

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

# NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI  
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 2020

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

# NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI  
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 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  
Archivio dell'arte / Pedicini fotografi:  
pp. 18, 21, 29, 76-78  
Barcelona, Museu Nacional d'Art de  
Catalunya: pp. 34, 40  
Hamilton, Art Gallery of Hamilton: p. 37  
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum  
- courtesy of the Getty's Open Content  
Program: p. 47  
Madrid, Museo Nacional del Prado: p. 38  
Parigi, Bibliothèque Nationale de France:  
p. 36  
Reproduced with the permission of the  
Society of Antiquaries of London: pp. 6,  
7, 8 (sinistra e destra in alto), 9  
Vienna, Kunsthistorisches Museum:  
p. 41  
su concessione della Diocesi di Acerra:  
p. 66  
foto di Marcello Fedeli, su concessione  
della fondazione Camillo Caetani,  
Roma (inv. 1033): p. 67 (sinistra)  
Napoli, su concessione del Mibact: pp.  
67 (destra), 69, 70  
su concessione del Ministero per i Beni  
e le attività culturali e per il turismo -  
Direzione regionale Musei Campania  
- Fototeca: p. 54  
Luigi Coiro: p. 12  
Maurizio Rea: p. 68  
Massimo Velo: p. 8 (destra in basso)

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

ISSN 0027-7835

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

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

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

**arte**

redazione  
luigi coiro

art director  
enrica d'aguanno

grafica  
franco grieco

finito di stampare  
nel settembre 2020

stampa e allestimento  
officine grafiche  
francesco giannini & figli spa  
napoli

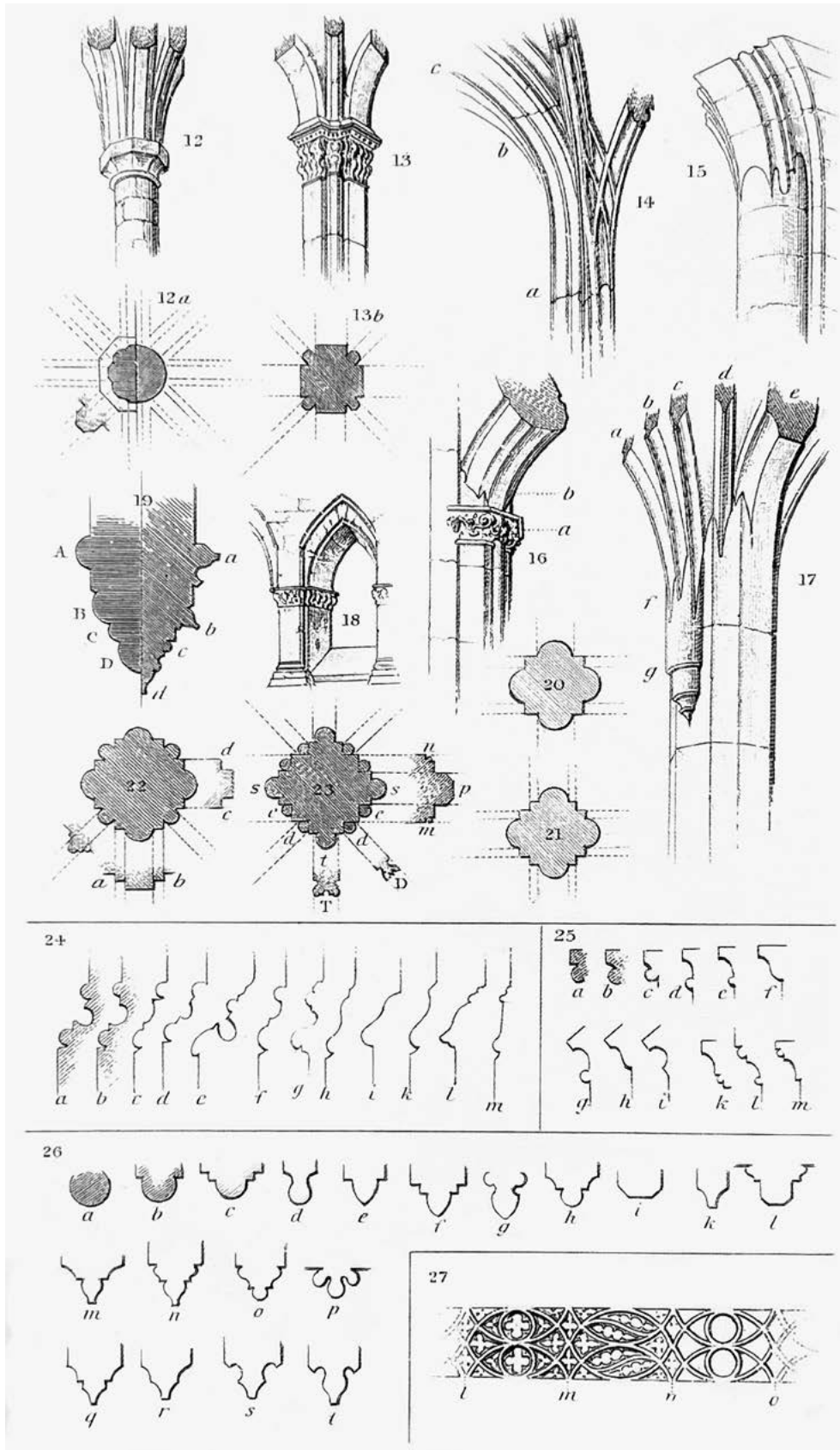
arte'm  
è un marchio registrato di  
prismi

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 Robert Willis in Naples  
Caroline Bruzelius
- 13 Il lauro perduto del cavalier Marino  
Luigi Coiro
- 19 «Premure e commendatizie» napoletane. Giovan Camillo Cacace  
e Niccolò di Simone  
Mauro Vincenzo Fontana
- 35 Un *Suicidio de Catón* de Luca Giordano en el Museu Nacional d'Art  
de Catalunya  
Silvia Blaya, Joan Yeguas
- 45 Gabburri e Sagrestani: due biografi di Luca Giordano  
nella Firenze del Settecento  
Carlotta Brovadan
- 55 Clientele, partiti, strategie: una campagna elettorale al tempo dei notabili  
Ermanno Battista
- Note e discussioni**
- 65 Stefano De Mieri  
Un libro su Giovanni Balducci
- 72 Pasquale Rossi  
La via Duomo e il Palazzo Como a Napoli
- 75 Adele Milozzi  
Fotografi di opere d'arte in un progetto autoriale: *Sotto mentite spoglie* (2019)  
di Luciano e Marco Pedicini



1. Robert Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially in Italy*. Cambridge, 1835, Plate III.

# Robert Willis in Naples

## Caroline Bruzelius

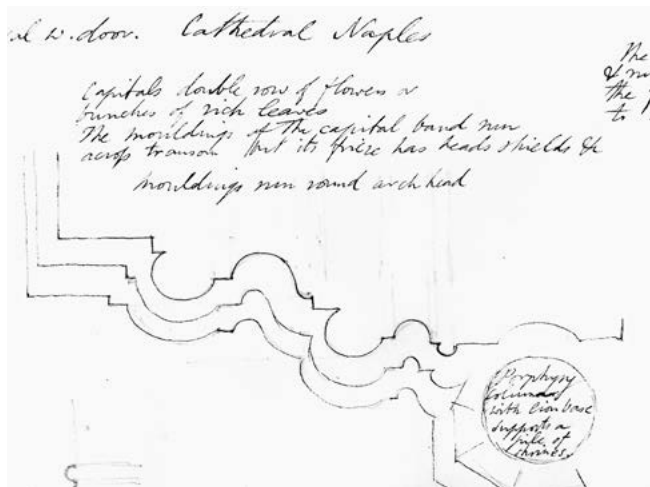
Robert Willis (1800-1875) might have been as disconcerted by his visit to Naples as he was by Italian Gothic in general<sup>1</sup>. He had come to the peninsula between 1832 and 1833 with the intention of studying Italian medieval architecture, but found instead that it bore little resemblance to what he knew as Gothic in England, or had seen as he and his new wife traveled south through France on their way to Italy<sup>2</sup>. He was disappointed to find the Angevin churches of Naples covered with Baroque stucco<sup>3</sup>, and was obliged as a result to focus his attention on the medieval details that could still be seen and recorded: primarily doors, windows, and arches<sup>4</sup>.

In spite of these frustrations and constraints, the many sketches that Willis produced in Naples in the early 1830's, largely unknown and to date unpublished, remain important scientific renderings of the city's Gothic monuments (figs. 1-5, 7-8). Through his focus on architectural detail he demonstrated that there were consistent approaches to the handling of structural forms in Neapolitan buildings (for example, the plinths in figs. 3 and 7). As a result of this concern with architectural detail, Willis was perhaps the first to assert that the Gothic churches of Naples represented a distinct regional, Angevin, style, different from that of the other cities in Italy, such as Florence or Siena<sup>5</sup>. By focusing on how each detail of a building related to the larger whole and served as a critical indication of local style and construction chronology, Willis identified the local languages (dialects) of form in Italy.

Through his meticulous recording of structural details, Willis was thus the first to create a system of comparative analysis – a *taxonomy* – of the regional styles of Italy during the Gothic period. The book he published in 1835

not long after his return, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially in Italy*, illustrates the differences of local approaches to the shaping of architectural form in Due and Trecento religious architecture (fig. 1)<sup>6</sup>. In effect, the Italian drawings, and their partial publication in *Remarks*, introduced a new method of architectural analysis that merged British antiquarian culture with systems of rigorous categorization based on scientific classification<sup>7</sup>. The sketches, as well as the published plates in *Remarks*, are significant for the history of Italian medieval architecture and for the Angevin buildings of Naples<sup>8</sup>. Above all, however, Willis's work in Italy represents the development of a scientific method based on clear and precise visual representation, which he later expanded and improved in his publications on English monuments; in effect Willis demonstrated that recording and comparing architectural details is especially important for the study of medieval architecture, as texts and documents rarely survive.

Who was this prodigious British gentleman? Robert Willis has been described as «the father of architectural history» because in his later magisterial volume on Canterbury (published in 1845, a decade after *Remarks*), he merged the analysis of individual architectural components (described as «members» or «specimens») with historical documentation. For Willis the physical facts of a building were as significant as the written documents<sup>9</sup>. His precise recording of architectural details was indeed part of a life-long fascination with machines; as his nephew put it, Willis sought to understand a «building as a machine» composed of individual parts in specific, deliberate and intimate relationships with each other (fig. 2)<sup>10</sup>. In order to achieve absolute precision in the rendering of molding profiles, Willis



2. Naples, Cathedral, central portal, plinth, base and shaft profiles, right jamb of central portal, sketch by Robert Willis. Society of Antiquaries of London. Transcription: «Central W. door; Cathedral Naples; capitals double row of flowers or bunches of rich leaves; The mouldings of the capital band run across transom but its frieze has heads [shields (sic.)] + mouldings run round arch head». And inside the circle that represents the porphyry column: «Porphyry column with lion base supports a pile of shrines».

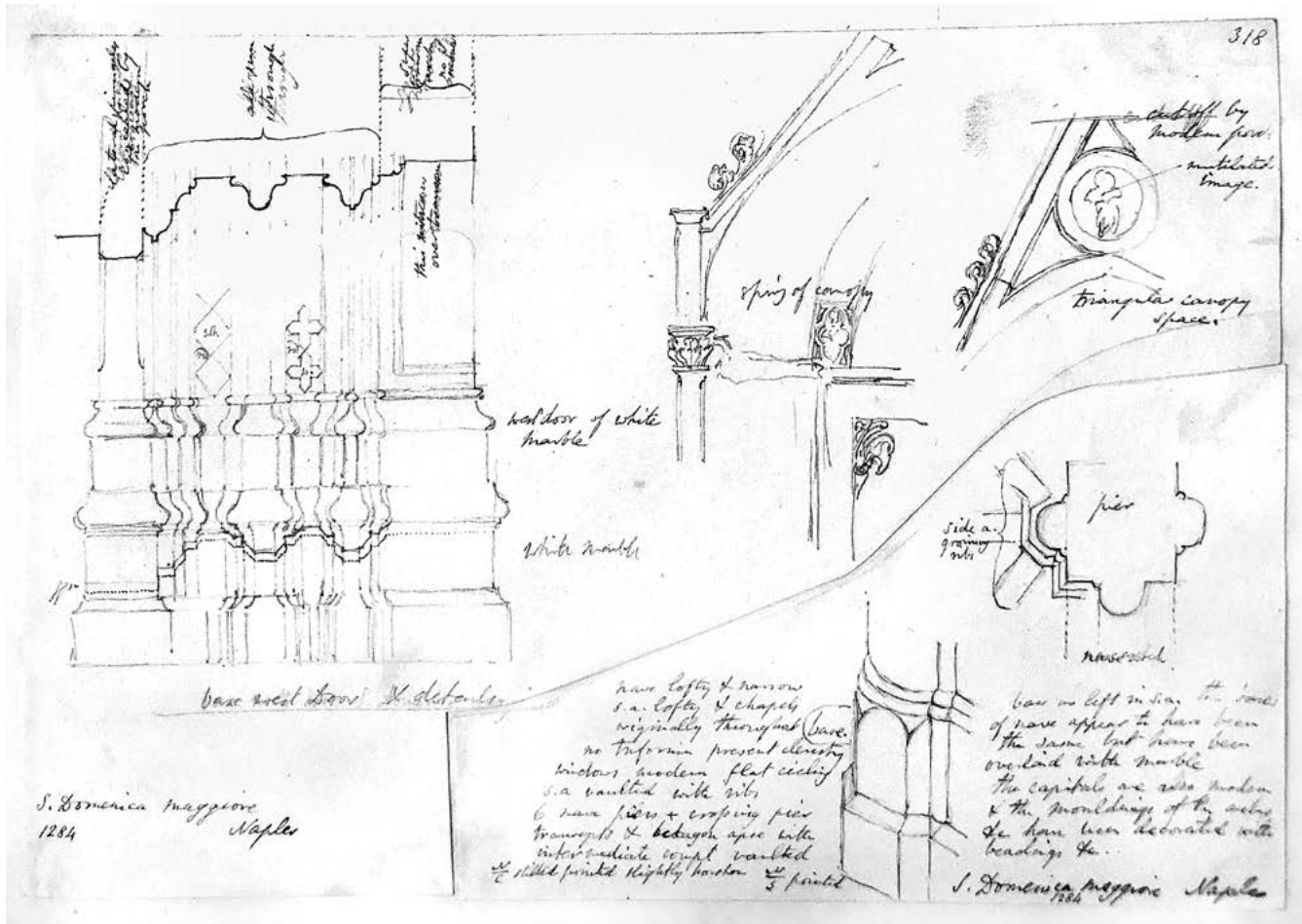
invented the *cymagraph*, an instrument to record profiles with absolute precision. In some instances, as at Ely Cathedral, Willis also measured masonry blocks<sup>11</sup>. He may also have been the first to produce measured sketches of architectural details in medieval monuments, possibly inspired by Andrea Palladio's measured drawings of ancient monuments, publications of which were available in England along with the original sketches brought to Great Britain by Inigo Jones<sup>12</sup>. The study of buildings as consisting of an assemblage of multiple components formed part of Willis's larger commitment to visual representation as a system of classification of knowledge, what he called a «history of the science of construction», as noted by Alexandrina Buchanan<sup>13</sup>. This interest in *demonstrating* and *classifying* emerged, however, not only from Willis's own predilection for thinking of buildings as «machines», but also from the academic circles of Natural Philosophy at Cambridge University, where he had been a student and was later to become the founding professor of Mechanics (later Engineering), a position he held until his retirement in 1870.

Prior to the publication of *Remarks* in 1835, dilettantes, architects and antiquarians in Great Britain had already established a strong tradition of inquiry and publication of

historic architecture, so much so that in 1831 Arcise de Caumont, the founder of French medieval archaeology, stated that English scholars studied historic buildings «avec plus de zèle et de succès» than their French counterparts<sup>14</sup>. By that time the Antiquarian movement of eighteenth-century Britain had established a culture of architectural study and representation, as noted above<sup>15</sup>. Between 1807 and 1825, John Britton's five volumes on English churches were among the first to introduce the idea of regional styles<sup>16</sup>. In addition, Willis's friend and older contemporary at Cambridge, William Whewell, had recently published *Architectural Notes on German Churches* (1830), a volume of great importance for the stylistic phases of German Gothic architecture, and the probable inspiration for Willis's decision to study the medieval buildings of Italy<sup>17</sup>. The scientific accuracy of Willis's sketches, however, and his interest in classification expanded far beyond the work of his predecessors, and it is striking that in Whewell's volume there are few illustrations or renderings of architectural details.

In Naples, Willis sketched the Angevin churches prior to the subsequent damage and restoration of the following decades and centuries. As Baroque decoration covered most interiors in the early nineteenth century, he drew the medieval elements that remained visible: portals, window embrasures, tracery, exterior details and the occasional base profile, plinth, and arch or rib molding: in Naples, Willis worked on the «fringes» of monuments<sup>18</sup>. In spite of these constraints, there were enough details to enable a comparison of the structural components with comparable forms in central and north Italy. This enabled him to identify certain forms as «Angevin», as opposed to «Florentine» or «Lombard». The regional differences as Willis perceived them are distilled and documented in the molding sequences in *Remarks* (fig. 2). By concentrating on the individual parts of a building, indeed, by thinking about buildings as «machines», Willis demonstrated that masons and builders worked within specific formal languages for shaping architectural form; workshop traditions thus became indicators of regional identity, what we now call *style*. Willis's recognition and identification of consistent local approaches is most evident when he discusses elements such as piers, in particular those of





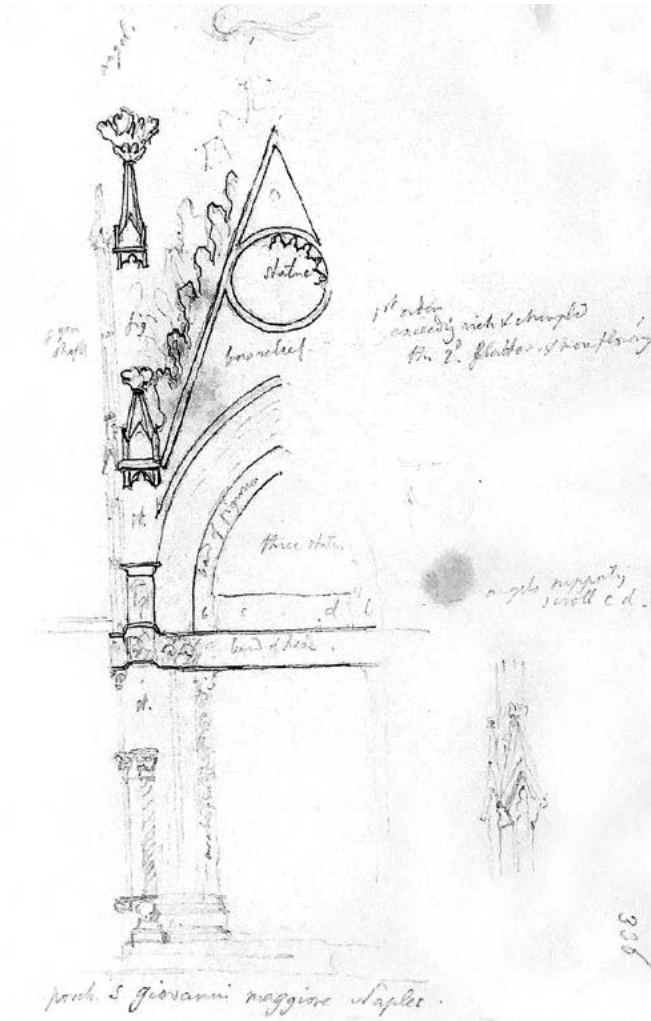
3. Naples, Church of San Domenico Maggiore, sketches by Robert Willis. Society of Antiquaries of London. Transcription: «lateral pinnacles concealed by the modern porch, all run through, [illegible], this switches over transom; west door of white marble; white marble; spring of canopy; cut off by modern porch; mutilated image; triangular canopy space; base west door + details; S. Domenico Maggiore 1284 Naples».

Florence, Lucca and Bologna. The Florentine pier in which the transverse arches of the nave are of «nearly the same breadth and consequence» as the arcade arches is identified by Willis as «the favorite of Italian Gothic»<sup>19</sup>. Willis's identification and description of this particular type of pier and arch system, which appears also at San Martino in Lucca and San Petronio in Bologna, was understood to have been a deliberate choice: in effect he was identifying the style of medieval Tuscany that through repetition came to acquire ideological significance, what we could call «Communal Gothic». The pier and arch forms of this system appear in many important monuments of the fourteenth century Florence: Santa Maria del Fiore (1296-),

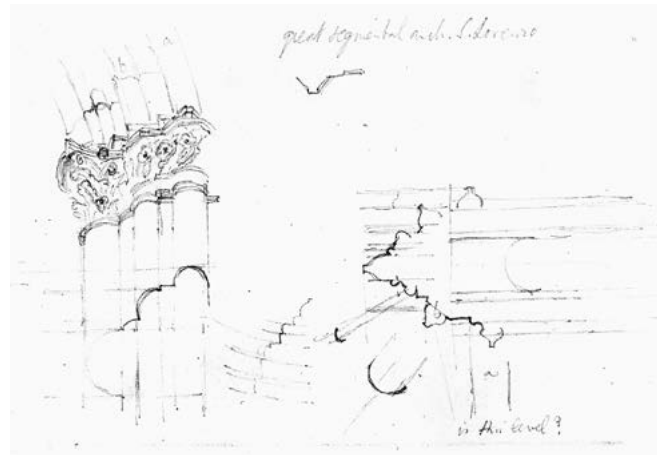
Orsanmichele (1337-), the Certosa (1341-) and the Loggia (1376-1382). Their adoption in Lucca at the Cathedral of San Martino (1372-) and in Bologna at San Petronio (1391-), is no accident: more than regional traditions, these forms had come to represent ideological choice.

Although Willis discusses Naples only briefly in *Remarks*, the Neapolitan sketches produced while in Naples provide significant information for scholars of Angevin Gothic. Many of the details that Willis sketched in the 1830s are still visible today (for example the handsome fourteenth century portal of San Domenico Maggiore, fig. 3) or the portal of a century later (San Giovanni a Papacoda, fig. 4). The sketch of the central west portal of the





4. Naples, Church of San Giovanni a Pappacoda, portal, sketch by Robert Willis. Society of Antiquaries of London. Transcription: «statue; bas relief; 1st outer exceeding rich + [angled?], the 2nd flatter + more flowing; angels supporting scroll [at points labeled] c [and] d; porch S. Giovanni Maggiore Naples».

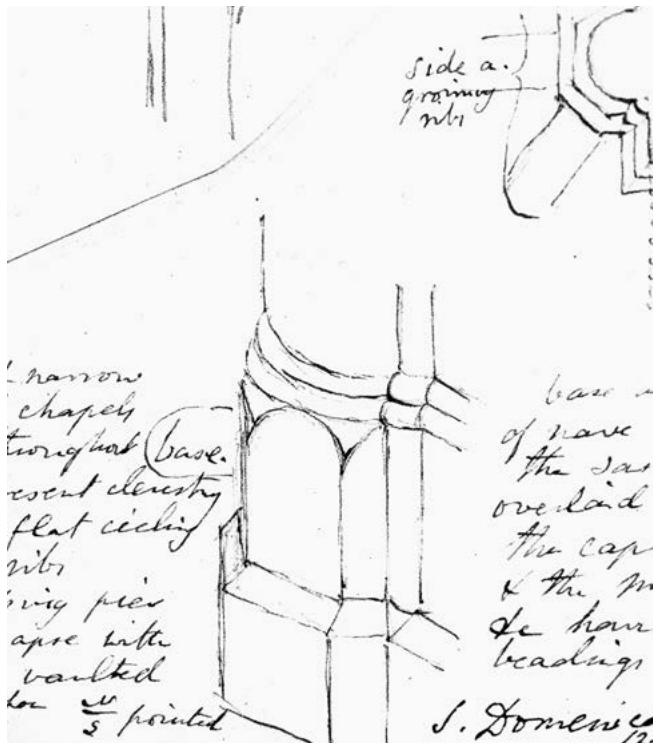


5. Naples, Church of San Lorenzo Maggiore, the transverse arch, sketch by Robert Willis. Society of Antiquaries of London. Transcription: «great segmental arch. S. Lorenzo; in this level».  
 6. Naples, Church of San Domenico Maggiore, interior.

Duomo, which concatenates profiles of the plinth, base, and shafts, confirms that the portal was preserved in its entirety when integrated into the late nineteenth century reconstruction of the façade (fig. 1). He also had a remarkable capacity to render the complexities of architectural moldings at great heights, as in his drawing of the great transverse arch at San Lorenzo Maggiore (fig. 5).

The Baroque decoration that impeded Willis's work in Naples has now mostly been removed, either through restoration in the late nineteenth and twentieth centuries, often in a process of re-medievalization (e.g. San Lorenzo), or as the disastrous consequence of the Allied bombardment in

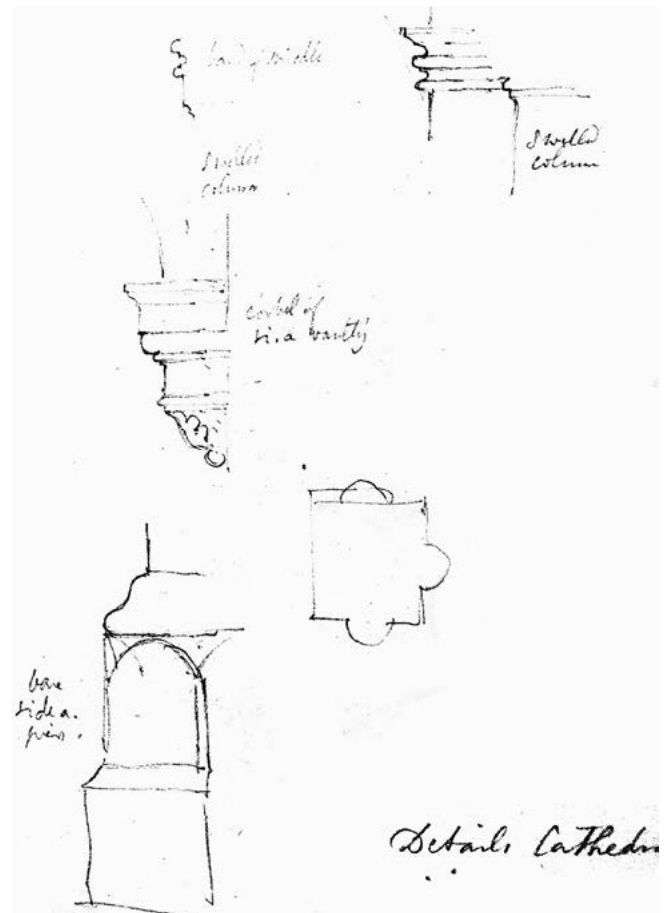
World War II (Sant'Eligio al Mercato, Santa Chiara). At San Domenico Maggiore, however, the reverse is true: details recorded by Willis are no longer visible as the result of Federico Travaglini's restoration between 1850 and 1853 (figs. 3, 6 and 7)<sup>20</sup>. Along with the battered capitals and the rib vaults of the Capella Brancaccio, the Willis sketches provide rare evidence of what lies beneath Travaglini's marble facing and stucco. Although Willis unfortunately produced only a small number of sketches of this church, they nonetheless provide useful evidence for decorative and structural components that are no longer visible. In the north portal, for example, Willis sketched a figure in the roundel of the



7. Naples, Church of San Domenico Maggiore, plinth and base (detail of fig. 3), sketch by Robert Willis. Society of Antiquaries of London. Transcription: «nave lofty + narrow, s.a. [side aisle] lofty + chapels originally throughout nave. No triforium present. Clerestory windows modern. Flat ceiling, s.a. [side aisle] vaulted with ribs. 6 nave piers + crossing piers. Transepts + between apse with intermediate coupt [sic] vaulted. Stilted pointed slightly [illegible], s/a [side aisles] pointed; base on left side inside aisle appear to have been the same but have been overlaid with marble, the capitals are also modern + the moldings of the arches etc. have been decorated with beadings etc.; S. Domenico Maggiore Naples 1284».

central gable (fig. 3), and in the interior, a pier and base (fig. 7). The figure in the roundel was already mutilated by 1832 or 1833 when sketched by Willis and was subsequently replaced with the Di Capua coat of arms, as we see today.

Equally important for our knowledge of San Domenico are the interior details of piers (figs. 3 and 7), with three shafts and polygonal plinths, a standard feature of the Angevin architectural vocabulary during the reign of Charles II<sup>21</sup>. The sketches of these details support the theory of relationships between San Domenico and other monuments associated with this king, such as the cathedrals of Naples and Lucera, reinvigorating the possibility that the friars, and especially Dominican friars, may have had powerful influence in shaping the architectural norms of Charles II's reign<sup>22</sup>. As Willis himself noted, the plinth and base at San



8. Naples, Cathedral, details from the interior, sketch by Robert Willis. Society of Antiquaries of London. Transcription: «Nave; base of marble runs round pier; s.a. [side aisle]; band of middle; swelled column; corbel of si[de] a[isle] vaulting; base side a[isle] piers.; Details Cathedral».

Domenico (fig. 7) can be compared with a base in the cathedral (fig. 8), supporting the theory that San Domenico may have been a pivotal monument for the development of the "Charles II style" between c. 1294-1309<sup>23</sup>.

Willis's sketches from the journey to Italy in 1832-1833 emphasize the importance of scientific method in architectural history, especially for the identification, description and dating of regional styles. Willis organized his data by typologies of forms, much as a botanist would identify and define genus and species. Although his system of categorization reflected the work of predecessors such as Whewell, Willis based his conclusions on exact renderings of moldings and other architectural details, providing visible evidence for typologies and categories, thus demonstrating that the churches of Naples were dif-

ferent in their origins from those of the other regions of Italy. As perhaps only a foreigner and traveler could do, he took on the ambitious project of describing the architecture of the peninsula. It would be many decades, perhaps a century, before others would undertake this task, but perhaps never again with Willis's scientific criteria for the study of buildings.

In spite of its importance for the historiography of Italian medieval architecture, however, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially in Italy* is a difficult and intractable book. It seems to have remained largely unknown in Italy. Willis's focus on details (portals, windows, piers) as the criteria for local typologies, and the almost complete absence of an historical narrative, mean that there is virtually no chronological contextualization and little discussion of stylistic development. Nevertheless, Willis's Italian sketches and the published plates of

*Remarks* represent a rare example of the application of rigorous analysis, precise observation and categorization to the study of historic architecture. His work anticipated later efforts at categorization, such as Viollet-le-Duc's *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, published between 1854 and 1868.

With regard to Naples in particular, Willis's sketches represent a significant contribution to the history of the city's churches, for his method still offers an example of how to look at, understand and interpret its great religious buildings. Hundreds, perhaps thousands, of foreign artists came to Naples before and after Willis, and we marvel at the delightful wealth of picturesque views of the city, its buildings, the bay, and Vesuvius. But no one before Willis came to Naples to study how its buildings were made, and to identify the unique features that render them so distinct, complex and beautiful.

This brief article is an 'anteprima' of a more complete study and publication of the Neapolitan drawings of Willis and architectural representation to be edited by Andrea Maglio and Paola Vitolo at the University of Naples Federico II. A. Buchanan has written the magisterial study of Willis: *Robert Willis and the Foundation of Architectural History*, Cambridge 2013. I thank my former student Jessica Williams for her transcription of the inscriptions in Willis's sketches.

<sup>1</sup> In his book of 1835, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially in Italy* (henceforward cited as *Remarks*), Willis stated «there is, in fact, no genuine Gothic building in Italy». He also remarked on «the inferiority of the Italian to all other Gothic styles» (pp. 12, 138). He was in Naples for an indefinite period between 1832 and 1833, the furthest point south of the Italian journey. For his occasional remarks on Naples, see *Remarks*, p. 22.

<sup>2</sup> The journey was also a honeymoon, as Willis had married Mary Anne Humphrey July 1832: A. BUCHANAN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>3</sup> In *Remarks*, p. 4, Willis described Baroque decoration: «unfortunately in many cases [the buildings have been] so transformed by awkward attempts to convert them into classical designs, that it is impossible or difficult to extract the original plan from them; the capitals are concealed by Ionic or Corinthian masks, the arch moldings plastered up into regular architraves, sometimes even the pointed arches changed into circular, the ribs stripped off the vaults which are covered with paintings and regular entablatures stuck against the walls».

<sup>4</sup> Willis's unpublished sketches of Italy are primarily in the Library of the Society of Antiquaries, London. I first encountered them in 1985, and this material inspired the creation of *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database* <http://kos.aahvs.duke.edu>, a website that makes accessible to

the public historic images of the monuments of medieval South Italy.

<sup>5</sup> Willis may also be the first to identify the «Angiovine [sic] style» of Naples, *Remarks*, p. 39, and identify San Lorenzo as the «best preserved specimen». The association of Neapolitan Gothic with its Angevin rulers served to differentiate Neapolitan architecture from that of other Italian cities. Willis, p. 22: «It is curious enough that in the Neapolitan territory, in Naples especially, many specimens or rather fragments of good Gothic buildings are to be found which were erected under the Angiovine (sic) dynasty, beginning in 1266, with Charles, son of Louis VIII, king of France, and ending in 1435. With this exception, I do not believe that a single unmixed Gothic church is to be found in Italy».

<sup>6</sup> The term «Italian Gothic» appears first on p. 21 of *Remarks*. As Willis noted, «the influence of locality upon each style of the Middle Age Architecture. I was soon led to suspect that this Architecture was susceptible of much more extended generalizations in its principles than had hitherto been attempted, and I have ventured to point out the road to some of the most obvious». On comparative analysis, see A. BUCHANAN, *op. cit.*, p. 99, and P. FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations*, Princeton 1960, pp. 525 and 529.

<sup>7</sup> A. BUCHANAN, *op. cit.*, pp. 31-42. As I will note below, many aspects of Willis' approach were anticipated by predecessors in England such as T. RICKMAN, *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1817, and J. CARTER, *Views of Ancient Buildings of England*, London, I-VI, 1786-1793. Willis, however, brought the rigor and precision of what we now call mechanical engineering to the study of historic buildings.

<sup>8</sup> A. BUCHANAN, *op. cit.*, pp. 30-70. I will not discuss here Willis's extensive study and publication of architectural nomenclature which,

however, formed an important contribution to his work on medieval architecture.

<sup>9</sup> Ivi, p. 361. *Remarks* thus represents a significant step in the development of scholarly method and anticipates his later, deeper work on British monuments, but as I note in the conclusion to this essay, the historical apparatus fundamental to studies of English architecture is almost completely absent in *Remarks*.

<sup>10</sup> Willis in the Preface states: «For making comparisons between one style and another, and for facilitating the rapid and correct observation of new examples, it is necessary that the connection and distribution of the parts should be well understood; I flatter myself that the strong distinction I have drawn between the Decorative and Mechanical structures of buildings will be found of great assistance in this respect (...) these styles lend themselves with a singular facility to this mode of analysis, and that it is therefore capable of forming the basis of a ready scheme of nomenclature and description». See also A. BUCHANAN, *op. cit.*, pp. 18-19, 21-24, 46-48, and 64-71.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 61-62. Willis presented a diagram and wrote a brief article on this instrument in 1842: «A Description of the Cymagraph for Copying Moldings», in «The Civil Engineer and Architect's Journal», 1842, pp. 219-221. See also his diagram of the masonry at Ely Cathedral, published in A. BUCHANAN, *op. cit.*, p. 203.

<sup>12</sup> Ivi, p. 156. An excellent example of a measured drawing is Willis's base profile of a pier in Lyon in the notebooks of the Society of Antiquaries. Willis was perhaps also aware of the French obsession in the seventeenth and eighteenth centuries with measuring, although this was of ancient, not medieval monuments.

<sup>13</sup> As Buchanan notes in her essay, «Construction in the Work of Robert Willis», unpublished ms: <https://livrepository.liverpool.ac.uk/3001087/1/5ICCH-ACBv2.pdf>, unpaginated, 2016.

<sup>14</sup> ARCISE DE CAUMONT, *Cours d'antiquités monumentales*, Paris, Lance, 1831, IV, p. 8.

<sup>15</sup> See note 7. To the list must be added the work of J. Essex (1722-1784). On the general topic, see D. WATKIN, *The Rise of Architectural History*, Chicago 1980, pp. 53-54.

<sup>16</sup> J. BRITTON, *The Architectural Antiquities of Great Britain Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, Details, of Various Ancient English Edifices with Historical and Descriptive Accounts of Each*, London 1807-1826. See also FRANKL, *op. cit.*, p. 497.

<sup>17</sup> W. WHEWELL, *Architectural Notes on German Churches*, Cambridge 1830. On the significance of this volume, see N. PEVSNER, *William Whewell and His Architectural Notes on German Churches*, in *German Life and Letters*, XXII, 1968, pp. 39-48.

<sup>18</sup> With the exception of San Pietro a Maiella, for which he sketched the ground plan and transept elevation. As Willis put it in *Remarks*, p. 5, «some chapel or neglected corner may be discovered, which, untouched, preserves the original appearance, and serves as a clue to the whole».

<sup>19</sup> Ivi, p. 94.

<sup>20</sup> For the complex chronology of the successive interventions at San Domenico see R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra 'abbellimento' e ripristino*, Napoli 1996, pp. 65-87.

<sup>21</sup> It should be recalled, however, that the church had already been heavily restored starting in 1670, and previously after the earthquake of 1459: see ivi, pp. 65-68. Indeed, Sasso noted that «non eravi mezzo di rintracciare qualche cornice o ornato primitivo cui rifarsi»: C.N. SASSO, *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, Napoli, Federico Vitale, 1856-1858, II, p. 311.

<sup>22</sup> Charles II had a special devotion to the Friars Preachers and was one of the great «builder kings» of the Middle Ages: see C. BRUZELIUS, *The Stones of Naples. Church Building in the Angevin Kingdom, 1266-1343*, New Haven and London 2004, pp. 95-96.

<sup>23</sup> *Ibidem*. The dates of construction of San Domenico are difficult to establish with certainty because of Travaglini's work. It is likely that although construction of the new church was initiated in 1284, the travails of the War of the Vespers interrupted construction. The 10-year gap, or interruption, in the construction at San Domenico may be especially significant in view of the site's topographical challenges, as San Domenico is built above a steep declivity towards the harbor, which necessitated massive foundation underneath the area of the transept and apse.

---

## ABSTRACT

### *Robert Willis a Napoli*

Robert Willis è ben noto per i suoi studi su Canterbury (1845) e su molti altri monumenti inglesi. Nondimeno, il suo primo libro d'architettura, raramente citato, riguarda l'Italia: *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially in Italy* (1835). I molti schizzi preparatori realizzati durante i suoi viaggi non sono stati pubblicati. Contrariamente ai suoi contemporanei e predecessori, Willis non produsse vedute pittoresche di città e paesaggi, ma si focalizzò piuttosto su dettagli architettonici: modanature, trafori, basi, plinti e complesse sezioni trasversali di archi e portali. Rappresentando e classificando queste forme, Willis identificò gli stili regionali dell'Italia, i 'dialetti' delle sue espressioni figurative locali: angioino, lombardo e toscano, per esempio. Fra i suoi disegni delle chiese angioine di Napoli, quelli che rappresentano San Domenico sono particolarmente importanti poiché documentano lo stato della chiesa prima che questa venisse radicalmente trasformata da Federico Travaglini due decenni dopo.





1. Christophe Cochet (modello), Bartolomeo Viscontini (fusione),  
*busto di Giovan Battista Marino*, 1625-1626. Napoli, chiesa di San  
Domenico Maggiore.

# Il lauro perduto del cavalier Marino

## Luigi Coiro

«E dele fronde incoronato, e cinto / Di questo Lauro, immortal gloria io spero, / Non come vincitor ma come vinto». Questa speranza, che chiude il sonetto *Per la Sig. Laura N.* nella parte terza de *La Lira* (1614)<sup>1</sup>, fu coltivata da Giambattista Marino letterariamente ma anche 'letteralmente', come concreta ambizione, fino all'ultimo e anche oltre.

Per quanto di «pochissima spesa», la corona di lauro fu infatti un elemento essenziale nelle 'doppie esequie' solenni del poeta celebrate a Napoli, dove Marino si era spento il 26 marzo del 1625<sup>2</sup>: in Sant'Angelo a Foro, la cappella di Giovan Battista Manso – grande amico del defunto ed esecutore delle sue volontà testamentarie – dove si tenne la veglia funebre, sulla bara «coperta d'una coltrice di velluto nero, con la sua arma e con gli arnesi cavallereschi (...) si vedevano gettate le corone d'alloro»<sup>3</sup>, mentre la «corona finta di lauro con oro»<sup>4</sup>, durante il trasporto notturno del cadavere al cimitero dei SS. Apostoli, «fu posta sopra la bara del Cavaliere et andò per pezzo di strada, ancorché depoi fosse levata per ordine del Cardinale Arcivescovo»<sup>5</sup>, Decio Carafa.

Nei desideri di Marino, che pure, secondo le parole di Flavio Fieschi<sup>6</sup>

quando si vidde soprastar l'hora fatale (...) conobbe caduche esser le Corone delle quali altri per cantar di cose mortali circonda la sua fronte, infelici quei lauri, che da torbide acque d'affetti terreni vengono irrigati<sup>7</sup>,

la 'laurea' gli avrebbe infine cinto il capo in un monumento funebre: «ritratto naturalissimo»<sup>8</sup>, come Celano definiva nel 1692 l'effigie bronzea (fig. 1) quando il cenotafio, originariamente destinato ad accompagnare la sepoltura

ai SS. Apostoli, prima di assestarsi nella cappella di Santa Maria ad Nives in San Domenico Maggiore (1813) si trovava nel chiostro di Sant'Aniello a Caponapoli, dov'era stato 'dirrottato' nel 1682 dall'iniziale collocazione nella cappella di Sant'Angelo a Foro «sotto il Palagio del Monte di Manso», demolita nel 1654<sup>9</sup>. Per la fusione della «statua del ritratto di detto cavalier Marino, consistente in testa, corona e petto di bronzo, giusta il disegno fatto nel muro de SS. Apostoli di questa città», nel settembre del 1625 Manso aveva incaricato Bartolomeo Viscontini, che si impegnava «pontoalmente circa la grandezza, qualità e bontà alli modelli delle predette statue da formare dal detto Christofano scultore»<sup>10</sup>.

«Artista notevole»<sup>11</sup>, il francese Christophe Cochet era giunto a Napoli da Roma, dove nel 1615 condivideva l'abitazione col conterraneo Simon Vouet<sup>12</sup>, autore a sua volta, attorno al 1623-1624, di «un memorabile ritratto di Marino (...), tradotto in incisione da Frédéric Greuter probabilmente già nel 1625, ma che verosimilmente Cochet conosceva nell'originale»; del resto lo scultore, pur tralasciando «l'abito rivestito di pelliccia» non rinuncia «al grande colletto a lattuga» e neanche, soprattutto, alla «vistosa corona d'alloro», il che oltre a corroborare l'idea di «una desunzione diretta della scultura dall'immagine dipinta»<sup>13</sup> – al netto dell'ipotetico ausilio di una maschera mortuaria nella realizzazione del modello<sup>14</sup> – e più in generale di una «genealogia figurativa» romana dell'opera<sup>15</sup>, dettaglia una consonanza programmatica sul piano non solo stilistico ma anche iconografico.

La costante «attenzione del Marino per la diffusione e la ricezione della propria immagine»<sup>16</sup> si era tutt'altro che affievolita negli anni – «di me in Roma sono stati fatti mille ritratti, ma pochi, al mio parere, hanno colpito»<sup>17</sup>–





2. Pierre-Adrien Pâris (disegnatore), B.A. Nicolet, C.N. Varin (incisori), *Cavaliere Marini*, in J.-C. R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, I-V, Paris, de l'imprimerie de Clousier, 1781-1786, I.1, 1781, p. 139.

pertanto che Cochet, a Napoli almeno dall'ottobre del 1624<sup>18</sup>, avesse avuto occasione di incontrare il Cavaliere, forse già sofferente ma non ancora spirante, e registrarne i tratti su carta o addirittura modellando un bozzetto, è quantomeno probabile e del tutto compatibile con la «calibrata politica di autopromozione intellettuale e accademica» portata avanti dal poeta<sup>19</sup>. Per quanto complicato dal peggiorare del suo stato di salute, il controllo da parte di Marino sulla memoria visiva da lasciare di sé ai posteri non solo non dovette scemare, ma assumere, fatalmente, un carattere quasi normativo nel quale la corona di alloro era diventata attributo cruciale.

Sintomatiche in tal senso le tele in cui, secondo un parere largamente diffuso tra gli studiosi, Nicolas Poussin riversò le fattezze di Marino: idealizzandole in Ovidio laureato che maneggia due corone di mirto nel *Trionfo di Ovidio* (Roma, Galleria Corsini) e nel poeta, forse Omero, inginocchiato al cospetto di Apollo mentre Calliope lo incorona nel *Parnaso* del Prado (omaggio probabilmente postumo e fisionomicamente ancor più idealizzato)<sup>20</sup>.

Anche basandosi sull'incisione – dai tratti comunque compendiari – pubblicata da Pompeo Sarnelli nella *Guida* del 1688<sup>21</sup> (ammesso che la corona non fosse stata sostituita nel frattempo)<sup>22</sup>, è impossibile stabilire quanto il modello di Cochet fuso da Viscontini fosse in sintonia con l'esube-

rante alloro che pervade il campo libero nell'incisione di Greuter su disegno di Vouet (fig. 3), riprodotta in controparte da Francesco Valesio già nel 1627 assieme al motto: «Si tua vita, Marine, leves est lapsa per umbras, / Clarior ex umbris en tibi vita reddit»<sup>23</sup>.

Di fatto, diversamente da quanto oggi si vede, il busto era effettivamente coronato di lauro, come testimonia anche Giovan Battista Pacichelli, che in *Il Regno di Napoli in prospettiva* (1703) si limita a citare in estrema sintesi «nel Chiostro (di Sant'Agnello) il busto di bronzo del Cav. Marino», ma nelle ben più discorsive *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana* (1685), citate anche da Borzelli<sup>24</sup>, dopo aver segnalato che «nel cemeterio sotterraneo» dei SS. Apostoli «è sepolto in forma dimessa il Cav. Marino» – e che il Collegio dei Nobili Gesuiti conserva la sua «picciola Libreria» – aggiungeva che «nell'amenissimo cortile di Sant'Agnello, Badia de' Regolari di S. Salvatore (...) han dato luogo ultimamente ad una memoria di marmo del Cav. Marino, che inchiude nella nicchia il suo busto al vivo, di metallo coronato di lauro»<sup>25</sup>.

Pur travisando la conchiglia in nicchia, Pacichelli resta fonte attendibile. Lo stesso non può dirsi, invece, del padre di Goethe, Johann Caspar, che nel *Viaggio in Italia* del 1740, compilato una volta tornato in patria, riporta che avrebbe tranquillamente tralasciato la «chiesa di S. Agnello, se non fosse nuovamente collocato nel suo chiostro il cenotafio del Cavalier Marino, poeta incomparabile, col busto di bronzo al naturale, la fronte di lauro adornata»<sup>26</sup>. Per quanto sostenesse che le sue osservazioni fossero «fatte sempre nei luoghi stessi ove le cose osservate esistevano», Goethe non di rado «aveva scopiazzato i libri di precedenti viaggiatori»<sup>27</sup>, come fece con ogni probabilità anche in questo caso.

La scomparsa del lauro, avvenuta comunque prima del 1740, potrebbe dedursi dalla riproposizione grafica del busto, tutto sommato fedele, nella vignetta (fig. 2) disegnata da Pierre-Adrien Pâris e incisa da Nicolet e Varin per il capitolo *Précis de la vie du Cavalier Marino* nel *Voyage pittoresque* (1781-1786) dell'Abbé de Saint-Non<sup>28</sup>, dove la laurea non compare, ma è in parte risarcita dalla corona graziosamente levata sul capo del poeta dalla coppia di genietti che fiancheggia il ritratto<sup>29</sup>.

Fosse o meno quella originale di Cochet e Viscontini, la corona non andò dunque perduta nell'Ottocento durante lo spostamento del monumento in San Domenico Maggiore, ma è verosimile fosse stata trafugata<sup>30</sup>, però nel secolo precedente. A darne avviso, nel 1727, è Baldassarre Pisani in un sonetto – *Una Statua di bronzo, del Cavalier Marini, collocata nel Chiostro de' Canonici Regolari, di S. Anello, in Napoli, non si vede con la Corona di Lauro, che prima le stava scolpita in fronte*<sup>31</sup> – che si innesta perfettamente nella piccola fortuna lirica incontrata da monumento e ritratto innanzitutto tra gli Oziosi<sup>32</sup>: un filone inaugurato per certi versi dallo stesso Marino, che aveva collocato «se stesso tra gli illustri del suo tempo proprio strumentalizzando l'autopoetabilità dei ritratti di sé nella *Galeria*»<sup>33</sup>.

Il campione di questo 'sotto-genere' è senza dubbio Federigo Meninni che nella raccolta *Le meraviglie poetiche, e le poesie varie* (1705) si ispira a questa – e almeno a un'altra, non identificata – effigie scultorea di Marino<sup>34</sup>, ma è ai *Rivoli di Elicona* di Pisani che si deve la certificazione dello 'smarrimento' della corona<sup>35</sup>:

Tanto può dunque il Predator fugace,  
 Cui non ferma le piante Arco sonoro,  
 Che (sia pur di bronzo) il dente edace  
 Non perdona degli Anni anco all'Alloro?  
 Il gran Cigno Marin, ch'estinto or giace,  
 Di cui scolpito il simulacro adoro,  
 Lauro in fronte non ha, ch'ei tolse audace,  
 Nelle gare d'un Plettro, al Dio canoro.  
 Nò. Dell'Età non teme urti, e ruine,  
 Né soggiace de' lustri al corso alterno  
 Chi le mete di gloria ha per confine.  
 Se dal Tempo sfiorate io qui discerno  
 Del Tosco Orfeo le sacre foglie al crine,  
 A lui serba la Fama un Lauro eterno.

Un furto del genere rappresentava un'occasione troppo ghiotta da un punto di vista poetico per lasciarsela sfuggire, prestandosi tra l'altro al risarcimento immediato, sebbene puramente letterario, dell'alloro eterno conquistato da Marino in gara nientemeno che col Febo Apollo.



3. Simon Vouet (pinx.), Frédéric Greuter (incid.), *Eques Ioannes Baptista Marinus*, incisione, 1625 circa.

Escluderei che il movente che nel primo quarto del Settecento spinse il fantomatico ladro ad inerpinarsi sui marmi per scardinare un groviglio di bronzo dallo scarso valore venale fosse consistito in un impulso vandalico: forse la bravata di un ammiratore smanioso di appropriarsi di un cimelio, o anche quella di un detrattore, con o senza complici, fronda dei più irriducibili antimarinisti legati alla Colonia Sebezia (dal 1703 costola napoletana dell'Arcadia); o ancora lo sfregio di ignari epigoni del cardinale Carafa, che fece togliere l'alloro dal feretro di un poeta troppo licenzioso per tanto onore.

Si trattò, in ogni caso, non di un accidente bensì di una spoliazione mirata, atto polemico se non addirittura episodio di *damnatio memoriae* nelle alterne fortune della figura di Marino; un segno, come in minor misura fu anche il mancato rimpiazzo della corona durante il riallestimento del monumento in San Domenico Maggiore: ancora una

volta si sarebbe trattato di ‘pochissima spesa’ in confronto al resto del lavoro e al valore simbolico di un oggetto di cui, nel 1813, si era probabilmente già persa memoria.

La sottrazione dell'alloro risulta infine, paradossalmente, il perfetto coronamento della travagliata storia

del cenotafio, nato sepolcro, del cavalier Marino il quale, avendo in vita vanamente ambito, novello Petrarca<sup>36</sup>, alla corona, mirava a lasciare di se «memoria al mondo eterna»<sup>37</sup> con tanto di laurea almeno in effigie (e muoversi così per sempre «fra le piante dai nomi poco usati»)<sup>38</sup>.

<sup>1</sup> *Della lira del Cavalier Marino, parte terza*, Venetia, appresso Gio: Batta: Ciotti, 1614, ed. cons. 1616, p. 57.

<sup>2</sup> Le complesse e tormentate vicende delle esequie e del monumento funebre sono state riesaminate attraverso una serrata disamina di fonti, documenti – in particolare dell'Archivio del Monte Manso di Scala – e manufatti, da F. CONTE, *Tra Napoli e Milano: viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, I, *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze 2012, pp. 206-236, 399-456.

<sup>3</sup> *La bilancia politica di tutte le opere di Traiano Boccalini*, Castellana [Ginevra], per Giovanni Hermanohold, 1678, III, p. 130: la XX delle *Lettere politiche, & storiche* (datata 19 dicembre 1625) «ricovrate, ristabilite, e raccomodate dalla diligenza, e cura di Gregorio Leti» sotto il nome di Boccalini, dipende dalla *Vita del cavalier Marino, descritta dal sig. Gio. Battista Baiacca*, Venetia, G. Sarzina, 1625; ed. cons. G.B. BAIACCA, *Vita dell'Autore*, in *L'Adone, poema del cavalier Marino...*, Parigi, app.sso Michele Sonnio, 1627, s.n.p. Cfr. C. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della Vita di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoristi di Roma, 1626*, Bologna 2011, p. 111; cfr. F. CONTE, *op. cit.*, I, p. 210. Ad alcune di queste fonti dovette rifarsi anche Lorenzo Crasso nel descrivere il «Cadavero circondato di corone d'alloro con l'Insegne cavalleresche, e real pompa (...) accompagnato con incessanti lagrime alla Sepoltura nella Chiesa de' Santi Apostoli de' Padri Teatini»; L. CRASSO, *Elogii d'Humoristi Letterati ...*, Venetia, per Combi e la Noù, 1666, I, p. 218.

<sup>4</sup> Inventario non datato (ma ante 1635) delle spese sostenute durante la malattia e per le esequie del poeta; cfr. F. CONTE, *op. cit.*, p. 401.

<sup>5</sup> Ivi, p. 432. Forse la stessa corona fu riutilizzata nei di poco successivi funerali in effigie tributati il 5 maggio in San Domenico Maggiore dall'Accademia degli Oziosi a un suo principe (ivi, pp. 209-210); peraltro neanche la «Laurea» – la «corona di lauro (...) fatta e portata, (...) ch'è cosa posta anco in confidenza dal Cavaliere [Marino]» – sfuggì alle contestazioni sulle spese per le esequie nella controversia giudiziaria in cui Manso fu trascinato da Cesare Chiaro, marito della sorella di Marino; ivi, pp. 407, 430; sulla contesa cfr. G. FULCO, *La «meravigliosa» passione*, Salerno 2001, pp. 85-88.

<sup>6</sup> F. FIESCHI, *Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia de gli Humoristi di Roma per la morte del cavalier Gio. Battista Marino...*, Venetia, appresso il Sarzina, 1626; cfr. A. MARTINI, *Marino, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXX, Roma 2008, cons. sul sito [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>7</sup> E seguita: «onde à più sublimi obietti inalzò la mente, et acceso di desiderio di cantar divine bellezze alle lodi della Vergine Reina de' Cieli promise di consecrare per l'avvenire la penna, e gl'inchiostri»; F. FIESCHI, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>8</sup> C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, I-X, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, I, p. 278.

<sup>9</sup> F. CONTE, *op. cit.*, pp. 220-224. Il monumento, o meglio il ritratto, è citato per la prima volta da Francesco De' Pietri (*Dell'Historia Napoletana*, Napoli, nella stampa di Gio. Domenico Montanaro, 1634, p. 210; ripubblicato da B. CROCE, *Opere di pittura e scultura esistenti in Napoli nel principio del s. XVII*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, p. 15): «nella Cappella dell'Angelo sotto il Palagio del Monte di Manso è il vivo Capo di metallo del Poeta Gio. Battista Marino Napoletano di rara maestria, opera di Bartolomeo Viscontini Milanese»; cfr. A. BACCHI, *Un esempio precoce di "speaking likeness" tra Vouet e Bernini: il "Giovanni Battista Marino" di Cochet in San Domenico a Napoli*, in «Nuovi studi», 13, 2008, 14, p. 121.

<sup>10</sup> F. CONTE, *op. cit.*, pp. 213-217, doc. pp. 411-412 (l'esecuzione di sculture e rilievi in marmo fu affidata a Domenico Agliani e Giovan Marco Vitale); sul monumento si veda almeno: E. CATELLO, *Marmi, bronzi, argenti e stucchi. Il monumento al Cavalier Marino*, in *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, a cura di R. PANE, Milano 1984, pp. 353-357; più di recente A. BACCHI, *op. cit.*, pp. 121-128; C. HESS, *'Speaking likeness', in I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, cat. mostra, Firenze 2009, a cura di A. BACCHI, T. MONTANARI, B. PAOLAZZI STROZZI, D. ZIKOS, Firenze 2009, pp. 164-179.

<sup>11</sup> P. LEONE DE CASTRIS, «*Franzesi e fiamenghi che vanno e vengono fra Roma e Napoli: 1600-1630*, in *Creazione e scambio tra Italia e Francia nei secoli XVI e XVII*, «Bollettino d'arte», 4, 2009, p. 51; sullo scultore si veda G. BRESCH-BAUTIER, *Un grand ami de Vouet et de Simon Guillain, le sculpteur Cristofle Cochet*, in *La sculpture en Occident: études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di EADEM, Dijon 2007, pp. 163-171.

<sup>12</sup> A. BACCHI, *op. cit.*, p. 122.

<sup>13</sup> Ivi, p. 124.

<sup>14</sup> F. CONTE, *op. cit.*, p. 230.

<sup>15</sup> A. BACCHI, *op. cit.*, p. 123.

<sup>16</sup> G. ALONZO, *Per una bibliografia illustrata dei ritratti di Giambattista Marino*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIII, I, 2010, p. 295.

<sup>17</sup> Lettera a Fortuniano Sanvitale (*Lettere del cavalier Marino, gravi, argute e facete...*, Torino, appresso i Cavalleris, 1620, p. 69); ed. cons. G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino 1966, p. 359; cfr. G. ALONZO, *op. cit.*, p. 295.

<sup>18</sup> F. STRAZZULLO, *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli: documenti inediti*, Napoli 1994, p. 86.

<sup>19</sup> G. ALONZO, *op. cit.*, p. 295.

<sup>20</sup> Ivi, p. 302. Cfr. P. ROSENBERG, *Vouet et Poussin*, in *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, cat. mostra, Nantes-Besançon 2008-2009, a cura di D. JACQUOT, A. COLLANGE, Paris 2008, pp. 81-89; S. PEDONE in *Roma/Seicento: verso il barocco*, cat. mostra, Pechino 2014-2015, a cura di D. PORRO, G. LEONE, M.G. BERNARDINI, Roma 2014, pp. 136-137 (con bibl. precedente).

<sup>21</sup> P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto...*, Napoli, presso Giuseppe Roselli, a spese di Antonio Bulifon, 1688, f. 197.

<sup>22</sup> Lorenzo Crasso ricordava la «mezza Statua [di Marino] di rame situata dentro la Cappella di sua [di Manso] casa con una bellissima iscrizione», e che «d'amendue, ò nascoste ò rotte da mano maligna, s'è fatta perdita»; L. CRASSO, *op. cit.*, I, p. 311.

<sup>23</sup> M.A. TERZOLI, *Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone*, in *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi*, atti del convegno, Basilea 2007, a cura di E. RUSSO, Alessandria 2009, p. 296; cfr. G. ALONZO, *op. cit.*, p. 301; sui Valesio, e in particolare su Francesco, si veda F. COCCHIARA, *In Spadaria al segno della Sorte: Francesco Valesio e l'editoria calcografica a Venezia tra Cinque e Seicento*, in «Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura», XLII, 2, 2011, pp. 149-225. Cfr. *Lettere del Cavalier Marino, gravi, argute, facete, e piacevoli, con diverse poesie del medesimo non più stampate*, in Venetia, [Giacomo Scaglia] appresso Francesco Baba, 1627; *Strage de gli innocenti del cav. Marino*, in Venetia, appresso Giacomo Scaglia, 1633.

<sup>24</sup> A. BORZELLI, *Il cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625). Memoria premiata dall'Accademia Pontaniana*, Napoli 1898, p. 379.

<sup>25</sup> G.B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici province ...*, I-III, Napoli, tip. D.A. Parrino, 1703, I, p. 47; IDEM, *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana*, Napoli, nella Reg. Stampa, a spese di Giacomo Raillard, 1685, IV.1, pp. 88, 99-100. Sui 'resti' della libreria del Marino si veda G. FULCO, *L'Inventario della libreria del Collegio dei Nobili, 1768*, in «Filologia e critica», 2-3, 2010, pp. 393-450.

<sup>26</sup> J.C. GOETHE, *Viaggio in Italia (1740)*, a cura di A. FARINELLI, I-II, Roma 1932-1933, I, *Testo*, p. 146.

<sup>27</sup> C. KNIGHT, *Il Viaggio per l'Italia (1740) del padre di Goethe*, in «Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti», n.s., LXXVI, 2011-2013, pp. 186-188.

<sup>28</sup> J.-C. R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, I-V, Paris, de l'imprimerie de Clousier, 1781-1786, I.1, 1781, p. 139; cfr. P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il 'Voyage pittoresque a Naples et en Sicile': la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995, p. 310.

<sup>29</sup> Nella vignetta del capitolo successivo (*Précis de le vie de Sannazar, avec un notice sommaire de ses ouvrages* in J.-C. R. DE SAINT-NON, *op. cit.*, I.1, 1781, p. 147) Jacopo Sannazaro – o meglio, il suo busto – appare invece coronato di lauro come nel ritratto marmoreo del poeta nel monumento montorsoliano in Santa Maria del Parto a Napoli, su cui è evidentemente esemplato il disegno di Pâris inciso da Nicolet.

<sup>30</sup> Cfr. F. CONTE, *op. cit.*, p. 265, nota 113.

<sup>31</sup> B. PISANI, *Rivoli di Elicon, divertimenti poetici ...*, Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1727, p. 98.

<sup>32</sup> G. FONTANELLA, *Nove Cieli*, Napoli, per Roberto Mollo, ad istan-

za di Gio. Domenico Montanaro, 1640, p. 262 (*Alla Statua del Sig. Cavalier Marino*); cfr. F. CONTE, *op. cit.*, p. 258, nota 82. Giuseppe Battista si esercitò non proprio sul monumento quanto in un epitaffio latino per l'alunno della Sirena Partenope («Qui viret in chartis, areat in tumulo»); *Josephi Baptistae, academici otiosi, epigrammatum ...*, Venetiis, apud Baba, 1659; ripubblicato in L. CRASSO, *op. cit.*, I, p. 219. Ancora dentro la metà del Seicento John Milton fa riferimento al ritratto in un componimento latino dedicato a Manso e pubblicato nel 1645: «Ille [Marino] itidem moriens tibi soli debita vates / Ossa, tibi soli, supremaque vota reliquit: / Nec manes pietas tua chara fefellit amici; / Vidimus arridentem operoso ex aere poetam. / Nec satis hoc visum est in utrumque, et nec pia cessant / Officia in tumulo» (*The Poetical Works of John Milton: With Notes of Various Authors*, London 1842, IV, pp. 485-486; cfr. A. BACCHI, *op. cit.*, p. 124, nota 4).

<sup>33</sup> G. ALONZO, *op. cit.*, p. 295. Sul tema si veda anche U. PFISTERER, *Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder*, in *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos "Galeria"*, a cura di R. STILLERS, C. KRUSE, Wiesbaden 2013, pp. 433-469; M. LIEBERMANN, *Der Dichter und die Zeit. Selbstporträts in Giambattista Marinos Galeria*, in *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, a cura di B. KUHN, München 2016, pp. 147-181.

<sup>34</sup> F. MENINNI, *Le meraviglie poetiche, e le poesie varie, Venezia*, per Andrea Poletti, 1705, pp. 160-164. Mentre in *Per una statua di mezzo busto del Cav. Marini, eretta in Napoli* – seguita dalla poesia *Per un'altra statua di mezzo busto del medesimo fatta dal Signor Lorenzo Vaccari di marmo* – pare quasi lamentare l'inadeguatezza di un busto («Statua intera non già, stupor del'arte, / Or Partenope innalza a te, sua prole»), Meninni riprende lo spunto iniziale in *Per lo Tumolo onorario eretto al Medesimo dal Monte della Famiglia Manso nel Chostro de' Canonici Regolari di Sant'Anello di Napoli*: «E, se in vita di Lauri ornò tua fronte / Pindo, dopo la morte anco a ragione / Innalzarti dovea la Tomba un Monte»; appena prima il letterato non si era lasciato sfuggire il legame in chiave 'marittima' con Jacopo Sannazaro e la sua tomba: *Si lodano le Rime maritime del Cav. Marini, e si allude alla sepoltura di Giacomo Sannazaro, ch'è in Mergellina presso Napoli*.

<sup>35</sup> B. PISANI, *op. cit.*, p. 98.

<sup>36</sup> Francesco Petrarca fu coronato d'alloro in Campidoglio l'8 aprile 1341.

<sup>37</sup> *La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in pitture & sculture*, in Venetia, dal Ciotti, 1620, pp. 244 e sgg. Cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. PICH, Roma-Bari 2008, ed. cons. 2015, scheda II.10.

<sup>38</sup> *I limoni*; E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Torino 1925.

---

## ABSTRACT

### *Cavalier Marino' Lost Laurel*

Through graphic and textual sources, the present contribution traces the tangled history of the laurel wreath – the symbolic seal of a literary career – which originally crowned the bronze portrait of Giambattista Marino commissioned by Giovan Battista Manso and made between 1625 and 1626 by Cristophe Cochet and Bartolomeo Viscontini for the poet's monument placed in the neapolitan church of San Domenico Maggiore in the early Nineteenth Century.





1. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace, veduta d'insieme.

## «Premure e commendatizie» napoletane. Giovan Camillo Cacace e Niccolò di Simone

Mauro Vincenzo Fontana

Quando la peste se lo prese nel luglio del 1656, Giovan Camillo Cacace era riuscito solo da pochi mesi a condurre in porto l'impresa che ne avrebbe consacrato il nome nella storia dell'arte meridionale<sup>1</sup>. Avviato nel settembre del 1642 con il coinvolgimento di Cosimo Fanzago e di Massimo Stanzione, e cioè di due astri di prima grandezza nel firmamento artistico vicereale, il programma di decorazione della Cappella del Rosario (fig. 1) in San Lorenzo Maggiore condensa infatti alcune delle pagine più ispirate della cultura figurativa napoletana di epoca moderna. Un cantiere che per l'abbacinante finezza delle pietre scolpite e commesse folgorava l'immaginario del visitatore di ieri – almeno stando alla testimonianza dei periegeti sei e settecenteschi<sup>2</sup> – e che, per lo straordinario dialogo tra gli elementi plastici e pittorici squadernati dal pavimento sino alla cupola, così come per la svettante vitalità berniniana dei quattro ritratti di Andrea Bolgi, viene oggi collocato tra i vertici assoluti della stagione barocca partenopea<sup>3</sup>.

Deputato a inverare nel marmo la devozione per la Vergine di Giovan Camillo e dei suoi tre congiunti più stretti<sup>4</sup>, il sacello continua dunque ancora ai nostri giorni a eternare il prestigio raggiunto in vita dal committente, che dalla laurea in diritto nel 1599 cominciò un'ascesa graduale verso le più alte magistrature dello Stato, divenendo tra il 1631 e il 1634 prima avvocato fiscale e poi presidente della Regia Camera della Sommaria e quindi, al culmine della carriera, ottenendo persino la reggenza del Consiglio Collaterale, il più autorevole organo giuridico-amministrativo del Vicereame<sup>5</sup>.

Per quanto i rifacimenti finanziati da Cacace vennero fatalmente a intersecarsi con uno dei momenti più concitati e controversi della storia socio-politica della Napoli secentesca, e alludo evidentemente ai giorni convulsi della rivolta

masanelliana, i tanti documenti riemersi sull'andamento dei lavori illuminano con inusitata chiarezza le vicende che scandirono l'avanzamento del cantiere, consegnandoci un quadro davvero assai dettagliato sui rapporti intercorsi tra il giureconsulto partenopeo e le diverse maestranze interpellate, sul contributo che queste realmente poterono offrire alla causa e pure sui tempi precisi dei loro interventi<sup>6</sup>. Siamo a conoscenza, per esempio, delle tante incrinature che negli anni intaccarono il sodalizio tra Cacace, Fanzago e Stanzione per via delle pretese economiche degli artisti e dei loro reiterati ritardi nelle consegne, così come è noto che per i due ritratti a mezzo busto («la testa del quondam Signor Francesco Antonio de Caro mio zio, e mia»)<sup>7</sup> Giovan Camillo provò inizialmente ad accaparrarsi i servizi di Giuliano Finelli<sup>8</sup>. Oppure, ancora, sappiamo che Niccolò di Simone mise mano agli affreschi della cupola solo dopo che furono licenziati tutti i dipinti destinati all'altare e che, qualche mese prima che i quindici *Misteri del Rosario* venissero finalmente appaltati ad Agostino Beltrano e a Giuseppe Piscopo, ci fu più che semplice un abboccamento con Giacomo Di Castro, al quale nel gennaio del 1651 venne persino versata una caparra «in conto della pittura» che avrebbe dovuto eseguire nei riquadri che incorniciano ancora oggi la conca stanzionesca (fig. 2)<sup>9</sup>.

A ben vedere, di fronte alle tante zone grigie che ancora si addensano sui decenni centrali del Seicento napoletano, l'impresa patrocinata da Cacace si configura nel suo insieme come un terreno tanto straordinario quanto fertile per la ricerca contemporanea, uno di quei rari contesti, insomma, in cui la sostanziale integrità delle evidenze materiali da un lato, e la copiosità delle testimonianze documentarie dall'altro, paiono davvero poterci restituire quella



fitta trama di connessioni a stella che caratterizzava la gestazione di un cantiere di così vasta portata. Tanto più considerando che i fatti ci proiettano nell'immediata vigilia della peste, e cioè subito prima che intere generazioni di artisti, committenti e collezionisti venissero cancellate dalla scena causando una delle lacerazioni più profonde mai registrate nel *continuum* del tessuto storico cittadino.

Tra le diverse questioni che mi pare possano essere messe a fuoco più nitidamente attraverso la lente dei dati offerti dalla Cappella Cacace, in questa circostanza intendo riprendere in mano quella relativa alla curva estrema dell'attività del già citato Niccolò di Simone, una delle tante personalità che scomparvero durante la tragica epidemia del 1656 e che, in termini di carriera, dovette all'incontro con Giovan Camillo molto più di quanto si sia immaginato sino a oggi<sup>10</sup>.

Allo stato attuale degli studi, la traccia più antica del rapporto tra il giurista napoletano e il pittore fiammingo può essere ancorata con certezza al 22 dicembre del 1651, e cioè alla data in cui i due si ritrovarono con il notaio Giovan Carlo Piscopo per sottoscrivere il contratto relativo agli affreschi nella cappella del Rosario<sup>11</sup>. Ma se a cavallo del Cinquanta Cacace era ormai riconosciuto a Napoli come un mecenate dalle grandi potenzialità – oltre che come una figura di vertice nella scena intellettuale e politica cittadina<sup>12</sup> –, quale era invece il profilo del pittore a quella medesima altezza cronologica?

Verosimilmente nativo di Liegi, così come autorizza a credere il riferimento alla cittadina vallona che accompagna il suo nome sia in un paio di dipinti (tra cui la celebre *Offerta a Bacco* esposta alla mostra napoletana del 1984)<sup>13</sup>, sia nel più tardo strumento stipulato con Cacace<sup>14</sup>, Niccolò giunse a Napoli in circostanze che rimangono da chiarire, forse transitando prima per Roma<sup>15</sup> e, comunque, avendo con ogni probabilità già mosso in patria i primi passi nel mestiere. Figlio di un altrimenti ignoto Simon Pietro<sup>16</sup>, e talvolta ricordato negli incartamenti coevi con l'appellativo di «Lo Zet» o «Lolec»<sup>17</sup>, l'artista risulta documentato con discreta regolarità nella capitale vicereale a partire dal 1636<sup>18</sup>, anno in cui «per servizio del duca di Bovino» gli vennero versati 200 ducati per un perduto «quattro dell'Istoria di Atteone»<sup>19</sup>. E fu soprattutto attra-

verso i circuiti del collezionismo privato che, tra lo scorcio degli anni Trenta e tutti gli anni Quaranta, il pittore riuscì lentamente a ritagliarsi una posizione di un certo rispetto nel mercato partenopeo. Non solo candidandosi in alternativa ad Andrea De Lione e a Giuseppe Piscopo come felice illustratore di affollate scene sacre e all'antica dal forte sentore poussiniano<sup>20</sup>, ma proponendosi sulla piazza cittadina pure come apprezzabile interprete nel genere del quadro devozionale da stanza a figura singola (fig. 3)<sup>21</sup>.

Per la verità, nel corso del quinto decennio del Seicento, a Niccolò non mancò l'occasione per cimentarsi anche con qualche commessa di natura pubblica, come il ciclo mariano realizzato tra il 1642 e il 1643 in Santa Teresa degli Scalzi (fig. 5), l'assai meno impegnativa pala con la *Vergine e i santi Nicola e Giuseppe* eseguita nel 1645 per la chiesa lecceese delle carmelitane o la più tarda *Santissima Concezione* (fig. 10) destinata al tempio partenopeo di Sant'Agostino degli Scalzi<sup>22</sup>. Ma almeno a giudicare dai riscontri sicuri di cui abbiamo contezza oggi, fu solo con l'incarico per la Cappella Cacace che la committenza ecclesiastica cominciò a incidere in maniera realmente significativa tra le entrate del pittore<sup>23</sup>.

Come si accennava poco sopra, Di Simone venne dunque interpellato nell'ultima fase della decorazione pittorica, e cioè solo dopo che la *Madonna del Rosario* e i quindici *Misteri* (fig. 2) furono completati e Giovan Camillo poté chiudere definitivamente i conti con Stanzione, Piscopo e Beltrano. La ragione di questo coinvolgimento per così dire tardivo è oggi sufficientemente chiara, ed è lo stesso Cacace a illustrarla nel dettaglio in un codicillo del suo testamento<sup>24</sup>. Nonostante un accordo del 1646 con Fanzago vincolasse quest'ultimo a «far fare la pittura e gli ornamenti della cupola a sue spese, cioè la pittura di mano del Cavalier Massimo [...] e gli ornamenti di marmi finti per mano [...] di Viviano [Codazzi]», il giurista napoletano si vide costretto col passare degli anni ad abortire del tutto il progetto, vuoi perché lo scultore di origini bergamasche «non ha voluto et curato adempire il promesso», vuoi perché Stanzione non si accontentò della cifra messa a bilancio, vuoi, infine, per la prolungata «assenza del detto Viviano da Napoli»<sup>25</sup>. Per Giovan Camillo fu quindi «necessario pigliarsi altro espediente» e così, per chiudere



2. Massimo Stanzione, *Madonna del Rosario e i santi Francesco da Paola, Francesco d'Assisi, Domenico, Caterina da Siena, Lucia e Margherita; Giuseppe Piscopo, Agostino Beltrano, Misteri del Rosario.* Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.

il cantiere e rimediare alle «molte difficoltà» subentrate, si risolse ad affidare «detta pittura a Nicolò lo Zet di Simone pittore famoso»<sup>26</sup>. L'artista – confessava infine Cacace con parole che ci restituiscono il sollievo per la conclusione di una vicenda che si era protratta oltre ogni aspettativa – si era d'altronde «contentato per ducati trecento»<sup>27</sup>, esatta-

mente la metà di quanto aveva richiesto Stanzione<sup>28</sup>. Ma se, dunque, l'arrivo del fiammingo sul cantiere merita di essere letto come il risultato di un processo lungo e stratificato, costellato da continui cambi di prospettiva e da contingenze sempre mutevoli, quale fu precisamente il compito che il pittore si vide assegnato nella circostanza?





3. Niccolò di Simone, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1642-1650 circa. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.



4. Niccolò di Simone, *Sant'Orsola*. Washington, Smithsonian American Art Museum, inv. 1929.6.152.

E come dovette armonizzare il proprio intervento con il lavoro che avevano da poco concluso i suoi colleghi?

In linea con la lezione fornita prima da Pompeo Sarnelli<sup>29</sup> e da Carlo Celano<sup>30</sup>, e poi da Bernardo De Dominicis<sup>31</sup>, gli studi moderni hanno generalmente riferito in blocco a Niccolò tutte le pitture eseguite a fresco<sup>32</sup>: l'assai sciupata cupola con la *Vergine intercede presso la Trinità per la distribuzione dei rosari* (fig. 8)<sup>33</sup>, i quattro pennacchi sottostanti con i *Santi Giovanni Battista* (fig. 7), *Giuseppe, Anna e Gioacchino* e, nelle lunette che si aprono appena al di sotto della cornice d'imposta del tamburo, la coppia di riquadri affrontati raffiguranti *l'Intercessione dei santi Francesco e Domenico pro salute Orbis* (fig. 11)<sup>34</sup> e il *Sogno di Innocenzo III con i santi Francesco e Domenico che sorreggono la Chiesa* (fig. 12).

In realtà, ricomponendo assieme tutti i tasselli certi a nostra disposizione, mi pare che sussista più di una ragione per riaprire la discussione sul contributo richiesto nell'occasione a Di Simone, che, come proverò a dire, non dovette essere il solo responsabile della decorazione parietale.

Innanzitutto, rileggendo sia il già menzionato contratto che l'artista sottoscrive nel 1651<sup>35</sup>, sia le ricevute delle somme girategli l'anno seguente «a conto» e «a compimento [...] delle pitture che ha fatte a fresco di sua propria mano [...] nella cappella del Santissimo Rosario»<sup>36</sup>, si constata agilmente come si faccia sempre riferimento a un intervento che riguardava solo la «cupola et li quattro angoli [...] con S[anta] Anna, S[an] Gioacchino, S[an] Gioseppe et S[an] Giovanni Battista». Dunque, nessuna allusione – neppure implicita o ellittica – agli episodi allocati nelle due lunette e raffiguranti *l'Intercessione dei santi Francesco e Domenico* (fig. 11) e il *Sogno di Innocenzo III* (fig. 12), scene che invece paiono essere chiamate in causa da una precisa indicazione topografica che ricorre nei quattro pagamenti elargiti in precedenza a Piscopo. Nella causale relativa ai versamenti stornati all'artista dal 14 luglio al 19 dicembre del 1651, si precisa infatti che il pittore veniva remunerato e per i «sette Misteri del Santissimo Rosario» eseguiti su rame, e per «la pittura a fresco che ha fatto [...] nei due



5. Niccolò di Simone, *Presentazione della Vergine al tempio*.  
Napoli, chiesa di Santa Teresa degli Scalzi.

quadri maggiori sotto il p[ri]mo cornicione della cupola»<sup>37</sup>.

E d'altronde, potendo appellarsi a un simile quadro documentario, non viene nemmeno troppo difficile riconoscere in questi scomparti la mano del maestro campano, seppure al netto dei tanti patimenti sofferti dalle pitture – tra cui gli evidenti viraggi cromatici nel *Sogno di Innocenzo III* – e delle conclamate similitudini tra la maniera del napoletano e quella del compagno fiammingo<sup>38</sup>. Sufficientemente eloquenti, al riguardo, appaiono il tono narrativo generale, registrato su una corda espressiva dalle coloriture meno patetiche rispetto a quella visibile nei pennacchi e nella cupola soprastanti, e la profilatura della linea di contorno, che qui non risulta mai scuotersi in quei fremiti improvvisi che invece qualificano in maniera così tipica la scrittura di Niccolò. Per non dire, ancora, delle affinità con la grammatica di Piscopo che emergono dalla costruzione dei volti e delle

anatomie che, in specie nel gruppo con il Cristo saettante e la Vergine raffigurato nell'*Intercessione*, paiono davvero sovrapponibili a quelli che connotano i sette *Misteri del Rosario* (fig. 13) imputabili al pittore partenopeo<sup>39</sup>.

Se dal novero dei lavori condotti da Di Simone sembra dunque legittimo scorporare i due episodi a tema domenicofrancescano visibili nelle lunette, è pur vero che dopo che l'artista concluse la decorazione dei pennacchi e della volta, Cacace gli affidò subito a ruota un altro incarico, un nuovo intervento di affresatura di cui, tuttavia, oggi non rimane che un riflesso nelle carte d'archivio. Da una polizza di pagamento rintracciata qualche anno fa, si apprende infatti che l'11 settembre del 1652 Niccolò venne compensato con trenta ducati per «la pittura c'ha fatta [...] nelli lati della cupola», un'operazione gestita attraverso un capitolo di spesa autonomo rispetto a tutti gli altri ricol-





6. Antonio Bulifon, *Cappella di Cacace*. Da P. Sarnelli, *Guida de' Forastieri*, Napoli 1685.

legabili all'impresa, che venne saldata in un'unica *tranche* e che, a giudicare dalla puntualità del riferimento spaziale, viene naturale figurarsi sulle pareti del tamburo<sup>40</sup>. Con ogni probabilità, dovette trattarsi di un intervento di tipo essenzialmente esornativo, che verisimilmente è stato obliterato dalla più recente marmorizzazione pittorica che si osserva ai nostri giorni e di cui, forse, ci si può fare un'idea attraverso la veduta (fig. 6) della cappella inserita nella *Guida* di Pompeo Sarnelli<sup>41</sup>.



7. Niccolò di Simone, *San Giovanni Battista*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.

A differenza di quanto era lecito supporre sino a oggi, la relazione tra Giovan Camillo e Niccolò non si recise con la dismissione del cantiere in San Lorenzo Maggiore ma, al contrario, ebbe una coda che si sarebbe protratta sino agli ultimi giorni di vita di entrambi. Se l'artista aveva infatti incontrato un committente dalle grandi possibilità e decisamente ben agganciato alle più alte sfere della società partenopea<sup>42</sup>, Cacace, da parte sua, dovette evidentemente apprezzare le doti e la dedizione palesate dal pittore, a cui andava senz'altro riconosciuto anche il merito di aver chiuso in una decina di mesi una vicenda che si era trascinata per anni<sup>43</sup>.

A raggugliarci su questa insospettata appendice nel legame tra i due è una misconosciuta lettera risalente al 4 aprile del 1654, una missiva che nel 1870 fu pubblicata con qualche svista da Andrea Caravita e in cui, per dirla con l'eloquente espressione utilizzata all'epoca dall'archivista cassinese, vennero indirizzate all'abate napoletano di Montecassino Domenico Quesada «premere e commendatizie a favore [...] del pittore fiammingo Nicolò di Simone Lolec»:





8. Niccolò di Simone, *La Vergine intercede presso la Trinità per la distribuzione dei rosari*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.

Ill[usstriss]mo sig[no]r mio,

Li mesi passati pregai V[ost]ra P[at]ernità R[everendiss]ma mi avesse fatto piacere di servirsi del signor Nicolò Lozet di Simone fiamengho, famoso pittore, per l'opera si doveva fare nella chiesa di Monte Casino, et V[ost]ra P[at]ernità R[everendiss]ma con la solita sua gentilezza mi disse che questo non stava a Lei, ma al successore abbate, con il quale per fare gratie a me si sarebbe operato acciò detto signor Nicolò avesse conseguito il suo desiderio: et perché ho inteso che già sia stato provvisto il successore di V[ost]ra P[at]ernità R[e-

verendiss]ma, per questo con la presente vengo di nuovo a pregarla che voglia favorire detto Signor Nicolò, che oltre farà cosa di servitio al detto Monasterio, io ne li resterò con obbligo particolare, et per fine la riverisco augurandole dal Signor Iddio la buona Pasqua con cento altre felicitazioni. Napoli, li 4 di Aprile 1654.

Di V[ost]ra P[at]ernità R[everendiss]ma servitor obligatissimo,  
Gio[van] Camillo Cacace<sup>44</sup>.





9. Niccolò di Simone (qui attr.), *Santissima Concezione*. Montecassino, abbazia.

Mai discussa dalla storiografia moderna, né rispetto alla carriera dell'artista né, tantomeno, in rapporto alla figura del giurista, essa va risarcita alla mano di Cacace senza troppe forzature, così come suggerisce per un verso la firma vergata in calce dopo la canonica formula di commiato, e per l'altro qualche elemento di contesto su cui occorre soffermarsi in via preliminare. Infatti, per quanto non siano emerse altre tracce di un diretto filo epistolare tra l'alto prelado cassinese e il giureconsulto partenopeo<sup>45</sup>, è pur vero che i due condividevano a queste date diverse conoscenze, sia in campo istituzionale, come tra gli altri il cardinale Ascanio Filomarino<sup>46</sup>, sia in campo propriamente artistico. Entrambi, per entrare più nel dettaglio,

tennero rapporti stretti tanto con il più volte menzionato Fanzago, tanto con il meno noto marmoraro Salomone Rapi, che prima di essere impegnato nel 1654 nell'ammmodernamento della fabbrica della chiesa badiale<sup>47</sup>, nel 1651 venne ingaggiato da Cacace per diversi interventi nella Cappella del Rosario<sup>48</sup>. Per non dire, ancora, dei reiterati contatti personali che Giovan Camillo dovette avere con i monaci cassinesi per via della professione forense, come quando, nel 1646, fu nominato commissario in un processo che li opponeva a Marco Antonio Colonna<sup>49</sup>.

Mettendoci a parte di una relazione tra mittente e destinatario dai toni franchi e assai cordiali se non proprio confidenziali, la lettera fu dunque spedita da Napoli come una vera e propria sollecitazione per il benedettino, che già nei «mesi passati» era stato incoraggiato a «servirsi» del pittore fiammingo «per l'opera [che] si doveva fare nella chiesa» del complesso monastico. Seppure «con la solita sua gentilezza», Quesada aveva tuttavia provato a smarcarsi dall'incombenza in un'occasione precedente, allorquando aveva declinato l'accorato invito di Cacace rimettendo la decisione al nuovo abate – l'aversano Carlo de Mauro<sup>50</sup> – che si sarebbe insediato di lì a poco. Avendo però «inteso» della designazione del «successore», Giovan Camillo fu quindi spinto a riprendere tempestivamente la penna, convinto che fosse finalmente arrivato il momento per far valere tutta la propria influenza e, così, «favorire detto signor Niccolò».

Nonostante la prova di solerzia palesata qui dal giureconsulto nei riguardi del protetto, non abbiamo nessun elemento certo per dimostrare che il fiammingo abbia poi effettivamente partecipato a una delle imprese promosse nella basilica cassinese nel periodo in questione<sup>51</sup>.

E date alla mano, sembra più che legittimo ritenere che l'operazione di accreditamento sostenuta in prima persona da Giovan Camillo possa essere naufragata appena qualche mese dopo la stesura della lettera in esame, prima rallentata dall'insediamento dell'abate de Mauro e poi definitivamente stroncata dal brusco scoppio dell'epidemia di peste. Considerando il contesto e le sue logiche, però, viene da chiedersi se Cacace non abbia potuto accompagnare le proprie parole pure con qualche saggio tangibile delle capacità del pittore, sì da rendere la pero-



10. Niccolò di Simone, *Santissima Concezione*.  
Napoli, chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi.





11. Giuseppe Piscopo (qui attr.), *Intercessione dei santi Francesco e Domenico pro salute orbis*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.



12. Giuseppe Piscopo (qui attr.), *Sogno di Innocenzo III con i santi Francesco e Domenico che sorreggono la Chiesa*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.

razione assai più efficace agli occhi di Quesada. D'altro canto, una risposta concreta in tal senso sembra a tiro proprio in uno degli ambienti del monastero cassinese<sup>52</sup>.

Alludo a una devota *Santissima Concezione* (fig. 9) rimasta sinora inedita<sup>53</sup>, una tela che già alla prima reclama una pronta reintegrazione nel catalogo maturo di Niccolò. E per rendersene conto, basterà soffermarsi sulle mazzature preziose della veste bianca, percorsa dalle tipiche serpentine luminose che qualificano i giochi chiaroscurali dell'artista, e sul carattere inconfondibilmente desimoniano che informa la testa patetica, fasciata da un'ombra di chiara derivazione stanzonesca e davvero sovrapponibile in tutto alle fisionomie che ricorrono nella produzione da cavalletto più avanzata (fig. 4)<sup>54</sup>.

Che poi possa trattarsi proprio di un saggio concepito da di Simone per fare breccia nelle preferenze della committenza cassinese, paiono suggerirlo almeno altre due circostanze, a cominciare dal fatto che il dipinto si appoggia scopertamente alla già citata *Santissima Concezione* (fig. 10) che il pittore realizzò sul Cinquanta per la chiesa napoletana di Sant'Agostino degli Scalzi<sup>55</sup>.

Una pala, quest'ultima, che all'altezza della lettera di Cacace si configurava *de facto* come uno dei più recenti successi pubblici dell'artista, una delle testimonianze più avanzate dei suoi raggiungimenti formali ed espressivi nel genere del quadro d'altare.

Ma è senz'altro dalla storia collezionistica della tela che può cavarsi l'argomento più solido a sostegno dell'i-

potesi in discussione. L'opera sembra infatti vantare un'attestazione assai remota nel complesso benedettino se, come penso, la si vorrà riconoscere in uno dei pezzi rubricati nel Settecento da Flavio della Marra nelle cosiddette «Stanze di San Benedetto», la sceltissima pinacoteca badiale che venne principiata nel 1631 da padre Angelo Grassi e che, «di tempo in tempo», venne accresciuta sia grazie «a varie congiunture di compe fattene», sia attraverso i tanti «quadri» donati dagli artisti che «àn lasciate qui le lor memorie»<sup>56</sup>. A giudicare dalla piena rispondenza del soggetto, dalla perfetta compatibilità delle misure (98 x 62 cm a fronte di «palmi 3  $\frac{3}{4}$  e 2  $\frac{1}{2}$ ») e finanche dalla pertinenza del riferimento attributivo dellamarriano, la tela in esame pare potersi lecitamente identificare con un'opera esposta nel secondo ambiente della quadreria, la «Concezione della B[eata] V[ergine]» eloquentemente etichettata dall'erudito storiografo cassinese sotto il nome di Stanzione<sup>57</sup>.

Liberatosi dall'impegno nella Cappella del Rosario, ma continuando dunque a tenere saldo il legame con Giovan Camillo, negli anni a seguire Niccolò fu assorbito ripetutamente dalla committenza sacra cittadina, con una continuità che gli elementi sicuri a nostra disposizione ci rappresentano come del tutto inedita rispetto all'attività che egli condusse prima dell'incontro con Cacace.

Completato nel 1654 il grande telero con *San Potito trafitto dal chiodo infuocato* per la chiesa di San Potito (firmato e datato)<sup>58</sup>, nell'anno seguente vendette ad Andrea Seghi



13. Giuseppe Piscopo, *Natività*. Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.

una *Resurrezione di Lazzaro* e un'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (entrambe disperse)<sup>59</sup>, realizzò la perduta *Madonna con Bambino e i santi Aniello e Aspreno* – collocata *ab antiquo* in Santa Maria Antesaecula e distrutta con l'edificio durante l'ultimo conflitto mondiale<sup>60</sup> – e, infine, alla metà di novembre, ottenne da donna Isabella Acquaviva l'acconto per un rilevante intervento a fresco in San Gregorio Armeno<sup>61</sup>.

Nell'attesa che la mediazione di Giovan Camillo riuscisse finalmente a sbloccare la situazione a Montecassino, fu questa l'ultima impresa con cui il pittore poté cimentarsi prima di morire<sup>62</sup>.

Un particolare pensiero di riconoscenza va a Dom Donato Ogliari, abate, e a tutta la comunità monastica di Montecassino per la disponibilità riservatami durante i sopralluoghi in abbazia. Devo poi ricordare con gratitudine Oronzo Brunetti, Ivana Bruno, Michela Corso, Mariano Dell'Omo, Luigi Di Bussolo, Maria Carmela Fontana, Domenico Giacobelli, Roberto Carmine Leardi, Pierluigi Leone de Castris, Maria Vittoria Oliva, Giulia Orofino e Giuseppe Porzio.

<sup>1</sup> Sulla biografia di Giovan Camillo Cacace (1578-1656), si vedano l'ancor utile profilo stilato nel XVII secolo da Nicolò Toppi (*De origine tribunalium Urbis Neapolis. Pars tertia*, Napoli 1666, pp. 227-234) e, modernamente, quello redatto da Aldo Mazzacane (*Cacace, Giovan Camillo, ad vocem in Dizionario biografico degli italiani*, XV, Roma 1972, pp. 740-742). Più recentemente, infine, cfr. le acquisizioni portate da Francesco Lofano (*Sincretismo e unità delle arti: la cappella Cacace-de Caro in San Lorenzo Maggiore alla luce di nuovi documenti*, in «Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40, 2016, pp. 243-283), che tuttavia fornisce un'indicazione errata rispetto alla data di morte del giurista, occorsa nel luglio del 1656 e qui incongruamente anticipata al 19 giugno precedente.

<sup>2</sup> Tra le testimonianze generalmente ammirate della letteratura odepórica antica, si vedano in particolare quelle di Pompeo Sarnelli (*Guida de' forastieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli*, Napoli 1685, pp. 106-107) e di Carlo Celano (*Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri. Giornata V*, Napoli 1692, pp. 126-128).

<sup>3</sup> Nella letteratura ormai piuttosto consistente relativa alla Cappella Cacace e ai suoi tanti arredi, si vedano almeno il recentissimo contributo di Joris Van Gastel (*La cappella Cacace De Caro nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli*, in *Andrea Bolgi il Carrarino. Carrara 1605 – Napoli 1656*, Fosdinovo 2019, pp. 255-259) e gli apporti di Lofano (*op. cit.*), di Tomaso Montanari (*Il barocco*, Roma 2012, scheda 34), di Angela Cerasuolo (*I rami della cappella del Tesoro. Note sulla tecnica esecutiva e sulla vicenda conservativa, in Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, a cura di A. ZEZZA, Napoli 2010, pp. 110-112), di Francesco Abbate (*Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002, pp. 147-148), di Renato Ruotolo (*Il virtuoso sacello: la cappella Cacace a Napoli*, in «FMR», XIV, 1995, 113, pp. 81-102), di Sebastian Schütze (in S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, *speciatim* pp. 233-234 scheda A87, 367-370) e di Vincenzo Pacelli (*La cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica*, in *Ricerche sul 600 napoletano*, 1986, pp. 171-200).

<sup>4</sup> Oltre a quello di Cacace – che non ebbe figli né contrasse mai matrimonio – i ritratti marmorei presenti nel sacello effiggiano la madre Vittoria de Caro e i fratelli di lei Giuseppe e Francesco Antonio. Nel 1570, furono questi due zii materni ad acquisire dai francescani di San Lorenzo il patronato della cappella (all'epoca intestata a Santa Margherita) e quindi a cederlo per via testamentaria al nipote Giovan Camillo nel 1627 (F. LOFANO, *op. cit.*, pp. 244, 246-247, 252-257, con bibliografia).

<sup>5</sup> A. MAZZACANE, *op. cit.*

<sup>6</sup> R. RUOTOLO, *op. cit.*; F. LOFANO, *op. cit.*, pp. 263-283, con bibliografia; G. PORZIO, *Giuseppe Piscopo. «Opere bellissime di varie istoriette e favolosi soggetti»*, Napoli 2017, pp. 10-11, 23-29, 72-73, tavv. I-IX; IDEM, *Pittura e devozione nella Napoli del Seicento. Ricerche su Giuseppe Piscopo*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, 2013, pp. 101-102. Sul conto di Piscopo, va presa con qualche riserva l'integrazione al catalogo del pittore proposta da G. CITRO in *Oltre la notte: da Curia a Solimena. Capolavori di pittura meridionale*, catalogo della mostra (Napoli 2018-2019), a cura di G. CITRO, Napoli 2018, cat. 9, mentre pienamente condivisibile è quella argomentata da G. PORZIO, *Dipinti napoletani del Seicento dai depositi di Palazzo Abatellis*, in *Suggerzioni caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis. Una storia non semplice*, a cura di G. BARBE-

RA, E. DE CASTRO, Bagheria 2018, pp. 76, 77, 80 nota 19.

<sup>7</sup> Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia (d'ora in avanti ASPMM), cat. B n. XXI, 36 Eredità Cacace, I, Testamento di Giovan Camillo Cacace, c. 73v (rinvenuto da V. PACELLI, *op. cit.*, p. 173, il documento è trascritto in forma più completa in F. LOFANO, *op. cit.*, pp. 273-276).

<sup>8</sup> Sulla questione, tocca rinviare in breve a P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, p. 266, nota 523 e ancora a F. LOFANO, *op. cit.*, pp. 252-253, con bibliografia, dal momento che non vengono discusse novità di sorta nel recentissimo volume monografico dedicato al Carrarino (*Giuliano Finelli. Carrara 1601 – Roma 1653*, testi e contributi di C. ANDREI, N. CIARLO, R. ORIGLIA, G. MONTANARI, Fosdinovo 2019).

<sup>9</sup> Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione (d'ora in avanti ASBNF), Banco di Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matricola 275, c. 202 (F. LOFANO, *op. cit.*, p. 264, documento I, 12; G. PORZIO, *op. cit.*, pp. 11, 73).

<sup>10</sup> Oltre alle pionieristiche aperture di Raffaello Causa (*La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni 1972, pp. 918, 946, 949, 965), al prezioso saggio monografico di Magda Novelli Radice (*Appunti per il pittore Nicolò de Simone*, in «Napoli Nobilissima», terza serie, XVII, 1978, pp. 21-29), al profilo di Arnauld Brejon de Lavergnée (in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, I, p. 131) e ai ripetuti apporti di Ileana Creazzo (*Alcuni inediti di Niccolò De Simone e altre precisazioni sul pittore*, in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1988, pp. 223-232; EADEM, *De Simone, Nicolò, Nicolò Fiammingo, Nicolò Lo Zet*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIX, Roma, 1991, pp. 395-397), sul conto del pittore si vedano gli interventi di Thomas Willette (in S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *op. cit.*, pp. 121, 129, 149-150 note 134-136), di Riccardo Lattuada (*Un inedito di Niccolò De Simone alla Galleria Doria Pamphilj*, in «Bollettino d'arte», ser. 6, 81, 1996, pp. 133-134), di Stefano Causa (*La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007, pp. 156, 166-167, 169, 172, 239), di Achille della Ragione (*Niccolò de Simone. Un geniale eclettico*, Napoli 2010), di Pierluigi Leone de Castris (*Ritratto di Niccolò De Simone*, in *Le forme e la storia. Scritti in onore di Biagio de Giovanni*, a cura di M. MONTANARI, F. PAPA, G. VACCA, Napoli 2011, pp. 145-168, con bibliografia), le recenti proposte attributive discusse da Francesco Lofano [*La decorazione pittorica settecentesca (e un dipinto di Niccolò de Simone ritrovato)*, in *Riti, pratiche e immagini della morte in Puglia*, a cura di A. CARRINO, M. FAGIOLO, Roma 2017, pp. 121-137] e da Viviana Farina (in *Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona*, cat. mostra, Conversano 2018, a cura di EADEM, Napoli 2018, pp. 244-251, 278-283) e poi, infine, le indicazioni di Giuseppe Porzio (*Un vertice di Giovanni Ricca e l'origine del suo stile*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli 2019, p. 47) a proposito dei legami con Giovanni Ricca e l'utilissimo quadro documentario compilato da Aldo Pinto (*Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, [Napoli] 2019, pp. 6300-6311; disponibile on-line in *open access* all'indirizzo: <http://www.fedoa.unina.it/9622/1/a.Artisti%20e%20artigiani%207.pdf>). Nato forse intorno al 1610 – così come ha ipotizzato Leone de Castris (*op. cit.*, p. 151 nota 26) sulla scorta di un *Autoritratto* siglato che altri (G. FORGIONE, *Un autoritratto inedito di Paolo Finoglio*, in *Sannio e barocco*, cat. mostra, Benevento 2011, a cura di V. DE MARTINI, Napoli 2011, pp. 65-66) hanno riferito invece a Paolo Finoglio, Di Simone morì nel 1656 durante l'epidemia di peste, e non nel 1677 come erroneamente si è rilanciato pure in tempi recenti (tra cui B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2008, I, 2003, p. 898). A provarlo è un documento risalente all'8 agosto del 1658, che ne



attesta la scomparsa già avvenuta: «A Isabella Acquaviva D[ucati] 40. Et per lei a F[rances]co De Maria a compimento di D[ucati] 90, atteso l'altri D[ucati] 50 l'ha ricevuti D[ucati] 20 per questo medesimo banco et altri D[ucati] 30 l'ha ricevuti per mano del quondam Nicolò quondam pittore. Et detti D[ucati] 50 sono in conto di D[ucati] 130, quali gli ha promesso pagare per l'opera di pittura a fresco da finire nella cappella di San Gregorio dentro la chiesa di San Ligorio conforme l'istrumento del notaio Giovan Pino di Napoli del quale si abbia relazione» (ASBNF, Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matricola 344; G. DE VITO, *Perifrasi fracanzaniane, in Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2003-2004 (2004), p. 113).

<sup>11</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), Notai del '600, Notaio Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, protocollo 15, cc. 595r-597r (cfr. F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., pp. 277-278).

<sup>12</sup> A. MAZZACANE, *op. cit.*, *passim*; F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., pp. 244, 246, 256-262.

<sup>13</sup> Conservato all'epoca della mostra napoletana del 1984 (N. SPINOSA, in *Civiltà del Seicento*, *op. cit.*, p. 255 scheda 2.68) in una collezione privata genovese, e da poco segnalato sul mercato antiquario (V. FARINA, in *Artemisia Gentileschi*, *op. cit.*, p. 246 schede 23-24), il dipinto (100x123 cm) reca l'iscrizione «Nicolò de Simone / de Liege». L'esplicito riferimento a Liegi affianca la firma del pittore anche sulla *Strage degli innocenti* di Capodimonte dove, dopo il restauro condotto nel 2009, si legge finalmente «Nicolaus de Simone / de Liege F.E.V.» (cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 147 nota 15, 148).

<sup>14</sup> ASNA, Notai del '600, Notaio Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, protocollo 15, c. 595r: «Eodem die vigesimo secundo mensis Decembris 1651 Neapoli. In nostri presentia constitutus spectabile domino Iohanne Camillo Cacace Regente olim electo per suam Captolicam Maiestatem in supremo Italiae Consilio, et Presidente Regie Camere Summarie [...] et Nicolao Lozet de Simone de civitate Lieggi, pictore Neapoli commorante» (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., p. 277).

<sup>15</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, p. 148; V. FARINA, *op. cit.*, p. 248.

<sup>16</sup> I. CREAZZO, *op. cit.* 1991, p. 395.

<sup>17</sup> L'appellativo ricorre nelle fonti antiche e nella documentazione coeva almeno in altre tre varianti: «Lokel», «Lopel», «Lozet» (I. CREAZZO, *op. cit.* 1991, p. 396).

<sup>18</sup> I. CREAZZO, *op. cit.* 1991; P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*; per un prospetto sinottico delle attestazioni documentarie relative alla permanenza partenopea del pittore, fondato in prevalenza sui riscontri cavati dagli antichi banchi napoletani, cfr. A. PINTO, *op. cit.*, pp. 6300-6311.

<sup>19</sup> ASBNF, Banco dell'Ave Gratia Plena, giornale copiapolizze, 9 dicembre 1636: «Ad Angelo di Gratia D[ucati] 200 e per esso a Nicolò di Simon Pietro pittore per uno quatro dell'Istoria di Atteone fatto per servitio del Duca di Bovino suo Signore, d'ordine del quale pagò li detti D[ucati] 200» (G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII, 1913, p. 505). Quanto all'effettiva identità del titolato menzionato nel documento, è stata recentemente ventilata la possibilità che potesse trattarsi di Giovanni de Guevara, III duca di Bovino, o, alternativamente, del suo primogenito Carlo Antonio (V. FARINA, in *Artemisia Gentileschi*, *op. cit.*, p. 248). Date alla mano, considerando che la morte di Giovanni è attestata al 30 gennaio del 1631 (E. RICCA, *La nobiltà delle due Sicilie*, IV, *Istoria de' Feudi delle due Sicilie di qua dal faro*, Napoli 1869, p. 421), pare tuttavia necessario orientarsi per il figlio, nato nel 1618 e morto il 16 febbraio del 1674 (*ibidem*).

<sup>20</sup> N. SPINOSA, in *Civiltà del Seicento*, *op. cit.*, p. 255 scheda 2.68; P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, p. 148; V. FARINA, in *Artemisia Gentileschi*, *op. cit.*, pp. 244-248 (alla quale si rimanda anche per una riflessione sull'intelligente rimediazione compiuta dal pittore sui *Baccanali* di Tiziano; con bibliografia). Su questo filone della produzione di Pisco-

po e di De Leone, si vedano rispettivamente G. PORZIO, *op. cit.*, e M. DI PENTA, *Andrea de Leone (Napoli 1610-1685)*, Roma 2016, *passim*; per una prospettiva più ampia sulla lezione di Poussin a Napoli, cfr. invece S. SCHÜTZE, *Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento*, in *Poussin et Rome*, atti del convegno, Roma 1994, a cura di O. BONFAIT, C.L. FROMMEL, Parigi 1996, pp. 181-200, e più recentemente, *Capolavori dai Musei Vaticani a Donnaregina. Poussin a Napoli*, cat. mostra, Napoli 2019-2020, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2019.

<sup>21</sup> Sulla questione si vedano da ultimo A. DELLA RAGIONE, *op. cit.*, 15-22, P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, *speciatim* pp. 151-152, e i recentissimi *addenda* proposti da V. FARINA, in *Artemisia Gentileschi*, *op. cit.*, pp. 278-283.

<sup>22</sup> In merito a questi dipinti, alle circostanze della loro esecuzione e alla loro collocazione nel percorso del pittore, cfr. A. DELLA RAGIONE, *op. cit.*, pp. 4, 10-13, 23-29; P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 146-147, 151-153, con bibliografia.

<sup>23</sup> A. PINTO, *op. cit.*, pp. 6300-6311.

<sup>24</sup> ASPMM, cat. B n. XXI, 36 Eredità Cacace, vol. I, cc. 72v-74r, cc. 118r-121v (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., pp. 273-276, con bibliografia).

<sup>25</sup> ASPMM, cat. B n. XXI, 36 Eredità Cacace, vol. I, c. 72v (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., p. 273).

<sup>26</sup> ASPMM, cat. B n. XXI, 36 Eredità Cacace, vol. I, c. 73r (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., p. 273).

<sup>27</sup> ASPMM, cat. B n. XXI, 36 Eredità Cacace, vol. I, c. 73r (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., p. 273).

<sup>28</sup> ASPMM, cat. B n. XXI, 36 Eredità Cacace, vol. I, c. 72v (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., p. 273).

<sup>29</sup> Pur non facendo parola del nome di Niccolò, Pompeo Sarnelli (*op. cit.*, p. 107) riferiva in maniera complessiva le pitture a fresco a un unico allievo di Stanzone: «La volta è lavorata in stucchi dorati, e dipinta a fresco in vaga maniera; e si stima che sia opera del pennello d'un valente discepolo dell'accennato Cavalier Massimo».

<sup>30</sup> C. CELANO, *op. cit.*, p. 128: «La cupola et ogn'altra cosa che vi sta dipinta a fresco è opera di Nicolò di Simone».

<sup>31</sup> B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 898: «Nicolò di Simone fu ragionevol pittore de' suoi tempi, dapoiché condusse l'opere che egli fece con studio e con amore, e come si puol vedere dalla cupola con altre pitture a fresco nella chiesa si San Lorenzo». Nel commento alla riedizione delle *Vite* dedominicane (B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 898 nota 20), le parole del biografo settecentesco vengono tuttavia messe incongruamente in relazione alla cappella di San Rocco.

<sup>32</sup> A. BREJON DE LAVERGNÉE, *op. cit.*, p. 131; A. DELLA RAGIONE, *op. cit.*, p. 11; F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., pp. 257-258, con bibliografia.

<sup>33</sup> Generalmente qualificata come un'Assunzione della Vergine o come una Trinità e santi, la scena affrescata nella cupola rivela in realtà un'iconografia altrimenti complessa, la cui precisa decifrazione appare comunque condizionata dal precario stato di conservazione delle pitture. In attesa di potermi pronunciare sull'argomento in un più ampio studio dedicato all'iconografia rosariana, in questa circostanza conta perlomeno notare la presenza dei santi Antonio da Padova e Gaetano da Thiene tra le tante figure che maneggiano il rosario a ridosso del cornicione.

<sup>34</sup> Di solito etichettato come *l'Incontro tra i santi Domenico e Francesco*, anche questo episodio merita di essere riconsiderato sul piano iconografico. La lezione del titolo che si propone qui all'interno del testo, infatti, mi pare rispecchi meglio la dinamica della scena in cui i due santi, per proteggere il globo terracqueo dalle saette brandite da Cristo, incrociano le braccia ostentando il rosario (Domenico) e il crocifisso (Francesco). Per qualche indicazione d'apertura sull'architettura iconografica della cappella, si veda F. LOFANO, *Sincretismo*



e unità delle arti, cit., pp. 260-261, al quale si rimanda anche per una riflessione sui modelli figurativi additati agli artisti da Cacace (*ivi*, pp. 256-262).

<sup>35</sup> ASNA, Notai del '600, Notaio Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, protocollo 15, c. 595r: «Nicolao Lozet de Simone [...] promisit et convenit [...] dicto domino Regente [...] per tutto il mese di aprile prossimo venturo del corrente anno 1652 fare et pittare a frisco di sua propria mano la cupula et li quattro angoli nella Cappella del detto Signor Regente, sita dentro la Venerabile Chiesa di S. Lorenzo Maggiore di questa città, conforme al disegno fatto da esso Signor Nicolò et firmato di propria mano del detto Signor Regente et del detto Signor Nicolò in presentia nostra et delli infrascritti testimoni, et in ogni uno delli detti quattro angoli debbia essere una figura cioè è S[anta] Anna, S[an] Gioacchino, S[an] Giuseppe et S[an] Giovanni Battista» (F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., p. 277).

<sup>36</sup> ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matricola 384: partita di 50 ducati estinta il 4 giugno 1652; ASBNF, Banco del Popolo, giornale copiapolizze, matricola 281: partita di 100 ducati estinta il 17 luglio 1652 (G. GUIDA, *La chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli – Fondazione e dell'Archivio di Stato di Napoli*, in «Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», 2007-2008 (2009), p. 545).

<sup>37</sup> ASBNF, Banco del Popolo, giornale copiapolizze, matricola 278: partita di 20 ducati estinta il 30 agosto 1651 (G. GUIDA, *op. cit.*, p. 541). Per la trascrizione completa di tutti i pagamenti incassati nella circostanza dal pittore napoletano, cfr. G. PORZIO, *op. cit.*, p. 72, al quale si rimanda pure (*ivi*, p. 11, nota 6) per un'ipotesi alternativa sulla possibile collocazione degli affreschi di Piscopo, cautamente localizzati dallo studioso nel sottarco di accesso alla cappella.

<sup>38</sup> Su questo aspetto, cfr. in specie G. PORZIO, *op. cit.*, pp. 9-21.

<sup>39</sup> Relativamente ai dipinti su rame spettanti a Piscopo (*l'Annunciazione*, *la Natività*, *la Disputa con i dottori*, *la Flagellazione*, *la Salita al Calvario*, *la Resurrezione* e *la Pentecoste*), cfr. G. PORZIO, *op. cit.*, pp. 10-11, tavv. III-IX, con bibliografia.

<sup>40</sup> ASBNF, Banco del Popolo, giornale copiapolizze, matricola 284: partita di 30 ducati estinta l'11 settembre 1652: «A Giovan Camillo Cacace ducati trenta, e per esso a Nicolo Lozen de Simone pittore per l'intero prezzo della pittura c'ha fatta a fresco di sua propria mano nelli lati della cupola della sua cappella del Santissimo Rosario sita dentro la chiesa di S[an] Lorenzo Maggiore [e] ad ogni sua richiesta haverà da nettare, pulizzare et accomodare a spese di detto signor Regente la sua cona antica del Santissimo Rosario dentro detta chiesa» (G. GUIDA, *op. cit.*, p. 545). Come si desume chiaramente dal testo della polizza, la somma impegnava l'artista pure per eventuali operazioni di manutenzione («nettare, pulizzare et accomodare») da condurre sulla *Madonna* di Stanzone.

<sup>41</sup> P. SARNELLI, *op. cit.*, pp. 106-107, folio 106.

<sup>42</sup> Sull'ingente patrimonio accumulato da Giovan Camillo, capace in vita di assommare ricchezze per circa 50000 ducati, cfr. R. MANTELLI, *Il pubblico impiego nell'economia del Regno di Napoli: retribuzioni, reclutamento e ricambio sociale nell'epoca spagnola (secc. XVI-XVII)*, Napoli 1986, p. 444.

<sup>43</sup> Benché Di Simone riscosse il saldo per la cupola e i pennacchi il 17 luglio del 1652 (cfr. *supra* nota 36), il contratto del dicembre precedente gli prescriveva per questi lavori una consegna entro il mese di aprile (cfr. *supra* nota 35).

<sup>44</sup> Archivio dell'Abbazia di Montecassino, caps. XXIX, fascicolo II, numerata «110» (esprimo qui un ringraziamento speciale per don Mariano Dell'Omo che, con la competenza e la cortesia che gli sono solite, mi ha favorito nella consultazione diretta del manoscritto). Nel trascrivere la lettera, Andrea Caravita (*I codici e le arti a Montecassino*, Napoli 1868-1870, III, 1871, pp. 302-304) posticipa erroneamente la

data al «4 aprile 1656» e indica fallacemente il destinatario nell'abate Carlo de Mauro (sul quale cfr. *infra* nel testo e qui nota 51). Occorre inoltre aggiungere che, per la verità, Di Simone poté avvantaggiarsi già una decina di anni prima di una simile forma di *commendatio* epistolare. A informarcene è una lettera stilata a Roma il 22 settembre del 1646, a mia conoscenza priva di mittente e indirizzata al preposito della Casa Professa di Napoli: «Mi si dice che si tratta di fare la cappella delli nostri Martiri giapponesi in cotesta nostra chiesa, nella quale si dovranno fare pitture di momento et havendo havuto relatione che il signor Nicolò de Simone sia ottimo pittore, desidero che si dia a lui quest'opera, perché la persona che me lo raccomanda merita questo et altro servizio più rilevante» (Roma, Archivum Romanum Societas Iesu, Neap 22/II; A. DELFINO, *Alcune notizie inedite sulla cappella Merlino nel Gesù Nuovo di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2003, p. 36).

<sup>45</sup> Per un breve profilo della reggenza di Domenico Quesada, professore a Montecassino il 13 novembre 1616 e poi abate dal 1650 al 1653, cfr. l'informato prospetto confezionato da Erasmo Gattola (*Historia Abbatiae Cassinensis*, Venezia 1733, pp. 709-711) e, in tempi moderni, le notizie raccolte da Mariano Dell'Omo (*Montecassino. Un'abbazia nella storia*, Cinisello Balsamo 1999, p. 309, con bibliografia).

<sup>46</sup> Come testimonianza della reciprocità tra Quesada e il cardinale Filomarino, vescovo di Napoli 1641 al 1666, si veda E. GATTOLA, *op. cit.*, p. 710; sul rapporto tra il porporato e Cacace, faccio invece riferimento in via esemplificativa alla comune militanza nell'Accademia degli Oziosi (su cui cfr. P.G. RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna 2018, pp. 56, 192).

<sup>47</sup> A. CARAVITA, *op. cit.*, pp. 305-307.

<sup>48</sup> F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti*, cit., pp. 252, 266, 268, 276-277.

<sup>49</sup> E. GATTOLA, *op. cit.*, pp. 651-652.

<sup>50</sup> Su Carlo de Mauro, entrato a Montecassino come professo il 24 giugno 1612 e poi insediato come abate nel 1654, si vedano E. GATTOLA (*op. cit.*, p. 711) e M. DELL'OMO (*op. cit.*, p. 310).

<sup>51</sup> Sui rivolgimenti condotti nella basilica cassinese nei decenni centrali del XVII secolo manca ancora uno studio organico. Oltre ai diversi contributi partoriti dalla critica sui singoli artisti coinvolti – come Fanzago e Charles Mellin – al presente fanno testo le indicazioni di Gattola (*op. cit.*, pp. 710-711) e, in tempi moderni, le aperture di Angelo Pantoni (*Montecassino nel Sei e Settecento*, in «Echi di Montecassino. Bollettino degli oblato, ex-allievi e amici di Montecassino», III, 7, 1975, pp.164-175) e poi le puntualizzazioni di Dell'Omo (*op. cit.*, pp. 212-214).

<sup>52</sup> Sul cospicuo patrimonio artistico conservato ai giorni nostri a Montecassino, è attualmente in corso una sistematica campagna di studio avviata qualche anno fa all'interno di *Museo Facile*, un progetto pilota di comunicazione promosso nel 2012 dall'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, sotto la responsabilità scientifica di Ivana Bruno e con la collaborazione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e del Centro per i Servizi Educativi del Museo e del Territorio (sull'argomento, cfr. da ultimo I. BRUNO, *Comunicazione e accessibilità culturale. L'esperienza di Museo Facile*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of the Cultural Heritage», 20, 2019, pp. 297-325; M.V. FONTANA, *La brigata giordanese nelle Stanze di San Benedetto. Per la pittura napoletana a Montecassino*, in «Bollettino d'Arte», XLIII, 2020, in c.d.s.).

<sup>53</sup> Olio su tela, 98 x 62 cm.

<sup>54</sup> Spetta a Viviana Farina (in *Artemisia Gentileschi*, *op. cit.*, p. 279) la recentissima addizione al *corpus* desimoniano di questa *Sant'Orsola* (84 x 71 cm), conservata allo Smithsonian American Art Museum (inv. 1929.6.152) di Washington sotto il nome di Cavallino.

<sup>55</sup> Privata di attestazioni documentarie, e generalmente discussa su basi stilistiche nella seconda metà degli anni Quaranta, la pala (olio

su tela, 158 x 117 cm) sembra tuttavia parlare di una cronologia appena seriore, un poco più prossima al *San Potito* firmato e datato al 1654 e quindi, più verosimilmente, da collocare a cavallo tra il quinto e il sesto decennio. A proposito del restauro condotto sull'opera una quindicina di anni fa, si veda la scheda di L. ARBACE, in *Saggi di pittura. Mostra di opere d'arte restaurate*, cat. mostra, Napoli 2006, a cura di EADEM, Napoli 2006, pp. 8-9.

<sup>56</sup> [F. DELLA MARRA], *Descrizione istorica del Monistero di Monte Casino, con una breve notizia della antica città di Casino e di San Germano*, Napoli 1751, p. 103; ed. 1775, p. 253.

<sup>57</sup> [F. DELLA MARRA], *op. cit.*, p. 108.

<sup>58</sup> Olio su tela, 310 x 200 cm; firmato e datato «Nicola Lozet di Simon Pietro f[ecit] 1654»

<sup>59</sup> ASBNF, Banco della Pietà, giornale copiapolizze, matricola 444;

partita di 100 ducati estinta il 9 luglio 1655 (E. NAPPI, *Notizie su pittori che lavorarono a Napoli dal 1630 al 1656*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2005 p. 81).

<sup>60</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, p. 146.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 146-147, con bibliografia.

<sup>62</sup> Scomparso Di Simone, che verosimilmente riuscì a completare solo la scena con il *Martirio di San Gregorio*, i lavori vennero affidati a Francesco Di Maria (sulla questione, cfr. *supra* nota 10, P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 146-147, con bibliografia e R.C. LEARDI, *La pittura a Napoli prima e dopo la "maniera grande e terribile" di Mattia Preti*, in *Forme magnifiche e gran pieghe de' panni. Modelli e riflessi della maniera di Mattia Preti a Napoli*, cat. mostra, Taverna 2019, a cura di G. PORZIO, G. VALENTINO, Napoli 2019, p. 61).

---

#### ABSTRACT

*Neapolitan «Solicitude and Letters of Recommendation»: Giovan Camillo Cacace and Niccolò di Simone*

The present essay deals with the last phase of Niccolò di Simone's activity (documented for 1636-1656), the period of his association with Giovan Camillo Cacace (1578-1656). Thanks to a brilliant law career, Cacace became a towering figure in the intellectual and political life of Naples in the mid-seventeenth century. Moreover, enthusiastic periegetes bore witness to his munificent patronage of the Rosary Chapel in the church of San Lorenzo Maggiore. The present contribution starts from a new proposal on the actual role played by the Flemish artist in that sensational decorative undertaking, the product of several hands, to reveal an inedited perspective on the preferential relation between the artist and the acclaimed Neapolitan jurist. Evidence from a hitherto overlooked letter of recommendation and a new painting show that Capace spared no efforts to personally favor di Simone, making ample use of his extensive web of influential friends and contacts.



1. Luca Giordano (qui attr.), *Il suicidio di Catone*, 1660 circa.  
Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

# Un Suicidio de Catón de Luca Giordano en el Museu Nacional d'Art de Catalunya

Sílvia Blaya, Joan Yeguas

## *Ingreso del legado de Francesc Fàbregas*

El 7 de abril de 1943, un conjunto de 89 obras de arte ingresaron al entonces llamado Museo de Arte de Cataluña. Procedían del legado de un polifacético barcelonés, Francesc Fàbregas Mas (Barcelona, 1853-1933), que destacó por su dedicación a la medicina, a la política y al coleccionismo de arte. La mayoría de las obras adquiridas eran pinturas, de calidad diversa, que respondían al gusto de la burguesía catalana del último cuarto de siglo XIX y de los primeros años del XX<sup>1</sup>. Entre ellas, se distingue un grupo de 25 cuadros, que datan aproximadamente entre los años 1500 y 1800. Una de estas pinturas es el lienzo del *Suicidio de Catón*, un óleo sobre tela de 134 x 101 cm, con el número de inventario MNAC/MAC 22946, que se halla en el almacén de reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 1). Asimismo, la obra en cuestión se catalogó antes de su incorporación al museo con el número 46 en un primer inventario mecanografiado, que actualmente se conserva en el archivo de la Junta de Museos<sup>2</sup>. En la descripción de este primer registro no se identificó al personaje principal, ni tampoco se mencionó a las dos figuras que aparecen en el fondo de la composición, posiblemente debido a que eran poco visibles antes de la restauración del cuadro (llevada a cabo el año 2007). Además, tal y como se apuntó, parece que en la parte inferior del lienzo se podía vislumbrar una inscripción (seguramente posterior): "Riera" (que haría referencia al pintor José de Ribera, a quien se había atribuido la obra durante bastantes años) y una fecha (que no nos ha llegado).

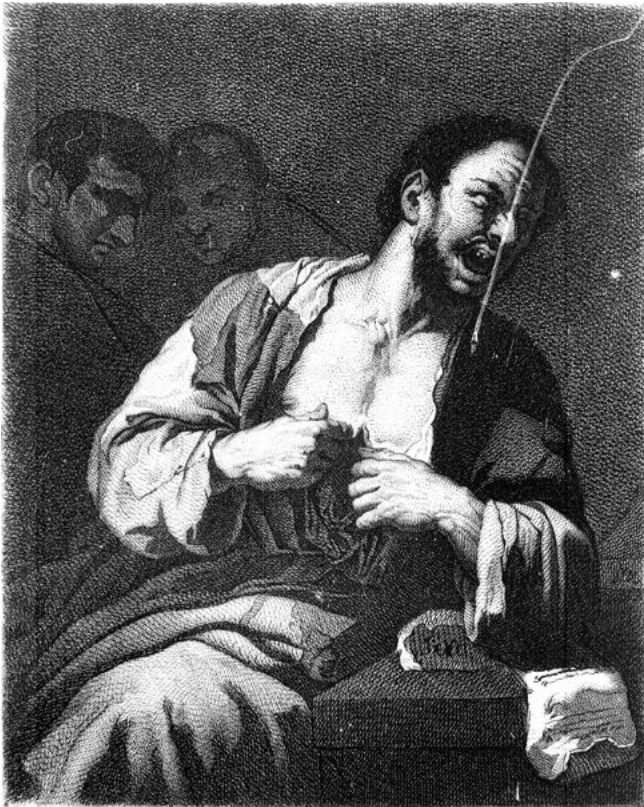
## *La iconografía: el suicidio de Catón*

La pintura presenta, en primer plano, la figura de un hombre barbudo de mediana edad, sentado. Su rostro está

ladeado hacia la derecha del espectador y su cuerpo se inclina ligeramente en esa misma dirección. Aparece con los ojos cerrados y el entrecejo fruncido, al mismo tiempo que abre la boca para gritar de dolor. El individuo intenta abrir con sus propias manos una desgarrada herida, que nace en el pecho y transcurre hacia a la zona del estómago. Va ataviado con una túnica de tonos verdosos que le deja el torso al descubierto. Su brazo reposa sobre un libro, en cuyo lomo se pueden intuir algunas letras del título: «R n i», ya que las restantes quedan ocultas tras la manga de las vestiduras. Bajo el volumen, cuelga un papel manuscrito, en el que se adivinan algunas líneas escritas. En un segundo término, al lado superior izquierdo, se entrevén dos figuras humanas: una posa de perfil y la otra de frente. La iluminación de la composición es la propia del tenebrismo, con un contraste forzado entre luces y sombras.

La iconografía del cuadro corresponde a la historia del suicidio de Catón. Este personaje, cuyo nombre era Marco Porcio Catón Uticense, más conocido como Catón de Útica o Catón el Joven, vivió entre los años 95 a.C. y 46 a.C. Fue popular por ser un destacado político de Roma en la época republicana: era considerado un hombre honesto, de gran rectitud moral y extremadamente severo ante las injusticias. Su carrera estuvo profundamente marcada por reiteradas desavenencias con Julio César. A pesar de que las disputas venían de lejos, Catón se opuso activamente al primer triunvirato, formado por Julio César, Marco Licinio Craso y Cneo Pompeyo Magno. Tras la muerte de Craso, cuando el Senado tenía que escoger entre César y Pompeyo (en el año 52 a.C.), Catón se decantó por el segundo. Por consiguiente, en la segunda guerra civil de la República romana (49 a.C. – 45 a.C.), Catón se volvió a posicionar claramente a favor de Pompeyo y en contra de César.





2. Alphonse-Charles Masson (da Luca Giordano), *Un uomo che si strappa le viscere*, 1847. Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

Después de la derrota en la batalla de Tapso, ya cerca del final de la guerra, prefirió suicidarse en Útica (actual Túnez) antes que reconocer a su enemigo como ganador. En un primer momento intentó clavarse una espada en el estómago, pero falló en su cometido, debido a una lesión en su mano. Una vez que los médicos le curasen la herida, Catón decidió abrirse la incisión con sus propias manos. Se dice que, antes de morir, estaba leyendo *Fedón*, uno de los diálogos filosóficos escritos por Platón; libro que podría identificarse con el que aparece representado en la pintura, pese a que las letras que figuran en el lomo no coinciden con las del título del volumen.

#### *Primeras referencias a la obra (antes de 1838)*

La pintura que protagoniza el presente estudio fue atribuida durante décadas a José de Ribera, por lo tanto, para evitar confusiones, se tienen que descartar algunas obras con la misma iconografía que fueron mencionadas como producto de la mano del maestro español. Por ejemplo, Baticle y Marinas piensan que el presente cuadro era un *Suicidio de Catón* de

Ribera que se hallaba en la colección de Gaspar Roomer, visto por Joachim von Sandrart cuando este viaja a Nápoles el año 1631, pues disponían de esta descripción: «recordé haber visto un Catón sumido en su propia sangre después de cometer suicidio y lacera sus intestinos con sus manos»<sup>3</sup>.

Siguiendo con la duda, un tema similar vuelve a citarse en relación a Ribera en repetidas ocasiones. Primero, el año 1808, en la colección de François-Xavier Burtin (1743-1818) se dice que existe un estudio de «Caton d'Utique, au moment où (...) il est prêt à se donner la mort», de pequeño formato, pues medía 33,4 x 25,4 cm<sup>4</sup>. Poco después, Joseph Clinton Robertson (1787-1852) y Thomas Byerley (1789-1826), bajo el pseudónimo de Sholto Percy y Reuben Percy, publicaron «The Percy Anecdotes» entre 1821 y 1823, y, mientras glosan al maestro español en el volumen 4, mencionan una composición formada por «Cato of Utica, in the act of tearing out his bowels, brought the horror of self-murder to the eyes and hearts of men»; lo más curioso es que se relaciona este cuadro con un «Martired of St Bartholomew, stript to the muscles» (no se explicita dónde se halla ninguna de las dos obras)<sup>5</sup>.

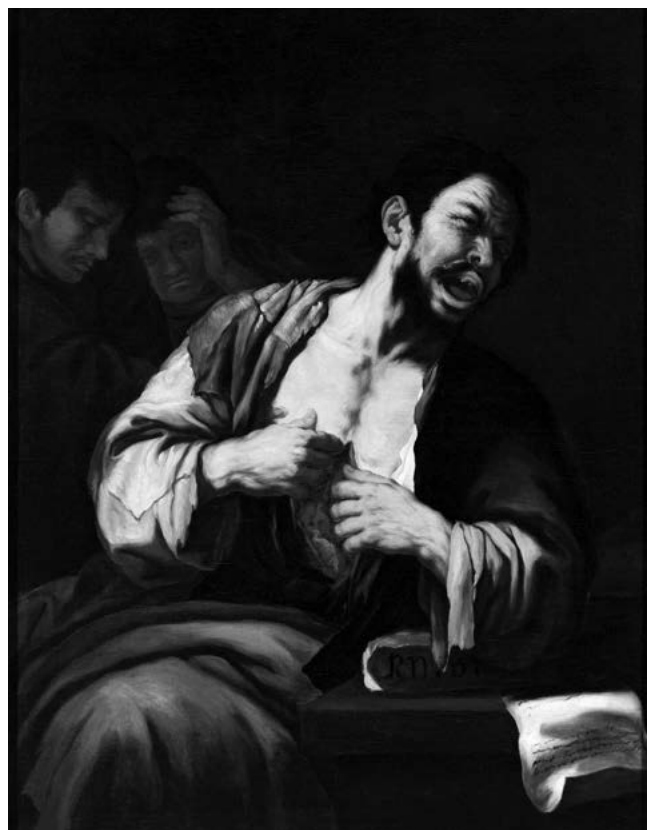
Según Ferrari y Scavizzi, el 1 de julio de 1684, Agnolo Dono, agente de los Médici en Roma, escribe al gran duque Cosme III de la Toscana para recomendarle la adquisición de dos pinturas de Luca Giordano. Se refería a dos obras que hacían pareja: «Catone Uticense che si strappa le viscere» y «Socrate con Santippe che gli versa dispettosamente l'acqua nel collo» (identificado con *Socrate vessato da Santippe* de la colección Molinari Pradelli). Finalmente, el Médici no compró ninguno de los dos cuadros<sup>6</sup>. También existió otra versión de mano del mismo Giordano, que se cita en el inventario del abad Giuseppe Paulucci realizado el 8 de marzo de 1695 en tres sitios diferentes de la ciudad de Roma; en su habitación frente al Colegio Salviati tenía: «Un altro quadro simile compagno rappresentante Catone, che si apre il petto di mano del medesimo [Luca Giordano], cornice liscia dorata»<sup>7</sup>.

Una noticia interesante nos la facilita Francesco Saverio Baldinucci, quien afirma que Luca Giordano trabajó en Florencia para el senador Andrea del Rosso, en cuya casa estaba alojado el pintor; entre las obras realizadas existía «il famoso Catone nell'atto di ferirsi, delle cui copie, anche fatte da valenti professori, son ripiene le città»<sup>8</sup>.



Giordano había vendido pinturas en Nápoles a muchos coleccionistas italianos y extranjeros (sobretudo españoles y flamencos), por lo que su fama estaba presente en dichas colecciones antes que el artista se instalara en Florencia el año 1682. Este cuadro se vuelve a citar el 2 de noviembre de 1689, en un inventario realizado en la casa de los hermanos Andrea y Lorenzo del Rosso: «Catone che si svena e dietro uno chinato che piange, lungo braccia 2, largo 1/3, stimato piastre 100»<sup>9</sup>. También se vuelve a mencionar en dos inventarios más de la familia Del Rosso a inicios del siglo XVIII: en 1710 aparece como «un catone di Giordano», y en 1719 como «Catone, che si uccide, di mano di Luca Giordano»<sup>10</sup>. Entre los datos que nos suministran las fuentes antiguas y los inventarios, vale la pena señalar dos aspectos sugerentes: 1) las abundantes copias que existen del cuadro en esas fechas, y 2) que de fondo se observaba a una sola figura (al menos en esta versión florentina).

Otra referencia se localiza en el informe de la venta realizada en Londres (1852) del cuadro *Suicidio de Catón*, que había sido parte de la Galería Española de Luis Felipe I de Francia<sup>11</sup>. En el texto se afirma que la pintura fue comprada para el duque de Híjar, aristócrata identificado con José Rafael de Silva Fernández de Híjar y Palafox (Madrid, 1776-1863), el cual ostentó el título de duque de Híjar desde 1818 hasta su muerte, y, entre otros logros, se distinguió por ser director del Museo del Prado entre 1826 y 1838. Es necesario poner en relación la venta de este lienzo con el *Martirio de san Bartolomeo* de José de Ribera, pintura del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 24162), que también formó parte de la citada Galería Española y fue comprada el año 1836 por Isidore-Justin Taylor (conocido como barón Taylor) al conde de Salvatierra. Lo cierto es que, en realidad, el conde de Salvatierra era el mismo duque de Híjar, dado que en 1808 heredó el título después de la defunción de su mujer y posteriormente pasó a sus hijos y nietos. De hecho, todavía se conserva el recibo firmado el 12 de abril de 1836 en Madrid por el «tesorero que soy de los Excmos. Sres. Duques de Híjar y Conde de Salvatierra» que confirma esta *doble identidad*<sup>12</sup>. La sustracción patrimonial de estas dos pinturas se tiene que contextualizar dentro de los acontecimientos políticos acaecidos en España durante el primer tercio del siglo XIX.



3. Luca Giordano (attr.), *Il suicidio di Catone*, 1660-1670. Hamilton, Art Gallery of Hamilton.

#### *En la Galería Española del Louvre (1838-1848)*

La Galería Española del rey Luis Felipe I de Francia abrió sus puertas el 7 de enero de 1838. Estaba situada en el Palacio del Louvre (París), y se clausuró una década más tarde, en 1848, debido a la caída de la monarquía. Esta instalación supuso un importante reconocimiento internacional para la pintura del Siglo de Oro, debido a que se pudo contemplar una colección de 412 pinturas realizadas por artistas españoles<sup>13</sup>. Los inventarios de la Galería mencionan un cuadro que representaba el suicidio de Catón, realizado por José de Ribera: «241. Caton se déchirant les entrailles (mi-corps)», cuyas dimensiones eran de 98 x 92 cm<sup>14</sup>. Fue una de las obras que causó más sensación entre el público, tal y como testimonia William Stirling-Maxwell (Kenmure, 1818-1878) después de visitar la pinacoteca en 1845: «a [masterpiece] of horror, to frightful to be remembered without a shudder»<sup>15</sup>. Del mismo modo, el pintor Jean-François Millet (Gruchy, 1814 – Barbizon, 1875) también se vio abrumado ante la contemplación del lienzo y en julio de 1838 escribe la siguiente carta:



4. Anónimo, *Il suicidio di Catone*, 1700-1750. Madrid, Museo Nacional del Prado.

on voit dans la poitrine ouverte de Caton ses entrailles sagnantes, dont on croit sentir la chaleur; l'expression de sa tête est d'une atrocité indicible! Il pousse des cris, mais pas de ces cris comme on pousse ordinairement quelqu'un qui souffre; mais de ces cris arrachés du fond des entrailles, déchirants, et qui accablent l'âme du spectateur, et qui sont insoutenables<sup>16</sup>.

Actualmente se conserva una imagen de dicha obra, supuestamente de Ribera, gracias a un fotograbado publicado en el año 1869 por Charles Blanc, en un volumen sobre pintura española<sup>17</sup>. En el epílogo del libro se enumera todos los grabados presentes a lo largo de la publicación, y este se cita como «Un homme se déchirant les entrailles», cuyo autor es Alphonse-Charles Masson. La estampa original fue editada en 1847 y se halla dentro del catálogo de la Bibliothèque Nationale de France: un aguafuerte con unas dimensiones de 28,5 x 22,5 cm, con la referencia «Salón de 1848, n° 5080» (fig. 2)<sup>18</sup>. Cabe destacar, en relación con el aguafuerte, que

el fotograbado está ligeramente recortado y ampliado. Es una versión de la misma obra, con alguna otra diferencia: en la estampa están representadas las dos figuras del fondo de la composición, pero en el fotograbado no son visibles. En definitiva, el grabado presenta a los mismos personajes (Catón y los observantes en segundo término), con las mismas posturas que la pintura que hoy en día se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, o sea, nos encontramos frente a una composición idéntica.

#### *Entre 1848 y 1892: Londres y Sevilla*

Después de la abdicación en 1848, el exrey de los franceses y su colección de arte se trasladaron a Claremont House, a 32 km de Londres. Finalmente, Luis Felipe de Orleans murió el 26 de agosto de 1852 y su patrimonio artístico fue vendido el 14 de mayo de 1853 en la casa de subastas Christie & Manson de Londres. Según el catálogo, el *Suicidio de Catón* se localiza con el lote número 315<sup>19</sup>.

La obra fue adquirida por Antonio de Orleans, más conocido como el duque de Montpensier (Neully, 1824 – Sanlúcar de Barrameda, 1890), hijo del monarca fundador de la Galería Española, Luis Felipe, y también pretendiente al trono de España. Por lo tanto, conocía bien la obra, dado que había formado parte de la colección de su padre. Cabe destacar que el duque de Montpensier sólo compró ocho cuadros en esta subasta: un Luis de Morales, un Pedro Orrente, un Greco, un Murillo, dos Goyas, un Velázquez (que hoy es un Simon Vouet), y el Ribera (que hoy es un Luca Giordano). Datos que se indican en un catálogo publicado en 1866 sobre su colección, la cual se conservaba en Sevilla, concretamente en el Palacio de San Telmo. La obra en cuestión se atribuye a José de Ribera y aparece registrada como «Caton desgarrándose la herida. Alto 4 piés 6 pulgadas, ancho 3 piés 6 pulgadas» (137,16 x 106,68 cm), ubicada al «salón de cámara»<sup>20</sup>.

Con todo, no poseemos ninguna otra referencia del lienzo hasta que, en 1874, se realiza una exposición monográfica sobre la colección del duque de Montpensier en el Museum of Fine Arts de Boston (Estados Unidos de América)<sup>21</sup>. En el catálogo de la muestra se presenta como *Cato of Utica tearing out his entrails*, una pintura que integró la Galería Española de París. Por su parte, el escritor Henry

James (New York, 1843 – Londres, 1916) dejó testimonio de su visita a esta exhibición y de la contemplación de la obra, a la que le dedica unas crudas líneas:

There is a Ribera of absolutely no value save as a disagreeable curiosity – a Cato of Utica tearing out his entrails. (...) Artists nowadays complain of being at loss for subjects, but it seems as if the perplexity had begun in Ribera's time. This neapolitan Cato is after all but half in earnest, and looks simply as if he had excoriated himself in the pursuit of a parasitic insect common<sup>22</sup>.

El 18 de mayo de 1892 se realiza la «carta particional», un inventario de todos los bienes del fallecido duque de Montpensier (que, como indicamos anteriormente, murió en 1890), de acuerdo con su viuda, hijos y herederos. La obra «Catón desgarrándose la herida», que continúa adjudicada a Ribera, se valora en 6.000 pesetas<sup>23</sup>. Con el óbito de la duquesa, la infanta Luisa Fernanda de Borbón (Madrid, 1832 – Sevilla, 1897), el palacio de San Telmo fue donado al arzobispado de Sevilla para ser destinado a seminario eclesiástico. De este modo, la mayoría de las obras terminaron en manos de los hijos que la sobrevivieron: María Isabel de Orleans y Antonio de Orleans y Borbón. Por otra parte, antes de 1892 se debió realizar una fotografía del cuadro, pues en 1908 Miquel Utrillo la publica en un libro sobre José de Ribera escrito en catalán, donde cita la obra «Cató d'Útica, obrintse la ferida», que se hallaba en la «Galería Sant Elm. Sevilla» (seguramente quería referirse al palacio de San Telmo de la ciudad andaluza)<sup>24</sup>.

¿Cuándo se vendió esta pintura? ¿Y quién hizo la venta? No se puede afirmar nada con total claridad. Sin embargo, sabemos que en 1892 todavía estaba en Sevilla. Según Falcón, la mayor parte de las obras se trasladaron al palacio de Villamanrique de la Condesa (situado a 37 km de Sevilla), propiedad de María Isabel de Orleans; y el resto, un lote de 50 pinturas, fueron donadas por los herederos al Ayuntamiento de Sevilla el 21 de octubre de 1898<sup>25</sup>. De todos modos, algunos cuadros también debieron viajar al Palacio de Orleans y Borbón que la familia poseía en Sanlúcar de Barrameda, residencia de verano del duque de Montpensier. Muchas de estas obras pictóricas fueron vendidas por

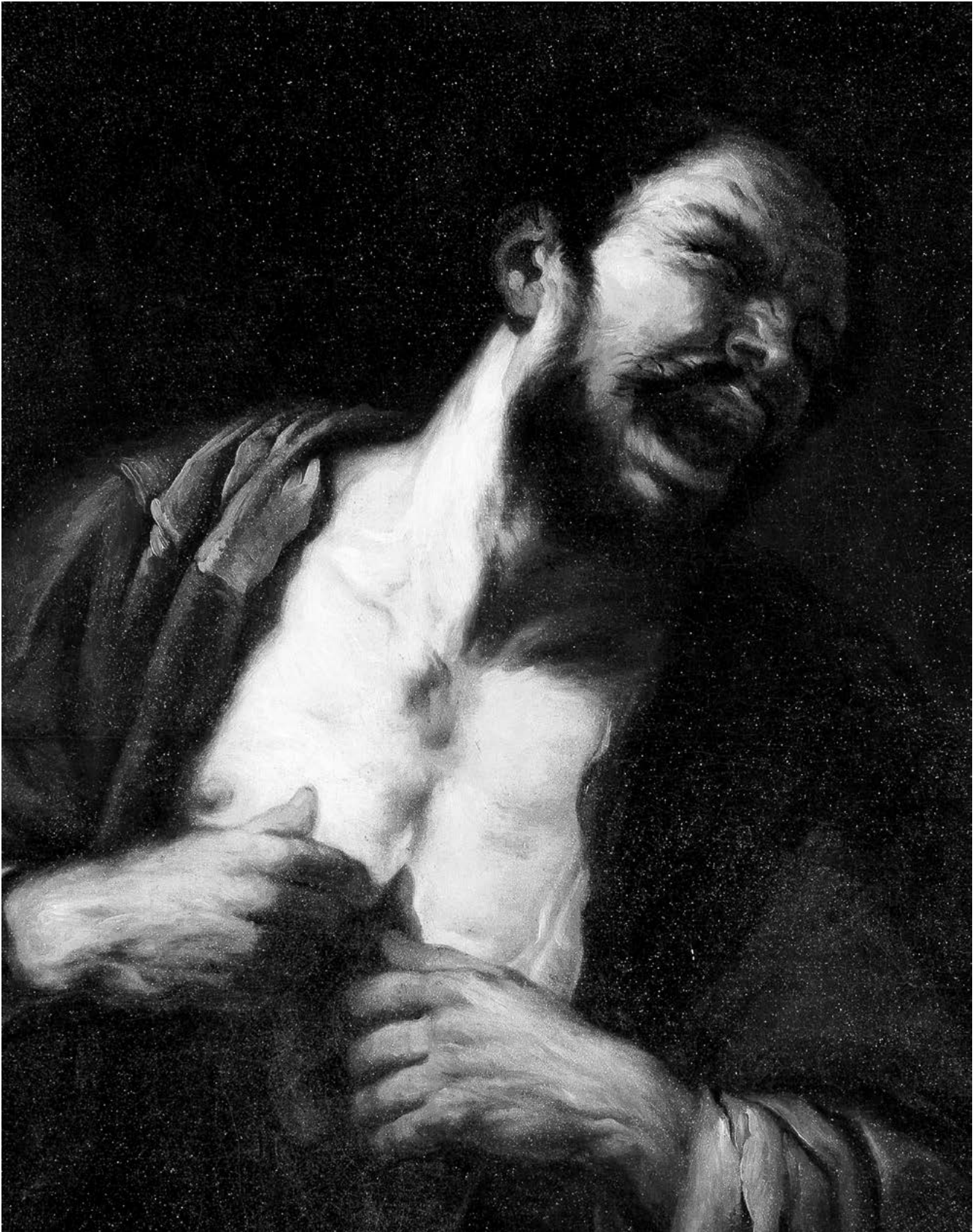
Antonio de Orleans, hacia 1911, al marchante francés Paul Durand-Ruel (París, 1831-1922). Un ejemplo de ello podría ser *Las majas al balcón* de Goya, que actualmente se conserva en una colección particular suiza. Estas ventas se llevaron a cabo, en parte, gracias a la mediación de Pedro Vicente Buendía García, quien fue diputado a Cortes por el distrito de Alcalá de Henares entre 1918 y 1925<sup>26</sup>. Curiosamente, el propietario del *Suicidio de Catón* de Barcelona, Francesc Fàbregas, también fue diputado a Cortes representando a la circunscripción de Olot entre 1918 y 1919. ¿Quizás Buendía García es el punto de conexión entre la familia Montpensier y el coleccionista barcelonés? ¿Acaso la mediación se realizó en Madrid en unas fechas cercanas a 1918-1919?

#### *Otras versiones de la obra: Hamilton y Madrid*

Al margen de la pintura expuesta en la Galería Española del Louvre, inmortalizada gracias al aguafuerte de Alphonse-Charles Masson, procedente de la venta del Duque de Híjar (posiblemente entre 1820 y 1835), que nosotros apostamos en identificar con la obra atesorada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, también se conocen dos versiones más de idéntico sujeto y composición. La primera podría tratarse de una réplica, que actualmente se conserva en la Art Gallery of Hamilton (Canadá). La segunda es una copia y se halla en los almacenes del Museo Nacional del Prado, en Madrid (España).

El ejemplar de Hamilton posee unas dimensiones de 124,5 x 97,2 cm (fig. 3). Se cita por primera vez en 1975, cuando se expone en la Heim Gallery de Londres, aunque referenciado con unas medidas ligeramente superiores: 127 x 97 cm; en ese momento, y por primera vez, se atribuye al catálogo del pintor Luca Giordano y se fecha hacia 1660<sup>27</sup>. Baticle y Marinas se hacen eco de esta pintura, incluyéndola en el listado de obras que formaron parte de la Galería Española, pese a tener algunas dudas, como por ejemplo que las dos figuras en segundo término del cuadro de la Heim Gallery no se vislumbran en el grabado publicado por Charles Blanc; pero, atención, ya hemos comentado que sí aparecen en el aguafuerte original de Masson<sup>28</sup>. Ferrari y Scavizzi rechazan la conjetura de que el lienzo proceda de la Galería de Luis Felipe de Orleans, por tres razones: 1) la mencionada presencia de personajes en un segundo plano,





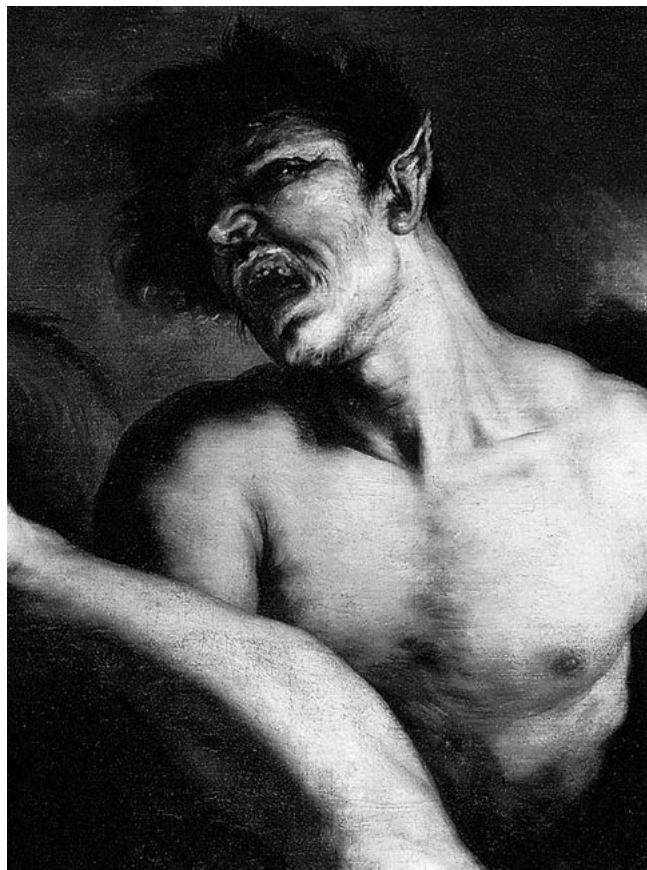
5. Luca Giordano (qui attr.), *Il suicidio di Catone*, 1660 circa, particolare.  
Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



no advertidos por las descripciones de Stirling-Maxwell o Millet; tampoco se advierten en antiguas descripciones de la obra de Barcelona (las fotografías previas a la restauración de 2007 dejan entrever las figuras, pero a duras penas); 2) la diferencia en las dimensiones del cuadro, dado que la pintura de la Galería Española medía 98 x 92 cm, en contraposición, la de la Heim Gallery medía 127 x 97 cm; 3) el estilo de la obra de Giordano en la galería londinense se tiene que fechar a inicios de la década de 1670, ya que posee unas condiciones estilísticas distintas frente a *Socrate vestato da Santippe* (de la colección Molinari Pradelli), pero los autores apuestan que esta podría ser la primera de las dos pinturas que Agnolo Dono ofreció al gran duque Cosimo III de Médici en el año 1684<sup>29</sup>.

No obstante, la Heim Gallery cerró sus puertas poco antes de 1990 y el *Suicidio de Catón* entró en subasta. Vuelve a aparecer el 7 de julio de 1995, en Sotheby's de Londres, con el lote número 108; fue vendido por 35.000 dólares. Más adelante, el 28 de enero de 1999, vuelve a Sotheby's, pero en este caso de Nueva York, con el lote número 523; allí fue adjudicado por la cantidad de 2.380.000 dólares<sup>30</sup>. En este último caso, fue adquirido por la Joey and Toby Tanenbaum Foundation, que lo dona en el año 2000 a la Art Gallery of Hamilton (Canadá)<sup>31</sup>. Posteriormente, en 2003, *The Suicide of Cato* formó parte de una muestra organizada por el Musée d'Orsay y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, con la colaboración del Museo del Prado. En el catálogo en cuestión, se relaciona el lienzo de Hamilton con el que había estado en la Galería Española de Luis Felipe I de Francia; por lo cual, sigue vigente la misma historia relacionada con esta obra, al menos desde que se vio en Londres en 1975. Sin embargo, no se menciona el cuestionamiento de autoría y de procedencia apuntado por Ferrari y Scavizzi<sup>32</sup>. Más tarde, en 2015, formó parte de una nueva exposición temporal presentada por la propia Art Gallery of Hamilton: *Illuminations: Italian Baroque Masterworks in Canadian Collections*<sup>33</sup>.

El ejemplar del Museo del Prado de Madrid tiene unas dimensiones de 125 x 100 cm, y el P5130 como su número de inventario (fig. 4). Podría ser una pintura procedente de la colección Gisberto Pío de Saboya y Spínola (1704-1776), marqués de Castel-Rodrigo, adquirida por el rey Carlos IV para la Casita del Príncipe del Escorial, por aquel entonces



6. Luca Giordano, *San Michele sconfigge gli angeli ribelli*, 1666 circa, particolare. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

atribuida a Caravaggio; posteriormente, la obra también fue considerada una copia de Ribera. Según Úbeda, se trata de una copia de factura mediocre que intenta seguir el modelo original, aunque no reproduce los personajes situados en segundo plano<sup>34</sup>. A nuestro modo de entender, el hecho que no repita las dos figuras de fondo se debe a que toma como modelo el cuadro de Barcelona, donde éstas no se apreciaban antes de la restauración de 2007.

#### *Diferencias entre Barcelona y Hamilton: dimensiones y fuentes gráficas*

Por lo tanto, sólo una de las dos obras (la de Barcelona o la de Hamilton) pudo formar parte de la Galería Española de Luis I de Francia y nosotros pensamos que se trata de la pintura conservada en la capital catalana, por distintas razones. El principal argumento reside en las dimensiones de los cuadros. Las medidas más fidedignas del ejemplar que estuvo presente en la Galería Española son de 137,16 x 106,68 cm, o lo

que es lo mismo, las medidas de longitud tomadas del lienzo del Duque de Montpensier cuando se hizo el catálogo para la exposición de Boston en 1874 (y luego convertidas al sistema métrico). En efecto, estas dimensiones son muy próximas a las de la obra de Barcelona, que cuenta con 134 x 101 cm. Por el contrario, se alejan exponencialmente de las aportadas por la de Hamilton: 124,5 x 97,2 cm.

La argumentación final se fundamenta en la comparación entre el cuadro de Barcelona, el de Hamilton y el grabado realizado por Masson el año 1847 en la Galería Española. Evidentemente, tanto el original como la réplica (o copia) están basados en una misma obra, por la disposición de los personajes y en los detalles como los ropajes, objetos, etc. Pero, a pesar de su gran semejanza, creemos que hay diferencias que vale la pena resaltar. La pintura de Barcelona coincide totalmente con el grabado, sin embargo, en el caso de Hamilton se observan algunas carencias: 1) en el manto que reposa sobre el regazo de Catón se puede apreciar lo que parecen unos parches y una franja, por el contrario, en el ejemplar canadiense el manto es liso, sin entrar en otros múltiples detalles en los pliegues de la ropa; 2) en la parte inferior de la herida abierta se asoman los intestinos, en cambio, en la obra de Hamilton se observa un órgano de color blanco y de mayor tamaño; 3) en los personajes que se representan en segundo término, se atisba un pequeño espacio entre la oreja del individuo, colocado a la izquierda, y el margen del cuadro, y, por otra parte, el segundo no se lleva la mano a la cabeza (en origen seguro que la mano aparecía en ambas obras, pero en el caso de Barcelona prácticamente no se aprecia, tal y como se refleja en el grabado), situación completamente diferente en la pintura de Hamilton.

#### *Atribución a Luca Giordano*

Finalmente, es necesario mencionar el estilo de las obras. La pintura de Hamilton fue atribuida a Luca Giordano (Nápoles, 1634-1704) y a este mismo artista hay que adjudicar el cuadro de Barcelona. El pintor napolitano posee una trayectoria bastante ecléctica y difícil de clasificar, de todos modos, se le puede definir como un creador muy atento a las obras de los grandes maestros, a los que imitó en distintas ocasiones (empezando por Ribera y Mattia Preti en Nápoles, después con Rubens y Pietro da Cortona en Roma,

Veronese en Venecia, o Correggio en Parma, entre otros). También cabe señalar su gran creatividad e imaginación, hecho que le salva de caer en la copia y la vulgaridad al acercarse a las distintas corrientes en las que se inspira.

En la composición del *Suicidio de Catón*, se observa claramente como el estilo de Giordano estaba bajo la influencia del gran José de Ribera. Por este motivo, la creación de la obra se habría llevado a cabo en una primera etapa, con la formación directa del maestro español o por alguien de su círculo. La ascendencia de Ribera en el italiano era tan clara, que se percibe en los parecidos temáticos, compositivos y estilísticos de su pintura, por lo que algunas obras del período juvenil de Giordano fueron atribuidas en el siglo XIX al propio Ribera, como ocurrió con el ejemplar que ahora estudiamos.

En este caso, el personaje de Catón de Útica aparece representado de forma individualizada, como un filósofo, para poder ejemplificar su peculiaridad e idiosincrasia. Igual que Ribera, Giordano pinta un retrato de medio cuerpo que surge de la oscuridad, donde resalta las ropas rasgadas; esta práctica completa el perfil del retrato psicológico, ya que es sinónimo del desinterés por las cosas mundanas<sup>35</sup>. Se trata de una obra que presenta el carácter fuerte y decidido del político, así como su intelectualidad (gracias a la presencia de libros y papeles), y un intenso sufrimiento plasmado en su expresividad facial. El hecho de inmortalizar la manifestación del dolor mediante la tortura, el sacrificio o el suicidio, es un ejercicio que comporta la expresión más álgida de la representación del cuerpo humano, a menudo reflejada en el rostro y los brazos. Vale la pena destacar algunas de las representaciones de castigos sufridos por personajes mitológicos que popularizó Tiziano (las llamadas «furias»), como Ixión (fue atado a una rueda que no paraba nunca de girar), Sísifo (obligado a cargar con una enorme piedra siempre cuesta arriba), Tántalo (condenado a pasar hambre y sed eternamente) y Ticio (su hígado fue devorado por un buitre). Esta serie pictórica influyó claramente sobre algunas de las obras de Ribera, como *Ixión* (Museo del Prado), *Prometeo* (vendido a Sotheby's Londres en el año 2009) y *Apolo y Marsias* (Museo di Capodimonte de Nápoles), entre otros<sup>36</sup>. Giordano siguió esta vía compositiva y expresiva en algunos de los cuadros de temática mitológica: se aprecian los torsos desnudos de

hombres adultos, representados a partir de violentos escorzos y rostros con las bocas abiertas, desgarrándose de dolor.

La muerte de Catón se convirtió en un tema recurrente en su pintura, ya que la plasmó al menos en seis ocasiones más. Se trata de obras distintas, que iconográficamente representan la cronología del suicidio del político. Una secuencia que empieza cuando Catón se clava la espada en el vientre, después se abre la herida en soledad, acto seguido aparecen los personajes que lo contemplan horrorizados y, finalmente, el protagonista se extrae sus propias entrañas. Véase los distintos ejemplares: *Catón de Utica* al Musée des Beaux-Arts André Malraux de El Havre; *Muerte de Catón de Utica* al Hermitage Museum de San Petersburgo; *La muerte de Catón* en el Musée des Beaux-Arts de Chambéry; la *Muerte de un filósofo/El suicidio de Catón* al Musée d'Art et Histoire de Cognac; y *La muerte de Catón* subastado en un mercado de anticuarios de Nueva York. La mayoría de las obras siguen el mismo prototipo de representación: el personaje colocado en primer término, de medio cuerpo, vestido con harapos, con el torso desnudo y con algunos elementos que ayudan a su identificación e individualización (libros, papeles, espada, etc.); son curiosas las semejanzas con algunos detalles de los filósofos de Ribera, especialmente aquellos que fueron encargados por el Duque de Alcalá entre 1629 y 1631, y de los cuales se conocen numerosas copias. Ciertamente, el suicidio de Catón fue una temática que tuvo éxito en el siglo XVII, ya que también fue representada por artistas como Gioacchino Assereto, Giovan Battista Langetti, Matthias Stomer, Charles Le Brun, Paolo de Matteis, Johann Carl Loth «il Carlotto», entre otros.

En la gran mayoría de ocasiones, Luca Giordano introduce variantes en sus composiciones, por lo cual es difícil encontrar réplicas idénticas. Sin embargo, se tiene constancia de algunas versiones, muchas de las cuales se ha tendido a pensar que eran esbozos o estudios preparatorios. De todas formas, existen algunos ejemplos como la *Crucifixión* (Palazzo Reale de Génova y colección Matarazzo de Nápoles), *San Juan Evangelista tiene la visión de la Inmaculada* (Residenzgalerie de Salzburg y Casita del Príncipe dentro del Palacio del Pardo en Madrid), entre otras; para una composición similar, de una sola figura, véase *Astrónomo* (Musée

des Beaux-Arts de Chambéry y colección barón Howard de Walden en Londres)<sup>37</sup>. En el caso que nos ocupa, el *Suicidio de Catón*, tenemos dos composiciones prácticamente clónicas, pero en las que se observan estilos notoriamente diversos. Una posible explicación sería que una de las pinturas fuese autógrafa y la otra de taller o una copia. También podría justificarse a través de la evolución temporal, es decir, que fuesen obras del mismo pintor, pero realizadas en una cronología diferente (entonces la acotación estilística de Ferrari y Scavizzi adquiriría todo el sentido).

El personaje que sirve de modelo para el *Suicidio de Catón*, tanto en la obra de Barcelona como en la de Hamilton, se halla en otras pinturas de Luca Giordano, con una postura similar: de perfil, gesto violento del cuello, facciones del rostro y boca entreabierta (fig. 5). Estas obras se sitúan cronológicamente entre los años 1660 y 1678, y son: *Apolo desollando Marsias*, del Museo Bardini de Florencia (en la figura de Marsias); *Prometeo atado*, de la National Gallery de Eslovenia en Liubliana; *San Miguel*, de la Gemäldegalerie National Museum de Berlín (en la figura del ángel caído); y finalmente *El arcángel Miguel se enfrenta a los ángeles renegados* del Kunsthistorisches Museum de Viena (en las figuras de diferentes ángeles renegados: fig. 6). En la última obra citada, Giordano utiliza repetidamente el modelo comentado, representándolo en diferentes escalas, sin embargo, si se invierte la imagen del ángel rebelde, de la zona inferior izquierda, y se recoloca de forma vertical, obtenemos una figura casi idéntica al Catón de Barcelona. Esta vez con el torso desnudo, con la oreja puntiaguda y con bigote, pero exactamente la misma postura, expresión y tratamiento de la luz; en cambio, el Catón de Hamilton tiene el mentón ligeramente más bajo y con una iluminación totalmente diferente.

Por lo tanto, después de presentar toda la argumentación expuesta en este estudio, creemos que la pintura del Museu Nacional d'Art de Catalunya es un original de Luca Giordano y que formó parte de la citada Galería Española cuando se expuso en el Palacio del Louvre entre 1838 y 1848. Verdaderamente, sería una poética coincidencia que los dos cuadros que gozaron de mayor popularidad durante su exposición en París (después de convivir juntos en la colección del Duque de Híjar), el *Suicidio de Catón* y el *Martirio de san Bartolomé*, se hayan reencontrado de nuevo, años más tarde, en el mismo museo catalán.

- <sup>1</sup> Véase J. YEGUAS, *Francesc Fàbregas i Mas (1853-1933): metge, polític, benefactor i col·leccionista*, en *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, Bellaterra-Sitges 2020, en curso de publicació.
- <sup>2</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, *Junta de Museus, Donacions, dipòsits i llegats testamentaris, any 1934* (código ANCI-715-T-2620).
- <sup>3</sup> J. BATICLE, C. MARINAS, *La galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris 1981, pp. 161-162, cat. núm. 249. Para la referencia a Sandrart, véase E. DU GUÉ TRAPIER, *Ribera*, New York 1952, p. 230.
- <sup>4</sup> F.X. BURTIN, *Traité des connaissances nécessaires aux amateurs de tableaux* (1808), Valenciennes 1846, p. 491.
- <sup>5</sup> S. PERCY, R. PERCY, *The Percy Anecdotes*, London 1821, IV, pp. 76-77.
- <sup>6</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000, I, p. 271.
- <sup>7</sup> Archivio di Stato di Roma, *Notai Capitolini, Simon de Comitibus*, uff. 29, vol. 274, fol. 285-296 y 306-339. Consultado en línea a través de Getty Provenance Index.
- <sup>8</sup> F.S. BALDINUCCI, *Vita del pittore Luca Giordano napoletano (antes de 1705)*, en «Zibaldone Baldinucciono», Firenze 1980-1981, II, p. 438.
- <sup>9</sup> Manuscrit conservado per el marqués Gaetano Capponi, y consultable online en la web de la Fondazione Memofonte: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/delrosso.pdf>.
- <sup>10</sup> G. CAMBIAGI, *L'antiquario fiorentino o sia guida per osservare con método le cose notabili della città di Firenze*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1765, p. 229; F. BORRONI SALVATORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, en «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 18, 1974, p. 144.
- <sup>11</sup> D.L. ROLDÁN, *Formely Jusepe de Ribera, now Luca Giordano. Cato tearing out his entrails*, en *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, New York-Paris 2003, p. 445, cat. núm. 63.
- <sup>12</sup> E. MARCH, *Aportacions a la procedencia del Martiri de Sant Bartomeu de Jusepe de Ribera*, en «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», 4, 2000, p. 36, nota 9.
- <sup>13</sup> J. BATICLE, C. MARINAS, *op. cit.*, pp. 161-162.
- <sup>14</sup> *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, París, Imprimerie de Crapelet, 1838, p. 63. Véase también H., *Suite de Jacques Ribéra (dit l'Espagnolet) – dentro de Musée espagnol –*, en «Journal des artistes. Revue pittoresque», XII, 1838, 4, p. 39.
- <sup>15</sup> W. STIRLING-MAXWELL, *Annals of the artists of Spain*, London 1891, III, p. 902.
- <sup>16</sup> É. MOREAU-NÉLATON, *Millet, raconté par lui même*, Paris 1921, I, pp. 29-30.
- <sup>17</sup> C. BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, Paris 1869, p. 1 (Joseph Ribera) [p. 126].
- <sup>18</sup> Véase <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402735053>.
- <sup>19</sup> D.L. ROLDÁN, *op. cit.*, p. 445.
- <sup>20</sup> *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería [Real Palacio de San Telmo] de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, duques de Montpensier*, Sevilla 1866, p. 51, cat. núm. 187.
- <sup>21</sup> *Catalogue of pictures belonging to H.R.H. the Duke of Montpensier and of other pictures also loaned to the Museum of Fine Arts*, Boston 1874, núm. cat. 11.
- <sup>22</sup> H. JAMES, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts* (1956), Madison 1989, p. 85.
- <sup>23</sup> Á. RODRÍGUEZ REBOLLO, *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid 2005, p. 218, cat. núm. 5018.
- <sup>24</sup> M. UTRILLO, *Joseph de Ribera (l'Espagnolet)*, Barcelona 1908, p. 13.
- <sup>25</sup> T. FALCÓN MÁRQUEZ, *El legado de Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla*, en «Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte», 3, 1990, pp. 210-211.
- <sup>26</sup> Véase S. GUZMÁN MORAL, *La Infantona. Carmela Giménez, vizcondesa de Tèrmens*, Madrid 2005.
- <sup>27</sup> *Paintings by Luca Giordano. Summer Exhibition, June 20 – August 29, 1975* [Heim Gallery], London 1975, cat. núm. 2.
- <sup>28</sup> J. BATICLE, C. MARINAS, *op. cit.*, pp. 161-162. Véase también Á. RODRÍGUEZ REBOLLO, *op. cit.*, pp. 78 y 135.
- <sup>29</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *op. cit.*, I, p. 271.
- <sup>30</sup> Véase D.L. ROLDÁN, *op. cit.*, p. 445.
- <sup>31</sup> S. MILROY, *Tales of an art collector*, en «The Globe and Mail» [Toronto], 15 de febrero de 2003.
- <sup>32</sup> D.L. ROLDÁN, *op. cit.*, p. 445.
- <sup>33</sup> B. LECA et alii, *Illuminations: Italian Baroque Masterworks in Canadian Collections*, London 2015.
- <sup>34</sup> A. ÚBEDA, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid 2017, pp. 338-339. Véase también *Levantamiento de depósitos*, en «Boletín del Museo del Prado», VIII, 1987, 24, p. 207.
- <sup>35</sup> Véase S. CALVO, *Filósofos y bufones*, Madrid 2008.
- <sup>36</sup> Véase M. FALOMIR, *Las furias: alegoría política y desafío artístico*, Madrid 2014.
- <sup>37</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *op. cit.*, II, pp. 478, 560 y 701.

---

## ABSTRACT

### *A Suicide of Cato by Luca Giordano in the National Art Museum of Catalonia*

The present study proposes to contextualize an unpublished painting held in storage in the National Art Museum of Catalonia in Barcelona. The painting reflects the iconography of Cato's suicide and must be assigned to Luca Giordano. It is to be identified as the one sold in 1846 by the Duke of Híjar and, between 1838 and 1848, became part of the *Galerie espagnole* belonging to King Louis Philippe I of France. The *Suicide of Cato* was sold to the Duke of Montpensier (documented for Seville until 1892), after which it came to the museum in Barcelona in 1934 from the collector Francesc Fàbregas.



# Gabburri e Sagrestani: due biografi di Luca Giordano nella Firenze del Settecento

## Carlotta Brovadan

Racconta Bernardo De Dominici che Cosimo III de' Medici avrebbe definito Luca Giordano «pittore maraviglioso, fatto da Dio per soddisfare a' principi!», una chiosa che ben riassume il successo dell'artista nella Firenze del nono decennio del Seicento<sup>1</sup>. La relazione tra il partenopeo e la capitale medicea, i tempi e i modi del suo rapporto con le famiglie del patriziato locale, le reazioni alle prodigiose quanto celeri imprese della cupola Corsini e della galleria Riccardi, il sorpasso nei *desiderata* della committenza rispetto a coloro che credevano di detenere a livello municipale il primato nel campo della pittura<sup>2</sup> sono tutti temi ben scandagliati negli studi dedicati all'artista e nelle indagini sul tardobarocco toscano<sup>3</sup>. Questo contributo intende piuttosto evidenziare come si finì per costruire *a posteriori*, almeno per alcuni aspetti, il 'personaggio' Giordano in due dei medaglioni biografici redatti in città nel Settecento. Scritti di cui si tenterà una lettura interessata a rivelare la cultura degli estensori, i metodi di elaborazione testuale, le fonti utilizzate e, soprattutto, le forzature critiche cui gli autori ritennero di fare ricorso nella narrazione: azioni, scelte e posizioni che, più che in termini di verosimiglianza storica, risultano significative perché sottendono il ruolo giocato da ciascun biografo nello scacchiere dell'arte e della critica d'arte nella Firenze del XVIII secolo e sono testimoni dell'onda lunga generata dal soggiorno dell'artista in città.

Al di là della precoce parentesi inserita nelle *Notizie* di Filippo Baldinucci<sup>4</sup> e del più tardo elogio incluso nell'undicesimo volume della *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura* (1775)<sup>5</sup>, altri tre profili della personalità di Giordano furono approntati nella prima metà del Settecento da Francesco Saverio Baldinucci (1663-1738), Giovan-

ni Camillo Sagrestani (1660-1731; fig. 2) e Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742; fig. 1), ma rimasero inediti.

La raccolta di vite di artisti che Baldinucci figlio elaborò tra il 1725 e il 1730<sup>6</sup> come ideale prosecuzione del lavoro paterno è il compendio che ha goduto di maggior attenzione negli studi, in virtù dei punti di forza evidenziati da Oreste Ferrari già nel 1966: l'individuazione puntuale del rapporto tra il napoletano, Pietro da Cortona e Giovanni Lanfranco, e il mutuo scambio che Francesco Saverio ebbe con De Dominici, il più celebre biografo del grande pittore<sup>7</sup>. Meno fortunati, al contrario, i brevi passi di Gabburri<sup>8</sup> e di Sagrestani<sup>9</sup>, il cui esame comparato pare invece stimolante qualora si considerino le posizioni contrapposte dei due nell'orizzonte artistico e culturale della capitale toscana: il primo, erudito, collezionista e dilettante, ma soprattutto luogotenente dell'Accademia e accanito sostenitore della concezione vasariana del disegno<sup>10</sup>; il secondo, invece, frescante antiaccademico, spregiudicato imprenditore e *dominus* di una frequentatissima bottega che proprio Gabburri osteggiava con parole asperime per la mancanza di un corretto tirocinio grafico<sup>11</sup>.

Una dicotomia in cui, nella dimensione testuale qui esaminata, Luca Giordano fu chiamato in causa come *auctoritas super partes* dai due scrittori, ciascuno intenzionato a proporre e ad avvalorare il proprio modo di intendere la pittura per interposta persona e quindi in maniera solo apparentemente scevra da partigianeria.

Le ventuno biografie scritte da Sagrestani compongono una silloge di «stravaganti pittori»<sup>12</sup> dallo «strano cervello»<sup>13</sup> di cui si ripercorrono aneddoticamente gli eccessi: dalle avventure scollacciate di Lorenzo Lippi alle burle di Andrea Scacciati, dalle frequentazioni *sui generis* di Carlo

Marcellini fino alla rocambolesca vicenda di Sebastiano Ricci, dal tono quasi *noir* nel riferire dei ripetuti tentativi del bellunese di assassinare la moglie. E in questa eccentrica congerie anche Giovanni Camillo doveva rientrare a pieno titolo, se ci fidiamo di quanto raccontò di lui lo stesso Gabburri. Nelle sue *Vite* questi scelse infatti di non ignorare il tanto disprezzato concittadino, ma anzi gli dedicò un lungo e pungente passo secondo cui «gli piacque di trattarsi bene, volendo sempre alla sua tavola le vivande migliori, e più delicate. Morì (...) lasciando miserabilissima la sua numerosa famiglia, quantunque avesse guadagnato assaissimo»<sup>14</sup>.

Il campionario di bizzarrie ascritte alle diverse personalità così delineate richiama alla mente la compagnia di artefici 'scioperati' tratteggiata da Giovanni Boccaccio nelle novelle di Calandrino, Bruno e Buffalmacco. Non è possibile in questa sede che accennare *en passant* alla fortuna nella storiografia artistica dal Quattro al Seicento dei *topoi* inseriti nel *Decameron*, alcuni di derivazione antica, altri conati dallo stesso certaldese.

Si potrà tuttavia ricordare che il polo opposto ai famosi perdigiorno boccacceschi era rappresentato da Giotto, «bellissimo favellatore» e pittore capace di imitare il reale fino a ingannare chi ne osservasse le opere. E il 'Giotto sagrestanesco' – potremmo dire – è Luca Giordano, e il profilo tracciato dal fiorentino ne tralascia le frasi fulminanti riportate dai Baldinucci<sup>15</sup> esaltandone invece la capacità di raggiungere la *summa similitudo* con la natura, categoria recuperata *tout court* dagli umanisti tre e quattrocenteschi all'interno dell'aneddotica pliniana<sup>16</sup> e divenuta ormai prassi d'ordinanza nei giudizi sulla pittura da Ghiberti a Vasari e oltre. Prima di lodarne brevemente i dipinti licenziati per Venezia (che egli ebbe occasione di conoscere e copiare in uno dei suoi viaggi)<sup>17</sup>, Napoli e la Spagna, Sagrestani sottolineava la versatilità del partenopeo che, a differenza di altri colleghi – eccellenti, ma pur sempre tali in una sola «particolarità dell'operare» –, era avvicinato a Michelangelo, il più grande tra gli «operatori universali», in un preambolo strumentale all'elogio della *copia et varietas* che Luca seppe realizzare nella volta Riccardi. Mi sembra tuttavia *l'incipit* il passo più interessante di questa *Vita*:

Ogni cosa che egli si metteva a fare in pittura, tutto era così bene esplicito al naturale, che parevano vive e che ogni cosa fusse cavato da esso, e pure ogni sua operazione era fatta a mente. E questo con verità posso asserire, perché molte volte l'ò veduto operare senza mai veder cosa alcuna<sup>18</sup>.

Se una condotta simile era stata registrata nel 1682 anche da Andrea Del Rosso che, pur avendo ospitato in casa propria l'artista al tempo dei lavori per i Corsini, non era stato in grado di procurare alcuno schizzo ad Apollonio Bassetti «perché egli dipinge in una certa maniera, che non si vede altro disegno che la propria pittura»<sup>19</sup>, ci sarebbe da chiedersi quali siano state le «molte» occasioni in cui Sagrestani poté osservare dal vero il più anziano e affermato collega. Un interrogativo di non facile risoluzione per la scarsità di notizie che ancora caratterizza la prima attività del fiorentino, spesso impegnato lontano dalla patria fino al definitivo rientro nel 1691, che tuttavia il recente profilo di Maria Cecilia Fabbri ha contribuito a chiarire attraverso la messa a sistema di varie notazioni autobiografiche che egli inserì nella propria compilazione<sup>20</sup>. Benché non precisabile con certezza, l'orizzonte dei possibili incroci tra i due pittori appare dunque oggi quantomeno circoscrivibile: non al 1682 e all'impresa del Carmine, poiché Giovanni Camillo doveva trovarsi allora a Bologna presso Carlo Cignani<sup>21</sup>, quanto piuttosto al periodo tra la primavera del 1685 e la fine dello stesso anno, quando l'uno calcava i ponteggi dei Riccardi e l'altro metteva mano ai dipinti per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a San Giovanni Valdarno, prima di lasciare nuovamente la città natale<sup>22</sup>.

Ad ogni buon conto, contrariamente a quanto sostenuto da Sagrestani, Giordano è pacificamente attestato quale autore non solo di bozzetti, ma anche di disegni (sia copie di opere antiche e moderne sia elaborazioni di composizioni originali)<sup>23</sup>, un *modus operandi* ben noto già ai contemporanei<sup>24</sup>; bastino qui gli esempi, per limitarsi all'ambiente toscano, di Filippo Baldinucci che ne ricordava l'attenzione dedicata alla *Venere Medici*, copiata «centinara di volte (...) in innumerabili vedute», e di Gabburri stesso, la cui collezione ne annoverava alcuni fogli<sup>25</sup>. Con tale licenza narrativa Giovanni Camillo sembrerebbe insomma quasi voler certificare il proprio metodo di lavoro, in cui la progettazio-

ne grafica preliminare rivestiva un ruolo pressoché marginale, per il tramite dell'operato del celebre forestiero di cui egli si fregiava di essere stato testimone diretto.

Debitore del brio e della spigliatezza pittorica dell'artefice napoletano, l'artista fiorentino fu probabilmente colui che in città – insieme ad Alessandro Gherardini – ne apprezzò e ne comprese appieno l'innovativo linguaggio. Una parentela riconosciuta *ab antiquo*, seppur con intenti scopertamente ostili, da Gabburri in persona entro una lunga nota manoscritta in cui egli riversò tutta la propria frustrazione per lo stato, a suo dire rovinoso, in cui versava l'arte del granducato<sup>26</sup>. In breve, l'Accademia del Disegno disertata, la fatica dello studio scansata in favore di una pratica tutta incentrata sul colore, addirittura l'«isterminio totale di sì belle arti»<sup>27</sup> erano i capi di imputazione contestati, tra gli altri, a Sagrestani, Gherardini, Pier Dandini e Matteo Bonechi. Con la libertà assicurata da appunti che «non saranno, non solo considerati, ma nemmeno veduti mai da veruno»<sup>28</sup>, l'erudito arrivava a ravvisare in Giordano il «primo autore di un tanto scandalo». Sebbene più per colpa che per dolo, la capacità del campano di coniugare velocità di esecuzione e qualità dei risultati avrebbe infatti illuso i giovani circa la possibilità di operare senza un opportuno percorso formativo preliminare, saldamente incentrato sull'imitazione dell'antico e dei grandi maestri<sup>29</sup>.

Nell'elaborare il profilo giordanesco da inserire nelle successive *Vite*, ambizioso tentativo di aggiornamento dell'*Abbecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi, l'approccio di Gabburri subì tuttavia un'evoluzione, forse anche in ragione di alcune letture che – come vedremo – poterono affinare le sue armi dialettiche. Per gli studi più recenti i quattro suoi volumi manoscritti hanno rappresentato una miniera di notizie, soprattutto sui pittori toscani vissuti tra Sei e Settecento, ma l'opera è altresì testimone delle posizioni teoriche dell'erudito, che percorrono l'intera compilazione, benché in modo non organico, anche a causa del carattere non definitivo del testo e dell'estensione della raccolta. Alcuni brani di vera e propria critica militante risultano in particolare incentrati sul ruolo-guida rivestito nella pratica artistica dal disegno, che non solo viene (come di consueto) rivendicato quale peculiarità fiorentina, ma anche polemicamente difeso su un fronte che si era nel frattempo aperto in seno alla città granducale,



1. Giovanni Domenico Ferretti, *Ritratto del Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri*, 1740. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

quello della contrapposizione tra fazione accademica e fronda sagrestanesca. Viste le premesse, non ci si sarebbe stupiti se l'autore avesse tributato al napoletano un elogio di circostanza – inevitabile data la statura del forestiero e dei suoi committenti toscani –, limitandosi magari a rimpinguare quanto detto da Orlandi con citazioni dalla letteratura di periegesi. Il passo gabburriano si distingue invece per un lavoro critico più sottile e offre dunque l'occasione per analizzare le modalità cui lo scrittore fece ricorso per strutturare le biografie e renderle veicolo delle proprie idee. Il brano risulta formato da quattro blocchi di informazioni: il secondo e il quarto elencano opere principalmente fiorentine e veneziane e passano in rassegna alcune tra le fonti che Francesco Maria Niccolò dovette consultare<sup>30</sup>; il primo e il terzo risultano più interessanti ai fini dei ragionamenti proposti in questa sede:





2. Antonio Pazzi (da Giovan Camillo Sagrestani), *Autoritratto di Giovan Camillo Sagrestani*. Da O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano ...*, Firenze, nella stamperia Mouckiana, 1765-1766, I, parte II, 1765, tra pp. XVIII e XIX.

Luca Giordano, napoletano, dove nacque l'anno 1628, detto "Luca fai presto" per la velocità del pennello nel dipingere, nel concepire e nel partorire in un fiato medesimo. Studiò da Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, del quale con grande artificio seguì lo stile. Veduti poi i dipinti veneti e romani, non disprezzando altresì le pitture della scuola fiorentina, addolcì la maniera con impasto gradito, manierato e di botte franche e altre volte con grazioso finimento<sup>31</sup>.

L'esordio ripropone fedelmente le parole del padre bolognese<sup>32</sup>, ma una notazione inserita *ex novo* da Gabburri è in qualche modo già spia del progetto allestito per riassorbire il napoletano tra coloro che avevano studiato e operato correttamente, poiché oltre ai «dipinti veneti e romani» Giordano

non disprezzò «le pitture della scuola fiorentina». Un'aggiunta che fu forse suggerita al compilatore dalla lettura della prima biografia giordanesca di De Dominici (edita in forma anonima nel 1728), che risulta attestata tra le fonti del manoscritto<sup>33</sup>. Essa ricordava infatti come, di ritorno da un viaggio nell'Italia settentrionale, Luca si sarebbe fermato a Firenze per «ammirare le opere magnifiche, e famose di tanti suoi maravigliosi artefici, che in tante nobili, ed ottime facultà v'avevan fiorito»<sup>34</sup>. L'autore toscano si interrogava poi sul perché Orlandi si fosse servito del termine «manierato» per lodare il pittore<sup>35</sup>, una scelta semantica del tutto incoerente agli occhi di chi intendeva tale aggettivo nel suo senso più deteriore, quello codificato nel *Vocabolario* di Filippo Baldinucci:

dicesi di quell'opre, nelle quali l'Artefice discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane, quanto negli animali, nelle piante, ne' panni, e altre cose, le quali in tal caso potranno bene apparir facilmente e francamente fatte; ma non saranno mai buone pitture, sculture, o architetture, né avranno fra di loro intera varietà<sup>36</sup>.

Non a caso Gabburri definiva Sagrestani un «pittore ammanierato (se pure merita il nome di pittore)» che dipingeva con «quella facilità e quella speditezza che tanto poi hanno pregiudicato alla scuola fiorentina e che avrebbero totalmente distrutto l'antico suo pregio della correzione nel disegno»<sup>37</sup>. Le medesime caratteristiche di velocità e sprezzatura nell'esecuzione erano tuttavia ascrivibili anche all'illustre forestiero: l'erudito, che conosceva la silloge biografica sagrestanesca<sup>38</sup>, si trovava dunque a dover distinguere la pratica del campano da quella di Giovanni Camillo, anche al fine di impedire che questi potesse diffondere senza contraddittorio l'immagine di un Giordano che avesse condotto ogni operazione «a mente» con esiti in cui «tutto era così bene spiegato al naturale». La sua arringa prese le mosse ancora una volta dalle notizie circolanti sulla prima formazione dell'artefice regnicolo e, probabilmente, di nuovo da De Dominici<sup>39</sup>:

È vero che Giordano dipingeva con una velocità indescrivibile, ma è vero altresì che in sua gioventù studiò indefessamente disegnando dalle statue e dai bassirilievi antichi, non lasciando sasso (per così dire) in Roma che egli

non disegnasse, come ne fanno ampia testimonianza tanti suoi disegni che vanno per le mani dei dilettanti. Studiò le opere di Michelagnolo e le pitture di Raffaello, con tutte quelle dei migliori maestri<sup>40</sup>.

Egli avrebbe insomma svolto in autonomia quel tirocinio sull'antico e sui grandi maestri del Rinascimento che non solo era raccomandato fin dai tempi di Vasari, ma che in anni più prossimi a Gabburri era stato impartito ai giovani toscani nell'Accademia appositamente impiantata a Roma da Cosimo III. L'autore suggeriva quindi un implicito parallelo tra la formazione dell'artefice forestiero e quella che lui stesso sentitamente propugnava<sup>41</sup> e se ne serviva per consegnare ai lettori un severo ammonimento, cui la struttura retorica del testo conferisce ulteriore autorevolezza nel presentarlo quasi quale lascito di Giordano in persona:

Con questo capitale, adunque, e con quello di uno spirito sublime di cui fu dotato da Dio poté, senza dare nello statuino (tanto decantato da alcuni scrittori), operare con franchezza e con buonissimo colorito, come si vede e si conosce dalle sue opere, lasciando per avvertimento a coloro che vogliono seguitare il di lui stile col presto e velocemente dipignere che, prima d'imitarlo in questa parte, procurino d'imitarlo nell'altra, cioè collo studiare nella stessa maniera che studiò egli<sup>42</sup>.

Un'esortazione dallo spiccato fine didattico destinata non solo ai sagrestaneschi, ma a chiunque non tenesse in debita considerazione la pratica del disegno. Proponendo Luca quale felice punto di equilibrio tra l'acribia nello studio della statuaria classica, di Michelangelo e di Raffaello, e la sprezzatura del fare pittorico, egli non mancò di riservare una stiletta anche a un altro rivale, quel Carlo Cesare Malvasia che nelle sue polemiche *contra Vasarium* aveva speso il termine «statuino» per indicare le nefaste ripercussioni che, a suo parere, un'eccessiva frequentazione delle antichità avrebbe causato allo stile degli esponenti della scuola toscano-romana<sup>43</sup>.

Francesco Maria Niccolò seppe insomma depurare il profilo giordanesco di quella *vis polemica* che ne aveva animato gli appunti – mantenuta invece senza riserve nei confronti di Sagrestani –, ma operò anche una selezione

'chirurgica' delle notizie da recuperare da altre fonti, cercando di tacere in particolare quella «valenza antiaccademica e anticlassicista dell'opera di Giordano» che «De Dominici ha ben chiara»<sup>44</sup>. Parlanti in tal senso le analogie tra il passo che descrive gli attacchi del pittore accademico Francesco Di Maria alla scuola di Luca e le righe gabburriane incentrate su quella del nemico giurato:

Era fatta la scuola di Luca tanto copiosa di scolari, che fin da Roma erano accorsi al grido della sua fama, come anche da altre parti, e dal Regno specialmente. Onde più dall'invidia stimolato il Maria facea, che i suoi discepoli chiamasser la scuola di Luca, la *Scuola Ereticale, che facea traviare dal dritto sentiere colla dannata libertà di coscienza*: tuttociò a riguardo dell'ideata vaghezza del colorito, che s'imparava nella sua scuola da suoi discepoli<sup>45</sup>.

[Sagrestani] tenne scuola aperta, la quale fu un seminario di errori, introducendo colla sua diletta macchia il morbo pestifero dell'ammanierato, e quella facilità e quella speditezza tanto decantata dal padre maestro Orlandi, sono stati appunto in quest'uomo quei capitali difetti, che tanto poi hanno pregiudicato alla scuola fiorentina e che avrebbero totalmente distrutto l'antico suo pregio della correzione nel disegno, se non fosse stata sostenuta da un Gabbiani, da un Redi e da altri suoi coetanei<sup>46</sup>.

La migliore sintesi di questi ragionamenti è forse proprio nello slittamento semantico della parola «macchia». Se essa era stata impiegata da Giordano e dai mecenati del Seicento fiorentino per indicare quei bozzetti e quei 'ricordi' che tanto favore avevano incontrato nelle collezioni gentilizie<sup>47</sup>, in Gabburri passò invece a incarnare lo stigma dello stile sagrestanesco.

Ma volendo credere a De Dominici, secondo cui del «gracchiare» degli allievi del Di Maria «si rideva il Giordano, e da' suoi scolari li facea chiamare: *Ebrei ostinati, fissi ne' rancidumi della loro legge* per la seccaggine del pingere»<sup>48</sup>, piace immaginare che in fondo l'artista partenopeo non avrebbe potuto trattenersi dal sorridere del nomignolo di «Cavaliere del Buon Gusto» coniato nella cerchia di Sagrestani per farsi beffe di Gabburri<sup>49</sup>.

## APPENDICE

Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vita di Luca Giordano*, ms. 1730 circa-1742, BNCFI, *Palatino*, E.B.9.5, III, cc. 371v-372r (pp. 1722-1723)<sup>50</sup>

[c. 371v, p. 1722] Luca Giordano, napoletano, dove nacque l'anno 1628, detto 'Luca fai presto' per la velocità del pennello nel dipingere, nel concepire e nel partorire in un fiato medesimo. Studiò da Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, del quale con grande artificio seguì lo maniera stile. Veduti poi i dipinti veneti e romani, non disprezzando altresì le pitture della scuola fiorentina, addolci la maniera con impasto gradito, manierato e di botte franche e altre volte con grazioso finimento. Chiamato replicatamente in Spagna nel 1692, ivi terminò molte opere a fresco e a olio. È morto in questo secolo. Sandrart, par(te) II, libro III, capitolo 28, a 395. *L'Incognito conoscitore* registra le di lui opere che sono in Verona nella chiesa di S(ant)a Maria in Organi, a 224. *Rinnovazione* del Boschini del 1733, a 56. Dipinse in Firenze la cupola della cappella dell'Ecc(ellentissi)ma Casa Corsini nel Carmine. Lo sfondo a olio della soffitta nella chiesa della Madonna della Pace dei p(adri) Foglianti francesi. Due quadri a olio nella bellissima cappella di S(ant)a Maria Maddalena [c. 372r, p. 1723] de' Pazzi, alcuni sfondi a fresco nelle stanze del regio appartamento della G(ran) M(aestà) del Serenissimo Ferdinando Gran Principe di Toscana nel palazzo de' Pitti, e la strepitosa, bellissima galleria nel palazzo dei s(igno)ri marchesi Riccardi, la quale da tutti i professori vien giudicata un capo d'opera e forse la migliore che sia mai uscita dai pennelli di quel grand'uomo. L'epiteto di manierato che gli dà il p(ad)re m(aest)ro Orlandi non so quanto

Sono grata a Ruggiero Doronzo, Monica Fintoni, Antonio Gesino, Andrea Paoletti, Luca Pezzuto e Valter Pinto per il loro supporto e i loro suggerimenti.

<sup>1</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, stamperia del Riccardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III, 2008, p. 779. Il granduca avrebbe pronunciato la frase davanti alla 'macchia' dell'*Allegoria della pacificazione tra fiorentini e fiesolani* eseguita da Giordano in sole quattro ore: sull'opera e in particolare su alcune imprecisioni nella narrazione dell'episodio (presente solo nella stesura del 1742-1745) cfr. E. FUMAGALLI, *Luca Giordano a Firenze: dipinti e "macchie"*, in *Gli Uffizi e il territorio. Bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*, cat. mostra, Firenze 2017, a cura di A. GRIFFO, M.M. SIMARI, Firenze 2017, pp. 12-29, in part. pp. 26-28.

<sup>2</sup> Si pensi a Ciro Ferri, che aveva portato a compimento l'impresa delle Sale dei Pianeti in Palazzo Pitti ed era stato incaricato della formazione dei giovani dell'Accademia romana di Cosimo III, ma che nel 1684 si ritrovò a dover impetrare la protezione di Apollonio Bassetti perché «adesso in Firenze non piacciono altre pitture che quelle del Signor Giordano» (Archivio di Stato di Firenze, d'ora in avanti ASFI, *Mediceo del Principato*, 3950, Roma, 29 settembre 1684, pubblicato in

ridondi in lode di questo professore, né che cosa abbia inteso di dire. È vero che Giordano dipingeva con una velocità indescrivibile, ma è vero altresì che in sua gioventù studiò indefessamente disegnando dalle statue e dai bassirilievi antichi, non lasciando sasso (per così dire) in Roma che egli non disegnasse, come ne fanno ampia testimonianza tanti suoi disegni che vanno per le mani dei dilettanti. Studiò le opere di Michelagnolo e le pitture di Raffaello, con tutte quelle dei migliori maestri. Con questo capitale, adunque, e con quello di uno spirito sublime di cui fu dotato da Dio poté, senza dare nello statuto (tanto decantato da alcuni scrittori), operare con franchezza e con buonissimo colorito, come si vede e si conosce dalle sue opere, lasciando per avvertimento a coloro che vogliono seguire il di lui stile col presto e velocemente dipingere che, prima d'imitarlo in questa parte, procurino d'imitarlo nell'altra, cioè collo studiare nella stessa maniera che studiò egli. Sarnelli, a 64, 214 e 216 e in altri luoghi del suo libro. Pinarolo, in più luoghi della sua opera. Mori in Napoli nel 1704. Palomino, *Museo Pittorico*, tomo III, da 465 sino a 480. Giampiero Zannotti nella sua *Istoria dell'Accad(emi)a Clementina*, lib(ro) II, a 248, nel fine della Vita del cav(alier) Marc'Ant(oni)o Franceschini e 325 nella Vita di Gio(vanni) Antonio Burrini. Nel libro intitolato *Il forestiero illuminato* ecc., impresso in Venezia nel 1740, si dà notizia di diverse pitture pubbliche di Giordano che sono in alcune chiese di Venezia, cioè nella Patriarcale a 80. In Santa Maria del Pianto a 131. Nei Carmini a 235. Nella Madonna della Salute a 255. E nello Spirito Santo a 259. Odoardo Wright nei suoi *Viaggi*, lib(ro) I, a 152, loda una pittura a fresco dipinta da Giordano nella chiesa dei p(adri) Teatini di Napoli. E a 157 registra un'altra sua opera che è nella Certosa di detta città.

K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, München 1962, p. 291, doc. 407). Sulle conseguenze del successo giordanesco a Firenze cfr. E. FUMAGALLI, *Carlo Dolci e le presenze forestiere a Firenze*, in *Carlo Dolci, 1616-1687*, cat. mostra, Firenze 2015, a cura di S. BELLESI, A. BISCEGLIA, Livorno 2015, pp. 124-131, in part. pp. 128-130.

<sup>3</sup> Oltre al fondamentale contributo di S. MELONI TRKULJA, *Luca Giordano a Firenze*, in «Paragone», XXIII, 1972, 267, pp. 25-74, cfr. almeno: R. MILLEN, *Luca Giordano in Palazzo Riccardi, II: the Oil Sketches*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunstunterdenletzten Medici*, München 1976, pp. 296-312; O. FERRARI, *I tempi di Firenze*, in O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, I, pp. 77-103; L.M. DE FRUTOS SASTRE, *Luca Giordano y los Medicis*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti, 2003-2004*, Napoli 2004, pp. 153-157; E. FUMAGALLI, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in «Filosofico umore» e «maravigliosa speditezza». *Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, cat. mostra, Firenze 2007-2008, a cura di E. FUMAGALLI, Firenze 2007, pp. 24-135, in part. pp. 75-119; e da ultimo EADEM, *Luca Giordano a Firenze*, cit., pp. 12-29.

<sup>4</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Santi Franchi, 1681-1728, VI, 1728, pp. 506-507. Baldinucci senior



fu anche in possesso di una *Relazione sulla vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681*, contenente notizie autobiografiche dello stesso artista; cfr. in proposito G. DE VITO, *Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte dedicato a Luca Giordano*, 1991, Napoli 1991, pp. 33-122, in part. pp. 49-50; O. FERRARI, *La fortuna critica*, in O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., I, pp. 213-223, in part. pp. 213-214; V. PINTO, *Luca Giordano nelle fonti letterarie*, in *Luca Giordano, 1634-1705*, cat. mostra, Napoli-Vienna-Los Angeles 2001-2002, Napoli 2001, pp. 469-478, in part. pp. 470-471; G. DE VITO, *La "Relatione"*, in G. SCAVIZZI, G. DE VITO, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Napoli 2012, pp. 144-145; V. PINTO, *Le molte mani di Luca Giordano: a proposito di una rotella del Museo di Dresda*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti, 2017-2018*, Napoli 2018, pp. 141-151.

<sup>5</sup> *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Firenze, Gaetano Cambiagi et al., 1769-1775, XI, 1775, pp. 199-223 (le cui fonti principali furono le biografie di De Dominicis e di Antonio Palomino; cfr. O. FERRARI, *La fortuna critica*, cit., p. 217).

<sup>6</sup> F.S. BALDINUCCI, ms. 1725-1730 circa, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCFi), *Palatino*, 565, ed. come *Notizie di artisti*, in *Zibaldone baldinucciano*, a cura di B. SANTI, Firenze 1980-1981, II, 1981, pp. 3-512, in part. pp. 415-460 per la biografia di Giordano.

<sup>7</sup> O. FERRARI, *La fortuna critica*, in O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, Napoli 1966, I, pp. 245-268, in part. pp. 249-250; V. PINTO, *La Vita del Cavaliere D. Luca Giordano di Bernardo De Dominicis*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, quaderni, 2000, 1-2 [atti delle Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali, Siena-Napoli-Pisa 1998-1999, a cura di F. CAGLIOTI], pp. 243-255; V. PINTO in B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., III, 2008, pp. 746-748; e da ultimo A. ZEZZA, *Bernardo De Dominicis e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017, pp. 27-30.

<sup>8</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, ms. 1730 circa-1742, BNCFi, *Palatino*, E.B.9.5, III, cc. 371v-372r (pp. 1722-1723); il brano è stato oggetto delle puntuali osservazioni di M. NASTASI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri. Incisioni e scritti del 'Cavaliere del Buon Gusto'*, tesi di dottorato in Storia delle arti visive e dello spettacolo, Università degli Studi di Pisa, tutor V. Farinella, ciclo XXIII, 2011, pp. 15-16, ma, a differenza della biografia stesa da Sagrestani, non ha goduto di edizioni moderne e lo si riporta dunque per esteso in appendice. Si segnala però che i quattro volumi di Gabburri sono stati interamente digitalizzati e trascritti a cura della BNCFi e della Fondazione Memofonte e sono consultabili online <<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/?rigamenu=Gabburri>>.

<sup>9</sup> G.C. SAGRESTANI, ms. 1720 circa, BNCFi, *Palatino*, 451, ed. come *Vite*, in *Zibaldone baldinucciano*, cit., I, 1980, pp. 395-459, in part. pp. 434-435 per Luca Giordano; il passo è citato da V. PINTO, *Luca Giordano nelle fonti letterarie*, cit., p. 474, e da G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. La vita e le opere*, Napoli 2017, p. 27, che lo ricordano per i riferimenti alla capacità di Luca di imitare un ampio ventaglio di stili e per il paragone con Michelangelo.

<sup>10</sup> Sulla personalità, sugli interessi collezionistici e sulle *Vite di pittori* di Gabburri, oltre a M. NASTASI, *op. cit.* (con ampia bibliografia precedente), cfr. almeno: F. BORRONI SALVADORI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. III, IV, 1974, 4, pp. 1503-1564; C. ZAMBONI, *Il periodo di Francesco Niccolò Maria Gabburri*, in *Il palazzo Vivarelli-Colonna*, Firenze 1996, pp. 39-73; G. PERINI, *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 80-82; N. TURNER, *The Italian Drawings Collection of Ca-*

*valiere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. BAKER, C. ELAM, G. WARWICK, Aldershot 2003, pp. 183-204; N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri "gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti"*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. GREGORI, R.P. CIARDI, Firenze 2006, pp. 83-94; N. BARBOLANI DI MONTAUTO, N. TURNER, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in «Paragone», s. III, LVIII, 2007, 75-76 (691-693), pp. 27-92; A. DONATI, *Conoscere collezionando. I ritratti della collezione Gabburri*, Foligno 2014.

<sup>11</sup> Su Sagrestani cfr. M. GREGORI, *La pittura a Firenze nel Settecento: dai Medici ai Lorena*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, cit., pp. 9-40, in part. pp. 16-25; M.C. FABBRI, *Sagrestani, Giovanni Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2017, solo online <<http://www.treccani.it/>>. Per i giudizi di Gabburri sull'estroso capobottega si veda più avanti nel testo. Sulla pittura del Settecento fiorentino cfr. anche E. PELLEGRINI, *Tre generazioni nella pittura del Settecento toscano*, in «Predella», 2013, 34, pp. 201-216 ([http://www.predella.it/images/34pdf/34\\_MONO\\_pellegrini\\_14.pdf](http://www.predella.it/images/34pdf/34_MONO_pellegrini_14.pdf)). I più noti 'creati' dell'atelier sagrestanesco furono Matteo Bonechi, Ranieri del Pace e Giuseppe Moriani. Su quest'ultimo si segnala il recente S. CASTELLANA, *Un'incursione nella bottega del Sagrestani. Giuseppe Moriani e il "Martirio di Sant'Andrea" nella chiesa delle Mantellate a Firenze*, in «Prospettiva», 165-166, 2017, pp. 122-133, impalcato sull'approfondimento di una notizia archivistica, pubblicata da Anna Padoa Rizzo (1971) e relativa alle opere per la Compagnia di Sant'Andrea dei Purgatori, che sarebbe «sfuggita» a «tutti gli studi sul pittore»; segnalò però un precedente contributo della scrivente (C. BROVADAN, *Gli sfondati di Giuseppe Moriani*, in *Fasto privato. Decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine. III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, a cura di M. GREGORI, M. VISONÀ, Firenze 2016, pp. 131-135), dove si ricorda – seppur brevemente – il documento in questione e si traccia un profilo aggiornato di Moriani chiarendone gli estremi biografici.

<sup>12</sup> G.C. SAGRESTANI, *op. cit.*, p. 425.

<sup>13</sup> Ivi, p. 436.

<sup>14</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 73 (pp. 1203-1204), in part. c. 73v (p. 1204).

<sup>15</sup> Penso ad esempio ai celebri scambi di battute con Carlo Dolci (F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, cit., V, 1702, pp. 358-359; F.S. BALDINUCCI, *op. cit.*, pp. 438-439) e Volterrano (F.S. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 434), sui quali cfr. da ultimo E. FUMAGALLI, *Luca Giordano a Firenze*, cit., pp. 15-17, 20-21.

<sup>16</sup> M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist observers of Painting and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1971, ed. cons. *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 1994, trad. di F. LOLLINI, pp. 100-103.

<sup>17</sup> Si veda la nota 22.

<sup>18</sup> G.C. SAGRESTANI, *op. cit.*, p. 434.

<sup>19</sup> O. FERRARI, *I tempi di Firenze*, cit., p. 77; M. EPIFANI, *"Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope". Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II", tutor R. De Gennaro, ciclo XX, 2006-2007, p. 108.

<sup>20</sup> M.C. FABBRI, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> L. SACCHETTI LELLI, *Arte e storia a San Giovanni Valdarno*, Fiesole 2002, p. 174; M.C. FABBRI, *op. cit.* Nel corso del secondo soggiorno fuori Firenze Giovanni Camillo ebbe modo di incontrare nuovamente Giordano, seppure solo per il tramite delle opere che questi aveva licenziato anni prima per Venezia; per la copia sagrestanesca della *Natività della Vergine* di Santa Maria della Salute cfr. A. MARABOTTINI, *Un piccolo pro-*

blema di pittura fiorentina tardo barocca (*Due copie dal Giordano e una replica del Sagrestani*), in «Quaderno dell'Istituto di storia dell'arte medievale e moderna. Facoltà di lettere e filosofia. Università di Messina», I, 1975, pp. 39-44, e da ultimo M.C. FABBRI, *op. cit.*

<sup>23</sup> Su Giordano disegnatore si considerino almeno: G. SCAVIZZI, *I disegni*, in O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., I, pp. 171-186; M. CAUSA PICONE, *Luca Giordano alla sua maniera*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. BOSKOVITS, Ciniello Balsamo 1994, pp. 289-294; G. SCAVIZZI, *Nuove copie grafiche di Luca Giordano*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, 1998, Napoli 1999, pp. 109-117 (con particolare attenzione alle derivazioni grafiche da modelli precedenti); IDEM, *Giordano disegnatore*, in *Luca Giordano, 1634-1705*, cit., pp. 367-375; cfr. anche le integrazioni al catalogo dei disegni contenute in G. SCAVIZZI, *Disegni*, in O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003, pp. 103-117, in part. pp. 103-106 (per le copie giovanili) e pp. 111-115 (per gli studi preparatori e la non facile distinzione di questi ultimi dai 'ricordi').

<sup>24</sup> B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., III, 2008, pp. 757, 758, 759, 837, 838.

<sup>25</sup> F. BALDINUCCI, *Notizia del Signor Luca Giordano a 17 marzo 1681* (stile fiorentino), ms. 1682, BNCFI, II.II.110, c. 124r, ed. in S. MELONI TRKULJA, *op. cit.*, pp. 31-32; sulla breve nota cfr. anche O. FERRARI, *I tempi di Firenze*, cit., p. 77. Per gli schizzi giordaneschi in collezione Gabburri si rimanda alla nota 40.

<sup>26</sup> F.M.N. GABBURRI, ms. 1721-1723 circa, Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, P.I., Inv. 2005-A.687.B.2, cc. 51-79, ed. come *Appunti sullo stato dell'arte fiorentina*, in M. NASTASI, *op. cit.*, pp. 328-355.

<sup>27</sup> F.M.N. GABBURRI, *Appunti*, cit., c. 52v.

<sup>28</sup> Ivi, c. 61r.

<sup>29</sup> Ivi, cc. 57r-59r. Per l'esame del passo cfr. M. NASTASI, *op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>30</sup> Per Giordano, tra gli altri, Orlandi, Joachim von Sandrart, Antonio Palomino e numerose guide di città italiane: cfr. *Bibliografia Gabburriana*, a cura di A. CECONI, V. GELLI, M. NASTASI, R. VIALE, in «Studi di Memofonte», 2008, 1, pp. 1-21.

<sup>31</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 371v (p. 1722).

<sup>32</sup> P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704, p. 268: «Luca Giordano napolitano, detto Luca *Fapriesto*, per la velocità del pennello nel dipingere, nel concepire, e nel partorire in un fiato medesimo: studiò da Gioseffo Ribera, detto lo Spagnoletto, del quale con grande artificio seguì la maniera; veduti poi i dipinti veneti e romani addolci la maniera con impasto gradito, manierato, e di botte franche, altre volte con grazioso finimento (...)».

<sup>33</sup> [B. DE DOMINICI], *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni. In questa seconda edizione accresciute colla vita, e ritratto del cavaliere D. Luca Giordano*, Roma [ma in realtà Napoli], per il successore al Mascardi, a spese di Francesco Ricciardo e Giuseppe Buono, 1728, pp. 304-395 (su cui si veda V. PINTO, *La Vita*, cit.). Ci si varrà d'ora in avanti di questo testo, che il fiorentino poté consultare (cfr. *Bibliografia Gabburriana*, cit., p. 8), per i confronti con il suo manoscritto. Nella compilazione gabburriana le citazioni di «Dominici, Vita di Giordano» (cfr. medaglioni di: Abraham Brueghel, in F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., I, c. 148r, p. 253; Andrea Miglionico, ivi, I, c. 170r, p. 297; «Don Diego Gonzalez de Vaga», ivi, II, c. 117v, p. 732; Francesco Di Maria, ivi, II, c. 256r, p. 1003; «Franceschetto di nazione spagnuolo», ivi, II, c. 269v, p. 1030; Giuseppe Simonelli, ivi, III, c. 220v, p. 1444; Nicola Russo, ivi, IV, c. 113r, p. 1979; Nicola Malinconico, ivi, IV, c. 113v, p. 1980) si riferiscono in realtà, come si deduce dalla paginazione, all'opuscolo che nel 1729 ripropose in forma autonoma – ma sempre anonima – la *Vita dedominiciana* ([B. DE DOMINICI], *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*, Napoli, per Francesco Ricciardo, 1729). Benché non si possa escludere del tutto che l'erudito toscano possedesse anche tale

edizione, sembra tuttavia più ragionevole supporre che egli ne abbia mutuato i rimandi dalle aggiunte inserite in chiusura delle biografie di quei medesimi artisti nell'aggiornamento del 1731 all'opera di Orlandi (P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato e corretto*, Bologna-Napoli, per Angelo Vocola, 1731). All'*Abecedario* napoletano, che già collegava esplicitamente la *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano* del 1729 al nome di De Dominicis (V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Napoli 1997, p. 114; IDEM, *La Vita*, cit., p. 243), Gabburri fece infatti più volte ricorso nel proprio scritto: per quanto di nostro interesse basterà ricordare che ogni menzione di «Dominici, Vita di Giordano» è puntualmente seguita dal riferimento all'«aggiunta all'Abecedario pittorico del padre maestro Orlandi ristampato in Napoli nel 1731» e che la ripresa delle note bibliografiche ivi contenute è pedissequa (si veda il caso del profilo di Abraham Brueghel, sprovvisto dell'indicazione della pagina dell'opuscolo del 1729 sia in P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato e corretto*, cit., pp. 431-432, sia in F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., I, c. 148r, p. 253).

<sup>34</sup> [B. DE DOMINICI], *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*, cit., 1728, p. 310.

<sup>35</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 372r (p. 1723): «L'epiteto di manierato che gli dà il padre maestro Orlandi non so quanto ridondi in lode di questo professore, né che cosa abbia inteso dire».

<sup>36</sup> F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Santi Franchi, 1681, p. 88.

<sup>37</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 73r-v (pp. 1203-1204).

<sup>38</sup> F. BORRONI SALVADORI, *op. cit.*, p. 1514; *Bibliografia Gabburriana*, cit., p. 16.

<sup>39</sup> [B. DE DOMINICI], *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano*, cit., 1728, p. 307: «Avendo veduto le opere del divin Raffaello, di Michelangelo, di Polidoro, de' Caracci, e di altri gran maestri, tutto applicossi a disegnarle, non perdonando né a fatica, né a patimento; tal che egli stesso diceva aver disegnatò dodici volte le logge e le stanze di Raffaello, e quasi venti la battaglia di Costantino dipinta da Giulio Romano sul disegno del suo maestro».

<sup>40</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 372r (p. 1723). Lo stesso Francesco Maria Niccolò poteva enumerare qualche foglio attribuito al partenopeo nella propria collezione: «12 disegni (...); 9. Alcuni puttini di Luca Giordano, segnato 11116» (Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, P.I., Inv. 2005-A.687.B.1, c. 12r); «10 disegni (...), uno per un angolo della cupola Corsini nel Carmine, segnato n. 3» (ivi, c. 19r); «3 disegni (...), il terzo a lapis rosso di Luca Giordano, segnato 237» (ivi, c. 20r); «380 disegni in un libro di lettera P, in carta imperiale grande et alto, legato in vacchetta sottile dorata, contiene gli appressi autori (...) Giordano, 1» (ivi, c. 43). Sui disegni giordaneschi e più in generale napoletani nelle collezioni fiorentine cfr. anche M. EPIFANI, *op. cit.*, pp. 94-113.

<sup>41</sup> Sull'Accademia istituita in Palazzo Madama da Cosimo III e operante tra il 1673 e il 1686 cfr. M. VISONÀ, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. GREGORI, Firenze 2001, pp. 165-180. Là si erano formati, tra gli altri, Anton Domenico Gabbiani e Tommaso Redi, stimatissimi da Gabburri, che in loro riconosceva le (labili) speranze di salvezza rimaste alla scuola pittorica fiorentina dopo il 'cataclisma' sagrestanesco.

<sup>42</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 372r (p. 1723). Se avesse vissuto abbastanza per leggere la ponderosa raccolta di biografie di De Dominicis, Gabburri avrebbe certamente accolto con favore l'inserimento, entro l'elogio della scuola «rigorosa» di Francesco Solimena, di un «savio consiglio di Luca Giordano a' suoi scolari» affine nelle intenzioni al passo appena esaminato: «Egli [Solimena] con suoi severissimi studii ha istruito ed erudito molto la mente della gioventù studiosa, perciocché le ha mostrato il vero modo di divenir pittore, mediante un assiduo ed intelligente operare, dimostrando con la pratica del suo esempio ciocché deve fare lo

studioso per essere annoverato tra valentuomini, locché non si vedeva posto in opera nella scuola di Luca Giordano, perché, ammalati i giovani da quel vaghissimo colorito, cercavan solo fare acquisto di quello, contra i savii ricordi del medesimo Luca che sovente gli riprendeva, anziché gli sgridava che non seguitassero la sua maniera, perché dietro quella si perderebbero, mentrecché egli era pittore da far pittore chi già era in possesso della pittura, e non già giovani che non capivano l'arte usata da lui nell'ideata maniera piena di accidenti di lumi, di contrapposti, e altre bizzarrie, quale avea acquistata col gran studio fatto prima sopra de' gran pittori» (B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., III, 2008, p. 1171). Ci sarebbe da chiedersi se tale parallelismo sia l'esito di un sentire comune diffuso nelle cerchie erudite del tempo o se le elaborazioni dei due autori possano aver avuto punti in comune (Gabburri lavorò al profilo di Giordano almeno fino al 1740), come dimostra la presenza tra le fonti citate di G.B. ALBRIZZI, *Il Forestiere illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'Isole circonvicine*, Venezia, presso Giambattista Albrizzi q. Gir., 1740). Sull'evoluzione delle posizioni di De Dominici circa le maniere di Solimena e di Giordano – che, a differenza di quanto avviene nella biografia del 1728-1729, è proposto nelle *Vite* del 1742-1745 quale figura scelta «dalla natura per dimostrare un portento, non per fare un esempio alla posterità» – cfr. R. CIOFFI, *Alcune riflessioni sulle vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani di Bernardo de Dominici e sull'Arcadia napoletana*, in *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, a cura di C. MONTEPAONE, Napoli 1996, pp. 61-74; V. PINTO, *La Vita*, cit., in part. pp. 250-251.

<sup>43</sup> Sull'uso del termine «statuino» in Malvasia: G. PERINI, *Il lessico tecnico del Malvasia*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, atti del convegno, Pisa 1980, a cura di G. CANTINI GUIDOTTI, Firenze 1981, I, pp. 219-253 (in part. pp. 227-232) e, da ultimo, L. PERICOLO, *Statuino: an Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory*, in «Art History», XXXVIII, 2015, 5, pp. 862-889 (in part. pp. 879-889). Oltre che nella vita di Giordano, Gabburri inserisce il termine e la relativa polemica, più o meno esplicita, con Malvasia nelle biografie di Agostino Carracci (F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., I, c. 78r, p. n.n.), Antonio Vassilacchi (ivi, I, c. 141v, p. 240), Cristoforo Terzi (ivi, II, c. 61v, p. 620), Emilio Taruffi (ivi, II, c. 144v, p. 786), Guido Reni (apice dell'invettiva gabburriana; ivi, III, cc. 126r-v, pp. n.n.), Tintoretto (ivi, III, c. 293v, p. 1586), Ludovico Carracci (ivi, III, c. 360r, p. 1699), Masaccio (ivi, IV, c. 18r, p. 1805), Raffaello (ivi, IV, c. 226r, p. 2201).

<sup>44</sup> V. Pinto in B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., III, 2008, p. 750.

<sup>45</sup> [B. DE DOMINICI], *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano*, cit., 1728, p. 323; sul celebre passo cfr. almeno F. BOLOGNA, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi [I. Materiali e problemi, 1]*, a cura di G. PREVITALI, Torino 1979, pp. 165-282, in part. p. 189; J. Meyer, *Le Vite di Bernardo De Dominici e il disegno napoletano*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, 1999, Napoli 2000, pp. 43-58, in part. pp. 49-50; V. Pinto in B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., III, 2008, pp. 750-751; S. CAUSA, *Favola dei comprimari. Giacomo Farelli e Luca Giordano nell'Oratorio dell'Immacolata Concezione in San Gennaro*, in *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella*, 2017, a cura di S. CAUSA, Napoli 2017, pp. 101-141, in part. pp. 105-106). Sull'avversione nutrita da Francesco Di Maria, «gran disegnatore», per Giordano cfr. anche [B. DE DOMINICI], *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano*, cit., 1728, pp. 313, 322.

<sup>46</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, cit., III, c. 73r (p. 1203).

<sup>47</sup> Sulle 'macchie' giordanesche a Firenze cfr. E. FUMAGALLI, *Luca Giordano a Firenze*, cit.; per la problematica distinzione tra bozzetti preparatori e d'après cfr. D. SPARTI, *Macchie e ricordi nell'opera murale di Luca Giordano*, in *Luca Giordano: tecnica, pittura mural*, atti del convegno, Madrid 2008, a cura di A. UBEDA DE LOS COBOS, Turnhout 2010, pp. 53-60, ed EADEM, *Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di museologia e storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. PEGAZZANO, Firenze 2012, pp. 95-111 (entrambi con bibliografia precedente).

<sup>48</sup> [B. DE DOMINICI], *Vita del cavaliere D. Luca Giordano*, cit., 1728, p. 323.

<sup>49</sup> F.M.N. GABBURRI, *Appunti*, cit., cc. 71v-72r; sulla genesi del soprannome cfr. M. NASTASI, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>50</sup> Nella trascrizione si è proceduto a ridurre l'uso delle maiuscole, a normalizzare la punteggiatura, a introdurre l'accentazione corrente, ad aggiungere il corsivo ai titoli delle compilazioni citate; gli ordinali, presenti nella forma «2.<sup>o</sup>» nei rimandi a volumi o parti di opere, sono stati indicati in numeri romani, mentre gli scioglimenti di termini puntati o abbreviati sono riportati tra parentesi tonde. I fogli del manoscritto presentano due numerazioni: una più antica, in altro a destra, qui preceduta da «p.»; la seconda, più recente, in basso a sinistra, qui indicata con «c.».

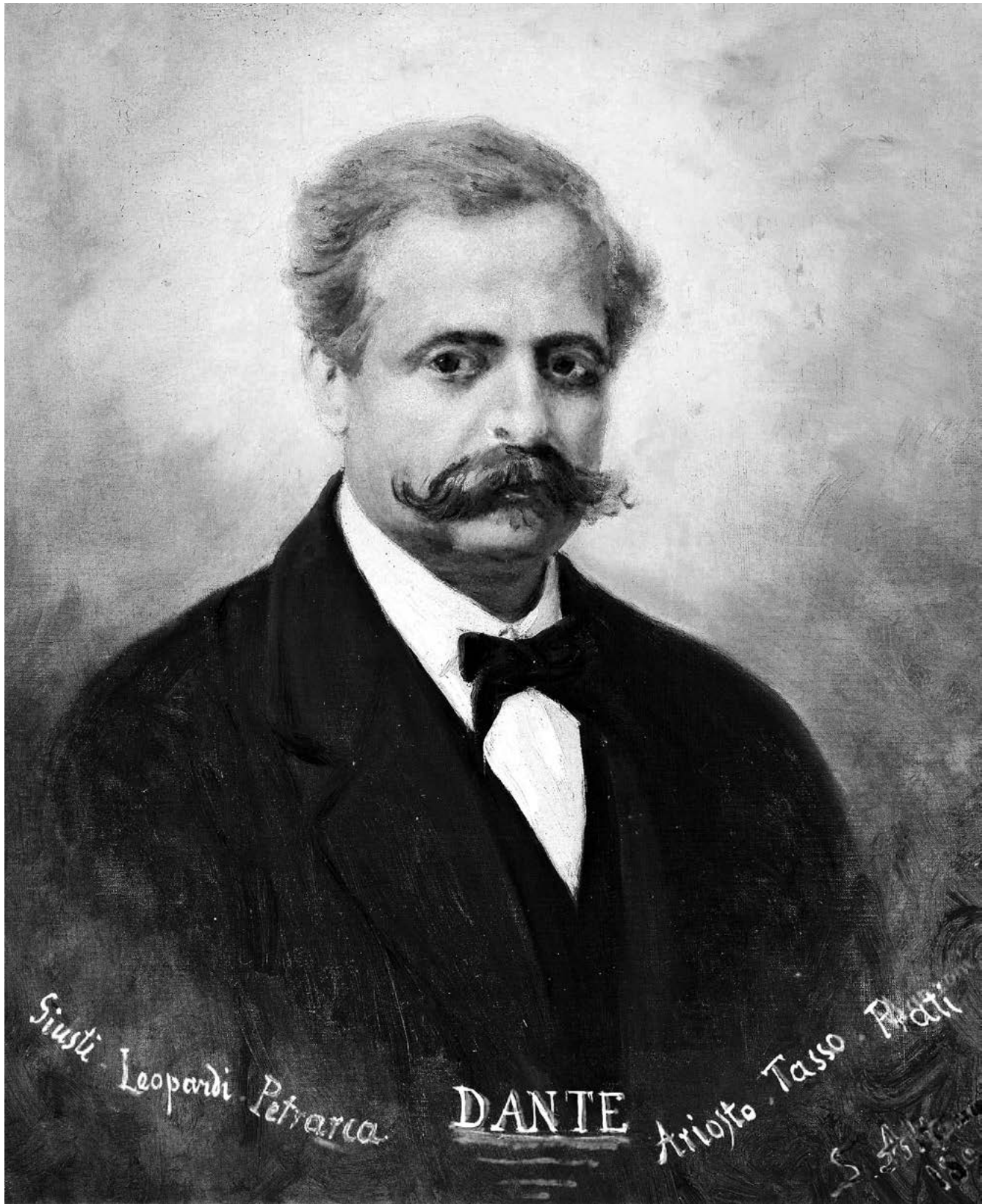
---

## ABSTRACT

### *Gabburri and Sagrestani: Two Biographers of Luca Giordano in Eighteenth-Century Florence*

By focusing on the life of Luca Giordano as related in two collections of artists' biographies written in late-baroque Florence by the painter Giovanni Camillo Sagrestani (1660-1731) and the collector Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), this essay aims to show the extent to which the authors' respective accounts of the great Neapolitan master's style were informed by their own thoughts on art theory and different views of painting. Gabburri, *luogotenente* of the Accademia del Disegno from 1730 to 1740, deemed draughtsmanship an integral part of artistic training and therefore stressed how the young Giordano had studied classical sculpture and the works of Raphael and Michelangelo, while the anti-academic Sagrestani chose to describe Luca as capable of working *a mente*, i.e. without using preparatory sketches.





1. Saverio Altamura, *Ritratto di Francesco De Sanctis*, 1890.  
Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

# Clientele, partiti, strategie: una campagna elettorale al tempo dei notabili

## Ermanno Battista

### *Rappresentazioni del discorso elettorale*

Pochi uomini politici ebbero la lungimiranza di Francesco De Sanctis (fig. 1) nell'intuire che la questione rappresentativa costituisse un passaggio-chiave nella formazione del nuovo Stato unitario. Il grande critico letterario notò come, a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento, iniziò a manifestarsi un modo di fare politica profondamente diverso da quello che era prevalso durante il Risorgimento; un tempo «c'era vera lotta di principi; un tempo i partiti avevano tanta fede e tanto coraggio [...] da opporre nettamente il principio d'autorità contro il principio di libertà, il diritto divino contro il suffragio popolare; allora voi avevate la gran lotta dei principi». Pochi anni di vita politica avevano stemperato le contrapposizioni tra i partiti «ed è nato una specie di eclettismo, in modo che non trovate più nessun partito politico, il quale rappresenti un principio assoluto, come negazione dell'altro»<sup>1</sup>. Si andava insomma incontro, secondo De Sanctis, al ridimensionarsi della componente ideologica e all'affermarsi di una logica che anteponeva gli interessi di parte a quelli generali.

Queste questioni si riversavano poi nel rapporto tra rappresentante e rappresentato, inteso come fattore centrale del sistema politico. Ben lontano dall'ideale rappresentato da «tutti i paesi liberi», in cui i «candidati fanno le loro professioni di fede, tengono i loro discorsi, mostrano quel che valgono», il sistema politico italiano si reggeva, invece, sull'uso «delle raccomandazioni, degl'intrighi e delle vie oblique»<sup>2</sup>, pratiche che «si trasformano in costume», in un sistema che «perverte la moralità pubblica e corrompe le nostre istituzioni»<sup>3</sup>. E, soprattutto, concludeva lo studioso, erano i «piccoli gruppi di amici e consorti» piuttosto che i partiti a controllare la domanda politica

espressa dalla società civile<sup>4</sup>, cosicché erano «gli amici, gli aderenti, i protetti, i protettori, i compari» ad incidere sulla politica del governo<sup>5</sup>. Soprattutto nei collegi dell'Italia meridionale il deputato veniva considerato «l'uomo d'affari dell'elettore e del Comune, e si vota per chi si crede più influente, non per l'uomo più onesto e capace»<sup>6</sup>.

Che non si trattasse di una patologia circoscritta ad alcune aree del paese, ma di un elemento fisiologico che aveva a che fare con il funzionamento stesso del sistema politico, lo dimostra la fortuna incontrata, nel periodo post-unitario, da quello che è stato definito il sottogenere del 'romanzo parlamentare'<sup>7</sup>, che diede voce ad una «sorta di ribellione verbale inarrestabile, quasi si cercasse di testimoniare e additare il sacrificio di tante persone e ceti avviati a diventare soggetti passivi di un tipo di statalizzazione lontana dai bisogni del popolo»<sup>8</sup>. Tra i primi attacchi polemici sferrati al Parlamento, o meglio alla Camera elettiva, dominarono soprattutto le opere giornalistiche o letterarie di scrittori o di politici di ideologia democratica<sup>9</sup>; una tipologia di pubblicazione, questa, che ebbe uno straordinario successo di pubblico<sup>10</sup> e che dimostrò come l'insoddisfazione verso l'istituto della rappresentanza attraeva profondamente l'opinione pubblica.

Dopo la rivoluzione parlamentare del 1876, questo particolare atteggiamento intellettuale di *deprecatio temporum*<sup>11</sup> assunse altri caratteri, venendo affiancata da opere di politologi, giuristi, psichiatri, molti dei quali di orientamento liberale, che cominciarono a studiare il funzionamento del sistema politico e le sue disfunzioni su basi scientifiche<sup>12</sup>. Tali analisi vertevano quasi sempre sulla debolezza sia delle strutture rappresentative sia dei partiti organizzati<sup>13</sup>, ma si spingevano a considerare con

più attenzione quelle vie, che possiamo definire 'anomale', attraverso le quali le richieste degli elettori giungevano all'amministrazione centrale dello Stato<sup>14</sup>. Di qui una più violenta critica al parlamentarismo, che «nella barbara parola esprime l'eccesso o la deficienza degli ordini rappresentativi»<sup>15</sup>, e, più in generale, al sistema politico, che si fece più profonda e stringente nell'opera moschiana<sup>16</sup>.

#### *La campagna elettorale tra realtà e finzione: il Viaggio Elettorale*

Alcune tra le pagine più famose della letteratura parlamentare si concentravano sull'aspetto della campagna elettorale<sup>17</sup>. In questo senso rientra perfettamente nei canoni generalisti del 'romanzo parlamentare' anche la vicenda raccontata da Francesco De Sanctis nel suo *Viaggio elettorale* (1876). In realtà l'opera desanctisiana si discosta da quella facile letteratura per approdare a nuovi lidi di analisi critica sul sistema rappresentativo che, come abbiamo precedentemente osservato, costituivano il centro degli interessi del suo autore fin dagli anni Sessanta. Del resto le elezioni del 1874 mostrarono una mobilitazione programmatica ed organizzativa assolutamente inedita nell'Italia liberale: se nelle conduzioni delle campagne elettorali dei primi anni dell'Italia unita prevalevano le innumerevoli varianti del modello notabiliare – nella forma della macchina della politica messa in moto dai notabili a sostegno dei propri candidati attraverso l'attivazione di un *network* che aveva il compito di mobilitare la rete di figure istituzionali e di esponenti del notabilato sociale<sup>18</sup> – la vicenda elettorale raccontata da Francesco De Sanctis, che prese avvio nel momento in cui venne decretato il ballottaggio<sup>19</sup>, rappresentò la prima occasione di un rapporto diretto tra elettore e candidato, almeno per il critico morrese:

Gli elettori dicevano: perché De Sanctis non viene? Perché non scrive? Egli ci disprezza: e permette che il suo nome diventi coperchio di altri nomi e di altri interessi. Ed io dissi: andrò io là, voglio vedere da presso cosa sono questi elettori, e che specie di lavoro vi si è fatto, e se equivoco c'è, voglio io togliere l'equivoco. E per la prima volta ho fatto un viaggio elettorale<sup>20</sup>.

Il racconto desanctisiano è un esempio significativo di come la lotta politica in ambito locale assumesse caratteri di contesa personalistica, perdendo qualsiasi valenza ideologica o politica. Eppure le elezioni politiche del novembre 1874 rappresentarono un importante momento di scontro tra le forze governative e quelle di opposizione<sup>21</sup>. Tali contrapposizioni si sfaldarono del tutto nel caso irpino, dove non è possibile individuare, in maniera netta, i candidati governativi e quelli di opposizione e in cui le candidature erano solo funzionali agli interessi del gruppo di riferimento<sup>22</sup> all'interno del quale erano nate<sup>23</sup>.

*Last but not least*, l'opera desanctisiana rappresenta non solo uno dei migliori resoconti sull'esperienza vissuta da un candidato<sup>24</sup> durante la campagna elettorale, ma il testo è al tempo stesso un saggio di sociologia e di antropologia politica che descrive un preciso *milieu* in cui si muovevano i notabili locali protagonisti della lotta politica; «una geografia umana comprendente il prete, il medico, il farmacista, il sindaco e gli amministratori locali, il grande elettore, i *clientes*»<sup>25</sup>.

#### *La campagna elettorale ai tempi dei notabili*

Si vedrà nelle pagine seguenti come una campagna elettorale, intesa come «insieme di pratiche politiche e istituzionali svolte in successione dallo scioglimento delle assemblee elette, sino al voto per nuove assemblee rappresentative»<sup>26</sup>, constataste di vari momenti sui quali occorre, ora, brevemente soffermarsi<sup>27</sup>.

Una volta sciolta la Camera e pubblicato il decreto che stabiliva la data del voto, il primo passo di preparazione ed avvicinamento all'elezione era la compilazione delle liste. Due erano i canali di iscrizione alle liste – d'ufficio o su domanda.

Nella selezione delle candidature intervenivano diversi fattori: al ruolo decisivo della stampa<sup>28</sup>, si affiancava quello sempre maggiore dell'associazionismo, mentre non mancavano casi di una selezione attivata in base ad interessi esclusivamente locali<sup>29</sup> o sollecitata dalla *lunga manus* dei prefetti.

Non appena designati e scelti i candidati iniziava la vera 'campagna elettorale'. Ciò che vale la pena sottolineare è la presenza continua di elementi e strumenti vari che caratterizzano la campagna elettorale. Il ruolo degli organi di stampa





A MONTECITORIO, schizzi dal vero di D. Paolucci.

2. Dante Paolucci (dis.), Giovanni Lanza (inc.), *A Montecitorio*, da «L'Illustrazione Italiana», V, 17, 28 aprile 1878, pp. 288-289.

restava sempre fondamentale in ogni battaglia elettorale: era il giornale, infatti, a pubblicare la lista dei candidati e il loro programma (sovente nella forma della 'lettera agli elettori'). Le riunioni, sia in spazi privati che negli spazi aperti come le piazze, si imponevano come strumento altrettanto importante. Ad esse venivano affiancati i banchetti, durante i quali il candidato pronunciava il discorso pubblico: spesso questo ruotava intorno alla retorica della contrapposizione tra il 'deputato della nazione', chiamato dall'impegno morale ed etico a servire non solo il suo collegio ma anche la Patria tutta, e il 'deputato del campanile', legato, invece, a contese ed interessi puramente localistici e personali<sup>30</sup>. Sempre presenti restavano, comunque, i sistemi di *patronage* attraverso una complessa rete di relazioni che facevano capo ai grandi elettori: sistemi che comportavano una vera e propria compravendita dei voti ed intimidazioni nei confronti dell'elettorato.

Il momento del voto costituiva il momento *clou* della campagna elettorale. Le sezioni elettorali venivano convocate per lo più nelle chiese e laddove non fosse stato possibile usufruire dello spazio sacro per la contemporanea funzione religiosa domenicale, erano convocati nelle dimore signorili; nelle città, invece, ben presto furono utilizzati scuole ed uffici pubblici. Non vi era solo il problema dello spazio dove esercitare il diritto di voto, ma anche quello delle distanze e delle percorrenze. Prendeva allora forma il rito del viaggio elettorale al seggio, che costituiva una forma di mobilitazione elettorale, attraverso l'offerta del trasporto da parte del candidato o del suo agente elettorale<sup>31</sup>.

Altro elemento che rendeva il voto niente affatto neutro era la composizione dei seggi elettorali: la legge del 1848 prevedeva che il presidente e gli scrutatori fossero eletti a maggioranza semplice dagli iscritti nelle liste che si trovarono presenti all'apertura delle operazioni<sup>32</sup>; da qui la richiesta dei candidati ai propri elettori-sostenitori di recarsi il più presto possibile alla sede del seggio. Anche il momento stesso dell'espressione individuale del suffragio non era del tutto estraneo ai fenomeni di mobilitazione politica che qui stiamo indicando: il presidente del seggio nel corso della chiamata nominale degli elettori consegnava a ciascuno di essi un biglietto sul quale egli doveva scrivere il suo voto; il voto non era affatto segreto, in quanto il tavolo su cui sedeva l'elettore era semplicemente separato da quello al quale

sedevano gli scrutatori; la possibilità di aggiungere ai nomi dei candidati la paternità, la professione, il titolo onorifico rendevano molto facile il controllo da parte dell'ufficio elettorale nel corso delle operazioni di scrutinio; la mancanza della 'busta di Stato', di uso comune a partire dalla prima prova del suffragio quasi universale del 1912, attenuava ulteriormente la garanzia di segretezza e libertà del voto<sup>33</sup>.

Una volta terminate le operazioni di voto con la conseguente proclamazione degli eletti iniziava una nuova fase di mobilitazione politica. Si trattava dei casi, tutt'altro che rari, di contestazione del risultato elettorale, soprattutto da parte dei grandi elettori. Il sistema italiano affidava alla Camera dei Deputati il controllo sulla regolarità delle operazioni di voto: gli Uffici prima, la Giunta delle elezioni poi, svolgevano una sorta di istruttoria i cui risultati venivano sottoposti al giudizio dell'assemblea, con la proposta di convalida oppure di annullamento<sup>34</sup>. La decisione della Camera segnava, quindi, la fine della 'campagna elettorale' o un suo nuovo inizio.

#### *Prima del Viaggio Elettorale: la scelta del candidato*

La vicenda del *Viaggio Elettorale* è ambientata nel collegio di Lacedonia, costituito dai mandamenti di Lacedonia, Andretta, Aquilonia e Teora. Il collegio era rappresentato, fin dal 1865, da Giuseppe Tozzoli, uno degli esponenti di quella nuova élite locale, composta da possidenti e professionisti con alle spalle una buona esperienza amministrativa, che si era andata formando nelle elezioni del 1865 e del 1867, e che costituiva la cosiddetta Sinistra Giovane. Nelle elezioni del 1865 Tozzoli era riuscito a conquistare il mandato parlamentare strappandolo al deputato uscente, l'avvocato Serafino Soldi. Fu proprio il nome di Soldi quello scelto dal prefetto Bartolomeo Casalis come rappresentante nel collegio altirpino, nel momento in cui sarebbe stata sciolta la Camera e sarebbero state indette le nuove elezioni per il novembre 1874. La scelta del nome di Soldi, che rientrava in un preciso schema politico volto a contrastare la *leadership* politica provinciale di Michele Capozzi<sup>35</sup>, comportò, da parte degli esponenti del 'partito' capozziano, un'attenta riflessione sulla scelta di una candidatura capace di ostacolare l'avvocato caudino. Già all'inizio dell'anno presero avvio i primi contatti tra i membri del *network* capozziano per concordare la giusta candidatura<sup>36</sup>:

Mio caro Marino<sup>37</sup>,  
rilevo con piacere dalla tua del 29 dicembre or decorso (...) che all'apatia sia sottentrato il lavorio, che deve apparecchiare il trionfo della causa della giustizia. E tanto da Calitri quanto da Bisaccia, Aquilonia e Rocchetta le notizie che ricevo sono molto confortanti; e non mancano ancora le pecorelle smarrite, che ritornano contrite all'ovile<sup>38</sup>.

Pare che don Serafino abbia in animo di farsi un giro pel collegio: ti sia di norma. Tieni d'occhio Lacedonia, Cairano, Conza; e non ti rinnesca di darmi nuove sulla disposizione degli animi.

Il primo nome sul quale si cercò di trovare piena condizione fu quello del candidato uscente, Giuseppe Tozzoli, che, però, apparteneva alla Sinistra. L'unico candidato governativo certo era Saverio Corona, consigliere provinciale per il mandamento di Teora, legato a Michele Capozzi, e già sfidante dello stesso Tozzoli nelle elezioni del 1870<sup>39</sup>. Nome che secondo Capozzi non era in grado di ostacolare né la candidatura di Soldi né di impedirgli l'elezione. Così lo stesso deputato di Atripalda fu costretto ad una attenta riflessione sul possibile nome da contrapporre a Soldi nel collegio altirpino.

La situazione già di per sé difficile, in quanto l'unità della Destra meridionale era messa a dura prova alla contrapposizione tra Soldi e un altro candidato governativo, si complicò quando iniziò a circolare l'ipotesi della candidatura di Francesco De Sanctis<sup>40</sup>. A quel punto apparve chiaro agli esponenti della Destra la necessità di trovare un nome unitario da contrapporre a De Sanctis. La linea ufficiale dell'Associazione Unitaria Meridionale era quella di opposizione sia a Soldi che a De Sanctis. Ma ben presto il nome di Enrico Tozzoli, fratello di Giuseppe, proposto dal segretario dell'Associazione Unitaria Francesco Spirito in una lettera indirizzata a Capozzi<sup>41</sup>, decadde. E con essa la possibilità di concordare un nome unitario, espressione della Destra.

La forza elettorale del critico di Morra mise in apprensione Corona, che cercò, in varie e lunghe lettere, di dimostrare a Capozzi la validità della sua candidatura. Dubbi sull'effettiva riuscita della candidatura di Corona non li aveva solo Capozzi, ma anche il nuovo prefetto Righetti<sup>42</sup>. Questi, avvicinandosi sempre più a Capozzi, comprese che «il più grande imbarazzo, il più grande ostacolo alla sua

amministrazione è Soldi, e che bisogna sbarazzarsene»<sup>43</sup>. Se Francesco Spirito, a nome dell'Associazione Unitaria Meridionale, continuava ad insistere che «per Lacedonia, senza andare molto pel sottile, credo si debba appoggiare, come meglio si può, il Corona», aprendo la possibilità che «in ballottaggio i voti di Corona si riverserebbero sul competitore di Soldi»<sup>44</sup>, Francesco Tozzoli si mobilitava per raccogliere adesioni intorno alla candidatura del padre<sup>45</sup>.

Il quadro delle candidature si faceva, con il passare del tempo, più chiaro<sup>46</sup>. Giuseppe Tozzoli, benché esponente della Sinistra giovane, avrebbe potuto più del Corona strappare i voti a Soldi. Ma Capozzi ancora non si era pronunciato sul nome da appoggiare incondizionatamente, perché per ragioni politiche le sue preferenze dovevano indirizzarsi preferibilmente per un candidato moderato, quale era il Corona. Capozzi, approfittando dell'impossibile riuscita della candidatura di Corona, iniziò a preparare la strada per quella di De Sanctis, verso cui Francesco Spirito continuava a mostrare una certa ritrosia<sup>47</sup>: ma per poter appoggiare apertamente il letterato di Morra avrebbe dovuto spingere Corona e Tozzoli a ritirarsi dalla competizione.

La macchina politica messa in moto da Capozzi subito si adoperò affinché Corona e Tozzoli abbandonassero la contesa elettorale, lasciando campo libero al suo candidato, ovvero De Sanctis. Data la resistenza di Corona, Capozzi decise di scrivere direttamente a Tozzoli, pregandolo di ritirarsi dalla corsa<sup>48</sup>:

Primo pensiero fu quello di vedere se era il caso pratico di sostenere la candidatura di Tozzoli. Scandagliato il terreno si vide che frazioni di Calitri, di Aquilonia e gran parte di Monteverde avrebbe votato per Tozzoli. Il grosso di Calitri, una frazione di Monteverde e di Aquilonia avrebbe votato per Soldi. (...) Tozzoli nel mandamento di Bisaccia avrebbe avuto pochissimi voti essendo quasi tutti compromessi per Soldi (...). Nel mandamento di Andretta il Tozzoli avrebbe avuto per sé i soli voti di Mauro e del Sindaco, i Miele si sono dichiarati per Soldi e gli altri contrari a Mauro ed al Sindaco avrebbe votato anche pel diavolo e mai per Tozzoli (...). Morra, escluso De Sanctis, era irrevocabilmente compromesso per Corona. In Cairano i voti si sarebbero divisi tra Soldi, Corona e Tozzoli, e Soldi avrebbe avuto la mag-



gioranza. Nel mandamento di Teora Tozzoli avrebbe avuto la maggioranza nei comuni di S. Andrea e Conza, ivi anche Soldi e Corona hanno voti ed in Teora la maggioranza è di Corona. Tutti sommati tra i tre candidati il Soldi ha la maggioranza (...). Fu impossibile persuadere in forma concreta Morra, la frazione di Andretta e il mandamento di Lacedonia (...). Stante così le cose Corona duro a sostenersi; Tozzoli invisò personalmente a Corona, ne deriverebbe (...) che Corona si unisce con Soldi, se Tozzoli sta ancora in ballo. Allora visto il caso disperato bisognava tentare se un altro nome poteva evitare il trionfo di Soldi coll'aiuto di Corona e non potendo agire direttamente si consigliò di ricorrere a De Sanctis. (...) Le ore sono contate. L'unica salvezza è quella di alimentare la candidatura di De Sanctis, perché oltre tutta Morra, molti soldiani han promesso che si volterebbero al solo nome di De Sanctis ed Andretta anche Mauro voterebbero per De Sanctis se Tozzoli si ritira, e così via. (...) Ritiratosi Tozzoli, de Sanctis potrà fare pubblicamente quella leva che non può fare oggi e così il Soldi sarà definitivamente schiacciato.

Con questa presa di posizione Capozzi scese personalmente in campo nel collegio di Lacedonia, appoggiando apertamente De Sanctis<sup>49</sup>. L'opzione rientrava in una vasta costruzione politica: De Sanctis era certamente un nome autorevole ben spendibile dal punto di vista elettorale, capace di raccogliere intorno a sé una buona fetta dell'elettorato; era un avversario personale di Soldi<sup>50</sup>, di cui godeva poca stima per il tipo che egli incarnava ai suoi occhi; l'elezione di De Sanctis al Parlamento Nazionale avrebbe reso riconoscente il critico di Morra verso il deputato che aveva favorito la riuscita della sua candidatura nel suo 'collegio naturale'. Certo rimaneva l'arduo compito di convincere Tozzoli e soprattutto Corona a lasciare la contesa; ma quel compito lo avrebbero eseguito gli 'emissari' di Capozzi, i notabili locali sul quale si poggiava il potere capozziano in provincia: i Molinari, i Tedesco, Bonaventura, per ricordare i principali. Ad essi sarebbe spettato poi il compito di spostare, attraverso una fitta rete di relazioni, il flusso elettorale verso il candidato scelto da Capozzi, ovvero Francesco De Sanctis, al fine di favorire quell'operazione politica costruita nei così minimi dettagli.

#### *Le elezioni del novembre 1874*

I giorni precedenti l'elezione furono quelli in cui le relazioni e le corrispondenze si fecero più fitte. La mobilitazione interessò tutti i comuni del collegio elettorale e i più importanti notabili del luogo. Le fitte corrispondenze elettorali proseguirono fino al giorno delle elezioni<sup>51</sup>. Sarebbe stato un appunto inviato dal prefetto Alessandro Righetti a Michele Capozzi a delineare il quadro della situazione nel collegio all'indomani della tornata dell'8 novembre<sup>52</sup>. Per il ballottaggio del 15 novembre diventava necessario intercettare i voti di Corona, che, se confermati, avrebbero assicurato la vittoria a De Sanctis. Numerose furono le pressioni sul Corona<sup>53</sup> che alla fine decise di optare per l'appoggio a De Sanctis<sup>54</sup>. L'opzione di De Sanctis continuava a non essere appoggiata da esponenti della Destra meridionale<sup>55</sup> né dal sottoprefetto di Sant'Angelo che parteggiava per Soldi<sup>56</sup>; ma essa guadagnava sempre più terreno nel collegio altirpino<sup>57</sup>.

Il ballottaggio del 15 novembre 1874 vide la partecipazione di 689 votanti su 846 elettori iscritti nelle liste (l'81,44%) che si espressero il 54,71%, pari a 377 votanti, per De Sanctis e 303 votanti (il 43,97%) per Soldi. Ma quest'ultimo non doveva arrendersi facilmente. Qualche giorno dopo, infatti, toccò a Saverio Corona informare Capozzi di quanto stava accadendo:

Incredibile ma vero. I soldiani anche disfatti non lasciano mezzo tentato per una rivincita. Al momento mi arriva lettera da Lacedonia con cui mi si accerta che si cerca d'annullare la votazione di Andretta pel solo motivo che gli elettori furono ammessi a votare senza le schede d'invito, o per meglio dire senza il certificato d'iscrizione nelle liste<sup>58</sup>.

Il 19 dicembre 1874 la Camera, su parere della Giunta delle elezioni, dichiarò nulle le operazioni di voto ed indisse un nuovo ballottaggio per il 17 gennaio 1875.

#### *Il viaggio elettorale*

Fu allora che prese piede l'idea del viaggio elettorale. Il primo accenno del viaggio lo troviamo in una lettera di Marino Molinari indirizzata a Capozzi nel quale il sacerdote morrese ricordava al deputato irpino la necessità che «la breccia bisogna che si faccia rompere dal Professore»<sup>59</sup>.

Mentre il *network* di Capozzi si rimetteva in moto nel cercare la più possibile condivisione sul nome di De Sanctis, la corrispondenza con Marino Molinari era volta all'organizzazione del viaggio di De Sanctis. Il viaggio di De Sanctis veniva quindi organizzato nelle sue linee generali, ma occorre trovare dei finanziamenti per la riuscita dell'operazione. Bisognava, inoltre, agire prontamente, in quanto la data dell'elezione si avvicinava. Le relazioni si infittirono tra i diversi mandamenti che costituivano il collegio di Lacedonia, tra la città di Avellino e quella di Napoli. Il 13 gennaio<sup>60</sup> Errico Tozzoli informava Capozzi della partenza di De Sanctis per il collegio di Lacedonia<sup>61</sup>: il viaggio elettorale aveva preso avvio.

<sup>1</sup> F. DE SANCTIS, *La situazione politica alla metà del 1864*, in IDEM, *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, ed. a cura di F. FERRI, Torino 1960, pp. 183-219, in part. p. 189.

<sup>2</sup> IDEM, *I sottoprefetti nel Napoletano*, ivi, pp. 346-351, in part. p. 349.

<sup>3</sup> IDEM, *Quistioni elettorali. Professione di fede*, ivi, pp. 422-425, in part. p. 423.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 350.

<sup>6</sup> IDEM, *Gli elettori*, ivi, pp. 355-360, in part. p. 358. Indirizzandosi agli elettori così si esprimeva più avanti: «I deputati rappresentano la nazione e non gl'interessi de' collegi; i deputati non sono i vostri sollecitatori, signori elettori; con queste pretensioni voi li avviliti, li corrompete, li demoralizzate, li fate non giudici, ma mezzani di tutt'i ministeri. Vi si batte le mani come a chi dice una bella sentenza morale del Vangelo; salvo che ciascuno aggiunge in cuor suo: – Questo dovrebbe essere; ma tra il dovere e l'essere c'è molta distanza –. E si comincia da capo» (ivi, p. 358).

<sup>7</sup> Sul romanzo parlamentare cfr. C.A. MADRIGNANI, G. BERTONCINI, *Il Parlamento nel romanzo italiano*, in *Il Parlamento*, a cura di L. VIOLANTE, Torino 2001, pp. 931-966; A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze 1972; G. CALTAGIRONE, *Dietroscena. L'Italia post-unitaria nei romanzi di ambiente parlamentare (1870-1900)*, Roma 1993; *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, a cura di C.A. MADRIGNANI, Firenze 1980. Cfr. ora anche C. BERTONI, *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà*, Bologna 2018.

<sup>8</sup> C.A. MADRIGNANI, G. BERTONCINI, *Il Parlamento nel romanzo italiano*, cit., p. 933.

<sup>9</sup> Capostipite del genere può essere considerata l'opera pubblicata da F. PETRUCELLI DELLA GATTINA, *I moribondi del Palazzo Carignano*, Milano 1862, sarcastica galleria dei parlamentari allora più in vista. Come ha osservato Carlo Madrignani, questo «fu libro felice nel cogliere tutto un atteggiamento di scontento, non sempre omogeneo o motivato, comunque molto diffuso fra la intelligenza della nazione appena unificata; e fu così che al primo parlamento italiano capitò di essere tenuto a battesimo da un libro ispirato da un'acrimonia e da una verve di compiaciuto ed arguto antiparlamentarismo» (in *Rosso e nero a Montecitorio*, cit., p. 6). Tra il 1870 e il 1873 Francesco Domenico Guerrazzi scrisse *Il secolo*

Lunedì 11 gennaio 1875 De Sanctis, dopo una serata trascorsa a Foggia in compagnia di Achille Molinari e Salvatore De Rogatis, suoi compagni di viaggio, giunse a Rocchetta Sant'Antonio, porta del 'collegio nativo'. Da lì intraprese la sua campagna elettorale, toccando i diversi paesi che costituivano il collegio elettorale di Lacedonia – nell'ordine Lacedonia, Bisaccia, Calitri, Andretta – fino a giungere, il giorno delle elezioni, a Morra, suo paese natio. Lì De Sanctis attese l'esito della votazione<sup>62</sup>. Un risultato che, però, lo deluse, lo umiliò, mettendo in evidenza tutte quelle caratteristiche immorali della politica locale che egli voleva combattere<sup>63</sup>.

*che muore*, pubblicato postumo nel 1875, in cui descriveva il parlamento «spia del generale malessere», simbolo «della meschinità e dell'affarismo di quell'Italia postrisorgimentale, in cui si è consumato fino in fondo il tradimento di quelle potenzialità democratiche e popolari per le quali si era lottato» (ivi, p.7). Il democratico Achille Bizzoni, direttore del «Gazzettino Rosa», scriveva nello stesso 1873, in una lettera a Cavallotti, che «il parlamento è un sozzo porcaio, ove l'uomo più onesto ci lascia per lo meno il senso della delicatezza e del pudore» (cit. in A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV, 2, *Dall'Unità ad oggi*, Torino 1975, pp. 821-839, in part. p. 832). Qualche anno più tardi, lo stesso Bizzoni pubblicò un romanzo intitolato *L'onorevole*, nel quale si narrava «la solita vicenda del bravo giovane di provincia rovinato dall'ambizione parlamentare» (in *Rosso e nero a Montecitorio*, cit., p. 18).

<sup>10</sup> Furono pubblicati numerosi giornali e riviste di bruciante polemica antiparlamentare, dalle «Forche Caudine» al «Nebab», dal «Messaggero illustrato» alla «Cronaca bizantina»; alcuni di questi, come le «Forche Caudine», arrivarono alla tiratura record di 150000 copie. Su questi dati si veda V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Roma-Bari 1976, p. 97.

<sup>11</sup> Così è stata definita da A. ASOR ROSA, *op. cit.*

<sup>12</sup> Punto di partenza di questa pubblicistica antiparlamentare può essere considerato il 1881, anno in cui Marco Minghetti, *leader* indiscusso del liberalismo moderato, pubblicava *I partiti politici e la ingerenza loro nella giustizia e nella pubblica amministrazione*, nel quale, dopo aver affermato che tutti i sistemi politici possono andare incontro ad una degenerazione, indicava la prima degenerazione del sistema parlamentare nella «qualità del deputato. Quando il deputato non rappresenta più dei principi, non si muove per sentimento nazionale ma è invece l'organo di interessi locali, quando è il patrono, il sollecitatore, l'agente di coloro che lo mandano, ivi è l'inizio di corrutela» (la citazione è in *Marco Minghetti. Scritti politici*, ed. a cura di R. GHERARDI, Roma 1986, pp. 607-608). L'anno dopo gli faceva eco Pasquale Turiello, giornalista napoletano, che pubblicò, per i tipi di Zanichelli, *Governo e governati in Italia*. L'autore, collaboratore di giornali moderati come la «Perseveranza» e la «Patria», si interrogava in quelle pagine sul distacco tra Stato e società civile, tra 'paese legale' e 'paese reale', ascrivendolo al carattere artificioso delle istituzioni e, in particolare, del parlamento.

<sup>13</sup> Non è un caso, ad esempio, che lo stesso De Sanctis, in un discorso del 22 novembre 1862, di opposizione alla politica del Rattazzi, avesse auspicato una netta divisione dei partiti all'inglese, che avrebbero dovuto alternarsi al potere: «quando la Camera potesse costituirsi secondo questa naturale divisione dei partiti, noi potremmo dare l'esempio che dà l'Inghilterra ai popoli civili: l'esempio di una opposizione che è raro che ricorra all'insurrezione, e di un governo che è raro che possa, anche in casi gravissimi, ricorrere all'uso della forza armata». Cfr. F. DE SANCTIS, *La situazione politica alla metà del 1864*, in IDEM, *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, cit., p. 170.

<sup>14</sup> Michele Torraca, in *Politica e morale* (Napoli 1877), centrava la sua attenzione sui rapporti che legavano il deputato ai suoi elettori; a causa del suffragio ristretto il deputato era costretto ad occuparsi di questioni di scarso valore, non avendo alcun vantaggio per l'interesse nazionale, cosicché tali «fatti spiccioli» contribuivano a fomentare ed «accrescere la corruzione». Anche una personalità politica di primo piano come Ruggiero Bonghi (*Una questione grossa. La decadenza del regime parlamentare*, in «La Nuova Antologia», 1884, pp. 482-497) denunciava nelle anomalie del ruolo del rappresentante parlamentare, diviso tra le sue funzioni e le richieste che gli giungevano dall'elettorato, l'origine della crisi del funzionamento del regime parlamentare.

<sup>15</sup> G. ARCOLEO, *Il Gabinetto nei governi parlamentari*, Napoli 1881, p. 14.

<sup>16</sup> La critica di Mosca, espressa principalmente in *Teorica dei governi e governo parlamentare*, si concentrava sulle caratteristiche proprie del sistema elettorale italiano, partendo dall'assunto che «non sono gli elettori che eleggono il deputato, ma ordinariamente è il deputato che si fa eleggere dagli elettori»; infatti «teoricamente ogni elettore ha la più ampia libertà di scelta, ma nel fatto essa è limitatissima», poiché l'elettore non può che dare il suo voto «ad uno di quei due o tre candidati, o ad una di quelle due o tre liste, che hanno probabilità di risultare, perché appoggiati da un nucleo di seguaci e d'aderenti». Dunque dire che il risultato di una elezione sia il risultato della maggioranza degli elettori è, «nei casi ordinari, una cosa assolutamente falsa», sicché «la vittoria, in elezioni così fatte, resta agli elementi che meglio si sanno imporre in quel tale ambiente speciale, e spesso artificiale, che dallo stesso sistema elettivo è creato». Tra questi elementi spiccava certamente il 'grande elettore', categoria nella quale rientravano «tutte quelle persone, che per la loro posizione sociale, hanno molti dipendenti, ai quali possono imporre come votare con un atto della loro volontà». Sull'opera di Mosca e sul suo rapporto con l'antiparlamentarismo cfr., fra gli altri, *Gaetano Mosca, scienza politica e regime rappresentativo nell'età contemporanea*, a cura di C. MONGARDINI, Roma 1995.

<sup>17</sup> Cfr. M. AJELLO, *Storie di voto. Le campagne elettorali tra realtà e romanzo*, Roma 2006.

<sup>18</sup> E. MANA, *Le campagne elettorali in tempi di suffragio ristretto e allargato*, in *Storia delle campagne elettorali in Italia*, a cura di P.L. BALLINI, M. RIDOLFI, Milano 2002, pp. 89-136, in part. pp. 103-104.

<sup>19</sup> «Decretata la rinnovazione del ballottaggio, dissi: ora vado io là»: con questa frase si apre il secondo capitolo del racconto desanctisiano. Cfr. F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale. Racconto* (1876), in IDEM, *Un viaggio elettorale. Seguito da discorsi biografici, dal taccuino parlamentare e da scritti politici vari*, ed. a cura di N. CORTESE, Torino 1968, p. 11. D'ora in poi nel riferirci all'edizione citata indicheremo l'opera di De Sanctis semplicemente con la sigla VE. Fra le altre edizioni critiche dell'opera desanctisiana, si veda F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale*, a cura di T. IERMANO, Roma 2003.

<sup>20</sup> VE, p. 8.

<sup>21</sup> G. PROCACCI, *Le elezioni del 1874 e l'opposizione meridionale*, Milano 1956. «Caratteristica principale delle elezioni meridionali del 1874 è (...) quella che il dibattito si svolge su di un piano prevalentemente "amministrativo" e che furono accantonate tutte quelle questioni più spiccate politicamente che si ricconnettevano ai problemi di un rinnovamento in

senso democratico della società italiana e meridionale. (...) Altra caratteristica delle elezioni del 1874 fu la polemica "regionalistica" che nel Mezzogiorno toccò toni particolarmente vivaci. E fu su questo piano regionalista e amministrativo che l'opposizione colse la sua vittoria» (ivi, p. 119). Infatti, come afferma P.L. BALLINI, *Le elezioni nella storia d'Italia dall'Unità al fascismo. Profilo storico-statistico*, Bologna 1988, p. 78, «le elezioni rafforzarono la Sinistra e rappresentarono un insuccesso del Ministero la cui maggioranza era resa precaria dalla crisi interna della Destra, accentuata dalla rivalità e dai contrasti di interessi fra i vari gruppi regionali».

<sup>22</sup> Per il concetto di 'gruppo di riferimento' si rinvia a R.K. MERTON, *Teoria e struttura sociale*, Bologna 1966, pp. 453 e sgg.

<sup>23</sup> Nel caso irpino le elezioni del 1874 furono un episodio di uno scontro politico che contrappose a più riprese il gruppo politico che aveva il suo riferimento in Michele Capozzi e quello che faceva riferimento all'avvocato Serafino Soldi.

<sup>24</sup> La carriera parlamentare di De Sanctis era iniziata con l'elezione avvenuta nella prima legislatura nel collegio di Sessa Aurunca in provincia di Caserta, ed era proseguita per altri quattro mandati nel collegio di San Severo, dove sviluppò un intenso rapporto con gli elettori e in particolare con il suo capo elettore Vincenzo Gervasio. Sulla carriera parlamentare di De Sanctis e sui temi della rappresentanza politica, si rimanda a L. MUSELLA, *Individui, amici, clienti. Relazioni personali e circuiti politici in Italia meridionale tra Otto e Novecento*, Bologna 1994, pp. 53-79.

<sup>25</sup> R. CAMURRI, *I tutori della nazione: i «grandi notabili» e l'organizzazione della politica nell'Italia liberale*, in *Notabili e sistemi notabili nell'Europa liberale*, in «Ricerche di storia politica», 3/12, pp. 261-278, in part. p. 265.

<sup>26</sup> S. NOIRET, *Le campagne elettorali dell'Italia liberale: dai comitati ai partiti*, in *Idee di rappresentanza e sistemi elettorali in Italia tra Otto e Novecento*, cit., pp. 383-454, in part. p. 384.

<sup>27</sup> Lo studio del 'momento elettorale', inoltre, permette di mettere in correlazione l'acquisizione di una cittadinanza con la partecipazione attiva alla vita pubblica dello Stato. A questo proposito cfr. A. GARRIGOU, *Le vote et la vertu. Comment les Français sont devenus électeurs*, Paris 1992.

<sup>28</sup> Una delle più famose definizioni della stampa è quella che la vede, soprattutto in area liberale, un «surrogato di una organizzazione partitica». Cfr. H. ULLRICH, *L'organizzazione politica dei liberali italiani nel Parlamento e nel Paese (1870-1914)*, in *Il liberalismo in Italia e Germania dalla rivoluzione del '48 alla prima guerra mondiale*, a cura di R. LILL, N. MATTEUCCI, Bologna 1980.

<sup>29</sup> La compilazione delle liste, sia amministrative che politiche, spettava, per la legge del 1848, all'amministrazione del comune (art. 33); ai consigli comunali per quella del 1860 (art. 32); alla giunta municipale, per quella del 1882.

<sup>30</sup> Si veda, a titolo di esempio, il discorso che Francesco De Sanctis tenne davanti ai suoi elettori di Lacedonia durante la campagna elettorale del *Viaggio*. «Io voglio spiegarvi, cosa è per me Lacedonia. Ne' miei primi anni sentivo spesso parlarvi de' nostri parenti di Lacedonia, e voi sapete che in quella età la patria non è ancora che la famiglia, la patria è la parentela, sicché nella mia immaginazione infantile univo insieme Morra e Lacedonia, come una patria sola. (...) Poi andai via. (...) Tornai dall'esilio con l'aureola del martirio, del patriottismo e della scienza, e fui governatore di questa provincia, e fui ministro di Garibaldi, e fui deputato di Sessa, e non fui deputato di Lacedonia. Voi mi preferiste Nicola Nisco, ancorché eletto in altro collegio, e decretaste il mio esilio dal collegio nativo. Dopo quattordici anni di cotesto secondo esilio, l'esule viene a chiedervi la patria, date la patria all'esule. (...) Io voglio la patria mia, ma non voglio un pezzo di patria, voglio la patria intera. Se debbo essere qui l'amico degli uni contro gli altri, meglio l'esilio, confermate il mio esilio. (...) Io qui non porto la guerra, non voglio essere il flagello della mia patria; se debbo consacrare a voi gli ultimi anni miei, voglio essere il padre e il benefattore di tutt'i miei concittadini. Io non porto la bandiera altrui; sono la bandiera, e la mia bandiera si chiama concordia (...).

L'esule vi domanda la patria, date la patria all'esule» (VE, pp. 40-43). Il discorso di De Sanctis, oltre ad illustrare perfettamente l'alto impegno morale a cui era chiamato il 'deputato della nazione', esemplifica anche l'evanescenza delle contrapposizioni 'partitiche' tra candidati di Destra e di Sinistra nell'età liberale. Queste, del resto, erano comuni non solo in occasione della campagna elettorale, ma, molto spesso, si presentavano anche in sede parlamentare in occasione delle votazioni fiduciarie. Sul «bipartitismo molto imperfetto» del Regno d'Italia cfr. G. SABBATUCCI, *Il trasformismo come sistema*, Roma-Bari 2003, pp. 39-46. Sul funzionamento del sistema parlamentare dell'Italia liberale e, in particolare, sul rapporto fiduciario tra Camera e governo cfr. anche F. ROSSI, *Saggio sul sistema politico dell'Italia liberale. Procedure fiduciarie e sistema dei partiti fra Otto e Novecento*, Soveria Mannelli 2001.

<sup>31</sup> Recarsi al seggio a votare costituiva, del resto, una dimostrazione di fedeltà politica. Oltre al classico F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale*, Napoli 1876, si veda anche YORICK FIGLIO DI YORICK (pseudonimo dell'avvocato Pietro Coccoluto Ferrigni), *Su e giù per Firenze*, Firenze 1877.

<sup>32</sup> Cfr. artt. 67 e 69 del Regio decreto 17 dicembre 1860.

<sup>33</sup> Cfr. art. 81 del Regio decreto 17 dicembre 1860.

<sup>34</sup> Per i poteri attribuiti agli Uffici e alla Giunta delle elezioni cfr. M. MANCINI, U. GALEOTTI, *Norme ed usi del Parlamento italiano. Trattato pratico di diritto e procedura parlamentare*, Roma 1887; V. LONGI, M. STRAMACCI, *Il regolamento della Camera dei Deputati illustrato con i suoi lavori preparatori, 1848-1968*, Milano 1968.

<sup>35</sup> Su Michele Capozzi, Francesco De Sanctis e altri personaggi della vicenda si vedano le biografie raccolte in *L'élite irpina. Centocinquanta biografie (1861-2016)*, a cura di G. MELIS, A. MENICONI, Napoli 2019.

<sup>36</sup> F. BARRA, *Il Mezzogiorno dei notabili. Carteggi politici e familiari dei Molinari di Morra De Sanctis*, Avellino 1997, pp. 52-53, lettera 77 (lettera di Francesco Tozzoli a Marino Molinari).

<sup>37</sup> Il sacerdote Marino Molinari (1843-1932) di Morra Irpino, fratello di Achille (1844-1919), fu tra i principali esponenti della maggioranza capozziana in consiglio provinciale e tra i fautori della candidatura di De Sanctis nel collegio di Lacedonia nelle elezioni del 1874.

<sup>38</sup> Nel senso che si stavano orientando ad appoggiare la candidatura del deputato uscente, Giuseppe Tozzoli, di cui Francesco, autore della lettera, era figlio.

<sup>39</sup> In una lettera inviata a Capozzi (per la data di questa epistola cfr. A. MARINARI, *Il viaggio elettorale di Francesco De Sanctis. Il dossier Capozzi e altri inediti*, Firenze 1973, p. 32) Corona ricordava all'onorevole la situazione elettorale del collegio politico di Lacedonia in occasione delle elezioni del 1870. Nel primo scrutinio Corona conquistò 204 voti contro i 192 del Tozzoli; nel ballottaggio Tozzoli prevalse con 276 voti contro 264. Nel riportare lo specchietto con la situazione dei voti ripartiti nel collegio di Lacedonia nelle elezioni del 1870, Corona voleva rassicurare Capozzi della sua forza elettorale.

<sup>40</sup> La candidatura di De Sanctis era osteggiata dalla Sinistra, poiché questa presentava a Lacedonia già Giuseppe Tozzoli e perché De Sanctis era considerato sicuro eletto nel collegio di San Severo.

<sup>41</sup> Così scriveva Francesco Spirito a Michele Capozzi il 14 giugno 1874: «Conoscendo la natura di Pisanelli avreste dovuto allarmarvi meno. Pure sono andato a vederlo, gli ho discorso a lungo (...). È inutile ripetere qui quello che già ho scritto. In sostanza ho detto che Soldi non ha probabilità, che gli amici nostri non lo potrebbero mai appoggiare, né si potrebbe pretendere ciò da loro. Egli non ha fatto difficoltà alcuna. Ho detto però che per combattere De Sanctis che si presenta a Lacedonia bisogna opporgli non Soldi, ma un altro candidato, che potrebbe essere E. Tozzoli e questi appoggiare con tutte le forze. (...) Pisanelli non imporrà mai Soldi, ma egli e l'Associazione debbono pregare tutti gli amici loro di riunire le forze contro il De Sanctis (...). Combattiamo dunque Soldi, ma anche il De Sanctis» (Biblioteca Comunale di Atripalda [d'ora in avanti BCA], *Archivio Capozzi*, A/11, 89, 2).

<sup>42</sup> Secondo quanto scritto da Errico Capozzi al nipote «[il prefetto] desidera che fosse vero quanto asserisce per Lui Corona, così avrebbe l'opportunità di appoggiarlo. Dice che la candidatura De Sanctis la lascerebbe passare. Di Serafino non si preoccupa giacché ricorda avergli detto il Conte che aveva colà un fiacco partito, e da quel tempo in qua ha perduto sempre» (BCA, *Archivio Capozzi*, A/11, 89, 2, lettera del 21 agosto 1874).

<sup>43</sup> Ivi, lettera di Francesco Spirito a Michele Capozzi del 10 settembre 1874.

<sup>44</sup> Ivi, lettera di Francesco Spirito a Michele Capozzi del 3 settembre 1874.

<sup>45</sup> Ivi, lettera di Francesco Tozzoli a Michele Capozzi del 23 settembre 1874.

<sup>46</sup> Il 25 settembre Raffaele Martucci, sindaco di Andretta, così scriveva a Capozzi: «i Candidati saranno: 1) Serafino Soldi, 2) Saverio Corona, 3) Francesco De Sanctis, 4) Peppino Tozzoli (...). Debbo inoltre manifestarle che il signor Tozzoli è presentato da poco tempo fa la sua candidatura che quantunque tardi pure da molti elettori onesti ed influenti sarà bene accolta da smontare positivamente il terreno apparecchiato al Soldi» (ivi, lettera del 25 settembre 1874).

<sup>47</sup> «Io vi ho scritto e parlato mille volte di Lacedonia; ma debbo dirvi che sebbene comprenda il vostro intimo pensiero, non sono mai riuscito a farvi parlare chiaramente. (...) Di vie lecite e possibili non ve n'ha che una: sostenere con tutte le forze, con tutto l'accanimento possibile, un candidato nostro, chiunque siasi, ma sempre il più probabile contro il Soldi, contro il De Sanctis, contro tutti. E se per disgrazia il nostro candidato non entrasse in ballottaggio, allora (...) appoggerete il De Sanctis, il diavolo anche, per non far riuscire Soldi. Ma ciò, lo ripeto, dopo che si son fatti anche miracoli per vincere con un candidato nostro, e dopo che, non le previsioni, ma l'urna, avrà messo fuori combattimento il nostro candidato» (ivi, lettera di Francesco Spirito a Michele Capozzi del 28 settembre 1874).

<sup>48</sup> Ivi, lettera non datata, ma riconducibile all'ultima decade dell'ottobre 1874.

<sup>49</sup> Il 26 ottobre 1874 venne pubblicato questo appello *Agli elettori del Collegio di Lacedonia*: «Elettori! Francesco De Sanctis è una gloria di queste contrade: una illustrazione d'Italia. Votare per lui, significa votare a vantaggio della civiltà del mondo. È questo lo appello che vi rivolgiamo, e siamo sicuri che tutti ci seguirete». L'appello era firmato da Nicola Bonaventura, Marino Molinari e Gaetano Margotta. Il documento è pubblicato in F. BARRA, *op. cit.*, p. 64, lettera 89/bis.

<sup>50</sup> Sprezzante questo ritratto del Soldi: «Si sapeva che il Soldi parlava *pro aris et focis*; e questo doveva togliere ogni autorità alla sua parola. Per ovviare a questo inconveniente ci era un unico mezzo: piantar lì il campanile, e sollevarsi a vedute d'interesse generale. (...) Il principio faceva sperare che Soldi avesse capito la sua posizione; alzò il tono della voce, prese mosse oratorie, pareva volesse fare un vero discorso parlamentare. Ma chi non è nato aquila, l'altezza non che ispirarlo, gli dà vertigine» (F. DE SANCTIS, *Serafino Soldi e Filippo Capone*, in IDEM, *Un viaggio elettorale seguito da discorsi biografici, dal taccuino parlamentare e da scritti politici vari*, cit., p. 477-479, in part. p. 477). Già nel 1865, in occasione delle elezioni politiche per il collegio di Lacedonia, che videro contrapposti Soldi e Giuseppe Tozzoli, con la vittoria di quest'ultimo, De Sanctis rilasciò una dichiarazione pubblica avversa a Soldi: «se la mia voce ha alcun potere sopra i miei concittadini, dirò loro: mettetevi d'accordo, mostrate d'essere uomini, sappiate concentrare i vostri voti se volete essere stimati dalla pubblica opinione; e se vogliono sapere in fondo il mio parere soggiungerò: se io fossi costà, non voterei certo per Serafino Soldi» (in «L'Italia», 17 ottobre 1865). L'ostilità del De Sanctis verso il Soldi può essere ricondotta alla vecchia rivalità parlamentare che li oppose, nel corso del 1861-1862, nel collegio di Lacedonia, culminato con la vittoria dell'avvocato di San Martino.

<sup>51</sup> Ancora l'8 novembre Marino Molinari informava Capozzi della situazione: «Nello scrivervi la presente siamo col piede alla staffa per



avviarci alla gran lotta donde dipende l'intero nostro risorgimento. I piani sono stati ben fatti, il lavoro non è mancato, e tutto pare che vogli annunziarci il trionfo. Spero che la sorte voglia assecondare gl'instancabili desiderii nostri e degli amici, e la nostra vittoria sarà di tanto più gloriosa per quanto contrastata da forze quasi eguali, ma aventi generali molto più spinti e tracotanti. Si per Dio il giorno 8 novembre dovrà segnare nella storia una pagina luminosa; gli avversari dovranno cader vinti vergognosamente dinanzi alla sanità della nostra causa e del nostro principio» (ivi, p. 79, lettera 109).

<sup>52</sup> BCA, *Archivio Capozzi*, A/11, 89, 2, appunto del 9 o 10 novembre 1874. Soldi aveva avuto 279 voti, divisi così come segue: 127 a Lacedonia, 82 ad Aquilonia, 41 ad Andretta e 29 a Teora. De Sanctis aveva avuto 250 voti: 89 a Lacedonia, 52 ad Aquilonia, 100 ad Andretta e 9 a Teora. Corona aveva avuto 154 voti così divisi: 2 a Lacedonia, 4 ad Aquilonia, 47 ad Andretta e 101 a Teora.

<sup>53</sup> Sia da parte dei capozziani che dei soldiani. Cfr. la seguente lettera di Errico Capozzi al nipote Michele: «Il momento è supremo, è mestieri che tu unitamente al De Cristofaro parta per Teora, almeno alla probabile disfatta si rimarrà senza rimorsi. Rocco de [Zerbi] unito a Nappi sono partiti, si dice, oggi per quella volta. Da parte di don Serafino vanno e vengono telegrammi pieni di gioja per la prossima vittoria. Và dunque senza esitare, buon viaggio e ti abbraccio» (ivi, lettera di Errico Capozzi a Michele Capozzi di venerdì [13 ottobre 1874]).

<sup>54</sup> «Caro Michele, perché hai dubitato di me? Dopo la propria disfatta io non poteva suicidare me stesso. Dal momento ti assicuro che la vittoria è nostra. In Teora non si perderà un sol voto. Bada nel resto del collegio» (ivi, lettera di Saverio Corona a Michele Capozzi del novembre 1874).

<sup>55</sup> «Conforti è tornato ieri sera. Cantelli e Spaventa concordemente hanno detto essere impossibile appoggiare De Sanctis, e non appoggiare Soldi, nelle presenti condizioni alle elezioni politiche di queste province, le quali minacciano di far sorgere gigante la quistione regionale col mandare una deputazione quasi tutta di un sol colore [cioè di Sinistra, ndr], e scartando gli uomini più eminenti di parte moderata. Ciò però non toglie che Soldi lo si manderà anche in galera, se occorre, e lo si combatterà vigorosamente nelle quistioni locali» (ivi, lettera di Francesco Spirito a Michele Capozzi del 10 novembre 1874 su carta intestata "Associazione Unitaria Meridionale").

<sup>56</sup> «Carissimo amico, da chi doveva qui venire ed è venuto sono stato assicurato che questo sotto-prefetto spaccia essere volere del governo, che in Lacedonia sia appoggiata la candidatura di Soldi, ed il signor Giuseppe Barra tanto conferma (...» (ivi, lettera di Bernardo Natale a Michele Capozzi del 13 novembre 1874).

<sup>57</sup> Ivi, lettera di Francesco Tozzoli a Michele Capozzi del 14 novembre 1874.

<sup>58</sup> Ivi, lettera di Saverio Corona a Michele Capozzi non data, ma sicuramente posteriore al 15 novembre 1874. Nella lettera Corona si riferisce al tentato annullamento delle operazioni della sezione elettorale del mandamento di Andretta, il cui seggio era composta dai soldiani Francesco Pennetta e Francesco Miele e dai capozziani Achille Molinari, Raffaele Martucci e Salvatore De Rogatis. Ad eccepire la regolarità delle votazioni, dopo un fallito tentativo di Pennetta di escludere tutti gli elettori di Morra, furono il morrese Zaccaria Covino, soldiano convinto, e Camillo Miele, che aveva votato per Soldi. Dichiarando nulle le operazioni elettorali di Andretta, l'Ufficio elettorale di Lacedonia proclamò eletto Soldi. In una lettera del 18 novembre Del Vecchio scrisse a Capozzi: «Oggi si compie a Lacedonia l'ultimo fato: ieri sera, alle 8 p.m., si tentò da Plutone [Soldi] un colpo disperato, nientemeno che l'annullamento della votazione di Andretta e quindi la sua proclamazione» (ivi, lettera di Del Vecchio a Capozzi del 18 novembre 1874).

<sup>59</sup> Ivi, lettera di Marino Molinari a Michele Capozzi. La lettera non è data ma è riconducibile ai primi giorni del gennaio 1875.

<sup>60</sup> In quel giorno Matteo Saggese informava Capozzi dell'avvenuta sostituzione del sotto-prefetto di Sant'Angelo dei Lombardi e della situazione del finanziamento del viaggio: «Del Greco è stato chiamato telegraficamente a Roma, Gabri parte domani per Sant'Angelo per prendere la firma. Ve la do per notizia ufficiale. Sono arrivato a lire 800 senza don Errico che non è tornato [da Napoli]. Intanto sborso io le 1000 lire. Matteo» (BCA, *Archivio Capozzi*, A/11, 89, 2, lettera del 13 gennaio 1875).

<sup>61</sup> «Io ho mandato a diversi elettori i numeri dell'Unità nazionale, dove recisamente si smentisce che De Sanctis non voglia accettare il collegio di Lacedonia. E ciò perché le chiacchiere del Roma potranno avere un deplorabile effetto. Del resto ora che De Sanctis è partito finalmente per Morra e Lacedonia, tanto meglio. Così tutte le armi de' nemici si spunteranno. Tanti abbracci. E. Tozzoli» (ivi, lettera di Errico Tozzoli a Michele Capozzi del 13 gennaio del 1875).

<sup>62</sup> De Sanctis fu eletto con 386 voti contro i 289 di Soldi.

<sup>63</sup> «Festa in tutto il Collegio, fuori che in Morra. Lutto nell'anima mia, e lutto era in Morra. Nel primo ballottaggio avevo avuto in più settantasette voti. Ora erano novantasette. La mia presenza, il mio viaggio valeva dunque...venti voti! Metti che il mio avversario aveva avuti più voti che l'altra volta nel mio mandamento. Io dunque mi sentivo umiliato sino in quel mandamento, dove mi promettevo l'unanimità. Aggiungi le proteste d'Andretta, e non ne potei più, traboccò la mia indignazione, e maledissi l'ora e il momento che mi trovai in questo ballo» (VE, p. 89).

---

## ABSTRACT

*Clienteles, Political Parties, Strategies: An Electoral Campaign in the Time of the Political Bosses*

The present essay analyzes an election campaign, one of the most iconic moments in the political life of a nation. It does so thanks to the testimony of a major protagonist of the history of Italian liberalism, the literary critic Francesco De Sanctis. Behind the events narrated by this great writer there is, however, a conflict within the provincial council of Avellino, in which the major role was played by the political boss Michele Capozzi. Drawing on the private papers of this personage, seldom mentioned in Italian historiography, the present essay seeks to shed light on the events, told in *Un viaggio elettorale* (An Electoral Journey, 1876), which brought Francesco De Sanctis to run for office in the electoral district of Lacedonia.

## Note e discussioni

*Un libro su Giovanni Balducci*  
Stefano De Mieri

È recente la pubblicazione dell'importante volume di Mauro Vincenzo Fontana, *Itinera Tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Roma, Artemide (2019), all'interno della collana *Percorsi ad Arte*. Il libro non è una monografia di taglio tradizionale, pur essendo corredato di una sintetica schedatura delle opere pittoriche e grafiche conosciute e di un corposo regesto documentario dell'artista, nato a Firenze nel 1560. Sin dal titolo, infatti, il testo rivendica un'angolazione particolare, tesa a rimarcare la centralità del pittore nell'ambito della formulazione e, soprattutto, della diffusione di un linguaggio devoto particolarmente caro a eminenti uomini di Chiesa, in primis Alessandro de' Medici e Alfonso Gesualdo. E a irrobustire le argomentazioni dell'autore giungono non solo nuove attestazioni archivistiche inerenti all'attività del pittore ma anche la pubblicazione, in due distinte appendici, di documenti solo in parte conosciuti che meglio contribuiscono alla comprensione degli orientamenti in campo artistico dei suddetti porporati.

La prima parte del testo offre al lettore un'introduzione e tre densi capitoli. Quello di avvio si concentra sulla fase giovanile e sulla formazione di Balducci, avvenute a contatto con Giovan Battista Naldini<sup>1</sup>. È una sezione pregevole del libro dal momento che l'autore ricostruisce brillantemente gli esordi del Cosci, precisandone meglio il rapporto col maestro e giungendo all'identificazione di nuovi disegni e opere pittoriche, alcune condotte assieme al Naldini, altre in autonomia, come una parte delle grottesche nel corridoio di levante degli Uffizi, persuasivamente identificate nella zona centrale della diciottesima campata (1581).

Nel 1582, Balducci fu tra le personalità più impegnate nel chiostro grande di Santa Maria Novella, dipingendo ben cinque campate, all'interno di un'impresa assai vasta e che vide il coinvolgimento di alcuni tra i migliori pittori attivi a Firenze, come Santi di Tito e Bernardino Poccetti. L'artista, a partire da questa rilevante impresa, forse anche per effetto della vicinanza ai citati, celebri interpreti delle «nuove istanze di decoro, di convenienza e di accessibilità care alla sensibilità della Chiesa postridentina»<sup>2</sup>, mostra di essere pervenuto a una semplificazione del linguaggio di Naldini, rendendolo più didattico e depurandolo degli aspetti del tardo manierismo.

Una svolta decisiva per la piena affermazione del pittore si ebbe col rientro a Firenze, nel 1584, di Alessandro de' Medici, nominato cardinale da Gregorio XIII, esponente di punta della Controriforma, legato a Federico Borromeo, Filippo Neri, Cesare Baronio, Gabriele Paleotti e ad altri illustri principi della Chiesa. Con il 'pastore' fiorentino, futuro Leone XI (1605), Balducci avrebbe stabilito un rapporto privilegiato, ad esempio realizzando su sua richiesta la decorazione pittorica dell'oratorio del Gesù Pellegrino, dove dipinse tre pale d'altare e monumentali affreschi, incentrati su scene cristologiche, dallo stile accurato

e piano, permeato «da un sentimentalismo delicato e mondato dalle implicazioni intellettualistiche della tarda maniera»<sup>3</sup>.

Alessandro de' Medici, come chiarito da Fontana, individuò nei modi del Balducci «le potenzialità adatte per costruire un linguaggio figurativo dalle aspirazioni universali e paradigmatiche, capace cioè di veicolare il messaggio eucaristico attraverso un preciso modello lessicale che, superando qualsiasi barriera culturale nella decodificazione dei contenuti, fornisce una risposta concreta alle domande lasciate in eredità dal Tridentino sul rapporto tra immagine e catechesi»<sup>4</sup>.

Nell'oratorio fiorentino, si manifestava così quella «strada espressiva» che avrebbe improntato i suoi cicli in ambito romano, oggetto del secondo capitolo del libro<sup>5</sup>.

Nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini, dal 1593, il Cosci riscosse un ragguardevole successo, ottenendo dal cardinale mediceo, persona di fiducia del pontefice, il coinvolgimento nell'impegnativo ammodernamento della veste pittorica di Santa Prassede. Il «sodalizio» con Alessandro de' Medici dovette agevolare Balducci nell'acquisizione di altri incarichi romani, quali gli affreschi della cappella Cavalcanti in San Giovanni dei Fiorentini, quelli dell'oratorio di San Giovanni decollato e, soprattutto, la partecipazione alla «renovatio» della basilica di San Giovanni in Laterano, il cantiere più rappresentativo tra quelli promossi da Clemente VIII, vedendosi affidato il programma decorativo della parte interna del ciborio medioevale.

Il favore riconosciuto agli dal porporato poté senz'altro garantire al pittore l'istaurarsi di uno stretto e proficuo rapporto con Alfonso Gesualdo (1540-1603), personalità autorevole, ammiratore, allo stesso modo del Medici, di Carlo Borromeo, «eletto da entrambi i prelati come insuperato modello di riferimento, tanto nella sfera della morale e della *devotio* private, tanto nell'azione pastorale e nel governo delle rispettive diocesi»<sup>6</sup>.

Gesualdo richiese al Balducci gli affreschi nella tribuna della cattedrale di San Clemente a Velletri (1595-1596), danneggiati durante la seconda guerra mondiale e poi distrutti, in parte conosciuti attraverso rare riproduzioni fotografiche e un prezioso disegno in collezione privata. La decorazione, chiaramente ispirata a prototipi medioevali romani, doveva in qualche maniera omaggiare Clemente VIII, in visita a Velletri agli inizi del 1596<sup>7</sup>. Da papa Aldobrandini Gesualdo ottenne la nomina ambita alla cattedra episcopale di Napoli, vacante dal 1595, dopo la morte di Annibale di Capua.

Il terzo e ultimo capitolo del libro analizza segnatamente i rapporti tra Balducci e Gesualdo nel contesto napoletano<sup>8</sup>. Un capitolo nel quale, in modo non dissimile dai precedenti, la trattazione appare molto focalizzata sulla disamina delle vicende storiche e su una significativa messa in valore del ruolo esercitato dal cardinale campano, di cui l'autore sottolinea la profonda e ramificata matrice borromaica, alla base delle strategie da lui adottate a Napoli, sia sotto il profilo amministrativo e confessionale, sia sul piano del mecenatismo artistico.



1. Giovanni Balducci, *Madonna di Loreto*. Santa Maria a Vico (casale Loreto), chiesa di Santa Maria di Loreto.

La conoscenza della fisionomia culturale del presule partenopeo ne esce decisamente ampliata, mediante il ritrovamento di fonti archivistiche di considerevole interesse, come quattro lettere inedite del 1598-1599, in una delle quali, indirizzatagli da Jerónimo Vallés, forse un inquisitore, si parla dell'iconografia della fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore. Vallés, riferendosi a uno scambio precedente con Gesualdo, lascia affiorare la contrarietà del prelado alla rappresentazione di papa Liberio nella scena (alludendo peraltro al celebre politico di Masaccio e Masolino allora ancora custodito nella basilica romana sull'Esquilino), dimostrando così un approccio alla questione di tipo filologico e baroniano<sup>9</sup>.

La presenza di Balducci è documentata a Napoli dall'estate 1596. Poco dopo all'artista sarebbe stata assegnata l'esecuzione del complesso ciclo di affreschi che ornava l'abside della cattedrale, portato a termine entro il giubileo del 1600. Della decorazione, spazzata via per volere del cardinale Giuseppe Spinelli nel quinto decennio del XVIII secolo, sopravvive solo qualche lacerto. Grazie all'ausilio delle fonti e di alcuni disegni Fontana propone, anche graficamente, una magistrale ricostruzione 'archeologica' delle caratteristiche originarie dell'impresa, comprendente un composito allestimento decorativo in cui erano collocate pure le due pale raffiguranti *San Gennaro raccomanda alla Vergine il cardinale Gesualdo* e *Sant'A-*

*niello raccomanda alla Vergine la città di Napoli* (ora nel Museo Diocesano), poste ai lati dell'*Assunta* del Perugino; nei quattro livelli superiori erano invece affrescate *Storie dei santi protettori di Napoli*, le imponenti figure di un *Cristo* al centro, in asse con l'altare maggiore, dei *Santi Pietro e Paolo* e dei *patroni della città*, *Storie mariane* e *Cori angelici* distribuiti nelle vele della volta<sup>10</sup>.

L'esperienza del Duomo diede slancio all'artista nell'ambiente meridionale, insidiando il monopolio locale di Belisario Corenzio nella realizzazione di cicli ad affresco. E il gradimento della pittura di Balducci venne molto presto confermato dalle commissioni ottenute da famiglie di rango, quali i Di Capua e i Carafa di Maddaloni<sup>11</sup>.

Molto rilevante è anche lo spazio riconosciuto da Fontana ai rapporti stabiliti dal Cosci con la chiesa nazionale di San Giovanni dei Fiorentini. Per questo contesto, purtroppo distrutto, il pittore dipinse quattro tavole di tema giovanneo montate nel soffitto dorato, realizzato in collaborazione con Pompeo Caccini e Teodoro d'Errico, e una pala destinata alla cappella di patronato dello stesso pittore<sup>12</sup>.

L'ultimo impegno analizzato dall'autore è l'esteso cantiere affidato al Balducci dal conte Marzio Carafa della chiesa dell'Annunziata di Maddaloni (1604-1605), dove tuttora sopravvivono un monumentale soffitto inglobante 19 tavole dipinte, e diverse altre opere, distribuite tra la controfacciata e il presbiterio<sup>13</sup>.

In definitiva, operando finalmente una lettura unitaria del percorso dell'artista, ne risulta provato il ruolo in precedenza mai dettagliatamente discusso di un maestro che «con la propria maniera piana e didascalicamente devota, sorvegliata sul piano disegnativo e felicemente narrativa, nell'ultimo decennio del Cinquecento era riuscito a tracciare una sottile linea rossa che attraversava il cuore dell'Italia posttridentina, annodando a una poetica espressiva dai tratti fortemente connotati e dalle comprovate capacità didattiche, alcune delle politiche di riforma propugnate in seno alla Curia romana e dai pastori delle Chiese di Firenze e di Napoli»<sup>14</sup>.

L'autore introduce così elementi rimarchevoli per una più organica valutazione della pittura partenopea tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Studi futuri dovranno però provare a comprendere quanto il pittore fiorentino poté di fatto incidere su quel generale accentuarsi del rigore religioso che connota l'arte napoletana a partire, in particolare, dal tempo dell'episcopato di Alfonso Gesualdo (1596-1603), avvistato già da molto tempo da Pierluigi Leone de Castris. Allo studioso va infatti il merito di aver evidenziato persino nell'ultima produzione dei più estrosi tardo manieristi locali, Dirck Hendricksz (Teodoro d'Errico), Francesco Curia e Girolamo Imperato, il «peso crescente della spinta devozionale» manifestatosi negli anni del porporato<sup>15</sup>, fase in cui Napoli fu interessata da un fervore di cantieri artistici in parte collegato alla preparazione al giubileo, che in città veniva celebrato, in virtù di un privilegio che si faceva risalire a Bonifacio VIII, subito dopo quello di Roma<sup>16</sup>.

Si ha tuttavia l'impressione che l'esperienza di Balducci, anche se fortemente sostenuta dal Gesualdo e dagli arcivescovi successivi, risulti essere tutto sommato isolata nel contesto partenopeo, e, nonostante il cospicuo bagaglio del





2. Giovanni Balducci, *Deposizione dalla croce*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore.

toscano, certamente meno trainante di quella di un Fabrizio Santafede, il maggiore artista locale tra la fine del Cinquecento e gli albori del Seicento, in grado di condizionare gli sviluppi di alcuni tra i più stimati pittori attivi nella capitale del vicereame, basti pensare al siciliano Giovan Bernardino Azzolino o a Giovanni Antonio D'Amato, interpreti di un linguaggio austero, eminentemente controriformato<sup>17</sup>.

#### *Qualche aggiunta al periodo napoletano*

Si è già ricordato come il libro di Fontana non sia un lavoro *stricto sensu* monografico. La complessità degli argomenti sondati, in particolare sul fronte della committenza, invoglia a saperne di più dell'intero percorso del Cosci, soprattutto del quarantennio trascorso nella capitale vicereale, epoca in cui la produzione del pittore continuò ad essere molto intensa, anche se in alcuni casi di qualità modesta, a causa di un inaridimento espressivo del suo linguaggio e del crescente coinvolgimento dei collaboratori (si pensi al figlio Sebastiano)<sup>18</sup>. E, tuttavia, come provano almeno parzialmente i casi che nelle pagine seguenti si propongono per la prima volta all'attenzione degli studi, una più approfondita conoscenza degli anni partenopei non sarà un'operazione critica priva di valore, considerato che in tante occasioni l'artista venne coinvolto in complessi religiosi e laici di assoluto prestigio.

Il Duomo napoletano, ad esempio, fu uno dei contesti con i quali l'artista mantenne un rapporto privilegiato, come dimostra, fra le altre cose, l'esecuzione dei cicli delle cappelle degli Illustrissimi (1605-1610) e della Madonna del Principio (1612-1613), di ben tre tele (*Adorazione dei pastori*, *Resurrezione*, *Pentecoste*) destinate al soffitto, patrocinato dal cardinale Decio Carafa tra il 1621 e il 1623<sup>19</sup>, e di un'articolatissima composizione raffigurante *San Francesco di Paola accolto dai santi patroni napoletani* montata sopra la «porta maggiore» in occasione del-



3. Giovanni Balducci, *Deposizione dalla croce*. Roma, Palazzo Caetani.

la grandiosa cerimonia organizzata alla fine di aprile del 1629 per la traslazione nella Cappella del Tesoro di una reliquia di san Francesco di Paola, eletto tra i santi protettori della città<sup>20</sup>.

Ma Balducci, per nulla scalfito dalla svolta impressa localmente dai passaggi di Michelangelo Merisi, fu molto attivo pure per la provincia: lo documentano alcune sue opere giunte in Puglia, in Basilicata, in Calabria e nelle aree interne della Campania. Una sua tavola dimenticata, effigiante la *VerGINE lauretana*, librata su un bel paesaggio e sormontata da una cimasa con *l'Eterno Padre* (cm 400 x 210 circa), si osserva sul maggiore altare della chiesa di Santa Maria di Loreto a Santa Maria a Vico (Ce), nel casale Loreto (fig. 1)<sup>21</sup>. La pala, non insensibile a soluzioni del Santafede e forse anche dei D'Amato, purtroppo alterata da alcune vistose cadute di colore, rivela espliciti punti di contatto con i dipinti di Maddaloni, come ad esempio la *Madonna delle Grazie con le anime purganti* della chiesa del Corpus Domini (1604-1605)<sup>22</sup>. Ciò rende plausibile una datazione dell'ancona entro il secondo lustro del XVII secolo, epoca peraltro coincidente con l'edificazione della chiesa, fondata da Angela Galasso, vedova di Fabrizio Affinito<sup>23</sup>.

Ma anche i depositi o gli spazi più reconditi di chiese e conventi partenopei celano tuttora testimonianze sconosciute del fiorentino e del suo attivissimo atelier, come la notevole *Deposizione* collocata nel settecentesco palchetto pensile della ba-





4. Giovanni Balducci, *Angeli musicanti*. Napoli, basilica di Santa Maria della Sanità, Cappella del Tesoro.



5. Giovanni Balducci, *San Domenico in trono circondato da angeli; San Domenico inginocchiato ai piedi di Maria e di Cristo*. Napoli, basilica di Santa Maria della Sanità, Cappella del Tesoro.

silica di Santa Maria del Carmine Maggiore (fig. 2), sul verso dell'edicola tardobarocca che custodisce il celebre *Crocifisso* ligneo medioevale, in cui il Balducci, probabilmente negli stessi anni degli estesi affreschi del chiostro carmelitano (1605-1606, 1616)<sup>24</sup>, o poco dopo (la lettura del quadro appare compromessa dallo stato di conservazione precario), replica il quadro custodito in Palazzo Caetani a Roma (1593-1595) (fig. 3)<sup>25</sup>.

Non è da escludere che la tela, anche per l'insolito formato quadrangolare (larghezza cm 237), possa aver fatto parte dei riquadri dipinti per il soffitto della chiesa, ascritti dalle fonti

al Cosci e a Francesco Curia. L'insieme, stando alle fonti, venne distrutto da un fulmine nel 1656 e in seguito ricostruito su progetto di Bonaventura Presti<sup>26</sup>.

Al di là della collocazione originaria della *Deposizione*, giova comunque ricordare che il pittore toscano intrattenne un rapporto duraturo con la comunità dei frati del Carmine Maggiore. A proposito della cronologia del chiostro non si è tenuto conto di tutte le indicazioni riferite nella *Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli*, dei padri Pier Tommaso Moscarella e Mariano Ventimiglia, in cui si legge che nel 1606 si portarono





6. Giovanni Balducci, *San Simone Stock ottiene lo scapolare dalla Vergine*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore, chiostro.

a termine le «pitture del chiostro grande del nostro convento, le quali con molta maestria e disegno rappresentavano la storia del nostro santo patriarca Elia ed Eliseo e de' nostri santi Angelo, Cirillo, Alberto, Andrea Corsini e beato Franco. La spesa fu fatta dal nostro laico fra Mansueto Mottola con le limosine raccolte da devoti, a riserba della pittura fatta sulla seconda porta del convento di San Simone Stock che riceve l'abito dalla Santissima Vergine, per cui il convento pagò ducati 10 [corsivo di chi scrive]. Il pittore di tutte queste pitture fu il famoso Giovanni Balducci». Sulla base di tale testimonianza si apprende che – non è stato fin qui mai rilevato – l'affresco raffigurante *San Simone Stock che ottiene lo scapolare dalla Vergine*, su uno degli ingressi al convento, risale a un'epoca successiva (1616) (fig. 6). Il portale sottostante è infatti corredato dalla seguente iscrizione: «Porge a Simon Maria l'habito in segno/ ch'all'ordin suo fa singolar favori/ et ben è di suo amor caro quel pegno/ anno Domini MDCXVI mense Ianuarii»<sup>27</sup>.

Sin dagli studi di Gaetano Filangieri, invece, è stata valorizzata l'altra importante notizia contenuta nella *Cronistoria* riguardante gli affreschi carmelitani e cioè che, ancora nel 1631 Balducci, ricevendo «15 carlini», intervenne nuovamente nel ciclo per dipingere il ritratto del padre generale Gregorio Canale, «dopo gli altri generali suoi predecessori»<sup>28</sup>.

Inoltre, si possono rapidamente segnalare i più tardi e trascurati affreschi che ornavano le pareti della cappella del Tesoro (o dei Santi Martiri) annessa alla sacrestia della basilica di Santa Maria della Sanità. Una chiesa per la quale Balducci fu intensamente attivo negli anni 1605-1610, epoca del *Martirio di san Pietro da Verona*, nel 1623, data apposta sull'assai danneggiato *San Domenico che dispensa i rosari*, un tempo in sacrestia<sup>29</sup>, e nel 1633 circa, se è vero, come riferisce Giuseppe Ceci, che la cappella del Tesoro venne eretta e decorata in quell'anno per volere del domenicano Timoteo Caselli, vescovo di Marsico Nuovo<sup>30</sup>. Tali affreschi, racchiusi entro scomparti quadrangolari, malauguratamente quasi del tutto distrutti, erano distribuiti sulle pareti dell'ambiente, purtroppo alterato nel primo Ottocento da uno dei piloni del ponte sovrastante.

Tra i pochi brani sopravvissuti si segnala una coppia di riquadri, uno con *Angeli musicanti* (fig. 4), l'altro, su uno dei lati brevi, con *San Domenico in trono circondato da angeli* e due episodi laterali, col *Santo inginocchiato ai piedi di Maria e di Cristo*, rispettivamente a sinistra e a destra (fig. 5), recanti i tratti inconfondibili del pittore fiorentino, coadiuvato in questa sua estrema impresa quasi certamente da qualche collaboratore della bottega. Tale ciclo è ricondotto al Balducci già da Otta-

viano Bulgarini sul finire del XVII secolo, il quale, a proposito del «Sagrario o Tesoro de' Santi Martiri», asserisce che esso era «adornato tutto di marmi di diversi colori sin al pavimento, il resto della volta abbellito di stucco posto in oro tramezzato di pittura, opera del Balducci, rappresentante l'effigie de' Santi Martiri, le di cui statue di mezzo busto distribuite intorno al sagrario in 20 nicchi di marmo nero, s'esporgono in maestoso trono nella seconda domenica di maggio (...). Fu questo sagrario luogo eretto con spesa grande dalla generosità di monsignor fra Timoteo Caselli, vescovo di Marsico Nuovo»<sup>31</sup>.

L'artista, infine, in un anno ancora imprecisato, venne sepolto nelle catacombe di San Gaudio (sulle quali era stata edificata la basilica della Sanità agli inizi del Seicento)<sup>32</sup>, come testimonia tuttora una scritta col solo nome «Giovanni Balducci» che si legge ai lati di uno scheletro affrescato, che accoglieva macabramente il teschio del defunto, accoppiato, sulla sinistra, ad un altro scheletro dipinto, recante la scritta «[...] [A]lesandro de Afflito», con la data 1635, verosimilmente coincidente anche con l'anno di morte del pittore. Il fatto, non trascurabile, parrebbe rivelare una sensibilità religiosa riconducibile a quel complesso fenomeno del ritorno alla Chiesa delle origini, tanto diffuso nell'Urbe della fine del Cinquecento, dove Balducci era entrato a stretto contatto con gli ambienti più oltranzisti della Controriforma.

<sup>1</sup> M.V. FONTANA, *Itinera Tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli, con un catalogo dei dipinti e dei disegni dell'artista*, Roma 2019, pp. 45-101.

<sup>2</sup> Ivi, p. 77.

<sup>3</sup> Ivi, p. 89.

<sup>4</sup> Ivi, p. 92.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 103-145.

<sup>6</sup> Ivi, p. 129.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 129-141.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 147-220.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 153-158.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 158-189.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 189-192.

<sup>12</sup> I quadri del Balducci e di Caccini sono ora custoditi in San Giovanni dei Fiorentini al Vomero (ivi, pp. 192-201).

<sup>13</sup> Ivi, pp. 201-206.

<sup>14</sup> Ivi, p. 34.

<sup>15</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, *speciatim* pp. 70, 129, 148-149.

<sup>16</sup> C. RESTAINO, *Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento. Dalla cappella degli Angeli al Gesù Nuovo (1600) alla cripta del Duomo di Salerno (1606-1608)*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 32-33.

<sup>17</sup> Su questi artisti, in sintesi, cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 154-167, 261-283, 286-313.

<sup>18</sup> Per alcuni dati su di lui si veda M.V. FONTANA, *op. cit.*, pp. 40, 200, 205-207, 252-255 e *passim*.

Ringrazio il prof. Gennaro Niola e Maurizio Rea per l'aiuto fornitomi nel reperimento di alcune fotografie.

<sup>19</sup> Sul soffitto del Duomo cfr., insieme ai riferimenti in M.V. FONTANA, *op. cit.*, p. 247, S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», 31, 1982, pp. 43, 50, note 69-70 e le precisazioni riportate da C. RESTAINO, *Giovan Vincenzo Forlì, 'pittore di prima*

*classe nei suoi tempi'*, in «Prospettiva», 48, 1987, pp. 42, 51, note 64-67; P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 232, 254, 247, nota 19; A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1993, pp. 21-22; H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, p. 536.

<sup>20</sup> S. DE MIERI, *L'immagine di San Francesco di Paola nella Napoli della Controriforma*, in *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di San Francesco*, cat. mostra, Catanzaro 2018, a cura di A. ACORDON, M.T. SORRENTI, M. PANARELLO, Taranto 2019, p. 149, col rinvio a G.C. CAPACCIO, *Descrizione della padronanza di san Francesco di Paola nella città di Napoli e della festività fatta nella translatione della reliquia del suo corpo dalla chiesa di San Luigi alla Cappella del Tesoro nel Domo*, Napoli, Egidio Longo, s.d. (ma 1631), pp. 219-220, che descrive minutamente il dipinto: «La pompa dell'apparato che si fece dentro e fuori di quell'ammirabil chiesa corrispose all'animo grande e generoso di quei signori. Et in particolare, il bel veder fu d'insolita vista adorna la porta maggiore, con un quadro assai grande dentro a festoni coloriti con minio dorato et abbelliti con facce di cherubini posti in oro; e vi si vedevano pitture così belle e di nova et ingegnosa invenzione, e tanto al naturale che non si sapeva giudicare se vere fossero o pur dipinte da mano di quel famoso Giovanni Balducci. Rappresentavasi a prima vista l'ingresso della porta della chiesa e che di là uscissero i santi padroni della città, quei che furono vescovi vestiti con piviali e mitre et i regolari con l'habito della loro religione; et appresso, in mezzo di essi, san Gennaro primo padrone in atto di ponere il piede nel primo gradino della chiesa e d'inchinarsi verso san Francesco di Paola, che faceva sembante di salire i gradini, di sostentarsi con la sinistra mano ad un bastone e di porgere la destra a san Gennaro, il quale distendeva ambe le mani, in atto di aiutarlo a salire et insieme di affettuosamente stringerlo et abbracciarlo. Compariva poi nel lato destro san Tomaso d'Aquino col sole nel petto, che faceva amica accoglienza al santo patriarca di Paola come compagno nella padronanza e come cavaliere della collana d'oro della carità che teneva dipinta nel petto; e nel lato sinistro il beato Andrea Avellino lo riceveva come regolare et anco come novo compagno. Dietro a san Francesco si vedeva la prospettiva del pavimento della piazza, et ivi il beato Giacomo della Marca e santa Patricia vergine in gentil sembianza di ragionare insieme, come se dicessero che ancor essi avrebbero presto goduto di quella gloria accidentale con la festività della pompa e dell'applauso c'havea all'ora san Francesco; et intorno a san Gennaro facevano leggiadra vista gli altri santi padroni. Non minor vaghezza recavano, nel fianco destro di san Francesco, due angioletti, uno col giglio in mano per dinotar la sua purità e l'altro col cingolo, simbolo dell'obbedienza; e nel sinistro lato due altri simili, il primo tenea una croce in mezzo a due braccia nude, geroglifico della povertà, e l'altro haveva nelle mani un piatto pieno di pesci, che alludevano alla vita quaresimale. Nella sommità del quadro compariva lo Spirito Santo in forma di colomba, quasi additando che per opera sua era stato acclamato et eletto padrone e protettore il glorioso santo. Sopra la colomba vedevasi l'Eterno Padre Iddio con maestoso aspetto e con le braccia distese, come se dir volesse ai santi protettori, ricevetevi ormai nella vostra compagnia questo gran campione, fondator di religione e rinovator dell'astinenza, come anco è da me abbracciato».

<sup>21</sup> L'opera, finora ignorata dagli studi, è attribuita erroneamente a Teodoro d'Errico nella scheda OA/I n. 1500268319.

<sup>22</sup> M.V. FONTANA, *op. cit.*, p. 242 (A76).

<sup>23</sup> La chiesa è detta «noviter erecta» in una santa visita del 1606: F.M. PERROTTA, *Storia e documenti*, in F.M. PERROTTA, R. PINTO, M. NUZZO, *Congrega lauretana di S. Maria a Vico*, San Felice a Cancello 2006, p. 31; IDEM, *La congregazione di Maria Santissima di Loreto*, in

«Rivista di Terra di Lavoro - Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», I, 1, 2006, p. 44. Lo stesso studioso, in G. ACETO, G. GUADAGNO, D. GUIDA, A. PERROTTA, F. PERROTTA, *S. Maria a Vico*, II, Santa Maria a Vico 2017, p. 268, parzialmente contraddicendo quanto scritto in precedenza, riferisce che del sacro edificio si parla «per la prima volta» nella santa visita effettuata dall'ordinario di Sant'Agata dei Goti nel 1608. Si sa, inoltre, che l'originaria cappella fondata da Angela Galasso, di dimensioni alquanto ridotte, subito dopo, «mercé poi divozione del popolo e l'assistenza del primicerio don Pietro Mauro, si ridusse a miglior forma colla crociera, nave, sacristia accosto, e picciol coretto» (ivi, p. 268). Primi lavori di restauro della fabbrica vennero condotti già tra gli anni dieci e gli anni venti del Seicento (ivi, p. 269). Inoltre, in una santa visita del XVIII secolo (l'anno, purtroppo, non viene specificato dal Perrotta), la pala del Balducci veniva così descritta: «In detta chiesa in mezzo vi è l'altare maggiore col quadro della Beatissima Vergine dello Reto, con il suo Bambino in braccio, pittato sopra tavola, di larghezza palmi sette e lunghezza palmi nove, con cornice di legname indorato, sopra del medesimo quadro vi è l'effigie dell'Eterno Padre, pure pittato sopra tavole» (ivi, p. 269). Altri testi che si soffermano brevemente sulla chiesa sono: G. CAPORALE, *Ricerche archeologiche, topografiche e biografiche della diocesi di Acerra*, Napoli 1893, pp. 306-307; S. TILLIO, *S. Maria a Vico ieri e oggi*, Napoli 1966, pp. 122-123; P. MIGLIORE, «Ad novas» e *S. Maria a Vico. Tra cronaca e storia*, Napoli 1978, pp. 215-216. Gli stemmi apposti sulla cornice lignea potrebbero essere quelli della famiglia della fondatrice e non dei Carafa di Maddaloni, come erroneamente sostiene il Caporale (p. 306), il quale, oltretutto, «appiè di detto quadro» aveva letto «R.<sup>o</sup> 1345». Con ogni probabilità si trattava di una scritta che tramandava il ricordo di un restauro, forse ottocentesco (1845?), di poco successivo quindi alla data di realizzazione dell'altare maggiore «in marmo pregiato» (1838). Il 1345 che si legge nel testo di Caporale, riportato anche da Tillio (pp. 122-123) e Migliore (p. 215), è da intendere come un refuso o come un errore di trascrizione dell'autore. Pietro Migliore, infine, ricorda che l'opera fino agli anni cinquanta del Novecento era rimasta sull'altare maggiore della chiesa. Solo negli ultimi venti o trent'anni il dipinto è stato riposizionato nella collocazione originaria (devo l'informazione all'attuale parroco don Mario Napolitano).

<sup>24</sup> Per la cronologia degli affreschi del chiostro si veda *infra*.

<sup>25</sup> Sul dipinto romano cfr. M.V. FONTANA, *op. cit.*, pp. 232 (A47), 294 (D103). Per qualche informazione sull'edicola del Crocifisso cfr. S. DI GIACOMO, *Le chiese di Napoli. Santa Maria del Carmine Maggiore II*, in «Napoli nobilissima», I, 3, 1892, pp. 57-58; P.T.M. QUAGLIARELLA, *Guida storico-artistica del Carmine Maggiore di Napoli*, Taranto 1932, pp. 94-100 (nel testo è pubblicata anche una riproduzione fotografica dell'insieme ancora munito della cimasa con l'Eterno Padre giordanesco, rimossa sin dalla prima metà del Novecento).

<sup>26</sup> C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (1692), ed. cons. con *Aggiunzioni* di G.B. CHIARINI, IV, Napoli, stamperia di Nicola Mencia, 1859, pp. 190, 207-208; C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio Caracciolo*, III, Napoli entro il 1689, ms. della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» (ms. X.B.22), cc. 165v-166r, ed. a cura di E. SCIROCCO, M. TARALLO, S. DE MIERI, Napoli-Firenze 2013 (www.memofonte.it); *Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli*, dei padri P.T. MOSCARELLA e M. VENTIMIGLIA *et alii*, ms. cons. (copia ottocentesca dal ms. originale conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli) presso la Biblioteca dei padri carmelitani, c. 403; G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, III, Napoli 1885, pp. 286, 297, 456; P.T.M. QUAGLIARELLA, *op. cit.*, pp. 33-36; S. DE MIERI, *Aggiunte a Francesco Curia (ed alcune osservazioni su una recente monografia)*, in «Confronco», 3-4, 2004, pp. 175-176 (con ulteriore bibliografia). Più

recenti sono invece alcuni ritrovamenti documentari relativi alla fase del rifacimento (1658) segnalati da L. ABETTI, *Architetti e maestranze del Seicento napoletano dai documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione I*, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli 2009-2010 (2011), pp. 69-70; IDEM, *Bonaventura Presti architetto certosino*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli 2015, p. 122.

<sup>27</sup> *Cronistoria*, *op. cit.*, c. 339.

<sup>28</sup> G. FILANGIERI, *op. cit.*, p. 457 (col rinvio alla citata *Cronistoria*); S. MUSELLA GUIDA, *op. cit.*, p. 44.

<sup>29</sup> M.V. FONTANA, *op. cit.*, pp. 244 (A88), 247 (A99).

<sup>30</sup> G. CECI, *Sculture e dipinti nella chiesa di S. Maria della Sanità*, in «Napoli nobilissima», n.s., I, 6-7, 1920, p. 94. Un breve cenno a tali affreschi è in G.F. D'ANDREA, *Santa Maria della Sanità di Napoli. Storia - documenti - iscrizioni*, Napoli 1984, p. 55, che ricorda pure il distrutto ciclo del Refettorio e due gonfaloni, analogamente perduti, eseguiti da Balducci per la sacrestia. Il vescovo Caselli aveva donato alla basilica della Sanità molte reliquie di santi martiri portate da Roma, collocate nel succorpo nel 1616. Padre Raffaele Corvino riferisce che al Balducci vennero affidati alcuni affreschi «esprimenti le azioni e martirio di quel santo che sotto detto altare riposa» distribuiti sui dieci altari (R. CORVINO, *Il tesoro nascosto manifestato per la miracolosa invenzione di S. Maria della Sanità, venerata nel soccorpo di sua chiesa in Napoli, con la memoria de' Santissimi Martiri ivi esistenti*, Napoli, dalla tipografia Chianese, 1831, p. 32), evidentemente alludendo a un intervento anteriore agli affreschi di Bernardino Fera. Per quest'ultima impresa cfr. R. LEARDI, *Il ciclo ritrovato di Bernardino Fera nella 'sacra grotta' di Santa Maria della Sanità*, in *La chiesa e le catacombe di San Gaudioso. Storia di un restauro*, Napoli 2017, pp. 30-47.

<sup>31</sup> O. BULGARINI, *Vita del padre maestro fra Domenico di San Tomaso dell'ordine de' predicatori, detto prima Sultan Osman Ottomano, figlio d'Ibraim imperador de' Turchi*, Napoli, presso Giuseppe Roselli, 1689, pp. 210-211; R. CORVINO, *op. cit.*, pp. 39-40. Un'altra menzione degli affreschi di Balducci, forse ancora seicentesca, si legge in una descrizione della chiesa di Santa Maria della Sanità contenuta in un volume miscelaneo del fondo Corporazioni religiose soppresse, Archivio di Stato di Napoli, vol. 1005, *Fondazione del convento di Santa Maria della Sanità di Napoli della provincia del Regno dell'ordine dei Predicatori*, c. 129v: «A lato di questa sacrestia, nella sinistra dell'ingresso, sta eretta una cappella di monsignor di Marsico fra Timoteo Caselli, quale comunemente è chiamata il Tesoro delle sacre reliquie, et è larga palmi 30, lunga 40, et alta 45, a torno in altezza da terra palmi sei sono le finestrelle o casacchie per collocare le statue de' santi con le teste di argento, li corpi de' quali sono collocati nell'altari della grotta suddetta. Il pavimento di detta cappella è di marmo bianco e negro fatti a scacchi, li nicchi o caselle delle statue sono di marmo mischio. La volta della lamia è stuccata in oro, con pitture a fresco del famoso pittore Giovanni Balducci, come anche le pitture de' santi sopra ciascheduna casella. Nel mezzo, a testa della quale cappella, vi è un altare a proportionone di marmo misco, sotto del quale vi sta collocato il corpo di san Timoteo martire, similmente donato alla detta chiesa dal medesimo monsignor vescovo di Marsico».

<sup>32</sup> G.F. D'ANDREA, *op. cit.*, p. 55 (con altra bibliografia). In generale, per la produzione estrema del pittore cfr. S. MUSELLA GUIDA, *op. cit.*, pp. 43-44.



La storia di uno straordinario palinsesto dell'architettura del Rinascimento a Napoli è narrata, con inediti e vari contributi multidisciplinari, nel volume *Da Palazzo Como a Museo Filangieri. Storia, tutela e restauro di una residenza del Rinascimento a Napoli*, a cura di Adriano Ghisetti Giavarina, Fabio Mangone, Andrea Pane. Un libro da collezione che, stampato in modo eccellente dall'editore partenopeo Grimaldi & C., nel novembre del 2019, presenta tanti preziosi saggi di studiosi e specialisti di settore.

Come appare dal sommario e anche dalla *Premessa*, l'intento dei curatori è di contribuire «alla migliore conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio architettonico di un episodio napoletano» che si inserisce, a pieno titolo, nelle dinamiche di trasformazione urbana di metà Ottocento, con evidenti riflessi e continui riferimenti al contesto della storia dell'architettura occidentale.

Uno studio completo e pregevole, documentato con disegni e foto d'epoca, con un ricco apparato iconografico, concepito nel solco della tradizione degli studi e della produzione della 'scuola di architettura' napoletana. Dalla struttura dei contributi emerge chiara l'intenzione di offrire al lettore un esaustivo quadro storiografico della storia di Palazzo Como, autentico palinsesto compositivo e caso esemplare di intreccio delle storie di architettura e di restauro. Ma l'edificio è anche esito di continui rifacimenti realizzati, in modo definitivo, soltanto nel contesto degli incisivi cambiamenti avvenuti per la creazione della nuova via del Duomo, tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

La storia di una strada che, di fatto, rappresenta l'unico intervento di sventramento, sul 'modello francese', realizzato nell'area dell'antico nucleo di insediamento di *Neapolis* (V sec. a.C.). E si tratta di un difficile percorso di trasformazione urbana concepito in età borbonica, completato soltanto dopo l'Unità d'Italia; un tema specifico sul quale, per il carattere e i riflessi della storia urbana europea si è concentrata, in diversi tempi e in varie pubblicazioni, l'attenzione di tanti studiosi.

Si parte dal settembre del 1839, quando Federico Bausan e Luigi Giordano presentano un progetto per l'apertura di una strada che 'dalla Marinella' sino alla chiesa di San Carlo all'Arena, per ordine di 'Sua Maestà', doveva collegare l'antico lungomare con la via Foria. Si trattava di un percorso caratterizzato da un porticato continuo con ampie piazze, di diversa forma e dimensione, poste in corrispondenza degli incroci con i decumani dell'antico nucleo di fondazione della città di Napoli.

Una strada fondamentale per il collegamento con il Duomo e l'*insula* dell'Arcidiocesi napoletana, per un progetto che viene confermato anche dal Consiglio Edilizio della Città, in una nota del marzo del 1841: «Questa novella comunicazione condurrebbe per la più bella parte della città alla prima Chiesa di essa, senza obbligare il Sovrano, come ora avviene, ed al suo corteggio, a passare strade tortuose ed anguste, simili più assai a senteruoli che a vie di una nobilissima capitale»<sup>1</sup>.

Una proposta che, in linea con le esigenze economiche e fondiarie di epoca borghese e con la definizione del piano urbano e programmatico denominato *Appuntazioni per lo Abbellimento di Napoli* (1839) voluto da Ferdinando II di Borbone, comportava di fatto la possibile demolizione di edifici monumentali e la definitiva trasformazione di un secolare tracciato della città.

La realizzazione di via Duomo, compiuta in modo definitivo dopo i 'lavori di risanamento' del 1884, sarà di fatto l'unico percorso stradale che taglia il nucleo antico di uno straordinario palinsesto urbano; un processo irreversibile di trasformazione dell'ampia area del centro storico, indicato dall'UNESCO come Patrimonio dell'Umanità (1995).

Il progetto del 1839, della novella strada 'alle spalle del Cattedrale', rimane per alcuni anni e per evidenti difficoltà operative soltanto un'idea, così come ne scrivono per primi sia Roberto Di Stefano, in un volume sulla *Storia di Napoli* (1972), sia Giancarlo Alisio, che annota anche riscontri e documenti: «Fra le numerose proposte – per le quali sussiste una cospicua documentazione – di inesorabili rettili o di ampliamenti delle antiche strade del tracciato ortogonale greco, che in modo violento minacciavano di distruggere ogni preesistenza ambientale, l'unico progetto effettivamente realizzato fu quello di via Duomo, nonostante i numerosi rinvii per mancanza di fondi, le difficoltà burocratiche, i contrasti fra gli interessi pubblici e privati, soprattutto ecclesiastici, con gli inevitabili strascichi giudiziari»<sup>2</sup>.

Una strada e una storia lunga quasi mezzo secolo, realizzata al passaggio dai Borbone all'Unità d'Italia, i cui riflessi e l'ampio dibattito hanno determinato al tempo nuove considerazioni riguardo la 'Conservazione dei Monumenti' e un diverso approccio rispetto alla salvaguardia della memoria storica, nonché nuove e altre possibili indicazioni sulla tutela di un edificio come Palazzo Como, straordinaria testimonianza dell'architettura rinascimentale a Napoli, collocato al tempo in uno dei vicoli del percorso della 'Nuova via del Duomo'.

Il progetto della strada napoletana sarà riproposto con maggior vigore all'indomani dell'epidemia di colera del 1853 che colpisce Parigi nel contesto dei *grand travaux* avviati su indicazioni di George Eugène Haussmann, durante la reggenza di Napoleone III, per un totale rinnovamento dell'impianto urbano della capitale francese.

Ed è così che nei primi mesi del 1853 Antonio Francesconi e Luigi Cangiano presentano un progetto per la Strada dell'Arcivescovado. Ma gli architetti municipali risultavano già impegnati, proprio nello stesso anno, per il progetto di apertura della 'Strada delle Colline', l'attuale corso Vittorio Emanuele; una via tangenziale che seguiva l'orografia dei luoghi e doveva collegare il quartiere occidentale (aristocratico e borghese) con quello orientale (operaio e industriale) secondo le ipotesi di *embellissement* definite dal piano ferdinando; l'evidenza al contesto francese si deduce anche dalla denominazione del piano urbanistico. Del resto, a conferma dell'esplicito legame operativo, ma anche di una verifica di aggiornamento e confronto dei tecnici napoletani sulle grandi opere in corso, è opportuno ricordare come lo stesso Antonio Francesconi richieda, al Municipio di Napoli e al Ministero dell'Interno, un permesso per una missione di tre

mesi da svolgere tra Genova e Parigi, allo scopo di «osservare tutte le nuove grandi opere di quella Città»<sup>3</sup>.

Ma, a partire dal 1853, i ritardi per l'avvio del progetto della strada per la Cattedrale sono amplificati dalla presentazione contestuale di un'altra ipotesi di Federico Bausan e Luigi Giordano, stavolta con una variante di collegamento dal lato di via Foria, ma sempre con la costante presenza di ampie piazze e di porticati continui, estesi per tutto il lungo percorso stradale.

Nella previsione progettuale si insiste sul tema del porticato, per un modello costruttivo che nella cultura architettonica europea assume ampia diffusione, sia pure in differenti contesti ambientali talvolta anche poco adatti alle esigenze climatiche del sito. Ma si tratta di un prototipo che si adatta alle occorrenze funzionali e rappresentative della nuova architettura borghese. Un modello che si ispira, in modo evidente, alla realizzazione della monumentale rue de Rivoli, progettata da Charles Percier e P.F. Léonard Fontaine tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo successivo, con il lungo edificio porticato che si estende tra il Louvre e i giardini delle Tuileries. In tal senso si segnala che anche a Corfù, in Grecia, viene realizzato il Liston (1814), un edificio porticato di testata con il prospetto principale prospiciente alla *Esplanade*, il vuoto spazio antistante alla preesistente fortificazione di età moderna, e che rappresenta un 'pezzo di Parigi' in un'isola del Mediterraneo.

Il tema del porticato, sperimentato per l'architettura residenziale aristocratica, con specifiche funzioni commerciali e/o di rappresentanza, diventa quindi un campione edilizio che avrà ampia diffusione nel XIX secolo, e che risulta riferibile pure ai progetti delle *places royales* di età assolutistica. Anche in questo caso si può proporre un parallelo di carattere europeo con il grande edificio reale sulla plaça do Comercio di Lisbona, dove un immenso quadrilatero con porticato continuo, adattato anche a funzione pubblica, viene realizzato sullo straordinario spazio aperto verso il fiume Tago. Un progetto eseguito da Eugénio dos Santos con la collaborazione di Manuel da Maia, nell'ambito della ricostruzione, durante il regno di Giuseppe I, gestita dal Marchese de Pombal dopo il terribile e devastante terremoto del 1755. Riferimenti e contaminazioni di un'architettura che nel corso dei secoli trova costanti progettuali in tutta la cultura architettonica europea di età illuministica, al tempo della 'società di corte', e successivamente in età borghese, grazie anche all'impulso e all'ampia diffusione della pubblicistica di settore (bollettini e riviste specialistiche di ingegneria e architettura).

E davanti al Duomo di Napoli, nel progetto di Antonio Francesconi e Luigi Cangiano del 1853, il porticato è ancora un *leitmotiv* della nuova composizione urbana. Una piazza quadrata con edifici dal gusto neorinascimentale, il cui centro della composizione è rappresentato dalla facciata della cattedrale che doveva prospettare – dal lato del convento dei Gerolomini, con la demolizione del chiostro cinquecentesco – con l'Arco di Trionfo di Castel Nuovo' per una proposta antistorica concepita in virtù di una presunta 'bellezza e armonia', come gli stessi tecnici descrivono: «la bella architettura e scultura dell'Arco di Trionfo (...) è coeva ed armonizza con quella della porta maggiore di entrata dell'Arcivescovado»<sup>4</sup>.

Andrea Pane svolge per intero tutto il percorso progettuale della via del Duomo napoletana con la pubblicazione di tutti i disegni di progetto, in ordine cronologico, e con l'ausilio di molti documenti di archivio, sino alla definitiva variante (*Nuova via del Duomo da Foria alla Marina*) del giugno del 1881. Emergono da questo contributo vari disegni inediti, recuperati da collezioni private e dagli archivi della Società Napoletana di Storia Patria che sono riprodotti con cura e straordinaria efficacia, sia per la scelta editoriale che per il formato del libro.

Tra gli autori dei saggi del volume sono anche vari specialisti che, con i loro studi e trattazioni da diverse angolazioni, contribuiscono a una efficace condivisione multidisciplinare; in particolare sulla storia del Palazzo Como si apprezzano: gli aggiornamenti riportati da Nadia Barrella sul Museo Filangieri e gli aspetti della collezione; i contributi di Giulio Pane e Adriano Ghisetti Giavarina che specificano altri temi sulla città e l'architettura del XV secolo, partendo dal caso del palazzo rinascimentale napoletano, con analisi e coevi riflessi di contesto nazionale.

Un palazzo nobiliare, di ispirazione toscana, la cui facciata principale – caratterizzata da un massiccio ed elegante bugnato – è parte di uno scenario urbano unico. Lungo quella che è una strada contigua ad una delle più antiche e importanti basiliche della città (San Giorgio Maggiore), una delle poche permanenze dell'età bizantina, e su un vicolo dell'antico nucleo di fondazione di *Neapolis*. Il palazzo rinascimentale risulta collocato sul fronte di un *cardines* di età greco-romana, diventando, dopo l'Unità d'Italia, una strada ampia e carrozzabile. Un 'rettifilo', che per le sue banali risultanze geometriche, determina demolizioni e rimaneggiamenti di antiche chiese (Santa Maria di Porta Coeli e San Severo al Pendino) a ridosso dell'incrocio con il decumano inferiore.

Caso emblematico di storia dell'architettura e di storia del restauro che pone al tempo dibattuti interrogativi sulla salvaguardia delle opere d'arte, sulla 'Conservazione dei Monumenti' di cui si occuperà l'omonima Commissione Municipale (a partire dal 1877).

Tra i contributi vi è anche una prima ricognizione sui luoghi e gli insediamenti della nobile famiglia Como, scritto da Fabio Mangone, a testimonianza dell'importanza del ruolo della committenza nel racconto delle storie di architettura. Dello stesso autore è nel volume una riflessione sul tema dell'identità e dell'invenzione dello 'stile nazionale' dopo l'Unità d'Italia, in relazione alla traslazione della facciata e alla parziale demolizione dell'edificio. In questo saggio sono pubblicati disegni, provenienti da vari archivi europei, di studiosi e viaggiatori (Jean Baptiste Cicéron Leseur, Guil-lame Abel Blouet, Pierre Georg Garrez, Charles Rohault de Fleury); inediti grafici di architetti, schizzi di artisti che, affascinati in particolare dal patrimonio architettonico rinascimentale, documentavano la loro fondamentale esperienza di un 'Viaggio in Italia'. Rinascenza o nuova linfa artistica per un'epoca che sarà esclusivo riferimento di *revival* per la produzione architettonica post-unitaria, tra "memoria, identità e invenzione", come efficacemente delinea lo stesso autore proprio nell'intitolazione del saggio.

Il tema del palinsesto e dell'intervento di 'restauro' sul Palazzo Como tra demolizione e ricostruzione è affidato a Damiana Treccozi che con grande efficacia cura anche un'appendice che contiene il regesto cronologico. La secolare storia del palazzo nobiliare di epoca rinascimentale, che cambia funzioni nel corso del tempo, passando da residenza a convento, e per un breve periodo anche a sede di una birreria, sino a diventare uno dei musei più importanti lungo la via del Duomo, trova in questo volume un punto fermo e imprescindibile, grazie a un'operazione editoriale di grande impatto e di pregio.

Del volume si apprezzano gli importanti inediti e le nuove tracce di ricerca che rappresentano la cifra di un lavoro accurato e critico allo stesso tempo. Sono riportate così storie note – sono tanti gli allievi della 'scuola napoletana' dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli, fondato da Roberto Pane, che si sono occupati della città dell'Ottocento, e tra questi meritano menzione anche Alfredo Buccaro e Renata Picone<sup>5</sup> –, rivisitate con metodo e rigore filologico, approfondite grazie a nuovi riferimenti documentari che offrono al lettore altri punti di vista, altri possibili esiti per nuove e future ricerche. Ne è testimonianza nelle pagine finali anche la stesura di un'ampia bibliografia.

E in tal senso, sia per le questioni del racconto storico che per gli interventi di ripristino e 'recupero del monumento', non è possibile tralasciare una menzione per il lavoro di Bartolomeo Capasso – citato più volte dagli autori – e della sua monografia su Palazzo Como del 1888. Un libro guida, sempre presente nelle narrazioni dei vari autori, così come la riproduzione dei disegni del palazzo che proprio grazie agli studi e alla conoscenza avrà nuova vita lontano da possibili ipotesi di cancellazione storica. La consapevolezza dell'identità storica e della salvaguardia della testimonianza architettonica sono del resto gli aspetti essenziali del fondamentale lavoro svolto dalla redazione di Napoli Nobilissima tra la fine del XIX secolo e gli inizi di quello successivo. Benedetto Croce, Giuseppe Ceci e tanti altri intellettuali riuscirono grazie alla loro opera, nell'impresa di salvare la chiesa della Croce di Lucca, interrompendo l'opera del 'piccone demolitore' che, sia pure 'per condizioni di progresso e di emergenza', ispirava in modo miope i 'lavori di risanamento' della città.

Infine un'ultima riflessione riguarda lo stato attuale dell'antico nucleo cittadino che nelle pagine del volume dedicate ai progetti mancati, sono trattate da Andrea Pane con competenza e rigore. La via Duomo rappresenta, nella città contemporanea, ed è opportuno ribadirlo, l'unico rettilineo che taglia con una strada larga il disegno dell'originario impianto di fondazione; ma dal 1861 sino al bando per il progetto di un Piano Regolatore del 1871, sono veramente tante le proposte che contemplano sventramenti, demolizioni e nuove edificazioni per la residenza di carattere borghese. E ancora in questo caso, si ritrovano nuovi documenti e *trouvailles* grafiche che impreziosiscono il volume dell'editore Grimaldi. Si tratta della ennesima conferma di riflessioni storiografiche, di una ulteriore dimostrazione di una fertile produzione dei tecnici ottocenteschi ma anche di una costante prassi operativa che, in riferimento agli interventi di ispirazione francese, riusciva a concepire solo nuove strade per nuova edili-

zia ottocentesca, per quello che era stato individuato come l'unico possibile processo di crescita urbana ed economica.

E tra le proposte del bando del 1871 (inevaso e senza vincitori) vi è anche quella dei fratelli Francesconi e di Ercole Lauria, che contemplava il prolungamento della via del Duomo sino al palazzo reale di Capodimonte, con nuove vie 'rotabili', strade secondarie, piazze e porticati<sup>6</sup>. Un'idea che certamente partiva dalla mera osservazione dei luoghi, lontano da qualsiasi concezione di tutela e conservazione del patrimonio architettonico e culturale. Infatti gli estremi della strada, in termini paesaggistici, sono proprio definiti dal mare (a meridione) e dal 'sito reale' di Capodimonte (a settentrione). Forse l'idea di prolungamento della strada, nelle intenzioni dei tecnici municipali, avrebbe certamente configurato una città diversa nelle sue parti, così come pure la mancata realizzazione del corso Ferdinando (l'altra via del Duomo, quella di Bausan e Giordano confermata nelle ipotesi di pianificazione)<sup>7</sup>.

Ne sarebbero di conseguenza derivate tante altre strade ortogonali, tanti altri nuovi percorsi nella città storica che con edilizia di ispirazione tardo-eclettica, come quella del risanamento lungo il corso Umberto I, avrebbero determinato un diverso assetto urbano. Invece sia Palazzo Como che la via del Duomo, sia pure con rimaneggiamenti e demolizioni, costituiscono una fondamentale testimonianza dell'idea di conservazione e di stratificazione storica; quest'architettura su questa strada rappresenta un *exemplum*, che è anche essenza del patrimonio culturale della città napoletana.

<sup>1</sup> F. STRAZZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli 1959, p. 75.

<sup>2</sup> G. C. ALISIO, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma 1978, p. 116.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora innanzi ASNa), *Ministero dell'Interno, III inventario*, vol. 209, fasc. 273. Il documento, datato 16 giugno 1858, a firma dell'Intendente Presidente Carlo Cianciulli è indirizzata al Direttore del Ministero dell'Interno che autorizza la missione prevista, secondo questa richiesta: «Sig. Direttore, L'Architetto Commissario Onorario Antonio Francesconi domanda un permesso di tre mesi per recarsi prima a Genova col Principe di Angri, il quale deve accomodare vari interessi circa una vasta proprietà che possiede in comune col Principe Colonna, e quindi fare una corsa a Parigi per osservare tutte le nuove grandi opere di quella Città».

<sup>4</sup> Cfr. P. ROSSI, *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli 1998, p. 35.

<sup>5</sup> Cfr. A. BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli 1985; R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra abbellimento e ripristino*, Napoli 1996.

<sup>6</sup> Cfr. E. LAURIA, A. FRANCESCONI, P. FRANCESCONI, *Memoria per un Piano Regolatore delle opere pubbliche della Città di Napoli*, Napoli (30 ottobre) 1872, p. 66.

<sup>7</sup> Cfr. ASNa, *Ministero Interno III inventario*, vol. 206, fasc. 168; «(...) la strada che andrà ad aprirsi da Foria al mare progettata dai Signori Cangiano e Francesconi, e che ha in mira principale dare alla Cattedrale un accesso facile e nobile potrebb'esser detta Strada del Duomo. L'altra che la prelodata Sua Maestà comandava fosse aperta similmente da Foria al mare sotto la direzione dei Signori Bausan e Giordano, e che per ampiezza, magnificenza e comodo, e dirittura non avrà eguale in Napoli potrebb'essere chiamata colla denominazione di Corso Ferdinando».

*Fotografi di opere d'arte in un progetto autoriale: Sotto mentite spoglie (2019) di Luciano e Marco Pedicini*  
Adele Milozzi

Il libro *Sotto mentite spoglie: riflessioni su Canova e l'Antico* è stato realizzato da Luciano e Marco Pedicini in occasione della mostra omonima allestita al Museo Archeologico Nazionale di Napoli dal 13 giugno al 30 agosto 2019. Questa pubblicazione offre un'esemplare occasione di meditazione sull'incidenza della dimensione professionale nei progetti artistici dei fotografi.

Il progetto prende le mosse da un altro evento espositivo accolto nel medesimo museo partenopeo, la mostra *Canova e l'antico*, curata da Giuseppe Pavanello (MANN, 28-03-2019/30-06-2019)<sup>1</sup>. In quella circostanza i Pedicini hanno avuto modo di confrontarsi con le opere dello scultore veneto all'interno di un contenitore d'eccellenza di statuaria antica con il quale hanno notevole consuetudine. Gli autori sono difatti specializzati in campagne fotografiche su opere d'arte e monumenti, in continuità con la specializzazione di Rocco Pedicini, fondatore dello studio di famiglia. Luciano, in particolare, vanta una profonda conoscenza della collezione permanente del MANN, per la quale ideò già nei primi anni Ottanta, insieme al padre, un primo catalogo fotografico<sup>2</sup>. L'opera vide la luce dopo anni d'impegno con l'appoggio dell'editore Stefano De Luca: vennero pubblicati un primo volume nel 1986 e un secondo nel 1989, comprensivo della statuaria della raccolta Farnese<sup>3</sup>. In *Sotto mentite spoglie* la maggior parte dei marmi antichi messi in dialogo con quelli di Canova proviene proprio dalla prestigiosa collezione romana trasferita a Napoli alla fine del Settecento per volontà di Ferdinando IV, nipote dell'ultima erede di una famiglia di collezionisti colti e intraprendenti, Elisabetta Farnese.

Il fotolibro si apre con il dettaglio di una replica della *Kore di Eleusi* restaurata come musa (MANN, inv. 6399)<sup>4</sup>, che si compone di marmi differenti per tipologia e grana; una *texture* complessiva adatta a far emergere un elemento tecnico e di linguaggio costante e nient'affatto scontato: le fotografie di *Sotto mentite spoglie*, nonostante l'apparente monocromaticità tipica del bianco e nero fotografico più classico, sono realizzate a colori. Si allontanano dalle schedature della statuaria marmorea, per lo più corredate di stampe in bianco e nero, e propongono un'istanza di realtà che avvicina il riguardante all'esperienza del manufatto fatta durante la ripresa<sup>5</sup> proprio in forza del colore fotografico<sup>6</sup>. L'ombra scava tra le pieghe del vestiario e distingue le ciocche dei capelli in quest'opera, la prima di sei accomunate da un'insistenza sulle capigliature. Una vera e propria sequenza interna composta a seguire dalle fotografie affrontate dell'*Ebe* e della *Danzatrice con mani sui fianchi* di Canova, dalla doppia pagina con l'*Afrodite callipigia* (MANN, inv. 6020), una facciata bianca a precedere una testa vista di tergo del gruppo delle *Tre Grazie* dell'Ermitage e un'altra pagina vuota prima dell'*Afrodite pudica* (MANN, inv. 6283). Di ciascuna di queste statue piuttosto note, caratterizzate da atteggiamenti o attributi precipi, i Pedicini riprendono solo dei dettagli, poi allestiti in mostra con stampe di grandi dimensioni<sup>7</sup>

organizzate in un polittico di opere giustapposte visivamente ma collocate in due ambienti, dotato di una propria profondità spaziale (fig. 1). Nel catalogo questo sistema, arricchito di una sesta fotografia, è movimentato da espedienti grafici quali la banda bianca tra l'*Ebe* e la *Danzatrice*, utile a riposizionare al centro l'immagine della *Musa* ancora impressa sulla retina di chi volta la pagina. Ugualmente il vuoto delle pagine che precedono la nuca di una delle *Grazie* e la fronte dell'*Afrodite pudica* spinge a sovrapporre le due figure sollecitando il dubbio che possa trattarsi della medesima statua.

La 'personalizzazione' mediante selezione dei dettagli, che tuttavia non compromette la riconoscibilità delle singole opere, è una costante nelle fotografie di *Sotto mentite spoglie*. Nel dittico con i busti di due imperatori, il canoviano in gesso di Francesco II d'Asburgo-Lorena e quello marmoreo di Claudio con corona civica (MANN, inv. 6060), il taglio delle inquadrature e l'uso della luce angolare, drammatica, ritraggono il sovrano asburgico con una sorta di *profil perdu*, mentre quello romano ha metà volto intensamente in ombra. La corona di foglie di quercia caratterizzante questo busto antico è esclusa dall'inquadratura, così come il peculiare cranio morfologicamente allungato di Francesco II, tanto che i punti focali delle composizioni risultano essere le fibule tonde che assicurano i mantelli.

Merita una riflessione la concomitanza nel progetto di queste operazioni di selezione e della dichiarazione d'intenti di Luciano Pedicini: «Attraverso la fotografia speriamo di evidenziare ulteriormente la relazione tra Canova e l'Antico»<sup>8</sup>. La questione è sottile, in quanto la testa della *Kore-Musa* è un'integrazione di epoca moderna<sup>9</sup> così come quella dell'*Afrodite* tipo Dresda-Capitolino, o pudica, che venne immessa nella collezione dell'allora Nuovo Museo e Fabbrica della Porcellana di Napoli quale torso acefalo, poi integrato nell'Ottocento dallo scultore Tommaso Solari<sup>10</sup>. Anche i leziosi riccioli dell'*Afrodite callipigia* sono frutto di un restauro moderno, eseguito a Roma da Carlo Albacini<sup>11</sup>. Ugualmente nel dittico degli imperatori i Pedicini si concentrano su particolari pressoché coevi, in quanto il busto del *Ritratto di Claudio con corona civica* è un rifacimento della fine del Settecento, ancora dell'Albacini, in cui è stata alloggiata la testa di primo secolo<sup>12</sup>. In definitiva la sequenza d'apertura del libro che ha per sottotitolo *Riflessioni su Canova e l'Antico* non indirizza il riguardante verso un mero confronto tra statuaria antica e canoviana, bensì utilizza metodologie proprie del *medium* fotografico, *in primis* la selezione del dettaglio e il montaggio sequenziale, per tentare «la messa a fuoco di una costellazione di complessi nodi teorici»<sup>13</sup> in particolare per comprendere quale fortuna dell'Antico è verificabile in Canova e nel suo tempo, e in che termini si è espressa<sup>14</sup>.

I gessi conservati a Possagno di *Damosso* e *Creugante* e il gruppo dei *Tirannicidi* (MANN, inv. 6009, 6010), non sono ripresi nella loro interezza ma rimangono ben riconoscibili. I volti sono esclusi dalle inquadrature: l'irreale ma significativa serenità degli assalitori del tiranno di Atene o la mimica brutale di Damosso non sembrano interessare i Pedicini che, in mostra come nel fotolibro<sup>15</sup>, montano queste fotografie con studiata ambiguità insinuando nel riguardante il dubbio d'essersi





1. Luciano e Marco Pedicini, Veduta dell'allestimento della mostra *Sotto mentite spoglie: riflessioni su Canova e l'Antico*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2019. Collezione degli autori.

aggirati intorno a due sole statue. Sfidando la diversa resa materica del gesso e del marmo emergente mediante il fotocolor, i fotografi operano con tagli chirurgici all'altezza delle spalle rivelando l'assonanza tra le azioni dei *Pugilatori* e quelle dei *Tirannicidi* (fig. 2). Le fotografie di *Sotto mentite spoglie* restituiscono dunque il Canova «Grande come gli antichi»<sup>16</sup> con gli strumenti critici della storia dell'arte che spesso rintraccia i modelli di partenza e studia le loro elaborazioni. Della *Nike acefala* del Museo archeologico di Napoli e dell'*Ebe* di Canova i Pedicini colgono l'assenza d'appoggio a terra nelle due figure plananti, mentre accostando il *Gruppo di Eros con delfino* (MANN, inv. 6375) alle *Tre Grazie* dell'Ermitage non trovano ma creano, mediante l'uso di ombre studiate e la scelta del punto di vista, un'assonanza tra le spire dell'animale e l'abbraccio (fig. 3).

La ricerca dell'antico nel contemporaneo è un tema consolidato nella storia dell'arte che implica la consapevolezza della relatività del concetto di remoto in rapporto al tempo di produzione dei manufatti: non esiste solo l'antichità classica e il contemporaneo di un'epoca è diventato l'antico delle successive. I Pedicini investigano questo tema storico artistico nella statuaria col montaggio di dettagli di opere di differenti periodi. Accostano così particolari di panneggi e membra: il sudario del *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino<sup>17</sup>, la *Niobide* (MANN, inv. 6391) che trattiene la stoffa attorcigliata similmente alla *Danzatrice con le mani sui fianchi* di Canova, e poi di nuovo una figura supina, il giacente del *Sepolcro di Andrea Bonifacio* di Bartolomé Ordoñez.

Il trittico successivo è un manifesto di questo modo di procedere (fig. 4): una *Virtù* cinquecentesca di Giovanni da Nola per il monumento funebre del viceré don Pedro de Toledo in atteggiamento cavato dall'*Afrodite pudica* farnesiana, nella realtà da altra statua antica della stessa tipologia, ai lati delle *Tre Grazie* di Canova. I Pedicini sembrano rendere visibile l'attitudine della fortuna dei modelli antichi nella statuaria a inabissarsi e riapparire nel tempo in un andamento simile ai percorsi dei fiumi carsici, ininterrotti ma con tratti sotterranei, capaci di alimentare molteplici rivoli. Basti ricordare un antecedente medioevale di 'statue pudiche' ben noto agli studiosi e di facile accesso, la *Temperanza* del pergamano di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa<sup>18</sup>.

Dal punto di vista degli studi sulla fotografia e sui suoi linguaggi è necessario chiedersi quale sia stata la programmaticità delle scelte operative di Luciano e Marco Pedicini sin qui evidenziate, ovvero se l'apparente approccio critico che sembra aver guidato i fotografi nel misurarsi con la statuaria di Canova tramite i restauri coevi o l'assimilazione e rielaborazione dei modelli antichi<sup>19</sup> sia in effetti un elemento costitutivo di *Sotto mentite spoglie*. Un indizio è nella genesi del progetto raccontata da Marco Pedicini:

In effetti abbiamo iniziato a lavorare a questo progetto prima che le sculture di Canova arrivassero al Museo. Abbiamo cominciato a cercare Canova nelle sculture antiche, chiedendoci



2. Luciano e Marco Pedicini, *Canova, Damosseno*, Napoli, 2019; *Tirannicidi*, Napoli, 2019; *Canova, Creugante*, Napoli, 2019. Stampe giclée su carta Hahnemühle Photo Rag© Baryta, 134x104 cm ciascuna. Collezione Museo Archeologico Nazionale di Napoli. In *Sotto mentite spoglie: riflessioni su Canova e l'Antico* (2019), s.p.

se una data opera o un dato particolare poteva essere “canoviano” (...) in questa prima fase abbiamo guardato anche più nel dettaglio rispetto a quel che è diventato il lavoro finale<sup>20</sup>.

Per una verifica si potrebbe considerare l'uso differente del dettaglio messo in atto da alcuni fotografi che si sono misurati sugli stessi soggetti considerati da *Sotto mentite spoglie*. Solo a titolo di esempio, si rileva come in *Jodice Canova*<sup>21</sup> Mimmo Jodice non realizzi veri e propri dettagli, quanto piuttosto riprese ravvicinate di gusto cinematografico della statuaria canoviana, tese a restituire una narrazione di atteggiamenti e scambi di affetti umani potenziata dall'uso del bianco e nero e di luci drammatiche. Anche per il lavoro fotografico di Fabio Zonta sui gessi di Possagno presentato a New York nel 2018<sup>22</sup> non si può parlare propriamente di dettagli fotografici, quanto piuttosto di inquadrature del soggetto che tendono ad escludere la testa, comunque rare a fronte delle riprese prevalenti a figura intera. Una maggiore attenzione per i dettagli delle opere aveva guidato il lavoro di David Finn<sup>23</sup> degli anni Ottanta, con un interesse per le forme che vengono isolate fino a produrre nuove composizioni visive; un'attitudine simile a quella dimostrata da Luigi Spina in *Diario mitico: cronache visive sulla collezione Farnese*<sup>24</sup>: un testo dove si trovano dettagli ravvicinati della statuaria antica frutto di punti di vista inusuali, capaci di riempire l'inquadratura e al contempo mantenere la riconoscibilità delle opere e suggerendo forme che si rinnovano nella visione del riguardante. È difficile valutare la considerazione riconosciuta al dettaglio da Aurelio Amendola in testi su commissione, quindi non propriamente di ricerca, come *Canova alla corte degli zar: capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*<sup>25</sup>, in cui il *close up* sembra comunque rispondere a motivazioni diverse da quelle dei Pedicini che arrivano a «mettere in un equilibrio

così misurato ed efficace l'osservazione del dettaglio minuto e il taglio dell'inquadratura»<sup>26</sup>.

Maria Antonella Fusco osserva che «è l'esperienza del patrimonio artistico che accomuna lo storico e il fotografo, quando il primo indica e chiede, e il secondo vede e insegna a vedere»<sup>27</sup>. Lo scambio intellettuale continuo tra i Pedicini e gli storici dell'arte è noto: un'esperienza condivisa con molti colleghi<sup>28</sup> che lascia com'è ovvio tracce differenti. Le relazioni tra soggetti similmente dotati d'intelligenza visiva<sup>29</sup> che con i rispettivi strumenti di pertinenza rivelano l'un l'altro le potenzialità del proprio mestiere ha certamente un peso sui progetti autoriali<sup>30</sup>. Quegli scambi sono da annoverarsi tra i «temi più importanti della cultura fotografica che a tutt'oggi rimangono curiosamente inesplorati» in quanto concernenti «la formazione e la trasmissione del sapere visivo degli stessi fotografi»<sup>31</sup>, più facilmente riconoscibili perché in parte condivise proprio con gli storici. In questa occasione alcune statue di Canova sono oggetto della riflessione artistica dei Pedicini e di quella scientifica del gruppo di studiosi coordinati da Giuseppe Pavanello, entrambi mossi dalla comparazione di dettagli, una metodologia d'indagine alla base della critica d'arte e dell'avanzamento degli studi storico artistici<sup>32</sup>. I Pedicini apparentemente si concentrano sui particolari alla stessa maniera degli storici, sembrano voler sostanziare i rimandi ma finiscono per creare nuove immagini concretizzate in polittici minimi o complessi. Il busto di *Francesco II d'Asburgo Lorena* nel catalogo della mostra *Canova e l'Antico* è messo a confronto con quello farnesiano di *Antonino Pio loricato* (MANN, inv.6071) similmente a quanto proposto in *Sotto mentite spoglie*, dove si trova in rapporto con quello di *Claudio*. Entrambe le pubblicazioni danno conto del paragone giustapponendo le riproduzioni dei manufatti scelti: lo storico restituendo la vicinanza dell'impostazione, del vestiario, dell'attitudine, e così via<sup>33</sup> tra il reperto antico quasi integro<sup>34</sup> e



3. Luciano e Marco Pedicini, *Eros con delfino*, Napoli, 2019; Canova, *Le tre Grazie*, Napoli, 2019. Stampe giclée su carta Hahnemühle Photo Rag© Baryta, 134×104 cm ciascuna. Collezione Museo Archeologico Nazionale di Napoli In *Sotto mentite spoglie: riflessioni su Canova e l'Antico* (2019), s.p.

4. Luciano e Marco Pedicini, *Afrodite pudica*, Napoli, 2019; Canova, *Le tre Grazie*, Napoli, 2019; *Giovanni da Nola, Virtù (Monumento funebre di don Pedro de Toledo)*, Napoli, 2019. Stampe giclée su carta Hahnemühle Photo Rag© Baryta, 134×104 cm ciascuna. Collezione Museo Archeologico Nazionale di Napoli In *Sotto mentite spoglie: riflessioni su Canova e l'Antico* (2019), s.p.

il ritratto concepito da Canova; i fotografi raffrontando il gesso di Possagno a un busto voltato in senso contrario, costruendo il dittico di un dialogo impossibile tra personaggi di epoche distanti. Si tratta di una soluzione conforme all'andamento del libro e più volte ripetuta: l'accostamento di fotografie di statue simili, riprese da lati opposti, che tende a fondere le due sculture in un movimento rotatorio tanto simile all'aggrarsi del fotografo intorno all'opera.

È necessario considerare le sollecitazioni delle discipline storico artistiche provenienti anche dall'attività commerciale dei fotografi, al fine di valutare il riaffiorare dei suoi valori nei progetti autoriali, in quei momenti cioè in cui il fotografo si trova immerso nei rivoli di quei fiumi carsici a cui si è accennato. L'argomento merita certamente di essere trattato estesamente e *Sotto mentite spoglie* si dimostra un eccellente punto di partenza per la riflessione.

<sup>1</sup> *Canova e l'Antico*, cat. mostra, Napoli 2019, a cura di G. PAVANELLO, Milano 2019.

<sup>2</sup> «L'idea di dare alle stampe un catalogo del Museo Archeologico di Napoli è nata quasi per caso: il progetto iniziale era, infatti, molto più modesto, poiché si intendeva pubblicare un repertorio fotografico del nostro Archivio»: R. e L. PEDICINI, *Avvertenza*, in *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I mosaici, le Pitture, gli Oggetti di uso quotidiano, gli Argenti, le Terrecotte invetriate, i Vetri, i Cristalli, gli Avori*, a cura dell'Archivio Fotografico Pedicini, Roma 1986, p. 4; «è da salutare con vero entusiasmo l'iniziativa ora presa da fotografi coraggiosi (i Pedicini padre e figlio) e da un editore coraggioso (Stefano De Luca), di realizzare questa serie di volumi sul patrimonio di una delle maggiori raccolte archeologiche europee, quella del Museo Nazionale di Napoli»; O. FERRARI, *Premessa*, in *ivi*, p. 6.

<sup>3</sup> Le due pubblicazioni sono *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I mosaici, le Pitture, gli Oggetti di uso quotidiano, gli Argenti, Le Terrecotte invetriate, i Vetri, i Cristalli, gli Avori*, a cura dell'Archivio Fotografico Pedicini, Roma 1986 e *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. La Scultura Greco-Romana, le Sculture antiche della Collezione Farnese, le Collezioni monetali, le Oreficerie, la Collezione Glittica*, a cura dell'Archivio Fotografico Pedicini, Roma 1989.

<sup>4</sup> *Le sculture Farnese. Le sculture ideali*, a cura di C. GASPARRI, C. CAPALDI, Milano 2009, I, pp. 34-36.

<sup>5</sup> La stampa in bianco e nero di questo dettaglio della *Kore* di spalle avrebbe estetizzato l'immagine, forse fuso i differenti effetti della lavorazione del marmo con cui lo scultore ha reso la leggerezza della stoffa del chitone o la consistenza di quella dell'*himation*, e probabilmente attenuato le zone sbrecciate.

<sup>6</sup> È interessante notare come Marco Pedicini ritenga che «soprattutto con la scultura» alcune scelte tecniche «stravaganti», tra le quali l'uso del bianco e nero, siano talvolta dettate dalla volontà di «*esasperare il fatto "artistico"*»: A. FRONGIA, *Conversazione con gli autori* in L. e M. PEDICINI, *Sotto mentite spoglie. riflessioni su Canova e l'Antico*, s.l. 2019, p. 57.

<sup>7</sup> Le stampe ottenute con tecnica giclée su carta Hahnemühle Photo Rag© Baryta hanno misure variabili tra cm 104x134, 104x104, 104x184.

<sup>8</sup> A. FRONGIA, *op. cit.*, p. 55.

<sup>9</sup> *Le sculture Farnese. Le sculture ideali*, a cura di C. GASPARRI, C. CAPALDI, Milano 2009, I, p. 34.

«Questa statua raffigurante una musa, con parte dell'intero corpo antico, è stata, infatti creata da una copia di età romana e rielaborata su un modello statuario della scuola fidiaca della seconda metà del V sec. a. C. (Kore di Eleusi); questo esemplare, ricomposto dall'Albacini, secondo il Baumer, deriverebbe a sua volta da alcune repliche tratte

verosimilmente dalla cosiddetta Kore Albani»: C. MOCERINO, *Restaurare nel Secolo dei Lumi. Due statue antiche della Collezione Farnese dal Palazzo Reale di Caserta* in «Salernum», XVIII, 32-33, 2014, p. 103.

<sup>10</sup> *Le sculture Farnese. Le sculture ideali*, a cura di C. GASPARRI, S. PAFUMI, Milano 2009, I, p. 78.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 73. L'*Afrodite callipigia* era già stata restaurata nel Cinquecento, ma i rifacimenti vennero smontati e sostituiti da Carlo Albacini con proprie integrazioni realizzate *ex novo* e non rilavorando marmi antichi. Cfr. 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. 104-107.

<sup>12</sup> *Le sculture Farnese. I ritratti*, a cura di C. GASPARRI, F. CORAGGIO, Milano 2009, II, p. 73.

<sup>13</sup> M. MAIORINO, *L'eco delle immagini*, in L. e M. PEDICINI, *Sotto mentite spoglie. riflessioni su Canova e l'Antico*, s.l., Archivi dell'Arte, 2019, p. 8.

<sup>14</sup> I restauri indicati sino ad ora sono stati eseguiti al tempo di Canova o poco dopo. È lo stesso scultore a raccontare la frequentazione con lo studio dell'Albacini: *Antonio Canova. I quaderni di viaggio [1779-1780]*, a cura di E. BASSI, Venezia 1959, pp. 138-139.

Per alcune considerazioni sui restauri cfr. O. ROSSI PINELLI, *Restauri, rifacimenti, copie: i musei e il gusto per il «frammento»*, in *Il primato della Scultura: fortuna dell'Antico, fortuna di Canova*, a cura di M. PASTOR STOCCHI, Bassano del Grappa 2004, pp. 13-26.

<sup>15</sup> Nel catalogo il trittico è ricomposto montando una pagina bianca a sinistra, il *Damosseo* a destra, la fotografia a doppia pagina dei *Tirannicidi*, ancora una facciata vuota e il *Creugante*.

<sup>16</sup> G. PAVANELLO, *Grande come gli antichi* in *Canova e l'Antico*, *cit.*, pp. 24-42.

<sup>17</sup> I fotografi mediante il montaggio propongono qui un confronto oggetto anche del saggio di Rosanna Cioffi pubblicato in *Canova e l'Antico*. Cfr. R. CIOFFI, *Febbraio 1780, Canova a Napoli. Visita con Gianantonio Selva alla Cappella Sansevero*, in *ivi*, pp. 43-52.

<sup>18</sup> «Sono state infatti più volte rilette le sue desunzioni dall'antico come la *Temperanza* dalla notissima *Afrodite pudica*»: E. CARLI, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977, p. 113.

<sup>19</sup> In *Sotto mentite spoglie* anche l'*Eros tipo Centocelle* (MANN, inv. 6353) e il *Disinganno* di Queirolo nella Cappella Sansevero, ripresi di fronte e da tergo, sembrano fondersi in un movimento rotatorio dato dall'accostamento dei dettagli della statua antica e di quella del Settecento, complice la comunanza delle ali ribadite poi nella visione binaria dell'*Afrodite accovacciata* (MANN, inv. 6293) e dell'*Amore alato* commissionato a Canova da Nikolaj Jusupov. Cfr. S. ANDROSOV in *Canova e l'Antico*, *cit.*, p. 312.

Vale la pena ricordare che lo stesso Canova non era interessato solo ai reperti antichi e possedeva una collezione di opere che andavano dal Quattrocento al suo contemporaneo: G. PAVANELLO, *La collezione di Antonio Canova: Dipinti e disegni dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia 2000, a cura di IDEM, pp. 327-356.

<sup>20</sup> A. FRONGIA, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>21</sup> M. JODICE, *Jodice Canova*, Venezia 2013.

<sup>22</sup> *Canova by Fabio Zonta*, cat. mostra, New York 2018, a cura di M. GUDERZO, Castelfranco Veneto 2018.

<sup>23</sup> D. FINN, F. LICHT, *Canova*, New York 1983, ed. cons. Milano 1984.

<sup>24</sup> L. SPINA, *Diario mitico: cronache visive sulla collezione Farnese*, Milano 2017.

<sup>25</sup> *Canova alla corte degli zar: capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, cat. mostra, Milano 2008, a cura di S. ANDROSOV, Milano 2008.

<sup>26</sup> A. FRONGIA, *op. cit.*, p. 57.

<sup>27</sup> M.A. FUSCO, *Metabolismo napoletano*, in L. e M. PEDICINI, *Metabolismo napoletano*, Napoli 2017, p. 6.

<sup>28</sup> Massimo Maiorino ricorda ad esempio come anche Mimmo Jodice e Aurelio Amendola si siano occupati di Canova: M. MAIORINO, *L'eco delle immagini* in L. e M. PEDICINI, *Sotto mentite spoglie*, *cit.*, p. 9.



<sup>29</sup> Confondere l'attitudine comune di storici dell'arte e fotografi a guardare con attenzione, esauendo in questo il complesso delle attività svolte dagli storici, tanto da definire i fotografi come tali, non rende giustizia a nessuno dei due ruoli. Per una diversa posizione Cfr. A. MANCA, *Mimmo Jodice storico d'Arte* in «Studi di Storia dell'Arte», XXVI, 2015, pp. 265-278.

<sup>30</sup> Antonello Frongia, parlando dell'approccio didattico di Guido Guidi, ha citato il discorso tenuto nel 1974 da Walker Evans ad un gruppo di studenti di Yale in cui il fotografo americano asseriva: «l'arte non può essere insegnata ma può essere stimolata [...] ed è possibile creare un'atmosfera che apra la strada verso l'azione artistica»: A. FRONGIA, *Appunti da una lezione*, in G. GUIDI, *Appunti per una lezione 1. L'Orante*, Lugo 2012, p. xii.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> R. KANY, *Lo sguardo filologico: Aby Warburg e i dettagli*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, XV, 4, 1986, pp. 1265-1283.

<sup>33</sup> *Canova e l'Antico*, cit., pp. 204-205; 320.

<sup>34</sup> Sono di restauro solo la punta del naso e pochi tasselli sulla clamide: *Le sculture Farnese. I ritratti*, a cura di C. GASPARRI, F. CORAGGIO, Milano 2009, II, p. 92.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0757-5



9 788856 907575

€ 38,00