) Circolo Filologico; c) Associazione ginnastica; d) Università; i siti delle dimore di (e) Benedetto Croce (Palazzo Filomarino); f) Francesco De Sanctis (Via San Severo, 17); g) Giambattista Vico (Palazzo Tenore).

so che, indubbiamente «il De Sanctis non è un pensatore sistematico; eppure, nulla di meno frammentario del suo pensiero politico e pedagogico»³⁶.

Il raccordo tra enti pubblici e privati in materia di istruzione femminile derivò dall'impulso a individuare in questa parte della società italiana le potenzialità educative per un'occasione storica: affidare alle giovani donne della Nuova Italia ancora ai margini del progetto nazionale, le risorse necessarie a produrre un cambiamento radicale della politica formativa del Regno. Per questo De Sanctis teneva alla costituzione del comitato femminile del circolo, come spiegò a Virginia Basco: «Ora, poiché tu te ne sei partita, mi sono buttato al Circolo filologico, e dopo due mesi di tenace lavoro, eccola là, dirimpetto a me, questa mia creazione, prospera e promettente. Ora sto formando un comitato di quaranta signore tra le più scelte e

distinte, e a novembre avrò la sezione femminile. Questo, compiuto tra' sorrisi e le alzate di spalle»³⁷

Nonostante il brusco calo di iscritti, e l'emorragia dei soci più giovani che ridimensionò le aspettative iniziali e non poté non incidere sulla fisionomia complessiva del circolo, l'istituzione dei corsi femminili rappresentò una sua vittoria personale, come ebbe a dichiarare egli stesso nel consuntivo del primo anno di lavoro del Filologico: «Abbiamo realizzato un altro pensiero: i corsi femminili, che da tutti erano creduti impossibili»³⁸ Per questo un De Sanctis preso nel fervore organizzativo, all'allieva Virginia che gli sottoponeva un saggio sull'istruzione della donna moderna, rispose incitandola a non disgiungere la teoria dalla pratica, integrando la riflessione con l'azione, in modo da scongiurare qualsiasi rischio di autocompiacimento letterario o di civetteria intellettuale:

E non basta enumerare le diverse occupazioni a cui può essere chiamata la donna; ma verrei a qualcosa di più concreto, e proporrei un disegno di scuola professionale femminile, così come si fa altrove e non si fa presso di noi. E poiché brami di far qualcosa, faresti benissimo ad accompagnare con lo scrivere l'azione, mettendo la tua opera in promuovere una scuola simile. Scrivere bene è assai meno che far bene. Scrivere può essere vanità, ma far bene è sempre virtù. Le donne sciupano molto tempo in visite e in ninnoli e in mode, ciò ch'è ozio mascherato, e uno spirito nobile come il tuo se ne infastidisce. Cerchi rimedio nello scrivere, cosa ottima, ma aggiungici il fare, e ne avrai una soddisfazione grande³⁹.

Come si è accennato, la duchessa Ravaschieri, pur contribuendo alle attività del circolo, declinò l'invito a presiedere il comitato femminile, sicché De Sanctis ripiegò su un'altra esponente del cattolicesimo liberale napoletano, con cui era in rapporti di più diretta e franca amicizia: la contessa Elisabetta Miceli, vedova del giurista Diomede Marvasi, discepolo della 'prima scuola' e compagno di esilio amatissimo dal maestro irpino⁴⁰. Sappiamo che, nello sviluppo urbanistico del quartiere residenziale che sorgeva a ridosso della famigerata grotta degli «Spagari», balzata all'attenzione delle cronache a seguito dell'inchiesta di Villari, c'era un altro mondo: il salotto Miceli Marvasi, a palazzo Calabritto, nell'elegante quartiere di Chiaia, costituiva uno spazio privilegiato della nuova sociabilità artistica e intellettuale napoletana, per la raffinatezza e l'intraprendenza della padrona di casa, e per il peso acquistato da Marvasi nella vita politica e amministrativa della città⁴¹.

Non a caso, la sede del Circolo dell'Unione, ossia il più prestigioso e frequentato tra i circoli dell'élite liberale, fondata all'indomani dell'Unità, era individuata nei «locali adiacenti alla Reggia e al Teatro San Carlo che erano stati sede dell'Accademia di Musica e Ballo», tipico ente dell'associazionismo aristocratico e salottiero della Napoli borbonica, per concessione diretta di Vittorio Emanuele II⁴². La quota d'iscrizione per accedere a tali circoli è significativamente alta se confrontata a quella fissata da De Sanctis per il Filologico: secondo i dati forniti da Daniela Caglioti, alla metà degli anni Settanta, la quota annuale pagata da un socio ordinario dell'Unione (102 lire) poteva essere di dieci volte superiore

a quella pagata per l'associazione al Filologico (10-20 lire)⁴³.

Per il maestro irpino la distanza tra città alta e città bassa, indicativa dell'accentuarsi del divario tra élite e plebe, metteva a rischio la stabilità della Nazione, e pertanto andava ridotta con un vasto programma di educazione della borghesia, individuata come un ponte di raccordo tra le parti sociali⁴⁴. La storia del Filologico, nel passaggio dagli anni Ottanta ai Novanta sarà indicativa del parziale fallimento del progetto desanctisiano e del graduale arretramento delle attività culturali nella cerchia ristretta dell'élite cittadina, ancorata nella difesa degli interessi particolari, dominata dal ceto forense e dai membri più conservatori della borghesia cattolica.

Nella raccolta degli *Scritti* postumi di Marvasi, preceduta da un breve ricordo di De Sanctis, oltre ai vari discorsi inaugurali, indicativi della sua posizione eminente in seno alla magistratura napoletana, si leggono le *Parole pronunziate il 16 marzo 1873 alle alunne del II Reale educandato per la loro premiazione*, breve discorso d'occasione in cui l'oratore enfatizzava il valore pedagogico di una sana competizione che «prepara ed educa alla realtà della vita»:

Fra le premiate sono fanciulle nate di famiglie nobili e ricche, e fanciulle povere e di casato non illustre. Il premio che oggi vi conferiamo vi eguaglia tutte. Imparate sin da ora che l'ingegno ed il lavoro distruggono queste cieche differenze della fortuna; e che la povera orfana la quale abbia ingegno e lavori, ha il diritto di sedersi accanto alla figliuola di un principe, tenendo alta la sua fronte⁴⁵.

Sappiamo quanto l'indulgenza a una siffatta retorica dei diritti comuni e delle pari opportunità stridesse con i segnali allarmanti dello squilibrio sociale dell'ex-capitale; sicché il tono misto di sentimentalismo e paternalismo patriottico, riconoscibile in altri discorsi ufficiali di Marvasi, reca una conferma dell'inadeguatezza, persino dei membri più attrezzati della classe dirigente postunitaria, a fronteggiare le emergenze della Questione meridionale. Una inadeguatezza indicativa della distanza metodologica dei discepoli dal maestro che – è stato detto persuasivamente – si traduce in una sostanziale incomprensione del suo linguaggio e insomma in ultima analisi, in «una diffidenza intellettuale riguardante,

innanzitutto, il modello di scrittura adottato da De Sanctis»⁴⁶.

In tal senso, l'efficacia del discorso pubblico desanctisiano derivò dal rapporto dinamico tra l'intelligenza della «situazione» – sociale, politica o letteraria che fosse – e la scelta di una strategia comunicativa adeguata di volta in volta al contesto, al momento e al destinatario. È chiaro che tale qualità procedesse ben oltre la forza suadente ma generica del gesto oratorio di chi riteneva di poter prescindere da tali condizioni di possibilità, come De Sanctis sapeva bene sin dai primi anni della sua azione politica e ministeriale. Vieni fatto allora di richiamare la lettera di quindici anni prima a Marvasi sulla temporalità del

linguaggio politico– «Ho parlato, sì, ma quando mi conveniva» – in cui De Sanctis replicò all'ex-discepolo che si mostrava impaziente di un suo intervento di opposizione alla Camera, durante la crisi del governo Rattazzi:

Ti avrei voluto a me vicino per mostrarti le facce amare di certuni, mentre mi stringevano la mano. Dopo il discorso, fu un trionfo per me: tanta calca mi si affollava intorno. Caro Diomede, lascia ora ch'io prenda la mia rivincita, e ti dica: io non debbo parlare inutilmente; il mio discorso dee produrre non quell'effetto vago che si chiama trionfo oratorio, ma un effetto reale e politico⁴⁷.

¹ Un primo contributo alla storia del circolo si deve a T. IERMANO, *Il giovane Croce e il circolo filologico di Napoli. Materiali per una storia*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 167, 1990, 538, pp. 217-253 (poi in IDEM, *Lo scrittoio di Croce, con scritti inediti e rari*, Napoli 1992, pp. 13-77).

² D.L. CAGLIOTI, *Associazionismo e sociabilità d'élite a Napoli nel XIX secolo*, Napoli 1996, p. 3. Dopo la morte di De Sanctis, fu eletto presidente Ruggero Bonghi che resse il circolo fino al 1894, quando lasciò la direzione al vicepresidente, Benedetto Croce; cfr. N. RUGGIERO, *Pica, Croce e il Filologico. Appunti in margine a un carteggio inedito*, in *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a cura di G. BACCI, D. LACAGNINA, V. PESCE, D. VIVA, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. V, 2016, 8/2, pp. 639-662.

³ L. FRANCHETTI, *1872-1897. Circolo filologico di Firenze. XXV anniversario della fondazione commemorato il 22 dicembre 1897*, Firenze 1897. De Sanctis ricevè la nomina a socio onorario del Filologico di Firenze dopo la sua applauditissima conferenza su Don Abbondio, tenuta la sera del 25 novembre 1873, su invito del presidente Ubaldino Peruzzi (cfr. F. DE SANCTIS, *Conferenza su Don Abbondio*, in IDEM, *Manzoni*, a cura di C. MUSCETTA, D. PUCCINI, Torino 1965, pp. 359-366). Sul contributo di De Amicis alla nascita del circolo fiorentino, a sua volta ispirato all'omonima istituzione torinese, cfr. E. DE AMICIS, *Il circolo filologico di Torino* [1871], in IDEM, *Ricordi del 1870-1871*, Firenze 1872, pp. 216-225.

⁴ L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Venezia 1928 (rist., con l'introduzione di U. CARPI, Roma 1983), sulla politica culturale desanctisiana, cfr. E. e A. CROCE, *Francesco De Sanctis*, Torino 1964; S. LANDUCCI, *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano 1964; C. MUSCETTA, *Francesco De Sanctis*, in *Storia della Letteratura italiana*, dir. E. CECCHI, N. SAPEGNO, VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano 1968, pp. 163-223; M.T. LANZA, *Introduzione a F. DE SANCTIS, L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, Torino 1972, pp. XIII-LXXXIX; G. OLDRINI, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Roma-Bari 1973, pp. 382-605; F. TESSITORE, *Profilo del De Sanctis politico*, in IDEM, *Comprensione storica e cultura. Revisioni storicistiche*, Napoli 1979, pp. 237-259; IDEM, *Da Cuoco a De Sanctis*, Napoli 1988; G.M. BARBURO, *Le ambivalenze del moderno. De Sanctis e le tradizioni politiche italiane*,

Napoli 2000; E. GIAMMATTEI, *Risorgimento e letteratura meridionale, in Mezzogiorno, Risorgimento e Unità d'Italia*, a cura di G. GALASSO, Roma 2014, pp. 291-310, poi in EADEM, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, II ediz. riv. e accr., Napoli 2016, pp. 41-83; G. GALASSO, *De Sanctis: un'idea dell'Italia*, Napoli 2016; e ora la cospicua raccolta dei saggi editi tra il 1970 e il 2018 di F. TESSITORE, *La filosofia di Francesco De Sanctis: un'idea dell'Italia*, Roma 2019.

⁵ E. RAIMONDI, *L'unità della letteratura*, in IDEM, *Letteratura e identità nazionale*, Milano 1998, pp. 1-29; E. GIAMMATTEI, *Il pensatore che cammina. Topografie napoletane nell'opera di Croce*, in EADEM, *Il romanzo di Napoli*, cit., pp. 427-449.

⁶ Cfr. F. DI VAIO, *La soppressione, il collegio di musica, il parlamento napoletano, le scuole dei Gesuiti*, in *Dal monastero di S. Sebastiano al Liceo Vittorio Emanuele II di Napoli. Secoli VI-XXI*, a cura di F. DI VAIO, Napoli 2011, cap. II, pp. 430-431. Sulla fase postunitaria del periodico, nel contesto della riorganizzazione dei giornali cattolici successiva a Porta Pia, cfr. A. CESTARO, *La stampa cattolica a Napoli dal 1870 al 1904*, Roma 1965, pp. 11 e sgg.

⁷ Sull'insula del Gesù Nuovo, cfr. F. JAPPELLI, *Il Palazzo delle Congregazioni e l'“insula” del Gesù Nuovo*, in «Societas», I, 3, 1986, pp. 61-73; ivi, II, 4-5, 1986, pp. 107-114. Sulle vicende specifiche del Vittorio Emanuele, cfr. F. DI VAIO, *Il Liceo ginnasiale “Vittorio Emanuele II”*, in *Dal monastero di S. Sebastiano al Liceo Vittorio Emanuele II di Napoli*, cit., pp. 435-444. Sui processi di trasformazione architettonica e urbanistica della città in età postunitaria, cfr. N. BARRELLA, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 1996; F. MANGONE, *Centro storico, Marina e Quartieri Spagnoli. Progetti e ipotesi di ristrutturazione della Napoli storica*, Napoli 2010; P. ROSSI, *Architettura e città dopo l'Unità d'Italia*, in *Chiesa e Risorgimento nel Mezzogiorno*, a cura di U. DOVERE, in «Campania Sacra», 43, 2012, pp. 335-380.

⁸ P.E. IMBRIANI, *Discorso*, in «L'Omnibus. Giornale politico-letterario», XXIX, 31, 12 marzo 1861, p. 1, cit. in F. DI VAIO, *Il Liceo ginnasiale “Vittorio Emanuele II”*, cit., p. 438.

⁹ Cfr. *Piante degli edifici nuovi o restaurati nella Regia Università di Napoli negli anni 1861-62-63*, Napoli 1863, cit. in G. PUGLIANO, *Per la storia della sede della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli*, in «Atti della Accademia Pontaniana», n.s., LVI, 2007, pp. 265-316, in part. pp. 275-285; sul complesso architettonico del Salvatore, cfr. A. PINTO, *Il Collegio Mas-*

simo di Napoli da casa gesuitica a Università: recenti restauri e scoperte, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, Università, Collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV centenario dell'istituzione dell'Aquilanum Collegium (1596), a cura di F. JAPPELLI, U. PARENTE, Roma 2000, pp. 755-782.

¹⁰ I. VALENTE, *Le statue nel chiostro monumentale pantheon del sapere*, in L. CARBONE, G. CARDONE, J. CASANOVAS, S. MANCUSO, F. PALLADINO, I. VALENTE, *Il cortile delle statue*, Napoli 2018, pp. 9-54, in part. p. 11.

¹¹ F. MANGONE, *La città post-unitaria e la scultura celebrativa*, in *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. Un viaggio tra reale e digitale*, a cura di I. VALENTE, Castelammare di Stabia-Napoli 2014, pp. 101-106. Sul monumento dantesco napoletano di Tito Angelini e Tommaso Solari jr., cfr. F.R. MAZZIOTTI, *L'Unità d'Italia raffigurata nel Monumento a Dante in Napoli. Memorie storiche 1862-1872*, Napoli 1931; I. VALENTE, *Luigi Settembrini e le arti. Il caso del Monumento a Dante*, in «Studi desanctisiani», 2, 2014, pp. 149-162; sul centenario del 1865, cfr. l'efficace sintesi di B. TOBIA, *Una cultura per la Nuova Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO, Roma-Bari 1995, pp. 435-539, che riprende le indagini del suo saggio fondativo *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Roma-Bari 1991.

¹² Cfr. F. MANGONE, *La città post-unitaria e la scultura celebrativa*, cit., pp. 101-103. Sulla statua di Angelini e Solari si vedano gli articoli di Vittorio Imbriani dell'estate 1871, *Il monumento a Dante in Napoli*, editi su «La Nuova Patria» e raccolti in V. IMBRIANI, *Passeggiate romane ed altri scritti di arte e di varietà inediti o rari*, a cura di N. COPPOLA, Napoli 1967, pp. 207-220.

¹³ Cfr. A. VENEZIA, *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*, Napoli 2017, pp. 39-47; C. CARAFA DI NOJA, *L'Istituto Principe di Napoli, nei giovani d'ambo i sessi fondato e diretto dal Prof. Cav. Domenico Martuscelli*, Napoli 1879.

¹⁴ Lettera a Camillo De Meis, 12 dicembre 1876, in *Ricerche e documenti desanctisiani*, cit. Subito dopo l'inaugurazione del circolo, avvenuta il 13 agosto, De Sanctis si impegnò nella costituzione del comitato, come spiegava a Virginia: «Ora, poiché tu te ne sei partita, mi sono buttato al Circolo filologico, e dopo due mesi di tenace lavoro, eccola là, dirimpetto a me, questa mia creazione, prospera e promettente. Ora sto formando un comitato di quaranta signore tra le più scelte e distinte, e a novembre avrò la sezione femminile». Si tratta della lettera a Virginia Basco del 2 settembre 1876, in F. DE SANCTIS, *Lettere a Virginia*, edite da B. CROCE, Bari 1917 (si veda ora *Lezioni di scrittura. Lettere a Virginia Basco 1855-83*, a cura di F. CACCIAPUOTI, Roma 2001). Sulla Ravaschieri, cfr. ora il bilancio di N. VILLANI, *Il cattolicesimo liberale di Teresa Filangieri Fieschi Ravaschieri: organizzazione della carità e politica sociale*, in *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a cura di E. GIAMMATTEI, E. BUFACCHI, Napoli 2018, pp. 309-336.

¹⁵ Cfr. G. CAPITELLI, *L'opera d'assistenza dei fanciulli uscenti dagli Asili* [1866], in IDEM, *Pagine sparse*, Napoli 1877, pp. 85-90; *Scritti e lettere scelte di Alfonso Della Valle di Casanova*, raccolte ed ordinate da F. PERSICO, II, Napoli 1878.

¹⁶ G. TESORONE, *L'Istituto Casanova*, in *Napoli d'oggi*, Napoli 1900, pp. 345-60, in part. p. 351 (già parzialmente edito col titolo *Alfonso Casanova e l'opera da lui fondata* in «L'Italia artistica e industriale», I, 1893, 3, pp. 41-43; II, 1894, 5, pp. 69-72).

¹⁷ Sul modello fondato da Croce e Di Giacomo, cfr. E. GIAMMATTEI, *Introduzione a Paesaggi. Una storia contemporanea*, con una nota tecnica di A. D'AURIA, Roma 2019, pp. 9-70, in part. pp. 48-62; sul Museo Artistico Industriale, cfr. *Il Museo artistico industriale in Napoli*, Relazione di G. FILANGIERI, con una Ministeriale e lo Statuto, Napoli 1879; L. ARBACE, *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, Napoli 1998, e A. VILLARI, *Dall'Istituto al Museo Artistico Industriale. Filantropia e impegno sociale*, in EADEM, *Introduzione a D. MORELLI, Lettere a Pasquale*

Villari, II, 1860-1899, Napoli 2004, pp. LII-LXXXIII. Su Giovanni Tesorone, direttore dell'officina di ceramica del M.A.I., autorevole esperto di maioliche, nonché noto collezionista, cfr. E. ALAMARO, *Il sogno del principe. Note introduttive alla querelle Palizzi-Tesorone sull'idealmente nobile e praticamente utile nella produzione delle scuole-officine del Museo artistico industriale di Napoli*, in «Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza», LXX, 1984, 1-2, pp. 7-26.

¹⁸ G. TESORONE, *L'Istituto Casanova*, in *Napoli d'oggi*, cit., pp. 350-351. Sul cronotopo del monastero nella prosa erudita e narrativa, oltre che nella lirica di Di Giacomo, sia consentito rinviare a N. RUGGIERO, *op. cit.*, pp. 218-229.

¹⁹ Sui tempi di composizione della *Storia* desanctisiana, cfr. A. QUONDAM, *De Sanctis e la Storia*, nuova ed. riveduta e ampliata, Roma 2018, pp. 80-86. Quel che rimase del fondo Pontaniano era stato traslato pochi anni prima nel Palazzo degli Studi, presso la sede dell'ex-Reale Biblioteca Borbonica; cfr. TH. KÄPPEL, *Antiche biblioteche domenicane in Italia*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», XXXVI, 1966, pp. 5-80; M. DE NICHILO, *Per la biblioteca del Pontano*, in *Le biblioteche nel Regno tra Tre e Cinquecento*, a cura di C. CORFIATI, M. DE NICHILO, Lecce 2009, pp. 151-169, in part. p. 157; sulla «Libreria» domenicana, cfr. E. CANONE, G. LANDOLFI PETRONE, *Contributo per una ricostruzione dell'antica 'libreria' di S. Domenico Maggiore, in Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea*, a cura di E. CANONE, Cassino 1992, pp. 191-197; sull'acquisizione in Nazionale dei manoscritti della biblioteca di San Domenico Maggiore e delle altre biblioteche monastiche napoletane, cfr. G. GUERRIERI, *La Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli*, Milano-Napoli 1974, p. 38. Sul contributo di De Sanctis alla nuova denominazione della Regia Biblioteca Borbonica, cfr. E. BOTTASSO, *De Sanctis ministro e la formazione delle prime tre biblioteche nazionali*, in *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, a cura di A. MARINARI, I, Roma-Bari 1985, pp. 315-333, in part. pp. 320-322.

²⁰ Cfr. I. SARCONI, *Il libro di pietra: le iscrizioni della Cappella Pontano in Napoli*, Napoli 2015.

²¹ Cfr. F. NICOLINI, *L'Accademia Pontaniana: cenni storici*, in *Annuario della Accademia Pontaniana per il 1957*, Napoli 1957.

²² Il volume di C.M. TALLARIGO, *Giovanni Pontano e i suoi tempi. Monografia del prof. Carlo Maria Tallarigo, con la ristampa del dialogo Il Caronte e del testo delle migliori poesie latine colla versione del prof. Pietro Arditò*, Sanseverino Marche 1869, riedito da Morano nel 1874. Sul contributo di Tallarigo all'attività editoriale di Antonio Morano, cfr. L. MASCELLI MIGLIORINI, *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*, Milano 1999, pp. 60-63.

²³ Sui rapporti tra De Sanctis e il fondatore della palestra e dell'associazione ginnica, Alessandro La Pegna, cfr. D.A. ELIA, *La formazione dei docenti di ginnastica nell'Ottocento: nascita di una professione in Italia*, in «Studi sulla Formazione», XXI, 2018, 2, pp. 175-190; A. SCOTTO DI LUZIO, *Corpo politico e politiche del corpo nella storia dell'Italia unita. Le vicissitudini della "ginnastica" a scuola*, in *Scuola in movimento. La pedagogia e la didattica delle scienze motorie e sportive tra riforma della scuola e dell'università*, a cura di G. BERTAGNA, Milano 2004, pp. 49-69.

²⁴ F. DE SANCTIS, *Conferenze su Machiavelli*, in IDEM, *L'arte, la scienza e la vita*, cit., p. 66. Sulla polarizzazione San Tommaso/Giordano Bruno nel Cortile delle statue dell'Ateneo napoletano, cfr. F. MANGONE, *La città post-unitaria e la scultura celebrativa*, cit., pp. 101-102.

²⁵ La celebre prolusione di Salvatore Tommasi, tenuta nell'Ateneo napoletano il 15 novembre 1866; cfr. S. TOMMASI, *Il naturalismo moderno*, Discorso inaugurale pronunziato il dì 15 novembre 1866 nell'Università di Napoli (estratto dal «Morgagni»), Napoli 1866, p. 4.

²⁶ Tra i molti studiosi (da Landucci a Barbutto) che hanno rilevato l'importanza di questo ciclo di conferenze, si segnala, da ultimo, G. SASSO, *Francesco De Sanctis*, in *Enciclopedia machiavelliana* (2014): http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-sanctis_Enciclopedia-machiavelliana.

²⁷ F. DE SANCTIS, *Conferenze su Machiavelli*, in IDEM, *L'arte, la scienza e la vita*, cit., p. 69.

²⁸ E. RAIMONDI, *L'unità della letteratura*, in IDEM, *Letteratura e identità nazionale*, cit., p. 3.

²⁹ Da una parte, le residenze suburbane intese come spazio prediletto da «una borghesia colta e contenta che cantava i suoi ozi e passava il tempo tra Quintiliano, Cicerone e Virgilio, e i bagni e le cacce e gli amori»; e più specificamente, ricondotte al modello letterario di un Poliziano, inteso come «la più spiccata espressione della letteratura in questo secolo», ossia un modello per il quale «il suo studio e la sua villetta di Fiesole, sono il compendio di questa vita tranquilla e placida, spenta a quarant'anni». Il che implicava l'attitudine disimpegnata di un poeta che «aveva uno squisito sentimento della forma nella piena indifferenza di ogni contenuto»; il maestro irpino concludeva: «Il tempio era vuoto: vi entrò Apollo e lo empì d'immagini ed armonie» e in cui «il mondo antico s'impossessò subito di una anima dove ogni vestigio del medio evo era scomparso» (F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO, con un'introduzione di N. SAPEGNO, Torino 1962, pp. 400-406).

³⁰ Cfr. almeno E. GARIN, *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari 1986, pp. 77-83; e C. DE SETA, *Ideologia e immagine nella città del Rinascimento*, in IDEM, *La città europea. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea* [1986], Milano 2010, pp. 25-38.

³¹ Cfr. D. MAZZINI, S. MARTINI, *Villa Medici a Fiesole. Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, Firenze 2004.

³² B. CROCE, *Un angolo di Napoli* [1912], in IDEM, *Storie e leggende napoletane*, Bari 1919 (cfr. l'ed. a cura di G. GALASSO, Milano 1990, pp. 15-49).

³³ B. CROCE, *Studi di religione*, in IDEM, *Conversazioni critiche*, IV, Bari 1951, pp. 234-235.

³⁴ E. GIAMMATTEI, *Il pensatore che cammina. Topografie napoletane nell'opera di Croce*, in EADEM, *Il romanzo di Napoli*, cit., pp. 427-449.

³⁵ Sullo scontro con Bonghi che giunse ad accusare il ministro dell'Istruzione di «comportamento illegale» con la creazione dei due istituti superiori femminili di magistero di Roma e Firenze, tra il 1879 e il 1880, cfr. A. SANTONI RUGIU, *Aspetti dell'ideologia formativa di De Sanctis*, in Fran-

cesco De Sanctis un secolo dopo, cit., pp. 217-233, in part. pp. 226-227. Su De Sanctis e la questione femminile, cfr. almeno *Le donne a scuola. L'educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di I. PORCIANI, Firenze 1987, ad indicem; *L'Educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. SOLDANI, Milano 1989; *L'istruzione normale dalla legge Casati all'età giolittiana*, a cura di C. COVATO, A. SORGE, Roma 1994, pp. 202-207; *Gli istituti femminili di educazione e di istruzione (1861-1910)*, a cura di S. FRANCHINI, P. PUZZUOLI, Roma 2005, pp. 44-46, 150-159.

³⁶ L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, cit., p. 364.

³⁷ Lettera a Virginia Basco, 2 settembre 1876, in F. DE SANCTIS, *Lezioni di scrittura*, cit., p. 96.

³⁸ F. DE SANCTIS, *Il primo anno di attività*, in IDEM, *L'arte, la scienza e la vita*, cit., pp. 375-377, in part. p. 375.

³⁹ Lettera a Virginia Basco del 28 giugno 1875, in F. DE SANCTIS, *Lezioni di scrittura*, cit., p. 83.

⁴⁰ Elisabetta Miceli, mecenate dei giovani artisti (fu decisiva per l'affermazione del talento di Vincenzo Gemito), acquisì in breve tempo le redini del comitato femminile del quale era diventata «la factotum» (F. DE SANCTIS, *Lezioni di scrittura*, cit., p. 114).

⁴¹ Cfr. V. MARVASI, *Diomede Marvasi. Patriota, Scrittore, Magistrato*, Soveria Mannelli 2002, pp. 51 e sgg.

⁴² D.L. CAGLIOTI, *Circoli, società e accademie nella Napoli postunitaria*, in «Meridiana. Rivista di Scienze sociali», IX, 1995, 22-23, pp. 19-38, in part. p. 24.

⁴³ EADEM, *Morfologia delle associazioni 1860-1900*, in EADEM, *Associazionismo e sociabilità d'élite a Napoli nel XIX secolo*, cit., pp. 85-101, in part. p. 94.

⁴⁴ P. MACRY, *Lostrica e lo scoglio: Napoli in età liberale*, in IDEM, *I giochi dell'incertezza. Napoli nell'Ottocento*, Napoli 2002, pp. 43-75.

⁴⁵ D. MARVASI, *Scritti*, Napoli 1876, p. 277. Nella presentazione di De Sanctis non mancano i rilievi che alludono ai pregi e ai limiti della personalità intellettuale dell'allievo.

⁴⁶ E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli*, cit., p. 152.

⁴⁷ È la lettera del 22 novembre 1862, in F. DE SANCTIS, *Epistolario 1861-1862*, a cura di G. TALAMO, Torino 1969, p. 504.

ABSTRACT

De Sanctis as Nation-BUILDER: The Role of the Philological Club of Naples in the City and the Nation

Francesco De Sanctis's cultural militancy between 1876 and 1883, a two-pronged effort engaged with both the history of literature and political ethics, was guided by an idea of criticism as an exercise of civil semiosis, which included the founding and directing of the Philological Club of Naples. The task of the 'Nation-builder', understood here as the artificer of cultural paradigms for both the City and the Nation, arose with the unification of Italy and consisted in a laborious process of appropriation and reutilization of erstwhile religious buildings in the former capital, turning them into schools and universities, public libraries, and gymnasiums, which De Sanctis himself helped to found or refound. A geo-historical interpretation of several sites in the old city-center – focusing on the relative tables in the 1879 Schiavoni plan of the city – enables us to trace the genesis of a landscape that was both real and ideal, since it would modify the physiognomy of the former capital, while at the same time shaping the imagination of the writers of the New Italy.

Note e discussioni

Un adito-manifesto: il portale ed il portone del palazzo di Diomede Carafa

Giulio Pane

La recente realizzazione del restauro del portale e portone del palazzo di Diomede Carafa in via San Biagio dei Librai, e la connessa pubblicazione di un corposo volumetto illustrativo dell'intera operazione (*Il portale e i battenti del palazzo di Diomede Carafa in Napoli. Restauro e conoscenza*), cortesemente messo a mia disposizione dal dottor Edgar Colonnese della casa editrice San Gennaro, m'inducono a ritornare su un argomento che fu oggetto, dieci anni fa, di un mio mancato coinvolgimento.

Fui richiesto infatti dai progettisti dei lavori di restauro e riparazione dei danni sismici (architetti Franco Cassano e Maurizio Conte, 2009), compiuti con il contributo della L. 219/81, per una consulenza. Al tempo del mio coinvolgimento essi stavano per operare un delicato intervento relativo al muro perimetrale interno del salone superiore, sul quale si trovava un esteso affresco. Questo dettaglio, ed altre problematiche che si affacciavano in sede di completamento indussero i progettisti ad avvicinarmi per una consulenza generale, il cui specifico obiettivo avrebbe dovuto poi essere la stesura di un progetto d'intervento sul portone del fabbricato, che avrebbe completato l'opera in corso. Tale consulenza non ebbe poi seguito. L'intervento provvidenziale dell'Associazione Dimore Storiche (ADSI), con l'apporto finanziario della Ferrarelle di Michele Pontecorvo, ha poi reso possibile il lavoro anni dopo, senza che io ne fossi a conoscenza.

Il volume raccoglie, con ampia estensione ai campi di ricerca praticati in tali operazioni, le risultanze del lavoro nei suoi vari aspetti specialistici. Lodevole novità di redazione editoriale, oggi presente in vari settori, dall'archeologia pompeiana alla storiografia architettonica.

Vi sono ospitati perciò, oltre alle presentazioni del soprintendente BBAPS Luciano Garella, dello sponsor principale Michele Pontecorvo, di Gianluigi Furnari quale condomino testimone del lungo lavoro compiuto negli anni, dell'amministratore Francesco D'Agostino, le introduzioni di Marina Colonna, presidente dell'ADSI, e di Alberto Sifola, vicepresidente, i saggi di Ida Maietta, Gaetano Damiano, Raffaella Bosso. Seguono le trattazioni più attente al restauro vero e proprio, affidate a Marisol Valenzuela, direttore del laboratorio di restauro della scultura lignea policroma dell'Istituto Superiore di Conservazione e Restauro di Roma, di Aldo Benvenuto e Sotirios Papadimitriou per il progetto strutturale, per finire con il contributo di Michele Gargiulo, Agata Finocchiaro, Martina Pavan e Giulia Pompa, delle Dafne Restauri Srl e Ma.Co.Rè Srl, società incaricate dell'intervento vero e proprio.

Dai contributi apprendiamo modalità e finalità dei promotori dell'iniziativa, cui va riconosciuto il merito non solo della realizzazione, ma anche della sua illustrazione dettagliata – caso piuttosto raro nel nostro ambiente culturale, nel

quale modalità e procedure restano quasi sempre celate, ancorché attivate dagli enti pubblici preposti (o forse proprio per questo, secondo una malintesa autoreferenzialità).

I saggi suddetti ampliano le conoscenze grazie al restauro; e però sorprende, nell'attenzione portata allo studio, la mancanza di un pur vago cenno a quello che fu un vero e proprio disastro occorso durante i lavori del palazzo. Ciò esulava dall'illustrazione del lavoro di restauro del portale/portone, è vero, ma chi ne cercasse almeno nel ricordo di quei lavori una qualche traccia non ne troverebbe. Eppure quel lavoro impegnò oltre un decennio, e si concluse – pur nel positivo ritrovamento di numerosi elementi sopravvissuti dell'antica dimora, e nella opportuna sottolineatura strutturale operata nel loggiato accecato – con la infelicissima scelta della finitura delle bugne. Ancora ricordo lo sgomento che prese quanti andavano seguendo il lavoro, al comparire della scacchiera grigia e 'gialla' del paramento, oggi parzialmente attutita in seguito ad interventi correttivi, ma sempre greve e inadeguata al decoro e soprattutto all'equilibrio delle patine della facciata stessa, dove – com'è ovvio – si sarebbe dovuto operare solo un'attenta ripulitura dei conci¹.

Ma torniamo all'oggetto specifico del volume e quindi di queste note. Inevitabilmente centrali appaiono gli scritti di Ida Maietta e Raffaella Bosso, con una nota filologica di Gaetano Damiano. Ida Maietta, in particolare, svolge sin dalle prime battute un'interpretazione fortemente simbolistica del portale/portone, cui intende riconoscere il valore di un vero e proprio «progetto di affermazione sociale» del suo committente². Procedura in linea con l'orientamento contemporaneo di un certo filone di storia dell'arte; ma che, come spesso sperimentiamo, può agevolmente condurre ad un ipersimbolismo – come talvolta capita anche qui – poco storicamente sostenibile.

Di grande interesse è però il giusto richiamo dell'autrice al soggiorno ventennale di Diomede in Spagna presso Ferrante, prodromo di un'amicizia e di una solidarietà a tutta prova, e della quale sarà indiretta testimonianza la frequentazione del re nel palazzo di Diomede, tanto da indurre il proprietario – aggiungiamo, sulla scorta della testimonianza del Celano², questo particolare forse sfuggito – a ricordarne la presenza con una piccola statua equestre posta su una colonna nel cortile. E giova, a conferma dell'assoluto rilievo assunto da Diomede tra i componenti della corte, la testimonianza dell'Antici, già ritrovata da Senatore³, che lo dipinge come il più influente, anche sugli stessi spagnoli. E giustamente l'autrice ricorda che non altrettanta fortuna arrise ad Antonello Petrucci, proprio per la 'suspicione' di Diomede nei confronti di lui, già suo ambizioso emulo 'architettonico' per l'imitazione del portale operata su Piazza San Domenico.

Ma l'apporto più significativo viene dall'aver l'autrice, in uno con le puntuali osservazioni compiute nel saggio successivo di Raffaella Bosso, collegato l'intento rappresentativo di Diomede, il consolidamento della presenza familiare nel centro antico attraverso l'accorpamento edilizio (già segna-

lato da De Divitiis)⁴ e la scoperta – anche se già segnalata da Carlo Gasparri⁵ – del simbolo che interpreta tutto ciò, e cioè l'immagine del nido di uccelli; nido augusto, perché collocato in cima all'acanto, aggredito dalla serpe (quegli *homines novi* che erano verosimilmente anche i committenti di tanti *pastiches* marmorei, quelli che Summonte spregiava in quanto «puzzano del moderno»). Si vengono in tal modo evidenziando non solo i motivi socialmente più profondi del ricorso all'Antico, tipico di quel tempo e di quella cultura di corte, ma soprattutto s'intravede una funzione di volontario distinguo rispetto all'avvento di una pletera di *parvenus*, che veniva affollando anche i seggi, quello di Nido – mai metafora fu più idonea – essendo per antica tradizione la culla della nobiltà napoletana. Varrà la pena di ricordare, a conferma di ciò, il motto che Capaccio mette, ancora a metà Seicento, in bocca al cicerone del suo *Forastiero* (1630) e che afferma la «comunicanza tra di loro»⁶ di quei due seggi nobiliari: «In & O: Capuana e Nido», consacrando così l'unione rappresentativa della città, o almeno della sua parte più orgogliosa, tra i cinque seggi nei quali si ascriveva la nobiltà locale.

Non abbiamo naturalmente alcuna certezza sugli autori del paramento bugnato, ma l'autrice suggerisce alcuni nomi di lapicidi cavuoti (Onofrio de Giordano, Jacopo de Cirello) che non è improbabile abbiano effettivamente lavorato all'opera. Resta evidente che – contrariamente a quanto era avvenuto nel 1406 per il portale Penne, pienamente integrato in una visione araldico-simbolica – questo rivestimento, come sarà per Palazzo Como⁷, avrà proprio la funzione di una veste tesa ad unificare fabbriche contigue sorte in tempi diversi, dunque non sarà ispirato da un disegno unitario, come sarebbe stato per intervento diretto di artisti allenati al disegno globale e proporzionato delle fabbriche, ma segnato invece dall'accidentalità delle preesistenze. Scontata è l'affinità del porticato e loggiato interno con quella del porticato di Castel Nuovo, secondo una tipologia che trova però anche numerosi altri riscontri, ma che ha soprattutto radici anche più antiche, ritrovandosi già nello schema dei pilastri ottagonali ed archi smussati della tradizione trecentesca di numerosi monumenti napoletani. Segno ulteriore di continuità, quando non addirittura segno di preesistenza strutturale.

La presenza della testa donatelliana nel cortile del palazzo, ricorda dall'autrice come ulteriore testimonianza del collezionismo di Diomede e dei suoi buoni rapporti con i Medici, m'induce poi a qualche altra suggestione. Si ricorderà che per l'edificazione dell'arco trionfale di Castel Nuovo circolava verosimilmente a corte più d'una soluzione. Una di queste, forse non la sola, ma l'unica sopravvissuta, è testimoniata dal noto disegno conservato presso il Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam, siglato da un certo «Bonanu de Ravona»⁸ e problematicamente riferibile alla cerchia artistica tardo-gotica ancora viva ed attiva a Napoli.

Ora, mettendo insieme la piccola statua equestre di Ferrante issata sulla colonna del cortile, la splendida testa donatelliana ed il disegno Boymans riemerge, inatteso, un intento programmatico diverso rispetto a quanto poi realizzato, e se da un lato riprende forza l'ipotesi di una diretta influenza albertiana, fancelliana e donatelliana nel disegno definitivo dell'arco, dall'altro si rivela la contemporanea permanenza di un'in-

fluenza di segno più tradizionalista, tenuto conto della richiesta di Alfonso al doge di Venezia della persona di Donatello nel 1452, per la prevista statua equestre⁹, della data del dono della protome (1471) e di quelle della costruzione dell'arco (1453-1479), nella quale istanza s'insiste sulla figura equestre – forse non ultima ragione del prolungarsi di quel lavoro per 26 anni – poi innovata, con coraggio, dalla formidabile narrazione prospettica della cavalcata, di decisa influenza toscana. E che ciò sia avvenuto per indiretta influenza del Carafa e dei suoi referenti fiorentini diviene ancora più verosimile.

Opportuno è il più generale riferimento all'uso delle epigrafi e delle sculture di personaggi aventi o ispiranti contenuto morale, cui va riferito però il più palese esempio napoletano della Cappella Pontano, più tardo, e certamente più esplicito. Anche l'epigrafe del portale, con la dedica al re, ha un precedente da ricordare, e che – insieme alla bicromia del paramento – assimila l'edificio Carafa al più antico Palazzo Penne. Qualcosa di più di una vicinanza di gusto, estendendosi all'affinità di ruolo tra i committenti delle due fabbriche, il primo riconoscendosi nel secondo, Antonio da Penne, segretario e consigliere di re Ladislao.

Ma veniamo al portone. L'autrice accenna al fatto che la composizione attuale possa essere incompleta. Più avanti, desumendolo dalla mia relazione stesa nel 2009, tratterò estesamente questa ipotesi, che condivido. Anche pienamente condivisibile è la conseguente osservazione che i pannelli siano stati reimmaginati in una struttura più tarda.

Qui mi pare opportuno sottolineare l'apporto dell'autrice relativamente al disegno ed al trattamento dei pannelli stessi. Precedentemente riferiti alla possibile influenza del Pisanello, del quale restano suggestivi disegni¹⁰, i pannelli sono risultati eseguiti a traforo, e non a bassorilievo come a taluno apparivano. Quanto alla loro attribuzione, l'autrice propende per una maggiore affinità con la coeva produzione tardo gotica spagnola, offrendo confronti significativi, il più persuasivo dei quali appare la perdita balaustina lignea del palchetto della Gran Sala, in una preziosa immagine antecedente al rogo del 1919, già segnalata da Roberto Pane¹¹. Ed è largamente verosimile che vi abbiano atteso allievi e coadiutori del Forcimanya, autore del rosone della Cappella Palatina, se non lo stesso, mentre i nomi degli altri *pedrapiquers*, da Bartolomeo Prats al Vilasclar, al Fraburch, al Gomar, al Perez, pur rilevanti testimoni della presenza catalana al seguito del Sagrera, appaiono un po' troppo lontani nel tempo per potervi essere coinvolti. Resta perciò la credibile attribuzione alla scuola del primo, testimoniata dalla fortuna di tali ornamentazioni nell'ambiente di Fondi, Carinola, Capua e – ancora – in alcune finestre del già menzionato Palazzo Penne.

Segue il breve saggio dell'archivista Damiano, sull'araldica dello stemma Carafa e degli attributi familiari, riconoscendo i significati simbolici degli elementi presenti nel portone e sul fregio del portale. Qui osserverei solo che non vi è ragione di vedere solo aspetti aulici nella stadera (simbolo della giustizia non è propriamente una stadera, strumento di pesatura a doppia scala che si presterebbe addirittura ad un equivoco, ma una più equilibrata bilancia a due piatti) o della pelle distesa per la concia. Aspetti che sembrano invece più banalmente riferibili alle attività mercantili d'origine. Tanto più che per individuare

Diomede come un intellettuale basterebbe il libro aperto visibile nel Succorpo del Duomo, voluto da un altro componente del suo ramo familiare, il cardinale Oliviero.

Il saggio di Raffella Bosso, centrato sulla lettura archeologica del manufatto, svolge un'attenta ricognizione degli aspetti che l'insieme portale-portone offre ad una minuta osservazione, facilitata dal ponteggio necessario al restauro.

La prima osservazione riguarda la natura del marmo utilizzato per il portale. Proveniente verosimilmente dalle coste lidie – cioè dalla patria dello stile ionico, ed in particolare dall'isola di Marmara, 'nomen omen' per l'origine antica del materiale, come il nostro Carrara – il marmo proconnesio di età romana e probabile provenienza flegrea viene qui utilizzato non più per le profilature antiche, ma al contrario celandole nell'imbotte del ritto destro del portale e riscaldando secondo nuovi profili la faccia opposta. Segno – osserva opportunamente l'autrice – di un sostanziale mutamento di gusto, avvenuto almeno dalla fine del XIII secolo e – potremmo aggiungere – determinato anche dal fatto che l'affermata autonomia sintattica, con proprie modalità espressive, induceva a mantenere il reimpiego materico, ma non più le regole compositive antiche.

L'immagine di scorcio del fregio mostra il festone di allora legato con larghe foglie d'acanto, in luogo del nastro consueto: simbolo di prosperità raggiunta attraverso azioni gloriose; l'accostamento con il particolare del ritto interno fa rilevare che lo schema decorativo ad ovali e lancette è arricchito dal disegno di una doppia foglia di acanto ai due lati di ogni lancetta.

La seconda osservazione si sofferma sulle due formelle a foglie d'acanto, una delle quali mostra in estrema sintesi l'episodio omerico e poi ovidiano del nido aggredito dalla serpe, già prima commentato e giustamente ricondotto alla frequentazione dei classici da parte di Diomede e della sua cerchia.

Opportuni e risolutivi sono a questo punto i richiami ai rilievi adrianei, alle lesene di San Giovanni Maggiore, agli altri esempi di racemi a foglie d'acanto e piccoli animali della tradizione ornamentale romana e prima ancora – come giustamente ricorda l'autrice – in quella greca dal IV secolo in poi. Importante, in relazione con l'implicita celebrazione degli aragonesi così realizzata in simbolo, l'accenno all'adozione dell'immagine in età romana quale segno della *felicitas temporum*, indiretto omaggio alla dinastia. Alla ricerca di un possibile modello per le due formelle l'autrice segnala proprio l'esempio di San Giovanni Maggiore (p. 48) come il più probabile riferimento per la replica lignea. Il che riconduce ancora ai luoghi del centro antico l'ispirazione generale del palazzo, ed all'attenzione verso le vestigia antiche riemerse in seguito al terremoto del 1456, testimoniata dai rilievi di Francesco di Giorgio Martini nell'antico edificio consacrato ad Antinoo, un busto del quale, secondo Fabio Giordano – ricorda l'autrice – ornava proprio il portale del palazzo.

Più problematica appare la proposta che l'atteggiamento dell'uccello madre riecheggi un modello fornito dai rilievi antichi di Villa Medici. Soprattutto se si guarda alla già stretta affinità formale tra l'uccello del rilievo di San Giovanni, le cui ali sbattono disperate una avanti e l'altra dietro, con una movenza tipica di un volatile in difficoltà, e quelle del tutto simili, per orientamento e gestualità, della formella lignea.

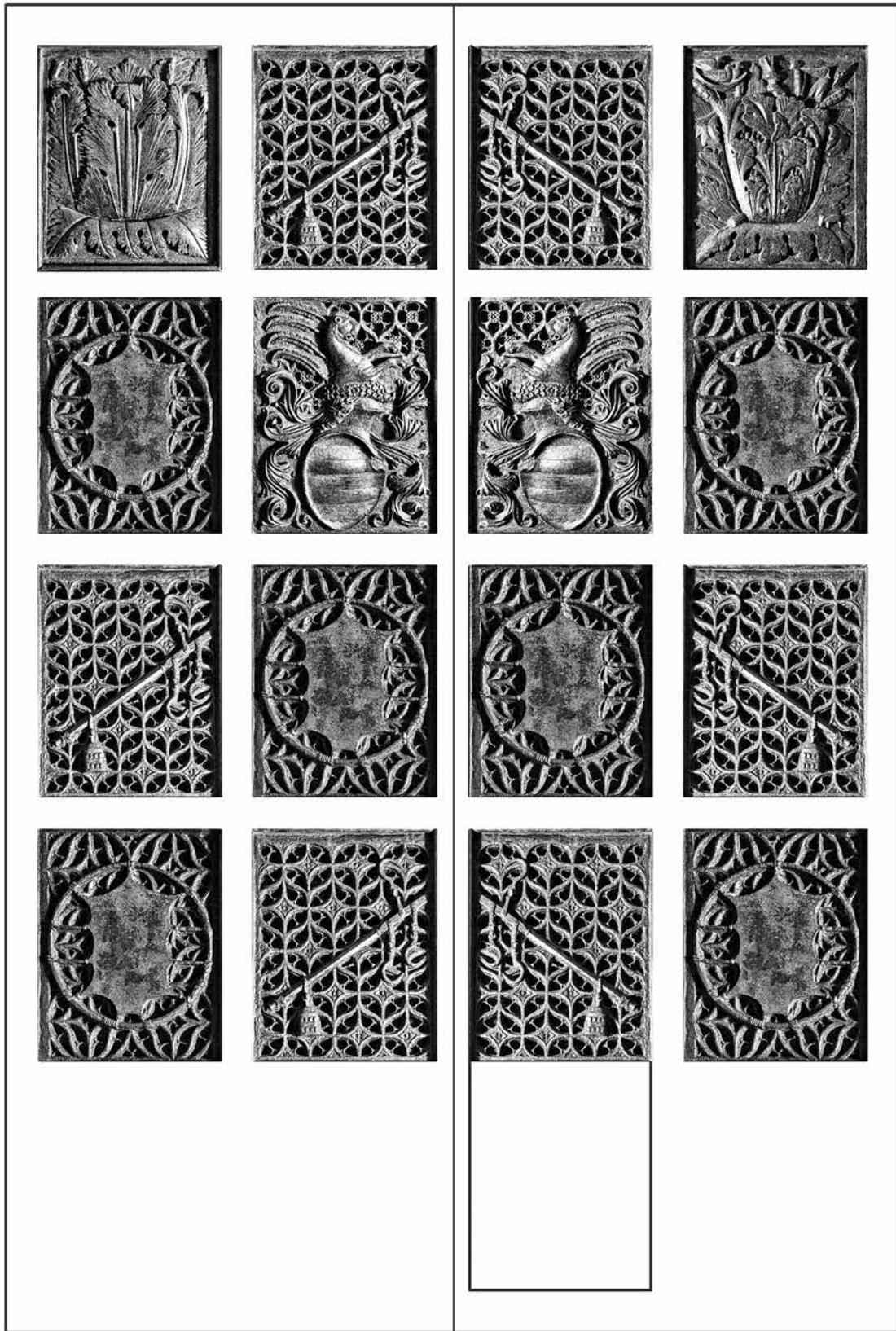
Solo il topolino, a Napoli disposto addirittura sull'altro cespo d'acanto (ma ve n'è uno anche ai piedi del cespo col nido, che fa la posta ad un curioso cilindro scanalato – il rudere di una colonna?), farebbe propendere verso il modello romano; sembra un po' poco per ipotizzare una ricerca di modelli estesa fino a Roma, avendo a disposizione più d'un facile modello locale¹². Sicché più avanti l'autrice ammette che non vi è alcuna affinità formale tra le figurazioni urbinate dello stesso soggetto, l'esempio napoletano e quello di Villa Medici; ed è a tal punto capovolta l'ipotesi originaria, di una derivazione dai modelli nordici, da indurla a suggerire che Alberti possa essere stato il veicolo di una informazione visiva tra Napoli e Mantova, di cui sarebbe testimonianza – esempio forse un po' fragile – lo scioiattolo con una noce tra le zampe sulla lesena del portale del San Sebastiano di Mantova.

Ma di tali ipotesi se ne possono formulare innumerevoli, e se anche l'evocazione dei grandi nomi è suggestiva, non ne deriva purtroppo nulla di storicamente provato, se non una struggente istanza di testimonianze certe. Inoltre, se è vero che le immagini antiche venivano talvolta replicate pedissequamente, faremmo grave torto all'inventiva rinascimentale se adottassimo apoditticamente un simile giudizio applicandolo a tutti i casi innumerevoli che la storia dell'arte ci ha posto davanti e ritenendo che tutti i modelli antichi venissero semplicemente copiati, e non reinterpretati. Evento che ad esempio si manifesta ampiamente nei confronti degli ordini architettonici, quasi sempre assai liberamente trattati dagli architetti rinascimentali.

Nel saggio di Marisol Valenzuela l'autrice difende l'opportunità della scelta di conservare il portone in situ, segnalando vari esempi anche in contraddizione. E non vi è dubbio che la conservazione della funzionalità del portone giovi all'integrità dell'immagine, anche se non si può condividere il suo consenso a che «motorini e vetture trovino parcheggio nello spazio del pregiato cortile del palazzo, sotto la copia della testa equina di Donatello» (p. 57). Sarebbe anzi auspicabile che almeno il primo cortile si presentasse libero e sgombro, pur consentendo il transito alle vetture dirette alle poche rimesse ed al secondo cortile. Già dobbiamo alla trascuratezza dei vetturali di cinque secoli e mezzo la perdita dell'integrità del portone e gravi manomissioni al portale, per considerare ciò ancora auspicabile.

Ovviamente la musealizzazione si può poi fare in tanti modi, non necessariamente nei musei; se essa fosse stata perseguita, avrebbe potuto anche realizzarsi con la conservazione del portone a parete e la sua sostituzione funzionale con una copia, come praticato in Castel Nuovo per le porte bronzee. Ma preferiamo sperare, con l'autrice, che la sensibilizzazione ambientale determinata dall'impegnativo lavoro tenga lontani i graffitari e gli street-artist, vera piaga contemporanea, nella loro espressività ubiquitaria e indifferente.

Il vero e proprio progetto strutturale è descritto di seguito dagli architetti Benvenuto e Papadimitriou. Opportunamente viene osservato che il portale «venne posto in opera in un momento posteriore rispetto al resto della fabbrica e, in particolare, rispetto alla realizzazione del rivestimento bugnato» (p. 62); ciò viene attribuito a «discontinuità presenti nell'accurata regolarità della facciata». Concorro e sottolineo, per averlo osservato anche in una contemporanea occasione¹³, che il paramento,



1. Palazzo Carafa. Portone ligneo. Proposta di ricostruzione della composizione originaria (le immagini dei pannelli sono tratte da *Il portale e i battenti del palazzo di Diomedea Carafa in Napoli. Restauro e conoscenza*, Napoli 2019).

lungi dall'essere organizzato in uno con le aperture, presenta adattamenti dimensionali dei conci che rivelano la sua intrinseca natura di 'veste', destinata ad uniformare formalmente elementi edilizi probabilmente eterogenei.

E l'osservazione già compiuta da altri studiosi sulla seriorità del portone quale manufatto di ristrutturazione sette-ottocentesca, citata¹⁴ dagli autori, è non solo corretta, ma trova anche sostegno in alcuni altri elementi, tra i quali i seguenti:

- già solo il sistema di incernieratura, a doppio anello con spine ribattute (scibbie), va riferito a lavorazione più tarda, mentre altri portoni coevi hanno impianto a cardine;

- mentre l'incernieratura a 'scibbia' richiede l'installazione contemporanea di telaio ed ante, cioè l'innalzamento del portone in unica soluzione, quella con cardine a palo rende possibile installare separatamente le tre parti (telaio e due ante); certamente però il sistema a scibbie risulta più sicuro all'effrazione e ripartisce meglio i carichi.

- il logoramento delle scibbie non è proporzionato all'età del portone (oltre cinque secoli), poiché esse appaiono abbastanza ben conservate.

Sorvolo sulle minute descrizioni e indicazioni del progetto strutturale, non senza rilevarne l'accuratezza¹⁵. Aggiungo che ad un esame dei grafici che accompagnano la trattazione, si può forse inferire che la parte alta del portone, relativa ai primi otto riquadri, sia quella più vicina, nell'articolazione degli elementi, alla struttura originaria del manufatto; ciò trova riscontro con l'organizzazione dei primi quattro pannelli in alto, rigorosamente simmetrici. Tra l'altro, è proprio qui che si ritrovano sul retro alcuni elementi di reimpiego, con la presenza di scorniciature che accennano ad un rosone centrale, probabile resto della riquadratura tardo-gotica originaria.

L'ultimo saggio riguarda propriamente il lavoro di restauro del portale e portone. Preceduto da una fase d'indagine solo parzialmente documentata per ovvie ragioni di spazio, la fase di restauro materico ha liberato i rilievi lignei dalla spessa patina di ridipinture sovrapposte, riportando in luce la superficie pittorica originaria, compreso alcune dorature a foglia d'oro che lumeggiavano alcuni particolari. Di specifico interesse è la scoperta del pigmento originario di colore bronzato, ad imitazione del metallo. Tale scoperta merita qualche maggiore attenzione, di cui dirò più avanti. Con analoga cura si è rimessa in luce la dipintura della lunetta interna sottostante all'arco di scarico, rivelando anche qui due staderi che fiancheggiano lo scudo a fasce.

E qui veniamo invece ad una scelta solo parzialmente condivisibile. Si tratta della successiva patinatura del portone, destinata a riequilibrare l'insieme. La relazione descrive minutamente il trattamento eseguito sul legno ai fini di quella che viene definita la «presentazione estetica finale». Ma qui importa valutare il risultato, pur condividendo ovviamente la necessità che gli elementi integrativi in legno dovessero essere cromaticamente accordati con quelli preesistenti (qualcuno potrebbe tuttavia dissentire, suggerendo in ogni caso una qualche distinzione/riconoscibilità). E il risultato, per chi ha potuto vedere il lavoro in corso d'opera, come il sottoscritto, appare francamente troppo spinto verso una tonalità scura, che non giova alla leggibilità dei rilievi e che – nella luce attenuata della strada esposta a nord, all'om-

bra dell'oggetto della trabeazione e dell'incassatura inevitabile dell'imposta del portone dietro gli stipiti del portale – restituisce male la minuta lavorazione dei rilievi stessi e l'altrettanto minuta operazione di pulizia che li ha evidenziati. Si tratta, è vero, di interventi reversibili, ma possiamo mai pensare che in tempi ragionevolmente vicini si ponga mano nuovamente all'opera per perfezionare tale finitura, accogliendo un'osservazione che sarebbe stato utile consentire a tempo debito, allargando la partecipazione consultiva? Già il restauro eseguito appare più vicino ad un miracolo che ad un'opera 'normale', data la rarità di tali interventi, sia detto nonostante tutte le remore possibili. E i miracoli difficilmente si ripetono. Dunque ancora una volta osserviamo che tali delicate decisioni andrebbero preordinatamente assunte con una più ampia partecipazione di quanti studiosi hanno competenza, formazione, sensibilità e gusto, e non solo ruoli e funzioni da svolgere. E ciò sia detto per segnalare una prassi che andrebbe modificata, almeno nei casi più rilevanti, piuttosto che per stigmatizzare le brave Ida Maietta e Annunziata D'Alconzo, responsabili scientifiche per la Soprintendenza, del tutto incolpevoli di un'autoreferenzialità da attribuirsi in parte al 'sistema' ed in parte alla mancanza di colloquio tra le varie componenti dell'ambiente culturale locale.

Quanto al portale, riconosciuto nel fregio l'elemento originario di Marmaris, le mensole esterne e interne sarebbero di altro marmo, di granitura più compatta e fine; forse sarebbe stato opportuno segnalare anche pezzature e dimensioni dei diversi elementi lapidei, dato che essi presentano tassellature forse originarie e l'architrave appare eseguito in due pezzi, come peraltro non potrebbe non essere, date le sue dimensioni. L'intera operazione di pulitura appare descritta ed eseguita con grande attenzione. Apprezzabile è anche l'uso moderato delle velature di 'ambientamento' dell'opera in marmo, limitate alle effettive necessità di superare le più stridenti soluzioni di continuità, con un'attenzione al risultato finale più sensibile di quanto praticato per il portone. I materiali impiegati dovrebbero inoltre risultare idonei ad evitare il terribile ingiallimento che seguì l'intervento peraltro pionieristico di Piero Sanpaolesi sull'arco trionfale di Castenuovo.

Ma vediamo ora quali ulteriori osservazioni possono compiersi ad integrazione di quelle già sviluppate nelle relazioni o più in generale suscitate dalla messa in luce di nuovi elementi di giudizio. Com'è noto, al terremoto del 1456 dovè seguire un'intensa ripresa di lavori di riattazione in tutta la città. La sistemazione del palazzo avrà avuto corso proprio negli anni successivi. Il 7 luglio 1465 peraltro si compie l'ultimo atto della guerra tra Ferrante ed i pretendenti angioini: quella battaglia d'Ischia dalla quale l'aragonese ritorna vittorioso, recando a rimorchio, disalberate e con le bandiere in acqua, le navi raffigurate nel trionfo della celebre *Tavola Strozzi*. Di quella spedizione fa parte con proprie galere anche Diomede Carafa, le cui insegne sono presenti nel dipinto¹⁶. È evidente – a questo punto – l'intento celebrativo del portale/portone: Ferrante è a tutti gli effetti il principe vittorioso, cui il portale viene dedicato forse ad un anno di distanza, quasi un anniversario, ma il successo della spedizione si riverbera anche su Diomede, le cui virtù militari sono peraltro ben note. Ancora, il restauro rende ora più evidente la singolarità del por-

tale, la cui trabeazione ha sempre sorpreso per l'inusitata lunghezza del festone pulvinato. Tale dispositivo si accompagna ad una soluzione rara e peregrina, costituita dalla presenza non solo della mensola ortogonale che sorregge la trabeazione, ma anche di quella ortogonale, complanare alla facciata. L'intento evidente è di alludere ad un fronte d'ingresso accompagnato da spalle laterali, che in realtà non possono esservi, mentre il forte allungamento è prodotto dal desiderio di vincere la condizione di prospettiva poco felice nella quale si trova il portale nel suo insieme. In altre parole, allo stesso modo in cui più tardi opererà certa pittura visibilistica del Cinquecento con le sue anamorfosi, l'allungamento del festone corrisponde perfettamente all'aspettativa di una visibilità di scorcio, quale quella offerta da una strada non più ampia di circa sei metri; a tale migliore visibilità concorrono anche le mensole complanari, naturalmente, garantendo al festone un sostegno visivo che in loro assenza avrebbe fatto apparire del tutto incongruo il suo inusitato prolungamento¹⁷.

Le profonde smussature a 45° dei ritzi del portale devono invece attribuirsi ad una fase già successiva alla persona di Diomede. Troppo contraddittorio apparirebbe attribuire la brutalizzazione del portale a chi promuoveva raccolte archeologiche o addirittura, come sembra, si sia servito della consulenza di Alberti per la configurazione del nuovo accesso. Le smussature dei ritzi interni sembrano anch'esse appartenere a tale fase, nella quale si tentò di ampliare l'apertura delle ante lignee per tutelare quanto si trovava all'altezza dei mozzi dei carriaggi.

E qui veniamo perciò all'ipotesi di una configurazione originaria più ricca di quanto oggi possiamo apprezzare. Intanto, il portone si presenta ripartito in sei pannelli per anta, nella sua parte alta, mentre la zona inferiore, per un'altezza di circa m 1,50, si presenta liscia e priva di qualsiasi ornamentazione. La riquadratura della zona alta è eseguita con una fascia di larghezza variabile tra cm 17 e cm 19,5 circa per le verticali e altrettanto variabile per le orizzontali; al centro, dove ci si aspetterebbe una fascia più ampia per la battuta, essa è di cm 11 a sinistra e cm 8 a destra (dunque complessivamente cm 19, in modo da pareggiare unite l'ampiezza media delle altre fasce), mentre la battuta è solo sull'anta sinistra (in una vecchia foto Alinari, appare di scorcio una piccola porzione dell'interno, segno che all'epoca la battuta era caduta o danneggiata). Con evidenza, l'intento era quello di presentare un'impaginazione uniforme, una riquadratura perfetta, nella quale non si leggesse differenza tra le fasce che perimetrano i pannelli e i due elementi che componevano la battuta. I pannelli, di ampiezza variabile tra cm 51 e cm 55,5, hanno un'altezza media di cm 73,5; essi appaiono generalmente troppo contenuti dalle fasce perimetrali, come se fossero stati rifilati, e mal centrati nelle riquadrature. Il loro disegno è infatti talora parzialmente coperto o eccessivamente smarginato rispetto alla riquadratura. Ciò conferma la complessiva operazione di ristrutturazione del portone.

I simboli araldici rappresentati sul portone sono, in analogia con quelli rappresentati nel fregio del portale, lo stemma a fasce (sul portone è sormontato da un cimiero, e ricorda ad esempio la composizione del monumento Ferrillo in Santa Maria La Nova), il cuoio disteso sul telaio da conca, la raffigurazione di un cespo di acanto e infine la stadera, divenuta nel tempo elemento iden-

tificativo del ramo familiare. Simboli tutti che sembrano riferirsi alla rinomanza conseguita dalla famiglia nell'arte militare, nell'arte conciaria, nelle industrie e nei commerci.

Ora, proprio nella disposizione dei simboli appare qualche curiosa incongruenza. Innanzitutto il cespo di acanto, di contenuto metaforicamente narrativo, non figura tra i simboli del fregio, che ospita solo lo stemma, il cuoio, la stadera, opportunamente orientati e composti in modo da ripetersi emisimmetricamente tre, due e quattro volte, con lo stemma che viene così a prendere il posto centrale della composizione. Si noti che la stadera e lo scudo con cimiero vengono usati in simmetria. Proprio tale simmetria – che si ripeterà tra l'altro nel Succorpo del Duomo con i simboli familiari del cardinale Oliviero – induce ad immaginare che originariamente la composizione avesse carattere simmetrico, avendo sulle due ante i singoli elementi ripetuti specularmente.

E infatti sul portone, a partire dall'alto, sembra volersi realizzare un analogo schema: due cespi d'acanto alle estremità e due staderi affrontati simmetricamente, cui seguono però un cuoio a destra e una stadera a sinistra, con due stemmi affrontati al centro, coronati dagli elmi. La fila inferiore mostra infine, senza alcuna coerenza, il cuoio a sinistra e la stadera a destra, cui si alternano al centro, senza corrispondersi, un cuoio a destra e una stadera a sinistra. In altre parole, la composizione sembra avviarsi, dall'alto, ad una simmetria simbolica che in seguito si perde del tutto: A = Acanto, S = Stadera, C = Stemma con cimiero, P = Pelle di cuoio.

A	S	S	A
S	C	C	P
P	S	P	S

Si osservi che, a favore della presenza di una originaria simmetria di composizione, è rilevante il fatto che la stadera si presenti tre volte a sinistra e due sole volte a destra, mentre lo stemma a fasce, con il cimiero leonino, è replicato anch'esso simmetricamente alla battuta centrale. Abbiamo cioè:

P: tre pezzi pressoché identici, su tre sfondi diversi.

S: tre pezzi sinistri, due pezzi destri, ma i primi due simmetrici, in alto, hanno lo stesso sfondo ornamentale. I due simmetrici in basso hanno lo stesso sfondo, mentre il mediano sinistro ha uno sfondo con disegno di girali più fitto (spunto per l'ipotesi di un'analogia delineazione in coppia).

C: due pezzi pressoché identici.

Si affaccia perciò qualche ulteriore dubbio sulla coerenza dell'attuale composizione, e quindi sulla sua originarietà, visto che l'autenticità dei singoli pannelli non è da mettere in dubbio. Ma cerchiamo ancora qualche altro elemento di prova.

Il portone presenta una struttura *sui generis*, strettamente determinata dalla scelta di ospitarvi i pannelli ornamentali. Inoltre sopravvive, nella ristrutturazione, l'ampiezza originaria di una fascia orizzontale (anta destra), subito sopra il portoncino a passo d'uomo. Tale sopravvivenza, insieme alla presenza dei suddetti elementi spaiati, conferma l'ipotesi che il portone originario avesse una configurazione più ricca, prolungata anche nella parte inferiore. La sopravvivenza di pannelli destri e sinistri e l'impostazione simmetrica dell'ornamentazione – sia sul fregio che sulla parte alta del portone – aggiunge ulteriore conferma. Possiamo perciò tentare un restauro puramente formale e d'immagine del portone originario (fig. 1).

Considerando fissa e confermata come originaria la composizione dei quattro pannelli superiori, ed escluso il caso che altri pannelli con il cespo d'acanto – troppo specificamente narrativo per essere banalizzato con eventuali ripetizioni – e che altri pannelli con stemma, elmo e cimiero, per analoghe ragioni di unicità della rappresentazione araldica, potessero essere ripetuti qua e là, i soli pannelli 'ripetibili' appaiono la pelle e la stadera, già ripetuti simmetricamente nel fregio e nella base della colonna nella corte. Pertanto l'ipotesi che appare più verosimile è che le formelle del portone fossero organizzate in origine secondo il seguente aspetto:

A	S	S	A
S	C	C	S
P	S	S	P
S	P	P	S

Conseguentemente, dovrebbero essere andati perduti tre pannelli con stadera ed un pannello con pelle, verosimilmente rovinati dal transito delle carrozze; (transito disastroso cui va anche attribuito il crollo della colonna posta al centro del cortile, ricordato da De Cesare, e la perdita della piccola scultura bronzea di Ferrante a cavallo, che i cronisti attribuiscono a Donatello, negandogli generalmente la paternità della testa equina)¹⁸.

Ma l'esecuzione a traforo dei pannelli, già da me intuita nel 2009 ed ora confermata dalle indagini, insieme alla loro coloritura 'metallica', emersa invece oggi, m'induce a suggerire ancora un'ipotesi, per quanto audace essa sia. Che i detti pannelli fos-

sero traforati perché in origine destinati almeno in parte a rimanere tali, permettendo così d'intravedere l'interno del cortile: una sorta di gelosia 'laica', che consentiva ai passanti di sbirciare le meraviglie scultoree adunate nel cortile, nemmeno troppo lontana dal gusto tardo-gotico catalano – a sua volta certamente influenzato dalla cultura arabo sicula – che certamente l'aveva ispirata. Successivamente, sopraggiunte più prosaiche ragioni di sicurezza, i pannelli sarebbero stati accecati e chiusi da tavole. Poco si spiega, altrimenti, l'esecuzione a traforo dell'intaglio, che avrebbe potuto essere eseguito semplicemente su massello.

Tali dettagli rivelano che l'apertura originaria (cioè precedente all'inserimento del portale albertiano) si era conservata, e che in un primo tempo il portale rinascimentale doveva essere integro nel suo complessivo disegno. Ciò ci consente di dare maggiore peso al senso dell'intervento di Diomedo Carafa, che amplia e ristruttura la casa avita, piuttosto che demolirla e ricostruirla. Tuttavia la forma originaria del portone non può essere stata molto diversa da quella che ci è pervenuta, tenuto conto dell'affinità dei rettangoli dei pannelli decorativi con le bugne della facciata, di cui essi replicano piuttosto esattamente le proporzioni, anche se disposti in verticale. È solo da credere che, tenuto conto del rapporto tra quattro simboli e tre file, fosse in origine presente anche una quarta fila inferiore, lasciando così una fascia piena in ricorrenza con la zona basamentale in piperno, in modo che la successione potesse essere simile a quella proposta, più organicamente composta, dove il simbolo della stadera, in analogia con il ritmo del portale, si dispone a caratterizzare l'intera composizione, in modo sinuoso o secondo uno schema crociato¹⁹.

Anche se gli elementi a nostra disposizione, per orientarci in modo più determinato, sono per la verità pochi e deboli, resta il fatto che i pannelli appaiono caratterizzati da una forte compenetrazione formale tra i motivi tardo gotici e quelli protorinascimentali²⁰. Mentre le ragioni di una composizione araldica compiuta inducono all'ipotesi che in antico il portale fosse configurato con sedici formelle e non con sole dodici.

Simili motivi di perplessità apparvero anche al Catalani, il quale – se non vide come le diverse forme apparentemente contrastanti fossero proprio il risultato di una giustapposizione determinata dal rinnovarsi del gusto – e fu perciò indotto a riconoscere una successione cronologica in luogo di quella che fu piuttosto una più problematica sequenzialità – dedicò però alcune frasi significative a commento del portone, «l'antico uscio di legno a due battenti», di cui è presente, appunto, solo «parte [corsivo mio] del suo intaglio in dodici quadri ripartiti in tre ordini: i fondi ne sono diversamente scolpiti su' quali ora presentasi l'arme a tre fasce, e ora quell'emblema circolare [la pelle conciata, che prima egli aveva definito come «le due decorazioni racchiuse ne' cerchi e che replicate sono nelle mensole laterali, nell'uscio di legno, ed in molti altri siti, alluderanno forse a qualche particolare distintivo dell'insigne Diomedeo»] che abbiamo più sopra accennato»²¹.

Ora, al tempo del Catalani il palazzo era passato in proprietà della famiglia Santangelo, ed era ancora abitato proprio da quel Nicola Santangelo, che l'autore ricorda, insieme con il padre Francesco ed il fratello Michele, quale esperto

d'arte, collezionista e mecenate, oltre che promotore di varie iniziative produttive di sviluppo locale.

Ed è proprio la famiglia Santangelo a realizzare la ristrutturazione del portone nell'aspetto che oggi vediamo. Queste considerazioni inducono a ritenere possibile che il lavoro di ristrutturazione del portone sia stato compiuto al tempo del ministro di polizia Nicola Santangelo (1754-1851, ministro dal 1831 al 1847), forse il più noto dei successivi proprietari del palazzo. Anche il logorio degli stipiti operato dai mozzi delle carrozze, così marcato sul lato sinistro – cioè in direzione dei Tribunali, luogo deputato del titolare dell'incarico, come diremo dopo (ma anche e forse soprattutto di suo padre, il noto avvocato Francesco) – l'esigenza di sicurezza personale e quindi l'incernieratura a 'scibbie', e forse la rifoderatura del portale, sono tutti elementi che mi sembrano concorrere ad avvalorare l'ipotesi. Aggiungo che i pannelli sono incorniciati da fasce che delimitano i riquadri, eseguite con un disegno a quarto di tondo, che è motivo assai frequente nel linguaggio ornamentale e nell'artigianato della seconda metà del XVIII secolo ed anche oltre, mentre appare piuttosto assente nella tradizione mobiliare e carpentiera più antica. Anzi, tale ornamento è generalmente considerato attinente all'artigianato ligneo Luigi XVI.

E poiché è noto che il futuro ministro ebbe l'incarico di Giudice della Gran Corte Civile di Napoli, a partire dal 1822 e almeno fino al 1824, potrebbe essere proprio in quegli anni che egli – se non già suo padre – abbia sentito l'esigenza di sistemare l'ingresso della casa avita.

Il palazzo di Diomede è il principale riferimento, nell'ambito dell'architettura civile, di quell'intreccio linguistico che si determinò a Napoli a metà del Quattrocento, quando la determinante quanto saltuaria presenza dei grandi artisti toscani provocò un'acculturazione che suscitò insieme emulazione e conflitto. Il lavoro di studio e restauro eseguito sul portale/portone contribuisce quindi in modo significativo ad esaltare tale problematica transizione.

¹ Ripropongo, in appendice, il testo di una lettera da me inviata alla Soprintendenza all'indomani della rivelazione dell'intervento.

² Cfr. C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, Napoli, ed. Palermo, 1792, III, pp. 148-149, P. SARNELLI, *Guida de' forestieri...*, Napoli, Rosselli, 1688, p. 56.

³ Cfr. F. SENATORE, *Dispacci sforzeschi da Napoli*, a cura di IDEM, II, Salerno 2004.

⁴ Cfr. B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 50-57.

⁵ Cfr. C. GASPARRI, *Appunti per Raffaello e l'antico*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», n.s., 2010, 1/2, pp. 9-24; a me sfuggito, segnalatomi dall'autore.

⁶ Cfr. G. C. CAPACCIO, *Il Forastiero...*, Napoli, Roncagliolo, 1634, p. 696.

⁷ Cfr. G. PANE, *I sentimenti d'architettura a Napoli alla fine del Quattrocento e l'aspetto della città*, in *Da palazzo Como a Museo Filangieri. Storia, tutela e restauro di una residenza del Rinascimento a Napoli*, Napoli 2019, p. 17 e sgg.

⁸ Lettura forse più verosimile di quella riportata in Hersey (G.L. HERSEY, *The arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque "design"*, in «Master Drawings», 7, 1969, pp. 16-24,75) e in R. PANE, *Il Rinascimento*,

cit., I, p. 171, come Bonanu da Ravenna. Un Gian Giacomo Bonanno pretore di Palermo fu nominato nel 1465 vicario di Giovanni II d'Aragona; era forse lo stesso che nel 1450 Alfonso I aveva come consigliere (cfr. *Annuario della nobiltà italiana*, IV, 1882, Pisa 1881, pp. 205-206). Potrebbe quindi trattarsi non dell'autore quanto del committente – nella sua qualità di consigliere – di un disegno elaborato nell'ambiente culturale della corte siciliana.

⁹ Cfr. Jordi Rubió, cit. in R. PANE, *Il Rinascimento*, cit., p. 197, n. 10 e per la questione generale dell'arco, pp. 163-201.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 196.

¹² Più in generale – e ciò vale per i casi minuti come questo, come per più ampi riferimenti al mondo antico ed all'attività ricognitiva operata nelle sue testimonianze, da parte degli artisti del tempo – prima di riferirsi a Roma occorrerebbe sempre valutare meglio ciò che l'area napoletana e flegrea aveva da offrire quanto *ad exempla* meritevoli di memoria e di replica.

¹³ G. PANE, *I sentimenti d'architettura*, cit., p. 17 e sgg.

¹⁴ Cfr. G. FIENGO, L. GUERRIERO, *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Napoli, Terra di Lavoro (XVI-XIX)*, II, Napoli 2008, pp. 383-384.

¹⁵ Tra le attenzioni poste in atto dai restauratori, va menzionata quella di avere adottato viti a testa tonda a spacco per il fissaggio di tutta la ferramenta di restauro.

¹⁶ Cfr. G. PANE, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Una immagine della città nel Quattrocento*, Napoli 2009, pp. 127-130.

¹⁷ A riscontro di quanto ora osservato, si veda come appare meno giustificato l'allungamento del festone nel pedissequo portale Petrucci, tanto che in prosieguo di tempo si ritenne di aggiungervi due terminali marmorei a mo' di 'spalle', del tutto incongrui.

¹⁸ Per tutti, si veda C. CELANO, *Notizie...*, cit., dove a pp. 682-683 l'autore combatte per due volte l'attribuzione a Donatello voluta da Vasari, accusandolo di non vedere altro che artisti stranieri a Napoli; al suo tempo la colonna con la piccola statua equestre era ancora in piedi, e anche il Sigismondo (G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788-1789, II, p. 79) la vede ancora, ma il De Cesare (*Le più belle fabbriche del millecinquecento ed altri monumenti di architettura esistenti in Napoli*, ecc., Napoli, Tipografia del Sebeto, 1845, p. 20) ricorda che fu fatta cadere dall'urto di una carrozza, andando probabilmente perduta anche l'intrigante statuetta di Ferrante.

¹⁹ L'ipotesi tiene conto della sopravvivenza di tre pannelli con la pelle conciata, e della verosimile ipotesi che in origine essi fossero quattro.

²⁰ Le formelle, non a caso, ricordano in qualche modo le allusioni araldiche e mitologiche delineate più tardi da Benedetto e Giuliano da Maiano per gli archi delle cappelle rinascimentali di Santa Maria di Monteoliveto.

²¹ Cfr. L. CATALANI, *I palazzi di Napoli*, ivi, Tipografia fu Migliaccio, 1845, pp. 10-11.

APPENDICE

Osservazioni sul restauro in corso sul Palazzo di Diomede Carafa

Le operazioni recentemente condotte sul paramento murario esterno del Palazzo appaiono allo stato gravemente lesive del carattere originario di tale struttura. Infatti esse sono consistite nell'applicazione di un intonaco superficiale (cosiddetta 'tufina', di colore giallo) sulle bugne lisce del paramento. Tale intonaco, oltre ad essere del tutto incongruo, relativamente alla natura ed alla originarietà di tali superfici, è stato inoltre eseguito con tecnica 'a rustico', il che ha determinato l'ottundimento, non solo delle cavillature e porosità originarie dei conci, ma anche quello degli spigoli stessi della loro geometria, con il risultato di cancellare i giunti tra i conci e ridurre fortemente l'effetto chiaroscurale originario, che caratterizzava la stereometria dei blocchi, attentamente configurati in tufo giallo e tufo grigio. Inoltre la mancata valutazione dell'impatto cromatico definitivo ha prodotto una intollerabile perdita di patinatura dei conci in tufo giallo, che appaiono così del tutto 'nuovi' a confronto con quelli in tufo grigio, che ovviamente non potrebbero mai essere 'schiariti', posto che ciò fosse l'obiettivo da raggiungere.

Tale intervento si è probabilmente fondato sull'aver ritrovato, nella zona basamentale del paramento, alcuni conci rivestiti effettivamente da un sottile strato d'intonaco a stucco. Ma tale situazione – che pure aveva determinato una valutazione impropria in tempi remoti¹, poi corretta² – è stata recentemente chiarita da più approfondite indagini, che hanno accertato trattarsi in realtà di un intervento di restauro compiuto verosimilmente insieme ad altri 'lavori di piperni' nel primo quarto del Settecento (1725), da parte di G.B. Manni e D.A. Vaccaro³. Si osserva infatti, su Vico Santi Filippo e Giacomo, la parete a bugne estendersi fino alla strada, a meno di una cornice in piperno con forte modanatura, limitata ai primi 40 cm. circa di altezza. Peraltro qui il paramento mostra inequivocabilmente, nel suo sviluppo superiore, i conci a vista, mentre in corrispondenza del cantonale e della facciata principale si apposero lastre di piperno, a parziale sostituzione e copertura delle bugne originarie, probabilmente molto ammalorate.

Poiché il remoto intervento in questione è in effetti limitato ad un piccolo numero di conci, mentre la gran parte del paramento rivela che i conci sono sempre stati a faccia vista, non appare giustificato cancellare l'aspetto originario in nome di un seriore intervento, pur sensibile, come quello effettuato nel Settecento; tanto più se esso – come risulta – è stato un intervento di 'restauro' superficiale. Si noti, peraltro, che lo strato di stucco allora apposto fu eseguito in modo da risultare perfettamente aderente alle bugne sottostanti, e fu condotto con superficie finale liscia, esattamente come quelle limitrofe. Il che, da un lato, rende più comprensibile l'equivoco della precedente valutazione di R. Pane – che non dovè mancare di avvedersi della eccezionale cura esecutiva di quell'intervento – dall'altro rivela che l'edificio, contrariamente a quanto sta avvenendo oggi, suscitava oltre due secoli fa maggiore cautela e perizia progettuale e tecnico-esecutiva di quanta non se ne metta in campo ai nostri tempi.

Chi scrive ha contribuito a segnalare un episodio culturalmente analogo di tali strutture quattrocentesche, nel Palazzo Rinaldi Milano di Capua⁴, anch'esso caratterizzato da bugne bicrome a fac-

cia vista di analoghe proporzioni, mentre ancora oggi si può osservare un'analogia finitura nel precedente Palazzo Penne, più antico di sessant'anni rispetto alla dimora Carafa. La stessa costanza di finitura tra episodi lontani nel tempo e nel luogo (si può ricordare a tal proposito anche il campaniletto di San Giovanni Maggiore) dimostra che tale paramento è stato sempre e solo trattato a vista, fin dal suo primo affacciarsi.

Quanto alla procedura da mettere in atto, appare opportuno sintetizzarla nel modo seguente:

- Individuazione dei solventi e componenti fisico-chimici del prodotto utilizzato e del loro specifico meccanismo fisico-chimico.

- Rimozione dello strato grossolano di tonachina gialla per mezzo di microgetti d'acqua e successiva pulitura dei residui con idonei mezzi (tamponi con solventi blandi, a secco, ecc.), previo idonea campionatura, per riportare in luce la superficie originaria.

- Mappatura del paramento, con l'individuazione della tipologia delle bugne, sia relativamente alla natura che allo stato di conservazione (ad es.: bugne erose, poco cavillate, con danni superficiali localizzati, in stato mediocre, in buono stato superficiale). Tale mappatura dovrebbe far capo ad un supporto descrittivo autonomo dalla disponibilità del ponteggio, tenuto conto delle problematiche relative allo svolgimento del lotto di lavori in corso e della necessità di garantire la necessaria continuità all'intervento di ripristino e restauro conservativo successivo.

- Individuazione del numero e del tipo degli interventi da praticare, dal consolidamento superficiale per impregnazione alla sostituzione dell'elemento, se e dove necessaria.

Si sottolinea infine l'assoluta necessità di rimuovere quanto prima l'intonaco che è stato sovrapposto alle bugne, il quale probabilmente non ha ancora completato il proprio indurimento.

Il sottoscritto si dichiara a disposizione per ogni eventuale, ulteriore approfondimento e porge con l'occasione i migliori saluti.

Napoli 06.04.2009

Prof. arch. Giulio Pane

¹ Cfr. R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli 1937, p. 106, che riferì tale presenza a tutto il paramento («Le bugne sono rettangolari, poco aggettanti, e sembrano di pietra, mentre sono, invece, eseguite in tufo, e ricoperte da un sottile strato di stucco colorato in giallo tufo ed in grigio, con un curioso andamento a zig-zag, secondo il senso verticale»).

² Cfr. IDEM, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975, I, p. 209: «Le bugne sono rettangolari, in tufo giallo e grigio, con un curioso andamento a zig-zag». La correzione fu proposta da chi scrive ed accettata dall'autore.

³ Cfr. G. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, doc. 341, p. 246.

⁴ Cfr. G. PANE, A. FILANGIERI, *Capua, Architettura e arte. Catalogo delle opere*, Vitulazio 1990, 2^a ed. 1994, II, pp. 318-319, figg. 505-507.

Il Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid conserva quattro opere di Luca Giordano, entrate in collezione in tempi e modi diversi. La tela dell'*Educazione della Vergine* (fig. 1) fu la prima a fare il suo ingresso, il 6 febbraio 1774, come dono del Conte di Priego, durante la sessione ordinaria della *Junta*, nella cui relazione si legge:

El S.^{or} Conde de Baños presentó un cuadro original de Jordan, que rapresenta en figuras del tamaño natural à la Virgen, à S.ⁿ Joaquin, Santa Ana, y al P.^e Eterno, con el qual el S.^{or} Concil.^o Conde de Priego en demostracion de su amor, y zelo à la Academia la regala¹.

La tela è occupata quasi interamente dalle cinque figure presenti, disposte in un ambiente aperto, dal cielo nuvoloso e digradante verso tonalità dorate, ed è caratterizzata dal gioco di sguardi incrociati tra le figure, con sant'Anna che guarda al di fuori del quadro stesso, rivolgendosi direttamente allo spettatore nel presentare la figlia, benedetta in quel momento da Dio Padre, colto nell'impeto del movimento che ne muove le vesti, i capelli e la barba. Nella prima menzione in un inventario della Real Academia, la tela è descritta dapprima come «la Sacra Familia», per essere poi modificata, in un secondo momento, in «La Virgen S.ⁿ. Joaq.ⁿ Santa Ana»².

A creare il dubbio interpretativo furono, probabilmente, le fattezze delle tre figure principali. Se l'identificazione del protagonista con Gesù Bambino poteva risultare forzata in relazione all'aspetto forse troppo effeminato, altrettanto difficile risultava l'identificazione con la Vergine bambina in un quadro che, dal punto di vista compositivo, recuperava il modello di una Sacra Famiglia tradizionale. Proprio la figura dell'infante, tuttavia, è assai vicina agli altri esempi di Madonna bambina realizzati da Giordano; mentre i due genitori rimandano fortemente, sia nelle scelte fisionomiche che nell'abbigliamento, alla Madonna e san Giuseppe che non a sant'Anna e san Gioacchino. Il velo della figura femminile sulla sinistra, tuttavia, costituirebbe un elemento iconografico a favore dell'identificazione in sant'Anna; così come del resto manca completamente ogni attributo identificativo di san Giuseppe alla figura maschile sulla destra, sempre presente nelle altre tele di Giordano.

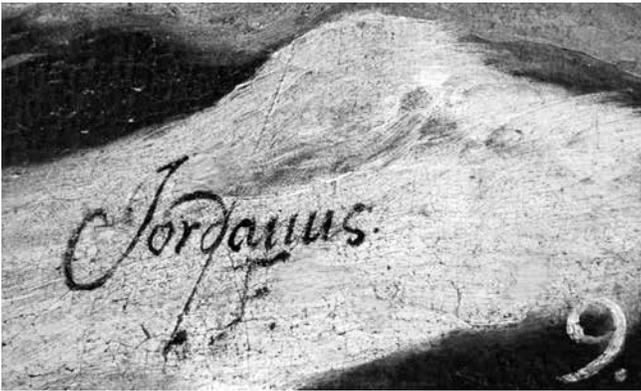
L'elemento floreale portato in dono dall'angelo, infine, confermerebbe la correttezza della lettura iconografica del dipinto espressa durante la donazione, essendo i fiori bianchi un tipico simbolo mariano. Pur non essendo mai citato nelle monografie di Ferrari e Scavizzi, non dovrebbero sorgere dubbi sull'autografia del dipinto, essendo presente anche la firma nella parte inferiore del dipinto (fig. 3). Per la datazione, si potrebbe confrontare questa con un'altra opera di Giordano presente alla Real Academia, il *Sacrificio di Isacco* (fig. 5), datato da Ferrari e Scavizzi al 1694³, e collocarla dunque nella prima fase del soggiorno spagnolo del pittore.

La prima presenza del *Sacrificio di Isacco* in un inventario della Real Academia risale al 1824⁴, tre anni dopo l'ultimo redatto, fissando così con certezza i termini *ante* e *post quem* di ingresso del quadro, ma la provenienza è ancora incerta. La scena coglie il momento esatto in cui l'angelo ferma Abramo dal compiere il sacrificio del figlio, con un gesto fisico, tutt'altro che idealizzato, che sorprende all'ultimo momento l'anziano genitore, oramai pronto e con la muscolatura del braccio ancora tesa. Nel 1992 Ferrari e Scavizzi confrontarono la tela con il quadro di identico soggetto⁵, ora a Valladolid, evidenziando una differenza stilistica e cronologica tra le due opere, datando la prima al 1694 e la seconda al 1696. I due autori rimandarono entrambi i quadri, però, al medesimo riferimento nella *Testamentaria* di Carlo II⁶, in cui non sono indicate né le misure della tela, né tantomeno il nome dell'autore, rendendo assai difficile l'identificazione; ma è estremamente probabile che il riferimento sia alla seconda tela, presente anche in altri inventari della collezione reale. Nella mostra del 2001 *Luca Giordano 1634-1705* allestita a Napoli, venne presentato un quadro identico a quello della Real Academia, di collezione privata romana, attribuito a Giordano ma senza datazione⁷, proposta in un secondo momento, su base stilistica, al 1660⁸. La tela romana rappresenterebbe, dunque, la prima versione dell'opera, ma una così ampia distanza cronologica tra i due quadri potrebbe non sussistere: ritenendo valida la datazione al 1694 del quadro della Real Academia, l'opera di collezione privata andrebbe posticipata almeno di un decennio, successiva quanto meno al riberismo delle tele inviate in Spagna nel 1667.

I due ulteriori originali di Giordano giunsero alla Real Academia attraverso la vastissima collezione di Manuel Godoy, primo ministro di Carlo IV. La tesi di dottorato di Isadora Rose de Viejo costituisce tutt'oggi l'unico studio organico della sua raccolta, basato sulla lettura di tre inventari: il primo del 1808 a cura di Frédéric Quilliet e gli elenchi del 1813 e del 1814-15 redatti in seguito al sequestro della collezione.

L'identificazione della *Santa Rosa con il Bambino* (fig. 2) da parte di Rose de Viejo negli inventari della collezione Godoy pone alcuni dubbi⁹. Secondo la studiosa, il riferimento all'opera nel 1808 sarebbe da leggere in una delle tante *Magdalena* che Quilliet indica tra le tele di autore sconosciuto, e ciò verrebbe giustificato dalla abituale confusione tra le iconografie della Maddalena e di santa Rosa da Lima. Il quadro è poi individuato in una *Magdalena* nel 1813 e in una *Santa Rosalia* nel 1814-1815: in entrambe le circostanze, tuttavia, almeno tre elementi spingono per una lettura diversa.

Il primo è la descrizione stessa del quadro che, oltre al cambiamento del soggetto principale, parla di «un ángel con una corona de flores» prima, e «un Angel, q.^e la corona» poi. Se l'elemento floreale è effettivamente presente nel quadro di Giordano, risulta difficile pensare che la figura di Gesù Bambino possa essere stata scambiata dagli accademici con quella di un generico angelo, così come mancano del tutto sia la corona di fiori, sia il gesto di incoronazione della santa. La seconda motivazione è data dalle dimensioni delle tele descritte, entrambe le volte maggiori rispetto al quadro conservato alla Real Academia.



1. Luca Giordano, *Educazione della Vergine*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
2. Luca Giordano, *Santa Rosa con il Bambino*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
3. Luca Giordano, *Educazione della Vergine*, part. con la firma dell'artista. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
4. Luca Giordano, *La Madonna allatta il Bambino durante la fuga in Egitto*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
5. Luca Giordano, *Sacrificio di Isacco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Il terzo punto riguarda l'attribuzione delle opere: se Quilliet parlava addirittura di «inconnus», negli inventari del sequestro i quadri sono ricondotti ad una generica «Escuela italiana» rispetto ad un'attribuzione diretta a Giordano o alla sua scuola. La provenienza della tela dalla collezione Godoy è in realtà testimoniata da un altro documento¹⁰, riguardante le opere raccolte al Palacio de Buenavista, tra cui è segnalata una *Santa Dominicana* attribuita a Giordano, delle medesime dimensioni del quadro della Real Academia. La lettura del soggetto dell'opera come semplice santa domenicana è da attribuirsi alla natura compendiarica dell'elenco, piuttosto che ad un riferimento ad altro dipinto.

Nel medesimo inventario è citata un'altra tela di Giordano, *Santa con un ramo de Azucenas*, dalle dimensioni pressoché identiche. L'opera è stata correttamente identificata con il quadro raffigurante *Santa Rosalia*, oggi al Museo del Prado, proveniente dalla collezione di Isabella Farnese. Nella scheda relativa a quest'ultima tela, Ferrari e Scavizzi datarono il quadro al 1697¹¹, e lo collocarono, in coppia con un'altra opera considerata perduta, nel *Cuarto de la Reyna* a Sant'Ildefonso.

Questa seconda opera perduta va identificata proprio con il quadro della Real Academia, che i due storici italiani datarono ugualmente al 1697 nella rispettiva scheda¹², ma senza collegarlo alla tela precedente, ed anch'esso transitato nella medesima collezione Farnese, come ha dimostrato successivamente Hermoso Cuesta¹³.

Le due tele, dunque, devono essere state eseguite nello stesso momento, probabilmente per un'unica commissione reale; entrate insieme in collezione Godoy, ed infine separate giungendo una alla Real Academia e l'altra al Prado. Nel passaggio dalla collezione reale a quella Godoy, tuttavia, mancano ancora certezze.

Il *Príncipe de la Paz* non arrivò mai a risiedere al Palacio de Buenavista, donatogli dalla *comunidad* nel maggio del 1807 ma bisognoso di lavori di restauro. Ottenne tuttavia la proprietà di tutte le opere presenti nell'edificio, parte della collezione della Duchessa di Alba, prima proprietaria del palazzo, in cui avrebbe potuto allora trovarsi anche la tela di Giordano. Il retro del quadro risulta altrettanto interessante, e potrebbe aprire ulteriori quesiti riguardanti la storia e la provenienza dell'opera. Appuntati sulla struttura di supporto, infatti, sono presenti due nomi.

Il primo è stato identificato come «Zurita», anche se la lettura non è chiarissima dato lo sbiadirsi della parte centrale della parola. Il *teniente de Caballería* Manuel Zurita, incaricato da Godoy «de obras y custodia»¹⁴ al Palacio de Buenavista, riuscì a salvare il palazzo dall'assalto del popolo in seguito al *motín de Aranjuez*; ma risulta ancora da capire, se l'individuazione è corretta, il motivo dell'apposizione del nome al quadro che, effettivamente, si trovava in quell'edificio. Altrettanto insoluta è la questione del secondo nome presente sul retro, la cui lettura sembra essere indubbiamente «Donado Billalba». La scritta potrebbe riguardare l'ingresso dell'opera in collezione Godoy, o forse in quella della duchessa di Alba, ed indicarne la natura di omaggio, ma non è stato ancora possibile risalire al giusto riferimento del nome «Billalba».

L'ultimo, la *Madonna allatta il Bambino (Fuga in Egitto)* (fig. 5), è stato esposto durante la mostra del Museo del Prado *Pittura italiana del siglo XVII* nel 1970¹⁵, ma nel catalogo della stessa furono invertite le schede relative alla tela della Real Academia e al *Riposo durante la fuga in Egitto* di Giovan Battista Crespi, d'identico soggetto ma differente in materiale e dimensioni. Nella breve descrizione dell'opera Pérez Sánchez spiegò che il restauro a cui era stata sottoposta la tela aveva tolto molta bellezza all'opera, che per tanto tempo era stata poco considerata a causa di «suciedad y repintes». Nelle stesse righe lo storico spagnolo smentì l'ipotesi di provenienza del quadro dal convento delle Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo presentata da Ferrari e Scavizzi. Focalizzandosi sulla questione della precaria conservazione della tela, Pérez Sánchez, infine, identificava l'opera esposta con quella descritta nell'inventario del 1813 della collezione Godoy come «huída de Egipto; autor, Jordán, muy mal tratado», ma in modo erroneo, in quanto le dimensioni non corrispondono. L'errore nel catalogo della mostra fu riportato nella tesi di Rose de Viejo¹⁶, in cui la studiosa attribuiva al Crespi la tela della Real Academia, e non la rintracciava né nell'inventario del 1808, né in quello del 1813, ma soltanto in quello posteriore, basandosi sulla questione dello stato della tela, nella descrizione «La huida de Egipto: marco dorado: Escuela italiana, muy mal tratado».

Il quadro di Giordano sembra non essere effettivamente presente nell'inventario del 1808, ma nei due successivi è riportato, entrambe le volte, insieme ad altre due tele: nella prima occasione tutte attribuite al maestro napoletano, nella seconda a Paolo De Matteis. Le opere in questione, *San Gil penitente* e *Magdalena penitente*, firmate e datate 1701, furono anch'esse esposte durante la mostra del 1970, e presentate come formanti una coppia a sé stante, ma nuovamente errata era la notazione della provenienza dalla collezione reale, in quanto la tela descritta come *Magdalena* nell'inventario del 1700 della *Casa de Campo* presenta dimensioni non corrispondenti, e manca completamente la seconda opera.

Nei loro movimenti dalla collezione Godoy al definitivo trasferimento alla Real Academia le tele si mossero sempre insieme, registrate prima nell'Almacen de cristales¹⁷, e poi nel Palacio de Buenavista¹⁸, il che lascerebbe presupporre un'unica provenienza, ancora non ricostruita. Negli inventari della collezione dell'Accademia, invece, le opere verranno definitivamente separate, a partire dal 1817, quando la tela di Giordano è presentata prima come opera di scuola e poi come originale del De Matteis, per essere finalmente ricondotta al maestro napoletano solo nel 1824¹⁹. Ferrari e Scavizzi datano l'opera attorno al 1684, in relazione alle pale dei Miracoli e del Gesù delle Monache, lasciando così aperta la questione dell'arrivo in Spagna, così come ancora irrisolta è la circostanza di ingresso in collezione Godoy.

¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (d'ora in avanti ARABASF), 3-83, «Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes», ms., 1774, c. 245r.

¹ ARABASF, 2-57-2, «Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración» ms., 1796-1805, c. 3v.

³ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, I, p. 337, n. A543.

⁴ ARABASF 3-620, «Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando», ms., 1824, c. 64r, n. 6.

⁵ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., I, p. 341, n. A574.

⁶ G. FERNANDEZ BAYTON, *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703. Vol. II*, Madrid 1981, p. 141, n. 102.

⁷ *Luca Giordano: 1634-1705*, cat. mostra, Napoli-Vienna-Los Angeles, Napoli 2001, p. 108.

⁸ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003, p. 43, n. A062.

⁹ I. ROSE DE VIEJO, *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Madrid 1983, II, p. 624, n. 884.

¹⁰ ARABASF 1-34-4, «Borrador del catalogo de pinturas existentes en dicho Palacio que merecian el agrecio de la comisión nombrada por la Academia ...», ms., 1812-1813, c. 5r, n. 73.

¹¹ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., I, p. 344, n. A596.

¹² Ivi, n. A599.

¹³ M. HERMOSO CUESTA, *Obras de Lucas Jordán en la Colección de Isabel de Farnesio*, in «Boletín del Instituto Camón Aznar», LXXXV, 2001, pp. 146-147.

¹⁴ M. AGUILAR OLIVENCIA, *El Palacio de Buenavista*, Madrid 1984, I, p. 80.

¹⁵ *Pittura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la Fundación del Museo del Prado*, cat. mostra, Madrid 1970, a cura di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid 1970, pp. 206, 288.

¹⁶ I. ROSE DE VIEJO, *op. cit.*, II, pp. 680-681, n. SCA.I.9.

¹⁷ ARABASF, 2-58-16, «Inventario en borrador de las pinturas y de mas efectos de bellas artes que desde la casa de D^o Manuel de Godoy ...», ms., 1813, c. 15v, n. 202.

¹⁸ Ivi, 3-619, «Inventario de las Pinturas trasladadas a la Real Academia de S^o Fernando, que se hallaban existentes en el Palacio de Buenavista ...», ms., 1816, c. 8v, n. 129.

¹⁹ Ivi, 3-620, «Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando», ms., 1824, c. 64r, n. 1.

Recensione a Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura, a cura di P. Belli, Torino, Allemandi, 2017.

Adriano Ghisetti Giavarina

In questo tempo poco felice per l'editoria difficilmente può vedersi un volume così completo, per numero e qualità dei saggi e per la scelta delle immagini in gran parte a colori, presentato oltretutto in una veste di così raffinata eleganza.

Il bel volume si apre con una *Prefazione* di Raffaele La Capria, non certo di circostanza, dal momento che lo scrittore visse proprio nel palazzo gran parte degli anni della sua infanzia e della sua giovinezza. Dell'edificio La Capria coglie, da par suo, tanto l'aspetto storico che il rapporto con la natura cui si allude nel titolo del libro, e nelle «sue mura corrose di tufo giallastro», nel «chiaroscuro della facciata scavata da vento e salmastro» scorge a volte «l'aspetto di uno scoglio o di una rupe appena emersa dalle profondità marine» (p. 7).

Nell'*Introduzione* che segue il curatore Pietro Belli, tra l'altro autore di interventi di ristrutturazione di interni e di restauro della facciata occidentale del palazzo, rende conto del ritrovamento di una raccolta di fotografie storiche, riproduzioni di dipinti e articoli di giornale concernenti l'edificio, messa insieme da suo nonno e all'origine di una ricerca che avrebbe portato lo stesso Belli a scoprire presso gli archivi del Victoria and Albert Museum di Londra undici disegni appartenuti alla collezione di Lord Bute dedicati a Palazzo Donn'Anna (e ottimamente riprodotti a doppia pagina all'interno del libro) e, di conseguenza, all'idea di pubblicare il volume qui recensito, esito di tre anni di lavoro.

I due primi saggi, di Antonio Ernesto Denunzio e di Encarnación Sánchez García, sono dedicati rispettivamente a donna Anna Carafa, principessa di Stigliano, il cui nome è legato al palazzo, e al suo consorte don Ramiro de Guzmán, duca di Medina de las Torres. Donn'Anna nacque probabilmente nel 1610, da Antonio Carafa, del ramo della Stadera e duca di Mondragone, e da Elena Aldobrandini, figlia di Giovan Francesco e di Olimpia Aldobrandini, nipote del papa Clemente VIII. A seguito delle morti premature del padre, di due fratelli e del nonno Luigi, la giovane Anna si trovò nel 1630 ad essere erede di un patrimonio costituito soprattutto da numerosi feudi e titoli nobiliari. Ne seguì una lunga vicenda, con conseguenze anche internazionali, relativa alla scelta di un marito tra i numerosi pretendenti, che si concluse solo dopo sei anni con l'arrivo in Italia del duca di Medina de las Torres che, l'anno successivo, sarebbe diventato viceré di Napoli. E sembra probabile che la principessa avesse un ruolo significativo nelle decisioni di governo del marito, sul quale ebbe un notevole ascendente. L'incarico del duca di Medina ebbe termine nel 1644 e nel mese di agosto egli fece ritorno in Spagna: nell'ottobre dello stesso anno Donn'Anna morì in seguito a una malattia dovuta ad un parto prematuro e alla depressione per la lontananza dal marito e la perdita dell'importante ruolo da lei rivestito negli anni precedenti.

Il duca di Medina, raffigurato a cavallo nelle vesti di capitano generale del Regno di Napoli in una tela di Massimo Stanzione, in virtù del suo matrimonio favorì un accordo tra

la Corona di Spagna e la nobiltà napoletana, riuscendo a far accettare il peso del finanziamento della guerra con la Spagna. Ma il suo operato risultò positivo anche nella gestione dell'emergenza in un terremoto che colpì la Calabria e la Puglia, nella difesa delle coste pugliesi dagli attacchi ottomani, nell'attenzione verso i tribunali di giustizia. Interessato alle arti, favorì letterati ed artisti, mantenendo uno speciale rapporto con Jusepe de Ribera, di cui fu affezionato committente. Appassionato bibliofilo, promosse interventi urbanistici (come l'apertura della via Medina, che porta il suo nome) ed architettonici a Napoli e in altri centri del regno.

Ai palazzi sull'acqua tra Cinque e Seicento è dedicato il successivo saggio di Leonardo Di Mauro, che dopo aver descritto la serie di ville e palazzi disposti lungo la costa di Possillipo, sulla base delle diverse vedute di Alessandro Baratta, osserva come loro caratteristiche comuni siano la frequente posizione su banchi tufacei sporgenti sul mare; portici, terrazze, logge e torri; discese a mare, approdi e giardini. Queste residenze rinnovarono la consuetudine delle ville romane costruite sulle coste, ed erano raggiungibili più facilmente via mare. E, dopo aver accennato anche alle ville sul mare dei dintorni di Ragusa in Dalmazia, a quelle lungo il Brenta e sulle rive dei laghi prealpini, l'autore si sofferma su quelle di Genova, raffigurate in un'incisione del 1637 dello stesso Baratta e riecheggiate tra Sei e Settecento nel Palazzo Spinola di Malta.

I due saggi che seguono, di cui sono rispettivamente autori Pietro Belli e Cettina Lenza, si soffermano sui disegni di Palazzo Donn'Anna della raccolta di Lord Bute, cui si è accennato, e su quelli di Pierre-Adrien Pâris, quattro piante custodite alla Biblioteca di Besançon. Interessato all'architettura, nonché uomo politico di spicco, John Stuart conte di Bute fu committente di William Chambers per la realizzazione dei giardini botanici reali di Kew e di Robert Adam e 'Capability' Brown per il progetto delle sue case e dei relativi giardini. Nel febbraio 1769 egli giunse a Napoli dove, trattenendosi quindici giorni, ebbe modo di vedere e di ammirare anche il palazzo Donn'Anna, al punto di commissionarne disegni di rilievo: quelli, appunto, riprodotti e studiati nel volume. Benché sia piuttosto problematica l'individuazione del loro autore – che si è proposto di riconoscere in Carlo Vanvitelli, senza escludere la probabilità che si tratti forse di un suo ignoto collaboratore – questi fogli raffigurano l'aspetto del palazzo dopo i lavori del 1711, basandosi con fondata probabilità sul progetto di tali opere e, con altrettanta attendibilità, su uno stato di fatto non troppo lontano da quello del 1644, anno in cui l'opera venne interrotta. E, dal confronto tra la situazione attuale, i disegni di Lord Bute ed altre fonti archivistiche ed iconografiche, Belli propone una ricostruzione ideale di quanto progettato e in parte eseguito per la fastosa residenza della coppia vicereale.

Di diverso carattere i disegni di Pâris, che soggiornò a Napoli nel 1774 fornendo all'abate Jean-Claude de Saint-Non una serie di rilievi di monumenti antichi della Campania in seguito pubblicati nell'opera grandiosa *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*. Le piante di Palazzo Donn'Anna dovreb-

bero però risalire all'ultimo soggiorno napoletano dell'architetto, e cioè al 1807, e solo in minima parte corrispondono a quanto rappresentato nei fogli di Lord Bute. Pâris infatti, pur realizzando disegni molto dettagliati – e forse basandosi su un rilievo preesistente – tendeva a completare liberamente quanto fosse incompleto, distrutto o asimmetrico. Elaborato in tal modo a fini didattici, l'aspetto del palazzo era dunque quello di un grande edificio esemplare, dove il rapporto tra fabbricato e paesaggio naturale veniva valorizzato, secondo il gusto dell'epoca, da giardini, terrazze, padiglioni-belvedere disposti anche secondo un andamento acropolico ispirato al Santuario di Palestrina.

Sull'analisi di queste due serie di disegni si basa anche il saggio successivo, nel quale Giulio Pane affronta lo studio dell'architettura dell'edificio, ricostruendone l'aspetto seicentesco e verificando le funzioni dei singoli ambienti. 'Palazzo' a mare, piuttosto che villa, la residenza di Anna Carafa e del viceré di Medina avrebbe dovuto rivaleggiare con lo stesso palazzo vicereale 'ufficiale' eretto da Domenico Fontana. Non sorprende, per tale ragione, che sul cantiere di Palazzo Donn'Anna operassero Bartolomeo Picchiatti, ingegnere regio, suo figlio Francesco Antonio ed Onofrio Antonio Gisolfo, in seguito anch'egli ingegnere maggiore del regno. Oltre a quella di questi tecnici va però considerata anche la presenza di un architetto-artista quale Cosimo Fanzago, che godeva di un grande favore presso la coppia vicereale e che, propone Giulio Pane, dovette partecipare fin dall'inizio alla costruzione del palazzo, collaborando con Bartolomeo Picchiatti, magari più in veste di ideatore che di tecnico strutturale (p. 155). Il risultato fu un edificio che esprimeva «in pieno e senza mascheramenti né ritrosia alcuna il nuovo sentimento edonistico del Barocco maturo, rifiutando ogni forma di subordinazione a motivi pratici, come potrebbe essere persino quello di un rapporto meno problematico col mare» (p. 162); una complessa struttura pensata per lo «spettacolo» – e in questo dovrebbe riconoscersi il contributo di Fanzago – che «si prestava tutta, e in modo straordinario, a mille percorsi, a imprevisi incontri, a un modo di vivere che sembra voler replicare il gusto della società veneziana, sulla scia dell'ascendenza di Anna Carafa» (p. 166); un palazzo che costituì anche un riferimento rilevante per quanti, nei successivi decenni, avrebbero progettato i palazzi della nobiltà napoletana (p. 174).

Le vicende successive di Palazzo Donn'Anna, a partire dal suo abbandono fino ai restauri condotti tra l'Ottocento e il Novecento, sono oggetto di studio nel saggio seguente di Andrea Pane. Dopo la sospensione dei lavori di costruzione, datata al 7 maggio del 1644, il palazzo subì un processo di naturale decadimento, aggravato da un saccheggio con danneggiamenti del 1647, avvenuto nel corso della rivolta di Masaniello, e più tardi da lesioni e crolli causati dal terremoto che colpì Napoli nel 1688. Acquistato dal principe di Teora nel 1711, non è però chiara la consistenza dei nuovi interventi sull'edificio da lui commissionati; opere, presumibilmente, di modesta entità se il palazzo, a metà Settecento, era nuovamente in rovina ed appariva, secondo una testimonianza del 1792, «assai maltrattato dal tempo» (p. 189).

Nell'Ottocento lo stesso edificio suscitò l'interesse di un giovane John Ruskin in viaggio per l'Italia e, dopo l'Unità nazionale, fu oggetto di alcuni progetti più o meno utopistici, riguardanti anche la Riviera di Chiaia e la costa di Posillipo, concepiti da Errico Alvino, da Lamont Young e da altri. Acquistato nel 1898 dall'industriale di origine francese Louis Genevois, il nuovo proprietario incaricò l'ingegnere Guglielmo Giordano di una serie di discutibili interventi testimoniati anche da una ricca documentazione fotografica e da un gruppo di disegni fin qui inediti; lavori di trasformazione che provocarono il biasimo di Benedetto Croce e di Salvatore Di Giacomo, autore di un articolo in proposito nella «Napoli nobilissima» del 1901. Tre anni dopo, sempre su incarico dei Genevois, subentrò a Giordano Adolfo Avena, la cui opera fu però altrettanto infelice, sia per le ampie ricostruzioni di parti dell'edificio ormai perdute che per «un arbitrario ripristino stilistico dei partiti decorativi, che non tiene conto né della consistenza dei resti, né dell'originaria configurazione del palazzo» (p. 205). Ne seguì un'inchiesta che portò all'abbandono del cantiere da parte di Avena. Occupato dal comando militare inglese tra il 1943 ed il 1945, Palazzo Donn'Anna fu in seguito oggetto di progetti di riuso e trasformazione, mentre, in adiacenza del suo lato occidentale, venne costruito un palazzetto a tre piani. Oggetto di successive trasformazioni e di un pesante consolidamento strutturale seguito al terremoto del 1980, l'edificio, dopo tante tormentate vicende, attende ancora, scrive Andrea Pane, «un sistematico progetto di conservazione, fondato su solide analisi e aggiornato ai più avanzati criteri che la disciplina ha sviluppato e consolidato negli ultimi decenni» (p. 220).

Il saggio che segue, di Massimo Visone, è il più esteso del libro, prendendo in esame le vedute di Posillipo e del palazzo a partire dalla stampa pubblicata nell'atlante dal titolo *Civitates Orbis Terrarum*, del 1598, per finire ai nostri giorni con le opere di fotografi ed artisti contemporanei. Il saggio è strutturato in paragrafi all'interno dei quali sono descritte le varie raffigurazioni del palazzo in base ad un criterio cronologico che consente anche una suddivisione per temi. Si passa così, ad esempio, dal *gusto per la rovina*, in riferimento ad artisti francesi del Settecento, agli *envois de Rome*, ossia ai vincitori del *Prix de Rome* dell'Accademia di Francia, residenti a Villa Medici, che alla fine del Settecento e soprattutto nel decennio francese del secolo successivo si recarono a Napoli eseguendo anche disegni del nostro palazzo. Nel complesso una trattazione molto ricca e puntuale, alla quale però, nonostante il buon numero di illustrazioni, più di una volta purtroppo (certo per ragioni editoriali) non fanno riscontro le immagini, di cui comunque l'autore fornisce testi di riferimento nelle note.

Le vicende relative agli abitanti e al teatro di Palazzo Donn'Anna sono ripercorse da Roberto Fedele, che si sofferma soprattutto sull'avvicinarsi dei proprietari tra il 1871 e il 1954, fornendo ulteriori precisazioni sulla questione dell'incarico del restauro conferito ad Adolfo Avena e sui diversi modi di utilizzare, nel corso degli anni, il grande spazio destinato agli spettacoli all'interno del palazzo. Fino al momento dell'acquisto di questo teatro da parte del professor architetto

Ezio De Felice, che ne curò il restauro insediandovi, per circa quarant'anni, il proprio studio professionale. Uno spazio che, dopo la scomparsa del professore, divenne dal 2008 sede della Fondazione Culturale a lui dedicata; mentre, dal 2013, le sale del palazzo accolgono l'importante collezione di opere d'arte contemporanea di Lia Rumma.

Nel 1898, come si è accennato, il palazzo era stato acquistato dal fabbricante di profumi Louis Genevois, di una famiglia di origine francese i cui discendenti sono tuttora proprietari di una sua parte. Ed è appunto di Paola Totaro, figlia di una Genevois, l'ultimo saggio del volume che raccoglie i suoi ricordi ora nostalgici, ora piacevoli, degli anni trascorsi nel palazzo e vicino al mare che lo circonda. Tra notizie di famiglia e accenni a visite di illustri personaggi, non manca un sentito appello conclusivo affinché sia meglio tutelato «un edificio di simile bellezza, un palazzo così misterioso e magico, situato in una delle più belle baie del mondo» (p. 323). Un auspicio che vale anche come chiusura dell'intero libro. E che ben rappresenta anche il senso di un'opera editoriale così ricca e completa, fondata sull'analisi di fonti letterarie seicentesche, oltre che dei disegni citati, e condotta nel complesso secondo un metodo che si può ritenere esemplare per chi voglia affrontare l'interpretazione dell'architettura storica.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0735-3



9 788856 907353

€ 38,00