

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2020

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 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

Raffaella Bosso

Stefano De Mieri

Federica De Rosa

Gianluca Forgione

Gordon M. Poole

Augusto Russo

referenze fotografiche

Archivio dell'arte – Pedicini fotografi:
pp. 42, 45, 47, 49

Archivio Maisto: pp. 54 (destra, in
alto), 62

Archivio Cioffi: pp. 54 (in basso), 55,
57-61

Marco Casciello: p. 13

Vincenza Gulino, Antonio Alaimo: pp.
23, 24 (destra, seconda dal basso)

Roberta Campo, Marina De Majo: pp.
26, 27

Paolo Russo: pp. 25 (destra, in alto), 26,
28, 29, 31

Francesco Speranza: p. 37

Maria Angela Sutera: p. 25 (sinistra,
in alto)

Roberta Ventimiglia: p. 25 (in basso,
destra e sinistra)

Ocra Restauri Srl: p. 48

Barcellona, La Suite Subastas: p. 56

Chantilly, Musée Condé; p. 6 (in alto)

Mario Sedeño, Patrimonio Nacional,
10014132: pp. 7, 9, 10 (sinistra)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, GDS: p. 12
(in basso, destra e sinistra)

Parigi, Galerie Virginie Pitchal: p. 17

Siena, collezione Chigi Saracini; p. 6

(sinistra, in basso)

Reggia di Caserta: p. 44

Su concessione del Ministero per i

Beni e le Attività Culturali e per il

Turismo – Napoli, Direzione regionale

dei Musei della Campania: p. 53

Su concessione del Ministero per i

Beni e le Attività Culturali e per il

Turismo – Galleria Borghese: pp. 14, 15

Su concessione del Ministero per

i Beni e le Attività Culturali e per

il Turismo – Torino, Musei Reali –

Palazzo Reale: pp. 35, 36

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

ISSN 0027-7835

Un numero € 38,00 (Estero: € 46,00)

Abbonamento annuale € 75,00 (Estero: € 103,00)

redazione

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10

80131 Napoli

seg.redazione@napolinobilissima@gmail.com

amministrazione

prismi editrice politecnica napoli srl

via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

redazione

luigi coiro

art director

enrica d'aguanno

grafica

franco grieco

finito di stampare

nel dicembre 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 Roviale all'Escorial (e altrove)
Pierluigi Leone de Castris
- 21 Testimonianze sulla produzione delle statue in legno dipinte e dorate
in Sicilia al principio del Seicento. Un caso di studio
Paolo Russo
- 34 Ancora su Francesco De Mura a Torino: aggiornamenti sulle sovrapposte
degli appartamenti dei Principi e un modelletto d'arazzo in collezione privata
Francesco Speranza
- 43 *L'Immacolata* di Sebastiano Conca per la Cappella Palatina
della Reggia di Caserta
Pasquale Fronzino, Riccardo Lattuada
- 51 Nuovi dipinti di Domenico Chelli: scenografo, pittore,
architetto fiorentino e massone
Rosanna Cioffi
- Note e discussioni**
- 67 Biagio De Giovanni
Ricordo di Ferdinando Bologna
- 72 Indici



1. Pedro de Rubiales, *Pietà*. Napoli, Castel Capuano, Cappella della Sommaria.

Roviale all'Escorial (e altrove)

Pierluigi Leone de Castris

Pedro de Rubiales, pittore di gran talento nato ad Alburquerque, in Extremadura, attorno al 1511-1512, ma attivo per gran parte della sua vita in Italia, a Roma e a Napoli, e spesso battezzato dalle fonti locali col nome italianizzato di 'Roviale Spagnuolo', ha sempre stentato a prendere il posto che merita tra «las águilas del Renacimiento español», tra quei grandi maestri cioè che, tra il 1520 e il 1560 circa, in anticipo rispetto all'età di Filippo II e alla stagione tridentina e in tanta parte 'italiana' della decorazione dell'Escorial, dovevano iniziare a trasformare in profondità il panorama figurativo della penisola iberica imponendo un gusto nuovo e un nuovo modello culturale, che non a caso i documenti dell'epoca definiscono talvolta «a lo romano»¹.

Tra le ragioni principali di questa 'sfortuna', anche critica, del poco spazio nella letteratura artistica e negli studi scientifici di parte spagnola, si possono elencare certo l'appartenenza di Roviale a una generazione diversa da quella delle vere 'aquile', dei veri pionieri giunti specie dalla Castiglia a Roma, a Firenze, a Napoli, intorno al 1510 e rientrati in patria, dopo un tirocinio speso a contatto con Raffaello, Michelangelo o Sansovino, attorno o poco prima del 1520 – gli scultori, pittori ed architetti Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe, Pedro Machuca e Alonso Berruguete² – e certo anche la circostanza di non avere – a differenza di altri suoi coetanei come Luis de Vargas, Gaspar Becerra, Juan de Juanes e forse Luis de Morales³ – fatto verosimilmente mai ritorno in Spagna e non aver dunque lasciato in quelle terre né una sua scuola né opere che influenzassero altri artisti o restituissero il segno della sua statura a valle dell'esperienza italiana.

Ma altrettanto importante, e per altro non disgiunta da queste due prime evidenze, è certo anche l'assenza di sue

opere significative – fatto salvo il giovanile e modesto *Retablo di Sant'Orsola* del Museo de Bellas Artes di Valencia, realizzato per altro poco prima di partire per l'Italia e in società con l'altro pittore locale Gaspar Requena, cui anzi in gran parte verosimilmente spetta⁴ – nelle grandi collezioni pubbliche spagnole, a cominciare dal Museo del Prado.

È perciò una felice circostanza il poter segnalare oggi un nuovo, sconosciuto e rilevante dipinto di sua mano conservato nelle raccolte del Real Monasterio di San Lorenzo de El Escorial, una *Sacra Famiglia* che è oggi esposta, come opera di anonimo italiano del Cinquecento, in alto su una porta nella Sala de Guardias del Palacio de los Austrias (figg. 6, 10, 11)⁵.

Citata come copia da Raffaello nel *Catálogo de los cuadros del real monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial* redatto nel 1857 da don Vicente Poleró y Toledo, a quel tempo risultava segnata col numero 589 – che ancora s'intravede nell'angolo inferiore sinistro –, già collocata negli appartamenti del palazzo, e indicata come uno dei dipinti pertinenti all'eredità del re di Spagna Carlo IV di Borbone, verosimilmente acquistati dal sovrano spagnolo a Roma durante il suo esilio, in particolare tra il 1809 e il 1814, e in ogni caso provenienti dalla raccolta che egli aveva in quegli anni riunito nella «galleria» del suo appartamento romano nel convento dei Santi Alessio e Bonifacio all'Aventino⁶.

Si tratta effettivamente di un dipinto molto italiano, anzi molto romano. La figura del san Giuseppe che sporge al lato della Vergine, sulla destra, ridotto alla sola testa, alle spalle e alle mani che tengono il bastone, è derivata dalla *Madonna del velo* (o del Popolo, o di Loreto) di Raffaello (fig. 3); e così anche il motivo della grande tenda verde annodata che oscura e chiude l'ambiente dando alla scena sacra una



2. Perin del Vaga, *Sacra Famiglia*. Chantilly, Musée Condé.
3. Raffaello, *Sacra Famiglia*, detta *Madonna del Popolo o del velo*. Chantilly, Musée Condé.
4. Marco Pino, *Sacra Famiglia*. Siena, collezione Chigi Saracini.
5. Pedro de Rubiales, *Madonna col Bambino*, particolare. Roma, Santa Maria di Monserrato.



6. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia*. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, Palacio de los Austrias.



7. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e San Giovannino*, particolare. Già Parigi, coll. Bercioux.

8. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia*, particolare, Napoli, Palazzo Reale.

9. Pittore salviatesco (Pedro de Rubiales?) e restauratori, *Madonna col Bambino e San Giovannino*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

dimensione raccolta e appartata⁷. Quanto alla figura della Vergine e a quella del Bambino – mosso da un movimento audace e contrapposto di gambe e di braccia ispirato allo studio di modelli classici come il *Torso del Belvedere*, e che è difficile non definire ‘serpentinato’ – queste rimandano, più ancora che a Raffaello, alle opere dell’artista che – insieme a Francesco Salviati – dovè essere il principale punto di riferimento di Roviale al tempo del suo arrivo a Roma, nel 1541, e cioè di Perin del Vaga: dalla *Sacra Famiglia* di Vaduz all’altra del Musée Condé di Chantilly (fig. 2), e da quella – a penna – numero 618F del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 18) sino all’altra su tavola un tempo in collezione Ricci Petrocchini, transitata qualche anno fa sul mercato con l’attribuzione prudente a un «pittore manierista attivo attorno alla metà del XVI secolo» ma poi riconosciuta a Perino ed acquistata dal Metropolitan Museum di New York, anche a mio avviso riferibile senza meno al grande pittore fiorentino per l’eleganza somma delle espressioni e dei dettagli, mai raggiunta da alcuno dei suoi collaboratori di quegli anni⁸.

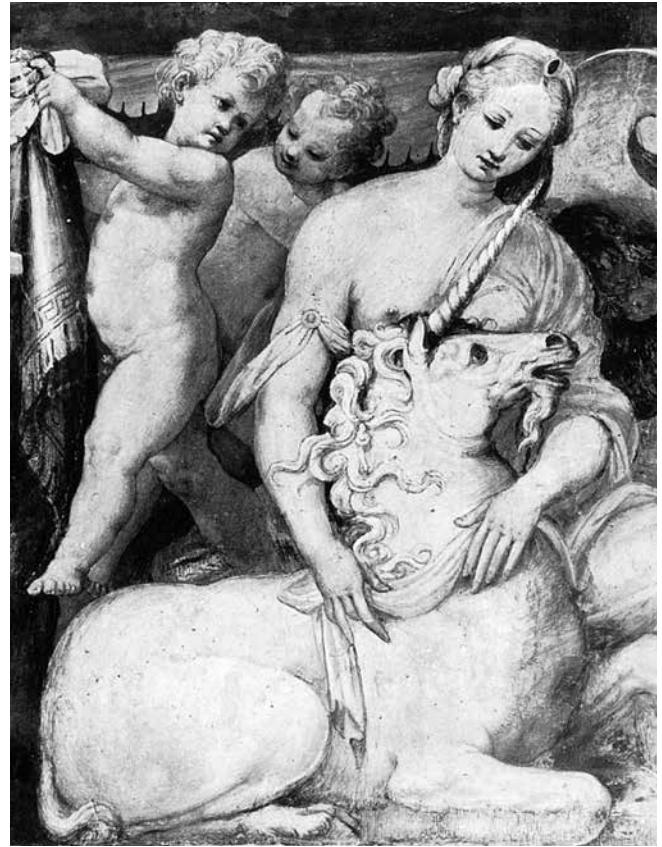
La *Sacra Famiglia* dell’Escorial non è tuttavia di Raffaello e nemmeno di Perino. Il confronto tra il bambino Gesù (fig. 11) e l’*Apollo di casa Sassi* dipinto da Roviale nel fregio del Palazzo dei Conservatori (1544; fig. 13)⁹, tra la sorprendente



10. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia*, particolare.
El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, Palacio de los Austrias.



11. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia*, particolare.
El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, Palacio de los Austrias.



12. Perin del Vaga (e Pedro de Rubiales ?), *Fregio*, particolare con donna, unicorno e putti. Roma, Castel Sant'Angelo, Sala del Perseo.

'natura morta' di mele e fiori d'arancio e quelle ancor più ampie e simili ai festoni di Giovanni da Udine o di Perino e aiuti in Castel Sant'Angelo dipinte dal pittore spagnolo sopra ai *Profeti* e ai bordi dei finti arazzi a fresco della cappella dei principi di Sulmona nella chiesa napoletana di Monteoliveto¹⁰, o infine tra la Madonna di questa stessa tavola dell'Escorial (fig. 10) e quelle dell'affresco romano di Santa Maria di Monserrato (fig. 5) e delle *Sacre Famiglie* attribuite in passato al pittore estremegno da Ferdinando Bologna e da chi scrive nel Palazzo Reale di Napoli (fig. 8) e nell'altra chiesa cittadina di Monteverginella¹¹ (fig. 19) nonché della Maria la cui testa spunta tra quelle del Cristo e della Vergine nella *Pietà* di Castel Capuano (fig. 1)¹² o della mal nota *Santa Margherita* passata col suo *pendant* sul mercato parigino nel 1998 (fig. 24)¹³, dimostrano infatti con sufficiente chiarezza come anche il nuovo dipinto debba ritenersi – io credo senza dubbio alcuno – un'opera autografa di Pedro de Rubiales.

Resta da dire di che epoca esso sia, se cioè dei primi anni romani tra il 1541 e il 1548, di quelli napoletani tra il 1548 e il 1552, ovvero dell'epoca del rientro dell'artista a Roma, tra il 1553 e il 1559 o '60, anno presunto della morte¹⁴.

In questo il forte legame già qui rilevato con le composizioni di Perin del Vaga – di cui è possibile Roviale sia stato collaboratore in una delle sue ultime imprese romane – e il parallelismo di questa *Sacra Famiglia* con quella oggi in collezione Chigi Saracini (fig. 4) dell'altro e proclamato aiuto di Perino in Castel Sant'Angelo, e cioè di Marco Pino, col quale fra l'altro Roviale – ricordiamolo – si spartiva a Roma nel 1544-1545 la commessa delle due tavole ai lati della porta d'ingresso della chiesa di Santo Spirito in Sassia¹⁵, aiutano a mio avviso a circoscriverne la realizzazione agli anni immediatamente attorno a queste ultime date. Nel corso dello stesso anno 1545, infatti, l'artista spagnolo sembra accentuare il suo interesse per le composizioni di Francesco Salviati, di cui Vasari lo ri-



13. Pedro de Rubiales, *Fregio con Storie di Scipione*, 1544, particolare con l'Apollo di Casa Sassi.
Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori.



14. Perin del Vaga (e Pedro de Rubiales ?), *Fregio*, particolare con putti.
Roma, Castel Sant'Angelo, Sala di Amore e Psiche.

corda infatti «creato» nell'edizione del 1568 delle *Vite*¹⁶ e che aveva per altro lasciato Roma nel 1543, per poi passare nell'estate del 1546 a collaborare collo stesso Vasari nella Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria¹⁷: componenti, queste salviatesche e in modo più lato anche vasariane, che non sembrano avere grande spazio nella nostra *Sacra Famiglia*, ma che si leggono invece con una certa evidenza nella citata *Caduta di san Paolo* di Santo Spirito in Sassia, del 1545, ispirata a una celebre stampa di Salviati edita in quell'anno¹⁸, o anche più tardi, a Napoli, tra il 1548 e il 1550, nella citata *Pietà* di Castel Capuano (fig. 1), ispirata a sua volta a idee e motivi, in particolare per la figura della Maddalena di profilo, elaborati dallo stesso Salviati tra Venezia, Roma e Firenze durante gli anni 1540-1546¹⁹.

Una volta ritrovata dunque – e per di più in terra di Spagna – questa nuova, importante e precoce opera romana di Roviale, il compito di questa segnalazione potrebbe dirsi

esaurito; e tuttavia essa apre a sua volta una serie di altre tracce che sarebbe un peccato non percorrere, almeno per grandi linee.

La prima riguarda la possibile compartecipazione del pittore spagnolo, negli anni successivi alla partenza di Salviati per Firenze (1543), all'attività di Perin del Vaga e in particolare al grande cantiere decorativo di Castel Sant'Angelo, dalla Sala Paolina a quelle di Perseo e di Amore e Psiche, affrescate com'è noto tra l'estate del 1545 e l'estate del 1547²⁰; partecipazione che appare motivata dalla conoscenza profonda del moderno repertorio decorativo periniano misto di affreschi e stucchi sfoggiata con sicurezza da Roviale già in Campidoglio e soprattutto alla Sommaria, che trova inoltre conforto nel documento del 1543 e nell'aiuto fornito da Perino al pagamento della tassa per l'ingresso del pittore estremegno nell'Accademia di San Luca, ma che non mi sembra possa tanto concretarsi



15. Pedro de Rubiales (copia da), *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino*. Già Milano, Bigli Art Broker.
16. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino*. Già Parigi, collezione Bercioux.
17. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia*. Firenze, Uffizi, GDS, inv. 587E.
18. Perin del Vaga, *Sacra Famiglia*. Firenze, Uffizi, GDS, inv. 618F.



19. Pedro de Rubiales, *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e San Giovannino*. Napoli, Santa Maria di Monteverginella.



20. Marco Pino, *San Pietro*. Roma, Galleria Borghese.



21. Pedro de Rubiales (?), *San Paolo*. Roma, Galleria Borghese.



22. Pedro de Rubiales, *Fortezza*, particolare degli affreschi della volta. Napoli, Castel Capuano, Cappella della Sommaria.



23. Pedro de Rubiales, *Sapienza*, particolare degli affreschi della volta. Napoli, Castel Capuano, Cappella della Sommaria.

in alcuni brani a fresco delle pareti della Sala Paolina²¹, quanto piuttosto – immune com'egli appare da contatti cogli altri, più plastici e 'michelangioleschi' collaboratori di Perino in quelle parti, da Pellegrino Tibaldi a Jacopone da Faenza – nelle parti più teneramente manierose, filanti e periniane dell'intera decorazione, rispettivamente nella figura – già a lui proposta dal Redín – di *Adriano* nella Loggia dei Prati, che i documenti ci attestano per altro affidata nel 1544 a Siciolante da Sermoneta, e in alcuni putti o figure con unicorni nei fregi delle Sale di Perseo (fig. 12) e di Amore e Psiche (fig. 14) appaltati invece a Perino nel 1545, meglio confrontabili col sofisticato bambino Gesù della *Sacra Famiglia* dell'Escorial (fig. 11)²².

La seconda fa corpo con un sospetto che ho da anni, e cioè che possa forse spettare a Roviale la formidabile figura di *San Paolo* (fig. 21) che nella Galleria Borghese di Roma fa coppia con un *San Pietro* (fig. 20) anch'esso su tela e a fondo oro giustamente riconosciuto dalla Borea al giovane Marco Pino; un dipinto – questo *San Paolo* – in passato e assieme al compagno riferito addirittura a Michelangelo dagli inventari Borghese e poi accostato a Siciolante dal Longhi e a Santi di Tito da Pouncey, ma sin qui in sostanza senza nome e i cui colori eccessivi, cangianti e sofisticati, i cui panni bianchi a creste gonfie e tremolanti e il cui volto scorciato all'insù piacerebbe di poter legare alla mano dell'artista spagnolo, artista che ancora una volta

– dunque –, così come a Santo Spirito in Sassia e forse a Castel Sant'Angelo, sotto l'egida di Perino, si sarebbe trovato in contiguità o a collaborare per l'appunto coll'allievo senese del Beccafumi, appena qualche anno prima che anche costui prendesse la strada, già intrapresa intanto da Vasari e da Roviale, verso Sud²³.

La terza riguarda la ridipinta ma molto salviatesca *Madonna col Bambino e san Giovannino* n. Q744 del Museo di Capodimonte (fig. 9), un tempo riferita appunto dal Camuccini a Francesco Salviati in persona e che il ritrovamento della *Sacra Famiglia* dell'Escorial induce a supporre con più fiducia poter forse essere stata un tempo un originale, poi però in massima parte alterato e ridipinto, del pittore estremegno²⁴.

La quarta riguarda la citata tavola con la *Madonna, san Giuseppe, il Bambino, sant'Elisabetta e san Giovannino* della chiesa napoletana di Santa Maria di Monteverginella (fig. 19), un dipinto purtroppo non perfettamente conservato ma di grande forza e originalità compositiva, confrontabilissimo – a me sembra – coll'altra *Sacra Famiglia* del Palazzo Reale di Napoli (fig. 8) ed ora con questa dell'Escorial (fig. 10), e dunque senza meno di mano di Roviale²⁵; un dipinto – di marca anche qui decisamente perinesca e salviatesca – di cui in questi ultimi anni ho avuto modo di rinvenire sia una derivazione ancora cinquecentesca, passata in vendita con l'iscrizione alla cerchia di Francesco Morandini, detto il Poppi, presso Bigli Art Broker di Milano (fig. 15)²⁶, sia anche un'altra versione invece probabilmente autografa dello stesso Roviale, ma verosimilmente più antica e ancora del tempo romano, un tempo conservata come opera di Perin del Vaga nella collezione Bercioux e venduta da Drouot a Parigi nel 1905 (figg. 7, 16)²⁷.

L'ultima traccia, infine, riguarda l'attività grafica, ancora tutta da riscoprire, di Roviale; un'attività che ha sin qui spesso seguito gli indizi, talvolta ingannevoli, delle antiche attribuzioni 'collezionistiche' vergate sui fogli, ma che – proprio grazie al confronto con la *Sacra Famiglia* dell'Escorial (fig. 6) o con la *Madonna* a fresco di Santa Maria di Monserrato (fig. 5) – sarà forse possibile concretare di contro nel bel disegno numero 587E, preparatorio anche qui per un *Sacra Famiglia*, del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 17), in passato riferito da una di



24. Pedro de Rubiales, *Sante Margherita e Lucia*. Già Parigi, Galerie Virginie Pitchal.

queste scritte a Perin del Vaga, o attribuito volta a volta a Salviati o a Siciolante, e però non immune anche da echi emiliani e da contatti colla cultura vasariana o con quella dell'altro aiuto di Vasari alla Cancelleria, Giovan Battista Ramenghi da Bagnacavallo²⁸.

Tutte queste ulteriori e possibili piste per Roviale a Roma (e a Napoli) hanno, come si vede, un loro centro naturale nel nuovo dipinto dell'Escorial; così che la riscoperta di quest'opera diventa un'acquisizione importante vuoi in vista d'un auspicabile e diverso apprezzamento dell'artista in terra di Spagna, vuoi in vista dei nostri studi futuri sul più esteso novero dei «comprimarj spagnoli della Maniera italiana»²⁹.

¹ Sull'artista vedi in sintesi, nel corso dell'ultimo secolo, almeno C. CAMPOS, *El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del convento de la Puridad de Valencia*, in «Anales de la Universidad de Valencia», XI, 1931, pp. 187-202; C.R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.) 1930-1966, XI, 1953, pp. 87 e sgg.; XIII, 1966, pp. 424-430; D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, Madrid 1954, pp. 228-231; F. BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959; F. SRICCHIA SANTORO, *Daniele da Volterra*, in «Paragone», XV, 1964, 213, p. 34, nota 23; A. MOTTOLA MOLFINO, *L'oratorio del Gonfalone*, Roma 1964, pp. 47-49; G. PORCARO, G. BORRELLI, *La Real Cappella della Sommaria in Castel Capuano*, Napoli 1971, pp. 18-19 e passim; E. GAUDIOSO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo*, in «Bollettino d'arte», n.s., I, 1976, pp. 21-42; B. WOLLESEN WISCH, *The Arciconfraternita del Gonfalone and Its Oratory in Rome: Art and Counter Reformation Spiritual Values*, Ph. Diss., University of California, 1985, p. 44; P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, pp. 428-470; ed. cons. Milano 1988, II, pp. 472, 826-827; IDEM, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 135-164, 179-180, note 8-38; M. CALÌ, *Maestro Pedro de Rubiales pintor nelle chiese spagnole di Roma*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 399-407; C.J. HERNANDO SANCHEZ, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca 1994, pp. 532-533; G. SAPORI, *Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di P.R. PIRAS, G. SAPORI, Roma 1999, pp. 211-214; A. BISCEGLIA, *Relazioni artistiche tra Italia e Spagna 1540-1568. Pedro Rubiales e Gaspar Becerra*, tesi di dottorato, XII ciclo, Università degli studi di Napoli 'Federico II', a.a. 1999-2000, tutor prof.ssa F. Sricchia Santoro; M. CALÌ, *La pittura del Cinquecento*, Torino 2000, I, pp. 178-181; II, pp. 606-609; N. DACOS, *Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati: la chapelle du Pallio à la Chancellerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti dei colloqui di Roma e di Parigi, Roma 1998, a cura di C. MONBEIG GOGUEL, PH. COSTAMAGNA, M. HOCHMANN, Rome 2001, pp. 211-213; EADEM, *Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la péninsule ibérique. Un essai de periodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux*, in *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, a cura di M.J. REDONDO CANTERA, Valladolid 2004, pp. 16-17; G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2007, pp. 27-156, col rinvio alla restante bibliografia, ai documenti d'archivio e alle principali fonti (Vasari, Valverde, etc.); N. DACOS, *De Pedro de Rubiales a 'Roviale spagnuolo': el gran salto de España a Italia*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid», LXXV, 2009, pp. 101-114; P. LEONE DE CASTRIS, *Artisti spagnoli e artisti fiamminghi nella Napoli dei viceré, 1550-1600*, in *Cerimoniale del vicereame spagnolo di Napoli, 1503-1622*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli 2015, pp. 33-43; IDEM, *Napoli 1532-1553: pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. SÁNCHEZ GARCÍA, Napoli 2016, pp. 523-543; A. ZEZZA, *Da don Pedro de Toledo al gran duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento*, ivi, pp. 548-555.

² Su questi quattro artisti, il cui appellativo – dato loro dalle fonti – è il titolo di un noto e ormai 'storico' libro (M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid 1941), nell'impossibilità di indicare una bibliografia esauriente, mi limito a rinviare, per tutti, a *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, cat. mostra, Firenze 2013, a cura di A. NATALI, T. MOZZATI, Firenze 2013; e a *Napoli e la Spagna nel Cinquecento: le opere, gli artisti, la storiografia*, a cura di L. GAETA, Galatina 2017; con bibliografia; nonché, per i primi due, ai

recenti P. LEONE DE CASTRIS, *Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Silóe*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015 [2016], II-III, pp. 5-29; R. NALDI, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe, due scultori a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Napoli 2019; e per gli altri due a P. LEONE DE CASTRIS, *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, cat. mostra, Napoli 1992; IDEM, *Machuca miniatore*, in «Confronto», 9, 2007, pp. 66-81; M. ARIAS MARTÍNEZ, *Alonso Berruguete, prometeo de la escultura*, Palencia 2011; R. CASCIARO, *Prima del legno: Alonso Berruguete in Italia tra pittura e cartapesta*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno, Napoli 2015, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2015, pp. 35-42; P. LEONE DE CASTRIS, *Una nuova traccia per il soggiorno napoletano di Alonso Berruguete*, in «Napoli nobilissima», s. VII, II-III, 2017, pp. 40-49; IDEM, *Su Machuca e Raffaello, tra Roma e l'Italia meridionale*, in «Confronto», n.s., I, 2018, pp. 72-87; col rinvio alla precedente e ormai ricca bibliografia.

³ Su questi altri quattro artisti e il loro rapporto coll'Italia rimando analogamente, per brevità, a P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 134-135, 179, note 1-7; N. DACOS, *Aller apprendre*, cit., pp. 17-21; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 157-251; *El divino Morales*, cat. mostra, Madrid 2015, a cura di L. RUIZ GÓMEZ, Madrid 2015; S. DE MIERI, *Pittura iberica nel Vicereame (e ai suoi confini): appunti su Pedro Machuca, "Domenico Spagnolo", Luis de Vargas e Luis de Morales, in Napoli e la Spagna*, cit., pp. 163-182; A. FERRER ORTS, *Joan de Joanes en su contexto: un ensayo transversal*, Madrid 2019; col rinvio a una ricca bibliografia precedente.

⁴ Cfr. gli studi qui citati a nota 1; ed in particolare G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 40-44, che elenca anche alcuni disegni forse dell'artista e alcune altre tavole a lui attribuite, ma che non sembrano sue, pure conservati in Spagna. A proposito della verosimile appartenenza di gran parte del retablo di Valencia alla mano del secondo dei due soci, Requena, si valuti la circostanza che Roviale risulta documentato per la prima volta a Roma, nell'aprile del 1541, appena un anno dopo la stipula del contratto per la sua realizzazione, e che doveva anzi esservi arrivato – per i rapporti di stima e consuetudine con cittadini romani che si evincono dall'atto notarile – almeno qualche tempo prima. Il retablo di Valencia è di contro considerato come in massima parte di Roviale e utilizzato da N. DACOS (*Da Pedro de Rubiales*, cit., pp. 101-114) come base per attribuirgli una tavola oggi nel Museo Bossuet di Meaux con *San Vicente d'Avila visitato in carcere* che per altro sembra di mano ancora diversa.

⁵ Olio su tavola; cm 89 x 71, inv. 10014132. Ringrazio la dottoressa Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, conservadora del Real Monasterio de El Escorial, Dirección de Colecciones Reales, per la sua cortesia, le sue indicazioni bibliografiche e sulla provenienza del dipinto ed il suo consenso allo studio di quest'ultimo, le cui foto debbo, insieme col permesso di pubblicarle, al Patrimonio Nacional, Dirección de las Colecciones Reales, Gestión fotográfica. Per il loro aiuto in questa ricerca ringrazio anche gli amici Carlos José Hernando Sanchez, Jesus Urrea, Serenella Greco, Elisabetta Scirocco, Marco Casciello, Luigi Coiro.

⁶ Sul dipinto vedi V. POLERÓ Y TOLEDO, *Catálogo de los cuadros del real monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial...*, Madrid, Tejado, 1857, pp. 122-123, 134, n. 589 (dal quale sono tratte le notizie sull'ubicazione e sulla provenienza romana del dipinto); e a monte anche [F. ÁLVAREZ], *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo, Casa del Príncipe, y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial, para uso de los viajeros y curiosos que le visiten*, Madrid, Vicente de Lalama, 1843, p. 273, n. 3, in cui l'opera è citata nella «Pieza de comer del Cuarto de los Infantes del Palacio», sempre come copia da Raffaello e sempre come parte del nucleo di dipinti provenienti dalla raccolta romana di Carlo IV. Sulla figura e il gusto di Carlo IV di Borbone, il suo ruolo – ancora principe – nella

costruzione e nella decorazione della Casita appunto del Príncipe all'Escorial, il suo esilio a Roma e i suoi acquisti *in loco* di dipinti rimando, oltre che a questi testi ottocenteschi, almeno a Y. BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des lumières: 1746-1808*, Paris 1986, pp. 343-385; J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, *La Casita del Príncipe de El Escorial*, «Cuadernos de Restauración de Iberdrola», XII, Madrid 2006, con rinvio a bibl., altre guide ed inventari del palazzo, in part. alle pp. 68-71; nonché a *Carlos IV mecenas y coleccionista*, cat. mostra, a cura di J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J.L. SANCHO, Madrid 2009, e a D. DEL BUFALO, *I marmi dei pavimenti nell'appartamento di Carlo IV e Luisa di Parma, in L'Aventino dal Rinascimento ad oggi. Arte e architettura*, a cura di M. BEVILACQUA, D. GALLAVOTTI CAVALLERO, Roma 2010, pp. 136-139, entrambi con bibl.

⁷ Sul dipinto di Chantilly, considerato oggi come l'originale di mano di Raffaello, e sulle altre versioni del soggetto (tra le quali quella del museo napoletano di Capodimonte – lo ricordo – è contrassegnata appunto, diversamente dalle altre, da una ricca tenda verde annodata, oltre che da vari pentimenti, cfr. P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Napoli 1995, pp. 127-128) mi limito per brevità a rinviare a J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, II, *The Roman Religious Paintings*, ca. 1508-1520, Landshut 2005, pp. 89-97, n. 51. Il motivo della tenda verde panneggiata a schermare in parte il fondo o a chiudere lo spazio è per altro motivo molto diffuso nelle composizioni – sacre e non – di Raffaello a partire almeno dalla *Madonna Sistina* e dalla *Madonna del Pesce*, anch'esse, come la *Madonna del velo*, del 1512 circa (cfr. *ivi*, pp. 107-123, 133-136, 144-149, nn. 53-54, 57, 58; *El último Rafael*, cat. mostra, Madrid 2012, a cura di T. HENRY, P. JOANNIDES, Madrid 2012, pp. 88-93, 192-196, 220-221, 262-265, 279-284). Fuori dalla loro comune natura di modelli per eccellenza per gli artisti forestieri giunti a Roma per apprendere, è possibile che le opere di Raffaello siano state care ed accessibili a Roviale anche per il tramite di Giovan Battista de Hippolitis, il pittore romano – a noi per altro sconosciuto – cui nel 1541 l'estremegno faceva da testimone per il suo secondo matrimonio e alle cui prime nozze, nel 1520, aveva invece fatto da teste per l'appunto il Sanzio, della cui bottega s'è ipotizzato de Hippolitis potesse forse far parte (G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 44-45; col rinvio ai documenti d'archivio).

⁸ Per le quali vedi rispettivamente E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986, pp. 168, fig. 200, 170, fig. 202, 316-317, nn. B.XIII-XIV; *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, cat. mostra, Mantova 2001, a cura di E. PARMA, Milano 2001, pp. 67, 160-161, n. 55; *Gli arredi di Palazzo Ricci Petrocchini*, asta Wannenes, Genova 17-11-2009, pp. 160-161, n. 400; L. WOLK-SIMON, *A New Painting by Perino del Vaga for the Metropolitan Museum of Art*, *New York*, in «The Burlington Magazine», CLIII, 2011, pp. 644-649.

⁹ Sul fregio e la sua attribuzione a Roviale cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 136, 150-158, 180, note 13-15; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 45-69; *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. GUARINO, P. MASINI, Roma 2008, pp. 65-71. Il fregio, già avvicinato alla mano di Roviale dalla Sricchia e dal Gaudio (cfr. qui a nota 1), è stato poi dapprima a lui negato (2001), poi accettato (2004) e poi nuovamente negato da N. Dacos nei suoi studi sul pittore qui citati a nota 1.

¹⁰ P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 138; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, p. 125, fig. 92.

¹¹ Cfr. la bibliografia qui citata a nota 1 e in part. F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 29-30, fig.19; M. CALÌ, *Maestro Pedro de Rubiales*, cit., pp. 399-407; P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 141, 154, 181, nota 32.

¹² Sulla *Pietà* di Roviale a Castel Capuano, già citata come sua da C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 508, vedi la bibliografia qui citata a nota 1, e in part. F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 22-24; P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 145-154, 181, note 22-26; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 98-103.

¹³ Su questa *Santa Margherita* e la *Santa Lucia suo pendant* (olio e oro su tavola, cm 29,8 x 9,2 ciascuna) da me attribuite anni fa a Roviale, cfr. *Galerie Virginie Pitchal. Tableaux de Maître Anciens. "Sacra e Profana". Les aspects de la femme à travers la peinture italienne du XV^e au XVIII^e siècle*, cat. mostra, Paris 1998, pp.14-15 (per altro, per errore, nella scheda indicate come di «Francesco Ruviale»). Più di recente le due tavoline sono passate in asta presso Sotheby's New York, *Important Old Master Paintings and Sculpture*, New York 31-1-/1-2-2013, n. 27, questa volta come di «Pedro de Rubiales».

¹⁴ Sulla cronologia dei soggiorni a Roma e Napoli, in base all'attestazione dei documenti cfr. in particolare gli studi di P. Leone de Castris e di G. Redín Michaus citati a nota 1.

¹⁵ Per i due dipinti in questione e un quadro generale sull'artista cfr. la monografia di A. ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, in part. pp. 279, n. A.72, 284, n. A.86; con bibliografia precedente.

¹⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568; ed. cons. a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, VII, p. 43.

¹⁷ *Ivi*, VI, pp. 228-229; VII, pp. 678-681.

¹⁸ Sulla quale, elaborata verosimilmente anche prima del 1543 in Roma, secondo quanto attesta Vasari, ed incisa da Enea Vico nel 1545, si veda in breve *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, cat. mostra, Roma-Parigi 1998, a cura di C. MONBEIG GOGUEL, Parigi-Milano 1998, pp. 136-137, n. 29; con bibliografia. Sulla *Caduta di san Paolo* di Roviale a Santo Spirito in Sassia, ricordata come sua già da Vasari (vedi qui a nota 16), cfr. la bibliografia qui citata a nota 1, e in part. F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 49; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 70-76.

¹⁹ Cfr. in breve *Francesco Salviati*, cit., pp. 124-127, nn. 23-24, 144-145, n. 35. La cosa è stata già notata da G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, p. 201, che segnala nel profilo della Maddalena anche una componente parmigianinesca. Sulla *Pietà* di Castel Capuano si veda qui, *supra* e a nota 12.

²⁰ Per i tempi della decorazione, sulla base dei documenti noti, cfr. E. GAUDIOSO, *La decorazione dell'appartamento farnesiano a Castel Sant'Angelo*, in *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione*, cat. mostra, Roma 1981, a cura di F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, Roma 1981, I, pp. 32-33 e *passim*, con bibliografia.

²¹ G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 71-73.

²² Cfr. *Ivi*, pp. 69-71; *Gli affreschi di Paolo III*, cit., I, pp. 142, 162, figg. 69, 97; E. PARMA ARMANI, *op. cit.*, p. 231, fig. 278.

²³ Su cui (invv. 46, 37, olio su tela; cm 142 x 80 ciascuno) cfr. in breve P. DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese. I dipinti*, Roma 1959, II, pp. 98-100 (con bibliografia precedente e rinvio agli inventari di famiglia, dal 1610 in avanti); E. BOREA, *Grazia e furia in Marco Pino*, in «Paragone», XIII, 1962, 151, p. 34 (che per prima attribuisce il *San Pietro* a Marco Pino); A. ZEZZA, *Marco Pino*, cit., pp. 280-281, n. A.75 (con altra bibliografia). Incerta la loro funzione; si è ipotizzata, anche in considerazione del fondo d'oro, una loro natura preparatoria per mosaici, ovvero un'origine come portelle d'organo. Ringrazio il Direttore Generale della Galleria Borghese, professoressa Francesca Cappelletti, nonché la dottoressa Maria Giovanna Sarti per l'aiuto e per aver gentilmente concesso le immagini dei due dipinti ed il permesso di pubblicarle.

²⁴ Olio su tavola; cm 112 x 82. Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 264-265, n. IV; con bibliografia e notizie sulla sua provenienza dal Palazzo Farnese di Roma e sulle sue vicende, anche attributive, in età borbonica.

²⁵ P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 140, 154, 181, nota 32; nonché gli altri lavori successivi di chi scrive qui citati

a nota 1. Contrari all'attribuzione A. BISCEGLIA, *op. cit.*, p. 171, e G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 126-127.

²⁶ Olio su tavola, cm 120 x 95, attribuita a «cerchia di Francesco Morandini». *Depliant* promozionale di Bigli Art Broker, Milano, valutazione e vendita opere d'arte di proprietà privata, s.d. [2007?].

²⁷ *Catalogue de tableaux anciens et modernes ... composant la collection de M. Bercioux*, mercredi 29 mars 1905, Hotel Drouot, Parigi, s.n., n. 86; olio su tavola, cm 132 x 100; lì attribuita a Perin del Vaga, ma poi riferita da Federico Zeri a un pittore bolognese della prima metà del Cinquecento (cfr. la scheda 38700 della Fototeca Zeri in <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41057>).

²⁸ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 587E; penna, biacca e acquarello grigio-bruno su carta cerulea; in basso la scritta collezionistica «Perino del Vaga»; cfr. *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo*, cit., II, pp. 186-187, n. 133; con bibliografia. Sui disegni in vario modo attribuiti a Roviale cfr. in breve F. BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 51-52; P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 181, nota 24; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 34-35, 42-43, 53, 68, 75-76, 124-126 e *passim*; con bibliografia precedente. Personalmente il disegno che mi pare più prossimo ai modi di Roviale, e in particolare alla *Crocifissione* della Sommaria, è, come già proponevo nel 1996, il *Crocifisso* anche attribuito ad Alonso Berruguete n. S54 degli Uffizi. Il foglio del Louvre cui è apposta a penna la scritta «Roviale», preparatorio per l'affresco della cappella Landis in Santo Spirito in Sassia con *San Giovanni Evangelista davanti a Domiziano*, rappresenta – per i suoi modi veloci a mezzo tra Perino e Polidoro – un'altra traccia interessante, ma occorrerà valutare con più attenzione la sua autografia a fronte di quella, ancora assai dubbia, della decorazione della citata cappella, apparentemente già in corso d'opera nel 1539,

molto guasta e ridipinta, e per altro riferita da Vasari a Marcello Venusti e in seguito da altre fonti almeno in parte e nel progetto a Perino (su entrambi vedi in sintesi L. SMITH BROSS, *The Church of Santo Spirito in Sassia*, Ph. Diss., The University of Chicago, 1994, Ann Arbor 1994, pp. 117-118 e *passim*; L. BOUBLI, *St. John the Evangelist in front of Domitian*, in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Cinisello Balsamo 2005, p. 74, n. 33; G. REDÍN MICHAUS, *op. cit.*, pp. 68, 75-76; I. TADDEO, *The Guidiccioni Family between Lucca and Rome. Artistic Patronage and Cultural Production 1530-1550 ca.*, Ph. Diss. Program in Management and Development of Cultural Heritage, IMT School for Advanced Studies, Lucca, XXIX ciclo, 2017, pp. 167-170; con altra bibliografia; testi, questi ultimi due, cui rinvio anche per il definitivo accertamento della paternità dell'altro pittore Michele Grechi da Lucca per gli affreschi, anch'essi guastissimi, della vicina cappella Guidiccioni, già riferiti da Bologna a Roviale). Ricordo infatti che una scritta analoga, «Franc. Ruviale», compare su un foglio del Rijksprentenkabinet di Amsterdam già riferito appunto al pittore da Frerichs e Dacos ma che occorre restituire – mi sembra con certezza – alla mano di Polidoro (P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, p. 467, con bibliografia). Continua per altro a rimanere convinta d'una spettanza di quest'ultimo foglio (nonché di quello, di fattura per altro assai diversa, del Louvre) a Roviale, cui riferisce anzi in aggiunta la ben nota *Pietà* a penna degli Uffizi e altri schizzi consimili stabilmente considerati di Polidoro, N. DACOS, *Da Pedro de Rubiales*, cit., pp. 104-114.

²⁹ L'espressione ripresa tra virgolette, molto nota, è da R. LONGHI, *Comprimarj spagnoli della Maniera italiana*, in «Paragone», IV, 1953, 43, pp. 3-15.

ABSTRACT

Roviale at the Escorial (and elsewhere)

Pedro de Rubiales was born in Alburquerque, in Extremadura, in about 1511-1512 but for most of his life was active in Rome and Naples. Partly because his paintings are seldom to be found in the major Spanish collections, he has never been given the place he deserves among «las águilas del Renacimiento español». The attribution of a *Holy Family* in the Escorial, until now believed to be by an Italian follower of Raffaello, and the rediscovery of other works of his in Rome and elsewhere have made it possible to revalue his role and realize the importance of his career from 1541 to about 1560 alongside Perin del Vaga, Marco Pino, and other protagonists of the «modern manner».

Testimonianze sulla produzione delle statue in legno dipinte e dorate in Sicilia al principio del Seicento. Un caso di studio

Paolo Russo

Negli ultimi tempi il progresso significativo registrato dagli studi territoriali nel campo della scultura lignea nazionale non ha trascurato l'analisi approfondita delle forme di produzione, dai materiali alle tecniche utilizzate¹. Anche per la Sicilia, che pure ha partecipato a tale importante processo di crescita delle conoscenze, questi aspetti sono stati variamente affrontati, senza ancora pervenire a una sistemazione organica². Le note che seguono, coll'intento di contribuire a tale scopo, raccolgono alcune osservazioni sulla tecnica costruttiva e decorativa delle statue in legno prodotte da una delle botteghe artistiche siciliane più feconde, quella dei Li Volsi da Nicosia, attiva tra Cinque e Seicento in una vasta area compresa tra l'altopiano centrale nella zona interna dell'isola e la fascia costiera tirrenica a oriente, lungo la regione dei monti Erei, le Madonie e i Nebrodi occidentali.

Giovanni Battista Li Volsi (1550-1576 circa – ante 1623) e il figlio Stefano (1606 – post 1657) furono scultori quanto più celebrati dalla letteratura locale, tanto più misconosciuti dalla storiografia artistica nazionale. Benché fin da subito, sul finire del Seicento, il canonico della cattedrale di Nicosia Bartolomeo Provenzale proclamasse Giovanni Battista «scultore assai celebre non solo in Sicilia ma per tutta l'Europa», la fama dell'artista siciliano e di suo figlio Stefano resterà confinata al di là del Faro³. Poco più di un secolo dopo, sarà il barone Giuseppe Beritelli e La Via (1811) a lodare l'opera dei Li Volsi da Nicosia, e in particolare il «sovrano scalpello» di Giovanni Battista, che egli dice formatosi alla scuola dei figli di Antonello Gagini, il «Fidia siciliano»⁴. È su queste basi che si orienterà la storiografia erudita ottocentesca, da Agostino Gallo (1790-1872) a Gioacchino Di Marzo (1839-1916), radunando un primo catalogo provvisorio ma stabile dell'opera dei due scultori nicosiani⁵.

Unica e solitaria loro memoria oltre gli angusti confini regionali la si deve rintracciare alla relativa voce dell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, curato agli inizi del Novecento da Ulrich Thieme e Felix Becker, e proseguito da Hans Vollmer e Frederick Charles Willis⁶. Nello scorcio del secolo poi, perdurando il disinteresse della storiografia nazionale, si assisterà a una consistente azione di recupero della vicenda biografica e artistica dei Li Volsi da parte degli studiosi siciliani. Le ricerche riguardanti soprattutto il ramo della famiglia con a capo il fratello maggiore di Giovanni Battista, Giuseppe, dal 1584 circa impiantatosi a Tusa, sono caratterizzate da nuovi e inediti documenti d'archivio⁷. Gli esiti di tali studi, unitamente ai risultati di contestuali scandagli della locale periegesi, confluiranno nel secolo attuale nella pubblicazione di una prima trattazione organica, comprendente un nutrito repertorio di opere, successivamente approfondito e integrato⁸.

Della cinquantina di testimonianze di cui si compone il *corpus* di opere ricondotte o riconducibili alla bottega di Nicosia, tra intaglio e statuaria in legno, ne sopravvivono oggi una quarantina circa. Appena la metà sono le opere documentate, il resto frutto di attribuzioni più o meno condivisibili⁹. Un campione significativo è stato restaurato nel corso degli ultimi due decenni, su progetto o sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza di Enna; i primi risultati furono presentati in occasione del seminario di studi tenutosi a Messina nel 2013, e solo in minima parte confluiti nella monografia sui due scultori, pubblicata l'anno dopo¹⁰. E così, il più recente restauro della statua dell'*Angelo custode*, conservata presso la chiesa di Santa Maria Maggiore a Nicosia, tradizionalmente riferita a Giovanni Battista Li Volsi, ci consente oggi di riscontrare molte di quelle acquisizioni iniziali, oltreché confermarne la paternità (figg. 1-2)¹¹.

Ora, incrociando i dati acquisiti dai restauri effettuati con quelli derivati dall'osservazione diretta delle opere ancora *in situ* e dalle fonti scritte, si sono così ottenute preziose informazioni sui diversi aspetti caratterizzanti la produzione statuaria di soggetto religioso della bottega nicosiana, altamente rappresentativa dell'industria lignea policroma d'età moderna in Sicilia¹². Tralasciando ogni altro aspetto, limiteremo qui l'attenzione alla struttura costruttiva della statua e al sistema decorativo.

Un momento preliminare nel processo di fabbricazione dei simulacri in legno concerne la scelta, niente affatto casuale, della materia impiegata. Studi recenti sull'identificazione scientifica della specie legnosa hanno insistito sul rapporto causale tra le caratteristiche tecnologiche delle specie legnose utilizzate ed i risultati formali e stilistici conseguiti. Si è evidenziato, in particolare, come la 'tessitura' del legno utilizzato – ossia la differenza di porosità, dipendente dalla diversa grandezza degli elementi cellulari costituenti i tessuti, che costituisce una tra le principali caratteristiche estetiche del legno – è condizionante rispetto al tipo di lavorazione, alla finitura dell'intaglio e allo spessore della preparazione per la policromia della statua¹³.

Per quanto attiene al nostro caso di studio, le rare informazioni in merito apprese dai documenti notarili sono state integrate dall'osservazione diretta e dai dati oggettivi emersi dall'indagine scientifica. Dai contratti per l'esecuzione di tre statue oggi conservate nella maggiore chiesa di Assoro intitolata a San Leone, per esempio, apprendiamo innanzitutto che il materiale è messo a disposizione dello scultore dallo stesso committente¹⁴. Per la statua di *San Nicola da Tolentino*, che Giovanni Battista Li Volsi nell'ottobre del 1600 si impegna a realizzare entro due mesi, sarà il frate agostiniano Filippo Giardina, in nome e per conto del committente, il conte Giuseppe Valguarnera, signore della città, a dover: «donari tutta l'altra lignami allo mastro stipulanti tanto per fari li brazza quanto altri cosi necessari per tali opera et lo scabello [i.e. la base] di detta immagine, e ciò a proprie spese»¹⁵. Nel contratto stipulato il mese seguente, relativo alla statua in legno di *San Leonardo*, è dunque precisato che i procuratori della chiesa di San Leonardo «saranno tenuti et obligati dari a dicto mastro tutta l'altra lignami che sarrà necessaria per lo complimento di dicta figura tanto per lo

scabello quanto per qualsivoglia altro modo et li chova»; e ancora, «cum darli li detti procuraturi la lignami et chova necessari per fari dicta testa cum la sua barba ben facta et tademà [i.e. il disco dell'aureola] et chi habbia di fari lo habbito seu patentia di stoccu»¹⁶. Non diversamente, l'anno dopo, saranno i tesoriere e i procuratori della chiesa di San Biagio a consegnare allo scultore il legname e ogni altro materiale necessario per la realizzazione del santo eponimo («tutto lo necessario di lignami colla chovi et altri cosi necessari») ¹⁷.

Le fonti documentarie restano tuttavia piuttosto reticenti sulla specie legnosa utilizzata. Tra le poche testimonianze raccolte si può citare il contratto relativo al *San Silvestro* della chiesa di Sant'Antonio di Agira¹⁸. Giovanni Battista Li Volsi si impegna con i procuratori della chiesa a «manufaccere et scolpire in lignamine ut dicit de chiuppo» la statua del santo; legno di pioppo, si specifica, proveniente dalla località di Tavi, nella valle del Crisa, feudo medievale sorto su una preesistenza forse ellenistica dove all'inizio del secondo decennio del Seicento Nicolò Placido Branciforte fondò la città di Leonforte¹⁹. Il documento getta così un raggio di luce sulla fonte di approvvigionamento del legno per le statue, prossima al luogo di lavorazione delle stesse.

E in legno di pioppo, principalmente, risultano scolpite le statue, tutte a Nicosia, di *San Michele arcangelo* e di *San Biagio*, nelle omonime chiese; nonché il gruppo della *Pietà* della chiesa del Santissimo Salvatore²⁰. In pioppo è prevalentemente realizzata anche la statua dell'*Angelo custode*, prima citata, con l'eccezione delle braccia, in legno di noce (un'attenta analisi visiva ha appurato che lo strato preparatorio in stucco steso sopra il legno di pioppo è leggermente più spesso di quello applicato sul legno di noce).

In un tronco di noce è intagliato il *San Paolino* della chiesa di Santa Croce, nella stessa cittadina²¹. Da un unico albero di salice è invece ricavata la *Flagellazione* destinata alla chiesa matrice di Castel di Lucio (Me), ordinata nell'ottobre del 1607 a Giovanni Battista Li Volsi sul modello del gruppo ligneo di analogo soggetto proveniente dalla chiesa nicosiana di San Francesco d'Assisi, oggi nel locale Museo Diocesano, anch'esso in legno di pioppo²².

La notizia relativa alla statua di *San Silvestro* conferma dunque il fatto che la scelta del materiale dipendeva in prima istanza dalla facile reperibilità del legname, e di conseguenza

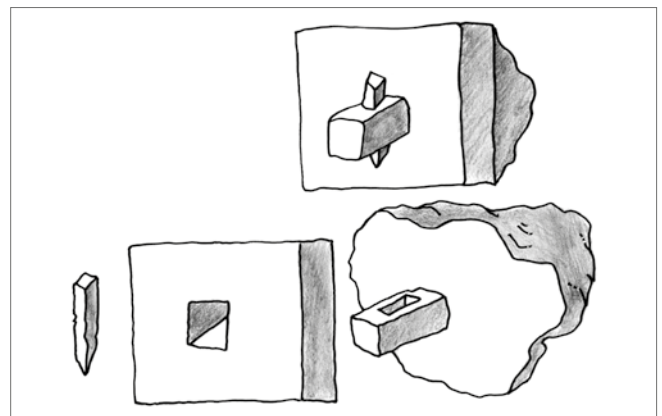


1-2. Giovanni Battista Li Volsi e bottega, *Angelo custode*, dopo il restauro. Nicosia, chiesa di Santa Maria Maggiore.

dalla disponibilità del territorio. Se volgiamo allora un rapido sguardo al paesaggio naturale del territorio dei Nebrodi, e più in generale guardiamo alle catene montuose settentrionali, quelle in cui maggiormente si è conservata la originaria copertura forestale dell'isola, rileviamo che la vegetazione ripale, lungo i corsi d'acqua montani dei torrenti e delle fiumare degli affluenti dei fiumi Simeto e Salso (o Imera meridionale), era ed è prevalentemente costituita da piante quali il *Populus alba* e il *Salix alba*²³. Le prime ricognizioni scientifiche territoriali, come quella di Pietro Calcara, annotano nel paesaggio arboreo intorno a Nicosia la presenza cospicua, tra le altre, proprio di salice e pioppo bianco²⁴. Una presenza che in passato, e al tempo dei Li Volsi in particolare, dovette essere maggiore di

adesso, come peraltro i più recenti studi hanno confermato²⁵.

Il pioppo, com'è noto, figura insieme al tiglio tra le specie comunemente impiegate nell'industria artistica, specificamente nella statuaria lignea. A tessitura più 'grossolana' che non il tiglio, benché più docile all'intaglio, risulta meno adatto alla lavorazione minuta dei particolari, richiedendo per conseguenza, ai fini della modellazione superficiale e di dettaglio della figura, un più largo ricorso alla preparazione a gesso e colla²⁶, che è quanto accertato, ad esempio, dalle indagini effettuate sui campioni prelevati dalla statua di *San Paolino*²⁷. Stesso tipo di preparazione si è riscontrato nelle statue di *San Biagio* e di *San Michele arcangelo*²⁸. Mentre in altri casi, un esame autoptico ha rivelato nelle statue di



3. Giovanni Battista Li Volsi e bottega, *Angelo custode*. Nicosia, chiesa di Santa Maria Maggiore (elaborazione grafica di Vincenza Gulino, Antonio Alaimo e Paolo Russo).
 4. Stefano Li Volsi, *San Michele arcangelo*. Nicosia, chiesa di San Michele (elaborazione grafica di Marina De Majo, Maria Angela Sutura e Paolo Russo).

5. Stefano Li Volsi, *San Biagio*. Nicosia, chiesa di San Biagio (elaborazione grafica).
 6. Stefano Li Volsi, *San Michele arcangelo*, particolare della base. Nicosia, chiesa di San Michele.
 7. Restituzione grafica del sistema a tenone e mortasa della base delle statue lavorate nella bottega dei Li Volsi di Nicosia.



8. Stefano Li Volsi, *San Michele arcangelo*, particolare delle ali. Nicosia, chiesa di San Michele.
9. Giovanni Battista Li Volsi, *Immacolata*, veduta posteriore, insieme e particolare del pannello ligneo di chiusura della cavità della statua. Nicosia, chiesa di Sant'Elena (dalla chiesa di San Francesco a Nicosia).
10. Giovanni Battista Li Volsi, *Pietà*, ripresa dalla base. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore.
11. Giovanni Battista Li Volsi, *Pietà*, particolare dello sportello posteriore. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore.



12. Giovanni Battista Li Volsi, *San Luca Casale*, particolare dell'abito. Nicosia, chiesa di San Michele.

Giovanni Battista Li Volsi un intaglio estremamente accurato e una preparazione molto sottile (ad esempio nel gruppo della *Flagellazione* di Nicosia)²⁹.

Annotiamo, infine, come la statua venisse spesso consegnata allo scultore già sbazzata (nel senso che il pezzo di legno passato allo scultore veniva preliminarmente "sgrossato", limitandosi a togliere dal tronco le parti superflue, senza intervenire nel procedimento di ideazione e lavorazione artistica). È questo il caso del *San Nicola da Tolentino*, nel cui contratto d'obbligazione già menzionato il frate Filippo Giardina si impegnava, a proprie spese, a «fari sbazzari per dui giorni per uno mastro carpinteri lo ligno dello quali si ha da fari dicta inmagini»³⁰.

Spostando l'attenzione sulla tecnica costruttiva della statua, due appaiono gli aspetti caratterizzanti, largamente condivisi con una tradizione esecutiva generalizzata e di lungo corso: lo svuotamento del tronco e l'assemblaggio delle parti. L'analisi delle statue dei Li Volsi conferma il ricorso prevalente alla tecnica del 'tronco scavato', in uso nella lavorazione della statuaria lignea medievale e tardo medievale³¹. La

figura è generalmente ricavata da unico tronco, scavato da tergo, attraverso una fessura più o meno ampia, successivamente ricoperta da un pannello ligneo, modellato e decorato in continuità con la finitura della statua (fig. 9). Come è noto, lo svuotamento del tronco con l'asportazione del midollo, oltre a consentire una riduzione delle variazioni dimensionali del legno, che avrebbero causato conseguenti fessurazioni, andava incontro a esigenze pratico-funzionali, rendendo più agevole l'alleggerimento della statua ai fini della sua movimentazione e del trasporto in processione. Ma non è da trascurare, a vantaggio dell'opzione tecnica, la maggiore reperibilità del legno non stagionato, a fronte di una pressante richiesta del mercato devozionale di immagini sacre.

Dai grafici relativi alla statua dell'*Angelo custode* si rileva, nella veduta posteriore, la presenza di due sportelli (evidenziati in blu) a chiusura di altrettante aperture tergali, e l'area di estensione della cavità (in giallo); si evincono inoltre le parti aggiunte al tronco centrale (segnalate in rosso) (fig. 3). In considerazione dei limiti dimensionali del tronco rispetto all'intera figura e alla sua articolazione nello spazio, alcuni elementi,



13-14. Giovanni Battista Li Volsi, *San Biagio*, 1601 ca., particolari dell'abito. Assoro, chiesa di San Leone.

quelli più sporgenti, in particolare gli arti e parte delle vesti, venivano lavorati separatamente e poi assemblati al blocco principale con colla animale, chiodi, perni e cavicchi.

Il *San Michele arcangelo*, ad esempio, è composto da un unico tronco ligneo, svuotato dal retro, all'altezza del torace, nella zona di maggior spessore (la parte svuotata è stata poi richiusa con un pannello di legno modellato), cui sono state aggiunti ulteriori elementi plastici a completamento della figura (fig. 4). Un'analoga tecnologia costruttiva interessa la statua di *San Paolino*. D'altra parte, l'articolata struttura della statua della *Pietà* è ottenuta combinando al motivo tecnico-costruttivo del tronco scavato quello dell'assemblaggio dei diversi elementi lignei (fig. 10), soluzione documentata anche in altri contesti non siciliani tra Quattro e Cinquecento³². Si rintracciano così delle costanti nella modalità di lavorazione della statua, tipiche della bottega nicosiana: dal dettaglio della tracolla di stoffa presente nei due *Angeli* di Nicosia prima citati, con sorprendenti affinità nella lavorazione; alla decorazione a 'doppia faccia' delle ali, con il piumaggio intagliato a rilievo nel recto e semplicemente dipinto nel verso (figg. 2, 8)³³.

Sempre relativamente alla tecnica della composizione e fissaggio dei diversi pezzi di varia forma e dimensione, una struttura meno composta e più compatta ha invece rivelato il restauro della statua di *San Biagio*. La figura è in gran parte intagliata in un unico tronco che costituisce la struttura portante, al quale sono stati aggiunti gli elementi più aggettanti, in masselli intagliati di piccole e medie dimensioni (fig. 5)³⁴. La statua è quindi montata sulla base, alla quale è collegata attraverso una grossa spina quadrangolare che costituisce il prolungamento della parte inferiore della figura, la quale si inserisce in un'apposita apertura praticata sul prisma della base e successivamente bloccata con una biètta in forma di cuneo a contrasto. Questo sistema di fissaggio della statua al basamento per mezzo di un incastro del tipo tenone e mortasa, di antichissima tradizione³⁵, è stato riscontrato anche nelle altre statue prodotte dalla bottega in occasione del loro restauro (figg. 6-7)³⁶.

Dagli aspetti sopra evidenziati, sembra di poter cogliere un sostanziale allineamento delle forme di produzione in uso all'interno della bottega siciliana dei Li Volsi, e con essa



15. Giovanni Battista Li Volsi, *San Luca Casale*.
Nicosia, chiesa di San Michele.

nel territorio insulare, con la prassi invalsa nei diversi contesti della penisola, dal sud alle regioni del nord, relativamente alla tecnologia costruttiva delle statue lignee, come accertato dagli studi più recenti. Stessa considerazione va fatta per il sistema decorativo delle statue.

Ciò che più colpisce di questi simulacri lignei, oggi come allora, è l'appariscente rappresentazione degli abiti. Le figure sacre indossano ricchi e sontuosi paramenti che riproducono la tipologia delle vesti ecclesiastiche del tempo.

Dal punto di vista della prassi operativa e dell'organizzazione del lavoro, va ricordato che la policromia e la doratura della statua erano generalmente affidate a un artigiano

specializzato esterno alla bottega. Tanto Giovanni Battista quanto Stefano, per esempio, ricorrevano per la confezione degli abiti dorati delle loro statue alla prestazione professionale dell'indoratore ennese Leonardo Lupo. I documenti testimoniano di un rapporto di lavoro per nulla occasionale, bensì continuativo e duraturo³⁷.

Nell'atto relativo alla consegna del *San Michele arcangelo*, scolpito da Stefano Li Volsi e destinato alla principale chiesa di Caltanissetta (7 luglio 1624), è stabilito, ad esempio, che l'abito della statua fosse «dorato, sgraffito, picato» da Lupo³⁸. Ma c'è di più: è qui descritto con concisa chiarezza il procedimento tecnico utilizzato per riprodurre nel legno le proprietà tattili e visive delle stoffe preziose. In particolare, la tecnica dello 'sgraffito', già in uso nelle botteghe artistico-artigianali medievali, che consiste nel 'grattare' parte del colore precedentemente steso sopra la doratura tramite uno strumento a punta (fig. 12)³⁹. Ancorché si faccia correntemente ricorso al termine «estofado», impiegato da Francesco Pacheco nei primi decenni del Seicento per descrivere la tecnica artistica diffusa in Spagna fin dal secolo precedente e impiegata da «los pintores viejos para adornar las figuras de relieve i la Arquiteutura de los retablos dorados de oro bruñido», i contemporanei, tra Cinquecento e Seicento, in Sicilia come negli altri contesti regionali della penisola, si riferivano concordemente a tale lavorazione con l'espressione riportata nel documento appena citato⁴⁰.

Negli esemplari analizzati la doratura è effettuata a guazzo, con apposizione della foglia d'oro zecchino sopra una stesura generalmente di bolo di Armenia, di colore rossastro. Più raramente si segnala l'utilizzo del bolo nero (gruppo del *Risorto* e *Donna Nuova*, chiesa della Donna Nuova di Enna); ovvero del bolo bruno-marrone (il *San Biagio* di Nicosia). La foglia d'oro è poi lavorata per sottrazione di colore su una stesura di lacche naturali, per lo più rosse e verdi; quindi 'picata'⁴¹, cioè lavorata a punzone con ceselli di varia dimensione e formato. La diversa foggatura della testa del cesello corrisponde al motivo ornamentale a rilievo che si intende realizzare: oltre alle unghiette e ai profili, i pianatori di forma quadrangolare e superficie zigrinata, con cui ottenere una superficie a 'grana' per creare mobili effetti di luce; quindi pallini o perlinati (in cavo o in rilievo) e puntellini, ovvero punzoni a più rebbi *etc.*⁴². La puntuale catalogazione delle di-

verse tipologie di punzoni deve a ogni modo tenere in conto che l'artigiano soleva costruirsi da sé gli attrezzi del mestiere, e che pertanto i ferri da cesello variano da bottega a bottega.

Nella decorazione degli abiti delle statue prodotte dalla bottega dei Li Volsi di Nicosia, ricorrono le forme di base, in continuità con la tradizione decorativa tardomedievale, ottenute con l'impiego di un numero limitato di punzoni, tra i più comuni, nelle loro diverse combinazioni, in un *pattern* ripetitivo e apparentemente di scarsa elaborazione: un bollo o pallino; cerchi, singoli o concentrici, disposti a corolla, con un rebbio centrale, a comporre un fiore; ovvero punzoni a quattro o più rebbi, disposti in file parallele, a delineare ovvero campire un motivo decorativo, con effetto a grana. Nel manto del *San Biagio* di Assoro, ad esempio, si possono riconoscere ceselli a testa arrotondata (2 mm); più piccoli, a quattro, sei o più vertici (0,5 mm); a cerchi concentrici (3 mm) e mezzelune (figg. 13-14).

La continuità della tecnica decorativa nelle statue di Giovanni Battista e di Stefano Li Volsi, riscontrabile nella presenza costante della medesima unità ornamentale incisa o impressa nell'oro, è dunque da imputare al fatto che, come si è detto, entrambi gli scultori, padre e figlio, si rivolgevano alla stessa figura artigiana specializzata.

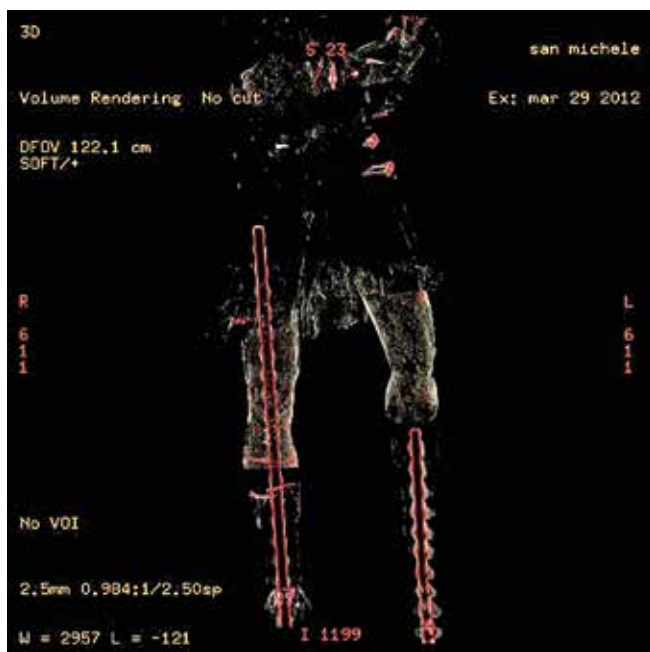
Sorprende e attrae nelle statue analizzate la particolare cura riservata alla rappresentazione dell'abito e degli accessori; questi ultimi (castoni, cartocci *etc.*) sono realizzati a rilievo, modellando lo stesso gesso della preparazione, ovvero intagliati nel legno piuttosto che in pastiglia (fig. 16). Un esame ravvicinato rivela come la struttura dell'apparato decorativo del finto abito, pur nella varietà dei motivi, risponda a modelli riconducibili alle principali tipologie tessili del tempo (broccati, velluti operati, ricami *etc.*). Vi prevale uno schema fisso e modulare di impaginazione 'a rete' di grandi maglie ovoidali a doppia punta, composte da spesse cornici formate da tralci fogliati con una grande infiorescenza centrale stilizzata 'a melagrana' – come il motivo venne ribattezzato a partire dall'Ottocento –, tipico dei modelli quattro-cinquecenteschi, ovvero con 'fiore di cardo' (motivo detto anche 'a palmetta persiana'), strette nei punti di tangenza da anelli baccellati (*San Paolino* e *San Luca Casale*, fig. 15), con brevi ramificazioni a ricciolo o baccelli penduli e fiori a campanula (*Immacolata*)⁴³.

In statue come quella del *San Biagio* di Nicosia, ricondotta a Stefano Li Volsi, si legge un'evoluzione del motivo 'a rete'



16. Giovanni Battista Li Volsi, *San Silvestro*, 1601-1602 ca., particolare. Agira, chiesa di Sant'Antonio.

verso composizioni più minute. Il manto è qui caratterizzato dal fitto intreccio di esili racemi fogliati con fiorellini stilizzati, apparentemente di maggior libertà e fantasia, con uno sviluppo verticale e l'impostazione simmetrica e speculare; mentre nella veste è presente uno schema a rete diagonale di maglie chiuse a fuselli che iscrivono piccoli fiori⁴⁴. Alla prima tipologia (a schema fisso e modulare, a maglia) si associa dunque quella a schema libero, proposta ad esempio nel *San Michele*, con motivo a voluta fitomorfa a raggiera, ovvero a *ramage* continuo su fondo bianco (fig. 18), simile quest'ultimo all'abito dell'*Angelo custode*, dove il pittore-decoratore sembra dar libero sfogo alla sua fantasia ornamentale. Nelle due statue è presente una doratura a foglia d'oro zecchino, realizzata con la tecnica a guazzo, sotto una stesura sottile di lacche policrome, incisa e lavorata a 'sgraffito'. In entrambe si è inoltre rilevata l'estrema sottigliezza della lamina d'oro utilizzata⁴⁵. La ragione è verosimilmente da ricondurre a esigenze di economicità, alla volontà cioè di ridurre i costi di produzione, risparmiando sulla quantità globale di oro



17. Stefano Li Volsi, *San Michele arcangelo*, immagine TAC delle gambe della statua, con le due barre (in rosso) che ne assicurano la stabilità. Nicosia, chiesa di San Michele.

utilizzato per la doratura della statua.

Più in generale, se da un canto il ripresentarsi dei motivi autorizza a supporre il ricorso in bottega a libri di modelli e all'influenza dei repertori grafici di arabeschi e fregi, per lo più di matrice nordeuropea, ampiamente circolanti nel Meridione, d'altro canto, gli esempi fin qui considerati confermano il fatto, già rilevato dagli studi sull'argomento, che si tratta di abiti finti ispirati a tessuti reali, ossia realmente esistiti o esistenti al tempo in cui venivano messe in produzione, per così dire, le statue di cui ci occupiamo, tra la fine del Cinque e i primi decenni del Seicento. Non sfugge allora come a una evoluzione dei motivi decorativi corrisponda una evoluzione dello stile, dalla maniera rinascimentale dei primi esempi (riconducibili a Giovanni Battista), che riproducono modelli tessili risalenti ad almeno un secolo prima, a quella tardomanierista di Stefano, con un significativo aggiornamento del repertorio decorativo.

Al riguardo si può suggerire un ulteriore elemento di valutazione, indicativo dello stretto rapporto che intercorre tra tecnica, tecnologia della statua e stile, o maniera individuale. Come è stato acutamente rilevato per alcuni contesti geografico-culturali, ad analogie stilistiche tra diversi ma-

nufatti corrispondono comuni principi esecutivi e tecniche costruttive, per cui accade che, in una prospettiva diacronica, insieme allo stile venga trasmessa anche una tradizione tecnica esecutiva⁴⁶. Al tempo stesso, attraverso le variazioni tecniche possono cogliersi i mutamenti o l'evolversi dello stile. E ciò non solamente a livello superficiale, come mostrano le diverse soluzioni adottate per la riproduzione dei finti tessuti incisi e dipinti, ma anche a livello strutturale. Qui espedienti tecnico-costruttivi, a un livello più profondo e non sempre immediatamente percepibile, identificabili grazie all'ausilio degli strumenti diagnostici, possono essere rivelatori di un mutato paradigma compositivo della statua. E poiché non sempre i due momenti corrono paralleli, può accadere che le scelte stilistiche entrino talvolta in contrasto con la consuetudine tecnico-costruttiva della statua.

È questo, in breve, il caso del *San Michele* nicosiano di Stefano Li Volsi, il cui restauro ha mostrato come il collegamento del corpo della statua con il basamento, in aggiunta al sistema tradizionale di tenone e mortasa sopra osservato, sia stato assicurato da due grossi perni metallici in corrispondenza degli arti inferiori, inseriti in epoca non molto distante dalla prima esecuzione della statua (fig. 17)⁴⁷. L'intervento fu effettuato verosimilmente per l'evidenziarsi dei primi segni di deterioramento della struttura dell'opera, certamente favorito dall'uso processionale, ma senz'altro causato dall'originaria instabilità della statua alla base, in corrispondenza dell'appoggio delle esili gambe della figura allungata e longilinea dell'angelo sulla massa compatta del demonio atterrato, forzando ragioni di statica e di equilibrio. Tanto che fu necessario quasi subito rinforzare l'originaria struttura di sostegno. Si tentò cioè di porre rimedio in questo modo alla difficoltà, tipica dell'arte statuaria d'ogni tempo, di far reggere una figura sulle gambe libere, senza l'ausilio di un ulteriore supporto esterno.

Per un verso, se tutto ciò denota una certa ingenuità progettuale tipica di un artista alle prime prove, confortando l'attribuzione della statua al giovane Stefano, per l'altro verso è questo l'indizio di un elemento di novità intervenuto a un certo momento all'interno della produzione della bottega dei Li Volsi: vale a dire il mutato orientamento culturale del più acerbo scultore Stefano, tutto proteso verso soluzioni sperimentali e capricciose tipiche del tardomanierismo internazionale in voga in quegli anni in Sicilia, in contrapposizione all'attardata



18. Stefano Li Volsi, *San Michele arcangelo*, particolare della decorazione della veste sotto l'armatura. Nicosia, chiesa di San Michele.

maniera vetero-rinascimentale del padre e alla sua concezione ancora classicisticamente ponderata della statua⁴⁸.

Per concludere, l'analisi approfondita di alcuni aspetti della produzione di un gruppo omogeneo di manufatti artistici appartenenti alla bottega dei li Volsi di Nicosia ha conseguito risultati commisurabili a più ampio raggio, nel quadro di analoghe ricerche sulla scultura lignea svolte nelle diverse regioni della penisola, contribuendo a definire meglio le modalità di realizzazione della statua lignea di soggetto religioso in Sicilia tra Cinque e Seicento.

Al tempo stesso, si è evidenziato anche per l'esame storico-critico della scultura lignea siciliana l'apporto significativo fornito dalla conoscenza delle tecniche costruttive e decorative, come già affermato per altri contesti regionali⁴⁹. In ultimo, dal punto di vista metodologico, il caso di studio è valso a ribadire l'utilità dell'uso integrato delle diverse fonti a disposizione: dall'osservazione diretta delle testimonianze esistenti, quali fonti di rango primario, alla documentazione d'archivio, ai dati forniti dalle indagini scientifiche e strumentali.

¹ Dal volume speciale *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, a cura di G.B. FIDANZA, L. SPERANZA, M. VALENZUELA, Roma 2012, in «Bollettino d'arte», 2011, che raccoglie gli atti del 1° convegno della Società Italiana di Storia delle Arti del Legno (Serra San Quirico, Pergola, 13-15 dicembre 2007); al volume speciale della «Rivista d'arte» (V, 2015), *Scultura lignea: contributi per una storia tecnica*, a cura di E. LAURO, N. MACCHIONI, Firenze 2015. Per un orizzonte più ampio cfr., ad esempio, *Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration*, atti del convegno dell'ICOM-CC Working Group, a cura di K. SEYMOUR, I, *Polychrome Sculpture: Tool Marks and Construction Techniques*, Maastricht, 24-25 October 2010; II, *Polychrome Sculpture: Artistic Tradition and Construction Techniques*, Glasgow, April

2012; III, *Polychrome Sculpture: Decorative Practice and Artistic Tradition*, Tomar, May 2013), published online: www.icom-cc.org (2017).

² Sulla scultura lignea in Sicilia, si veda, più recentemente, *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO, Catania 2012; cfr. M. SEBASTIANELLI, *La multidisciplinarietà nella conservazione e nel restauro dei manufatti lignei*, ivi, pp. 679-698.

³ B. PROVENZALE, *Nicosia città di Sicilia Antica, Nuova, Sacra e Nobile...* MDCXCV, ms. conservato a Nicosia, presso la Biblioteca Comunale.

⁴ *Notizie storiche di Nicosia compilate da Giuseppe Beritelli e La Via Barone di Spataro riordinate e continuate per Alessio Narbone*, Palermo, Giovanni Pedone, 1852, p. 353.

⁵ Cfr. *I manoscritti di Agostino Gallo*, a cura di C. PASTENA, VI, Palermo 2004, pp. 143, 144, 146 [ms. XV.H.15., cc. 411r-v, 415r-417r]; G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XV. Memorie storiche e documenti*, Palermo, tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-1883, I, pp. 708-710.

⁶ U. THIEME, F. BECKER, H. VOLLMER, F.C. WILLIS, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIII, Leipzig 1929, pp. 294-295.

⁷ A. e G. RAGONESE, *La bottega d'arte dei Livolsi scultori tusani del XVII secolo*, Palermo 1990; C. FILANGERI, *Note su Tusa e i Livolsi a proposito delle arti figurative in Sicilia tra XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico Messinese», LVII, 1991, pp. 77-150; A. PETTINEO, *Documenti per la bottega dei Li Volsi da Tusa*, in «Archivio Storico Messinese», LXXII, 1997, pp. 41-48; *I Li Volsi. Cronache d'arte nella Sicilia tra '500 e '600*, cat. mostra, Palermo 1997, a cura di P. RAGONESE, Bagheria 1997.

⁸ A. PETTINEO, P. RAGONESE, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta. I Li Volsi*, Tusa 2007; A. PETTINEO, *Una fucina d'arte nella transizione tra tardo Rinascimento e Barocco: la bottega dei Li Volsi*, in *Manufaccere et scolpire*, cit., pp. 411-425; P. RUSSO, *Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il "Flumen Salso", dai Nebrodi meridionali al "Mare Africo"*, ivi, pp. 521-587, in part. pp. 528-540; e in ultimo, IDEM, *L'Autunno del Rinascimento in Sicilia. Gli scultori Giovanni Battista e Stefano Li Volsi da Nicosia*, Messina 2014; cfr. ivi, pp. 13-20, per la fortuna critica.

⁹ Cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 28-29.

¹⁰ Al seminario di studi, *Diagnosi e conservazione dei manufatti lignei del patrimonio culturale*, Messina 23 maggio 2013, non fece seguito la pubblicazione degli atti.

¹¹ Il restauro (2017-2018) è stato realizzato dalla ditta Alaimo e Gulino di Gangi.

¹² Per gli aspetti relativi alla organizzazione della bottega e alla committenza, cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 20 e sgg.

¹³ Cfr. *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, atti del seminario di studi, Perugia 2005, a cura di G.B. FIDANZA, N. MACCHIONI, Roma 2008, pp. 9-57.

¹⁴ Cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 38-43, figg. 10-12.

¹⁵ Archivio di Stato di Enna (d'ora in avanti ASEn), *Notai defunti*, De Mauro Giovanni, Assoro, 1023, 18 ottobre 1600, c. 232r.

¹⁶ ASEn, *Notai defunti*, De Mauro Giovanni, Assoro, 606, 14 novembre 1600, c. 73v.

¹⁷ ASEn, *Notai defunti*, Graziano Giuseppe, Assoro, 602, 7 marzo 1601, c. 270v. Cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., fig. p. 87.

¹⁸ Cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., p. 44, fig. 13.

¹⁹ ASEn, *Notai defunti*, Filippo Bulzetta, Agira, 7565, 2 dicembre 160, c. 359r. Nel contratto è inoltre prescritta l'esecuzione *in loco*; a tale scopo i procuratori della chiesa garantivano allo scultore un luogo dove alloggiare e lavorare.

²⁰ Cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 60-67, 61, fig. 25; pp. 86-87, fig. 44; pp. 97-103, fig. 55.

²¹ Ivi, pp. 70-74, p. 71, fig. 32.

²² Ivi, p. 45, fig. 14, pp. 51-60, fig. 22. Le analisi dell'essenza lignea del gruppo di Nicosia sono state realizzate a cura della professoressa Manuela Romagnoli del Dipartimento per la Innovazione nei sistemi Biologici, Agroalimentari e Forestali dell'Università degli Studi della Tuscia (Viterbo), che qui si ringrazia. Si ringraziano inoltre il dottor Gioacchino Giunta, il dottor Fabio Varelli e l'ingegnere Francesco Lunetta per la preziosa collaborazione. Per il gruppo di Castel di Lucio, cfr. A. PETTINEO, P. RAGONESE, *op. cit.*, p. 140. Non mi è stato possibile verificare il documento citato, per le cattive condizioni di conservazione dello stesso.

²³ Cfr. S. BRULLO, G. SPAMPINATO, *La vegetazione dei corsi d'acqua della Sicilia*, in «Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze Naturali in Catania», XXIII, 1990, 336, pp. 119-252. Per uno studio puntuale del territorio sotto questo profilo, cfr. G. LICITRA, *Flora e vegetazione delle riserve naturali orientate di Rossomanno-Grottascuro-Bellia e di Monte*

Altesina (En), tesi di dottorato, XXIII ciclo, a.a. 2010-2011, Università degli Studi di Catania, Facoltà di Scienze MM.FF.NN., Dipartimento di Scienze BB.GG.AA. - Dottorato di ricerca in Scienze Ambientali - I - Fitogeografia dei territori mediterranei.

²⁴ Palermitano di nascita ma nicosiano d'adozione (il Beritelli La Via lo inserisce tra gli uomini illustri della città), Pietro Calcara fu rinomato scienziato, autore di numerose pubblicazioni naturalistiche e socio di diverse accademie italiane e straniere, nonché professore emerito di storia naturale della Regia Università di Palermo. Fece del territorio di Nicosia l'oggetto privilegiato dei suoi studi, pubblicando nel 1851 a Palermo un opuscolo nel quale è riportato un puntuale catalogo «delle piante indigene dei contorni di Nicosia osservate nel mese di giugno 1842»: *Ricerche sulla storia naturale dei dintorni di Nicosia*, Palermo, stamperia M.A. Console, 1851, p. 18.

²⁵ Un secolo dopo il Calcara, in la *Memoria del Gruppo di Lavoro del Consiglio Nazionale delle Ricerche per lo studio della degradazione della vegetazione della montagna*, non contemplerà il pioppo tra le specie fondamentali caratterizzanti la vegetazione forestale di Nicosia: S. GENTILE, *Ricerca sui pascoli e sui boschi del territorio di Nicosia*, in «Bollettino dell'Istituto di Botanica dell'Università di Catania», s. II, II, 1960, pp. 87-130. Nel sistema naturale recentemente identificato dalle *Linee guida del Piano territoriale paesistico regionale della Regione Siciliana* (Palermo 1999), relativamente al paesaggio arboreo per le aree corrispondenti alla diffusione dell'opera dei Li Volsi, è descritta una predominanza di faggeti, lecceti, querceti da ghiande, roverella e cerro, ma vi è anche conferma della presenza, lungo i corsi d'acqua, di salice e pioppo: pp. 31-34, 170-172, 385-386 (carte 3-5).

²⁶ N. MACCHIONI, S. LAZZERI, *Sculture di legno dei secoli XVII e XVIII nei dintorni di Asti: identificazione scientifica della specie*, in E. LAURO, N. MACCHIONI, *Scultura lignea*, cit., pp. 202-205; G. GALOTTA, M. VALENZUELA, *Scultura lignea policroma e specie legnose: l'esperienza dell'Istituto Centrale per il Restauro, in Statue di legno*, cit., pp. 68-69.

²⁷ Report inedito delle indagini scientifiche realizzate dal prof. Enrico Ciliberto e dal dottor Gioacchino Giunta, a supporto del restauro effettuato da Rossella Gallo (2011-2012). Per l'attribuzione a Giovanni Battista Li Volsi, cfr. P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 72-74.

²⁸ Cfr. B. BRUNI, in P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 136-139, n. III; E. CILIBERTO, E. VISCUSO, G. GIUNTA, R. FONTANAZZA, ivi, pp. 122-129, n. I. 2.

²⁹ P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 54-60, figg. 22-23.

³⁰ ASEn, *Notai defunti*, De Mauro Giovanni, Assoro, 1023, 18 ottobre 1600, c. 232r.

³¹ Un'agile sintesi in C. BARACCHINI, *La scultura dipinta nelle botteghe medievali*, in *Scultura dipinta. I materiali e le tecniche*, a cura di C. BARACCHINI, G. PARMINI, Firenze 1996, p. 13. Cfr., per esempio, E. MERCIER, *Èvolution du travail du sculpteur sur bois aux XIII^e et XIV^e siècles: l'exemple de la sculpture mosane*, in *Scultura lignea: contributi*, cit., pp. 1-16, in part. pp. 8-11.

³² Sul gruppo ligneo cfr. R. VENTIMIGLIA, in P. Russo, *L'Autunno del Rinascimento*, cit., pp. 130-135, n. II. La *Pietà* si compone di tre grossi masselli con applicazioni minori a complemento del modellato: un massello costituisce la struttura portante (testa, busto della Madonna e parte del basamento, con l'aggiunta di parti del modellato delle pieghe della veste opportunamente sagomate); su questo blocco si innesta a media altezza un secondo grosso massello da cui è ricavata la figura di Cristo (testa, tronco fino alle cosce e braccio sinistro); un terzo blocco comprende le gambe del Cristo, i piedi e parte del basamento; completano la figura altri masselli nei quali sono intagliati il braccio destro, parte dei capelli ed elementi minori. Sulla tecnica del 'blocco assemblato', cfr. G.B. FIDANZA, *Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi*, in *Scultura lignea. Per una storia*, cit., pp. 199-210; P. STIBERC, *Alcuni crocifissi lignei di Giuliano e Antonio da Sangallo e di Baccio*

da Montelupo. Primi risultati di una ricerca sulle tecniche costruttive in corso all'Opd, in *Scultura lignea: contributi*, cit., pp. 41-56, con bibliografia.

³³ P. Russo, *Restauro e storia dell'arte. Per lo studio dell'industria plastica siciliana in Età moderna*, in *Officina siciliana. Momenti e aspetti della circolazione artistica in Sicilia in Età moderna*, a cura di P. Russo, Messina 2017, pp. 42-43, e ivi, R. GALLO, *Nota sul restauro del gruppo di San Rocco con l'Angelo nella chiesa di Santa Croce a Nicosia*, pp. 47-48.

³⁴ Anche questa statua, come le altre analizzate, è stata svuotata attraverso un'apertura praticata sul retro che dalle spalle si estende fino al suppedaneo compreso, poi richiusa con un pannello il cui intaglio completa il modellato del piviale.

³⁵ Testimonianze si rintracciano nella scultura arcaica del VI secolo in Sicilia: cfr., ad esempio, C. MARCONI, *Gli acroliti da Morgantina*, in «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 2-21, in part. p. 7; IDEM, *L'identificazione della "Dea" di Morgantina*, in «Prospettiva», 141-142, 2011 (2012), pp. 2-31.

³⁶ Analogo motivo recano le statue prima citate dell'*Immacolata* e di *San Michele arcangelo* di Nicosia; come pure il *Risorto* del Santissimo Salvatore di Enna e il gruppo del *Risorto con la Donna Nuova* nella stessa città, per i quali cfr. P. Russo, *L'"Autunno del Rinascimento"*, cit., pp. 46-47, fig. 15, e p. 54, fig. 21.

³⁷ Cfr. P. Russo, *Scultura in legno tra Cinque e Seicento*, cit., p. 528.

³⁸ ASEn, *Notai defunti, Bastardello notarile*, 129, c. 662r.

³⁹ C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2006, pp. 162-164.

⁴⁰ F. PACHECO, *Arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas*, Sevilla, por Simon Faxardo, 1649, pp. 359-363. Cfr., più diffusamente, A. CERASUOLO, *Estofado e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francesco Pacheco*, in *Scultura lignea. Per una storia*, cit., pp. 147-160. Cfr. C. ESPINALT I CASTEL, *La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar*, in *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, cat. mostra, Girona 2006, a cura di J. BOSCH BALLBONA, Girona 2006, pp. 91-108, in part. pp. 99-101. Cfr. anche G. FATIGATI, *Fra Napoli e la Spagna a inizio Seicento. Osservazioni tecniche e figurative su due sculture provenienti da Sorrento. II*, in *Scultura lignea: contributi*, cit., pp. 152-153.

⁴¹ Da 'picàre' nel significato di 'colpire, percuotere', ovvero minutamente 'incidere': cfr. ad esempio il *Vocabolario Siciliano etimologico, italiano e latino, dell'abate Michele Pasqualino da Palermo*, IV, Palermo, Reale Stamperia, 1790, p. 89.

⁴² Cfr. M.S. FRINTA, *Punzonatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Milano 1998; e IDEM, *Purched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prague 1998, con una sistematica classificazione

dei punzoni. Cfr. anche L. BALDELLI, *Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche*, in «Storia dell'Arte», 72, 1991, pp. 145-182.

⁴³ Cfr. R. CIVILETTO, *Lucenti drappi lignei. Ornati tessili nella statuaria siciliana ad estofado*, in *Manufacere et scolpire*, cit., pp. 668-677; P. Russo, *Realitat i simbol en els vestits daurats de les escultures de fusta entre els segles setze i disset a Sicilia*, in *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicilia. Magnificència e bizzarria europea nell'arte tessile in Sicilia*, cat. mostra, Barcelona 2003, a cura di G. CANTELLI, S. RIZZO, Palermo 2003, I, pp. 315-335. Tra i numerosi contributi sul tema, cfr. E. OELLERMANN, *On the Imitation of Textile Structures in Late Gothic Polychromy and Panel Painting*, in J. TAUBERT, *Polychrome Sculpture. Meaning, Form, Conservation*, Los Angeles 2015, trad. a cura di M.D. MARINCOLA, di *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, raccolta di articoli e interventi dello studioso tedesco, edita per la prima volta nel 1978, e ristampata a Monaco nel 1983. Il testo di Eike Oellermann, edito nel 1966, è alle pp. 54-63; cfr. ivi le note editoriali a p. 217, e l'aggiornamento bibliografico, p. 222. Cfr. anche M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in *Estofado de oro. La scultura lignea nella Sardegna spagnola*, cat. mostra, Cagliari-Sassari 2001-2002, Cagliari 2001, pp. 85-93.

⁴⁴ Sull'evoluzione della decorazione tra XVI e XVII secolo in corrispondenza con le istanze controriformistiche, cfr. ad esempio C. ESPINALT I CASTEL, *op. cit.*, pp. 103 e sgg.

⁴⁵ Nel *San Michele* la lamina raggiunge uno spessore di appena 200-300 µm., come è stato possibile riscontrare dalle immagini ottenute dall'analisi al S.E.M. di un campione della statua. Nella relazione di restauro, a sottolineare l'eccezionalità della lavorazione, «una tra le più sottili lamine riscontrate», si fa riferimento alla «nanotecnologia»: cfr. E. CILIBERTO, E. VISCUSO, G. GIUNTA, R. FONTANAZZA, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ Sul punto, si veda R. CASCIARO, *Tecnica e stile: i dati coincidono?*, in *Riflessioni sul Rinascimento scolpito. Contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino*, atti del convegno, Camerino 2006, a cura di M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, R. CASCIARO, Camerino 2006, pp. 56-62.

⁴⁷ In occasione del restauro dell'opera, nel 2013, è stata realizzata anche una T.A.C. della statua, che ha consentito una più esatta descrizione della sua struttura, e un rilievo tramite scansione laser con calcolo del baricentro e del volume: cfr. E. CILIBERTO, E. VISCUSO, G. GIUNTA, R. FONTANAZZA, *op. cit.*, pp. 124-125.

⁴⁸ Sul punto cfr. P. Russo, *L'"Autunno del Rinascimento"*, cit., pp. 107-111.

⁴⁹ Cfr. *supra* nota 1.

ABSTRACT

The Production of Painted and Gilded Wooden Statuary in Sicily in the Early 17th Century: A Report on a Study

The present article reports on a study of a group of similar manufactured sculptures produced in the late 16th century and the early decades of the 17th century in the workshop of Giovanni Battista Li Volsi and his son Stefano in the inland Sicilian town of Nicosia. Their work is representative of methods of production of wooden statuary on religious themes in Sicily in the early modern era. The study started with direct examination of surviving statues, then moved on to take account of data resulting from scientific and instrumental evaluations in preparation for the restoration of a considerable number of wooden statues done by the two sculptors during the last decades of the Superintendency of Fine Arts in charge in their area. These data were compared with information gleaned from archival sources. The goal was to understand just how these statues were sculpted and decorated. The article concludes by stressing how important it is for the art historian to know what techniques and materials were employed in order to have a fuller understanding of this kind of statuary and how it was received and interpreted.

Ancora su Francesco De Mura a Torino: aggiornamenti sulle sovrapposte degli appartamenti dei Principi e un modelletto d'arazzo in collezione privata

Francesco Speranza

È senza precedenti la frequenza con cui la letteratura artistica sta puntando i riflettori su Francesco De Mura: a partire dall'articolo di Stefano Causa del 2014, che con il suo riepilogo critico possiamo considerare il blocco di partenza per la ripresa degli studi, negli ultimi quattro anni il pittore è stato protagonista di una moltiplicazione di contributi scientifici, fino ad ottenere l'onore di una mostra monografica negli Stati Uniti e di due tesi di dottorato¹, in attesa della pubblicazione dei carteggi conservati al Pio Monte della Misericordia a cura di Francesco Lofano (che ringrazio per i suggerimenti riguardo al presente articolo). In questa proliferazione di novità e rivisitazioni, il quaderno di studi sugli appartamenti del Palazzo Reale di Torino, curato nel 2016 dalla Scuola di dottorato in Studi Umanistici dell'Università torinese, ha dato l'occasione per ripercorrere i rapporti di De Mura con la corte sabauda², questa volta restringendo ancora di più sulla reggia torinese gli interessi già inquadrati nei due saggi di Andreina Griseri (1963) e di Gino D'Alessio (1993), mirati a tributare a Franceschiello il proprio posto di artista di corte a livello internazionale³. Ed effettivamente i diciotto mesi in cui il pittore soggiornò in Piemonte per decorare l'Appartamento d'Estate e la Manica degli Archivi Privati di Carlo Emanuele III di Savoia sono riconosciuti all'unanimità come un momento di svolta per la sua carriera, il momento in cui egli si aprì alle esperienze artistiche offerte da un ambiente che si stava definendo ad opera delle quattro «scuole d'Italia» più apprezzate, la veneziana, la romana, la bolognese e la napoletana⁴.

Lasciata Torino allo scoppio della Guerra di Successione austriaca e terminate a Napoli le cinque sovrapposte allegoriche per l'Appartamento d'Estate, quei dipinti che

Bernardo De Dominici vide ancora nell'*atelier* del pittore nel «presente anno 1744»⁵ e che partirono per gli appartamenti reali soltanto alla fine delle ostilità nel 1748⁶, De Mura tornò ad operare per i Savoia a breve distanza dall'ultima consegna, contribuendo al cantiere organizzato a partire dal 1747 dal primo architetto di corte Benedetto Alfieri per l'appartamento destinato al principe ereditario Vittorio Amedeo e alla sua futura sposa, l'infanta di Spagna Maria Antonia Fernanda⁷. Un'impresa affidata perlopiù a un contesto locale, in cui la pittura era quasi interamente espressione del primo pittore Claudio Francesco Beaumont e della sua cerchia e in cui risaltavano come elementi allogeni le due vedute realizzate da Bernardo Bellotto nel suo soggiorno piemontese del 1745, che gli inventari di primo Ottocento collocano nello stretto andito di passaggio tra i due appartamenti⁸, e i «nove quadri d'istoria antica destinati per sovrapposte» spediti da Napoli da Francesco De Mura⁹. In questo frangente veniva richiamato all'opera un nome che certamente suonava familiare tanto ai Savoia quanto alla famiglia d'origine dell'infanta, i reali spagnoli che nel 1738 avevano ottenuto i bozzetti delle opere da questi realizzate per il Palazzo Reale di Napoli in occasione del matrimonio del giovane re Carlo di Borbone e che nel 1753 lo avrebbero contattato direttamente, ordinandogli due pale per la chiesa di regio patronato delle Salesas Reales e invitandolo a prendere il posto di pittore di corte e di insegnante presso la neonata Academia de San Fernando¹⁰.

La partita delle tele ultimate a Napoli verso la fine del 1749¹¹ e giunte a Torino nel gennaio seguente¹² era composta dai quattro quadri destinati alla Camera di Udienza di Vittorio Amedeo e dalle cinque sovrapposte per la Came-



ra da Letto di Maria Antonia Fernanda, rispettivamente individuati da D'Alessio come i *Fatti di Alessandro Magno* e le *Azioni eroiche di donne illustri*¹³, gli unici dipinti del secondo piano, insieme a un *Vulcano* di Sebastiano Conca e a una *Regina di Francia* di Hyacinthe Rigaud, il cui titolo è esplicitato nel più affidabile resoconto artistico settecentesco della reggia torinese, la *Descrizione delle pitture, sculture et altre cose più notabili del Real Palazzo e Castello di Torino* del 1754¹⁴. Due serie di *exempla virtutis* per i futuri sovrani inserite nelle loro stanze di cerimonialità più sostenuta in due ambienti formalmente assai differenti: esse risaltavano infatti come probabile unico intervento fisso istoriato nella stanza maschile, ornata dagli intagli dorati della *boiserie* e dalla pittura quadraturistica delle cupolette del soffitto, e nella stanza femminile contribuivano a un imponente concerto stilistico con i putti recanti *Allegorie di Virtù* di Beaumont nei lacunari del soffitto, con le decorazioni alla cinese sulle porte e con un ciclo di arazzi che ricopriva le pareti¹⁵. E proprio mantenendo il riferimento ai contesti in cui esse figuravano e alle loro funzioni, è possibile sviluppare per le due serie un'analisi iconografica, portando a compimento i tentativi già proposti nel saggio di D'Alessio.



1. Francesco De Mura, *Alessandro Magno alla tomba di Ciro*, 1749. Torino, Palazzo Reale, Camera d'Udienza del Principe (Studio di Umberto II).
2. Francesco De Mura, *Sulpicia al tempio di Venere Verticordia*, 1749. Torino, Palazzo Reale, Camera da Letto della Principessa (Sala d'angolo presso il terrazzo).
3. Francesco De Mura, *Paolina Busa di Canosa soccorre i soldati*, 1749. Torino, Palazzo Reale, Camera da Letto della Principessa (Sala d'angolo presso il terrazzo).



4. Francesco De Mura, *Didone confida ad Anna l'amore per Enea*, 1768. Torino, Palazzo Reale, Camera d'Udienza del Principe (Studio di Umberto II).

5. Francesco De Mura, *Didone conduce Enea a Cartagine*, 1768. Torino, Palazzo Reale, Camera d'Udienza del Principe (Studio di Umberto II).

Per la serie di Alessandro, l'articolo del 1993 assegnava un titolo incontestabile al dipinto collocato sopra la porta che introduce alla Camera da Letto del Principe, identificandolo come *Alessandro che rifiuta l'acqua* per analogia con il tema di un arazzo della regia fabbrica torinese realizzato nel 1737 su modello di Beaumont per la Sala del Trono della Regina in Palazzo Reale¹⁶. La magnanima rinuncia nel deserto della Battriana, che ispirò i soldati fino a renderli «né stanchi, né assetati e neppure mortali», è uno degli episodi più noti della biografia del re macedone, narrata sia nelle *Historiae Alexandri Magni* di Curzio Rufo, citate nel saggio di Andreina Griseri come fonte letteraria per le sovrapposte demuriane, sia nelle *Vite parallele* di Plutarco, che in quegli anni stavano godendo un momento di particolare fortuna proprio nell'ispirare gli episodi figuranti negli arazzi per il primo piano di Palazzo Reale¹⁷.

E proprio mantenendo il riferimento alle *Vite* è possibile proporre un nuovo titolo per la sovrapposta verso l'andito di passaggio all'appartamento dell'infanta, già interpretata come *Alessandro e Timoclea*¹⁸, e che una lettura che tenga conto sia della rispondenza iconografica sia della funzione dell'ambiente identificherebbe più realisticamente come l'episodio di *Alessandro all'Oracolo di Delfi*: per la Sala di Udienza di un futuro regnante, più che un atto di giustizia verso una donna vittima di violenza, pare infatti tagliarsi meglio la profezia benaugurante della Pizia, che trascinata contro voglia dal giovane Alessandro al tempio di Apollo, l'edificio che appare sullo sfondo, «sopraffatta dal suo ardore, disse: sei invincibile, ragazzo!»¹⁹. Le *Vite parallele* porterebbero a identificare anche la sovrapposta che dà alla Sala di Parata, in cui si troverebbe *Alessandro che rende onore alla tomba di Achille davanti a Troia*: un episodio di scelta dell'esempio di virtù, in cui il giovane re condottiero, adornato il monumento di una corona – nel dipinto un'offerta di fiori – dichiarava «fortunato l'eroe che in vita aveva avuto un amico fidato e da morto un eccelso cantore della sua fama»²⁰. Una seconda meditazione davanti a un monumento funebre è offerta dal quarto dipinto (fig. 1), intitolato nel saggio del 1993 come un *Alessandro che depone i poemi omerici sotto la tomba di Achille*, una scena inesistente nelle biografie di Alessandro²¹. I caratteri dorati sulla lapide

Ω ΑΝΘΡΩΠΕ, ΟΣΤΙΣ ΕΤ ΚΑΙ ΠΟΘΕΝ ΗΚΕΙΣ (ΟΤΙΜΕΝ
ΓΑΡ ΗΞΕΙΣ, ΟΙΛΑ) ΕΓΩ ΚΥΡΟΣ ΕΙΜΙ Ο ΠΕΡΣΑΙΣ [...]
ΟΛΙΓΗΣ ΤΑΥΤΗΣ ΤΗΣ ΦΘΟΝΗΣΗΣ Η ΤΟΥΜΟΝ²²

rimandano piuttosto all'episodio del *Ritrovamento del sepolcro di Ciro*, un *memento mori* la cui iscrizione ammoniva i viandanti di «non invidiare la poca terra» che copriva le ossa del fondatore dell'impero persiano, caduto ormai vittima del destino comune a tutti i viventi.

Meno immediata rispetto alle imprese maschili è la ricerca di una fonte letteraria per le *historiae* della Camera da Letto della Principessa. Prendendo le distanze dai concettosi esempi elaborati quasi un secolo prima da Emanuele Tesauro, il precedente figurativo più diretto riscontrabile nella reggia torinese, la questione può essere

sciolta considerando la costante presenza nelle biblioteche sabaude del *De mulieribus claris* di Boccaccio: un testo registrato per la prima volta nel suo volgarizzamento francese nell'inventario librario del 1498, conservato quindi in diverse copie nella Grande Galleria di Carlo Emanuele I e in esemplare singolo nell'inventario del 1713, fino alle due edizioni di lusso in italiano recensite da don Luigi Tosti all'inizio dell'Ottocento²³. Tale fonte confermerebbe la presenza di due titoli già individuati da D'Alessio come esempi di intercessione coniugale, la *Continenza di Scipione* e *Veturia e Volunnia implorano Coriolano*²⁴, quest'ultima una versione ingentilita della tragica tela del tardo Solimena oggi esposta al Palazzo Civico di Bibbiena²⁵. Per la sovrapporta diretta verso il terrazzo juvarriano, ritenendo improbabile l'immagine di una *Clelia* armata in atteggiamento confidenziale con il re nemico Porsenna, è più verosimile scorgere *Camilla con Turno*, titolo proposto per la versione di questo dipinto oggi esposta alla Reggia di Venaria, oppure più appropriatamente *Ipsicratea*, la regina di Ponto che indossò le armi per seguire il marito Mitridate in guerra²⁶: questo esempio di incondizionata fedeltà matrimoniale era peraltro già presente nella reggia torinese poiché raffigurato da Amanzio Prelasca verso il 1663 per una sovrapporta dell'Anticamera dei Valletti del Re al primo piano²⁷. Nel dipinto sulla porta all'angolo della parete nord (fig. 2), durante un sacrificio alcune fanciulle vengono affidate a una matrona vestita di bianco: questa è identificabile in Sulpicia, che venne scelta come la più degna tra le cento romane più virtuose per amministrare il culto di Venere Verticordia, la dea sullo sfondo «che volge i cuori» all'amore casto²⁸.

Infine, nella sovrapporta che dà verso la Sala del Circolo (fig. 3), nell'imponente dama che prende i gioielli da un cofanetto risulta arduo vedere la già proposta *Cornelia*: il gesto, più che un esempio di frugalità, richiama infatti il terzo esempio dell'*Allegoria della Liberalità* descritto nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, una giovanetta che «con la sinistra mano tenga appoggiato al fianco un bacile pieno di gemme, e di monete d'oro, delle quali con l'altra mano habbia preso un gran pugno, e le sparga ad alcuni puttini ridenti, ed allegri»²⁹. Come emblema di tale virtù, a detta di Boccaccio particolarmente rara e lodevole quando esercitata dalle donne



6. Francesco De Mura, *Ascanio addormentato in braccio a Venere*, 1768. Collezione privata.

«è familiare, anzi naturale, l'avarizia, e da loro non conosciuta la liberalità», riporta la traduzione tardo-rinascimentale³⁰, il *De mulieribus* addita Paolina Busa, la matrona di Canosa di Puglia che dopo la battaglia di Canne diede soccorso ai diecimila reduci «nelle proprie case alloggiò (...) e mandati i medici da' feriti gli fece medicare (...) dando vesti agli ignudi, anzi a tutti con liberalità grande, e fece ogni giorno a tutti le spese del suo»³¹; e la presenza accanto alla protagonista di un soldato additato da una donna, plausibile destinatario del gesto di carità, confermerebbe l'ipotesi. L'episodio è pressoché sconosciuto alla rappresentazione pittorica, ma dovette godere nell'*atelier* di De Mura di una discreta fortuna, dando origine a una serie di repliche quali la tela del Museo de Bellas Artes di Valencia, oggi esposta con il titolo di *Achille e le figlie di Licomede*, e la versione in grande formato del Castello Sforzesco di Milano, già intitolata come una *Liberalità di Didone* o *L'eredità di Sisigambi ad Alessandro*, entrambe assegnabili per la luminosità diffusa e le fisicità alabastrine ai due decenni successivi rispetto al ciclo torinese³².

Interrotti i rapporti di committenza da più di un decennio, alla fine del 1761 l'invio di due grandi dipinti autopromozionali rilanciava De Mura – che in patria ancora godeva di una posizione privilegiata, ma nell'ultimo decennio stava incontrando la concorrenza delle nuove correnti favorite da Vanvitelli e dei ritorni di Conca e di Giaquinto – in una ripresa del dialogo con la corte di Torino³³. Un tempismo perfetto per permettergli di inserirsi nel nuovo appartamento che Alfieri andava progettando nel palazzo dell'ultimogenito del re, il duca del Chiabrese Benedetto Maurizio, ovvero le stanze in cui avrebbe abitato la promessa sposa Maria Cristina, figlia di Francesco Stefano di Lorena e di Maria Teresa d'Asburgo³⁴. In un contesto che rivolgeva sempre meno frequentemente le sue committenze artistiche all'esterno, proprio De Mura fu il primo pittore ad essere coinvolto nel 1762, insieme al piemontese Ludovico Tesio, che inviò le sue tele tra il 1763 e il 1765 da Roma, dove era allievo di Pompeo Batoni, e prima della *guest star* Gregorio Guglielmi, chiamato nel 1765 a Torino dopo l'affresatura delle gallerie di Schönbrunn per dipingere le sovrapposte della Sala di Parata della principessa asburgica³⁵. Il pittore napoletano, allievo

di quel Solimena che nella Vienna di Maria Cristina ancora trionfava tra le tele del Belvedere Superiore e dello Schloss Hof del principe Eugenio e il soffitto di Palazzo Daun³⁶, rivestiva con la novità del suo stile accademizzante le *Quattro Parti del Mondo* ancora oggi *in situ* nella Camera da Udienza, immagini ispirate a un'iconografia codificata trent'anni prima dal maestro. Maggiore originalità compositiva è espressa dai *Quattro Elementi* per la Camera del Letto³⁷, quattro tele sovrapponibili per stile, sagomatura e dimensioni a quelle della stanza adiacente.

Due frasi contenute nelle lettere tra il ministro degli esteri Carlo Raiberti e l'ambasciatore sabauda a Napoli, Giuseppe Vincenzo Lascaris, ma omesse da Alessandro Baudi di Vesme nelle *Schede* che tuttora costituiscono il principale materiale di lavoro per la storia dell'arte moderna in Piemonte³⁸, rivelano nelle fasi finali di questo rapporto di committenza il coinvolgimento del conte Carlo Emanuele Cavalleri di Groscavallo, il Governatore dei Reali Palazzi incaricato di stilare la cambiale che destinava al pittore le 3200 lire per le otto tele, più 500 lire di gratificazione straordinaria³⁹. Sette anni più tardi lo stesso conte avrebbe gestito l'ordinazione a De Mura dei modelletti per gli arazzi della serie di *Enea e Didone* per l'Anticamera dei Valletti della Regina (oggi denominata "Sala degli Staffieri"), l'atto finale dell'opera di rivestimento delle sale di parata di Palazzo Reale iniziata negli anni Trenta con l'opera di Beaumont⁴⁰. Degli otto dipinti realizzati da Franceschiello tra il marzo e l'ottobre del 1768, una serie che concentra l'attenzione sui momenti più sentimentali della vicenda virgiliana (figg. 4-5), sei quadretti sono oggi conservati nella reggia torinese, mentre un dipinto giunto rovinato e rispedito a Napoli è da ravvisare nel 'doppio' di *Didone confida alla sorella l'amore per Enea* oggi nel Museo Civico di Barletta. Per il modelletto di *Venere e Ascanio*, assente in ogni contributo critico finora dedicato a questa serie, è invece da considerare una teletta oggi in una collezione privata veneta (fig. 6), un quadretto di dimensioni confrontabili con i dipinti citati, benché una rifilatura ne abbia eliminato la metà superiore e la cornice basale (30x 60 cm) e la cui immagine è specchiata rispetto all'arazzo, rivelandone una tessitura con la tecnica a basso liccio. Con il suo tenue accordo di verdi, ocra e incarnati il dipinto può pienamen-

te risarcire la cromia del panno realizzato *d'après*, compromessa da un'esposizione pressoché continua di un secolo e mezzo presso lo sguincio di una finestra orientata a sud: «oggi la serie, degradatissima di colore, è ridotta a poco più di una larva»⁴¹, e più che agli altri teli, oggi felicemente restaurati, le parole di Mercedes Viale Ferrero sembrano riferirsi proprio a questo arazzo. Non è semplice ricostruire le vicende della piccola tela: a differenza dei due modelli di maggiori dimensioni, che già a inizio Ottocento risultano appesi nella Quarta Camera degli Archivi⁴², questa deve aver condiviso con i cinque dipinti più ridotti e con gli altri modelletti ora dispersi tra collezioni private e museali un lungo stoccaggio nel Regio Guardiamobile. Nel 1883 i sei dipinti oggi conservati a Palazzo Reale, registrati nei depositi con il titolo generico di *Soggetto mitologico*

e con l'attribuzione a Giovanni Battista Crosato, vennero richiesti dall'Amministrazione della Real Casa in Venezia «come più acconci per adornare gli appartamenti» delle Procuratie Nuove⁴³: durante l'inventariazione della reggia torinese del 1911 quattro di essi ancora figuravano come trasferiti a Venezia, mentre erano al secondo piano, appese nella stessa stanza dei *Fatti di Alessandro*, soltanto *Didone e la sorella* e *Didone mostra Cartagine ai Troiani*, assegnate questa volta a Francesco De Mura⁴⁴. Ma a queste date più nessuna notizia ci ragguaglia sui due modelletti mancanti, che avevano con ogni verosimiglianza già seguito il flusso della dispersione: come ultima testimonianza del possesso sabauda, *Venere e Ascanio* mostra sul retro un alone in basso a destra, coincidente per dimensioni alle etichette inventariali della serie «Real Casa».

¹ S. CAUSA, *Francesco De Mura e il suo doppio*, in «Paragone», LXV, s. III, 116 (773), 2014, pp. 21-46; *In the Lights of Naples. The Art of Francesco De Mura*, cat. mostra, Winter Park-Madison-Poughkeepsie 2016-2017, cura di A.R. BLUMENTHAL, Londra 2016; A. RUSSO, *Francesco de Mura. Le imprese pubbliche sacre della giovinezza e della prima maturità (1722-1751). Contesti e committenza*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", ciclo XXIX; F. BORLA, *Francesco De Mura. Per una monografia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", ciclo XXX.

² F. SPERANZA, *Francesco De Mura per l'Appartamento d'Estate di Carlo Emanuele III e la manica dei Regi Archivi*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. DARDANELLO, Torino 2016, pp. 143-149.

³ A. GRISERI, *Francesco De Mura tra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in «Paragone», 155, 1962, pp. 22-43; G. D'ALESSIO, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, in «Prospettiva», 69, 1993, pp. 70-86.

⁴ V. RIZZO, *La maturità di Francesco De Mura*, in «Napoli nobilissima», s. III, XIX, 1980, pp. 29-30. Quattro scuole apprezzate al punto che il pittore rivolese Ignazio Nepote rimproverava ai suoi ideali interlocutori di trascurare per esse gli artisti locali («Tu credi che sol Adria/ e il suol che bagna il Tevere,/ Felsina e Partenope/ i buon pittor producano»). Cfr. I. NEPOTE, *Il pregiudizio smascherato da un pittore*, Venezia, appresso Domenico Deregni, 1770, p. 3.

⁵ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, III, 2008, p. 1199.

⁶ F. SPERANZA, *Francesco De Mura*, cit., p. 147.

⁷ A. BELLINI, *Benedetto Alfieri*, Milano 1978, pp. 301, 302; O. GRAFIONE, A. LAURENTI, 1747-1750. *L'appartamento dei Duchi di Savoia Vittorio Amedeo e Maria Antonia Ferdinanda di Borbone*, in *Palazzo Reale a Torino*, cit., pp. 164-170.

⁸ Archivio di Stato di Torino [d'ora in avanti ASTO], Sezioni Riunite, Inventari Mobili, *Palais de Turin. Inventaire des Meubles, Effets, et autres objets mobiliers du Palais Imperial de Turin*, 1805, p. 43. Si tratta della *Veduta di Torino dal lato del Giardino Reale* e della *Veduta dell'antico ponte sul Po a Torino* oggi conservate nella Galleria Sabauda.

⁹ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰ Alla rinuncia di De Mura il posto alla corte spagnola venne assegnato a Corrado Giaquinto: un cambio significativo, se si considera che De Mura nel 1738 aveva accettato di partecipare alla decorazione delle volte dell'Appartamento d'Estate del Palazzo Reale di Torino, l'incarico che Giaquinto aveva rifiutato l'anno precedente. Cfr. *ibidem*; F. SPERANZA, *Francesco De Mura*, cit., pp. 143-145.

¹¹ B. KALFOUN, *Un physicien français dans le Piémont du Settecento: sur les pas de l'abbé Nollet (1749)*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 2, 2012-2013, p. 77.

¹² ASTO, Sezioni Riunite, Camerale Piemonte, *Conti della Tesoreria Generale della Real Casa*, 1750, 9/13 («3 marzo 1750: Ai Ss.ri Monier, Moris e comp.a banchieri in Torino, per una luoro cambiale delli 21 febraro corr.e anno pagabile in Napoli ad ordine del pittore S.r Franc.o Demura per nove quadri da esso dipinti, e qui mandati per servir di sovraporte negli appartam.ti superiori del R.I Palazzo in questa città: £ 3544.15»); 1751, 11/166 («per nove quadri d'istoria antica qui pervenuti in genaro 1750 destinati per sovraporte ne li r.li appartam.ti in questa città: £ 1782.6»).

¹³ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 86. Precedentemente all'articolo citato l'appartenenza alla serie di *Alessandro Magno* era estesa a tutti i nove dipinti, mentre le *Azioni eroiche* erano credute perdute (P. ASTRUA, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. PINTO, Torino 1987, p. 70).

¹⁴ C.E. CAVALLERI DI GROSCAVALLO (attr.), *Descrizione delle pitture*,

sculture et altre cose più notabili del Real Palazzo di Torino MDCCLIV, in *Musei d'arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, a cura di S. PINTO, Torino 1994, p. 17; G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵ ASTO, *Inventaire 1805*, pp. 41, 43. Non è chiaro se i quattro grandi episodi biblici (217x153 cm) elencati nell'inventario ottocentesco per la Camera di Udienza del Principe vi fossero presenti dall'origine; i putti del Beaumont, in assonanza semantica con i dipinti di De Mura, evocano la *Prudenza*, la *Liberalità*, il *Coraggio*, la *Giocondità*, la *Magnificenza*, la *Fama*, la *Giustizia*, il *Dominio*, l'*Innocenza*, la *Forza*, la *Gloria* e la *Sapienza*. Cfr. *Mostra del Barocco Piemontese*, cat. mostra, Torino 1963, a cura di V. VIALE, Torino 1963, I, p. 82.

¹⁶ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 86. L'episodio è in PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, XLII.

¹⁷ A. GRISERI, *Francesco De Mura*, cit., p. 42. Ultimata la produzione dei panni con le *Storie di Alessandro* e di *Giulio Cesare*, due personaggi consacrati da Plutarco a una trattazione appaiata, la scelta di dedicare le due nuove serie ad Annibale e a Pirro sembra confermare l'utilizzo di tale fonte, soprattutto se letta in rapporto con il passo della *Vita di Annibale* in cui il generale cartaginese «disse che il migliore dei comandanti si era rivelato Alessandro, poi Pirro e per terzo egli stesso». Cfr. PLUTARCO, *Vita di Annibale*, XXI.

¹⁸ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, XIV; episodio accennato in didascalia in O. GRAFFIONE, A. LAURENTI, *op. cit.*, p. 169.

²⁰ PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, XIV.

²¹ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 86.

²² Il brano in greco, che nel dipinto presenta errori di scrittura rispetto all'originale plutarco, ha come traduzione: «O uomo, chiunque tu sia e da dovunque tu venga (ma che tu verrai, io lo so) io sono il signore dei Persiani. (...) poca terra che copre il mio corpo». Cfr. PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, LXIX.

²³ G. SARONI, *La biblioteca di Amedeo VIII di Savoia (1391-1451)*, Torino 2004, p. 60; F. VARALLO, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. BAVA, E. PAGELLA, p. 126; F.M. MACHET, *Index alphabetique des livres qui se trouvent en la Bibliotheque Royale de Turin en cette année 1713*, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, ms. R.I.5, I, p. 174; L. TOSTI, *Volgarizzamento di maestro Donato da Casentino dell'opera di messer Boccaccio De claris mulieribus rinvenuto in un codice del XIV secolo dell'Archivio Cassinese*, Napoli 1836, p. VIII.

²⁴ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, p. 86.

²⁵ N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 121.

²⁶ G. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, LXXVI.

²⁷ M. DI MACCO, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. ROMANO, Torino 1988, pp. 136-138; F.R. GAJA, *Circa 1660. Gli Appartamenti per Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans*, in *Palazzo Reale a Torino*, cit., p. 12.

²⁸ G. BOCCACCIO, *op. cit.*, LXV.

²⁹ C. RIPA, *Iconologia ...*, Roma, appresso Lepido Faey, 1603, ed. a cura di S. MAFFEI, P. PROCACCIOLI, Torino 2012, pp. 349, 743.

³⁰ G. BETUSSI, *Libro di Giovanni Boccaccio delle donne illustri*, Venezia 1547, p. 81.

³¹ G. BOCCACCIO, *op. cit.*, LXVII.

³² *La Collecció Orts-Bosch. Pintura al Museo de Bellas Artes de Valencia*, a cura di F. BENITO DOMENÉCH, J. GÓMEZ FRECHINA, Valencia 2006; M.T. FIORIO, M. GARBERI, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano 1973, p. 73; L. BASSO, M. NATALE, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Milano 2005, pp. 221-223.

³³ A. GRISERI, *Francesco De Mura*, cit., p. 43; G. D'ALESSIO, *op. cit.*, pp. 78-79.

³⁴ R. MEDICO, *La storia, i restauri*, in *Palazzo Chiabrese: gli spazi rinnovati dopo il restauro*, a cura di F. PERNICE, Torino 2007, pp. 30-40. Le nozze sfumarono appena dopo la morte dell'imperatore (1765) per l'opposizione di Maria Teresa: l'appartamento venne occupato da Marianna, figlia di Vittorio Amedeo III, sposata da Benedetto nel 1775.

³⁵ ASTO, *Sezioni Riunite, Camerale Piemonte, Conti della Tesoreria Generale della Real Casa*, 1763, 3/195, 145; 1765, 3/83; 3/224; 1766, 3/127. Cfr. A. GRISERI, *Gregorio Guglielmi a Torino*, in «Paragone», 63, 1955, pp. 32-24; *Gregorio Guglielmi. Pittore romano del Settecento*, a cura di E. GABRIELLI, Roma 2009, pp. 103-106.

³⁶ N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 114.

³⁷ G. D'ALESSIO, *op. cit.*, pp. 79-80. La serie, passata nel 1973 nel mercato antiquario, è oggi smembrata tra varie collezioni; la tela dell'*Aria*, attualmente di proprietà della Regione Piemonte, è esposta dal 17 marzo 2011 nell'allestimento della Venaria. Cfr. D. Zanardo in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, cat. mostra, Venaria Reale 2007-2008, a cura di E. CASTELNUOVO, Torino 2007, catalogo, p. 265, n. 15.23. Curiosamente i due cicli vengono assimilati in uno solo nella più popolare guida torinese della fine del Settecento [«tra le pitture (...) quelli della camera del letto dipinti da Franceschiello Demorra napoletano rappresentanti le quattro parti del mondo»; O. DEROSI, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino, Reale Stamperia, 1781, p. 103].

³⁸ A. BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963-1982, II, p. 411.

³⁹ ASTO, *Sezione Corte, Lettere Ministri, Due Sicilie*, mz. 15, Lettera di Raiberti a Lascaris, 13 luglio 1763: «C'est je qui lui marque; et est M. le Comte de Groscaval qui est chargé le lui faire compter cette somme»; lettera di Lascaris a Raiberti, 26 luglio 1763: «J'ai remis au S.r. de Mura la lettre que vous m'avez adressée pour lui, et celle de change, que M.r le Comte de Groscaval m'a envoyée». Nello stesso 1762 Groscavallo risulta coinvolto nella committenza per Tesio (A. BAUDI DI VESME, *op. cit.*, pp. 1043-1044).

⁴⁰ F. SPERANZA, *Le Storie di Enea. Genesi e fortuna del ciclo arazzerio*, in «Polo Reale di Torino. Quaderni di Studio», 2, 2012-2013, pp. 113-122. Nella scorsa pubblicazione, per motivi redazionali, non si sono potuti approfondire i brani inediti del fondo *Lettere Ministri* che citano il conte di Groscavallo; per maggior chiarezza nella vicenda, si trascrivono in questa sede le due lettere iniziali del carteggio e le tre finali, omesse dalle *Schede Vesme*, e l'avviso di spedizione di Lascaris, inserito nelle schede in modo assai lacunoso. Lettera di Raiberti a Lascaris, 27 gennaio 1768: «Je fais partir ce soir par courier de Rome une caisse à l'adresse de M.r le Comte de Rivera qui doit vous la faire venir par le Procaccio. Cette caisse contient les dessins que M.r le Comte Groscaval envoit au peintre Franceschiello Mura pour en faire usage conformément aux instructions contenues dans la lettre ci jointe qu'il m'a remise pour vous»; lettera di Raiberti a Lascaris, 4 maggio 1768: «Le tableau que vous m'avez envoyé en dernier lieu a M. le Comte Groscaval etant arrivé tout gâté pour n'avoir pas été bien encaissé. Il vous le renvoie dans une caisse longue couvert de toile cirée que j'adresse par courier à M. le C.te de Rivera qui vous le fera passer pour le Procaccio»; lettera di Lascaris a Raiberti, 1° novembre 1768: «J'ai fait partir vendredi dernier a l'adresse de S.E. le Comte de Rivera deux caisses contenant les huit tableaux que le peintre Demura a faits pour le Roy, et j'ai prié ce Ministre de les envoyer toutes les deux à la fois en separement suivant qu'il jugera plus convenable pour leur sureté. Vous trouverez cy joint une lettre du susdit Peintre pour le Roi, et ma relation»; lettera di Raiberti a Lascaris, 16 novembre 1768: «M. le Comte de Rivera a commencé à envoyer une des deux caisses que vous lui avez adressées contenant les tableaux du Peintre Demura. Comme le Roi les a déjà vus, et qu'il a paru en etre fort content, vous pouvez le dire au sud. Peintre, a qui je suis persuadé qu'on le fera savoir plus particuliere-

ment après qu'on aura reçu le reste»; Lettera di Lascaris a Raiberti, 29 novembre 1768: «C'est avec bien de plaisir que j'ay su qu'une des deux caisses contenant les tableaux du Peintre Demura était arrivée a Turin en bon état, et que S.M. en avait paru fort content. J'espere que l'autre caisse sera arrivée aussi heureusement, et que les tableaux y contenus se seront trouvez egalelement du gout du Roi. J'ai en attendant informé le dit peintre du bon succes de ses premiers tableaux»; lettera di Lascaris a Raiberti, 13 dicembre 1768: «J'ai retiré jeudi dernier du Procaccio la boette d'or que vous m'avez expediée pour le Peintre Demura et je la lui ay remise le meme jour avec la lettre de change de 1600 ducats qui y etoit dedans, comme il le declare dans la reponse qu'il fait par ce courier à M. le Comte Gros Cavallo».

⁴¹ M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani*, Milano 1961, p. 129.

⁴² *La Galleria sabauda: documenti sulla storia delle sue collezioni*, a cura di P. ASTRUA, Torino 1982, pp. 195-196.

⁴³ ASTo, Sezioni Riunite, Casa di Sua Maestà, Direzione provinciale della Real Casa di Torino, Sez. I, II, III, Guardamobili e Belle Arti, Lettere del direttore Crodara-Visconti all'Ufficio del Regio Mobiliare, 16 febbraio e 9 marzo 1883, ed *Elenco dei dipinti disponibili che si trovano nel R.o Guardamobili di Torino*. Le sei tele, registrate tutte come «Soggetto mitologico - Dipinto ad olio su tela del Crosati», sono

identificabili per le misure: nn. 1079 e 1080, 1.20 x 1.40 m (*Partenza di Enea e Sacrificio di Didone*); n. 1082, 1.20 x 1.64 m (probabile errore per 0,64: *Enea al cospetto di Didone*); n. 1083, 1.30 x 0.75 m (*Venere indica Cartagine a Enea ed Acate*); n. 1139, 1.18 x 0.55 m (*Didone mostra Cartagine a Enea*); n. 1140, 1.18 x 0.40 m (*Didone e la sorella*).

⁴⁴ ASTo, Sezioni Riunite, Casa di Sua Maestà, Inventari Mobili, *Inventario dei mobili d'arredo di Dotazione della Corona di S.M. il Re esistenti nel R. Palazzo di Torino e fabbricati annessi*, 1911, I, pp. 98, 159, 158. Separati da un confronto con i modelletti, i panni dell'anticamera venivano curiosamente reinterpretati come una «Serie 27A Odissea» attribuita all'*inventio* di Laurent Pécheux. Gli episodi erano intitolati: «Telemaco si accinge a partire per andare alla ricerca del padre Ulisse» (*Partenza di Enea*); «Penelope e i Proci» (*Didone mostra Cartagine a Enea*); «Telemaco difende la madre Penelope dalle insistenze dei Proci (*Didone abbraccia il finto Ascanio*)»; Calipso dolente della partenza di Ulisse» (*Didone e la sorella*); «Ulisse e i compagni presso Calipso» (*Sacrificio di Didone*); «Il fanciullo Telemaco addormentato in seno alla madre (*Venere e Ascanio*)»; «Telemaco alla corte di Elena» (*Enea al cospetto di Didone*); «Calipso conduce Ulisse all'estremità dell'isola e gli indica le piante da tagliare per fabbricarsi le zattere» (*Venere indica Cartagine a Enea ed Acate*). I quattro modelletti mandati a Venezia tornarono a Torino nel 1940.

ABSTRACT

New Light on Francesco De Mura in Turin: The Four Overdoors in the Princes' Apartments and a Tapestry Preparatory Study in a Private Collection

After outfitting Carlo Emanuele III of Savoy's summer apartment in the Royal Palace in Turin, Francesco De Mura received three other commissions for the same palace. The present essay identifies Boccaccio's *De Mulieribus Claris* (*On Famous Women*) and Plutarch's *Parallel Lives* as the literary sources for the iconography of the overdoors of the apartment destined for the couple who were heirs to the throne (1749). Also analyzed is the role played by the Governor of Royal Palaces, Carlo Emanuele Cavalleri of Groscavallo, in assigning commissions for the overdoors in Palazzo Chiabrese (1763) and for the tapestries titled *Aeneas and Dido* (1768), a series that may be related to a seventh painting now held in a private collection.



1. Sebastiano Conca (qui attr.), *Immacolata Concezione*, 1757, particolare.
San Nicola la Strada, chiesa di Santa Maria degli Angeli.

L'Immacolata di Sebastiano Conca per la Cappella Palatina della Reggia di Caserta

Pasquale Fronzino, Riccardo Lattuada

Fonti e ragioni per una attribuzione a Sebastiano Conca

Una memoria orale tramandata nel tempo, e ripresa di tanto in tanto da storici locali, attribuisce a Giuseppe Bonito (Castellamare di Stabia, 1° novembre 1707-Napoli, 19 maggio 1789) la pala dell'*Immacolata Concezione* che sovrasta l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria degli Angeli in San Nicola la Strada, un piccolo borgo a sud della città di Caserta, con essa ormai conurbato.

Cavaliere di grazia, pittore di corte presso i Borbone, professore e direttore a vita dell'Accademia del Disegno, oggi di Belle Arti, Bonito riuscì a entrare nel ristretto giro delle committenze per i lavori di decorazione della Cappella Palatina della Reggia di Caserta nonostante le resistenze di Luigi Vanvitelli.

Dopo la commissione di un primo dipinto per una delle pareti laterali della tribuna reale, *Lo sposalizio della Vergine* (1772), il Bonito realizzava a partire dal 1780 la grande pala dell'*Immacolata Concezione* per l'altare maggiore della Cappella Palatina (fig. 2). In seguito ai bombardamenti del 1943 è questa l'unica tela superstite delle otto eseguite per la Cappella (cinque da Sebastiano Conca, una da Anton Raphael Mengs e due dallo stesso Bonito)¹. Per la pala verrà corrisposto a Bonito un compenso di 2000 ducati con un ordine di pagamento del 30 marzo 1789, firmato da Antonio Corradini due mesi prima della morte del pittore, avvenuta il 19 maggio dello stesso anno².

Una tradizione ancora viva a San Nicola la Strada vuole che un primo dipinto del Bonito venisse rifiutato dai sovrani perché vi erano raffigurate anime dannate e ignude (fig. 4). L'artista, pertanto, sarebbe stato costretto a realizzarne un secondo privo di presunte, «lamentate sconcezze»: quello che tuttora vediamo a Caserta. Sempre

secondo tale tradizione la tela non gradita sarebbe stata donata dai Reali alla chiesa matrice di San Nicola la Strada, allora in costruzione: i lavori, cominciati agli inizi del sesto decennio del Settecento, sarebbero terminati – come dimostra la data sul portale d'ingresso della chiesa – solo il 5 febbraio del 1791, giorno della sua inaugurazione.

La pala dell'*Immacolata Concezione* di San Nicola la Strada (figg. 1, 3, 4), a prima vista non firmata e non datata, è stata dunque tradizionalmente ascritta a Giuseppe Bonito fino al 1995, quando è stata catalogata in una scheda OA con una attribuzione a Fedele Fischetti (seguita da un punto di domanda) e una datazione verso il 1790. Tale ipotesi non ha avuto esiti in letteratura, e peraltro non sembra confortata da alcun legame di stile con i modi, ben noti e molto caratteristici, di Fedele Fischetti³.

In ogni caso la tradizione secondo cui la pala possa provenire da una donazione di ambito casertano – in particolare dalla Cappella Palatina – è rafforzata da alcune considerazioni: il soggetto è quello prescelto per la pala di questo ambiente; la presenza dell'arcangelo Michele, poi, avvalorata l'originaria committenza casertana in quanto tributo devozionale all'allora principale patrono di Caserta (una statua di *San Michele*, infatti, era prevista anche nell'intercolumnio della tribuna della Cappella Palatina)⁴.

Un elemento a favore di tale credenza è dato dalle difficoltà economiche incontrate dalla comunità di San Nicola la Strada per l'ultimazione della nuova chiesa: i lavori, protrattisi per trent'anni, erano stati interrotti più volte per mancanza di fondi, il che rende impensabile una committenza che comportasse la spesa di migliaia di ducati per un'opera di tale mole e impegno formale. È per tali motivi che, una volta postulata la probabile provenienza dell'opera dal Palazzo



2. Giuseppe Bonito, *Immacolata Concezione*, 1789. Caserta, Palazzo Reale, Cappella Palatina.

Reale di Caserta a seguito di una donazione alla comunità di San Nicola la Strada, sia l'antica l'attribuzione a Bonito sia quella più recente a Fischetti non risultano più attendibili: in primo luogo perché a Bonito, contrariamente alla tradizione che vorrebbe due versioni da lui eseguite, fu corrisposto il compenso per un solo quadro per l'altare maggiore della Cappella Palatina, come si evince dal citato ordine di pagamento del 30 marzo del 1789; in secondo luogo, mentre il pagamento della pala ancora oggi nella Cappella Palatina è estremamente dettagliato, non emerge in alcuna fonte la storia del rifiuto di una prima versione dell'opera opposto dalla corte al pittore; in terzo luogo il confronto tra le due tele indica con chiarezza due mani diverse, sia per l'impianto compositivo sia per le scelte iconografiche e la resa cromatica.

L'Immacolata della Cappella Palatina, che è espressione dell'ultima fase pittorica del Bonito, è caratterizzata da toni di pallida luminosità e da ritmi pacati. Lo spazio della rappresentazione sembra quasi sguarnito, con poche figure che concorrono alla costruzione della scena. Di contro, nella tela di San Nicola la Strada il racconto visivo si svolge con una prorompente teatralità che richiama i canoni grandiosi del tardo-barocco di maestri come Luca Giordano e Francesco Solimena, e allo stesso tempo è intriso di un aggraziato classicismo. *L'Immacolata*, con il capo cinto dalla corona di dodici stelle, sovrasta la luna come narrato nel cap. XII dell'*Apocalisse* di san Giovanni e occupa il centro della scena, attorniata da una moltitudine di cherubini e serafini. In basso a sinistra per chi guarda è l'arcangelo Michele, colto nell'atto di uccidere con la spada Satana, celato sotto le sembianze del drago. In basso a destra è un gruppo di demoni che, sopraffatti, implorano il perdono divino. In alto a sinistra il Padre Eterno, avvolto in un manto e sorretto da angeli, offre protezione alla Vergine, la quale volge verso l'alto lo sguardo 'estatico' in una ideale comunione mistica con il Padre Eterno. Alla sommità della pala la colomba dello Spirito Santo irradia di luce la Vergine. La magniloquente scenografia, la plasticità del pannello delle vesti, il cromatismo abbagliante richiamano con prepotenza lo stile dell'ultimo periodo di Sebastiano Conca (Gaeta, 8 gennaio 1680-Napoli, 1° settembre 1764).

L'ascrizione dell'opera al Conca è un'ipotesi confermata dal fatto che la commissione a lui del quadro per l'altare maggiore della Cappella Palatina era stata caldeggiata da Maria Amalia di Sassonia, consorte di Carlo di Borbone. Tornato a Napoli nel 1752, grazie all'interessamento di Luigi Vanvitelli il maestro di Gaeta venne introdotto nella corte borbonica, e sebbene ormai quasi ottantenne ottenne la commissione di alcune tele per quello stesso luogo. Così il Vanvitelli riferisce nella lettera del 10 agosto 1756 al fratello don Urbano.

In occasione della consegna della *Natività di Maria*, il primo quadro eseguito dal Conca per la Cappella: «lo vidde il re per primo, e gli piacque moltissimo. Sopraggiunse la regina e la fermò, né puotea saziarsi di lodarlo, tanto che si voltò al re e disse: "Oh non vi è altro; io già avevo stabilito il quadro grande dell'altare, come tu sai [la regina si riferiva al Mengs], ma non voglio cercare altri, giaché Conca sta in bona salute". E poi rivoltosi a Conca e le disse due volte: "E viva Conca"»⁵.

Nelle lettere al fratello don Urbano Vanvitelli ne scrive più volte, e nella missiva dell'8 novembre 1757 cita il quadro destinato all'altare maggiore della Cappella: «Domenica mattina Conca si portò a Palazzo, ove lo presentai al re col quadro dell'altare maggiore, il quale viene di bona maniera e si conosce che è un valent'uomo, benché non vi sia la vivezza della gioventù. Fu ben ricevuto e lodato dalle loro Maestà»⁶. Dunque tutto sembra suffragare l'idea che, per volere di Carlo di Borbone e della consorte, il Conca abbia effettivamente realizzato la grande tela per l'altare maggiore della Cappella Palatina e che la tela, con il cambio dei protagonisti sulla scena storica, e cioè con la partenza di Carlo per la Spagna nel 1759 e la morte del Vanvitelli nel 1773, sia stata sostituita entro il 1789 dai nuovi sovrani, Ferdinando IV e Maria Carolina d'Asburgo, forse per la presenza indesiderata del gruppo di demoni, come vuole la tradizione. Ferdinando IV affidò il lavoro per il nuovo quadro a Giuseppe Bonito e, per motivi ancora da chiarire, donò la tela sostituita alla chiesa Santa Maria degli Angeli di San Nicola la Strada.

Inoltre, che la pala di San Nicola la Strada fosse destinata all'altare maggiore della cappella del Palazzo Reale di Caserta è indicato anche dalle sue dimensioni (m 6,90 x 3,60), che coincidono con quelle del dipinto di Bonito⁷. [P. F.]

I raffronti stilistici; il contesto di San Nicola la Strada

L'intuizione di Pasquale Fronzino in merito alla grande *Immacolata* della parrocchiale di San Nicola la Strada non è solo sorretta da una corretta rilettura delle circostanze di tradizione orale, di storia e di committenza delle opere per la Cappella Palatina di Caserta, ma anche dalla possibilità di istituire solidi raffronti stilistici con opere certe o unanimemente ascritte al *corpus* di Sebastiano Conca⁸.

La figura dell'Immacolata scaturisce dallo stesso disegno impiegato per quella che è stata definita una *Assunta e angeli*, e che può anche essere considerata una *Immacolata*, nota in varie ubicazioni (Parma, Galleria Nazionale, firmata e datata 1740; Parma, Collezione Lavagetto; già Milano, Finarte; Cuenca, Museo Catedralicio)⁹.

Di fatto, a questa stessa invenzione va fatta risalire anche l'*Immacolata* ad Aversa, chiesa di San Michele, databile al 1750, ancor più vicina all'analoga figura nella pala di San Nicola la Strada (fig. 5)¹⁰. La riconoscibilità di questo



3. Sebastiano Conca (qui attr.), *Immacolata Concezione*, 1757. San Nicola la Strada, chiesa di Santa Maria degli Angeli.

modello dice molto delle prassi operative di Conca, che di per sé non eccepiscono da un approccio molto diffuso in tutto l'ambiente artistico italiano tra Sei e Settecento: cartoni per figure, dettagli compendiari, interi elementi compositivi più o meno abilmente riutilizzati in contesti iconografici anche molto diversi¹¹. Infatti, molti dettagli della vasta pala di San Nicola la Strada sono tipici del repertorio di Conca, e si riscontra che il loro uso specifico si intensifica con il procedere del tratto estremo della carrie-

ra dell'anziano maestro a Napoli: ad esempio la colomba dello Spirito Santo, sempre uguale pressoché ovunque, sia stata necessaria per la rappresentazione di tale dettaglio (nel *San Pietro martire inviato al supplizio* a Napoli, chiesa di San Pietro Martire, 1750; o nella *Pentecoste* ad Aversa, chiesa di San Michele, sempre del 1750, etc.)¹².

Lo stesso discorso vale per la figura del Padre Eterno, che ritroviamo in controparte nel citato dipinto con *San Pietro martire inviato al supplizio*, e si riconferma almeno per l'angelo che sgamba sotto il manto del Padre Eterno: lo rivediamo – a fatica, perché ormai la sua immagine sopravvive solo nella foto in bianco e nero precedente alle bombe del 1943 – in un dettaglio della gloria nel *Trasporto dell'Arca Santa* firmato e datato 1753, già nel soffitto della basilica di Santa Chiara a Napoli¹³. La stessa turba di dannati trova un precedente riconoscibile nel dettaglio delle anime purganti nella *Madonna con Bambino* a Gaeta, Museo Diocesano¹⁴.

I vincoli imposti dal formato molto lungo in verticale della gigantesca pala di San Nicola la Strada costringono Conca a scandire la composizione disponendo l'uno sull'altro due anelli di figure: quello superiore intorno all'Immacolata, quello inferiore con san Michele, il demonio-drago e le anime purganti. Fa da raccordo tra le due zone la intensa figura dell'angelo a destra di chi guarda, rivolta verso lo spettatore con gesti che ne guidano didascalicamente la lettura. È qui evidente come Conca, abile montatore di strutture spaziali, abbia duplicato in verticale la disposizione circolare delle figure che caratterizza il *Trionfo della Trinità* a Palermo, chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella¹⁵.

Le vicende dei rapporti di Sebastiano Conca con il suo mentore e ammiratore Luigi Vanvitelli, e di conseguenza con la corte borbonica di Napoli, sono ormai piuttosto note. Vanvitelli non incrinò mai il rapporto di stima e di rispettosa devozione verso il grande maestro di Gaeta. Le sue famose lettere al fratello Urbano documentano la continuità di questo rapporto, in ragione del quale Vanvitelli si assunse anche la responsabilità del reclutamento dell'ormai ottantenne Conca per le cinque tele destinate alla Cappella Palatina di Caserta¹⁶. Ciò spiega l'apprensione di Vanvitelli – narrata al fratello con arguta verve confidenziale – nel momento in cui i sovrani e la corte giudicano la pala di Conca, ed è comprensibile il suo sol-

lievo nell'aver patrocinato l'artista giusto. Vale la pena di riprendere qui la corrispondenza tra Luigi ed Urbano, in parte già citata più sopra da Pasquale Fronzino:

2 agosto 1756: «Ho detto [al re] che Conca ha finito il quadro»¹⁷.

7 agosto 1756: «Domani anderà a Palazzo il quadro di Conca; vedremo se piacerà; per altro qua non vi è chi lo possa fare così, et è accordato a meraviglia bene»¹⁸.

10 agosto 1756: «Domenica mattina fu portato a Palazzo il quadro di Conca; lo vidde il re per primo, e gli piacque moltissimo. Sopraggiunse la regina e la fermò, né puotea saziarsi di lodarlo, tanto che si voltò al re e disse: “Oh non vi è altro; io avevo già stabilito il quadro grande dell'altare, come tu sai, ma non voglio cercare altri, giaché Conca sta in bona salute”. E poi rivoltosi a Conca e le disse due volte: “E viva Conca”. Avete veduto quando una biocca col crocchio fa adunare i pulcini, così tutti i corteggiani dell'anticamera più lontane se ne vennero ad applaudire la risoluzione, ma tra questi vi erano due principi cordonati di San Gennaro, i quali erano impegnatissimi per Franceschiello. Questi approvavano, ma non veniva dal cuor; solo diceano: “È assai che Conca abbia potuto così vecchio fare questa cosa”»¹⁹.

14 agosto 1756: il dipinto di Conca viene collocato a Caserta, «in una camera del palazzo vecchio precedente alla Cappella, ove mi aveva comandato la regina»²⁰.

8 novembre 1757: «Domenica mattina Conca si portò a Palazzo, ove lo presentai al re col quadro dell'altare maggiore, il quale viene di bona maniera e si conosce che è un valent'uomo, benché non vi sia la vivezza della gioventù. Fu ben ricevuto e lodato dalle loro Maestà, ancora però non si sente del nominativo del premio, che per altro vi sarà»²¹.

Peraltro il vecchio ma sempre energico Conca teneva ancora gli occhi ben aperti su quanto di contemporaneo si svolgeva in un centro artistico nevralgico com'era Napoli. Non a caso nella lettera del 10 agosto 1756 lo stesso Vanvitelli rivelava a don Urbano che per la committenza della pala per la Cappella Palatina «due principi cordonati di San Gennaro (...) erano impegnatissimi per Franceschiello»: cioè quel Francesco De Mura all'epoca cinquantenne, nel pieno di una splendida maturità, già reduce dalle committenze reali a Torino (1741-1743) e in ascesa nei ranghi dell'Accademia del



4. Sebastiano Conca (qui attr.), *Immacolata Concezione*, 1757, particolare. San Nicola la Strada, chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Disegno di Napoli. Sotto gli strati di polvere, le lacerazioni e gli spancamenti della tela, la tavolozza dagli eleganti toni pastello e la sottile attitudine allo sfocamento dei bordi delle figure della pala di San Nicola la Strada parlano di una perfetta comprensione di queste inclinazioni, rappresentate a Roma da figure come Pierre Subleyras (morto nel 1749).

La Cappella Palatina fu inaugurata nel Natale del 1784 da Ferdinando IV di Borbone e dalla moglie Maria Carolina d'Asburgo. Quasi trent'anni erano passati da quel novembre 1757 in cui i genitori di Ferdinando, Carlo e sua moglie Maria Amalia di Sassonia, avevano «ricevuto e lodato» la pala di Sebastiano Conca.

Se guardiamo alla configurazione attuale della Cappella Palatina comprendiamo come in quasi tre decenni il classicismo di Luigi Vanvitelli si era trasformato nella tenden-

za neoclassica rappresentata da Anton Raphael Mengs e favorita dallo stesso arrivo a San Leucio dell'*Allegoria della Religione* (1763-64) e poi dell'*Allegoria per la morte dei due figli di Ferdinando di Borbone* (1780) di Pompeo Batoni. Non c'è bisogno, perciò, di pensare per forza – come vuole la tradizione – che la presenza indesiderata del gruppo di demoni abbia portato a mettere da parte il dipinto di Conca per commissionarne a Bonito uno di impianto più 'moderno': nel 1780-1789 erano ormai tramontati da tempo il primato di Luigi Vanvitelli e la sua idea di pittura arcadica, di barocco classicizzato²².

La pala di Conca a San Nicola la Strada è quasi certamente l'elemento generativo dello stesso impianto plastico-decorativo della parrocchiale di Santa Maria degli Angeli. Come nota qui Pasquale Fronzino le misure, m 6,90 x 3,60,



5. Sebastiano Conca, *Immacolata Concezione*, 1750 circa. Aversa, chiesa di San Michele.

sono uguali a quelle della pala di Bonito. L'elegante decorazione in stucco bianco della tribuna della chiesa, di gusto impeccabilmente vanvitelliano, trova un suo culmine nei due angeli in stucco in adorazione della colomba dello Spirito Santo sul cornicione soprastante la pala di Conca (fig. 6). Anche sotto le grossolane integrazioni che ne imbolsiscono la splendida esecuzione, appaiono ad ogni evidenza come espressioni tra le più alte dei modi di Giuseppe Sanmartino, e piace pensare che le loro forme sinuose siano opera di uno stuccatore del livello di Salvatore Franco (o Di Franco)²³.

L'inizio dei lavori di edificazione della chiesa di Santa Maria degli Angeli a San Nicola la Strada, che viene datato al 1764, è ascritto a Pietro Bernasconi, capomastro di Luigi Vanvitelli²⁴, ma anche a un non addetto ai lavori il progetto di

questo edificio appare molto più sofisticato, tanto che in studi anche recenti l'autore è stato considerato Carlo Patturelli²⁵.

Non è questa la sede per approfondire la lettura di questo monumento, le cui pregevoli linee potrebbero discendere proprio da idee dello stesso Luigi Vanvitelli, o di un suo allievo brillante come Francesco Collecini, o dello stesso figlio Carlo. Per chi scrive, comunque, si tratta di uno degli esempi più luminosi della stagione settecentesca nel Casertano: le sue proporzioni – la sola facciata è alta 30 metri e larga 32 – sono quanto meno insolite per un edificio situato in un piccolo borgo periferico, e speriamo di poter tornare in futuro sulla sua lettura con nuovi argomenti.

Non possiamo perciò esimerci dal porre un'ultima domanda: da cosa può essere nata la generosità della corte nei confronti del piccolo borgo di San Nicola la Strada, al punto di destinarvi una pala di Sebastiano Conca – che sarà stata anche *démodé* nel 1789, ma che era pur sempre il frutto di una committenza reale – da situare in un edificio di proporzioni enormi rispetto al luogo della sua destinazione? Credo che la risposta sia tutta in un recente saggio di Laura Alfani²⁶, che spiega come la costruzione della Reggia di Caserta abbia creato un potentissimo indotto soprattutto nel campo dell'edilizia residenziale, militare, religiosa, civile, in un territorio che fino al 1752, anno di inizio dei lavori per la Reggia, era in sostanza aperta campagna.

Sin dai primi cantieri per la Reggia a San Nicola la Strada risedettero i capomastri e le maestranze impegnate nei lavori; sin dal 1752 l'acquisto di terreni nell'area del comune sfociò nell'apertura di cave di pietra necessarie alla edificazione dell'immensa mole della Reggia; fu la costruzione dello Stradone, che tutt'oggi argina l'espansione del comune a ovest, ad arricchire il borgo e a fungere anch'essa da propulsore di sviluppo anche dell'edilizia civile.

La Alfani, che dedica alla chiesa di Santa Maria degli Angeli l'analisi più compiuta di cui al momento si dispone²⁷, ipotizza credibilmente su basi stilistiche che il progetto del monumento possa spettare proprio a Luigi Vanvitelli. C'è da sperare che questa ipotesi venga verificata con ulteriori ricerche. Nel frattempo, però, è doveroso chiedere a voce alta il restauro della grande pala di Sebastiano Conca ora ritrovata, e insieme delle parti scultoree del magnifico paramento in stucco che la accoglie. [R. L.]



6. Bottega di Giuseppe Sanmartino (Salvatore Franco?),
Angeli in adorazione della colomba dello Spirito Santo, entro il 1791.
 San Nicola la Strada, chiesa di Santa Maria degli Angeli.

* Il primo paragrafo è stato redatto da Pasquale Fronzino [P. F.], il secondo da Riccardo Lattuada [R. L.]. Gli autori ringraziano Rosanna Cioffi per i suoi apporti critici, Vincenzo Mazzarella per i suoi suggerimenti sulla storia del territorio di San Nicola la Strada, e Stefano De Mieri per le sue osservazioni. Si deve a Luciano e Marco Pedicini l'esecuzione delle riprese fotografiche di cui ci siamo avvalsi per la pubblicazione delle immagini (figg. 1, 3, 5, 6).

¹ N. SPINOSA, *Luigi Vanvitelli e le arti a Napoli nella metà del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cat. mostra, Napoli 2000, a cura di C. DE SETA, Napoli 2000, pp. 96-97, con bibliografia precedente.

² E. CATELLO, *Inventario dell'armeria segreta di Ferdinando IV di Borbone e documenti per l'attività di Francesco Solimena, Francesco De Mura, Domenico Antonio Vaccaro, Nicola Maria Rossi, Giuseppe Bonito e Francesco Bezzi*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, a cura di N. SPINOSA, Napoli 1979, p. 55. Il documento è stato ripubblicato in «Archivio Storico della Calabria», n.s., IV, 2012, 95 (edizione on-line). Il testo del documento è il seguente: «D. Giuseppe Bonito per prezzo d'un quadro. S.M. con reale ordine del 30 marzo 1789. Vuole il Re che

si paghino ducati duemila a D. Giuseppe Bonito per il prezzo del quadro medesimo dipinto nell'altare maggiore della Reale Cappella di Caserta. Il Consiglio delle Finanze lo previene nel Real Nome a V.S. Ill.ma affinché ne disponga l'adempimento» (Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, Scrivania di Razione, 73, straordinario 1, f. 326).

³ Scheda B1/SBAAAS CEN. 33412, 1995, compilata da F. Speranza; misure: cm 700 x 350; negativo SBAAAS CE 40613. Su Fedele Fischetti cfr. F. BERTOZZI, *Fischetti, Fedele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, 1997, *ad vocem*, con ampia bibliografia precedente; R. LATTUADA, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta, 1752-1860*, cat. mostra, Caserta 2004-2005, a cura di R. CIOFFI, Milano 2004, I, pp. 95, 101, 104, 282, n. 2.3; I. MAURO, *Il primo programma decorativo per la Sala del baciamento della Reggia di Caserta e un modelletto di Fedele Fischetti*, in «Napoli nobilissima», s. V, X, 2009, 3-4, pp. 95-106; L. ABETTI, *L'ammmodernamento settecentesco della cappella del Rosario in San Domenico Maggiore a Napoli*, in «Confronto», n.s., 1, 2018, pp. 134-150.

⁴ L. VANVITELLI, *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, Co' tipi di Angelo Trani, 1823, pp. 23-24.

⁵ F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina 1976-1977, I, p. 576 (lettera n. 392).

⁶ Ivi, II, p. 134 (lettera n. 510).

⁷ Cfr. scheda di catalogo OA/6532 del MIBACT, Soprintendenza per le provincie di Caserta e Benevento.

⁸ Per il più recente saggio di catalogo del corpus di Conca cfr. G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, in part. I, pp. 57-59; II, riproduzioni *ad vocem*.

⁹ G. SESTIERI, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cat. mostra, Gaeta 1981, pp. 254-255, nn. 86a-d.

¹⁰ Ivi, pp. 322-323, n. 119b. Il dipinto fu eseguito da Conca in serie con altre quattro tele, la *Pentecoste* (firmata e datata 1750), *San Francesco riceve le stimmate*, *Santa Chiara e le clarisse*, e *Santa Margherita da Cortona adora il Crocifisso*. Per un recente sommario delle nozioni correnti sulle committenze conseguite da Conca per la Cappella Palatina cfr. la scheda dei frammenti della *Natività* del pittore redatta da N. SPINOSA, in *Alla corte di Vanvitelli*, cat. mostra, Caserta 2009, a cura di N. SPINOSA, Napoli 2009, p. 145, con bibliografia precedente.

¹¹ Sul ruolo dei cartoni nella pittura tra Sei e Settecento mi permetto di rinviare a R. LATTUADA, *Disegno latente: esempi di metodi eterodossi di progettare immagini tra Settecento e Settecento*, in *Libri e album di disegni, 1550-1800*, atti del convegno, a cura di V. SEGRETO, Roma 2018, pp. 119-126.

¹² P. DI MAGGIO in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cit., pp. 320-321, n. 118, per il *San Pietro Martire inviato al supplizio* in San Pietro Martire a Napoli, più esattamente di quanto indicato nell'intitolazione in uso di quest'opera, *Cristo e la Vergine donano a San Pietro martire la frasca della palma del martirio alla presenza di vari santi domenicani*; cfr. EADEM, ivi, pp. 322-323, n. 119, per la *Pentecoste* nella chiesa di San Michele ad Aversa.

¹³ Ivi, pp. 328-329, n. 122a.

¹⁴ Ivi, pp. 306-307, n. 111.

¹⁵ G. SESTIERI, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cit., pp. 284-285, n. 101. Lo studioso giustamente pone la datazione di questo dipinto dopo il 1740, dunque qualche anno prima del trasferimento di Conca a Napoli.

¹⁶ C. GARZYA, *Note vanvitelliane*, Napoli 1979, in part. il capitolo *Van-*

vitelli e Sebastiano Conca a Caserta, pp. 33-40, con bibliografia precedente, per un sommario sui rapporti tra Conca e Vanvitelli. Ma cfr. anche N. SPINOSA, *Luigi Vanvitelli e le arti a Napoli*, cit., pp. 91-119; R. CIOFFI, *Vanvitelli e l'Antico*, in *Luigi Vanvitelli, 1700-2000*, atti del convegno, Caserta 2000, a cura di A. GAMBARDELLA, San Nicola la Strada 2005, pp. 37-45; R. LATTUADA, *I rapporti di Luigi Vanvitelli con la pittura napoletana del Settecento*, ivi, pp. 469-483; IDEM, *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di Re*, cit., I, pp. 85-119; N. SPINOSA, *Le arti "alla corte di Luigi Vanvitelli"*, in *Alla corte di Vanvitelli*, cit., pp. 15-32; *Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto, la "Cathedra Petri"*, cat. mostra, Caserta 2014, a cura di V. DE MARTINI, F. PETRUCCI, Roma 2014.

¹⁷ F. STRAZZULLO, *op. cit.*, I, p. 571 (lettera n. 390).

¹⁸ Ivi, p. 574 (lettera n. 391).

¹⁹ Ivi, p. 576 (lettera n. 392). Si veda qui anche *supra*.

²⁰ Ivi, p. 577 (lettera n. 393).

²¹ Ivi, II, p. 134 (lettera n. 510). Si veda qui anche *supra*.

²² R. CIOFFI, *op. cit.*, pp. 37-45, per l'inquadramento critico delle nuove tendenze di committenza tra il regno di Carlo e quello di Ferdinando di Borbone; la stessa studiosa ha di fatto ispirato e coordinato sia gli studi sulla storia degli allestimenti e delle collezioni del Palazzo Reale di Caserta compiuti in *Casa di Re*, *op. cit.*, sia più di recente quelli raccolti in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI, L. MASCILLI MIGLIORINI, A. MUSI, A.M. RAO, Napoli 2019.

²³ G. BORRELLI, *Di Franco, Salvatore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 1991, *ad vocem*.

²⁴ S. COSTANZO, *La Scuola del Vanvitelli. Dai primi collaboratori del Maestro all'opera dei suoi seguaci*, Napoli 2006, pp. 109-110, data l'inizio dei lavori al 1748. Come si vedrà più avanti esiste documentazione che invece data tale inizio al 1764.

²⁵ Ivi, p. 110.

²⁶ L. ALFANI, *Gli edifici vanvitelliani in San Nicola la Strada*, in «Quaderni della biblioteca del Seminario di Caserta/Associazione amici del seminario», VI, 2005, pp. 173-187, con bibliografia precedente.

²⁷ Ivi, p. 178-182.

ABSTRACT

Sebastiano Conca's Immaculate Conception Intended for the Palatine Chapel of the Royal Palace in Caserta

The present essay assigns Sebastiano Conca with a large altar piece representing the *Immaculate Conception*, located in the apse of the parish church of Santa Maria delle Grazie in the town of San Nicola la Strada (Caserta). The painting, which was attributed to both Giuseppe Bonito and Fedele Fischetti, bears features typical of Conca's hand, and is thought to have been commissioned by Luigi Vanvitelli for the Palatine Chapel altar in the Royal Palace. Conca finished the painting in 1756, but since work on the Chapel was not terminated until 1784, it seems likely that after almost thirty years his altar piece was perceived as out of fashion, hence a painting of the same dimensions was commissioned to Giuseppe Bonito. Conca's canvas was donated to the community in San Nicola la Strada and set in the parish church, whose architecture is in the Vanvitelli style. The elegant decorations in white stucco in the tribune of the church recalls the manner of Giuseppe Sanmartino and his studio.

Nuovi dipinti di Domenico Chelli: scenografo, pittore, architetto fiorentino e massone

Rosanna Cioffi

Domenico Chelli fu un personaggio di spicco nell'ambiente artistico napoletano di fine Settecento; ma i pochi studi, a lui dedicati nella seconda metà del secolo scorso, lo ricordano soprattutto nell'ambito di più ampie trattazioni dedicate alla storia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e a quella dei maggiori teatri della Campania¹. Non fu un grande artista, ma interpretò un ruolo non secondario nel coevo ambiente degli scenografi napoletani. Egli merita una riconsiderazione anche alla luce di altre componenti culturali e politiche, in un periodo di grande fermento per il Regno di Napoli: quello che va dagli anni ottanta del Settecento fino alla conclusione del Decennio francese.

L'arrivo di Chelli a Napoli

Innanzitutto un *flash* sullo scenografo fiorentino, del quale il Museo di San Martino conserva un buon ritratto dipinto da Gaetano Forte (fig. 1) – l'allievo salernitano di Jean-Baptiste Wicar – che dopo la partenza da Napoli del pittore francese, nel 1809, si legò giovanissimo al professore di prospettiva e geometria applicata Domenico Chelli. Questi, prima di giungere nella capitale borbonica, era stato allievo e collaboratore del pittore e scenografo Domenico Stagi². Un riferimento stilistico che influenzò a lungo il nostro: basti vedere la cupoletta della Cappella Capponi nella chiesa di Santa Felicità a Firenze, dipinta da Stagi intorno al 1770 (fig. 2)³, che il pittore 'ripropose' a Carditello⁴ (fig. 4) e in Palazzo Colonna di Stigliano a Giugliano (fig. 3). Nel 1782 lo incontriamo capo-scenografo al Teatro San Carlo: succeduto al vecchio Joli dopo cinque anni di 'lotte' tra aspiranti napoletani non all'altezza⁵. Invero già nel 1781 Chelli aveva riscosso un bel successo con una scenografia per il Massimo napoletano⁶, ma furono i dipinti per un allestimento del 1782 ad acclarare la sua definitiva chiamata a Napoli⁷.

A partire da questa data, per circa un ventennio, egli lavorò attivamente anche in altri teatri delle nostre parti⁸; fu decoratore di sfondi, cornici e scenette per affreschi in più di una reggia borbonica; ricoprì nella locale Accademia del Disegno l'insegnamento di architettura civile fin dal 1783 e quello di prospettiva e geometria applicata dopo la riforma di Wicar nel 1806. Fu la conferma per un Chelli, ormai sessantenne, protagonista, circa trent'anni prima, del superamento dell'antica lezione bibienese che aveva caratterizzato gran parte della scenografia sancarlina sin dall'istituzione del teatro nel 1737⁹. Fu l'ultimo decennio del Settecento il periodo del suo maggiore successo e su questi anni focalizzeremo l'attenzione sulla sua attività di pittore, analizzando il suo operato nei palazzi Spinelli di Fuscaldo e Colonna di Stigliano.

Prima di entrare nel merito di tali opere, ancora qualche riflessione di carattere generale sull'artista. Un inedito aspetto della sua biografia è collegato con un circolo di intellettuali napoletani, in gran parte massoni, che faceva capo ai fratelli Domenico e Antonio di Gennaro¹⁰: proprio quest'ultimo, tra l'altro, gli dedicò un sonetto intitolato *Per il Signor Domenico Chelli egregio pittore teatrale*¹¹. Alla luce di tali considerazioni, credo che questo ambiente di arcadi massoni possa aver sostenuto l'ascesa dello scenografo toscano, senza escludere una sua adesione alla società segreta fin dagli anni della sua attività a Firenze, al tempo del Granduca Leopoldo, anch'egli libero muratore. Un'appartenenza che lo avrebbe fatto simpatizzare con i repubblicani del '99 e che lo avrebbe messo in ombra al rientro di Ferdinando IV¹², impedendogli di rinverdire i successi del passato. Chelli risalì la china solo con l'arrivo dei due napoleonidi e per di più massoni: Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat. Gli fu confermata la cattedra in Accademia e gli fu affidata la progettazione di nuovi teatri

a Salerno e ad Avellino¹³. Un impegno importante, quest'ultimo, da collegare alla politica culturale di Murat, attenta a creare una rete di teatri anche nel resto delle ex Province borboniche. Si assistette alla trasformazione di alcuni edifici religiosi in sale per spettacoli in sintonia con lo spirito dei rivoluzionari dell'89, che utilizzarono il teatro come forma di propaganda e di acculturamento delle classi popolari¹⁴.

C'è però da ricordare che mentre a Chelli furono destinati centri per così dire minori, il Massimo napoletano fu affidato all'astro nascente di un altro fiorentino, Antonio Niccolini, che dal 1811 ricoprì la carica di 'Architetto de' Reali teatri'. In base a quest'ultima considerazione potremo comprendere meglio le critiche a Chelli mosse dal letterato neoclassico, e partigiano di Niccolini, Emanuele Taddei, che nel 1817 scrisse un testo sulla storia del San Carlo¹⁵, un libretto sempre citato dalla pur scarsa e più recente bibliografia sul nostro. Per ciò che riguarda la storia della sfortuna di Chelli occorre aggiungere che alle critiche ottocentesche si accodò gran parte della storiografia successiva, che avrebbe giudicato il fiorentino un personaggio solo di transizione.

Per comprendere la scelta dell'artista come scenografo del San Carlo occorrerà risalire al gusto toscano-romano, affermatosi con Carlo di Borbone, già con la chiamata di Fuga e Vanvitelli. Un vento nuovo che si era manifestato anche con la nomina del modenese Antonio Joli a capo-scenografo del Massimo napoletano nel 1762. Un pittore, quest'ultimo, noto come paesaggista ma che ebbe un'intensa attività anche come scenografo. Causa definì il suo «valore di qualificazione per lo svolgimento della pittura di paesaggio nella città, quasi una brusca virata e un richiamo alla natura, contro tutte le arcadie e lo scenografismo del gusto corrente»¹⁶, ma mise in risalto solo le novità paesaggistiche di Joli, senza tener conto dei bozzettoni di argomento classico conservati nella Reggia di Caserta. Qui Joli ci appare meno innovativo, ma ormai lontano dalle scenografie bibienesche. Potremo dunque comprendere la scelta di Chelli a capo-scenografo del San Carlo. Egli ebbe la meglio sugli aspiranti locali¹⁷ perché si volle continuare, sul solco di Joli, ad importare una cultura figurativa extraregnicola; senza escludere l'ipotesi che abbia giocato a suo favore anche la fratellanza massonica. Da queste premesse facciamo un grosso passo in avanti per incontrare Chelli nel periodo più fruttuoso del suo *cursus honorum*, vale a dire l'ultimo decennio del Settecento.

Domenico Chelli, Giuseppe Cammarano e Pietro Bardellino a Palazzo Spinelli di Fuscaldo

A riprova della validità del mantra di Adolfo Venturi 'vedere e rivedere', premetto che questo articolo nasce come approfondimento di un precedente studio dedicato agli affreschi e ai dipinti murali realizzati per il piano nobile del Palazzo Spinelli di Fuscaldo a Napoli¹⁸, attribuiti dalla critica a Pietro Bardellino e Giuseppe Cammarano. Nella mia ricerca incentrai l'attenzione sulle pitture a tema mitologico rappresentate in alcuni ambienti della suddetta dimora patrizia; tralasciai, invece, l'impianto scenografico delle architetture dipinte entro cui queste opere furono inquadrare. Sono tornata a riflettere su tali dipinti e, riguardandoli da questo nuovo punto di vista, mi sono convinta che il suddetto apparato decorativo (fig. 8) fu realizzato da un altro pittore: il nostro scenografo fiorentino. La costruzione prospettica della finta balaustra che decora il perimetro della sala e l'insieme dei monocromi – raffiguranti putti¹⁹, creature zoomorfe e multiformi; girali d'acanto e candelabre; cariatidi, sfingi, erme, tempietti votivi; bassorilievi con scene classiche di battaglie ed episodi mitologici – non può essere il lavoro di un pittore 'di figure e di storie' come Giuseppe Cammarano, né tanto meno di Pietro Bardellino, i cui caratteri stilistici d'impronta *rocaille* sono molto lontani da questo assemblaggio derivato dall'Antico. Esso appartiene ad un'altra mano: meno valida sul piano dello stile, più superficiale nel *ductus* pittorico ma più tecnica nella costruzione prospettica della scenografia generale. Ed escludo che possa essere stata dipinta dal Cammarano anche un'elegante volta a lacunari che si trova nel primo ambiente di accesso a questo appartamento (fig. 5).

Facendo mente locale a chi potesse aver collaborato al suddetto apparato decorativo ho pensato a Domenico Chelli, ricordato da fonti archivistiche, in taluni casi, collaboratore del più antico e noto Fedele Fischetti, quarto artista operante a Palazzo Spinelli come autore di alcune sovrapposte considerate disperse²⁰. Ma non escludo che queste ultime possano identificarsi con quattro dipinti raffiguranti episodi mitologici di carattere amoroso (fig. 7) che parrebbero in sintonia con il tema principale dell'affresco centrale del salone, dipinto da Bardellino e raffigurante le *Nozze di Amore e Psiche*²¹ (fig. 6). Ricordando che Fischetti ebbe come collaboratore e già garzone di bottega Giuseppe Cammarano, legato a sua volta



1. Gaetano Forte, *Ritratto di Domenico Chelli*, 1810 circa.
Napoli, Certosa e Museo di San Martino.



2. Domenico Stagi, *Finta cupoletta*, 1770 circa. Firenze, chiesa di Santa Felicita, Cappella Capponi.
 3. Domenico Chelli, *Finta volta a lacunari*, 1795 circa. Giugliano, Palazzo Palumbo (già Colonna di Stigliano), Cappella della Madonna Addolorata.

4. Domenico Chelli, *Finta cupoletta*, 1791 circa. Carditello, Real Sito, camera da letto del re, particolare del soffitto.
 5. Domenico Chelli, *Finta volta*, 1792 circa. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, saletta d'ingresso.

a Domenico Chelli²², ho ipotizzato che in Palazzo Spinelli, escluso Bardellino, potesse essere attivo lo stesso terzetto operante nella decorazione di alcune sale del Casino di Carditello. Un'opera di équipe, quest'ultima, che sarà la prima pietra di paragone per la nostra ipotesi attributiva.

Fischetti morì nel 1792, possiamo dunque fissare questa data come termine *ante quem* per l'inizio della decorazione di Palazzo Spinelli. Fonti ottocentesche ricordano un discepolo di Cammarano come figurista di Hackert a Carditello²³ e Alisio, nel suo pionieristico studio dedicato ai siti reali dei Borbone²⁴, cita un documento in cui si legge il nome di Giuseppe nel suddetto cantiere nel 1791, quale «autore delle pitture della stanza da letto di re Ferdinando»²⁵. Intorno a questa data i tre pittori soprannominati dipinsero a Carditello quegli straordinari scenari di natura, grazia e fantasia che ancora oggi, sia pure sotto strazianti ridipinture e perdite di colore, possiamo ammirare intuendone l'originaria bellezza²⁶. Nel salone napoletano, premesso che Fischetti fece in tempo a dipingere solo le tele per le sovrapporte, tutto il resto della decorazione fu realizzata da Cammarano e Chelli che, a mio giudizio, in questo ambiente lavorarono tenendo ben a mente il Fischetti di Carditello sia per le figure (fig. 9) che per i decori (figg. 10-11). Quanto dei modi compositivi di Fedele, sia pur privati della freschezza delle sue gamme cromatiche e della sua levità disegnativa, si riscontri nelle rappresentazioni mitologiche di Cammarano e nelle 'grottesche' di Chelli si potrà facilmente constatare; così come salta agli occhi il contrasto tra l'affresco di Bardellino e la decorazione che lo incornicia²⁷. Nessun documento è sinora emerso a sostegno della storia di questo cantiere, possiamo fare solo qualche ipotesi riflettendo anche sul nome dell'illustre committente: Tommaso Spinelli, nono marchese di Fuscaldo²⁸. Importante personaggio della corte borbonica, nonché ministro plenipotenziario di S.M. presso la Santa Sede²⁹, al momento dell'acquisto del palazzo si fece, probabilmente, promotore di un ammodernamento, volendo porre la sua dimora in sintonia con le nuove regge borboniche, anzi spingendo la decorazione della sua casa verso soluzioni pittoriche anche di gusto neopompeiano o comunque decisamente neoclassico che rappresentano un *unicum* nel panorama della coeva edilizia aristocratica partenopea³⁰. Mi riferisco soprattutto ai dipinti murali superstiti di un corridoio, adiacente il salone, firmati



6. Pietro Bardellino, *Le nozze di Amore e Psiche*, 1792 circa. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, salone delle feste.

da Cammarano nel 1794 (fig. 13), che pongono la decorazione di questa dimora su di un piano maggiormente à la page rispetto alle ben più famose e studiate dimore aristocratiche napoletane che videro nel corso del Settecento impegnati i migliori artisti napoletani e soprattutto Fischetti.

Nel salone di Palazzo Spinelli notiamo che Bardellino, in evidente contrasto sia con le figure di Cammarano che con gli apparati scenografici di Chelli, non rinuncia alla delicatezza e trasparenza dei suoi colori *rocaille*, alle composizioni ariose, al *trompe-l'oeil* di ascendenza barocca, al suo sfaccettato e translucido panneggio. Ci sarebbe da chiedersi perché il committente si fosse rivolto a lui e non a Fischetti, autore delle sovrapporte dello stesso salone. Avanzo l'ipotesi che in realtà Spinelli avesse pensato a Fedele anche per l'affresco centrale, ma il sovraccarico di impegni e la morte dell'artista il 25 gennaio 1792 avrebbero reso impossibile la committenza³¹. Più libero, ma ancora ben accorsato in quel momento, dovè presentarsi Pietro Bardellino, artista della vecchia guardia ma di qualità, che già si era misurato con grandi opere borboniche come l'affresco, dipinto nel 1781³², per la Sala della Biblioteca



7. Fedele Fischetti e aiuti (?), *Bacco e Arianna*, 1791-1792.
 Mercato antiquario (2017), già nel salone delle feste
 di Palazzo Spinelli di Fuscaldo?

del neonato Museo a pochi passi dal nostro palazzo. A più di un decennio di distanza il pittore, per questo nuovo incarico, dovè necessariamente immettere qualche elemento nuovo rispetto ai collaudati ma vecchi schemi compositivi. Si trattò di un aggiornamento solo relativo a qualche particolare: improbabili nudi vagamente ispirati alla statuaria classica, acconciature e vesti all'antica delle divinità dell'Olimpo³³. L'impianto illusionistico della composizione a nuvoloni, grappoli di figure e liberi panneggi, resta rigorosamente napoletano. L'iconografia raffigura un episodio tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio che, tra i vari miti, racconta l'avventuroso incontro di Amore e Psiche, le difficoltà che si opposero alla fanciulla innamoratasi del figlio di Venere, fino all'accoglienza nell'Olimpo, dopo essere divenuta anch'ella una divinità. La scena rappresenta il banchetto che festeggia queste nozze, cui partecipano tutti gli dei. Lateralmente al desco, sul lato destro, distinguiamo le figure di Amore, giovane alato con la faretra ormai vuota, e Psiche, irrorata di quell'ambrosia che la renderà una divinità dell'Olimpo: ambrosia di cui la cosparge Ebe, coppiera degli dei. Più in basso, a sinistra, è dipinta la mole di Ercole con la pelle di leone.

Come racconta Apuleio, le nozze furono rallegrate dalla danza delle Ore – le due fanciulle che si librano nell'aere porgendo ghirlande fiorite – una, in basso in primo piano, e un'altra in cima, quasi un monocromo trasparente che si confonde nel bagliore dell'olimpica luce. Apuleio è ancora la fonte per l'iconografia delle divinità che riconosciamo dipinte in volo o sedute sulla balausta che corre lungo il perimetro di tutto il soffitto della sala. Se ricordiamo l'impianto compositivo del velario che Cammarano dipinse per il soffitto del San Carlo, privo di qualsiasi quadratura prospettica e concepito come un telone simile a quelli che coprivano i teatri romani, avremo un'ulteriore conferma che l'apparato scenografico del soffitto Spinelli non fu progettato da lui. Quest'ultimo testimonia un orientamento ancora proto-neoclassico, come vediamo nella fantasiosa rappresentazione in cui gli elementi antichi sono assemblati in modo composito e squisitamente decorativo; privi di quel rigore razionale e funzionale che caratterizzò la migliore architettura neoclassica.

Assodato che nella sala da ballo si riconoscono sei mani, prendiamo in esame i dipinti del corridoio, ispirati ai fregi della *Domus Aurea* nella riproposizione delle opere di Raffa-



8. Pietro Bardellino, Giuseppe Cammarano, Domenico Chelli, *Decorazione del soffitto*, 1792 circa. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, salone delle feste.



9. Giuseppe Cammarano, *Ganimede e geni alati*; Domenico Chelli, *Edicole e amorini*, part. della decorazione del soffitto, 1792 circa. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, salone delle feste.

ello e dei suoi allievi, con uno sguardo anche ai reperti allora visibili di Ercolano e Pompei. Se mettiamo a confronto le grottesche delle Logge di Raffaello³⁴, ritroveremo, secondo un registro di qualità a dir poco inferiore, quel coacervo di «Animali, Maschere, Fogliami, finti Cammei, Vasi, Trofei, figurine di Sirene, Terminetti, Satiri, Femminucce in colore di carne, di grafito, su fondo d'oro, in basso rilievo, (...) Corniciami, Architetture, Padiglioncini, Paesaggi, Targhette, Armature, Animaletti»³⁵ che tanto piacquero al nostro Chelli, al punto da riproporle nel suo repertorio scenografico³⁶ e che, invece,

lasciavano inquietudine nell'architetto Giovanni Ottaviani, autore di questa acuta e divertente descrizione nel 1772. Un brano ricordato da Gabriele Morolli che, rilevando l'ammirazione conflittuale di questo architetto neoclassico nei confronti di tali 'coacervi' immaginifici, riporta le seguenti parole dello stesso Ottaviani: «non è la fantasia sola che ne sia stata l'inventrice, e Direttrice arbitraria; ma la Ragione pure vi ha avuta la sua gran parte»³⁷. Interessante il commento in proposito dello storico dell'arte fiorentino: «i Lumi, ottenuto così il loro omaggio dovuto, sono placati, la Ragione formalmente

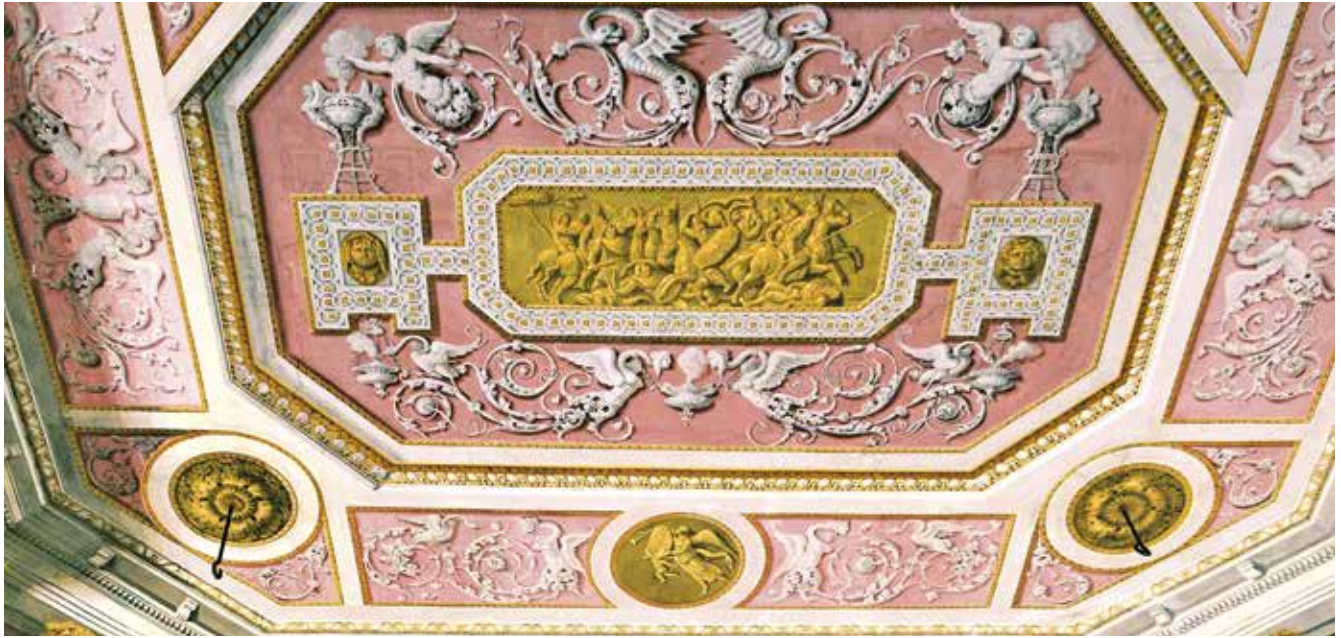


10. Fedele Fischetti, *Decorazione classica*, 1791 circa. Carditello, Real Sito, piccola sala adiacente la camera da letto del re detta 'di Diana'.

è salva; e la rêverie criptoromantica, la festa ludica possono cominciare»³⁸. Devo subito osservare che il recupero delle grottesche da parte di Chelli e Cammarano fu ben lontano dall'inquietudine che intriggò l'incisore illuminista romano, allievo a Venezia di Joseph Wagner e successivamente rigoroso neoclassico quando entrò nell'orbita di Raffaello Morghen, Giovanni Volpato e dell'architetto Pietro Camporese: un'équipe impegnata a vario titolo nell'opera di riproduzione delle logge raffaellesche. Ma, come ci dimostrano ad esempio le scenette di antichi combattimenti dipinti da Chelli sul soffitto del salone (fig. 11), questi sia pur ispirati a riproduzioni di bassorilievi romani³⁹ non hanno il rigore disegnativo e la cristallina ripresa filologica che anima i suddetti artisti neoclassici pienamente partecipi della svolta estetica partita da Roma con Mengs e Winckelmann. Bisogna infatti concludere che i nostri pittori operarono secondo una tradizione che non aveva ancora rotto con il *rocaille* e l'Arcadia negli anni novanta del XVIII secolo. A conferma di quanto ho sostenuto, ormai

decenni fa, circa il ritardo con cui si afferma il neoclassicismo a Napoli⁴⁰, c'è da osservare che i nostri, sia pur con tocchi, svirgolature e toni cromatici 'napoletani', guardano agli apparati decorativi dell'*entourage* raffaellesco come uno straordinario repertorio cui ricorrere per i loro nuovi allestimenti.

Rivolgiamoci ora alla decorazione del corridoio di Palazzo Spinelli: osserveremo (figg. 13-14) una composizione tripartita in senso verticale con al centro finti quadri che raffigurano episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio e, sulle parti sovrastanti e sottostanti, una folta rappresentazione di colonne, basamenti, pilastrini, anfore, donne uccello con ali che si trasformano in girali, dipinte con fianchi piumati che si attorcigliano tramutandosi in sottilissimi rami fioriti. Un repertorio ispirato alle grottesche romane ma anche a quelle realizzate nel cortile e in altri ambienti di Palazzo Vecchio a Firenze agli inizi della seconda metà del Cinquecento, che furono viste dallo scenografo durante gli anni della formazione nella sua città natale. Cammarano, autore dei quadri riportati, cercò di imitare la pittura antica temperando la carica naturalistica che connota le divinità olimpiche dipinte poco prima per la balaustra del salone adiacente. Il pittore rappresenta gli episodi mitologici come se fossero dei quadri fissati alle pareti, delimitati da spesse cornici: una scelta che testimonia una sensibilità più moderna rispetto a Chelli. Se mettiamo a confronto l'episodio di *Apollo e Dafne* dell'artista napoletano (fig. 13) con l'analogo tema dipinto da Chelli a Carditello (fig. 12) emergeranno differenze notevoli: sia sul piano iconografico che stilistico. Mentre Chelli nel monocromo di Carditello riprende la tradizione iconografica più nota, con la raffigurazione di Diana che dal cielo protegge la sua ninfa, Cammarano sceglie una composizione di maggiore respiro naturalistico, ambientando l'episodio nei pressi del fiume Penèo, il padre di Dafne che l'avrebbe trasformata in alloro. Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, a differenza della scenetta di Chelli che modella i due nudi con una grazia arcadica costruita su giochi di luce e con una tecnica compendiaria da scenografo, la composizione di Cammarano volutamente appiattita, rispetto alle corposità disegnative e coloristiche di quelle del salone a fianco, rivela nel disegno lo studio della statuaria classica romana. *L'Apollo*, il *Laoconte* e il *Torso del Belvedere* sono i modelli, sia pur alla lontana, per il dio



11. Domenico Chelli, *Scena classica*, part. della decorazione del soffitto, 1792 circa. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, salone delle feste.

della poesia e del fiume Penèo. Come pure il Marsia della contesa con Apollo ci sembra direttamente esemplato dalla scultura raffigurante il sacerdote troiano e, ancora ispirato alla statuaria classica, ci sembra quello dipinto per l'episodio raffigurante *Apollo e le vacche sacre* (fig. 14)⁴¹.

Prima di lasciare l'appartamento Spinelli ci troveremo in un ambiente non molto ampio, coperto da una volta affrescata a lacunari in puro stile neoclassico (fig. 5). Essa simula un'architettura romana esemplata su quella del Pantheon. Una volta dipinta che alterna esagoni e rombi di dimensioni digradanti dall'esterno verso l'interno fino a confluire e interrompersi in un oculo cieco, descritto da più circonferenze anch'esse digradanti, dal cui centro pende l'antico gancio. Un dipinto che denota un impianto disegnativo di carattere scenografico che mostra un riferimento ad una decorazione molto simile presente in una delle sale del Palazzo Reale di Caserta che un tempo ospitarono la biblioteca di Maria Carolina⁴² e che alcuni pagamenti attribuiscono a Filippo Pascale⁴³. Un gioco di finti lacunari che ritroviamo a Carditello e ancora, qualche anno più tardi, sulle volte della cappella gentilizia dedicata a San Feliciano nel Palazzo Colonna di Stigliano a Giugliano di Napoli (fig. 3)⁴⁴.

Domenico Chelli a Palazzo Colonna di Stigliano

Non molti ricordano che il nostro artista fu impegnato nel rifacimento architettonico e nelle decorazioni pittoriche di un bel palazzo giuglianese, come ci narra un'attendibile fonte del 1796⁴⁵, scritta da Francesco Sacco, un religioso di grande erudizione che fu professore di storia e geografia presso il Reale Collegio del Salvatore⁴⁶. Questi scrisse un dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli, in cui descrive il Casale di Giugliano «che si appartiene in Feudo alla famiglia Colonna, Principi di Stigliano». Tra le cose notevoli del Casale, l'autore segnala:

un sontuoso Palazzo Baronale in cui tra le molte magnificenze vi si ammirano una cappella col corpo del Santo Martire Feliciano, [...] un vasto giardino fornito di belle prospettive, d'una statua della Dea Cerere, e d'uno scoglio con le statue di Polifemo sopra la cima d'un monte, e di Galatea e di Aci alle falde; ed un sorprendente Labirinto, nel mezzo del quale vi è una magnifica stanza fatta alla cinese⁴⁷.

Una seconda citazione di quest'opera di Chelli risale al 1800, anno in cui Agostino Basile nelle *Memorie storiche della Terra di Giugliano*⁴⁸ si dilunga parecchio sul predetto



12. Domenico Chelli, *Apollo e Dafne*, 1791 circa. Carditello, Real Sito, piccola sala adiacente la camera da letto del re detta 'di Diana'.

palazzo. Il libro è dedicato all'«Eccellentissimo Signore D. Andrea Colonna» succeduto, a quella data da quattro anni, al padre Marcantonio che nel 1778 aveva acquistato «questo feudo dal Fisco». Nel corso della sua trattazione sul passato e sul presente di questo sito campano particolarmente fertile e ubertoso, Basile si sofferma ampiamente sulla descrizione della nobile residenza dei Colonna e scrive:

Merita però speciale menzione il palazzo baronale abbellito dal defunto Principe, e molto ingrandito dall'odierno. È questo un bellissimo sito, per essere in mezzo al Paese con una spaziosissima piazza avanti. Ha un largo cortile a Mezzogiorno con scuderie, rimesse, teatro, cucina, dipendenza, riposto, ed altri comodi, una ben pulita chiesetta, nella quale può sentirsi messa da un'orchestra superiore senza che i Signori s'incomodino col calare al piano. Da due poi comode scale si sale a più piani tutti con quarti di camere in fuga, e foderati, ornati di tappeti, e damaschi, e quadri, e pitture a fresco d'eccellente pennello, e di mobili, quali si convengono ad una nobilissima famiglia⁴⁹.

Il palazzo di cui parla lo storico esiste ancor oggi, anche se gran parte di ciò che descrive il Basile è andato distrutto o è stato stravolto da tardi rifacimenti. Il complesso architettonico ha perso, temo in tempi non troppo lontani, l'antico giardino, dove oggi vediamo un irregolare e improvvisato insediamento di case e palazzi che nulla hanno risparmiato dell'antico splendore. Restano ancora visibili alcune sale

dell'appartamento al piano nobile, dipinte con ridenti apparati scenografici di gusto neo-cinquecentesco e neopompeiano dal nostro Chelli, e la chiesa dedicata alla Madonna Addolorata, terribilmente sfigurata dal tempo e dall'incuria, dove riconosciamo con agio i putti, i girali, i festoni, le scenette monocrome con realistici giochi d'ombra che rappresentano una sorta di firma del nostro artista (figg. 15-16). Ciò che mi preme ricordare, attraverso le parole di Basile, è quello che fu distrutto successivamente. Leggiamo:

Ciò che può dirsi particolare si è il Romitorio, o sia Trappa sita nel quarto piano della Torre, dove al primo ingresso si vede dipinto a fresco il defunto Principe che col dito sulle labbra intima il silenzio. S'entra poi in un Dormitorio dove sono molte cellette, cappella, finta libreria, cucina, refettorio, e molti monaci fatti di cera, e vestiti a modo della stretta osservanza della Trappa; alcuni dei quali sono a sedere in refettorio, e serviti da fratelli dell'istesso istituto, altri nelle proprie celle applicati, chi allo studio, chi all'orazione, talmente al naturale, che bisogna andar prevenuto per non lasciar ingannato⁵⁰.

Il racconto continua con la descrizione di un

doppio giardino, dove si cala anche da sopra per due scale di peperno [sic] lateralmente imbalconate, uno piccolo per i fiori, ed agrumi con parterra, spalliere, ed una bellissima prospettiva dalla parte di Oriente, dove s'ammira un finto palazzo dipinto a fresco a faccia d'una muraglia, in cui le finestre, balconi, cortine, personaggi, fiorami, angoli ec. compariscono sì naturali, che molti anche fra la gente culta, guardando da lungi, si sono ingannati, credendolo un vero palazzo. Il tutto opera del celebre architetto napoletano Domenico Chelli nell'anno 1795⁵¹.

Notizie interessanti, direi, sia dal punto di vista della regia teatrale, architettata dallo scenografo "napoletano" attraverso la rappresentazione di questo 'ambaradan', fatto di un finto romitorio abitato da trappisti di cera combinato con un parco delle meraviglie, di cui oggi purtroppo non resta nulla. Certo verrebbe da chiedersi se tanto il romitorio trappista con la raffigurazione del Principe Colonna che invita al silenzio, quanto il *locus amoenus*, con annesso labi-



13. Giuseppe Cammarano, Domenico Chelli, *Apollo e Dafne*, 1794. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, corridoio.



14. Giuseppe Cammarano, Domenico Chelli, *Apollo e le vacche sacre*, 1794. Napoli, Palazzo Spinelli di Fuscaldo, corridoio.

rinto che guarda a Oriente, non possano alludere a un simbolismo su cui varrebbe la pena avanzare qualche ipotesi.

Dato per scontato che il blasonato committente scelga un artista che aveva lavorato per dimore borboniche volendo riprodurre, sia pure in scala minore, luoghi di delizia e di incanto sul modello di Caserta, proviamo a raffinare in chiave iconologica il significato di quegli apparati decorativi. E lo faremo indagando la figura del committente: Marcantonio Colonna di Stigliano che accoglieva “gente culta” in quel luogo di silenzio, di riflessione e di delizie.

Possiamo immaginare che dopo la sosta nel cenobio, ove si poteva assistere alla rappresentazione di una vita operosa e condotta nel silenzio, “la gente culta” passasse nel doppio giardino con labirinto e pagoda cinese, anche questa deri-

vata da Caserta, dove poteva essere ingannata credendo di vedere in lontananza persone affacciate ai balconi di un palazzo: l’ennesima architettura dipinta che il nostro avrebbe riproposto sul soffitto del San Carlo due anni dopo. Non sappiamo con certezza cosa volesse dire questa sorta di *wunderkammer* in parte al chiuso e in parte all’aperto, possiamo avanzare qualche ipotesi ricordando le simpatie massoniche di Chelli ma soprattutto l’appartenenza, sin dal 1750, di un Marcantonio Colonna allora ventiseienne alla loggia Sansevero. Il principe da poco defunto di cui parla Basile fu un personaggio di rilievo della corte borbonica, consigliere di Ferdinando IV e viceré di Sicilia tra il 1774 e il 1780 dove, come acclarano gli storici, attuò una politica illuminata. Negli anni in questione si impegnò, infatti, nel miglioramento



15. Domenico Chelli, *Finta architettura con putti e festoni*, 1795 circa. Giugliano, Palazzo Palumbo (già Colonna di Stigliano), Cappella della Madonna Addolorata.



16. Domenico Chelli, *Il sacrificio di Isacco*, 1795 circa. Giugliano, Palazzo Palumbo (già Colonna di Stigliano), Cappella della Madonna Addolorata.

della rete viaria di Palermo, restaurò monumenti e fontane, trasferì la Biblioteca comunale in più ampi spazi aprendola al pubblico, fece costruire un bellissimo parco aperto al popolo che fu l'origine del futuro Orto botanico palermitano; promosse collegi e convitti per l'educazione di ambedue i sessi e per ogni classe di persone. Nel 1778 aveva acquistato dalla 'Regia Corte' il feudo di Giugliano per 83.627 ducati⁵², compreso il cinquecentesco palazzo baronale, del quale promosse un ampio rifacimento, ivi compresa la fondazione di una cappella in memoria del padre don Ferdinando, così come recita la lapide marmorea posta all'ingresso della stessa.

Proprio su Ferdinando occorre soffermarci, andando indietro di più di quarant'anni e tornando alla Loggia Sansevero. In un manoscritto pubblicato da Mariano d'Ayala alla fine dell'Ottocento⁵³ si legge che Ferdinando Colonna, cavallerizzo maggiore del re, nel 1751 avendo consigliato a Carlo di Borbone il massimo rigore nei confronti dei liberi muratori, si vide consegnare proprio da questi una lista di affiliati tra i quali il figlio Marcantonio, il cui nome occupava il primo posto dell'elenco. Dobbiamo dunque supporre un'antica e giovanile affiliazione, celata per circa un ventennio ma coltivata in Sicilia, probabilmente col Biscari e il Torremuzza, e riemersa negli anni Ottanta quando la massoneria era ormai entrata ufficialmente alla corte borbonica con Maria Carolina e con il suo protetto Francesco d'Aquino di Caramanico, viceré di Sicilia proprio dopo Marcantonio Colonna. Un'antica

adesione alla Libera Muratoria che trova conferma, a mio giudizio, già nel suo viaggio a Vienna nel 1765, compiuto dal Colonna come ambasciatore borbonico per ossequiare l'infanta di Spagna Maria Luisa, data in sposa all'arciduca Leopoldo, fratello di Maria Carolina e anch'egli massone. Insomma, Marcantonio appartenne negli anni successivi al rientro dalla Sicilia nel 1780 a quel giro di 'fratellanza' cui ho accennato all'inizio a proposito di Chelli e dei fratelli di Gennaro. Un giro di aristocratici moderatamente illuminati, iniziato alla metà del secolo con il progetto Sansevero di rendere l'aristocrazia partecipe e protagonista del processo riformatore avviato da Carlo di Borbone. Un giro che col tempo perse il carattere laico, altamente etico e *free thinker* che di Sangro aveva inizialmente impresso alle logge napoletane⁵⁴ e che, successivamente, avrebbe spento gli antichi ardori appoggiando il paternalismo riformatore di Ferdinando e Maria Carolina nel corso degli anni Ottanta. Rientrato a Napoli proprio nel 1780 Marcantonio fu nominato Capitano delle guardie reali⁵⁵, avendo potuto rinverdire l'antica e solida amicizia con Ferdinando IV.

Marcantonio Colonna fu uomo di una certa cultura, moderatamente innovatore che, negli ultimi anni della sua vita, si sarebbe occupato della cura e della bellezza del suo palazzo e del suo giardino di Giugliano, dedicando alla memoria del padre Ferdinando la fondazione della cappella gentilizia: forse un risarcimento ai dolori che in gioventù aveva causato al genitore, uomo di vecchie tradizioni nobiliari.

Senza mai rinunciare, io credo, alla sua antica fede massonica: praticata nel silenzio virtuoso cui potrebbe alludere il romitorio e nell'allestimento di un giardino che esaltasse, secondo una moda derivata dalla massoneria inglese, il valore etico di una natura incontaminata e al tempo stesso simbolicamente coltivata, dove poter adeguatamente incontrare i suoi confratelli⁵⁶. C'è infatti da ricordare ancora che, secondo "l'apprezzo" fatto nel 1833 in occasione del passaggio del palazzo alla famiglia Palumbo, creditrice nei confronti degli eredi del Colonna, a proposito del giardino, si recita che:

nell'angolo tra il lato di Occidente e quello di Settentrione havvi un locale contenente una sala terranea alquanto ampia coll'annessione di alcuni stanzini e giardinetto a cui precede un tempietto circolare di ordine dorico. Lo stesso è composto di otto colonne di mattoni, sei delle quali sono isolate, avendo piedistalli e basi di tufo, capitelli ed arcotrave (*sic*) di pietrarsa, fregio di mattoni e cornice di tufi [...] Sottoposto con soglia di pietrarsa e cattiva chiusura a due pezzi alla romana con serramenti analoghi che immette nella Sala terranea⁵⁷.

Un complesso di ambienti più 'segreto' sfuggito alla descrizione del Basile ma necessariamente menzionato nell'"apprezzo" di vendita. Non ho per ora altri elementi per ipotizzare che in questi luoghi potessero avvenire riunioni massoniche ma, a conferma del clima culturalmente illuminato in cui aveva cresciuto la sua numerosa prole, vorrei ricordare che il Colonna generò due figli giacobini del '99: l'afforcato Giuliano e l'incarcerato Agostino. E un ulteriore aggancio con la libera muratoria potrebbe essere proprio il nostro Chelli, al quale si era rivolto Marcantonio per ammodernare il suo palazzo di Giugliano. Dunque non è da escludere una fratellanza dell'artista anche con i più giovani Colonna e in un momento in cui la massoneria napoletana aveva assunto un carattere politico ben più radicale rispetto a quello dei tempi di Sansevero, dei di Gennaro e del Colonna *senior*. Ma se i cadetti pagarono duramente la loro fede giacobina, Chelli, assai meno compromesso dei due figli di Marcantonio e personaggio del tutto secondario rispetto al prestigio sociale e politico dei giovani Colonna, perse le sue illuminate protezioni e, dopo l'insuccesso del San Carlo, cominciò la sua parabola discendente.

¹ Cfr. C. LORENZETTI, *L'Accademia di belle arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze s.d. (ma 1953), pp. 23, 47, 57, 64, 308-310; A. VENDITTI, *Architettura Neoclassica a Napoli*, Napoli 1961, pp. 22, 89, 96, 98, 128-129, 217, 237, 288, 302, 314, 335, 378; F. MANCINI, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli 1964, pp. 29-30, 128-136, 138-140, 176-178; P. CIAPPARELLI, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli 1999, pp. 21, 41, 49-50, 57n., 58n., 68n., 130, 165, 167-168, 169n., 197, 199n. Scarso sono le notizie relative all'attività fiorentina; si rimanda, per un buon apparato di fonti e bibliografia, a T. SCALESE, *Chelli, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma 1980, *ad vocem* e, soprattutto a P. CIAPPARELLI, *op. cit.*, che in un'ampia nota delinea un efficace profilo dell'artista, supportato dalla bibliografia di riferimento.

² Nella «Gazzetta Toscana», n. 52 del 1769, si legge di un allestimento per il teatro di via del Cocomero, «disegno ed opera del Sig. Domenico Chelli abile Pittor fiorentino, allievo del celebre Sig. Stagi». Su Stagi cfr. F. FARNETTI, S. BERTOCCHI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze 2002, pp. 185-198; *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. FARNETTI, D. LENZI, Firenze 2006.

³ Nel 2018 il restauro di questa cappella, decorata dal Pontormo tra il 1526 e il 1529, inglobata nell'architettura settecentesca della chiesa, ha fatto sì che tornasse alla luce la decorazione di Stagi, imbiancata agli inizi del Novecento. Nel 1766 per volere di Pietro Leopoldo la cupola fu 'decapitata' di 40 cm, al fine di creare un coretto cui si accedeva dal corridoio vasariano che collega gli Uffizi a Pitti. Coretto dal quale la famiglia granducaleva poteva assistere alle funzioni. Fu dunque realizzata una nuova copertura e la calotta fu dipinta da Domenico Stagi. Cfr. L. LOMBARDI, in «PatrimonioSOS», <http://ilgiornaledell'arte.com/articoli/2018/3/189100.html>.

⁴ Ringrazio il Soprintendente Mario Pagano e la dott.ssa Paola Coniglio per avermi accompagnato a rivedere alcune sale di Carditello attualmente in fase di restauro e chiuse al pubblico. Ringrazio Mario Pagano per avermi autorizzato alla pubblicazione di queste foto di sola documentazione.

⁵ Sulla questione relativa alla successione degli architetti teatrali del San Carlo, cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli 1891, pp. 737-743. Per quanto riguarda in particolare la chiamata di Chelli, cfr. F. STRAZZULLO, *Contributo al periodo napoletano dello scenografo Domenico Chelli*, Napoli 1962, pp. 10-11.

⁶ Ecco infatti cosa registra un anonimo giornalista della «Gazzetta Universale» che, il giorno dopo la messa in scena della *Zulima* il 4 novembre 1781, scrisse: «ma quel che meritamente sorprese l'universale furono i nuovi scenari del Sig. Domenico Chelli Fiorentino, per il gusto della variazione, disegno, e architettura». Cit. in «Gazzetta Universale o sieno notizie storiche, politiche, di scienze, arti, agricoltura ec.», IX, 91, sabato 9 novembre 1782, p. 736.

⁷ Cfr. F. STRAZZULLO, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸ Cfr. P. CIAPPARELLI, *op. cit.*

⁹ Occorre ricordare che fin dall'inizio furono chiamati artisti extragenovesi come scenografi del San Carlo; primi fra tutti i parmensi di tradizione bibienese: Pietro Righini e Vincenzo Re (o Del Re), cui successe il modenese Antonio Joli che, come diremo, tentò una strada più moderna. Cfr. in proposito, P. CIAPPARELLI, *op. cit.*, pp. 123-124. In un *Memoriale*, scritto da Chelli nel 1801, indirizzato al re, egli si definisce: «primo com'Architetto e Direttore del vostro Real Teatro di S. Carlo, e Lettore di Prospettiva, indi come Maestro di Ornati e come Direttore dell'Accademia d'Istruzione Geometrica per gl'individui delle arti meccaniche», cfr. F. STRAZZULLO, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁰ In un recente saggio ho avuto modo di mettere in risalto, sulla scorta degli insuperati studi di Elvira Chiosi, il ruolo giocato da questi colti riformatori che aderirono alla massoneria in un tempo in cui questa società affiliava le migliori menti di ispirazione più o meno progressista dell'aristocrazia europea, cfr. R. CIOFFI, M.L. CHIRICO, *Agli Amici della Virtù. Arte, epigrafia e massoneria nell'Italia di fine Settecento*, in *Colligere fragmenta. Studi in onore di Marcello Rotili per il 70° genetliaco*, a cura di G. ARCHETTI, C. EBANISTA, N. BUSINO, P. DE VINGO, Milano 2019, pp. 557-577 (in part. il paragrafo «Virtude io son»).

¹¹ Cfr. *Poesie d'Antonio Di Gennaro. Duca di Belforte &c. Tra gli Arcadi. Licofonte Trezenio*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1796, I, *I sonetti ed i Capitoli*, p. LXI.

¹² Cfr. F. STRAZZULLO, *op. cit.*, pp. 37-41. Nel già ricordato *Memoriale Chelli* si disciolti dalle accuse mossegli da scenografi avversari circa la sua attività antiborbonica nel semestre rivoluzionario, durante il quale avrebbe messo al servizio dei repubblicani la sua attività di scenografo teatrale.

¹³ Cfr. P. CIAPPARELLI, *op. cit.*, in particolare: *I teatri di Murat*, pp. 49-51.

¹⁴ Cfr. in proposito B. ALFONZETTI, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794). Nuova edizione rivista e stampata*, 2ª ed., Milano 2013.

¹⁵ Cfr. E. TADDEI, *Del real Teatro di San Carlo. Cenno storico*, s.n., Napoli 1817.

¹⁶ Cfr. R. CAUSA, *Pitloo*, Napoli 1956, p. 37. Cfr. ancora F. MANCINI, *op. cit.*, pp. 37-48.

¹⁷ I contendenti furono: Domenico Scelzo, Gaetano e Giuseppe Magri, Francesco Securo, Antonio Stefanucci e Giuseppe Baldi. Cfr. F. STRAZZULLO, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Cfr. R. CIOFFI, *Il vecchio Rettorato di Napoli. Gli affreschi*, in *V: Università della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. AMIRANTE, R. CIOFFI, G. PIGNATELLI, Napoli 2018, pp. 287-293. Questi dipinti furono resi noti, mal pubblicati e molto fuggevolmente descritti per la prima volta da F. MENDIA in *Sugli sviluppi del neoclassicismo a Napoli. Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali*, in «*Bollettino d'arte*», 74-75, 1992, pp. 203-253. La decorazione pittorica che ho ristudiato in occasione di questo saggio fu commissionata, come ho avuto modo di approfondire, da Tommaso Spinelli: principe di Sant'Arcangelo, duca di Caivano, marchese di Fuscaldo e duca di Marianella, nato nel 1743 e morto nel 1830. Questi rivestì la carica di ambasciatore borbonico presso la Santa Sede ed è ricordato nel 1796 visitatore ufficiale delle case soppresse dopo il terremoto del 1783 con l'incarico di reintegrare dei propri beni le case religiose precedentemente chiuse. Fu padre del più noto Gennaro, repubblicano nel 1799 e personaggio di spicco dell'ambiente liberale moderato napoletano. Cfr. R. DE LORENZO, *Spinelli Barile, Gennaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma 2018, *ad vocem*. Fino a questo momento nessuna indagine ha portato frutti per ritrovare pagamenti relativi alla committenza degli affreschi in questione. Questi riemersero dall'oblio e dal degrado grazie all'acquisizione dell'appartamento da parte dell'Università di Napoli che ne promosse un lungo restauro fin dal 1972 e che fu avviato solo dopo il terremoto del 1980. In proposito, cfr. N. PAGLIARA, A. PINTO, *Sulla via di Costantinopoli*, Napoli 1987. Un volumetto pubblicato dall'Università di Napoli al termine dei lavori di restauro e di riallestimento dell'Ufficio di presidenza e di rappresentanza dell'allora I Facoltà di Medicina; quest'ultimo progettato da Nicola Pagliara.

¹⁹ Nella decorazione delle figure monocrome di questa cornice fu impegnato anche Giuseppe Cammarano, autore di tutte le divinità pagane che adornano, in diverse posture, la finta balaustra.

²⁰ Cfr. A. PINTO, *Il palazzo Spinelli di Fuscaldo*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo fridericiano*, a cura di A. FRATTA, Napoli 2004, pp. 565-570.

²¹ Si tratta di quattro sovrapporte raffiguranti i miti di Bacco e Arianna, Ercole e Onfale, Atalanta e Ippomene e Giove Giunone e Io. Battute ad un'asta nel giugno 2017 e pubblicate sul sito <http://www.infosibari.it/index.php/21-sibari/arte/409-quattro-dipinti-inedi->

ti-di-fedele-fischetti. Datate da Della Ragione agli anni Ottanta, credo che sul piano stilistico debbano essere spostate all'ultimo periodo dell'artista, coincidente proprio con la committenza della decorazione di Palazzo Spinelli. Inoltre accolgo il suggerimento di Riccardo Lattuada che riconosce anche l'aiuto di Alessandro Fischetti, figlio di Fedele, che avrebbe potuto portarle a termine nell'ultima fase di lavoro, subito prima o subito dopo la morte del padre nel 1792.

²² Le fonti ci parlano di un apprendistato di Giuseppe col maestro di prospettiva Chelli. Di questo diremo di qui a poco.

²³ Raffaele Colucci, autore di un attendibile ricordo di *Giuseppe Cammarano*, in *Albo artistico napoletano*, stampato a Napoli nel 1853 dalla stamperia e cartiere del Fibreno, p. 20.

²⁴ Cfr. G. ALISIO, *I Siti reali dei Borboni*, Roma 1976, p. 90.

²⁵ Si tratta di un ciclo famoso di dipinti in gran parte distrutti e mal ridipinti, del quale si conservano alcuni bozzetti a Capodimonte. Dipinti assai noti perché ritraggono la famiglia reale in abiti da contadini, in cui ben si riconosce la mano del paesaggista Hackert e del 'figurista' Cammarano.

²⁶ Occorre ricordare che originariamente questa sala era destinata a Biblioteca (cfr. L. MIGLIACCIO, *Rivisitando Carditello. Nuove acquisizioni archivistiche*, in «*Bollettino di Informazione. Tutela, restauro, contributi, iniziative, mostre, manifestazioni*», 4, 1998, p. 74) e solo in un secondo momento a camera da letto del re. In quest'ottica possiamo meglio comprendere la dissonanza iconografica tra i dipinti di Chelli del soffitto e i successivi dipinti di Hackert e Cammarano sulle pareti.

²⁷ L'affresco di Bardellino è stato pubblicato per la prima volta da Nicola Spinosa in un volume sulla pittura napoletana del Settecento di circa trent'anni fa, dove si legge una schedina dedicata al solo dipinto di Bardellino. Spinosa lo considerò coevo a quello raffigurante la *Gloria di Ferdinando e Carolina*, dipinto per il soffitto del Palazzo degli Studi nel 1781 e comunque non successivo al 1790, cfr. N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal rococò al classicismo*, Napoli 1988, p. 124, scheda 163, fig. 204, p. 279. A mio giudizio occorre posticipare di più di un decennio la prima data, poiché penso che l'affresco Spinelli possa essere stilisticamente accostato al bozzetto firmato e datato 1796, per il soffitto della chiesa napoletana di San Giuseppe dei Falegnami, cfr. R. LATTUADA, *Il modello di Pietro Bardellino per la volta distrutta di San Giuseppe dei Falegnami al Rione Luzzatti*, in *Una vita per l'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. DI LORETO, Roma 2015, pp. 203-211.

²⁸ Questi acquistò la dimora dalla famiglia Marciano che, a sua volta, l'aveva acquistata dai Castriota Scandenberg. Cfr. C. CELANO, G.B. CHIARINI, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, cit. in N. PAGLIARA, A. PINTO, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ Cfr. «*Giornale del Regno delle due Sicilie*», 148, martedì 26 giugno 1827, p. 754.

³⁰ Su Tommaso Spinelli sappiamo pochissimo, molto sul figlio Gennaro suo successore. Sesto di nove figli, ereditò il titolo di principe di Cariati e fu ufficiale di Marina e aiutante di Bandiera di Francesco Caracciolo; simpatizzante dei repubblicani del '99 e, durante gli anni napoleonici, al servizio di Murat. Rientrò nell'esercito borbonico, conservando le sue originarie matrici 'democratiche', assumendo un ruolo di moderato sostenitore del regime rivoluzionario anche al tempo dei moti del 1820. Ricoprì ruoli significativi ancora in occasione dei moti del '48 e nel '49. Cfr. in proposito, R. DE LORENZO, *Spinelli Barile, Gennaro, principe di Cariati*, cit. Una figlia di questi, Sofia, sposò Giulio Ricciardi, marchese di Camaldoli. Non essendoci eredi maschi diretti, Sofia ereditò il titolo passandolo al marito. Dal tempo del matrimonio di costei, il palazzo non fu più abitato dalla sola famiglia Spinelli e cominciò ad essere frazionato fra diversi eredi. Nel 1890 il conte Ricciardi cedette il primo e il secondo piano al notaio Tavassi, che mantenne la dimora nell'originario decoro. Il palazzo non subì trasformazioni fino al 1942, anno dell'acquisto da parte del facoltoso armatore Achille Lauro. Il degrado cominciò quando il palazzo divenne sede della polizia militare americana e, successivamente, della

Camera del Lavoro; nonostante un vincolo risalente al 1938. A partire dal periodo bellico e post-bellico cominciò la dispersione delle suppellettili e un inarrestabile degrado del palazzo. Finalmente il piano nobile passò all'Università di Napoli nel 1972. Dopo varie vicende di carattere burocratico-amministrativo l'Ateneo poté avviare i restauri solo a metà degli anni Ottanta. Dunque un palazzo anche ricco di storia, di cui i nostri affreschi furono muti testimoni, a conferma di una tradizione di aristocrazia illuminata che a Napoli può vantare numerosi personaggi di spicco.

³¹ Cfr. *Regesto*, in N. SPINOSA, *op. cit.*, p. 442.

³² Un'opera raffigurante l'apoteosi di Ferdinando e Maria Carolina. Un esempio eclatante, all'inizio degli anni Ottanta, di quella politica culturale dei Borbone che, per non scontentare i pittori locali, per la Biblioteca pubblica di Napoli si erano rivolti a un vecchio e riconosciuto maestro di stile *rocaille*; mentre per la Biblioteca privata della regina a Caserta avevano scelto, per merito della sovrana, il nuovo e aggiornato linguaggio di Füger, più idoneo a trasmettere un messaggio massonico, come ho avuto modo di dimostrare in uno studio condotto alcuni anni addietro.

³³ Derivate, sia pur larvamente, dalle *Allegorie delle scienze* dipinte da Füger nella Biblioteca di Caserta.

³⁴ Cfr. l'insuperato libro di N. DACOS, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden 1969.

³⁵ Cit. da G. MOROLLI, nell'ottima scheda di catalogo dedicata a Giovanni Ottaviani, autore di un libro intitolato *Le Logge di Raffaele in Vaticano*, pubblicato a Roma dall'editore d'avanguardia Marco Pagliarini nel 1972. Cfr. *Raffaello: elementi di un mito: le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, cat. mostra, Firenze 1984, p. 127.

³⁶ Chelli si ispirò soprattutto alle decorazioni di Giovanni da Udine nella *Stufetta* del cardinale di Bibbiena e a Villa Madama.

³⁷ Cfr. nota 35.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ringrazio Carlo Rescigno per avermi indicato, quali suggestioni per Chelli, i bassorilievi della colonna Antonina, ben conosciuti attraverso le incisioni secentesche di Santi Bartoli.

⁴⁰ R. CIOFFI, *Pietro Saja, pittore neoclassico napoletano*, in «Napoli nobilissima», s. III, XIII, 1974, pp. 27-33; EADEM, *Per una storia del Neoclassicismo a Napoli. Appunti su Costanzo Angelini*, in «Arte illustrata», 59, 1974, pp. 374-382; EADEM, *L'onda lunga del Decennio francese nella pittura napoletana dell'Ottocento. Note su Giuseppe Cammarano, Nicolas Lemasle e Vincenzo Abbati*, in *Arte e storia. Studi per Maria Cali*, in «Confronto», n.s. 14-17, 2009-2011, pp. 263-271.

⁴¹ Ringrazio Giulio Brevetti per avermi suggerito questo confronto.

⁴² Cfr. R. CIOFFI, *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in *Caserta. La storia*, Napoli 2000, pp. 83-105. In questo saggio si prendono in esame solo i dipinti di storia della terza sala.

⁴³ Cfr. M. HLEUNIG HEILMANN, *Settecento neoclassico a Caserta. Vanvitelli, Hamilton, Tischbein e la decorazione all'etrusca*, in «Mneme. Quaderni dei corsi di Beni Culturali e Archeologia», 1, 2016, pp. 139-157. Questo saggio è incentrato sulla decorazione del soffitto della prima sala.

⁴⁴ Oggi chiamato Palazzo Palumbo, dal nome della famiglia che lo acquistò nel 1832. Ringrazio il prof. Armando Di Nardo e l'architetto Luigi Maisto per avermi dato la possibilità di accedere ad alcuni ambienti del palazzo e alla sua cappella. Ringrazio quest'ultimo per il materiale fotografico che mi ha cortesemente fornito e per avermi segnalato il libro di M. DI MAURO, *In viaggio. La Campania. Ricerche e attribuzioni alla scoperta delle opere e degli artisti*, Napoli 2009. Alle pp. 88-89 di questo lavoro si descrivono alcuni centri minori, tra cui Giugliano, citando il palazzo e ricordando il nome di Chelli.

⁴⁵ Cfr. F. SACCO, *Dizionario geografico-istorico-fisico del regno di Napoli, composto dall'Abate D. Francesco Sacco, dedicato alla maestà di Maria Carolina d'Austria. Regina delle due Sicilie, ec.ec.*, Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1796, II, pp. 95-96.

⁴⁶ Nel 1789 Ferdinando istituì questo collegio chiamandolo università interna per distinguerlo dalla Università de' Regi Studi.

⁴⁷ F. SACCO, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁴⁸ Cfr. A. BASILE, *Memorie storiche della Terra di Giugliano*, Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1800, pp. 35-38.

⁴⁹ *Ivi*, p. 35.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 38.

⁵² Cfr. L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, presso Vincenzo Manfredi, Napoli 1802, V, p. 96.

⁵³ Cfr. M. D'AYALA, *I liberi Muratori di Napoli nel secolo XVIII*, in «Archivio storico per le Province Napoletane», XXII, 1897, pp. 404-463, 529-631; XXIII, 1898, pp. 49-110, 305-364, 567-604, 743-818. Ripubblicato in *I liberi muratori di Napoli nel secolo XVIII*, a cura di G. GIARRIZZO, Napoli 1998, pp. 31-450.

⁵⁴ Cfr. R. CIOFFI, *Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il Palazzo Reale di Madrid*, in «Napoli nobilissima», s. VII, III, 2017, 2-3, pp. 75-88.

⁵⁵ Cfr. S. DE MAJO, *Colonna di Stigliano, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma 1982, *ad vocem*.

⁵⁶ Cfr. R. CIOFFI, *Tra Arcadia e Neoclassicismo. Da Maratti a Mengs nel segno di Shaftesbury e Winckelmann*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. ALFONZETTI, Roma 2017, pp. 383-398.

⁵⁷ Ringrazio l'architetto Luigi Maisto, per avermi fornito copia manoscritta dell'*Apprezzo* del 1833, rintracciato dalla laureanda della Facoltà di Architettura della Federico II di Napoli, Rosanna Gerardi, nel corso delle sue ricerche di tesi.

ABSTRACT

New Light on Paintings by Domenico Chelli: Scene Designer, Painter, and Architect

In the present essay, close attention is given to the activity of Domenico Chelli (Florence 1746-Naples 1820) in the Province of Naples, specifically to two cycles of paintings, one in Palazzo Spinelli di Fuscaldo in the city itself and the other in Palazzo Palumbo, formerly Palazzo Colonna di Stigliano, in Giugliano. In the course of this research, an inedited aspect of Chelli's life emerged, namely his connections with a circle of cultivated aristocrats and patrons of the arts, important personages in the court, who were affiliates of Neapolitan freemasonry, among whom Prince Marcantonio Colonna di Stigliano was a preeminent figure.



Ferdinando Bologna (L'Aquila 1925-San Panfilo d'Ocre 2019) è stato uno dei maggiori storici dell'arte italiani del Novecento. Formatosi a Roma con Pietro Toesca ed entrato nel 1948 in Soprintendenza, si trasferiva dall'Abruzzo a Napoli, qui frequentava Benedetto Croce e l'Istituto di Studi Storici ed avviava contatti con Roberto Longhi, divenendo presto redattore della rivista «Paragone».

L'attenzione filologica alle fonti e al linguaggio specifico dell'opera d'arte, l'approccio rigorosamente storico alla materia artistica, attento alle congiunture anche politiche, ideologiche, economiche, sociali, alla committenza, alla funzione e agli aspetti materiali dell'opera d'arte stessa, l'estensione cronologica del campo d'interessi dal Medioevo sino al Contemporaneo, la capacità di ragionare in termini rigorosi e aperti di geografia e storia, di trattare su basi nuove il problema delle «rotte mediterranee» della cultura artistica meridionale e del policentrismo dell'arte italiana (o meglio dell'arte *in Italia*), e quella di far convivere gli studi sulle cosiddette arti 'minori' con quelli sulle 'maggiori', nonché di svelare la natura ideologica della «discriminazione» fra le une e le altre, sono state le caratteristiche determinanti di un metodo di studio, di ricerca e di insegnamento ch'egli amava definire «globale»; un metodo basato su un intreccio fitto fra gli eventi storici, il

contesto, e i fenomeni artistici, un metodo capace – secondo le sue parole – di incrociare la «linea storico-sociale, che parte (...) dalla triade Antal-Hauser-Klingender, [...con le] capacità storico-filologiche derivate dall'eredità di Toesca e di Longhi» e di invocare, parafrasando parole di questi ultimi, un'altra idea della storia dell'arte: «prima conoscitori', sicuramente; ma per divenire 'storici'».

Protagonista, con Bruno Molajoli, Raffaello Causa ed Ezio Bruno De Felice, della costituzione tra il 1950 e il 1957 del Museo napoletano di Capodimonte ed organizzatore di tante mostre memorabili – da *Sculture lignee nella Campania* (1950) e *Fontainebleau e la Maniera Italiana* (1952) sino a *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* (1991), gli *Avori medievali di Salerno* (2008) o *Antonello da Messina* (2013) –, Bologna ha insegnato per molti anni dapprima nelle Accademie di Belle Arti e poi nelle Università di Messina, di Napoli Federico II, di Roma Tor Vergata e di Napoli Suor Orsola Benincasa, e dal 2000 al 2009 è stato anche condirettore della V serie di «Napoli nobilissima», animandone la vita e i dibattiti, assieme a Mario Del Treppo, Giuseppe Galasso, Giulio Pane e Pasquale Villani.

La redazione attuale di questa rivista, oggi composta anche da tanti suoi allievi, è davvero grata a Biagio De Giovanni, suo grande amico, per aver accettato di scriverne questo ricordo.

Note e discussioni

Ricordo di Ferdinando Bologna
Biagio De Giovanni

Il ricordo è anzitutto quello di un amico, di un'amicizia maturata negli anni, sempre più partecipe di problemi e pensieri comuni, pur lavorando su temi così diversi e venendo da specializzazioni così differenti; un'amicizia maturata verso la fine degli anni Settanta e continuata fino alla fine, fino ai suoi ultimi viaggi napoletani, piena di ricordi che si affollano disordinatamente nella memoria, che ha avuto momenti diversi da conservare, a un tempo, distinti e tenuti insieme, dagli incontri a cena e di fronte ai quadri da attribuire (una delle molte arti di Ferdinando conoscitore), alle discussioni nel merito dei nostri studi. Di Bologna emergeva la sua cultura amplissima; lui non era solo, nel senso specialistico, uno storico dell'arte, era un talento di storico senza aggettivi, capace di penetrare ambienti, contesti, figure del tutto lontane dalla sua disciplina, eppure in vario modo partecipi della vicenda che egli ricostruiva. Il suo era uno sguardo complessivo capace di dominare l'epoca di cui trattava come storico dell'arte, fosse l'epoca aragonese o i tempi sei-settecenteschi della cultura, non solo figurativa, napoletana e italiana, per far solo due esempi. Ho sempre pensato, anche senza poterlo argomentare analiticamente, che la sua personale visione avesse sintetizzato ciò che gli proveniva da Pietro Toesca e ciò che gli fece conquistare Roberto Longhi, insomma, insieme, storia, filologia, e centralità dello stile, della forma.

Senza farmi sopraffare dai tanti episodi personali da cui sarei letteralmente sommerso, ne racconto solo due. Uno risale a prima della nostra conoscenza e amicizia. Chiamato da un fotografo della Soprintendenza, che faceva da mediatore, a vedere alcuni dipinti in vendita in una grande casa vicino a Eboli, mi trovai in presenza di quello che è uno dei più bei dipinti del Seicento europeo e forse di tutti i tempi, allora di autore ignoto. Che c'entra Ferdinando? C'entra e come! La baronessa, proprietaria del dipinto, mi disse: «il professor Bologna dice che chi lo comprerà potrà avere una grande sorpresa»; frase che mi suonò negativamente, come di chi voleva rafforzare altri argomenti per facilitare l'affare. Bologna aveva intuito che l'autore del dipinto era Caravaggio, e racconta in un suo saggio su questo quadro che Longhi invece, nel vedere la foto e ascoltata l'ipotesi, aveva seccamente commentato: «Se lo tolga dalla testa». Io conclusi l'acquisto del dipinto sulla parola, ma prima di trasferirlo a casa mia chiesi il parere di un curioso e strambo amico antiquario che mi aveva guidato nei primi passi della mia passione. Lo condussi a Eboli, e lui sconsigliò l'acquisto con un'aria scettica e quasi di commiserazione verso di me: «È un tardo caravaggesco, forse francese». E io seguii il suo consiglio! Quella fu la prima volta in cui il nome di Ferdinando comparve nella mia vita; e dovevamo poi conoscerci per sentirmi dire: «Il *Martirio di Sant'Orsola* è il dipinto più documentato di Caravaggio!».

Un altro episodio, telegrafico questo. Una volta mi capitò di comprare, in un negozio di modernariato, a un prezzo vilissimo, un grande disegno a carboncino che da un altro amico, che qui resta anonimo, fu giudicato opera di Solimena 'giovane' (con una precisazione che voleva essere perentoria). Il disegno, una figura di *Satiro* in una cucina affollata, era di Fragonard, come poi da tutti accertato, e Bologna fu il primo a riconoscerne la paternità: si inginocchiò davanti al foglio 'con animo perturbato e commosso', avrebbe detto Vico.

Io non sono uno storico dell'arte, e quindi le cose che potrò dire non toccano che in minima parte, dall'interno, l'opera che Bologna ha realizzato nella sua lunga vita. Parlerò di ciò di cui posso parlare, seguendo il celebre ammonimento di Wittgenstein.

Il 1958 per me fu un anno importante, pubblicavo il mio primo libro su *Francesco d'Andrea. Contributo alla storia del pre-vichismo*. Bologna, nello stesso anno, pubblicava il suo *Francesco Solimena*, un libro, questo, rimasto nella storia dell'arte come un classico, e dunque sempre vivo. Ho richiamato questa coincidenza solo per annotare il nostro comune interesse per Napoli, per lo stesso secolo, per gli stessi anni o quasi. Le ricerche su Solimena possono naturalmente andare avanti, come sta avvenendo, ma quel libro resta un vero scavo nella Napoli europea sei-settecentesca in lotta per un sapere moderno che spazzasse via il tradizionalismo, ormai indebolito, ma ancora resistente; un libro dove si raccontano tutte le conseguenze di queste vicende sulla fisionomia delle arti figurative. La lotta per il Moderno, a Napoli, si svolse su più fronti, tra contrasti duri.

Il 17 febbraio del 1600 era stato messo al rogo a Roma Giordano Bruno, ad opera dell'inquisizione romana; a Napoli l'effetto fu grande. Proprio da lì scattò la scintilla della reazione, con l'apertura, nel 1605, dei Lincei e dell'Accademia degli Oziosi guidata dal campanelliano Marco Aurelio Severino. E lavoravano a Napoli uomini come Giambattista della Porta, il bruniano Nicolò Stigliola, e tanti altri. Insomma Napoli già reagiva con una cultura attenta alla natura, all'esperimento, un sapere che si muoveva tra scienza nuova e magia alchemica del fare. A Napoli, intanto, era passato Caravaggio, per la prima volta nel 1606-1607, e la storia della pittura si rivoluzionava. Un inizio di secolo terribile e inebriante.

Il primo elemento che mi portò a leggere Bologna fu la comune idea di una Napoli che da luogo di accentramento della cultura di tutto il Vicereame, si avviava a diventare vera capitale europea. Ma il contatto intenso con l'Europa produsse tutt'altro che una timida subordinazione. Questa 'nuova' cultura napoletana di inizio secolo costituì il fondamento degli sviluppi successivi: nel crogiuolo carico di novità che si era poi aperto rimaneva la capacità di guardare dentro di sé, nella vitalità dei propri pensieri, nel 'vitalismo' primo-seicentesco bruno-campanelliano che rimane sempre, nelle sue tante variazioni, sullo sfondo. La cultura filosofico-scientifica

del Seicento napoletano della metà del secolo è conferma di queste originali variazioni. Cartesio sì, arrivato a Napoli nel 1649 ad opera di Tommaso Cornelio, ma la sua fisica, non la sua metafisica. Il meccanicismo galileiano sì, ma non a spese di quel vitalismo che si richiamava ancora a Bruno, poco citato, quest'ultimo, ma molto presente sotto le righe (e lo ritroveremo, decisivo, nel *Caravaggio* di Bologna).

Vorrei muovere da una citazione dal testo di Bologna, per formulare qualche osservazione e qualche precisazione: «Nel primo decennio del Solimena (...), codesto medesimo modo [il Barocco] sembra essersi concentrato in una serietà diversa: come volontà di non disperdere l'apporto, riconosciuto ineliminabile, della scoperta naturalistica del Caravaggio e della sua cerchia, anche se ormai debellata dentro il nuovo modo d'andar scegliendo il naturale in un contesto affatto innaturale e fantastico»¹.

Il primo decennio di Solimena, intorno al 1680, coincide con il parziale, iniziale declino dell'Accademia degli Investiganti, intorno alla quale si era organizzato febbrilmente il movimento 'moderno', con una rivalutazione dell'esperimento naturale, e con una diversa idea del 'vero', colto, appunto, nell'atto vivente della sperimentazione, vero naturale, insomma. La crisi politico-culturale si andava avvicinando, per sfociare nel processo degli 'ateisti' di fine secolo, che fu una vittoria di Pirro dei tradizionalisti, giacché qualcosa era mutato irreversibilmente a favore del riconoscimento della 'scoperta naturalistica': Galileo era stato perfino accettato dai gesuiti. Una scoperta, mi pare, non tanto ingombrata, a Napoli, dal porre «il naturale in un contesto affatto innaturale e fantastico», quanto nella problematica ma pure creativa coesistenza di natura e interminati spazi, di scienza e magia, nel senso indicato da Campanella, Della Porta e Bruno. Il vecchio tradizionalismo, nella sua forma più scolastica, era morto.

Sarebbe naturalmente scorretto voler mantenere sempre vivi e un po' automatici i confronti tra le diverse realizzazioni e ispirazioni di filosofie naturali e arti figurative, ma di sicuro nel Seicento napoletano c'era un clima favorevole sia al ritorno del 'naturalismo' sia all'idea degli interminati spazi barocchi, che si aprivano alla libertà di una immaginazione la quale spostava i confini del naturale nell'invisibile. Sia Preti sia Giordano, per far due riferimenti che furono centrali anche per Solimena, in forme diverse aprivano quella doppia scena. Solimena, dal canto suo, avvertì le potenzialità di ambedue i linguaggi, come Bologna argomenta in tanti luoghi del suo libro. Insomma, Napoli era preparata a questo sommovimento europeo nelle arti figurative, a questa liberazione dell'immaginazione e della sua espressione, per cui forse è da ridimensionare l'importanza della rinascita del petrarchismo, del capuismo (da Leonardo di Capua) nel campo letterario, e insomma dei vincoli linguistici da Accademia della Crusca. Quel fenomeno di sicuro ci fu, ma fu sommerso dal clamoroso rinnovamento proprio dei linguaggi, sia figurativi sia scientifico-filosofici. Anche Vico giovane era stato confusamente coinvolto nel capuismo, ma poi inventò il 'novissimo' linguaggio della *Scienza Nuova*, tutto fatto di immagini, a cominciare dalla «Dipintura» premessa alla sua opera.

Solimena, dunque, grande pittore europeo, in una Napoli dove si avviava un percorso del Moderno in modi complicati e introversi, con le arti figurative in posizione niente affatto secondaria. Il pittore morì nel 1747, quando si era già aperta un'epoca nuova.

Apporti decisivi erano venuti da fuori, e Bologna valorizza molto il nuovo pittoricismo che intorno al 1635 seguì alla presenza e conoscenza di Van Dyck, di Rubens e della pittura veneta e poi romana, mentre i padri fondatori della pittura napoletana seicentesca facevano da modelli dentro i quali scavare e incontrare la propria fisionomia, il proprio specifico linguaggio. Giordano si formava da una rielaborazione barocca della materia 'drogata' di Ribera e subito dopo della pittura veneta, ripensate e collocate da lui in uno spazio senza confini; Solimena, tanti anni dopo Giordano, proveniva da Francesco Guarino e dal padre Angelo (un bravo pittore, con una materia pittorica più solida e disegnata, una visione più vicina al vero di natura).

In quelle origini ci sono molte cose che fecero la differenza: Giordano, secondo una visuale più unitaria e continua, per la potenza e capacità che possedeva di 'giordanizzare' tutto ciò che toccava; Solimena, con elaborazioni diverse che lo condussero a rivedere di momento – lo racconta Bologna con dovizia di argomenti – l'inizio da cui incominciare e ricominciare, quasi in una continua problematica incertezza sulle vie da seguire, con l'accademia in provvisorio agguato quando si esauriva una vena.

Solimena entra nelle pagine di Bologna come un grande protagonista, un capofila della pittura napoletana e anche europea tra Seicento e Settecento. Il fascino del libro sta nella descrizione della straordinaria problematicità del percorso del pittore. Una problematicità piena di contrasti, di trasformazioni improvvise e imprevedute; il passaggio, oltre una certa data, da una iniziale ispirazione mista di naturalismo e barocco (ereditata da Guarino), a una sorta di classicismo pacificato e quasi antibarocco – anche se Bologna avverte della prudenza con la quale va usata questa locuzione – e poi, verso la fine, una sorta di impreveduta rinascita, con una pittura carica di contrasti, di lumi drammatici e tenebrosi, una sorta di ritorno naturalistico, una lotta continua contro l'accademismo che era in agguato e talvolta vincente, dietro i suoi tentativi di stabilizzazione della scena pittorica. Rispetto allo spazio barocco infinito di Giordano, Bologna chiama «classicismo spaziale»² lo spazio modellato da Solimena, in una fase avanzata del suo percorso anche sulla scia di Carlo Maratta. Un effetto, si potrebbe dire, della fase di transizione che attraversava la cultura napoletana negli ultimi decenni del secolo, tra decadenza degli 'Investiganti', qualche attenzione al purismo, e sforzo di mantenere e sviluppare la conquista vitalistica di un linguaggio dell'esperimento. Nel libro di Bologna c'è tra le righe un vero e proprio abbozzo di saggio su Luca Giordano, a indicare che è attraverso Giordano, e la sua nuova idea di una spazialità infinita, che Napoli si era inserita in pieno nella vicenda europea di metà secolo e la aveva influenzata quando, nel frattempo, si era esaurita la fase decisiva del caravaggismo. E Giordano era pittore molto amato

da Bologna: e, come talvolta accade, forse proprio per questo quell'abbozzo geniale non divenne mai una monografia.

Gaspare Traversi nell'illuminismo napoletano: di colpo, si può dire, l'epoca è mutata, negli stessi anni si incrociano cose diverse, va cambiando soprattutto la dimensione culturale e politica, la parola passava ai Genovesi, ai Filangieri, agli Intieri, ai Brogna, ai Tanucci; il discorso si laicizzava e si rivolgeva non al vecchio ceto forense, ormai esaurito o quasi nel suo ruolo economico e politico, ma a una *élite* delle nascenti professioni liberali e del commercio moderno, esaltata da Genovesi e in parte sostenuta dalla monarchia borbonica, spesso in tutt'altri affari impegnata. Sullo sfondo, però, si formava anche un nuovo raggruppamento sociale, fatto di borghesi proprietari terrieri, arricchiti dalla rendita passiva ma dediti a nuovi traffici, *parvenus* della cultura, con la volontà di civilizzarsi, che si confrontavano con la monarchia che intanto cercava di parlare il linguaggio di un inedito riformismo, intorno al quale in dialettica spesso solitaria discutevano i grandi intellettuali. Un altro secolo, un altro mondo. Non si andava formando una società aggregata e unitaria, ma i riferimenti e le gerarchie si trasformavano con grande rapidità. Il che non comporta affatto che tutte le scuole dell'arte figurativa seguissero o addirittura guidassero questi mutamenti. Tutto o quasi sembrava nascere ancora dalla fornitissima bottega di Solimena, anche ai livelli alti delle invenzioni di Francesco De Mura. Altri invece inseguivano altre soluzioni e altre formule.

Ma l'attenzione di Bologna si ferma sull'unico pittore 'napoletano' attento (più di Bonito, contro Bonito, oltre Bonito) alla trasformazione sociale e morale in corso, ai nuovi protagonisti che si erano affacciati sulla scena, cambiandone le dominanti, modificando il panorama di fisionomie, di personaggi variamente affaccendati, di abiti, di attività anche futili.

Qui una citazione da Bologna mette in evidenza ciò che egli chiama con insistenza la «critica socio-morale» che Traversi operava nei confronti di quella nuova genia che si affacciava sulla città e la affollava, contribuendo a mutarne le dominanti sociali e culturali: un piede in città, un altro in campagna: «Siamo insomma in un punto in cui, anticipando ciò che dei futuri borghesi di provincia diranno nel secolo successivo un De Roberto (...) ma, anche più su e prima, un Balzac, e persino un Courbet (...), è la "moralità" di questo nuovo gruppo sociale che entra in scena, con la virulenta corposità delle sue passioni e la sua realistica avidità, nonché con le goffezze, le smancerie, l'ipocrisia basilare. Traversi individuò soprattutto tali aspetti», ma non trascurando «anche i particolari della genesi sociale del fenomeno: come il ceto individuato aveva origini contadine indubbe, il pittore non se lo lasciò sfuggire»³.

E qui il discorso dello storico si fa sottilissimo, e conquista un alto livello ermeneutico che resta una acquisizione nelle ricerche su Traversi inaugurate da Roberto Longhi nel 1927. Bologna cercò di definire la profondità e l'autonomia della ricerca del pittore, le ragioni che lo condussero a una fortissima e singolare rivisitazione delle culture naturalistiche del Seicento napoletano, tra Caravaggio e Ribera. Ancora una volta la rinascita costante di questo filone, anche se reinventato da Traversi in un rapporto meditato con la realtà umana e sociale che lo circondava.

Ma veniamo al merito della tesi di Bologna, che mi pare chiarisca aspetti generali della situazione propriamente napoletana al di là della dimensione delle arti figurative (sulle quali non saprei che cosa aggiungere, se non l'ammirazione per il ricostituito catalogo di Traversi e le sottili distinzioni a riguardo).

Per Bologna, il ceto 'nuovo' era rappresentato da Traversi nella complessità delle sue figure, dove l'ironia, non la caricatura, tiene la scena insieme a una forte punta di disprezzo che era anche critica socio-morale; un ceto che più resisteva agli sforzi della politica riformista, alleato di altre potenti forze della tradizione. In quella politica erano impegnati, più che la monarchia borbonica affaticata e distratta dalle conseguenze della Guerra di Successione austriaca, i grandi intellettuali, da Genovesi a Intieri, da Galanti a Brogna. Insomma, Traversi appare oggettivamente e *politicamente* alleato di quella generazione di intellettuali napoletani in lotta per le riforme anche contro il nuovo ceto rappresentato dal pittore: predominante, ad esempio, la lotta per la formazione del catasto onciario che avrebbe messo in riga proprio il nuovo ceto agricolo-cittadino.

È del tutto immaginabile che Traversi nulla potesse sapere del dibattito intorno al suddetto catasto, ma 'oggettivamente' la sua critica finiva per dirigersi proprio contro figure sociali che combattevano ogni idea di riforma. Se si riguardano i classici studi di Franco Venturi, ancora insuperati, la situazione torna descritta con plastica evidenza. Giustamente Bologna ricorda più volte l'importanza di Antonio Genovesi nel quadro napoletano di quegli anni, e mette in rapporto il disprezzo che il vecchio filosofo-economista manifestava proprio, e non solo, nei confronti di queste nuove figure che anche in pittura erano emerse con le nuove intuizioni di Traversi. Si dovrebbe però aggiungere alla posizione assai ben rappresentata da Bologna, l'ulteriore suggestione di una sorta di alleanza, che forse non poteva esser politicamente inconsapevole, tra un Traversi, pittore così acuto e partecipe della vicenda sociale, e chi, con il lavoro politico-intellettuale, cercava di porre le basi proprio per l'emarginazione di un ceto parassitario come quello descritto nei dipinti del pittore, che era un vero blocco allo sviluppo. Certo, il lavoro di Traversi aveva tutto un altro campo di autonomia e di applicazione, ma perfino l'insistenza con la quale egli si dichiarò sempre, fino alla fine e dopo tante peregrinazioni, «Neapolitanus», lascia intravedere un rapporto assai forte con il luogo dove tutto per lui era incominciato.

E ora giungo al *Caravaggio* di Bologna. Non mi riferisco solo al volume pubblicato nel 1992 e ripubblicato con molte aggiunte nel 2006. Caravaggio è l'autore' di Bologna, che apprese gli elementi essenziali dell'immensa personalità del pittore dall'insuperabile opera del suo maestro Roberto Longhi, alla quale per tutta la sua vita aggiunse contributi su contributi, per una ragione che si può sintetizzare così: Caravaggio, per Bologna, è l'uomo cui si deve la nascita della pittura moderna. Per giungere a questa conclusione lo storico ha affrontato il tema del Moderno come tale, dell'Età nuova, senza staccarlo dall'opera del maestro lombardo con

una trattazione a parte, ma ricavandolo problematicamente dall'interno di essa, e da questo interno misurandola con ciò che stava rivoluzionando il mondo. Per cui ne risulta un rapporto intrinseco alla sua rappresentazione visiva. Osservazione cui bisogna dare un certo peso, per cogliere il metodo di lavoro di Bologna, che certo lavorava sui contesti – e come! – ma provava a farlo in connessione con l'orizzonte delle forme e dello stile cui si rivolgeva la sua attenzione di allievo di Longhi. Insomma, per dirla più in chiaro, non il contesto come generico ambiente storico, pur da Bologna conosciuti nei minimi particolari, e con una memoria invidiabile, ma colto nella sua connessione intrinseca con l'opera di Caravaggio. Il quale, secondo Bologna, «esige d'essere considerato il vero punto di partenza del ramo innovativo della pittura moderna europea»⁴. In una sede come questa, non avrei nemmeno bisogno di ricordare, e tanto meno di ricostruire analiticamente, la tesi centrale di Ferdinando sul 'naturalismo' del maestro lombardo, in opposizione radicale e polemica nei confronti di chi, come esemplarmente il pur raffinato Maurizio Calvesi, insisteva su un rapporto, a suo dire documentabile, tra l'iconografia caravaggesca e la teologia controriformata, leggendo la sua pittura in chiave simbolica, «mediante l'appello alla cristologia salvifica della Controriforma»⁵. Bologna ha dedicato centinaia di pagine a questo problema fin dai saggi degli anni Settanta, con spirito analitico e pure molto polemico.

Quel che io posso sottolineare più dall'interno, e con qualche commento, sono i punti alti della frattura operata dal Moderno, e l'idea di un loro convergere unitario movendo dai più diversi punti di vista e dai più differenti saperi. Per dirla in breve, emerge, dal libro di Bologna, un Caravaggio visto con Galilei e Bruno, con Campanella e Della Porta, con Sarpi e Bacon, con i nominalisti alla Occam, tutti, in forme diverse, con tonalità e tipi di lavoro lontanissimi tra loro, alla ricerca di una 'verità' che non aveva più alle spalle nessun presupposto che non fossero gli occhi indaganti, che non fosse lo sguardo capace di penetrare nelle forme della vita, della natura, dei corpi, del cosmo, occhi quasi sorpresi dallo spettacolo che gli si apriva dinanzi. Su questo tema, in qualche occasione Bologna interloqui esplicitamente con le mie osservazioni su Bruno. Esser discusso da un maestro è sempre bello, ti dà l'impressione di aver scritto qualcosa che valeva la pena di scrivere, e quel dialogo fu per me assai proficuo.

È mia opinione che il rapporto Caravaggio-Bruno debba essere privilegiato rispetto ad ogni altro, ad esempio rispetto a quello di Caravaggio con Galilei, e con lo spirito del galileismo, ossia la pura scienza. Questo mi pare vero anche se si può supporre una frequentazione personale tra i due nel palazzo del cardinal Del Monte, cosa impossibile per Bruno. Su questi temi è come se la discussione tra noi continuasse, e c'è molta malinconia per l'impossibilità che ciò avvenga.

Ora in massima sintesi: 'naturalismo' di Caravaggio? 'Naturalismo' di Bruno? Sì, alla condizione che Bologna ben descrive con convinzione, e che io voglio ancor più spingere in avanti: che non sia, il naturalismo, un passivo rispecchiamento della realtà, trasferita dal di fuori nella tela o nei libri,

ma sia natura vivente, non da imitare ma a cui dar vita, vita che non sta nelle cose come stanno 'fuori', ma sta nell'occhio di chi vede e vedendo crea, perfino quando sembra solo riprodurre l'oggetto. L'occhio moderno esemplarmente 'creato' da Bruno e da Caravaggio; occhi nei quali c'è sempre di più di quello che staticamente è 'fuori', c'è il loro 'eroico furore', la rappresentazione, se si può usare questa parola, di quell'eterno, di quell'infinito di cui essi posseggono le chiavi e che preme sotto la pelle delle cose finite senza mai potersi compiutamente realizzare. L'esterno non c'è più come esterno, è interiorizzato. Un occhio che sa di non avere più nessun sostegno esterno su cui poggiare fidenti lo sguardo e trasformarlo in sguardo iconico, garantito e quasi immobilizzato da ciò che gli sta davanti: perciò tutti insieme Bruno, Caravaggio, il Moderno, l'Età nuova. Lo sguardo di Bruno e di Caravaggio è uno sguardo tragico perché del tutto consapevole che la vita si svolge in quel battito eterno che solo un grande pensiero riesce a cogliere in ciò che vede o inventa. Bruno 'inventa' per primo il mondo infinito, e nientemeno senza più alcun centro; formica e uomo son fatti della stessa pasta, come i fiori e le figure umane per Caravaggio; l'uomo non è più centro di niente, l'antropocentrismo è battuto, anche se l'uomo possiede l'immensa potenza del pensare. La natura è vita allo stato puro; ogni tradizione, grecità, umanesimo, si è consumata, quando torna il rapporto diretto natura-vita; si apre un nuovo tempo, l'infinito riscoperto preme sotto ogni vivente, e solo l'eroico furore può portarlo a luce.

E però è 'umbratile' il mondo di Bruno, come lui scrive dappertutto; ombra e luce stanno in una relazione che non si può sciogliere e che impedisce all'uomo di guardare in faccia l'infinito, che però può esser colto nel proprio fare e nella propria creazione. Rogo e bruciamento al più presto, per Bruno, come si può immaginare. Egli spezzava e falsificava la logica del vecchio racconto biblico sulle origini del mondo, escludeva la centralità della Terra, centro e periferia diventavano identici, e lui ricavava, da tutto questo, cose che nemmeno il mondo eliocentrico di Copernico aveva sfiorato. C'è una potente e tragica religiosità di Bruno: nessuna confessione di fede, ma il senso panico di fronte al mondo infinito che si apre nella sua fantasia e davanti al suo occhio. Scrive Bologna: «come non pensare (...) proprio al Caravaggio, quando organizza il dato primario del buio assoluto, per osservare come operi il raggio di luce che lo squarcia e va ad abbattearsi su uomini e cose, o pezzi di uomini e cose?»⁶.

Questo incontro tra luce e ombra è il Moderno, è l'Età nuova dove il buio assoluto è l'abisso da cui bisogna liberarsi senza mai poterlo dimenticare. Come Vico sa – per richiamare un pensiero che forse derivava anche da Bruno, senza poterlo dire – quando scrive, per interpretare la «Dipintura» di Domenico Antonio Vaccaro che precedeva la sua *Scienza Nuova*: «Le tenebre nel fondo della dipintura sono la materia di questa Scienza, incerta, informe, oscura»⁷. E Hegel scriveva: «È facile accorgersi che nell'assoluta chiarezza non si vede né più né meno che nell'assoluta oscurità, e che così l'uno e l'altro vedere sono un puro vedere, un veder nulla. La pura luce e la pura oscurità sono due vuoti, che sono lo stesso. Solo nella luce de-

terminata – e la luce è determinata dall’oscurità – quindi solo nella luce intorbidata, si può distinguere qualcosa. Parimenti qualcosa si distingue solo nell’oscurità determinata – e l’oscurità è determinata dalla luce – e quindi solo nell’oscurità rischiarata. Ciò avviene perché non v’ha che la luce intorbidata e l’oscurità rischiarata che abbiano in sé stesse la differenza»⁸. Caravaggio raccontato in filosofia teutonica.

Molto si apprende dalla ricerca di Bologna e dal suo modo di intendere il ‘naturalismo’; molto dal suo rigetto polemico della dimensione iconologica cui ho fatto riferimento; molto, quando definisce ‘etica’ di Caravaggio come interna al suo fare⁹. Vorrei qui solo pronunciare una parola che Bologna non pronuncia, e cioè accennare alla ‘religiosità’ di Caravaggio, mentre egli parla invece di ‘incredulità’. Religiosità è qualcosa di più della sua ‘etica’, è tutta interna alla sua visione tragica del mondo; non voglio dire del ‘sacro’, che era mondo anch’esso, ma in Caravaggio non è mai, proprio mai, ‘sacro’ distaccato dal mondo. Visione tragica, che non indica atteggiamento nihilistico, o angoscia, o struggimento (come già si è visto in Bruno), ma senso dell’ombra da cui nasce tutto, abisso che non ha nessun presupposto cui appoggiarsi, e dal quale le figure emergono portando sulla tela la sorpresa drammatica della vita d’ogni giorno, non della grande storia, con figure della quotidianità dove è l’uomo stesso a soffrire la croce, anche quando ‘rappresenta’ altro da sé. Pure per questo, Bruno e Caravaggio stanno insieme, una sintonia impressionante anche nella completa diversità degli strumenti che usavano, e pur di fronte alla straordinaria sensibilità di Bruno per l’immagine, parte viva, decisiva, del suo stesso linguaggio.

Qui si concludono le cose di cui (forse) posso parlare io. Devo aggiungere solo il richiamo alla sua ricerca su Battistello e i caravaggeschi napoletani (intensa, innovativa, problematica), dove si esaminano pure i problematici confini che si devono fissare per parlare di caravaggismo in un ambiente precocemente invaso dalla presenza di Ribera. Concludo dicendo che, come tutti sanno, la ricerca di Bologna ha investito tanti altri temi, dall’alto Medioevo all’Ottocento, veramente ‘la vita come ricerca’: che è un gran titolo di un libro di Ugo Spirito, ben adatto a riconoscere quanto dobbiamo a Bologna, alla sua figura di maestro, all’opera sua che resta tra noi.

¹ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 64.

² Ivi, p. 115.

³ F. BOLOGNA, *Gaspare Traversi nell’illuminismo europeo*, Napoli 1980, p. 28.

⁴ IDEM, *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992, p. 175.

⁵ Ivi, p. 138.

⁶ Ivi, p. 183.

⁷ G. VICO, *La Scienza Nuova giusta l’edizione del 1744 ...*, a cura di F. NICOLINI, I, Bari 1911, p. 49.

⁸ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. MERKER, trad. di N. MERKER, N. VACCARO, Torino 1967, p. 937.

⁹ F. BOLOGNA, *L’incredulità del Caravaggio*, cit., p. 190.

Indice dei nomi

- Abbate, Francesco, I, 12, 14-15, 31, 43-44; II, 30
Abetti, Luigi, II, 71; III, 49
Aceto, Gaetano, II, 71
Acevedo y Zúñiga, Manuel, conte di Monterrey, I, 52-53
Acordon, Angela, II, 70
Acquaviva, Isabella, II, 29, 31
Adam, Robert, I, 79
Afan de Rivera, Pedro, duca di Alcalá, I, 17-18, 20, 22-23, 25, 28, 31; II, 43
Affinito, Fabrizio, II, 67
Agliani, Domenico, II, 16
Aguilar Olivencia, Mariano, I, 78
Ajello, Mario, II, 62
Alabiso, Annachiara, I, 31
Alaimo, Antonio, III, 24
Alaimo e Gulino, ditta, III, 32
Alamaro, Eduardo, I, 64
Alfani, Carlo, II, 75, 79
Alberti, Leon Battista, I, 60, 71, 68
Albrizzi, Giovanni Battista, II, 53
Aldobrandini, Elena, I, 78
Aldobrandini, Giovan Francesco, I, 78
Aldobrandini, Olimpia, I, 78
Alessandro Magno, III, 36
Alfani, Laura, III, 48, 50
Alfieri, Benedetto, III, 34, 38
Alfonso V d'Aragona, *detto* il Magnanimo, I, 53, 67, 73
Alfonzetti, Beatrice, III, 64-65
Aliberti Gaudio, Filippa M., III, 19
Alifano, Enrica, I, 32, 42, 44
Alighieri, Dante, I, 57, 59-60
Alinari, fotografi, I, 71
Alisio, Giancarlo, I, 31, 54; II, 72, 74; III, 55, 64
Alonso de la Higuera, Gloria, I, 54
Alonso Moral, Roberto, I, 28
Alonzo, Giuseppe, II, 16
Altamira, Rafael, I, 31
Altamura, Saverio, II, 54
Álvarez de Toledo, Pedro, marchese di Villafranca, I, 23, 28, 45
Álvarez López, Ana, I, 55
Álvarez Martínez, Fernando, III, 18
Alvino, Errico, I, 57, 80
Ambrogini, Angelo, *detto* il Poliziano, I, 60, 65
Amendola, Aurelio, II, 77, 79
Amirante, Giosi, III, 64
Ammirato, Scipione, I, 14, 18, 20, 28
Androsov, Sergej, II, 79
Angelini, Tito, I, 57, 64
Angulo Íñiguez, Diego, III, 18
Annibale, III, 40
Antal, Frederick, III, 66
Antonelli, Attilio, III, 18
Antoniani, Pietro, I, 19, 25
Antonio di Puccio Pisano, *detto* il Pisanello, I, 67
Apollo, II, 14
Aragón, Pedro Antonio de, duca di Segorbe e di Cardona, I, 17, 23, 25-31
Arbace, Lucia, I, 64; II, 33
Archetti, Gabriele, III, 64
Arcoleo, Giorgio, II, 62
Arias Martínez, Manuel, III, 18
Asor Rosa, Alberto, II, 61
Assereto, Gioacchino, II, 43
Astarita, Tommaso, I, 42, 54-55
Astrua, Paola, III, 39, 41
Attanasio, Sergio, I, 54
Avena, Adolfo, I, 80
Azzolino, Giovan Bernardino, II, 67
Bacchi, Andrea, II, 16
Bacci, Giorgio, I, 63
Bacone, Francesco, III, 70
Baiaacca, Giovan Battista, II, 16
Baker, Christopher, II, 51
Balbi, Barbara, I, 28
Baldoni, Laura, III, 33
Baldi, Giuseppe, III, 64
Baldinucci, Filippo, II, 45-46, 48, 50-52, 44-46, 51
Balducci, Francesco Saverio, II, 36, 44-46, 51
Balducci, Giovanni, *detto* il Cosci, II, 65-71
Balducci, Sebastiano, II, 67
Ballabio, Fabrizio, I, 32
Ballini, Pier Luigi, II, 62
Balthasar Carlos di Spagna, I, 47-48
Balzac, Honoré de, III, 69
Baracchini, Clara, III, 32
Baratta, Alessandro, I, 18, 25, 37, 39, 41, 79
Barbolani di Montauto, Novella, II, 51
Barbutto, Gennaro Maria, I, 63-64
Bardellino, Pietro, III, 52, 55, 57, 64
Baronio, Cesare, II, 65
Barra, Francesco, II, 63
Barra, Giuseppe, II, 64
Barrella, Nadia, I, 63; II, 73
Basco, Virginia, I, 61, 64-65
Basile, Agostino, III, 59-61, 63, 65
Bassetti, Apollonio, II, 46, 50
Bassi, Elena, II, 79
Basso, Laura, III, 40
Baticle, Jeannine, II, 36, 44
Batoni, Pompeo, III, 38, 47
Battista, Giuseppe, II, 17
Battistello, *vedi* Caracciolo, Giovanni Battista
Baudi di Vesme, Alessandro, III, 38, 40
Baumer, Lorenz, II, 79
Bausan, Federico, II, 72-74
Bava, Anna Maria, III, 40
Baxandall, Michael, II, 51
Beaumont, Claudio Francesco, III, 34-36, 38, 40
Beccafumi, *vedi* Domenico di Jacopo di Pace
Becerra, Gaspar, III, 5
Becker, Felix, III, 21, 32
Bellesi, Sandro, II, 50
Belli, Pietro, I, 78-79
Bellini, Amedeo, III, 39
Bellori, Giovanni Pietro, II, 52
Bellotto, Bernardo, III, 34
Beltrano, Agostino, II, 19-21
Benedetto da Maiano, *vedi* Benedetto di Leonardo
Benedetto di Leonardo, *detto* Benedetto da Maiano, I, 73
Benedetto Maria Maurizio di Savoia, duca del Chiabrese, III, 38, 40
Benito Doménech, Fernando, III, 40
Benvenuto, Aldo, I, 66, 68
Beritelli e La Via, Giuseppe, III, 21, 32
Bernardini, Maria Grazia, II, 16
Bernasconi, Pietro, III, 48
Berrettini, Pietro, *detto* Pietro da Cortona, II, 42, 45
Berruguet, Alonso, III, 5, 20
Bertagna, Giuseppe, I, 64
Bertocci, Stefano, III, 63
Bertoncini, Giancarlo, II, 61
Bertoni, Clotilde, II, 61
Bertozzi, Francesca, III, 49
Betussi, Giuseppe, III, 40
Bevilacqua, Mario, III, 19
Bibbiena, il, *vedi* Dovizi, Bernardo
Billalba, Donado, I, 77
Bisceglia, Anna, II, 50; III, 18, 20
Bisogno, Serena, I, 30
Bizzoni, Achille, II, 61
Blanc, Charles, II, 38-39, 44
Blank, Anna Maria, I, 14
Blaya, Silvia, II, 35
Bleisteiner, Claus D., I, 55
Blouet, Guillaume Abel, II, 73
Blumenthal, Arthur R., III, 39
Boccaccio, Giovanni, II, 46; III, 37, 40-41
Boccalini, Traiano, II, 16
Bolgi, Andrea, II, 19
Bologna, Ferdinando, I, 14; II, 53; III, 10, 18-20, 66-71
Bolzoni, Lina, II, 17
Bonanno, Gian Giacomo, I, 73
Bonanu da Ravona (o de Ravena), I, 67, 73
Bonaventura, Nicola, II, 63
Bonaventura da Bagnoregio, santo, I, 60
Bonechi, Matteo, II, 47, 51
Bonetti, Vittorio, I, 75
Bonfait, Olivier, II, 31
Bonghi, Ruggiero, I, 58, 60, 63, 65; II, 62
Bonifacio VIII, papa, II, 66
Bonito, Giuseppe, III, 43-45, 47-50, 69
Borbone, dinastia, II, 72; III, 43, 55, 65
Bordi, Giulia, I, 14
Borea, Evelina, III, 16, 19
Borla, Fabiana, III, 39
Borrelli, Gennaro, III, 18, 50
Borromeo, Carlo, santo, II, 65
Borromeo, Federico, II, 65
Borroni Salvadori, Fabia, II, 44, 51-52
Borzelli, Angelo, II, 14, 17
Bosch Ballbona, Joan, III, 33
Boschini, Marco, II, 50
Boskovits, Miklós, II, 52
Bosso, Raffaella, I, 66, 68
Bottasso, Enzo, I, 64
Bottiglioni, Felice, I, 39, 44
Bottineau, Yves, III, 19
Boubli, Lizzie, III, 20
Brancaccio, Nicola Antonio, I, 27
Brancaccio, Tommaso, I, 6, 14
Branciforte, Nicolò Placido, III, 22
Brejon de Lavergnée, Arnauld, II, 30-31
Bresc-Bautier, Genevieve, II, 16
Brevetti, Giulio, III, 65
Briganti, Alessandra, II, 61
Britton, John, II, 6, 11
Broggia, Carlo Antonio, III, 69
Brovadan, Carlotta, II, 45, 51
Brown, Lancelot, *detto* Capability Brown, I, 79
Brueghel, Abraham, II, 52
Brullo, Salvatore, III, 32
Brunetti, Oronzio, II, 30
Bruni, Bruno, III, 32
Bruno, Giordano, I, 59-60, 64; III, 67-68, 70-71
Bruno, Ivana, II, 30, 32
Bruzelius, Caroline, II, 5-11
Buccaro, Alfredo, I, 30, 42, 44; II, 74
Buchanan, Alexandrina, II, 6, 10-11
Buendía García, Pedro Vicente, II, 39
Bufaccia, Emanuela, I, 64
Bulgarini, Ottaviano, II, 69-71
Bulifon, Antonio, I, 23, 26, 30-31; II, 24
Bulzetto, Filippo, III, 32
Buonaccorsi, Pietro, *detto* Perin del Vaga, III, 6, 8, 10-11, 16-17, 20
Buonarroti, Michelangelo, II, 46, 49-53; III, 5, 16
Buonauro, Giuliana, I, 42
Burrini, Giovanni Antonio, II, 50
Burtin, François-Xavier, II, 36
Busino, Nicola, III, 64
Byerley, Thomas, II, 36
Cacace, Giovan Camillo, II, 19-21, 23-27, 30-33
Caccavello, Annibale, I, 17, 20, 27-28, 31
Cacciapuoti, Fabiana, I, 64
Caccini, Pompeo, II, 66, 70
Cacherano di Bricherasio, Giovanni Francesco Maria, I, 43
Caggiano, Emanuele, I, 57
Caglioti, Daniela Luigia, I, 62-63, 65
Caglioti, Francesco, I, 14, 28; II, 51
Caianiello, Tiziana, I, 23, 30
Calcara, Pietro, III, 23, 32
Caldara, Polidoro, *detto* Polidoro da Caravaggio, II, 52; III, 20
Cali, Maria, III, 18-19
Caliari, Paolo, *detto* Veronese, II, 42
Calliope, II, 16
Caltagirone, Giovanna, II, 61
Caglioti, Maurizio, III, 70
Calvo Capilla, Susana, II, 44
Cambi, famiglia, I, 28
Cambi, Alfonso, I, 18
Cambiagi, Gaetano, II, 44
Cammarano, Giuseppe, III, 52, 55-58, 61, 64
Campanella, Tommaso, I, 60; III, 68, 70
Campi, Massimiliano, I, 53
Camporese, Pietro, III, 58
Campos, Consolación, III, 18
Camuccini, Vincenzo, III, 17
Camurri, Renato, II, 62
Canale, Andrea, I, 39, 44
Canale, Gregorio, II, 69
Canale, Pasquale, I, 39, 44
Canart, Giuseppe, I, 16-17, 23-28, 30-31
Cangiano, Luigi, II, 72-74
Canone, Eugenio, I, 64
Canova, Antonio, II, 75-77, 79
Cantelli, Giuseppe, III, 33
Cantilena, Renata, I, 30
Cantini Guidotti, Gabriella, II, 53
Cantone, Gaetana, I, 54-55
Capability Brown, *vedi* Brown, Lancelot
Capaccio, Giulio Cesare, I, 21, 28-29, 67, 73; II, 70
Capaldi, Carmela, II, 79
Capasso, Bartolommeo, I, 17, 20-21, 23, 28-29, 32, 37-38, 42, 44; II, 74
Capecelatro, Alfonso, arcivescovo di Capua, I, 58
Capitelli, Guglielmo, I, 58, 64
Capobianco, Fernanda, I, 14, 28
Caporale, Gaetano, II, 71
Caporali, Dante, I, 54
Capozzi, Errico, II, 63-64
Capozzi, Michele, II, 58-64
Cappelletti, Francesca, III, 19
Cappelli, Giovan Battista, I, 26
Capuano, Giovanni, I, 28
Caracciolo, famiglia, I, 51, 53
Caracciolo, Francesco, III, 64
Caracciolo, Giovanni Battista, *detto* Battistello, III, 71

Caracciolo, Maria, I, 51-52
Caracciolo, Tommaso, duca di Roccarainola, I, 51
Carafa, famiglia, I, 67
Carafa, Decio, II, 13, 15, 67
Carafa, Diomede, I, 6, 66-68, 70, 72
Carafa, Ferrante, marchese di San Lucido, I, 17-18, 20
Carafa, Francesco, principe di Colobrano, I, 38
Carafa, Marzio, II, 66
Carafa, Oliviero, I, 68, 71
Carafa della Stadera, Anna, I, 78-79
Carafa della Stadera, Antonio, I, 78
Carafa della Stadera, Luigi, I, 78
Carafa di Maddaloni, famiglia, II, 66, 71
Carafa di Noja, Carlo, I, 64
Caravaggio, *vedi* Merisi, Michelangelo
Caravita, Andrea, II, 24, 32
Carbone, Luciano, I, 64
Cardone, Giuseppe, I, 64
Carletti, Niccolò, I, 30
Carletтини, Iole, I, 14
Carli, Enzo, II, 79
Carlo di Borbone, I, 23-24, 31; III, 34, 44-45, 50, 52, 62
Carlo I d'Angiò, II, 10
Carlo II d'Angiò, II, 9
Carlo II d'Asburgo, I, 30, 47-48, 54, 75
Carlo IV di Borbone, I, 75; II, 41; III, 5, 18
Carlo V d'Asburgo, I, 45-46, 48-49, 54
Carlo VIII di Valois, I, 47
Carlo Emanuele I di Savoia, III, 37
Carlo Emanuele III di Savoia, III, 34, 41
Carminati, Clizia, II, 16
Carmosina, I, 20, 28
Carpi, Ugo, I, 63
Carracci, Agostino, II, 52-53
Carracci, Annibale, II, 52
Carracci, Ludovico, II, 53
Carter, John, II, 10
Cartesio, Renato, III, 68
Carucci, Jacopo, *detto* il Pontormo, III, 63
Casalis, Bartolomeo, II, 58
Casnovas, Juan, I, 64
Casciaro, Raffaele, III, 18, 33
Casciello, Marco, III, 18
Caselli, Timoteo, vescovo di Marsico Nuovo, II, 69-71
Cassano, Franco, I, 66
Cassiano da Silva, Francesco, I, 31
Castaldo, Antonino, I, 17
Castellana, Stefania, II, 51
Castelli, Gabriele Lancillotto, principe di Torremuzza, III, 62
Castelnuovo, Enrico, III, 40
Castriota Scandenberg, famiglia, III, 64
Castronovo, Valerio, II, 61
Catalani, Luigi, I, 14, 72-73
Catalano, Maria Ida, I, 30-31
Catello, Elio, II, 16; III, 49
Causa, Raffaello, I, 6, 14; II, 30; III, 52, 64, 66
Causa, Stefano, II, 30, 53; III, 34, 39
Causa Picone, Marina, I, 30; II, 52
Cavaceppi, Bartolomeo, I, 30
Cavalleri di Groscauallo, Carlo Emanuele, III, 38-41
Cavaniglia, famiglia, conti di Troia e di Montella, I, 6
Cavaniglia, Diego, I, 6, 9-10, 12, 15
Cavaniglia, Garzia, I, 4, 6
Cavaniglia, Giovanni, I, 5-6, 9-12, 15
Cecchi, Emilio, I, 63
Cecconi, Alessia, II, 52
Ceci, Giuseppe, I, 14, 28, 43-44; II, 69, 71, 74
Celano, Carlo, I, 5, 14, 17, 20-21, 23, 28, 33-35, 43, 66, 73; II, 13, 16, 22, 30-31, 71; III, 64
Cennini, Cennino, III, 33
Cerasuolo, Angela, II, 30; III, 33
Cerreto, Scipione, I, 54
Cestaro, Antonio, I, 63
Chambers, William, I, 79
Chelli, Domenico, III, 51-52, 54-55, 57-65
Chiarini, Giovanni Battista, I, 43; II, 71; III, 64
Chiaro, Cesare, II, 16
Chiocca, Silvestro, I, 5, 9
Chiosi, Elvira, III, 64
Chirico, Maria Luisa, III, 64
Cianciulli, Carlo, II, 74
Ciapparelli, Pier Luigi, III, 63-64
Ciardi, Roberto Paolo, II, 51
Cicerone, Marco Tullio, I, 65
Cignani, Carlo, II, 46
Ciliberto, Enrico, III, 32-33
Ciminelli, Alessandro, I, 35-36, 43
Cioffi, Rosanna, II, 53, 79; III, 49-50, 64-65
Civiletto, Roberta, III, 33
Claudio, imperatore, II, 75
Clemente VIII, papa, I, 78; II, 65
Cocchiara, Francesca, II, 17
Coccoluto Ferrigni, Pietro (Yorick figlio di Yorick), II, 63
Cochet, Christophe, II, 12-15, 17
Codazzi, Viviano, II, 20
Coiro, Luigi, I, 28; III, 18
Collange, Adeline, II, 16
Collecini, Francesco, III, 48
Colletta, Teresa, I, 33, 37, 42, 44
Colonna, Marco Antonio, II, 26
Colonna, Marino, I, 66
Colonna di Stigliano, famiglia, III, 59-60
Colonna di Stigliano, Agostino, III, 63
Colonna di Stigliano, Andrea, III, 60
Colonna di Stigliano, Ferdinando, III, 62
Colonna di Stigliano, Giuliano, III, 63
Colonna di Stigliano, Marco Antonio, II, 74; III, 61-63, 65
Colonnese, Edgard, I, 66
Colucci, Raffaele, III, 64
Como, famiglia, II, 73
Comparato, Vittor Ivo, I, 55
Conca, Antonio, I, 27, 31
Conca, Sebastiano, III, 34, 38, 42-48, 50
Coniglio, Paola, III, 63
Contarini, Luigi, I, 20, 28
Conte, Floriana, II, 16
Conte, Maurizio, I, 66
Copernico, Niccolò, III, 70
Coppola, Nunzio, I, 64
Coraggio, Flavia, II, 79-80
Corenzio, Belisario, II, 66
Corfiati, Claudia, I, 64
Cornelio, Tommaso, III, 68
Corona, Saverio, II, 59-60, 63-64
Coronas González, Santos M., I, 54
Coronelli, Vincenzo, I, 31
Corradini, Antonio, III, 43
Corsini, famiglia, II, 46, 50
Corso, Michela, II, 30
Cortese, Giulio Cesare, I, 20, 28
Cortese, Nino, I, 30; II, 62
Corvino, Raffaele, II, 71
Costamagna, Philippe, III, 18
Costanzo, Salvatore, III, 50
Courbet, Gustave, III, 69
Covato, Carmela, I, 65
Covino, Zaccaria, II, 64
Crasso, Lorenzo, II, 16-17
Creazzo, Ileana, II, 30-31
Crespi, Giovan Battista, I, 77
Croce, Alda, I, 63
Croce, Benedetto, I, 31, 56, 58, 60-61, 63-65, 80; II, 16, 74; III, 63, 66
Croce, Elena, I, 63
Crosato, Giovanni Battista, III, 39, 41
Cruyl, Lievin, I, 31
Cucciniello, Antonella, I, 14
Cundari, Cesare, I, 14
Cuoco, Vincenzo, I, 59
Curci, Carlo Maria, I, 57
Curia, Francesco, II, 66, 68
Curzio Rufo, III, 36
Dacos, Nicole, III, 18, 20
D'Acunti, Caterina, I, 53
D'Agostino, Francesco, I, 66
D'Alonzo, Annunziata, I, 70
D'Alessandro, Domenico Antonio, I, 53
D'Alessio, Gino, III, 34-35, 37, 39-40
da Maia, Manuel, II, 73
D'Amato, Giovanni Angelo, II, 67
D'Amato, Giovanni Antonio, II, 67
Damiano, Gaetano, I, 66
Dandini, Pietro (Pier), II, 47
D'Andrea, Gioacchino F., II, 71
d'Aquino di Caramanico, Francesco, III, 62
da Penne, Antonio, I, 67
Daprà, Brigitte, I, 31
Dardanello, Giuseppe, III, 39
D'Auria, Alessio, I, 64
D'Auria, Giovan Domenico, I, 17, 20, 27, 31
d'Ayala, Mariano, III, 62, 65
de Afflitto, Alessandro, II, 70
De Amicis, Edmondo, I, 63
De Blasi, Nicola, I, 28
de Caro, Francesco Antonio, II, 19, 30
de Caro, Giuseppe, II, 30
de Caro, Vittoria, II, 30
de Carvalho e Melo, Sebastião José, conte di Pomal, II, 73
de Caumont, Arcise, II, 6, 11
De Cesare, Francesco, I, 72-73
de Cirello, Jacopo, I, 67
de Costanzo, Fulvio, marchese di Corleto, I, 35, 43
de Divitiis, Bianca, I, 14, 67, 73
De Dominici, Bernardo, I, 28-29; II, 22, 30-31, 45, 48-53; III, 34, 39
De Felice, Ezio Bruno, I, 80; III, 66
De Filippis, Leonardo, I, 28
de Frutos Sastre, Letícia, II, 50
De Gennaro, Rosanna, II, 51
de Giordano, Onofrio, I, 67
De Giovanni, Biagio, III, 66-67
De Guevara, Carlo Antonio, II, 31
De Guevara, Giovanni, II, 31
de Hippolitis, Giovan Battista, III, 19
De La Ville Sur-Yllon, Ludovico, I, 45, 55
Del Bufalo, Dario, III, 19
de Lellis, Carlo, I, 14; II, 71
Delfino, Antonio, II, 32, 70
De Lione, Andrea, II, 20
Della Marra, Flavio, II, 28, 33
della Monica, Giovan Vincenzo, I, 33, 43-44
Della Pergola, Paola, III, 19
Della Pila, Iacopo, I, 4-15
della Porta, Giambattista, III, 67-68, 70
Della Ragione, Achille, II, 30-31; III, 64
della Valle di Casanova, Alfonso, I, 57-58
Delle Donne, Fulvio, I, 54
Dell'Omo, Mariano, II, 30, 32
del Monte, Francesco Maria, III, 70
De Lorenzo, Renata, III, 64
Del Pace, Ranieri, II, 51
del Rosso, Andrea, II, 37, 46
del Rosso, Lorenzo, II, 37
Del Treppo, Mario, III, 66
De Luca, Stefano, II, 75, 79
De Majo, Marina, III, 24
De Majo, Silvio, III, 65
De Martini, Vega, II, 30; III, 50
De Matteis, Paolo, I, 77; II, 43
De Mattia, Fausto, I, 42
De Mauro, Carlo, II, 26, 32
De Mauro, Domenico, I, 36
De Mauro, Giovanni, III, 32
De Meis, Camillo, I, 58, 64
De Mieri, Stefano, I, 28; II, 65, 70-71; III, 18, 49
De Miranda, Girolamo, I, 55
Demoed, Verena, I, 54
de Montemayor, Giulio, I, 29
de Morales, Luis, *detto* il Divino, II, 38; III, 5
De Mura, Francesco, III, 34-41, 46, 69
D'Engenio Caracciolo, Cesare, III, 19
de Nichilo, Mauro, I, 64
de Nini, Nino, vescovo di Potenza, I, 18
Dentamaro, Antonella, I, 14
Denunzio, Antonio Ernesto, I, 55, 78
de Pazzis, Gennaro, I, 44
de Pazzis Pi Corrales, Magdalena, I, 54
Dépelteau, François, I, 54
De' Pietri, Francesco, II, 16
De Roberto, Federico, III, 69
De Rogatis, Salvatore, II, 61, 64
Derossi, Onorato, III, 40
De Sanctis, Francesco, I, 56-65; II, 55, 59-64
de' Seta, Cesare, I, 31, 65; III, 49
de Siloe, Diego, III, 5
De Silva Fernández de Híjar y Palafox, José Rafael, II, 37
de Sinno, Gaetano, I, 38, 44
de Toledo, Pedro, *vedi* Álvarez de Toledo, Pedro
De Urriés y de la Colina, Javier, III, 19
De Vargas, Luis, III, 5
de Vingo, Paolo, III, 64
De Vito, Giuseppe, II, 51
de Zerbì, Rocco, II, 64
di Alagno, Niccolò, I, 6
di Bisogno, Vincenzo, I, 39, 44
Di Bria, Nicoletta, I, 14
Di Bussolo, Luigi, II, 30
di Capua, famiglia, II, 66; II, 9
di Capua, Annibale, II, 65
di Capua, Leonardo, III, 68
Di Castro, Giacomo, II, 19
di Gennaro, Antonio, III, 51, 62-63
di Gennaro, Domenico, III, 51, 62-63
Di Giacomo, Salvatore, I, 58, 64, 80; II, 71
Di Liello, Salvatore, I, 54
di Loreto, Pietro, III, 64
di Macco, Michela, III, 40
Di Maggio, Patrizia, III, 50
Di Maria, Francesco, II, 33, 49, 52-53
Di Martino, Pietro, I, 5
Di Marzo, Gioacchino, III, 21, 32
Di Mauro, Leonardo, I, 30-31, 55, 79
Di Mauro, Marco, III, 65
Di Nardo, Armando, III, 65
Di Penta, Miriam, II, 31

- Di Resta, Isabella, I, 53-54
di Simone, Niccolò, II, 19-28, 30-33
Di Stefano, Roberto, II, 72
Di Vaio, Francesco, I, 63
Divenuto, Francesco, I, 14
Dolci, Carlo, II, 51
Dombrowski, Damian, I, 51, 54-55
Domenico di Jacopo di Pace, *detto*
Beccafumi, III, 17
Donatello, *vedi* Donato di Niccolò di
Betto Bardi
Donati, Andrea, II, 51
Donato di Niccolò di Betto Bardi,
detto Donatello, I, 67-68, 72
D'Onofrio, Vincenzo, *detto* Fuidoro,
Innocenzo, I, 23, 26, 30
Doria, Francesco, principe di Angri,
II, 74
Doria, Gino, I, 54
Doranzo, Ruggiero, II, 50
dos Santos, Eugénio, II, 73
Dovere, Ugo, I, 63
D'Ovidio, Francesco, I, 58
Dovizi, Bernardo, *detto* il Bibbiena,
III, 65
Du Gué Trapier, Elizabeth, II, 44
Dupérac, Etienne, I, 18, 25
Durand-Ruel, Paul, II, 39
Dyck, Antoon van, III, 68
- Ebanista, Carlo, III, 64
Edwards, John, I, 54
Elam, Caroline, II, 51
El Greco, *vedi* Theotokópoulos,
Domínikos
Elia, Domenico Antonio, I, 64
Emirbayer, Mustafa, I, 54
Enciso Alonso-Muñumer, Isabel
Luisa, I, 54
Epifani, Mario, II, 51-52
Espinalt i Castel, Carles, III, 33
Estella Marcos, Margarita M., I, 28
Eugenio di Savoia, III, 38
Evans, Walker, II, 80
Evelyn, John, I, 28
- Fabbri, Maria Cecilia, II, 46, 51-52
Fàbregas Mas, Francesc, II, 35, 39, 44
Fabris, Pietro, I, 36, 38
Falcón Márquez, Teodoro, II, 39, 44
Falcone, Aniello, I, 31
Falomir, Miguel, II, 44
Fanzago, Cosimo, I, 54, 79; II, 19-20,
26, 32
Faraglia, Nunzio Federico, I, 32-33,
42-43
Farina, Viviana, II, 30-32
Farinella, Vincenzo, II, 51
Farnese, Elisabetta, I, 77; II, 75
Farneti, Fauzia, III, 63
Fasano, Gabriele, I, 29
Fatigati, Giancarlo, III, 33
Fedele, Roberto, I, 80
Federico I d'Aragona, I, 29
Fera, Bernardino, II, 71
Ferdinando II d'Aragona, *detto* il
Cattolico (Ferdinando III di Napoli),
I, 45-48, 54
Ferdinando II d'Asburgo, I, 46-47, 54
Ferdinando II di Borbone, I, 24, 45-
48, 54; II, 72
Ferdinando III d'Asburgo, I, 46, 48, 54
Ferdinando IV di Borbone, II, 75; III,
45, 47, 50-51, 55, 61-62, 65, 50
Fernández Álvarez, Manuel, I, 54
Fernández Bayton, Gloria, I, 78
Fernández de Castro y Andrade, Pedro
Antonio, conte di Lemos, I, 35, 50, 54
Ferraio, I, 23
- Ferrante I d'Aragona, I, 5, 29, 66, 72-73
Ferrari, Oreste, I, 75, 77-78; II, 36, 41,
44-45, 50-52, 79
Ferrer Orts, Albert, III, 18
Ferretti, Giovanni Domenico, II, 47
Ferri, Ciro, II, 50
Ferri, Franco, II, 61
Fidanza, Giovan Battista, III, 31-32
Fiengo, Giuseppe, I, 73
Fieschi, Flavio, II, 13, 16
Filamondo, Raffaele Maria, I, 53, 55
Filangeri, Camillo, III, 32
Filangieri di Candida, Antonio, I, 20, 28
Filangieri di Candida, Riccardo, I, 29
Filangieri di Satriano, Gaetano, I, 5,
14, 28, 64; II, 69, 71; III, 69
Filippo II d'Asburgo, I, 45-48, 54; III, 5
Filippo III d'Asburgo, I, 45-48, 50, 54
Filippo IV d'Asburgo, I, 45-48, 54
Filomarino, Ascanio, II, 26, 32
Finelli, Giuliano, I, 54; II, 19
Finn, David, II, 77, 79
Finocchiaro, Agata, I, 66
Finoglio, Paolo, II, 30
Fintoni, Monica, II, 50
Fiorio, Maria Teresa, III, 40
Firrao, famiglia, I, 51
Firrao, Antonino, I, 49, 52, 55
Firrao, Cesare, I, 45-46, 48-53, 55
Fischetti, Alessandro, III, 64
Fischetti, Fedele, III, 43-44, 49-50, 52,
55-56, 58, 64
Fobelli, Maria Luigia, I, 14
Fontaine, P.F. Léonard, II, 73
Fontana, Domenico, I, 37-38, 44, 79
Fontana, Giulio Cesare, I, 34
Fontana, Maria Carmela, II, 30
Fontana, Mauro Vincenzo, II, 32,
65-67, 70-71
Fontanazza, Rossella, III, 32-33
Fontanella, Girolamo, II, 17
Forcimanya, Matteo, I, 67
Forgione, Gianluca, I, 30
Fornari, Vito, I, 58
Forte, Gaetano, III, 51, 53
Fraburch, Antonio, I, 67
Fragonard, Jean-Honoré, III, 67
Franceschini, Baldassarre, *detto* il
Volterrano, II, 51
Franceschini, Marcantonio, II, 50
Francesco II d'Asburgo-Lorena, II, 75
Francesco Stefano di Lorena
(Francesco I, imperatore), III, 38
Francesconi, Antonio, II, 73-74
Francesconi, Pasquale, II, 74
Franchetti, Leopoldo, I, 56, 63
Franchini Silvia, I, 65
Franco (o Di Franco), Salvatore, III,
48-49
Frankl, Paul, II, 10
Fratta, Arturo, III, 64
Frerichs, Lieneke Christina Johanna,
III, 20
Frezzato, Fabio, III, 33
Frinta, Mojmir Svatopluk, III, 33
Frommel, Christoph Luitpold, II, 31
Frongia, Antonello, II, 79-80
Fronzino, Pasquale, III, 43, 45-47, 49
Fuga, Ferdinando, III, 52
Füger, Heinrich Friedrich, III, 65
Fuidoro, Innocenzo, *vedi* D'Onofrio,
Vincenzo
Fulco, Giorgio, II, 16-17
Fumagalli, Elena, II, 50-51, 53
Furnari, Gianluigi, I, 66
Fusco, Maria Antonella, II, 77, 79
Gabbiani, Anton Domenico, II, 49, 52
Gabburri, Francesco Maria Niccolò,
II, 45-53
- Gabrielli, Edith, III, 40
Gaeta, Letizia, III, 18
Gagini, Antonello, III, 21
Gagini, Domenico, I, 5, 10
Gaio Giulio Cesare, II, 35
Gaja, Francesca Romana, III, 40
Galante, Gennaro Aspreno, I, 43
Galanti, Giuseppe Maria, III, 69
Galasso, Angela, II, 67, 71
Galasso, Giuseppe, I, 55, 63, 65; III, 66
Galeotti, Ugo, II, 63
Galilei, Galileo, III, 68, 70
Gallavotti Cavallero, Daniela, III, 19
Gallo, Agostino, III, 21
Gallo, Niccolò, I, 65
Gallo, Rossella, III, 32-33
Galotta, Giulia, III, 32
Gambardella, Alfonso, III, 50
Garberi, Mercedes, III, 40
Garella, Luciano, I, 66
Gargiulo, Domenico, *detto* Micco
Spadaro, I, 25-26, 31, 36-37, 39
Gargiulo, Michele, I, 66
Garin, Eugenio, I, 65
Garez, Pierre Georg, II, 73
Garrigou, Alain, II, 62
Garzilli, Paolo, I, 29
Garzya, Chiara, III, 50
Gasparini, Leone, I, 28, 30-31
Gasparrini, Carlo, I, 30, 67, 73; II, 79-80
Gasse, Stefano, I, 42
Gattola, Erasmo, II, 32
Gaucci, Carlo, I, 43
Gaudioso, Eraldo, III, 18-19
Gelli, Vaima, II, 52
Gemelli Careri, Giovan Francesco,
I, 27, 31
Gemito, Vincenzo, I, 65
Genevois, Louis, I, 80
Genovese, Gaetano, I, 24
Genovesi, Antonio, III, 69
Gentilcore, David, I, 43
Gentile, Salvatore, III, 32
Gentilini, Giancarlo, I, 15
Gervasio, Vincenzo, II, 62
Gesino, Antonio, II, 50
Gesualdo, Alfonso, II, 65-66
Gherardi, Raffaella, II, 61
Gherardini, Alessandro, II, 47
Ghiberti, Lorenzo, II, 46
Ghisetti Giavarina, Adriano, I, 78;
II, 72-73
Giacovelli, Domenico, II, 30
Giammattei, Emma, I, 56, 60, 63-65
Gianfrancesco, Lorenza, I, 55
Giannatiempo López, Maria, III, 33
Giaquinto, Corrado, III, 38-39
Giardina, Filippo, III, 22, 26
Gilberto II Pio di Savoia, II, 41
Gioacchino Murat, III, 51-52, 64
Giordano, Fabio, I, 68
Giordano, Guglielmo, I, 80
Giordano, Luca, I, 76-78; II, 34-53;
III, 44, 68
Giordano, Luigi, II, 72-74
Giotto di Bondone, II, 46
Giovanna d'Aragona, I, 29
Giovanni da Nola, *vedi* Marigliano,
Giovanni
Giovanni da Udine, *vedi* Nani,
Giovanni
Giovanni di ser Giovanni di Mone
Cassai, *detto* Masaccio, II, 53, 66
Giovanni II d'Aragona, I, 73
Gisolfo, Onofrio Antonio, I, 79
Giuliano da Maiano, *vedi* Giuliano di
Leonardo d'Antonio
Giuliano di Leonardo d'Antonio,
detto Giuliano da Maiano, I, 73
- Giunta, Gioacchino, III, 32-33
Giuseppe Bonaparte, III, 51
Giuseppe I Emanuele di Braganza,
II, 73
Giustiniani, Lorenzo, I, 43; III, 65
Gneo Pompeo Magno, II, 35
Goethe, Johann Caspar, II, 14, 17
Gomar, Antonio, I, 67
Gómez Frechina, José, III, 40
Gómez Moreno, Manuel, III, 18
González de la Vega, Diego, II, 52
González-Palacios, Alvar, I, 24, 30
Goya y Lucientes, Francisco José,
II, 38-39
Graffione, Ornella, III, 39-40
Grassi, Angelo, II, 28
Gravagnuolo, Benedetto, I, 44
Graziano, Giuseppe, III, 32
Grechi, Michele, da Lucca, III, 20
Greco, Serenella, I, 28, 31; III, 18
Gregori, Mina, II, 51-52
Gregorio XIII, papa, II, 65
Griffo, Alessandra, II, 50
Griseri, Andreina, III, 34, 36, 39-40
Guadagno, Giuseppe, II, 71
Guarino, Francesco, III, 68
Guarino, Gabriel, I, 55
Guarino, Sergio, III, 19
Guderzo, Mario, II, 79
Guerrazzi, Francesco Domenico, II, 61
Guerrieri, Guerriera, I, 64
Guerriero, Luigi, I, 73
Guglielmi, Gregorio, III, 38
Guglielminetti, Marziano, II, 16
Guida, Domenico, II, 71
Guida, Gloria, II, 32
Guidi, Guido, II, 80
Gulino, Vincenzo, III, 24
Guzmán, Ramiro de, duca di
Medina de las Torres, I, 78-79
Guzmán Moral, Salvador, II, 44
Guzmán Ribera, Enrique de, conte
di Olivares, I, 37-39
- Hackert, Jakob Philipp, III, 55, 64
Hanlon, Gregory, I, 55
Hauser, Arnold, III, 66
Hausmann, George Eugène, II, 72
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,
III, 70-71
Heidemann, Grit, I, 14
Hendricksz, Dirck, *detto* Teodoro
d'Errico, II, 66, 70
Henry, Tom, III, 19
Hermoso Cuesta, Miguel, I, 77-78
Hernando Sanchez, Carlos José, I,
54-55; III, 18
Hersey, George L., I, 73
Hess, Catherine, II, 16
Hleunig Heilmann, Margot, III, 65
Hochmann, Michel, III, 18
Hortal Muñoz, José Eloy, I, 54
Humphrey, Mary Anne, II, 10
- Iacono, Antonietta, I, 54
Iermano, Toni, I, 63; II, 62
Imbriani, Paolo Emilio, I, 57, 63
Imbriani, Vittorio, I, 29, 64
Imperato, Girolamo, II, 66
Intieri, Bartolomeo, III, 69
Iorio, Sabrina, I, 49, 53-55
Irollo, Alba, I, 30
Isaia da Pisa, I, 5
Isaiaz, Vera, I, 14
Isolani, Giulio Cesare, I, 21, 23, 26,
29-30
Jacopone da Faenza, III, 16
Jacquot, Dominique, II, 16

- James, Henry, II, 38-39, 44
 Jappelli, Filippo, I, 63-64
 Jappelli, Paola, I, 44
 Joannides, Paul, III, 19
 Jodice, Mimmo, II, 77, 79
 Joli, Antonio, I, 19-20, 25, 41-42; III, 51-52, 63
 Jones, Inigo, II, 6
 Jovene, Giovaniello, I, 36
 Juanes, Juan de, III, 5
- Kalfoun, Beatrice, III, 39
 Kany, Roland, II, 80
 Käppeli, Thomas, I, 64
 Klingender, Francis D., III, 66
 Knight, Carlo, II, 17
 Kruse, Christiane, II, 17
 Kuhn, Barbara, II, 17
- Labrot, Gérard, I, 54-55
 Lacagnina, Davide, I, 63
 La Capria, Raffaele, I, 78
 Ladislao di Durazzo, I, 67
 Lafrery, Antoine, I, 18, 25
 Lamers, Petra, II, 17
 Landolfi Petrone, Giuseppe, I, 64
 Landucci, Sergio, I, 63-64
 Lanfranco, Giovanni, II, 45
 Langetti, Giovan Battista, II, 43
 Lankheit, Klaus, II, 50
 Lanza, Giovanni, II, 57
 Lanza, Maria Teresa, I, 63
 La Pegna, Alessandro, I, 64
 Lascaris, Giuseppe Vincenzo, III, 38, 40-41
 Lassels, Richard, I, 28
 Lattuada, Riccardo, II, 30; III, 43, 48-50, 64
 Laurenti, Aurora, III, 39-40
 Lauria, Ercole, II, 74
 Lauro, Achille, III, 64
 Lauro, Emanuela, III, 31-32
 Lazzari, Jacopo, I, 49, 53-55
 Lazzeri, Simona, III, 32
 Leardi, Roberto Carmine, II, 30, 33, 71
 Le Brun, Charles, II, 43
 Leca, Benedict, II, 44
 Lehmann, Nadine, I, 14
 Lenza, Cettina, I, 79
 Lenzi, Deanna, III, 63
 Lenzo, Fulvio, I, 54
 Leone, Giorgio, II, 16
 Leone de Castris, Pierluigi, I, 14, 17, 31; II, 16, 30-31, 33, 66, 70; III, 5, 18-20
 Leone XI, papa, II, 65
 Leppien, Helmut Rudolf, I, 12, 14-15
 Leseur, Jean Baptiste Ciceron, II, 73
 Leti, Gregorio, II, 16
 Liberio, papa, II, 66
 Licht, Fred, II, 79
 Licitra, Gabriele, III, 32
 Liebermann, Marita, II, 17
 Lill, Rudolf, II, 62
 Lingelbach, Johannes, I, 23-25
 Lippi, Lorenzo, II, 45
 Li Volsi, bottega, III, 21, 23-24, 26-27, 29-32
 Li Volsi, Giovanni Battista, III, 21-30, 32-33
 Li Volsi, Giuseppe, III, 21
 Li Volsi, Stefano, III, 21, 24-25, 28-30, 33
 Lofano, Francesco, II, 30-32; III, 34
 Loffredo, Fernando, I, 28, 31
 Lollini, Fabrizio, II, 51
 Lombardi, Laura, III, 63
 Lomonaco, Tommaso, I, 42
 Longhi, Roberto, I, 5, 14; III, 16, 20, 66-67, 69-70
 Longi, Vincenzo, II, 63
- Lord Brudenell, *vedi* Montagu, John
 Lorenzetti, Costanza, III, 63
 Loth, Johann Carl, II, 43
 Lucio Apuleio, III, 56
 Lucio Licinio Lucullo, I, 18
 Luigi VIII di Francia, II, 10
 Luigi XII di Valois-Orléans, I, 47
 Luigi Filippo di Borbone-Orléans, II, 37-39, 41
 Lunetta, Francesco, III, 32
 Lupo, Leonardo, III, 28
- Macchioni, Nicola, III, 31-32
 Machet, Filiberto Maria, III, 40
 Machiavelli, Niccolò, I, 59
 Machuca, Pedro, III, 5
 Macry, Paolo, I, 65
 Madrignani, Carlo A., II, 61
 Maffei, Sonia, III, 40
 Maglio, Andrea, II, 10
 Magri, Gaetano, III, 64
 Magri, Giuseppe, III, 64
 Maietta, Ida, I, 66, 70
 Maiorino, Dionisio, I, 31
 Maiorino, Massimo, II, 79
 Maisto, Luigi, III, 65
 Malato, Enrico, I, 28-29
 Malesci, Luigi, I, 34, 43
 Malincono, Nicola, II, 52
 Malvasia, Carlo Cesare, II, 49, 53
 Malvito, Tommaso, I, 5
 Malvito, Giovan Tommaso, I, 5
 Mana, Emma, II, 62
 Manca, Alessandra, II, 80
 Mancini, Franco, III, 63-64
 Mancini, Mario, II, 63
 Mancuso, Santi, I, 64
 Mangone, Fabio, I, 57, 63-64; II, 72-73
 Manso, Giovan Battista, II, 13, 16-17
 Mantelli, Roberto, II, 32
 Marabottini, Alessandro, II, 51
 Maranta, Bartolomeo, I, 18
 Maratta, Carlo, III, 68
 Marcellini, Carlo, II, 46
 March, Eva, II, 44
 Marciano, famiglia, III, 64
 Marco Fabio Quintiliano, I, 65
 Marco Licinio Crasso, II, 35
 Marco Porcio Catone Uticense, II, 35-39, 42
 Marco Vitruvio Pollione, I, 43
 Marconi, Clemente, III, 33
 Margotta, Gaetano, II, 63
 Maria Amalia di Sassonia, III, 44, 47
 Maria Antonia Fernanda di Borbone, III, 34-35
 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, III, 45, 47, 59, 62, 65
 Maria Cristina d'Asburgo-Lorena, III, 38
 Maria Luisa di Borbone, III, 62
 Maria Teresa d'Asburgo, III, 38, 40
 Marianna d'Austria, I, 48
 Marianna di Savoia, III, 40
 Marigliano, Giovanni, *detto* Giovanni da Nola, I, 17, 23, 27-31; II, 76
 Marin, Brigitte, I, 32-34, 42-43
 Marinari, Attilio, I, 64; II, 63
 Marinas, Cristina, II, 36, 39, 44
 Marincola, Michele D., III, 33
 Marino, Giovan Battista, II, 13-17
 Marmaris, I, 70
 Marrini, Orazio, II, 48
 Martínez Millán, José, I, 54-55
 Martínez Ruiz, Enrique, I, 54
 Martini, Alessandro, II, 16
 Martini, Francesco di Giorgio, I, 68
 Martini, Simone, I, 65
 Martucci, Raffaele, II, 63-64
- Martuscelli, Domenico, I, 57
 Marvasi, Diomede, I, 62-63, 65
 Marvasi, Vincenzo, I, 65
 Masaccio, *vedi* Giovanni di ser Giovanni di Mone Cassai
 Masaniello, *vedi* Tommaso Aniello d'Amalfi
 Mascilli Migliorini, Luigi, I, 64; III, 50
 Mascilli Migliorini, Paolo, I, 28
 Masini, Patrizia, III, 19
 Masolino da Panicale, *vedi* Tommaso di Cristoforo Fini
 Masson, Alphonse-Charles, II, 36, 38-39
 Matteucci, Nicola, II, 62
 Mauro, Ida, III, 49
 Mauro, Pietro, II, 71
 Mazzacane, Aldo, II, 30-31
 Mazzantini, Carlo, I, 60
 Mazzarella, Vincenzo, III, 49
 Mazzini, Donata, I, 65
 Mediati, Domenico, I, 53
 Medici, Alessandro de', II, 65
 Medici, Cosimo III de', II, 41, 45, 49-50, 52
 Medici, Ferdinando di Cosimo III de', II, 50
 Medico, Roberto, III, 40
 Melis, Guido, II, 63
 Meloni Trkulja, Silvia, II, 50, 52
 Mena Marqués, Manuela B., I, 31
 Méndez de Haro, Gaspar, marchese del Carpio, I, 31
 Mendia, Fabiana, III, 64
 Mengs, Anton Raphael, III, 43-44, 47, 58
 Meniconi, Antonella, II, 63
 Meninni, Federigo, II, 15, 17
 Menna, Maria Raffaella, I, 14
 Mercadante, Antonio, I, 23
 Mercier, Emmanuelle, III, 32
 Merisi, Michelangelo, *detto* il Caravaggio, II, 67, 41; III, 67-71
 Merker, Nicolao, III, 71
 Merton, Robert K., II, 62
 Messina, Barbara, I, 53
 Messina, Maria Gerolama, III, 33
 Meyer, Joachim, II, 53
 Meyer zur Capellen, Jürg, III, 19
 Micco Spadaro, *vedi* Gargiulo, Domenico
 Miceli, Chiara, I, 51, 53-55
 Miceli, Elisabetta, I, 62, 65
 Miele, Camillo, II, 64
 Miele, Francesco, II, 64
 Migliaccio, Lucia, III, 64
 Miglionico, Andrea, II, 52
 Migliore, Pietro, II, 71
 Milanese, Gaetano, III, 19
 Millen, Ronald, II, 50
 Millet, Jean-François, II, 37, 41
 Milroy, Sarah, II, 44
 Milton, John, II, 17
 Minghetti, Marco, II, 61
 Miotte, Pierre, I, 25
 Mische, Ann, I, 54
 Mitridate, III, 37
 Moccia, Bernardino, I, 33
 Moccia, Francesco Domenico, I, 54
 Mocerino, Carmine, II, 79
 Molajoli, Bruno, III, 66
 Molinari, Achille, II, 61, 63-64
 Molinari, Marino, II, 60-61, 63-64
 Monbeig Goguel, Catherine, III, 18-19
 Mongardini, Carlo, II, 62
 Montagu, John, *detto* Lord Brudenell, I, 25
 Montale, Eugenio, II, 17
 Montanari, Marcello, II, 30
- Montanari, Tomaso, II, 16, 30
 Monteleagre, José Joaquín de, marchese di Salas, I, 24
 Montepaone, Claudia, II, 53
 Morandini, Francesco, *detto* il Poppi, III, 17, 20
 Morano, Antonio, I, 56, 64
 Morano, Vincenzo, I, 57
 Moreau-Nélaton, Étienne, II, 44
 Morelli, Domenico, I, 64
 Moreno Carillo, Bernardo, I, 55
 Morghen, Raffaello, III, 58
 Moriani, Giuseppe, II, 51
 Mormone, Raffaele, I, 54
 Morolli, Gabriele, III, 57, 65
 Moryson, Fynes, I, 28
 Mosca, Gaetano, II, 62
 Moscarella, Pier Tommaso, II, 68, 71
 Mottola, Mansueto, II, 69
 Mottola Molfino, Alessandra, III, 18
 Mozzati, Tommaso, III, 18
 Murillo, Bartolomé Esteban Pérez, II, 38
 Muscetta, Carlo, I, 63
 Musella, Luigi, II, 62
 Musella Guida, Silvana, II, 70-71
 Musi, Aurelio, I, 55; III, 50
 Muto, Giovanni, I, 55
 Muzio, Michele Luigi, I, 55
- Naccherino, Michelangelo, I, 28
 Naldi, Riccardo, I, 5, 14-15, 30; III, 18
 Naldini, Giovan Battista, II, 65
 Nani, Giovanni, *detto* Giovanni da Udine, III, 10, 65
 Napoleone III di Francia, II, 72
 Napolitano, Mario, II, 71
 Nappi, Eduardo, I, 30
 Nastasi, Martina, II, 51-53
 Natale, Bernardo, II, 64
 Natale, Mauro, III, 40
 Natali, Antonio, III, 18
 Nauclerio, Giovan Battista, I, 43
 Nauclerio, Muzio, I, 10
 Negri Arnoldi, Francesco, I, 12, 14-15, 31
 Nepote, Ignazio, III, 39
 Neri, Filippo, santo, II, 65
 Nicolet, Bénédict Alphonse, II, 14, 16
 Niccolini, Antonio, III, 52
 Nicolini, Fausto, I, 64
 Niola, Gennaro, II, 70
 Nisco, Nicola, II, 62
 Noiret, Serge, II, 62
 Noland, Carrie, I, 54
 Notar Giacomo, I, 23
 Novelli Radice, Magda, II, 30
 Nuzzo, Mariano, II, 70
- Occam, Guglielmo di, III, 70
 Oellermann, Eike, III, 33
 Oldrini, Guido, I, 63
 Oliva, Maria Vittoria, II, 30
 Omero, II, 16
 Ordóñez, Bartolomé, II, 76; III, 5
 Oretti, Marcello, I, 15
 Orlandi, Pellegrino Antonio, II, 47-50, 52
 Orléans, Antonio di, duca di Montpensier e Galliera, II, 38-39, 42
 Orléans, Maria Isabella, II, 39
 Orofino, Giulia, II, 30
 Orrente, Pedro, II, 38
 Ottaviani, Giovanni, III, 57, 65
- Pacca, Cola Anello, I, 20, 28
 Pacelli, Vincenzo, II, 30
 Pacheco, Francesco, III, 28, 33
 Pacichelli, Giovan Battista, II, 14, 17

- Padoa Rizzo, Anna, II, 51
 Padula, Antonio, I, 30
 Pafumi, Stefania, II, 79
 Pagano, Mario, III, 63
 Pagano, Nunziante, I, 29
 Pagano, Pompilio, I, 35, 43
 Pagella, Enrica, III, 40
 Pagliara, Nicola, III, 64
 Pagliarini, Marco, III, 65
 Palatucci, Ferdinando, I, 14
 Paleotti, Gabriele, II, 65
 Palladino, Franco, I, 64
 Palladio, Andrea, I, 43; II, 6
 Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio, II, 50-52
 Palos i Peñarroya, Joan Lluís, I, 54
 Panarello, Mario, II, 70
 Pane, Andrea, I, 79-80; II, 72-74
 Pane, Giulio, I, 29, 31, 73, 79; II, 73; III, 66
 Pane, Roberto, I, 54-55, 67, 73; II, 74
 Paoletti, Andrea, II, 50
 Paolina Busa, III, 38
 Paolocci, Dante, II, 57
 Paolozzi Strozzi, Beatrice, II, 16
 Papa, Franca, II, 30
 Papadimitrius, Sotirios, I, 66, 68
 Parente, Ulderico, I, 64
 Pâris, Pierre-Adrien, I, 79; II, 14, 16-17
 Parker, Geoffrey, I, 55
 Parma Armani, Elena, III, 19
 Parmini, Giovanni, III, 32
 Parrino, Domenico Antonio, I, 29, 54-55
 Partenope, II, 17
 Pascale, Filippo, III, 59
 Pasolini, Alessandra, III, 33
 Pastena, Carlo, III, 32
 Pastore Stocchi, Manlio, II, 79
 Paternò, Ignazio Vincenzo, principe di Biscari, III, 62
 Patturelli, Carlo, III, 48
 Paulucci, Giuseppe, II, 36
 Pavan, Martina, I, 66
 Pavanello, Giuseppe, II, 75, 77, 79
 Pazzi, Antonio, II, 48
 Pécheux, Laurent, III, 40
 Pedicini, Luciano, II, 75-79; III, 49
 Pedicini, Marco, II, 75-79; III, 49
 Pedicini, Rocco, II, 75
 Pegazzano, Donatella, II, 53
 Pellegrini, Emanuele, II, 51
 Pelusio, Giano, I, 20, 22, 28
 Pennetta, Francesco, II, 64
 Percier, Charles, II, 73
 Percy, Reuben, II, 44
 Percy, Sholto, II, 44
 Perez, Miguel, I, 67
 Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena, III, 18
 Pérez García, Manuel, I, 54
 Pérez Sánchez, Alfonso E., I, 77
 Pericolo, Lorenzo, II, 53
 Perin del Vaga, *vedi* Buonaccorsi, Pietro
 Perinián, Blanca, I, 55
 Perini, Giovanna, II, 51, 53
 Pernice, Francesco, III, 40
 Perrotta, Alfonso, II, 71
 Perrotta, Francesco M., II, 70-71
 Persico, Federico, I, 58, 64
 Perugino, il, *vedi* Pietro di Cristoforo Vannucci
 Peruzzi, Ubaldino, I, 56, 63
 Pesce, Veronica, I, 63
 Pesche, Giovanni Federico, I, 31
 Petrarca, Francesco, I, 18, 60; II, 16-17
 Petrucelli della Gattina, Ferdinando, II, 61
 Petrucci, Antonello, I, 66
 Petrucci, Francesco, III, 50
 Pettineo, Angelo, III, 32
 Pevsner, Nikolaus, II, 11
 Pezzuto, Luca, II, 50
 Pfisterer, Ulrich, II, 17
 Picchiatti, Bartolomeo, I, 79
 Picchiatti, Francesco Antonio, I, 79
 Pich, Federica, II, 17
 Picone, Renata, II, 11, 74
 Pierro, Luigi, I, 57
 Pietro da Cortona, *vedi* Berrettini, Pietro
 Pietro di Cristoforo Vannucci, *detto* il Perugino, II, 66
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, III, 51, 62-63
 Pigge, Steven Winand, I, 17, 22-23, 29
 Pignatelli, Giuseppe, III, 64
 Pimentel de Herrera, Juan Alfonso, conte di Benavente, I, 34, 50
 Pinarolo, Giacomo, II, 50
 Pingitore, Tarcisio, I, 53, 55
 Pino, Marco (Marco di Giovanni Battista), III, 6, 10, 14, 16, 20
 Pinto, Aldo, I, 28, 54, 63; II, 30-31; III, 64
 Pinto, Rosario, II, 70
 Pinto, Sandra, III, 39-40
 Pinto, Valter, II, 50-53
 Pippi, Giulio, *detto* Giulio Romano, II, 52
 Piras, Pina Rosa, III, 18
 Pirro, III, 40
 Pisanello, il, *vedi* Antonio di Puccio Pisano
 Pisani, Baldassarre, II, 15, 17
 Pisano, Giovanni, II, 76
 Piscicelli, Nicola, arcivescovo di Salerno, I, 5-6
 Piscopo, Giovan Carlo, II, 20, 31-32
 Piscopo, Giuseppe, II, 19-23, 28-32
 Pizia, III, 36
 Platone, II, 36
 Plutarco, III, 36, 40-41
 Poccetti, Bernardino, II, 65
 Pogliani, Paola, I, 14
 Poleró y Toledo, Vicente, III, 5, 18
 Polidoro da Caravaggio, *vedi* Caldara, Polidoro
 Poliziano, *vedi* Ambrogini, Angelo
 Pompa, Giulia, I, 66
 Pontano, Giovanni, I, 59
 Pontecorvo, Michele, I, 66
 Pontormo, il, *vedi* Carucci, Jacopo
 Ponz, Antonio, I, 27, 31
 Poppi, il, *vedi* Morandini, Francesco
 Porcaro, Giuseppe, III, 18
 Porciani, Ilaria, I, 65
 Porro, Daniela, II, 16
 Porta, Giovan Battista, I, 24
 Porzio, Annalisa, I, 23-24, 30
 Porzio, Giuseppe, II, 30-33
 Poso, Regina, I, 30
 Post, Chandler Rathfon, III, 18
 Pouncey, Philip, III, 16
 Poussin, Nicolas, II, 14, 31
 Prats, Bartolomeo, I, 67
 Prelasca, Amanzio, III, 37
 Presti, Bonaventura, II, 68
 Preti, Mattia, III, 68
 Previtali, Giovanni, II, 53
 Prisco, Gabriella, I, 30; II, 79
 Procacci, Giuliano, II, 62
 Procaccioli, Paolo, III, 40
 Provenzale, Bartolomeo, III, 21, 31
 Publio Ovidio Nasone, III, 58
 Publio Virgilio Marone, I, 65
 Puccini, Dario, I, 63
 Pugliano, Giuseppina, I, 63
 Pugliatti, Teresa, III, 31
 Pugliese Carratelli, Giovanni, I, 14
 Puzzioli, Paola, I, 65
 Quagliarella, Pier Tommaso M., II, 71
 Queirolo, Francesco, II, 79
 Quesada, Domenico, II, 24, 26, 28, 32
 Quilliet, Frédéric, I, 75, 77
 Quondam, Amedeo, I, 64
 Ragonese, Antonino, III, 32
 Ragonese, Giuseppe (Peppino), III, 32
 Ragozzino, Marta, I, 28
 Ragucci, Luigi, I, 43
 Raia, Luigi, I, 43
 Raiberti, Carlo, III, 38, 40-41
 Raimondi, Ezio, I, 56, 60, 63, 65
 Ramenghi, Bartolomeo, da Bagnacavallo, III, 17
 Rao, Anna Maria, III, 50
 Rapi, Salomone, II, 26
 Rattazzi, Urbano, I, 63; II, 62
 Ravaschieri Filangieri, Teresa, I, 58, 62, 64
 Raymond, John, I, 28
 Re, Vincenzo, III, 63
 Rea, Maurizio, II, 70
 Redi, Tommaso, II, 49, 52
 Redín Michaus, Gonzalo, III, 16, 18-20
 Redondo Cantera, María José, III, 18
 Regnault, Raymond, I, 14
 Reni, Guido, II, 53
 Requena, Gaspar, III, 5, 18
 Rescigno, Carlo, III, 65
 Restaino, Concetta, II, 70
 Ribera, Jusepe de, I, 79; II, 35-36, 38-39, 42, 48, 50, 52; III, 68-69, 71
 Ricca, Erasmo, II, 30-31
 Riccardi, famiglia, II, 50
 Ricci, Sebastiano, II, 46
 Ricci Petrocchini, collezione, III, 8
 Ricciardelli, Gabriele, I, 41
 Ricciardi, Giulio, III, 64
 Rickman, Thomas, II, 10
 Ridolfi, Maurizio, II, 62
 Rienzo, I, 20, 28
 Riga, Pietro Giulio, II, 32
 Rigaud, Hyacinthe, III, 35
 Righetti, Alessandro, II, 59-60
 Righini, Pietro, III, 63
 Ripa, Cesare, III, 37, 40
 Rizzo, Salvatore, III, 31, 33
 Rizzo, Vincenzo, I, 54-55; III, 39
 Robertson, Joseph Clinton, II, 36
 Robustelli, famiglia, I, 29-30
 Robusti, Jacopo, *detto* il Tintoretto, II, 53
 Rocco, Iacopo, I, 6
 Rodríguez Rebollo, Ángel, II, 44
 Rogadeo di Torrequadra, Eustachio, I, 14
 Rohault de Fleury, Charles II, 73
 Roldán, Deborah L., II, 44
 Romagnoli, Manuela, III, 32
 Romanelli, Domenico, I, 28
 Romano, Giovanni, III, 40
 Rose-de Viejo, Isadora, I, 75, 77-78
 Rosenberg, Pierre, II, 16
 Rossi, Fabrizio, II, 63
 Rossi, Pasquale, I, 63; II, 74
 Rossi Pinelli, Orietta, I, 30; II, 79
 Rosso, Fabio, I, 43
 Rota, Bernardino, I, 18
 Röttgen, Herwarth, II, 70
 Roviale Spagnuolo, *vedi* Rubiales, Pedro de
 Rubiales, Pedro de, *detto* Roviale Spagnuolo, III, 4-13, 15-20
 Rubens, Pieter Paul, II, 42; III, 68
 Rubino Mazziotti, Franco, I, 64
 Rubió, Jordi, I, 73
 Ruggiero, Nunzio, I, 63-64
 Ruiz Gómez, Leticia, III, 18
 Rumma, Lia, I, 80
 Ruotolo, Renato, II, 30
 Rusconi, Camillo, I, 24
 Ruskin, John, I, 80
 Russo, Augusto, III, 39
 Russo, Emilio, II, 17
 Russo, Luigi, I, 60-61, 63, 65
 Russo, Nicola, II, 52
 Russo, Paolo, III, 21, 24, 31-33
 Russo, Vincenzo, I, 43
 Ruta, Maria Caterina, I, 55
 Ruviale (Roviale), Francesco, III, 19-20
 Sabatini, Gaetano, I, 55
 Sabbatucci, Giovanni, I, 64; II, 63
 Sacchetti Lelli, Lucia, II, 51
 Sacco, Francesco, III, 59, 65
 Sacco, Gennaro, I, 9
 Saggese, Matteo, II, 64
 Sagraera, Guglielmo, I, 67
 Sagrestani, Giovanni Camillo, II, 45-49, 51, 53
 Saint-Non, Jean-Claude Richard de, I, 25, 79; II, 14
 Saladini, Francesco, I, 43
 Salazar, Andrea, I, 35, 43
 Salazar, Lorenzo, I, 31
 Saleri, Giacomo, I, 26
 Salviati, Francesco, III, 8, 10-11, 17
 Sambiasi, Girolamo, I, 55
 Sánchez García, Encarnación, I, 55, 78; III, 18
 Sancho, José Luis, III, 19
 Sandrart, Joachim von, II, 36, 50, 52
 Sanmartino, Giuseppe, III, 48-50
 Sannazaro, Jacopo, II, 17
 Sanpaulesi, Piero, I, 70
 Sanseverino, Antonello, I, 29
 Sansovino, Jacopo, *vedi* Tatti, Jacopo
 Santacroce, Girolamo, I, 28
 Santafede, Fabrizio, II, 67
 Santamaria, Francesca, I, 42
 Santangelo, famiglia, I, 72-73
 Santangelo, Francesco, I, 72-73
 Santangelo, Michele, I, 72
 Santangelo, Monica, I, 54
 Santangelo, Nicola, I, 72-73
 Santi, Bruno, II, 51
 Santi di Tito, II, 65; III, 16
 Santippe, II, 36
 Santoni Rugiu, Antonio, I, 65
 Sanvitale, Fortuniano, II, 16
 Sanzio, Raffaello, II, 49-50, 52-53; III, 5-6, 8, 19-20, 57
 Sapegno, Natalino, I, 63, 65
 Saponi, Giovanna, III, 18
 Sarcone, Italo, I, 64
 Sarnelli, Pompeo, I, 20-21, 29, 31, 73; II, 14, 16, 22, 24, 30-32, 50
 Saroni, Giovanna, III, 40
 Sarpi, Paolo, III, 70
 Sarti, Maria Giovanna, III, 19
 Sasso, Camillo Napoleone, I, 24, 30, 33, 42-43; II, 11
 Sasso, Gennaro, I, 64
 Savoia, dinastia, III, 34
 Savonarola, Girolamo, I, 59
 Scacciati, Andrea, II, 45
 Scallesse, Tommaso, III, 63
 Scandone, Francesco, I, 6, 14
 Scavizzi, Giuseppe, I, 75, 77-78; II, 36, 41, 44, 50-52
 Scelzo, Domenico, III, 64

- Schiavoni, Federico, I, 58, 61, 65
 Schütze, Sebastian, I, 55; II, 30-31
 Scirocco, Elisabetta, II, 71; III, 18
 Sclopis, Ignazio, I, 20, 25
 Scotto di Luzio, Adolfo, I, 64
 Sebastianelli, Mauro, III, 31
 Securo, Francesco, III, 64
 Segreto, Vita, III, 50
 Senatore, Francesco, I, 66, 73
 Sestieri, Giancarlo, I, 31; III, 50
 Settembrini, Luigi, I, 57
 Settis, Salvatore, I, 30
 Severino, Marco Aurelio, III, 67
 Seymour, Kate, III, 31
 Siciolante, Girolamo, da Sermoneta, III, 16-17
 Sifola, Alberto, I, 66
 Sigismondo, Giuseppe, I, 15, 23, 30, 73
 Simari, Maria Matilde, II, 50
 Simonelli, Giuseppe, II, 52
 Smith Bross, Louise, III, 20
 Socrate, II, 36
 Sodano, Giulio, I, 42
 Solari, Tommaso, I, 57, 64; II, 75, 79
 Soldani, Simonetta, I, 65
 Soldi, Serafino, II, 58-60, 62-64
 Solimena, Angelo, III, 68
 Solimena, Francesco, II, 52-53; III, 37-38, 44, 67-69
 Sorce, Francesco, I, 14
 Sorge, Annamaria, I, 65
 Sorrenti, Maria Teresa, II, 70
 Spadafora, Adriano, I, 28
 Spadetta, Vittorio, I, 28
 Spampinato, Giovanni, III, 32
 Sparti, Donatella, II, 53
 Spencer, Georgiana, I, 25
 Speranza, Fabio, III, 49
 Speranza, Francesco, III, 39-40
 Speranza, Laura, III, 31
 Spina, Luigi, II, 77
 Spinelli, famiglia, III, 64
 Spinelli, Carlo, duca di Seminara, I, 17-18, 20
 Spinelli, Gennaro, III, 64
 Spinelli, Giuseppe, II, 66
 Spinelli, Sofia, III, 64
 Spinelli, Tommaso, III, 55, 64
 Spinosa, Nicola, I, 30-31; II, 31; III, 40, 49-50, 64-65
 Spirito, Francesco, II, 59, 63-64
 Spirito, Ugo, III, 71
 Sricchia Santoro, Fiorella, II, 30, 50; III, 18-19, 39
 Stagi, Domenico, III, 51, 54, 63
 Stanzione, Massimo, I, 78; II, 19-21, 28, 31-32
 Starace, Francesco, I, 28-30
 Stefanucci, Antonio, III, 64
 Steinke, Horst, I, 45
 Stiberc, Peter, III, 32
 Stigliola, Nicolò, III, 67
 Stillers, Rainer, II, 17
 Stirling-Maxwell, William, II, 37, 41, 44
 Stoa, Angelo, I, 15
 Stomer, Matthias, II, 43
 Stopendael, Bastian, I, 25
 Stradling, Robert A., I, 54
 Stramacci, Mauro, II, 63
 Strazzullo, Franco, I, 14, 24, 30, 42, 44; II, 16, 74; III, 50, 63-64
 Stuart, John (Lord Bute), I, 78-79
 Subleyras, Pierre, III, 47
 Sulpicia, III, 37
 Summonte, Giovanni Antonio, I, 21-22, 28-29
 Summonte, Pietro, I, 67
 Sutura, Maria Angela, III, 24
 Taddei, Emmanuele, III, 52, 64
 Taddeo, Ilaria, III, 20
 Talamo, Giuseppe, I, 65
 Tallarigo, Carlo Maria, I, 59, 64
 Tanucci, Bernardo, III, 69
 Tarallo, Michela, I, 14-15; II, 71
 Taranto, Francesco, I, 43
 Tarcagnola, Giovanni, I, 28
 Taruffi, Emilio, II, 53
 Tatti, Jacopo, *detto* il Sansovino, III, 5
 Taubert, Johannes, III, 33
 Tavassi, notaio, III, 64
 Taylor, Isidore-Justin, II, 37
 Teodoro d'Errico, *vedi* Hendricksz, Dirck
 Terzi, Cristoforo, II, 53
 Terzoli, Maria Antonietta, II, 17
 Tesoro, Emanuele, III, 36
 Tesio, Ludovico, III, 38, 40
 Tesorone, Giovanni, I, 58, 64
 Tessitore, Fulvio, I, 63
 Tettoni, Leone, I, 43
 Theotokópoulos, Domínikos, *detto* El Greco, II, 38
 Thieme, Ulrich, III, 21, 32
 Thomas, Robin L., I, 43
 Tibaldi (de' Pellegrini), Pellegrino, III, 16
 Tiberio, imperatore, I, 18
 Tillio, Sebastiano, II, 71
 Tintoretto, il, *vedi* Robusti, Jacopo
 Tobia, Bruno, I, 64
 Toesca, Pietro, III, 66-67
 Toledo, Pedro de, *vedi* Álvarez de Toledo, Pedro
 Tommasi, Salvatore, I, 59, 64
 Tommaso Aniello d'Amalfi, *detto* Masaniello, I, 79
 Tommaso d'Aquino, santo, I, 60, 64
 Tommaso di Cristoforo Fini, *detto* Masolino da Panicale, II, 66
 Toppi, Niccolò, II, 30
 Torraca, Francesco, I, 60
 Torraca, Michele, II, 62
 Toscano, Maria, I, 30
 Tosti, Luigi, III, 37, 40
 Totaro, Paola, I, 80
 Tozzoli, Errico, II, 59, 60-61, 63-64
 Tozzoli, Francesco, II, 63-64
 Tozzoli, Giuseppe, II, 58-60, 63
 Travaglini, Federico, II, 8, 11
 Traversi, Gaspare, III, 69
 Treccozi, Damiana II, 74
 Troyli, Placido, I, 43
 Turiello, Pasquale, II, 61
 Turner, Nicholas, II, 51
 Tutini, Camillo, I, 55
 Úbeda de los Cobos, Andrés, II, 44, 53
 Uccella, Angela, I, 53
 Ullrich, Hartmut, II, 62
 Urea, Jesus, III, 18
 Utrillo, Miquel, II, 39, 44
 Vacca, Giovan Battista, I, 30
 Vacca, Giuseppe, II, 30
 Vaccaro, Domenico Antonio, I, 42; III, 70
 Vaccaro, Nicola, III, 71
 Valente, Isabella, I, 64
 Valentino, Giuseppe, II, 33
 Valenzuela, Marisol, I, 66, 68; III, 31
 Valesio, Francesco, II, 14, 17
 Valguarnera, Giuseppe, III, 22
 Vallés, Jerónimo, II, 66
 Vallin, Jacques-Antoine, I, 21, 25
 Valtieri, Simonetta, I, 14
 Valverde de, Juan, III, 18
 Van Gastel, Joris, II, 30
 Vanvitelli, Carlo, I, 79; III, 48
 Vanvitelli, Luigi, III, 38, 43-50, 52
 Vanvitelli, Urbano, III, 44-46
 Varallo, Franca, III, 40
 Varelli, Fabio, III, 32
 Varin, Charles Nicolas, II, 14
 Vasari, Giorgio, II, 46, 49; III, 10-11, 17-20
 Vassilacchi, Antonio, II, 53
 Vecellio, Tiziano, II, 42
 Venditti, Arnaldo, I, 14; III, 63
 Venezia, Antonella, I, 64
 Ventimiglia, Mariano, II, 68, 71
 Ventimiglia, Roberta, III, 32
 Venturi, Adolfo, III, 52
 Venturi, Franco, III, 69
 Venusti, Marcello, III, 20
 Verde, Paola, I, 38, 44
 Vernet, Claude Joseph, I, 25
 Veronese, *vedi* Caliari, Paolo
 Viale, Roberto, II, 52
 Viale, Vittorio, III, 40
 Viale Ferrero, Mercedes, III, 39, 41
 Vico, Enea, III, 19
 Vico, Giambattista, I, 60-61; III, 67-68, 70-71
 Vidotto, Vittorio, I, 64
 Vilasclar, Cristoforo, I, 67
 Villani, Natascia, I, 64
 Villani, Pasquale, III, 66
 Villari, Anna, I, 64
 Villari, Pasquale, I, 62
 Violante, Luciano, II, 61
 Viollet-le-Duc, Eugène, II, 10
 Virilouvet, Catherine, I, 42
 Visceglia, Maria Antonietta, I, 54
 Viscontini, Bartolomeo, II, 12-17
 Viscuso, Ezio, III, 32-33
 Visonà, Mara, II, 51-52
 Visone, Massimo, I, 80
 Vitale, Giovan Marco, II, 16
 Vitolo, Paola, II, 10
 Vittorio Amedeo III di Savoia, III, 34, 40
 Vittorio Emanuele II, I, 62
 Viva, Denis, I, 63
 Vollmer, Hans, III, 21, 32
 Volpato, Giovanni, III, 58
 Volterrano, il, *vedi* Franceschini, Baldassarre
 Voschi, Giovanni Bernardino, I, 30
 Vouet, Simon, II, 13-16, 38
 Wagner, Joseph, III, 58
 Warwick, Genevieve, II, 51
 Watkin, David, II, 11
 Whewell, William, II, 6, 11
 Wicar, Jean-Baptiste, III, 51
 Willette, Thomas, II, 30
 Willis, Frederick Charles, III, 21, 32
 Willis, Robert, II, 4-11
 Winckelmann, Johann Joachim, I, 30; III, 58
 Wittgenstein, Ludwig, III, 67
 Wolk-Simon, Linda, III, 19
 Wollesen Wisch, Barbara, III, 18
 Wright, Edward, II, 50
 Wyck, Thomas, I, 22, 25, 31
 Yeguas, Joan, II, 35, 44
 Young, Lamont, I, 80
 Yun Casalilla, Bartolomé, I, 55
 Yusupov, Nikolaj, II, 79
 Zamboni, Chiara, II, 51
 Zanardo, Donatella, III, 40
 Zanotti, Giampietro, II, 50
 Zeri, Federico, III, 20
 Zezza, Andrea, I, 55; II, 30, 50-51; III, 18-19, 39
 Zikos, Dimitrios, II, 16
 Zonta, Fabio, II, 77
 Zurita, Manuel, I, 77

Indice dei luoghi

- Abruzzo, III, 66
Agra, chiesa di Sant'Antonio, III, 22, 29
Albuquerque, III, 5, 20
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, III, 20
Andretta, II, 58-61, 63-64
Aquilonia, II, 58-59, 64
Aranjuez, I, 26, 31, 36, 38
Assoro
- chiesa di San Biagio, III, 22
- chiesa di San Leonardo, III, 22
- chiesa di San Leone, III, 22, 27, 29
Atripalda, II, 59
- Biblioteca Comunale, II, 63
Avellino, II, 61, 64; III, 52
Aversa, chiesa di San Michele, III, 45-46, 48, 50
- Barbizon, II, 37
Barcellona, II, 35, 39, 41-43
- Museu Nacional d'Art de Catalunya, II, 34-35, 37-40, 43
Barletta, Museo Civico, III, 38
Basilicata, II, 67
Battriana, III, 36
Beaulieu, National Motor Museum, collezione Lord Montagu, I, 19-20, 25, 41
Benevento, III, 50
Berlino, Gemäldegalerie, II, 43
Besançon, Biblioteca, I, 79
Bibbiena, Palazzo Civico, III, 37
Bisaccia, II, 58-59, 61
Bologna, II, 46
- basilica di San Petronio, II, 7
Boston, II, 42
- Museum of Fine Arts, II, 38
- Cairano, II, 59
Calabria, I, 79; II, 67
Calitri, II, 59, 61
Caltanissetta, Cattedrale, III, 28
Cambridge, II, 4
- University, II, 6
Campania, I, 79; II, 67
Canada, II, 39
Canosa di Puglia, III, 38
Canterbury, II, 5, 11
Capri, I, 18, 20
Capua, I, 67
Carditello, Reggio, III, 51, 54-55, 58-60, 63
Carinola, I, 67
Carrara, I, 5, 20, 30
Caserta, III, 43, 50
- Reggio, III, 43-44, 46, 48, 50, 52, 59, 61
-- Biblioteca, III, 65
-- Cappella Palatina, III, 43-47, 49-50
Castel di Lucio, chiesa matrice, III, 22, 32
Castellammare di Stabia, I, 37; III, 43
Castiglia, III, 5
Cava de' Tirreni, I, 43
Cernigola, Piano delle Fosse, I, 33
Chambéry, Musée des Beaux-Arts, II, 43
Chantilly, Musée Condé, III, 6, 8, 19
Cognac, Musée d'Art et d'Histoire, II, 43
Como, I, 5
Conza, II, 59-60
Corfù, Liston, II, 73
Crisa, valle del, III, 22
Cuenca, Museo Catedralicio, III, 45
Cuma, I, 23
- Eboli, III, 67
Engelhartstetten, Schloss Hof, III, 38
Enna
- chiesa del Santissimo Salvatore, III, 32
- chiesa della Donna Nuova, III, 28
- Soprintendenza, III, 21
Ercolano, III, 57
- Teatro, I, 24
Erei, monti, III, 21
Eufrate, I, 22
Europa, III, 21
Extremadura, III, 5, 20
- Fiesole, I, 60, 65
Firenze, I, 57, 63, 65; II, 5, 7, 37, 45, 50, 53, 65-66; III, 5, 11, 51
- Archivio di Stato, II, 50
- basilica di Santa Maria Novella, chiostro grande, II, 65
- Biblioteca Nazionale Centrale, II, 51
- Cattedrale, I, 60; II, 7
- Certosa, II, 7
- chiesa del Carmine, II, 46, 52
- chiesa di Orsanmichele, II, 7
- chiesa di Santa Felicità, III, 51, 54
- compagnia di Sant'Andrea dei Purgatori, II, 51
- Museo Bardini, II, 43
- oratorio del Gesù Pellegrino, II, 65
- Palazzo Pitti, II, 50; III, 63
- Palazzo Vecchio, III, 58
- Palazzo e Gallerie degli Uffizi, II, 65; III, 63
-- Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, III, 8, 12, 17, 20
-- Loggia, II, 7
- villa di Poggio Imperiale, I, 31
Foggia, II, 61
Fondi, I, 67
Francia, I, 52
- Gaeta, III, 44, 46
- Museo Diocesano, III, 46
Gange, I, 22
Gangi, III, 32
Genova, I, 79; II, 73-74
- Palazzo Reale, II, 43
Giugliano in Campania, III, 62, 65
- Palazzo Colonna di Stigliano, III, 51, 54, 59, 62-63, 65
Gran Bretagna, II, 6
Grecia, II, 73
Gruchy, II, 37
- Hamilton, Art Gallery of Hamilton, II, 37, 39, 41-43
- Inghilterra, II, 4
Ischia, I, 21, 29, 70
Italia, I, 78, 80; II, 72-73; III, 5
- Kenmure, II, 37
Kew, giardini botanici reali, I, 79
- Lacedonia, II, 58-64
Le Havre, Musée des Beaux-Arts
André Malraux, II, 43
Leonforte, III, 22
Liegi, II, 20, 31
Lisbona, praça do Comercio, II, 73
Lombardia, I, 15
Londra, II, 7-10, 38-39, 41-42
- Heim Gallery, II, 39, 41, 44
- National Gallery, I, 21, 25
- Victoria and Albert Museum, I, 78
Los Angeles, The J. Paul Getty
- Museum, II, 47
Lubiana, Galleria Nazionale della Slovenia, II, 43
Lucca, II, 7
- cattedrale di San Martino, II, 7
Lucera, II, 9
- Maddaloni
- chiesa del Corpus Domini, II, 67
- chiesa dell'Annunziata, II, 66
Madonie, III, 21
Madrid, II, 37, 39
- Biblioteca Nacional, I, 31
- Casa de Campo, I, 27, 29, 31
- chiesa delle Salesas Reales, III, 34
- convento dei Carmelitas Descalzas de San Hermenegildo, I, 77
- Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, I, 75-77; III, 34
-- Archivio, I, 78
- Museo del Prado, I, 77; II, 14, 37-39, 41-42; III, 5
- Palacio de Buenavista, I, 77
- Palazzo Reale di El Pardo, II, 43
Malta, Palazzo Spinola, I, 79
Mantova, chiesa di San Sebastiano, I, 68
Marmara, I, 68
Meaux, Museo Bossuet, III, 18
Messina, III, 21
- Università, III, 66
Milano, I, 5, 52
- Bigli Art Broker, III, 12, 17, 20
- Castello Sforzesco, Pinacoteca, III, 38
- Finarte, III, 45
Modena, I, 25
Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, I, 22, 25
Montecassino, II, 24-25, 29-30, 32
- Abbazia, II, 26, 30
Montella, chiesa e convento di San Francesco a Folloni, I, 6, 10, 12-13, 15
Monteverde, II, 59
Morra Irpina (Morra De Sanctis), II, 59-64
- Napoli, *passim*
- Accademia Pontaniana, I, 59
- Accademia del Disegno (Belle Arti), III, 43, 46-47, 51, 63
- Archivio dell'Arte (Pedicini), II, 79
- Archivio Storico Municipale, I, 33, 35-36, 38, 40, 42-44
- Arsenale, I, 23, 29-30
- Biblioteca Nazionale, I, 43
- Caserma di Marina, I, 24
- Castel dell'Ovo, I, 18
- Castel Nuovo, I, 18, 23, 67-68, 70
-- Arco trionfale, I, 67; II, 73
-- cappella di Santa Barbara, I, 5, 67
- Castel Sant'Elmo, I, 18
- Castelcapuano, cappella della Sommaria, III, 4, 10-11, 16, 19-20
- Circolo Filologico, I, 56-58, 61-62, 65
- Collegio dei Nobili Gesuiti, II, 14
- Darsena, I, 24, 30
- Dogana della Farina (Conservazione delle Farine o del Grano al Molo), I, 33, 36-39, 41-42
- Fontana Medina, I, 28-29
- Fosse del Grano (Conservazione del Grano al Mercatello), I, 32-34, 42, 44
- Gran Corte Civile, I, 73
- Istituto Casanova, I, 57-58
- Liceo Genovesi, I, 57
- Liceo Vittorio Emanuele II, I, 56-57, 63
- Molo Grande, I, 17-18, 21-30
- Molo Piccolo, I, 33, 37-38, 42, 44
- Monte Manso di Scala, II, 13, 16
-- Archivio, II, 16
- Orfanotrofio di Ventapane, I, 10
- Pio Monte della Misericordia, III, 34
- Porto, I, 17, 23
- Real Biblioteca Borbonica, I, 64
- Scuola Pimentel-Fonseca, I, 57
- Sebetto, I, 17
- Seggio di Capuana, I, 67
- Seggio di Nido, I, 67
- spiaggia del Mandracchio, I, 37
- Teatro di San Carlo, I, 61; III, 51-52, 56, 61, 63
- Torre di San Vincenzo, I, 18
- Università degli Studi Federico II, II, 10; III, 66
-- cortile delle statue, I, 57, 64
- Università Suor Orsola Benincasa, III, 66
- Vesuvio, II, 10
- Chiese, conventi, cappelle e monasteri*
- cappella Pontano, I, 67
- Casa Professa, I, 57
- Cattedrale, II, 6, 8, 66-67, 70, 72-73
-- cappella degli Illustrissimi, II, 67
-- cappella del Tesoro, II, 67
-- cappella della Madonna del Principio, II, 67
-- Succorpo, I, 68, 71
- collegio dei gesuiti, I, 56-57
- complesso del Salvatore, I, 63
- Croce di Lucca, II, 74
- Gerolamini, II, 73
- Gesù delle Monache, I, 77
- San Carlo all'Arena, II, 72
- San Domenico Maggiore, I, 6, 14, 58-61, 63-64; II, 7-13, 15-17
- San Giorgio Maggiore, II, 73
- San Giovanni a Carbonara, I, 27
- San Giovanni dei Fiorentini, II, 66
- San Giovanni dei Fiorentini al Vomero, II, 70
- San Giovanni dei Pappacoda, II, 7-8
- San Giovanni Maggiore, I, 28, 68; II, 8
- San Giovanniello, I, 34-36
- San Gregorio Armeno (San Ligorio), II, 29
-- cappella di San Gregorio, II, 29, 31
- San Lorenzo Maggiore, I, 6, 27, 35, 37, 43; II, 8, 10, 24, 30-32
-- cappella Cacace, II, 18-26, 28-29, 32
-- Tribunale, I, 32, 35
- San Paolo Maggiore
-- cappella Firrao, I, 49, 53-54
- San Pietro a Maiella, I, 58; II, 11
- San Pietro Martire, I, 6; III, 46, 50
- San Potito, II, 28
- San Sebastiano, I, 57
- San Severo al Pendino, II, 73
- Sant'Agostino degli Scalzi, II, 20, 27-28
- Sant'Angelo a Foro, II, 13
- Sant'Angelo a Nilo, I, 6
- Sant'Aniello a Caponapoli, II, 13
- Sant'Eframo Nuovo (ritiro dell'Immacolata Concezione), I, 10
- Sant'Eligio al Mercato, II, 8
- Santa Chiara, II, 8; III, 46
- Santa Maria ad Nives, II, 13
- Santa Maria Anteaecula, II, 29
- Santa Maria dei Miracoli, I, 77

- Santa Maria del Carmine Maggiore, II, 67-68
 - chiostro, II, 68-69
 - Santa Maria del Parto, II, 17
 - Santa Maria della Sanità
 - cappella del Tesoro, II, 68-69, 71
 - catacombe di San Gaudioso, II, 70
 - refettorio, II, 71
 - sagrestia, II, 69, 71
 - succorpo, II, 71
 - Santa Maria di Caravaggio, I, 57
 - Santa Maria di Costantinopoli, I, 33-34
 - Santa Maria di Monteoliveto, I, 4-6, 9-10, 12, 15, 27-28, 73
 - cappella dei principi di Sulmona, III, 10
 - cappella Vassallo, I, 10
 - chiostro delle Colonne, I, 10
 - Santa Maria di Monteverginella, III, 10, 13, 17
 - Santa Maria di Porta Coeli, II, 73
 - Santa Maria Incoronata, I, 6
 - Santa Maria La Nova, monumento Ferrillo, I, 71
 - Santa Teresa degli Scalzi, II, 20, 23
 - Santi Apostoli, II, 13-14, 16
 - Santi Marcellino e Festo, I, 33
 - Santi Severino e Sossio, I, 27
- Musei*
- Certosa e Museo di San Martino, I, 5-6, 8-10, 15, 17, 20, 25; III, 51, 53
 - Quarto del Priore, I, 31, 37, 39; II, 54
 - Museo Archeologico Nazionale, II, 75-79
 - Museo Artistico Industriale, I, 58, 64
 - Museo Diocesano, II, 66
 - Museo e Real Bosco di Capodimonte, I, 30, 42; II, 22, 31, 42; III, 8, 17, 19, 66
 - Centro per la Storia dell'Arte e dell'Architettura delle Città Portuali, I, 42
 - Museo Gaetano Filangieri, II, 73
 - Nuovo Museo e Fabbrica di Porcellana, II, 75
- Palazzi e Ville*
- Arcivescovado, II, 73
 - Ammiragliato, dell', I, 28
 - Como, I, 67; II, 72-74
 - Congregazioni, delle, I, 57
 - Diomedea Carafa, di, I, 66-67, 73
 - Donn'Anna, I, 78-80
 - Filomarino, I, 60-61
 - Firrao, I, 45-47, 49-55
 - Immacolatella, dell', I, 42
 - Manso, II, 16
 - Muscettola di Leporano, I, 36
 - Penne, I, 67
 - Pignatelli di Monteleone, I, 33
 - Reale, I, 16, 23-26, 31, 50; III, 8, 10, 34, 36
 - Reale di Capodimonte, II, 74
 - Spinelli di Fuscaldo, III, 52, 54-55, 57-59, 61, 65
 - Studi, degli, I, 64
 - Tenore, I, 61
 - Vicereale, I, 23
- Quartieri*
- Pizzofalcone, I, 18, 33
 - Poggio Reale, I, 28
 - Posillipo, I, 21, 29, 80
- Strade, vicoli, piazze*
- Arcivescovado, strada dell', II, 72
 - Colline, strada delle, II, 72
- Dante (già Largo del Mercatello), piazza, I, 33, 43-44, 57
 - Decumano Maggiore, I, 57, 59
 - Duomo, via, II, 72-74
 - Foria, via, II, 72-74
 - Foro Carolino, I, 38
 - Gesù Nuovo, insula del, I, 57, 61, 63
 - Gesù Vecchio, insula del, I, 57
 - Lungomare, II, 72
 - Mandracchio, piazzetta del, I, 39
 - Marinella, strada della, II, 72
 - Martiri (già della Pace), piazza dei, I, 57
 - Mercato Grande, piazza, I, 32, 43
 - Mezzocannone, via, I, 57
 - Museo Nazionale, via (ora via Pessina), I, 33
 - Piliero, strada del, I, 39
 - Port'Alba, I, 33, 43, 57-58
 - Porta Capuana, I, 35
 - Porta del Carmine, I, 35
 - Porta di Santa Maria di Costantinopoli, I, 33
 - Porta Nolana, I, 35
 - Riviera di Chiaia, I, 80
 - Salvatore, via del, I, 57
 - San Biagio dei Librai, via, I, 66
 - San Domenico Maggiore, piazza, I, 58, 66
 - San Sebastiano, via, I, 58
 - San Severo, vico, I, 60-61
 - Santo Spirito, I, 33
 - Spaccanapoli, I, 57
 - Tribunali, via dei, I, 73
 - Umberto, corso, I, II, 74
 - Vittorio Emanuele, corso, II, 72
- Galleria Nazionale, III, 45
 - Piemonte, III, 34, 38
 - Pisa, Duomo, II, 76
 - Pompei, III, 57
 - Ponto, III, 37
 - Portici, I, 24
 - Reggia, Real Giardino Grande, I, 24
 - Possagno, Gipsoteca, II, 75, 77, 79
 - Puglia, I, 79; II, 67
- Ragusa (Dubrovnik), I, 79
 - Rocchetta Sant'Antonio, II, 59, 61
 - Roma, I, 5, 24, 65, 68; II, 13, 20, 32, 36, 42, 48-49, 64-66, 70, 75; III, 5, 8, 10-11, 18-20, 38, 47, 66-67
 - Accademia di San Luca, III, 11
 - Archivio di Stato, II, 44
 - basilica di San Giovanni dei Fiorentini, cappella Cavalcanti, II, 65
 - basilica di San Giovanni in Laterano, II, 65
 - basilica di Santa Maria Maggiore, II, 66
 - basilica di Santa Prassede, II, 65
 - Campidoglio, II, 17; III, 11
 - Castel Sant'Angelo, III, 10, 17
 - Loggia dei Prati, III, 16
 - Sala Paolina, III, 11, 16
 - Sala di Amore e Psiche, III, 11, 16
 - Sala di Perseo, III, 10-11, 16
 - chiesa di San Giovanni decollato, II, 65
 - chiesa di Santa Maria di Monserrato, III, 6, 10, 17
 - chiesa di Santo Spirito in Sassia, III, 10-11, 17
 - cappella Guidiccioni, III, 20
 - cappella Landis, III, 20
 - colonna Antonina, III, 65
 - convento dei Santi Alessio e Bonifacio all'Aventino, III, 5
 - Domus Aurea, III, 56
 - Esquilino, II, 66
 - Galleria Borghese, III, 14-16
 - Galleria Corsini, II, 14
 - Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, I, 66
 - Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, III, 8, 11
 - Palazzo Caetani, II, 67-68
 - Palazzo della Cancelleria
 - Sala dei Cento Giorni, III, 11, 17
 - Palazzo Farnese, III, 19
 - Pantheon, III, 59
 - Università degli Studi Tor Vergata, III, 66
 - Villa Madama, III, 65
 - Villa Medici, I, 68, 80
 - Rotterdam, Museo Boymans van Beuningen, I, 67
- Saint-Lô, maniero di Bois Marcel, I, 14
 - Salerno, Duomo, I, 5-6; III, 52
 - Salso (Imera meridionale), III, 23
 - San Giovanni Valdarno, chiesa di Santa Maria delle Grazie, II, 46
 - San Leucio, III, 47
 - San Lorenzo de El Escorial
 - Real Monasterio de San Lorenzo, Sala de Guardias del Palacio de los Austrias, III, 5, 7, 9-10, 16-18, 20
 - Casita del Príncipe, III, 19
 - Sanlúcar de Barrameda, II, 38-39
 - San Martino, II, 63
 - San Nicola la Strada, III, 43-45, 48-49
 - chiesa di Santa Maria degli Angeli, III, 42-50
 - Stradone, III, 48
 - San Pietroburgo, Museo
- dell'Ermitage, II, 43, 75-76
 - San Severo, II, 62-63
 - Sant'Agata dei Goti, II, 71
 - Sant'Andrea, II, 60
 - Sant'Angelo dei Lombardi, II, 60, 64
 - Santa Maria a Vico, casale Loreto, chiesa di Santa Maria di Loreto, II, 66-67, 71
 - Sessa Aurunca, II, 62
 - Sicilia, III, 21-22, 30-31, 33
 - Siena, II, 5
 - collezione Chigi Saracini, III, 6, 10
 - Simeto, III, 23
 - Siviglia, II, 38-39
 - Palazzo di San Telmo, II, 38-39, 44
 - Spagna, I, 17, 23, 26, 28-31, 52, 66, 75, 77-79; II, 37, 46; III, 5, 17-18, 28, 45
 - Sorrento, I, 20
 - Stati Uniti, III, 34
- Tago, I, 29; II, 73
 - Taverna, II, 33
 - Tavi, III, 22
 - Teora, II, 58-60, 64
 - Tigri, I, 22
 - Torino, III, 34, 41, 46
 - Archivio di Stato, III, 39-41
 - Galleria Sabauda, III, 39
 - Palazzo Chiabrese, III, 41
 - Palazzo Reale, III, 34, 38-39, 41
 - Anticamera dei Valletti del Re, III, 37
 - Anticamera dei Valletti della Regina, III, 38
 - Appartamento d'Estate, III, 34, 39
 - Camera da Letto del Principe, III, 36
 - Camera da Letto della Principessa, III, 34-36
 - Camera d'Udienza del Principe, III, 34-36, 40
 - Manica dei Regi Archivi, III, 34
 - Quarta Camera degli Archivi, III, 39
 - Sala del Circolo, III, 37
 - Sala del Trono della Regina, III, 36
 - Sala di Parata, III, 36, 38
 - Università, III, 34
 - Toronto, II, 44
 - Torre Annunziata, I, 35, 37
 - castello, I, 6
 - Tunisia, II, 36
 - Tusa, III, 21
- Utica, II, 35-36, 39, 42
- Vaduz, III, 8
 - Valencia, Museo de Bellas Artes, III, 5, 18, 38
 - Valladolid, I, 75
 - Velletri, Cattedrale, II, 65
 - Venaria Reale, Reggia, III, 37, 40
 - Venezia, I, 67; II, 42, 46, 51; III, 11, 39, 41
 - Arsenale Vecchio, I, 43
 - chiesa di Santa Maria della Salute, II, 51
 - Procuratie Nuove, III, 39
 - Vienna, III, 38
 - Belvedere Superiore, III, 38
 - Kunsthistorisches Museum, II, 41, 43
 - Palazzo Daun, III, 38
 - Palazzo di Schönbrunn, III, 38
 - The Albertina Museum, I, 25
 - Vietri sul Mare, I, 37
 - Viterbo, Università della Tuscia, III, 32
- Washington, Smithsonian American Art Museum, II, 22, 32

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0789-6



9 788856 907896

€ 38,00