

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VII
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2021

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VII
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2021

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. 18, 19
Gaetano Guida: p. 44
Dario Cantarella: pp. 44, 45 (sinistra)
Giovanni Iannone: p. 26
Nicola Longobardi/Arcidiocesi di
Sorrento-Castellammare di Stabia,
Ufficio Beni Culturali, pp. 7 (destra),
8 (destra)
Amsterdam, Rijksmuseum: p. 56
© The Trustees of the British Museum:
p. 55
Copenaghen, Statens Museum for
Kunst: pp. 17, 20 (al centro e a destra)
21, 23, 24, 25 (destra), 27
Glens Falls (New York), The Hyde
Collection: p. 9 (destra, in alto)
Torino, Museo Diocesano: pp. 4, 7
(sinistra), 8 (sinistra), 10, 11
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale:
p. 54
Londra, Victoria and Albert Museum:
p. 9 (sinistra, in alto)
Londra, Sotheby's: p. 9 (destra, in
basso)
Thomaston Place Auction Galleries:
p. 9 (sinistra, in basso)
su concessione del MiC (prot. 232 del
24.3.2021): p. 40

Il logo di «Napoli nobilissima», ideato
da Roberto Pane per il primo numero
della terza serie della rivista (1961),
si basa su un suo disegno tratto dalla
statua classica di *Nereide con pistrice*
ora al Museo Archeologico Nazionale
di Napoli.

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
www.napolinobilissima.net

amministrazione
artem srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

artem

redazione
luigi coiro

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nell'aprile 2021

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa
napoli

certificazione qualità
ISO 9001: 2015
www.artem.org

stampato in italia
© copyright 2021 by
artem srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Una scultura seriale della bottega di Tino di Camaino appartenuta all'Infanta Maria Apollonia di Savoia: la *Madonna delle grazie* del Museo Diocesano di Torino
Teodoro De Giorgio
- 15 Giovan Tommaso Malvito dimenticato a Copenaghen: un tabernacolo eucaristico
Riccardo Naldi
- 34 Origini e vicende di alcuni proprietari di un palazzo in Via Toledo a Napoli, ora Palazzo Monaco di Lapio (1551-1697)
Pietro Santoriello
- 44 La solenne processione del 1722 a Cava de' Tirreni per la statua d'argento di San Pietro, opera di Matteo Bottigliero e Giuseppe Avellino
Dario Cantarella
- 53 Brevi note sul ritratto di Giovanni Manzuoli nel Conservatorio di Napoli e sulle *Rime* di Francesco Galluppa
Lorenzo Mattei
- 60 La costituzione sospesa. Napoli, Vienna e il destino delle monarchie dopo il 1848
Marco Meriggi
- Note e discussioni**
- 69 Fabio Mangone
Recensione a *Napoli liberty. "N'aria 'e primavera"*, mostra a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, Napoli, Palazzo Zevallos, 25 settembre 2020 – 24 gennaio 2021
- 71 Carmela Vargas
Appunti storiografici su un libro recente: Gianluca Forgione, *I Girolamini. Storie di artisti e committenti a Napoli nel Seicento*, 2020
- 75 Giulio Pane
Napoli nobilissima sessant'anni



1. Bottega di Tino di Camaino, *Madonna delle grazie*, particolare.
Torino, Museo Diocesano.

Una scultura seriale della bottega di Tino di Camaino appartenuta all'Infanta Maria Apollonia di Savoia: la *Madonna delle grazie* del Museo Diocesano di Torino

Teodoro De Giorgio

Dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria di Pulcherada a San Mauro Torinese è pervenuta nel Museo Diocesano di Torino, in occasione della sua apertura al pubblico nel dicembre 2008, una scultura in marmo bianco della Madonna, a figura intera e a tutto tondo, che tiene in braccio il Bambino con la mano sinistra, mentre con la destra gli porge una melagrana (figg. 1-2, 4, 10-12). La scultura, nonostante la menzione in un volumetto di cultura locale e nel catalogo interno del Museo, che la data alla seconda metà del secolo XIV e la riferisce alla «bottega dei Pisano», è ancora misconosciuta agli studi¹. Scopo di queste pagine è di presentare in dettaglio l'opera, che ha la peculiarità di essere identica all'esemplare custodito nei depositi della quattrocentesca chiesa di Santa Maria della Misericordia a Massa Lubrense, di recente attribuito a Tino di Camaino da Pierluigi Leone de Castris nella presente sede editoriale e da questi datato ai primi anni trenta del Trecento (figg. 3, 5)².

La 'Madonnina' ha un'altezza di 68 centimetri e la base misura, nei punti di massima espansione, 27 centimetri di larghezza e 20 centimetri di profondità. All'incirca le stesse sono le dimensioni della sua omologa di Massa Lubrense: 67 centimetri di altezza per 27 centimetri di larghezza e 22 centimetri di profondità della base. Anche senza il riscontro delle misure, il raffronto autoptico tra i due esemplari attesta la coincidenza di tutti i singoli dettagli, fino alla riproposizione fedele delle minime piegoline delle vesti. Non stupisce che in passato la versione sorrentina, in assenza di proposte attendibili sull'identità del suo autore, sia stata anch'essa riferita alla «scuola dei Pisani» da Riccardo Filangieri³.

Dall'ispezione ravvicinata della scultura torinese si evince una 'durezza' stilistica che non lascia adito a dubbi sulla preminenza qualitativa e sulla precedenza temporale di quella

massese. L'estrema politezza raggiunta nella lavorazione del marmo produce un fitto gioco di pieghe, di rigonfiamenti e di sporgenze, che favorisce la delicata vibrazione luministica d'insieme. Le superfici in origine erano rivestite di pigmenti, oggi perduti ma dei quali permangono tracce isolate, che purtroppo non permettono di appurare se la pigmentazione fosse monocroma o policroma.

La Vergine è avvolta in un ampio mantello, fermato allo scollo con un perduto monile di forma romboidale (la cui presenza è acclarata dal foro di alloggiamento dello stesso), e coronata da una corona gigliata (un tempo adorna alla base di pietre preziose o vetri colorati, dei quali permangono parimenti i fori di alloggiamento). Il Bambino, pingue nelle fattezze, è intento a stringere con la mano sinistra il frutto, spaccato al centro e ancora attaccato al suo ramoscello provvisto di foglie (fig. 1), e a contemplare la madre, sulla cui mano è seduto e alla quale tira vezzosamente un lembo del velo, che lascia libere alcune ciocche di capelli (fig. 12). La capigliatura del Bambino è resa con riccioli ribelli in rilievo; l'attillata vestina con leggerezza degrada in carne sullo scollo, sui polsi e sui piedi (fig. 10). Un perduto orecchino decorava il lobo sinistro di Gesù, come si deduce dalla presenza del foro di alloggiamento del monile. Manto e veste della Vergine, quest'ultima annodata in vita con una cintola dal disegno geometrico, ricadono sul piano di appoggio aderendo alle punte delle pantofole, mimetizzate tra le pieghe, e fondendosi gradualmente col terreno (fig. 11). Nell'insieme le condizioni di conservazione dell'opera sono buone.

Prima di procedere con la trattazione è necessario soffermarci a esaminare le vicissitudini occorse alla scultura in età moderna, che riservano non poche sorprese⁴. Nell'archivio annesso alla parrocchiale di Santa Maria di

Pulcherada, dove si conserva una nutrita raccolta di inventari di arredi e suppellettili anteriore all'Ottocento, troviamo una «Notitia della statua di marmore della S.ma Vergine posta nell'altare del S.mo Rosario». Il documento, datato 16 ottobre 1677, ci informa che:

La statua di marmore della B. Vergine col puttino in braccio qual la B. V. rimira con occhio allegro, fu già ritruata in campagna, sotterata e si giudicò che fusse perduta nell'occasione della battaglia Ceresole, e l'ebbe la Ser.ma Infanta Maria di Savoia di fl.mm., che la tenere in gran Veneratione sopra et in mezo dell'altare della sua capella (...) et essendo dopo la morte seguita in Roma di detta Ser.ma nell'anno 1656 adì 14 luglio rimasta fra le robbe che erano della medesima et in specie fra li quadri supellettili (...) molti de quali furono rimessi all'Abb.e Gio[vanni] Antonio Aghemio per rimandar a Torino: fu tra esse mandata detta statua per collocarsi in qualche chiesa conspicua per celebrare la divota alla Rev.da S.ma Vergine, già che non si faceva il monastero che lasciò da farsi. Così vista ripusta in questa [chiesa] dell'Abbadia di S. Mauro detta di Pulcherada al suo proprio altare fattoli dall'Abbate Petrino Gorìa⁵.

La notizia del fortuito rinvenimento del manufatto presso Ceresole d'Alba, sul terreno dove il 14 aprile 1544 si combatté la battaglia tra l'armata francese capitanata da Francesco di Borbone e quella italo-spagnola agli ordini di Alfonso III d'Avalos, trova riscontro letterario nella biografia ufficiale di Maria Apollonia di Savoia (1594-1656), redatta nel 1663 da Bernardino Alessio, chierico regolare di san Paolo⁶:

Due statue di Nostra Signora ella [Maria Apollonia di Savoia] teneva in somma veneratione nella sua Capella; una di marmo, ch'essendo statta a caso ritrovata in quella gran campagna, dove seguì il famoso combattimento detto di Ceresole, venne presentata in dono alla felice memoria dell'Infanta Caterina sua Madre, e che in morendo lei figlia hebbe gusto, che sopra d'un scanno le fosse posta accanto. L'altra fu di legno rappresentante quella di Loreto⁷.

Allo stato attuale delle conoscenze, non sono noti ulteriori documenti o testimonianze sulle circostanze di tale

ritrovamento. Tuttavia, accogliendo – seppure con le dovute riserve – la notizia, fra le ipotesi lecite la più verosimile sarebbe di identificare il proprietario della statua in un appartenente alla milizia italo-spagnola, che vedeva impegnata la cavalleria leggera napoletana. Alla testa della milizia c'era il d'Avalos, le cui origini ischitane e i numerosi feudi posseduti nel Regno di Napoli gli garantivano frequenti contatti nella capitale con le autorità politiche e religiose. La statua potrebbe aver accompagnato i combattenti allo scopo di assicurare la protezione celeste contro un nemico, sulla carta e sul campo, nettamente più forte.

La chiesa di Santa Maria di Pulcherada, risalente agli ultimi decenni del secolo X, rientrava nel perimetro dell'abbazia medievale benedettina di San Mauro di Pulcherada, che si avvantaggiava dell'aiuto di munifici benefattori, come attesta l'uso di pigmenti preziosi, *in primis* il blu lapislazzuli, per gli affreschi romanici del catino dell'abside centrale, e vedeva il transito di pellegrini e viandanti che sovente recavano doni e trasportavano oggetti preziosi⁸. Il passaggio della statua dalle mani di Maria Apollonia di Savoia alla chiesa di Santa Maria di Pulcherada è il risultato dell'articolata amministrazione del lascito testamentario della defunta. Nel suo testamento, redatto l'11 giugno 1656, l'Infanta di casa Savoia nomina proprio esecutore testamentario papa Alessandro VII (1655-1667), che il 2 agosto dello stesso anno incarica l'abate Giovanni Antonio Aghemio, residente a Roma, di provvedere alla sua esecuzione⁹. Quest'ultimo interpella il proprio congiunto Petrino Gorìa, arciprete della chiesa di Vercelli (e non «abbate», come erroneamente riportato nel documento sopra citato), che a sua volta affida la statua al cugino Petrino Aghemio (1596-1679), abate commendatario di San Mauro e canonico della chiesa metropolitana di Torino. Nel 1665 Petrino Aghemio promuove, a sue spese, i lavori di riqualificazione dello spazio liturgico che portano la chiesa, con la soppressione dell'originaria pianta basilicale a tre navate, ad assumere l'aspetto attuale a una sola navata¹⁰. Sul lato sinistro viene ricavata la Cappella intitolata alla Vergine del Rosario, che ospita fino al 1850, anno in cui gli ambienti sono sottoposti a urgenti lavori di restauro, la statua trecentesca, oggetto di grande venerazione popolare tanto da meritarsi il titolo di «Madonna delle grazie». Nel 1924, per disposizione dell'allora rettore monsignore Davide Corino,



2. Bottega di Tino di Camaino, *Madonna delle grazie*. Torino, Museo Diocesano.



3. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Massa Lubrense, chiesa di Santa Maria della Misericordia (depositi).

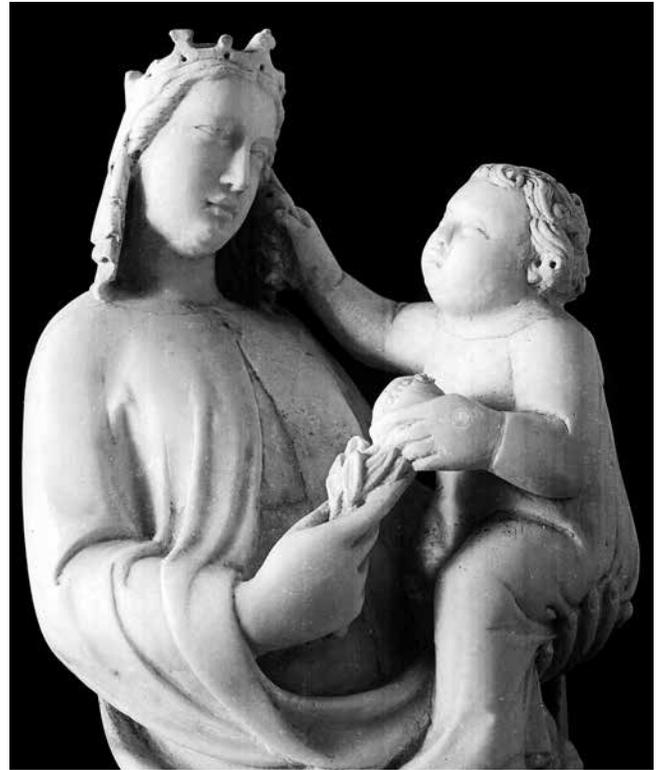
la scultura, dalla canonica dove era conservata per ragioni di sicurezza, viene nuovamente esposta alla venerazione nella Cappella del Sacro Cuore, collocata sul fianco destro della chiesa e già dedicata a San Carlo Borromeo, prima di essere definitivamente destinata al Museo Diocesano di Torino¹¹.

Grazie alle fonti d'archivio, che ci forniscono un prezioso e puntuale resoconto delle vicende che hanno interessato la scultura, possiamo escludere di trovarci al cospetto di una copia ottocentesca – dubbio che sempre attanaglia lo studioso di simili manufatti – e prendere seriamente in considerazione, per la chiara referenza trecentesca e la peculiarità della maniera, l'ipotesi di un'opera prodotta nell'ambito della bot-

tega napoletana di Tino di Camaino. Fino a oggi, per quanto mi risulta, era noto un solo caso di opere tanto seriali della bottega dell'artista da risultare identiche l'una all'altra¹²: mi riferisco ai rilievi marmorei, databili al terzo decennio del Trecento, raffiguranti la *Madonna col Bambino* che gioca con un uccellino conservati al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 6)¹³ e nella Hyde Collection di Glens Falls (fig. 7)¹⁴, ai quali sono da aggiungere quelli passati in asta da Thomaston Place nell'agosto 2013 (fig. 8)¹⁵ e da Sotheby's nel luglio 2017 (fig. 9)¹⁶. Se per i primi due, sulla scia del giudizio espresso da Wilhelm Valentiner in merito all'autenticità dell'esemplare newyorkese (già in collezione Contini a



4. Bottega di Tino di Camaino, *Madonna delle grazie*, particolare. Torino, Museo Diocesano.



5. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*, particolare. Massa Lubrense, chiesa di Santa Maria della Misericordia (depositi).

Roma e in collezione Goldman a New York)¹⁷, gli studiosi sono concordi nel riferirne la paternità a Tino, nei restanti apparirebbe fondato il sospetto di un contributo della bottega¹⁸, sebbene – in assenza di ulteriori approfondimenti scientifici – non possa nemmeno escludersi del tutto l'ipotesi di copie ottocentesche. Le quattro versioni hanno dimensioni analoghe (nell'ordine: cm 48 x 37.2; cm 48.9 x 37.8; cm 49.5 x 37.5; cm 49 x 38) e sono identiche dal punto di vista compositivo; nell'esemplare londinese si registra la mancanza degli angoli inferiori della cornice, mentre nei due in collezione privata si individuano minime variazioni sul piano qualitativo¹⁹.

Derivazioni, rielaborazioni e riproposizioni di precisi motivi iconografici da parte di Tino e della sua bottega erano note alla critica (si pensi soltanto ai casi delle Madonne stanti e a figura intera dell'Ashmolean Museum di Oxford e del Detroit Institute of Arts)²⁰, giammai però la replica fedele di un intero manufatto a tutto tondo. Come ipotizzato da Max Seidel per il rilievo del Victoria and Albert Museum e le sue repliche²¹, la natura devozionale privata è ragion d'essere della nostra statua, nella quale si percepisce lo slancio a reiterare – con risul-

tati poco soddisfacenti – la fluidità e l'eleganza tipiche della produzione eburnea del gotico francese degli ultimi decenni del Duecento, i cui esemplari non dovevano per certo mancare nel vivace ambiente artistico della corte angioina²². Qui lo scultore senese, memore delle esperienze vissute in patria ma sempre aperto alle novità, sperimentò nuovi linguaggi e nuove soluzioni stilistiche, pur restando fedele al principio di armonizzare la materia con la linea e la composizione²³. La potente squadratura delle opere pisane di Tino si attenua notevolmente a Napoli, e questo traspare con maggiore evidenza proprio in quelle opere più svincolate dai complessi architettonici, come, per esempio, nelle Madonne destinate alla devozione privata o a soddisfare specifiche esigenze culturali.

Palese è nella *Madonna col Bambino* qui presentata, e ancor più nel suo prototipo massese, lo sforzo di adeguare il linguaggio plastico alla resa formale della contemporanea pittura²⁴. Il motivo, tanto caro alla tradizione pittorica senese, del Bambino che si sollazza con il velo della madre risente dello studio delle tavole dipinte, in particolare delle coeve composizioni di Pietro Lorenzetti, del quale Tino fu amico



6. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Londra, Victoria and Albert Museum.
 7. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino*. Glens Falls (New York), The Hyde Collection.

8. Tino di Camaino (?), *Madonna col Bambino*. Thomaston Place Auction Galleries.
 9. Tino di Camaino (?), *Madonna col Bambino*. Londra, Sotheby's.



10-11. Bottega di Tino di Camaino, *Madonna delle grazie*, particolari. Torino, Museo Diocesano.

e al quale affidò la tutela dei suoi figli²⁵. I panneggi, come si evince dal manto della Vergine e dalla camicina del Bambino, ripropongono, nell'aderire ai corpi e nel fluire in fasci di linee, gli effetti, tipici della pittura, di leggerezza dei tessuti serici, sperimentati con successo da Giotto (e mediati da Lorenzetti), che soggiornò nella capitale angioina dal 1328 al 1333 e la cui bottega napoletana venne rilevata da Tino, che la diresse dal 1334 al 1336²⁶. Il richiamo al linguaggio giottesco è manifesto, inoltre, nella massa compatta del corpo del Bambino, ancorata saldamente al braccio della madre²⁷.

Il carattere tinesco della nostra 'Madonnina' si può meglio apprezzare attraverso i positivi raffronti con la produzione napoletana dell'artista, contrassegnata da precise cifre stilistiche. Illuminanti in proposito risultano sia le statue eseguite per i monumenti sepolcrali angioini, sia le composizioni in rilievo e a tutto tondo, in prevalenza Madonne col Bambino, dei primi anni trenta del secolo XIV²⁸. Per la trattazione di tali concordanze rimando al contributo di Leone de Castris dedicato all'esemplare massese, nel quale lo studioso ha documentato l'autografia tinesca con una serie di serrati confronti stilistici²⁹.

Vorrei ora mettere a riscontro gli esemplari massese e torinese per individuare le principali differenze, che attestano l'operato di due distinti artefici della medesima bottega, nella fattispecie maestro e collaboratore. Per quanto affine sia il modo di trattare il marmo, con effetti assimilabili all'alabastro, l'esemplare massese è caratterizzato da una elongazione falcata della figura e da una realistica 'architettura'

dei panneggi, oltre che da una intensa partecipazione affettiva tra madre e figlio, al contrario di quello torinese che, come rivela il confronto simultaneo e incrociato, presenta una impostazione troppo rigida e una espressività debole (figg. 2-3). Si osservi *in primis* il volto leggermente inclinato della Vergine: nel primo, la delicatezza dell'ovale dai lineamenti armonici, di squisita sensibilità gotica, con occhi allungati sovrastati da arcate sopracciliari quasi evanescenti, naso ben formato e dalla punta arrotondata, labbra turgide e strette, leggera fossetta sul solco mento labiale, mento smussato e collo dal profilo sinuoso, conferisce al soggetto un'espressione serena e quasi sorridente; nel secondo, invece, l'ovale è più spigoloso con occhi formati da due mandorle delimitate da palpebre pronunciate e ampie arcate sopracciliari, naso lungo ed energico, labbra raggrinzite, fossetta marcata, mento prominente e collo rigido, che tradisce una palese inesplicitività (figg. 4-5). Il Bambino nell'esemplare massese è modellato con quella eleganza e quella pinguedine tipiche dei fanciulli tineschi, con volto paffuto e rotondo incorniciato da riccioli vaporosi, che producono effetti chiaroscurali di grande suggestione; in quello torinese greve è la corporatura, con spalle eccessivamente robuste, mani e piedi ipertrofici, volto gonfio al limite della deformazione fisionomica e riccioli dal rilievo grossolano. La mano destra che afferra il velo della madre nell'esemplare massese è costruita con precisione e sicurezza, in quello torinese con forti incertezze nell'esecuzione delle dita, eccessivamente allungate e mal rapportate al resto dell'arto³⁰.

Per quel che riguarda i panneggi, al di sotto dell'avambraccio destro della Madonna risaltano due grosse pieghe, che nel replicarsi influiscono sulla percezione visiva d'insieme. Marchio di fabbrica di Tino sono le pieghe dalla morfologia 'a collana' e a festoni rigonfiati, funzionali a movimentare i panneggi. Nell'esemplare massese la luce scorre sulle pieghe con morbidezza creando effetti di realismo, a differenza di quello torinese nel quale la cifra stilistica tinesca risulta significativamente più pesante, con esiti meno naturalistici.

Quanto emerso fin qui conduce alla seguente conclusione: se l'intervento diretto del capobottega deve per certo essere escluso, è ragionevole ritenere che la scultura torinese, databile agli anni trenta del Trecento, sia dovuta alla mano di un collaboratore della sua cerchia napoletana, che ha pur tuttavia tradito le intenzioni del maestro e cagionato un'inevitabile deterioramento della qualità.

Alla congiuntura del felice recupero di una scultura prodotta dalla bottega napoletana di Tino e appartenuta a Maria Apollonia di Savoia si aggiunge il contributo che tale ritrovamento apporta alla comprensione delle dinamiche interne alla bottega dell'artista. La replica di specifiche rappresentazioni intime della Vergine con il Bambino doveva, con ogni probabilità, risentire delle contemporanee pratiche di mercato: composizioni ben riuscite, in ragione del consenso riscosso, venivano replicate per soddisfare le



12. Bottega di Tino di Camaino, *Madonna delle grazie*, particolare. Torino, Museo Diocesano.

richieste di nuovi clienti privati. Pertanto, non mi sorprenderei che altre copie della nostra 'Madonnina' possano essere state prodotte, da Tino o dai suoi collaboratori, per rispondere alle richieste di una committenza non molto esigente, quanto meno sull'originalità della composizione, e possano magari riemergere in futuro.

* Per la disponibilità manifestata nei miei confronti ringrazio don Carlo Franco, parroco della cattedrale metropolitana di Torino, nonché direttore dell'Opera diocesana della preservazione della fede – Museo Diocesano di Torino, il personale volontario del Museo medesimo e don Gennaro Boiano, parroco della cattedrale di Massa Lubrense. Ringrazio, inoltre, Bruno Fattori e Marisa Gilla per avermi gentilmente messo a disposizione il materiale di archivio della parrocchia di Santa Maria di Pulcherada a San Mauro Torinese. Per la preliminare lettura del testo e per i preziosi consigli sono molto grato, infine, a Pierluigi Leone de Castris, a Valentino Pace e agli anonimi referee.

¹ *La chiesa di Santa Maria di Pulcherada in San Mauro Torinese*, a cura di B. FATTORI, Torino 1991, pp. 16, 28-29, 39; L. MANA in *Il Museo Diocesano di Torino. Catalogo storico artistico*, a cura di L. CERVELLIN, N. MAFFIOLI, Torino 2011, p. 84, n. 12.

² P. LEONE DE CASTRIS, *Tino di Camaino tra Amalfi e Sorrento*, in «Napoli nobilissima», s. VII, IV, 2018, 3, pp. 4-15. Scrive Leone de Castris: «Un pezzo di notevole qualità (...) riferibile senza dubbi o incertezze alla mano stessa del grande artista senese» (p. 6). Sull'attività napoletana di Tino di Camaino e della sua bottega, oltre al contributo appena menzionato, si vedano almeno E. BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli 1899, pp. 123-140; W.R. VALENTINER, *Observations on Siennese and Pisan Trecento Sculpture*, in «The Art Bulletin», IX, 1927, pp. 177-180; E. CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934, pp. 37-46 e *passim*; L. BECHERUCCI, *Marmi di Tino di Camaino*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXVIII, 1934 (1935), pp. 313-322; W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino. A Siennese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris 1935, pp. 83-143; O. MORISANI, *Nota su Tino di Camaino a Napoli*, in «L'Arte», n.s., XI, 1940, pp. 189-197; IDEM, *Tino di Camaino a*

Napoli, Napoli 1945; IDEM, *Tino a Cava dei Tirreni*, in «La critica d'arte», s. III, VIII, 1949, 28, pp. 104-113; R. CAUSA, *op. cit.*, pp. 66-73, 91-95; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951, ed. cons. Torino 1971, pp. 265-269; O. MORISANI, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni 1969, pp. 620-631; E. CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, pp. 17-18; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio*, Firenze 1986, pp. 204, 211-212, note 88-89; G. KREYTENBERG, *Die Werke von Tino di Camaino*, Frankfurt am Main 1987, pp. 10-12; F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni da Capua e di Orso Minutolo*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 134-142; F. NEGRI ARNOLDI, *Sulla paternità di un ignoto monumento campano e di un noto sepolcro bolognese, in Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di J. GARMS, A.M. ROMANINI, Wien 1990, pp. 431-438; F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», I, 1995, 1, pp. 10-27; G. CHELAZZI DINI, *Un bassorilievo di Tino di Camaino a Galatina*, ivi, pp. 28-41; EADEM, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996, *passim*; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 52-58; F. ACETO, *La sculpture, de Charles Ier d'Anjou à la mort de Jeanne Ire (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris 2001, pp. 79-84; IDEM, *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni, in Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, atti del convegno, Frankfurt am Main 1997, a cura di T. MICHALSKY, Berlin 2001, pp. 275-294; G. KREYTENBERG, *Ein doppelseitiges Triptychon in Marmor von Tino di Camaino aus der Zeit um 1334*, ivi, pp. 261-274; M. AMODIO, *La tomba di Enrico Sanseverino a Teggiano*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s., XVIII, 2001, pp. 7-28; G. CHELAZZI DINI, *Due sculture della bottega napoletana di Tino di Camaino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, E. SACCOMANI, M. GREGORI, Napoli 2001, pp. 35-46; F. ACETO, *Tino di Camaino nel duomo di Napoli*, in *Il duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, atti del convegno, Losanna 2000, a cura di S. ROMANO, N. BOCK, Napoli 2002, pp. 148-155; A. BRACA, *Un bassorilievo di Tino di Camaino ad Amalfi*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», n.s., XIII, 2003 (2004), pp. 143-161; F. ABBATE, *Teggiano*, in *Storia del Vallo di Diano*, IV, Salerno 2004, pp. 27-30; T. MICHALSKY, *Mater Serenissimi Principis: The Tomb of Maria of Hungary*, in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J. ELLIOTT, C. WARR, Aldershot-Burlington 2004, pp. 61-77; S. D'OVIDIO, *La Madonna di Piedigrotta tra storia e leggenda*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 74, 2006-2007, pp. 47-91; F. BALDELLI, *Tino di Camaino*, *Morbio Inferiore* 2007, pp. 229-392; F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli*, in *Scultura gotica senese. 1260-1350*, a cura di R. BARTALINI, Torino 2011, pp. 183-211; V. LUCHERINI, *Le tombe angioine nel presbitero di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno, Parma 2010, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2011, p. 477-504; G. KREYTENBERG, *Original und Replik: zum Werk von Tino di Camaino in Neapel, als auch Giotto dort 1328-1333 tätig war*, in «Commentari d'arte», 19, 2013 (2014), 54-55, pp. 39-44; S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2014, pp. 45, 190-202; S. PAONE, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria*, Roma 2014, pp. 113, 120-128; R.M. DESSI, *Les spectres du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*, Paris 2017, pp. 243-260; F. ACETO, S. D'OVIDIO, P. VITOLO, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. ACETO, P. VITOLO, Battipaglia 2017, pp. 11, 16, 32, 69, 73-78, 80, 84, 91, 96, 122, 130-135, 159, 162-163, 167, 170-177, 181-184, 193, 195-201, 204, 206, 215-216, 237-238, 242, 284, 291, 302-303; R. BARTALINI, *Tino di Camaino, un riscoperto 'San Giovanni Battista' e i marmi della badia di Cava dei Tirreni*, in «Prospettiva», 173, 2019, pp. 46-60, con rinvio ad altra bibliografia.

³ R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Sorrento e la sua penisola*, Bergamo 1917, p. 104.

⁴ Nella scheda, redatta da Luca Mana, presente nel catalogo del Museo Diocesano di Torino le vicissitudini storiche del manufatto sono ignote all'autore, che scrive: «Come [la scultura] vi sia giunta [nella parrocchia di Santa Maria di Pulcherada] è quasi impossibile dirlo». Quindi l'autore ipotizza che l'opera «si trovasse già qui in antico o che vi sia giunta solo dopo, proveniente da un altro luogo di culto del circondario» e che «potrebbe esservi giunta in concomitanza con la fine dei lavori trecenteschi di ristrutturazione della vecchia chiesa abbaziale». Cfr. L. MANA, *op. cit.*, p. 84.

⁵ Si vedano: Parrocchia di Santa Maria di Pulcherada, Archivio storico, foglio, doc. I-1-2-D, 16 ottobre 1677, n.n.; *La chiesa di Santa Maria di Pulcherada in San Mauro Torinese*, *op. cit.*, p. 28

⁶ Sulla battaglia di Ceresole d'Alba di veda in proposito A. LUSO, *La battaglia di Ceresole. 14 aprile 1544*, Cuneo 2012. Maria Apollonia di Savoia vantava amicizie influenti in ambito ecclesiastico, tanto da essere stata accolta da papa Innocenzo X (1644-1655) nel suo primo viaggio a Roma nel 1650 e da essere stata sepolta nella basilica romana dei Santi Apostoli, prima di essere traslata, dietro sua richiesta testamentaria, nella basilica di San Francesco ad Assisi, dove le sue spoglie riposano nel transetto sinistro della basilica inferiore.

⁷ *Vita della Serenissima Infanta Maria di Savoia. Divisa in tre giornate Pellegrinaggio. Narrata e dedicata alla Sereniss. Altezza Elettorale di Madama Adelaide nata Real Principessa di Savoia, Duchessa Elettrice di Baviera & c. dal P.D. Bernardino Alessio*, Milano, nella stamperia di Lodovico Monza, 1663, p. 288.

⁸ C. SEGRE MONTEL, *Gli affreschi romanici*, in IDEM, a cura di G. ROMANO, *L'abbazia di Pulcherada*, Chieri 2013, p. 43. Cfr. inoltre C. LUCCA, *Santa Maria di Pulcherada a San Mauro Torinese. Il restauro dell'abside romanica*, in *Bollettino. Studi e attività. 2012/2013*, a cura di L. RINALDI, J. CELANI, Torino 2014, pp. 63-70 (in part. p. 66). Sempre nel perimetro abbaziale insisteva, e insiste tuttora, una settecentesca chiesetta (il cui livello sottostante è precedente o coevo alla chiesa abbaziale), detta «della Madonnina» in omaggio a una venerata effigie della Madonna della misericordia, affrescata nell'abside e reputata miracolosa, che i fedeli invocavano con il titolo di «Madre di misericordia»: cfr. *Relazione su immagine Madonnina di Pulcherada*, parrocchia di Santa Maria di Pulcherada, Archivio storico, foglio, cat. N, n. 44, scaf. 2, piano F, 1930, n.n. Nel 1474 ebbe inizio il declino dell'abbazia, con la sua soppressione e conseguente trasformazione in commenda. Per le vicende storiche che hanno interessato il complesso abbaziale si vedano: E. OLIVERO, *L'antica abbazia di S. Mauro di Pulcherada*, in IDEM, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiecesi di Torino*, Torino 1941, pp. 27-31; *La chiesa di Santa Maria di Pulcherada in San Mauro Torinese*, cit.; A. BORGHI, *Ricerche sull'abbazia di S. Mauro di Pulcherada*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XCIV, 1996, 2, pp. 643-652; G. PANTÒ, E. BEDINI, *San Mauro Torinese. Chiesa di Santa Maria in Pulcherada. Resti di età altomedievale*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», XXI, 2006, pp. 280-283; C. SEGRE MONTEL, *op. cit.*

⁹ Cfr. *Con l'augurio che il mestiere di studioso sia causa di gioia*, atti del convegno, Asti 2011, a cura di G.G. FISSORE, B. MOLINA, E.C. PIA, Asti 2013, p. 195.

¹⁰ Ivi, p. 202.

¹¹ Si vedano: *Raccolta dei notiziari parrocchiali editi da don Davide Corino tra 1916 e 1958*, Parrocchia di Santa Maria di Pulcherada, Archivio storico, cartella, n.n.; *La chiesa di Santa Maria di Pulcherada in San Mauro Torinese*, cit., pp. 29, 39.

¹² G. FRENI in *Gothic Sculpture in America, III: The Museums of New York and Pennsylvania*, a cura di J.A. HOLLADAY, S.L. WARD, New York 2016, pp. 146-148, n. 84.

¹³ Inv. A.31-1964. W.R. VALENTINER, *Studies in Italian Gothic Art, I, Tino di Camaino*, in «Art in America», XI, 1923, pp. 193, 304; CARLI,

Tino di Camaino scultore, cit., pp. 47-48, 97; W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, cit., pp. 119, 162, fig. 56c; O. MORISANI, *Tino di Camaino a Napoli*, cit., p. 125, nota 2; H. FRIEDMAN, *The Symbolic Goldfinch*, Washington 1946, pp. 14-15, 20.

¹⁴ *The Hyde Collection Catalogue*, a cura di J.K. KETTLEWELL, New York 1981, p. 11.

¹⁵ Thomaston Place Auction Galleries, 24 agosto 2013, lotto 324.

¹⁶ Sotheby's, 6 luglio 2017, lotto 15.

¹⁷ W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, cit., p. 153.

¹⁸ Cfr. F. BALDELLI, *op. cit.*, pp. 3, 382-385, figg. 472-479.

¹⁹ Le due opere sono state presentate nelle rispettive aste come «Attributed to Tino di Camaino».

²⁰ Si vedano in sintesi gli interventi di P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., pp. 204, 209, di F. BALDELLI, *op. cit.*, pp. 87, 92, 237, 414, 424, e di F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli*, cit., pp. 202, 207, nn. 21, 33, con rinvio a una più ampia bibliografia.

²¹ M. SEIDEL, *Das "gemeißelte Bild" im Trecento: ein neu entdecktes Meisterwerk von Tino di Camaino*, in «Bruckmanns Pantheon», XLVII, 1988, pp. 4-13 (in part. p. 9). Cfr. inoltre W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, cit., p. 115.

²² F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 21-77; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., pp. 155 sgg., 211-212, n. 88; G. CHELAZZI DINI, *Un bassorilievo di Tino di Camaino a Galatina*, cit., pp. 28-41 (in part. p. 33).

²³ R. CAUSA, *op. cit.*, pp. 63-73; F. ACETO, *La scultura dall'età romanica al primo Rinascimento*, in *Inseguimenti Verginiani in Irpinia. Il Goletto, Montevergine, Loreto*, a cura di V. PACELLI, Cava dei Tirreni 1988, pp. 85-116; F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli*, cit., pp. 134-142.

²⁴ Sulle relazioni tra scultura e pittura nella produzione artistica senese del primo Trecento si vedano A. KOSEGARTEN, *Beiträge zur sienesischen Relieffkunst des Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1966, pp. 207-224 (in part. pp. 213-214); A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena, 1250-1330*, München 1984, pp. 119-122; G.

KREYTENBERG, *Tino di Camaino e Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno, Siena 1985, a cura di L. BELLOSI, Firenze 1988, pp. 203-209; R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 271-281.

²⁵ W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, cit., pp. 6, 49-53, 113.

²⁶ F. ACETO, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli*, cit., p. 139. Sulla presenza napoletana di Giotto, si vedano in sintesi: P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., pp. 316, 323-324, note 36-46; F. CAGLIOTI, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'«Annunciazione» per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in «Prospettiva», 117-118, 2005-2006, pp. 21-62 (in part. pp. 38, 40); P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.

²⁷ G. KREYTENBERG, *Original und Replik*, cit., pp. 39-44.

²⁸ Sulle sepolture angioine in Italia meridionale si vedano, in particolare, F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli: una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in «Dialoghi di storia dell'arte», I, 1995, pp. 10-27; L. ENDERLEIN, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien: Totenkult und Monumente 1266-1343; mit einem Quellenanhang*, Worms am Rhein 1997; V. PACE, *Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del Trecento*, in *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, a cura di W. SCHMID, Trier 2000, pp. 41-62; T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000; V. LUCHERINI, *La Cappella di San Ludovico nella Cattedrale di Napoli, le sepolture dei sovrani angioini, le due statue dei re e gli errori della tradizione storiografica moderna*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXX, 2007, 1, pp. 1-22; EADEM, *Le tombe angioine nel presbitero di Santa Chiara a Napoli*, cit., pp. 479-482, 485-494.

²⁹ P. LEONE DE CASTRIS, *Tino di Camaino tra Amalfi e Sorrento*, cit., pp. 7-12.

³⁰ Nella versione torinese l'innaturale lunghezza delle dita è dovuta a un equivoco da parte dell'artista, che ha scambiato le pieghe del velo della Vergine dell'esemplare massese con le dita del Bambino. Un foro, per il possibile alloggiamento di un gioiello, è presente in entrambi gli esemplari sul velo della Vergine, sopra la manina del Bambino.

ABSTRACT

A Serial Sculpture Belonging to the Infanta Maria Apollonia of Savoy from Tino di Camaino's Studio: The Madonna delle Grazie at the Museo Diocesano in Turin

The present essay invites scholarly attention to an unpublished sculpture in white marble of the Madonna and Child, datable to the first half of the fourteenth century. The work, in the Museo Diocesano in Turin, has the peculiarity of being identical to an exemplar by the hand of the illustrious Sienese sculptor Tino di Camaino, dated to the early 1330s, which is in storage in the 15th-century church of Santa Maria della Misericordia in Massa Lubrense. Discovery of an inedited source from the 17th century together with the conservation history of this work exclude a 19th-century fake and allow it to be assigned to Tino di Camaino's studio. The discovery of the *Madonna col Bambino* sheds new light on activities in his studio (it is the first case known of a faithful replica of a free-standing sculpture done by this artist) and is precious for further studies on 14th-century Neapolitan sculpture.



1. Giovan Tommaso Malvito, *Sepolcro di Giovannello de Cuncto e Lucrezia Candida*. Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, Cappella de Cuncto.

Giovan Tommaso Malvito dimenticato a Copenaghen: un tabernacolo eucaristico

Riccardo Naldi

Come ben sa chiunque intraprenda uno studio d'insieme su di un artista o su di una scuola, la prima carpetta di un archivio fotografico che occorre compulsare è quella degli anonimi; perché è proprio lì che possono verificarsi i più inattesi e lieti incontri. Non fa eccezione alla regola la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, come è noto assai ben attrezzata per chi voglia indagare la scultura del Rinascimento.

E così nella scatola degli anonimi del Cinquecento, rivelatasi quanto mai generosa nella prospettiva di una ricognizione sulla scultura del Rinascimento in Italia meridionale, si incontrano anche queste tre foto (figg. 2-4), accompagnate da una scritta con il luogo di collocazione (Copenaghen, Statens Museum for Kunst) e il numero di inventario (Dep. 53).

In realtà i rilievi, che già ad una prima osservazione si rivelano come i corpi principali di una ben precisa tipologia di tabernacolo eucaristico (sulla quale torneremo più avanti), non sono neppure inediti. Essi infatti furono studiati e riprodotti nel catalogo della scultura straniera d'alta epoca del Museo di Copenaghen, edito nel 1980 da Harald Olsen¹. La scheda fornisce precise indicazioni sulla provenienza dei pezzi, venduti nel 1892 da Stefano Bardini in Roma a Wolfgang Helbig, il celebre archeologo tedesco assai ben inserito nel mercato antiquariale romano e principale – nonché discusso – direttore del traffico di oggetti dall'Italia verso le costituende raccolte della Ny Carlsberg Glyptotek²; qui il tabernacolo rimase fino al 1929, quando fu trasferito presso lo Statens Museum for Kunst. Ma soprattutto colpisce, per le conoscenze che si avevano all'epoca sull'argomento, la lucida individuazione da parte di Olsen non solo della scuola artistica di appartenenza, ma anche delle connota-

zioni figurative dei manufatti: Napoli, inizi del XVI secolo, per le evidenti congiunture stilistiche con i lavori ivi lasciati dagli spagnoli, ma di cultura italiana, Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. E se è pur vero che, a supporto della sua tesi, Olsen chiamasse in causa il tabernacolo nella cappella maggiore in Santa Maria del Carmine – opera da ricondursi, invece, al fiesolano Andrea di Pietro Ferrucci³ –, è altrettanto vero che, ai tempi in cui fu redatto il catalogo danese, le sculture di maggior pregio del complesso decorativo napoletano erano state legate ai nomi dei due maestri di Burgos da Roberto Pane, nel secondo dei due tomi sul Rinascimento meridionale, pubblicato nel 1977⁴. Come spesso succede alle opere classificate come anonime, che poi non hanno più goduto di particolari attenzioni storiografiche, per le lastre non vi fu altra sorte che l'esilio nei depositi del museo.

L'insieme di cui ci occupiamo, in marmo di Carrara, si compone di una tavola principale (cm 127 × 78 × 17). Il vano per la reposizione del Santissimo Sacramento, privo della portella, è affiancato da una coppia d'angeli per ciascun lato. In alto, entro una lunetta di coronamento, vi è la scena della *Resurrezione*, con il Cristo che sta per essere incoronato da due angeli. La lastra di sinistra è stata ricavata da un blocco unico insieme alla lesena esterna (cm 127 × 46 × 17); il solo capitello costituisce un pezzo a parte, connesso per mezzo di grappe metalliche applicate sul retro. Nello scomparto sono raffigurati, in basso, *San Giovanni Battista*, sovrastato da un *Angelo* che sostiene una croce, simbolo della Passione. Quanto vediamo a destra, invece, è il frutto di un assemblaggio; la lastra di destra (cm 127 × 28 × 14), con *San Girolamo* sormontato dall'*Angelo* che sostiene la colonna, è realizzata in un blocco distinto rispetto a quello da cui è stata ricavata la lesena (cm 127 × 18 × 14).

Se proviamo a immaginare l'insieme d'origine, è da presumersi che a questi pezzi siano da aggiungere altre due lesene, a completamento del telaio architettonico, collocate tra la lastra figurata centrale e le due laterali, così da raggiungere una larghezza del prospetto di circa cm 206. Parimenti, dobbiamo pensare anche a dei probabili elementi di completamento, in basso e/o in alto. Che si tratti di marmi dal passato tormentato ce lo confermano anche le linee di frattura che attraversano le due coppie di angeli ai lati del repositorio, a destra all'altezza delle spalle, a sinistra delle gambe, suture anch'esse con grappe metalliche (figg. 8-9).

Prima di affrontare il problema attributivo, val la pena di sostare un attimo su alcune peculiarità tipologiche e morfologiche del manufatto. Ci troviamo di fronte a una parte consistente dei resti di quello che, in origine, doveva essere non un semplice tabernacolo, bensì un tabernacolo in forma di ancona, vale a dire un genere che combina il tabernacolo a parete con la pala d'altare. Pur con una densità di irraggiamento più contenuta rispetto a quella del semplice tabernacolo, si tratta di una tipologia che vanta diverse attestazioni in area napoletana e campana. Il caso più illustre, e certo anteriore a quello di cui ci stiamo occupando, si conserva nell'ambiente che, attualmente, funge da cripta della Cattedrale di Nola e fu meritoriamente portato all'attenzione da Gennaro Toscano (fig. 6). Lo studioso mise in risalto le qualità architettoniche e plastiche del manufatto, nel quale allo scomparto centrale, costituito dal tabernacolo vero e proprio, se ne affiancano altri due di minori dimensioni, ove sono allocate le figure di *San Michele Arcangelo* e di *San Giacomo il Maggiore*. Il tabernacolo eucaristico, quindi, viene a costituire lo scomparto principale di un insieme che ha assunto la configurazione di una pala d'altare tripartita. Individuato correttamente, al centro della predella, lo scudo con l'arme degli Orsini (ora purtroppo rubato), Toscano ricordava che un esponente di rilievo della famiglia, il vescovo Orlando (in carica dal 1475 al 1503) aveva contribuito sostanziosamente alla decorazione marmorea della cattedrale, poi devastata da un incendio scoppiato nel 1861. Ne conseguiva, secondo la ricostruzione dello studioso, che il tabernacolo a pala d'altare, scampato al traumatico evento, fu trasferito

da una supposta, originaria collocazione in cattedrale e rimontato, in seguito ai radicali lavori di ristrutturazione dell'edificio, nella sede dove ora si conserva⁵.

Successivamente, Antonia Solpietro ha dimostrato, sul fondamento di una visita pastorale del 1586, che il tabernacolo a pala d'altare si trovava *ab antiquo* all'interno di quella che ora si definisce come 'cripta', ma che, in origine, era una chiesa ipogea, poi indicata anche come 'sacello' o 'cappella', con dedicazione a san Felice. L'ambiente, fra le tante modificazioni e aggiunte di carattere decorativo e strutturale, ne conobbe una promossa, nella seconda metà del Quattrocento, dal conte Gentile Orsini, della quale vi è testimonianza già nel *De Nola* di Ambrogio Leone. Questi, infatti, menziona interventi relativi alle colonne, al pavimento e all'abbellimento arrecato «signo marmoreo eleganti», che Solpietro ha supposto essere il manufatto di cui ci stiamo occupando⁶. Le iniziali «C» e «G» ai lati dello stemma già al centro della predella, nel quale l'arme degli Orsini si inquadra con quella degli Aragona, alludono, appunto, al matrimonio tra il conte Gentile Orsini e Caterina d'Aragona. Questo elemento araldico consente anche di circoscrivere la cronologia del manufatto tra il 1488, data dei capitoli matrimoniali⁷, e il 1498, anno entro il quale Gentile risulta essere già morto⁸. Il ritrovamento documentario di Solpietro contribuisce anche a fare chiarezza sulla funzione del manufatto. Sebbene il tabernacolo vero e proprio, con l'ampliamento degli scomparti laterali contenenti i santi, avesse assunto le sembianze di una pala d'altare, la funzione liturgica rimaneva quella di repositorio delle Sacre Specie, distinto dal vero e proprio altare dedicato al culto del santo titolare e alla celebrazione eucaristica. Infatti nella visita pastorale compiuta nel 1586 dal vescovo Fabrizio Gallo si specifica che il «paries marmoreus cum imagine Sancti Jacobi et Sancti Michaelis cum insigniis familie de ursinis, aragonie» si trovava «iusta» l'altare della cappella⁹.

L'arredo liturgico della Cattedrale di Nola rappresenta il caso, dunque, di una tipologia in cui la finalità del tabernacolo, ossia la conservazione del Santissimo Sacramento, si unisce alla pratica del culto dei santi, dando vita a un manufatto che si affianca, senza prenderne il posto, alla pala d'altare vera e propria¹⁰. La duplicità di funzione del tabernacolo ad ancona non è nuova: una diversa,



2-4. Giovan Tommaso Malvito, *Tabernacolo eucaristico ad ancona*.
Copenaghen, Statens Museum for Kunst, depositi.

più antica formulazione di questa peculiare tipologia è rappresentata dal sontuoso repositorio commissionato nel 1481 dal re Ferrante II a Iacopo della Pila e destinato alla cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo (fig. 5)¹¹. In questo caso, la tavola centrale è affiancata dalla rappresentazione di quattro santi (*Pietro, Paolo, Andrea, Giacomo il Maggiore*), collocati, però, all'interno di nicchie ricavate nei pilastrini esterni. Questo tipo di impaginazione sottolinea lo sviluppo in altezza del manufatto (cm 268 × 132), mentre, nel caso della Cattedrale di Nola, viene dato un maggior risalto proporzionale alla larghezza (cm 178 × 216). È probabilmente da cogliere, in questo nuovo assetto, il segnale di una dipendenza dalle pale d'altare di marmo con quadro centrale eseguite, rispettivamente, da Antonio Rossellino per la Cappella Piccolomini d'Aragona, da Benedetto da Maiano per quella Correale di Terranova, nella chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto in Napoli¹².

Una volta ricostruita una genealogia tipologica utile a darci un'immagine d'insieme di come dovevano comporsi, in origine, i frammenti ora a Copenaghen, è opportuno sottolineare anche alcuni aspetti del telaio architettonico e dell'impostazione compositiva del vano centrale. Colpisce, rispetto all'esemplare di Nola – ma, più in generale, rispetto alle consuete incorniciature dei tabernacoli eucaristici – che le lesene non siano decorate da un motivo a candelabra, ma presentino delle scanalature rudentate, sormontate da capitelli in cui le foglie d'acanto alla base alludono all'ordine corinzio mentre, al posto delle volute, troviamo due delfini digrignanti, dall'aspetto alquanto feroce, separati da una valva di conchiglia. Anche di questa *variatio* abbiamo attestazioni precise: ad esempio, nei capitelli delle lesene ai lati del raffinato tabernacolo eseguito da Iacopo della Pila per la chiesa di Sant'Ippolito ad Atripalda (Av), circostanza di particolare interesse in ri-



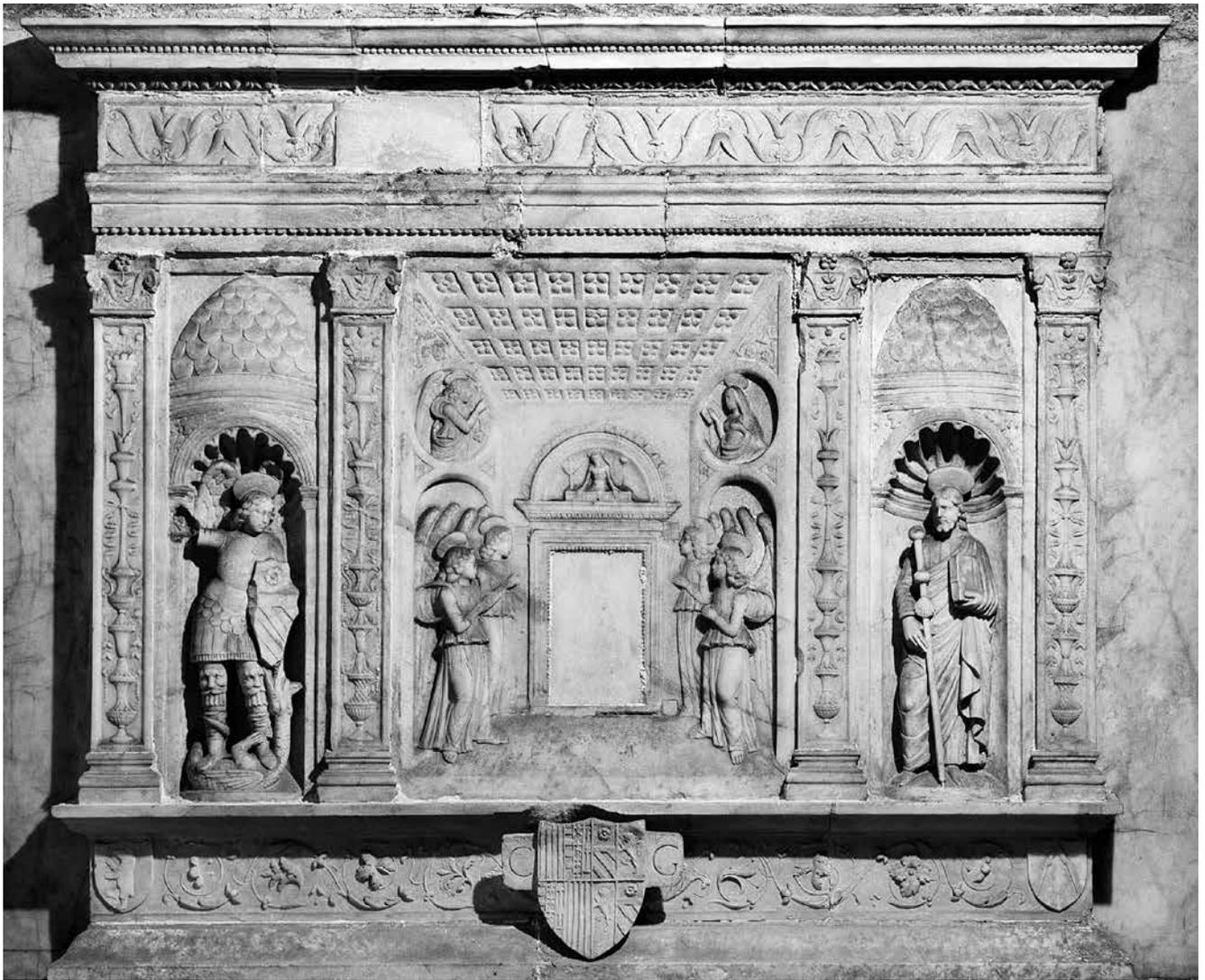
5. Iacopo della Pila, *Tabernacolo eucaristico*. Napoli, Castel Nuovo, Cappella di Santa Barbara.

ferimento al manufatto che stiamo esaminando in questa sede (figg. 18-20)¹³. Nell'esemplare di Copenaghen, la squisita politezza delle lesene, di impronta come archeologica, si accompagna, nel vano centrale, alla sopravvivenza di una scenografia di taglio prospettico, con un accentuato scorcio delle volte e delle cornici entro cui sono allocate

le coppie di angeli, smaniosi di svincolarsi da una griglia tridimensionale costruita per guidare lo sguardo dello spettatore verso l'asse centrale della composizione, ossia il ricetto delle Sacre Specie cui si sovrappone la scena della *Resurrezione di Cristo*, così da collegare, all'immagine sacramentale del corpo offerto in sacrificio, quella della vita eterna.

L'attribuzione prospettata da Olsen, pur correttamente orientata verso un ambito di scuola, sembra tuttavia da rivedere chiamando in causa, piuttosto che i rilievi della chiesa del Carmine, le due coppie di angeli che, nella stesura originaria, fungevano da incorniciatura prospettica di una perduta statua della *Madonna delle Grazie*, fulcro devozionale della cappella che Giovannello de Cuncto fece erigere e decorare, tra secondo e terzo decennio del Cinquecento, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, appartenente alla congregazione dei poveri eremiti di san Girolamo, fondata dal beato Pietro Gambacorta da Pisa. Il sacello fu realizzato da Giovan Tommaso Malvito, nato a Napoli da Tommaso, prolifico marmoraro-scultore originario di Como (fig. 7)¹⁴. I due rilievi sono rimasti l'unica testimonianza dell'assetto originario dell'altare, dopo che la cappella, a partire dal 1603, andò incontro a diversi cambi di patronato e a modifiche che interessarono, in particolare, proprio la parete di fondo¹⁵. L'attenzione degli studi sulle due coppie di angeli fu sollecitata dalla tenacia dell'architetto Ettore Bernich, curioso e appassionato indagatore delle memorie artistiche meridionali, che così, con l'entusiasmo di un giovane alle prime armi, racconta la sua 'scoperta':

Per osservar meglio la nicchia originaria, che è di forma rettangolare, sono salito sulla mensa dell'altare, cortesemente coadiuvato dal presente priore il reverendo Solimene, il quale ha fatto aprire le vetrate che la coprono. E così ho potuto scoprire nei fianchi della nicchia, mezzo coperti da una carta di colore, i due bassirilievi dove sono scolpiti gli angeli in adorazione, che erano in origine ai lati della Madonna. L'ammirazione in me suscitata da quei gruppi di angeli è stata grandissima. È una scultura fine e delicata, d'insuperabile correttezza di disegno¹⁶.



6. Scultore attivo a Napoli, fine del XV secolo, *Tabernacolo eucaristico ad ancona*. Nola, Cattedrale, Cripta di San Felice.

Francesco Abbate, nell'ambito di un tentativo storiografico – pur suggestivo, ma, allo stato attuale degli studi, difficilmente sostenibile – di ricostruire un presunto sodalizio tra lo scultore di origine lombarda e Giovanni da Nola, mise in luce il ruolo ricoperto, nella formazione di Giovan Tommaso, dai due grandi maestri spagnoli operosi a Napoli intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe¹⁷. Effettivamente, pur nel rifarsi a tipologie di matrice ancora tardoquattrocentesca, gli *Angeli* della Cappella de Cuncto spiccano per la dolcezza dei volti, per l'innalzarsi come grandi archi delle ali, per quei giochi di curve sinuose che, sprezzando il rigido linearismo dello stile paterno, lasciano scorgere nel figlio

l'intenzione di competere con quegli effetti di delicatezza e di trasparenza delle vesti, che rappresentano uno dei tanti punti di eccellenza della cultura figurativa dei due scultori di Burgos. I caratteri derivati dagli spagnoli, che si colgono anche nella morbida e abbandonata figura di Lucrezia Candida, la moglie di Giovannello effigiata in un delicato basorilievo sulla fronte del sarcofago (fig. 1), furono osservati con sensibilità da Ottavio Morisani, al quale non sfuggì, nella camera funeraria dove è alloggiata l'epigrafe dedicatoria, l'insopprimibile retaggio di elementi prospettici di radice quattrocentesca, sul quale, tuttavia, si innesta «un conscio pittoricismo, nel quale deve vedersi un preciso riferimento all'opera [di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe]»¹⁸.



7. Giovan Tommaso Malvito, *Angeli adoranti*. Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, Cappella de Cuncto.



8-9. Giovan Tommaso Malvito, *Angeli adoranti*, particolari di un tabernacolo eucaristico ad ancona. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, depositi.

Le stesse osservazioni potrebbero estendersi anche alle due coppie di *Angeli* ‘scoperte’ da Bernich, che si confrontano perfettamente con gli analoghi soggetti scolpiti ai lati del tabernacolo ora a Copenhagen (figg. 7-9). Identiche le caratteristiche morfologiche – la fisionomia dei volti, le ali inarcate, le pose oranti, con l’alternanza di mani congiunte e braccia conserte, il taglio a doppia asola delle maniche *etc.* –, ma, quel che più conta, anche quelle stilistiche: ci troviamo di fronte allo stesso modo di concepire e lavorare il rilievo tenendolo assai basso, con le vesti che aderiscono al corpo riducendo a veli trasparenti la consistenza delle stoffe, con effetti *plissé* negli orli sul giro vita e sui piedi. I volti delle due figure esterne toccano punti di massima prossimità, nell’aria languida e assorta, alla poetica di Diego de Siloe (figg. 10-11). I due *Angeli* con i simboli della Passione (figg. 13-14), oltre ad avere la fun-

zione iconografica di ribadire il valore salvifico del sacrificio di Cristo, sviluppano, variando il taglio dal profilo al prospetto, gli stessi temi formali che abbiamo osservato nelle due coppie di figure della Cappella de Cuncto (fig. 7). Il dettaglio della testa d’angelo che fa capolino tra le nubi striate ci riporta a motivi analoghi eseguiti da Diego de Siloe nella *Madonna con il Bambino in gloria* della Cappella Tocco nella Cattedrale di Napoli¹⁹. Né mancano, fra gli altri, i richiami al più diretto e brillante allievo di Ordóñez e de Siloe, il napoletano Girolamo Santacroce. Il *San Giovanni Battista* di Copenhagen osa addirittura confrontarsi, nella posa avvitata della figura e nell’ambientazione in un paesaggio di rocce scheggiate, con lo stesso soggetto scolpito, a tutto tondo, dal giovane scultore napoletano per l’altare della Cappella Caracciolo di Vico (figg. 15-16)²⁰. L’audacia del confronto, oltre a darci una riprova della ca-



10-11. Giovan Tommaso Malvito, *Angeli adoranti*, particolari di un tabernacolo eucaristico ad Ancona. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, depositi.

pacità e della prontezza di Malvito nell'accostarsi ai modelli figurativi più avanzati del suo tempo, consente anche di comprendere meglio come funzionasse, in origine, la posa scivolante della statua di Santacroce, ora privata della canna – verosimilmente mobile – che faceva da perno al movimento rotatorio della figura.

L'impegnativa vicenda costruttiva della cappella di Giovannello de Cuncto non ha suscitato particolari attenzioni da parte di quegli studiosi che, in tempi recenti, sono tornati a riflettere su forme e significati dell'architettura napoletana del Rinascimento. Certamente una causa andrà ricercata nel fatto che, nonostante i meritevoli sforzi compiuti per ripristinarla, la chiesa non sia più fruibile da decenni. Tuttavia i resti del sacello, pur dopo le devasta-

zioni causate dall'incuria e dai furti, consentono qualche riflessione, tanto più se riconsiderati alla luce dell'abbondante documentazione legata alla fondazione e alle fasi costruttive della cappella²¹.

Giovannello de Cuncto fu uno degli esponenti di maggior spicco tra quanti, non pochi, emigrarono in età aragonese da Amalfi (e dalla costiera) verso la capitale, per offrire i propri servigi alla corte, sperando così di riceverne, in cambio, provvisioni, possedimenti e, magari, anche titoli feudali. Giovannello trovò un suo spazio presso la segreteria di Antonello Petrucci, che gli consentì di entrare in relazione con i sovrani, da Ferrante I a Federico. La fedeltà alla Casa d'Aragona gli valse, nel 1492, il titolo di barone – orgogliosamente ricordato anche nell'epigrafe

dedicatoria del suo sepolcro – con la concessione del feudo di Cannicchio. Ulteriori provvisori e diritti gli furono concessi da Federico nel 1496 e nel 1499²².

La lunga vicenda dell'edificazione e della decorazione della Cappella de Cuncto è stata minuziosamente ripercorsa, con nuovi apporti archivistici, da Fabio Speranza, al quale si deve il più approfondito lavoro monografico sinora dedicato a Giovan Tommaso Malvito²³. Il nobile amalfitano ottenne dal priore Girolamo da Brindisi il giuspatronato sull'erigenda cappella, intitolata a Santa Maria delle Grazie, il 7 dicembre 1511, in cambio dell'usufrutto da parte del monastero di beni immobili («bona stabilia») ²⁴.

Di particolare interesse risulta uno dei legati del testamento di Giovannello, dettato il 14 luglio 1515. In esso si stabilisce che, nel nominare sua erede universale la cappella sotto il titolo di Santa Maria delle Grazie, il nobile amalfitano destinava l'importo della donazione (come vedremo, di 1300 ducati), al convento, non solo per l'edificazione e la decorazione della suddetta cappella, ma anche per l'ampliamento della chiesa stessa: «la quale institutione de heredità lo dicto missere Joannello testatore la fa che la dicta ecclesia mayore de sancta maria dela gratia se possa ampliare». Proseguendo nella lettura, le prescrizioni si fanno ancora più dettagliate, poiché si specifica che i danari lasciati dal nobile erano da utilizzarsi non solo per interventi strutturali, ma anche per la realizzazione di arredi liturgici: «et che ne faziano [i frati] calice et altri ornamenti per la dicta ecclesia»²⁵.

L'attuazione di queste volontà trova conferma – caso assai raro per imprese costruttive e decorative compiute in età rinascimentale a Napoli – grazie alla possibilità di compiere una puntuale analisi contabile dei lavori, sulla base delle numerose cedole di pagamento che si susseguirono durante l'edificazione della cappella. L'11 ottobre 1516 Ciarletta Caracciolo e Francesco Coronato, maestri economi del banco della Santissima Annunziata di Napoli, ricevevano in deposito da Girolamo da Brindisi, priore del convento di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, la somma di 1300 ducati. Ancora una volta, si specifica nell'atto che l'importo era destinato non solo alla costruzione della cappella, ma anche alla «fabrica dicte ecclesie»²⁶. Nel contratto di allogazione a Giovan Tommaso Malvito (13 agosto 1517),

la cifra investita non copre il totale della donazione, ma si limita a 1100 ducati²⁷. Infatti, anteriormente alla stipula del contratto, era stata richiesta dagli esecutori testamentari la somma dapprima di 50 ducati (24 ottobre 1516), poi di 150 ducati (3 dicembre 1516), per pagare i primi importi derivati dalla lavorazione di marmi e altre spese minute, preliminari all'avvio dell'opera da parte di Malvito²⁸. La fitta sequenza dei pagamenti, che cominciano dal 4 settembre 1517, si conclude, come ha chiarito Speranza sulla base di documenti inediti, il 15 marzo 1524. È notevole, ancora una volta, la precisazione che la somma pattuita all'atto del contratto era stata devoluta non solo per l'edificazione della cappella, ma anche «omnibus alijs operibus per eum [Giovan Tommaso Malvito] fattis»²⁹.

Con lo strumento del 13 agosto 1517, lo scultore si impegna a realizzare, nello spazio di due anni e mezzo una cappella de «marmora gentile, fina et de quella bianchezza et bontà» che si osservano negli archi della cappella di Galeazzo Caracciolo, signore di Vico, innalzata nella chiesa di San Giovanni a Carbonara. I disegni del sacello, di ordine corinzio, sarebbero stati sottoposti alla supervisione dell'architetto Giovanni Donadio detto il Mormando e dell'umanista Iacopo Sannazaro, entrambi legati, a vario titolo, al progetto della Cappella Caracciolo di Vico³⁰. Il primo aveva cominciato la sua carriera come costruttore di organi; con questa mansione – circostanza che viene sovente trascurata – aveva già lavorato per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli in data anteriore al 22 aprile 1517³¹. Ma furono già i contemporanei a vedere nel Mormando, dopo l'attività degli esordi, un «convertito all'architettura e alla totale imitazione di cose antique»³². Il secondo ha lasciato ampia testimonianza, nelle sue opere a stampa come in quelle manoscritte, di approfondite competenze nell'arte edificatoria, derivate da un'invidiabile conoscenza delle fonti e dei monumenti di età classica. Completavano l'arredo della cappella, nell'arco di destra, il duplice sepolcro di Giovannello de Cuncto e della moglie Lucrezia Candida, le cui figure, secondo una tradizione particolarmente cara al Malvito padre, erano da eseguirsi, quella maschile, in rilievo alto, sul coperchio del sarcofago, quella femminile, in rilievo basso, sulla fronte (fig. 1).



12. Giovan Tommaso Malvito, *Resurrezione di Cristo*, particolare di un tabernacolo eucaristico ad ancona. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, depositi.

Nella parete di fondo, era prevista una nicchia con una statua raffigurante la *Madonna delle Grazie*, circondata da altorilievi con le anime del Purgatorio e «da li tabernaculetti [con] dui angeli per banna de mezo relevo», il tutto all'interno di una cornice con colonne e architrave. È questa la parte della cappella che, in seguito ai cambi di patronato avviati dal Seicento, subì rilevanti modifiche. La statua della *Madonna delle Grazie*, rimossa e, al momento, non reperita, fu sostituita da una scultura in legno policromato raffigurante *Sant'Onofrio*³³. I due «tabernaculetti» con le coppie di angeli furono occultati e, come abbiamo ricordato più sopra, individuati da Bernich nel primo Novecento (fig. 7).

Anche la tribuna della chiesa subì consistenti cambiamenti e ampliamenti del suo arredo già a partire dal primo decennio del Cinquecento, nell'ambito di una più vasta campagna di rinnovamento dell'edificio promossa dal priore Girolamo da Brindisi. Nel 1492, era stato

commissionato dall'allora priore Martino de Frexinal al pittore salernitano Pietro Buono un polittico, la cui più verosimile collocazione era la tribuna della chiesa, raffigurante nel pannello principale *l'Incoronazione della Vergine tra i santi Giovanni Battista e Girolamo*³⁴. Sappiamo dai documenti che, anteriormente al 23 agosto 1498, la chiesa si era dotata anche di un tabernacolo eucaristico. In quella data, infatti, maestro Tommaso Malvito aveva stipulato un contratto con il procuratore del convento di San Ligorio (attuale San Gregorio Armeno), impegnandosi a «de nouo facere et laborare tabernaculum vnum corporis xpisti de lapidibus gentilis (...) illius laboris et cum illis figuris ac illius altitudinis et mezzo palmo piu prout ille ecclesie Sancte Marie de gratia de neapoli»³⁵. Come sempre accade nel caso di un tal genere di prescrizioni, non è possibile stabilire con certezza se il tabernacolo di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, oltre a essere stato



13-14. Giovan Tommaso Malvito, *Angeli con simboli della Passione*, particolari di un tabernacolo eucaristico ad ancona. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, depositi.

preso a modello per quello da realizzarsi in San Ligorio, fosse stato anch'esso eseguito da Tommaso Malvito.

Nell'arco di un ventennio, tuttavia, l'ancona della cappella maggiore era stata già rimpiazzata da un grande polittico a due ordini eseguito da Pedro Fernández (1508-1510 circa), ora andato smembrato e conservato in varie sedi, ma purtroppo ancora lacunoso degli scomparti con

la *Madonna delle Grazie* e con *San Girolamo*³⁶. Una prosecuzione dei lavori decorativi nella tribuna è del resto confermata dalla testimonianza, di una quindicina d'anni posteriore agli eventi narrati, resa da Giorgio Vasari, il quale ricorda come, in occasione del suo soggiorno napoletano del 1527, uno dei più attrezzati allievi di Raffaello, Polidoro da Caravaggio, «fece in Santa Maria della Grazia un



15. Girolamo Santacroce, *San Giovanni Battista*, particolare dell'Altare dell'Adorazione dei Magi. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.



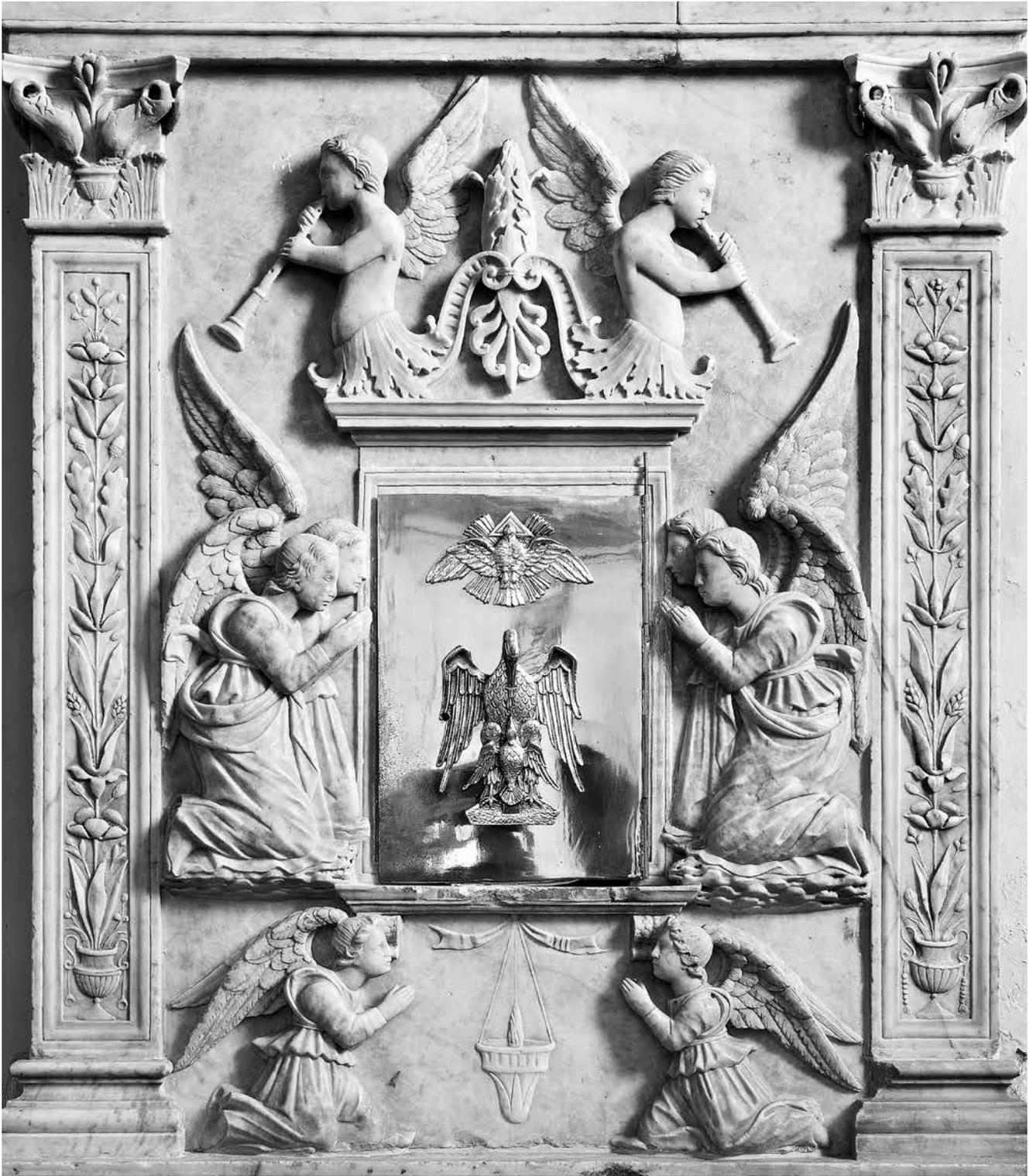
16-17. Giovan Tommaso Malvito, *San Giovanni Battista*; *San Girolamo*, particolari di un tabernacolo eucaristico ad ancona. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, depositi.

San Pietro nella maggior cappella»³⁷.

È plausibile ipotizzare che in questa campagna di ampliamento e rinnovamento degli arredi della tribuna vi fosse spazio anche per un nuovo tabernacolo eucaristico, che rientrasse fra quegli «altri ornamenti» previsti dal legato testamentario dettato da Giovannello de Cuncto il 14 luglio 1514?

Una risposta affermativa sembrerebbe suggerita da alcune considerazioni di carattere stilistico e iconografico. Il telaio architettonico del tabernacolo ad ancona di Copenaghen (figg. 2-4), scandito dalle lesene di ordine corinzio, non solo è una testimonianza di recupero dell'Antico di sapore alquanto arcaizzante, che, come si è detto, ci riporta alle ben note ancone eseguite da Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano per la chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli, ma, nella nitida politezza dell'intaglio, corrisponde alla qualità delle lesene, anch'esse corinzie, sulle quali si fonda l'ordine neoquattrocentesco

non solo degli archi della cappella («quite convencional» definì Anthony Blunt lo stile architettonico del sacello)³⁸, ma anche del sepolcro di Giovannello de Cuncto e di Lucrezia di Candida (fig. 1). Soffermandoci sull'incorniciatura architettonica del sepolcro, un altro elemento di sapore anch'esso arcaico è rappresentato proprio dal criterio geometrizzante, già a suo tempo osservato da Morisani³⁹, applicato nella costruzione del vano prospettico che inquadra il sepolcro, fondato su di un impianto di matrice spiccatamente tridimensionale, con le pareti il cui taglio in scorcio è ribadito in maniera vistosa, quasi didascalica, dal soffitto quadrettato a lacunari rappresentati in base a un punto di osservazione ribassato. Una mente progettuale che rimane ancora legata ai caratteri fondativi della cultura quattrocentesca e che, immediatamente, ci riporta alle pareti a volta e al pavimento entro cui prendono posto le due coppie di angeli del tabernacolo di Copenaghen (fig. 3).



18. Iacopo della Pila, *Tabernacolo eucaristico* (con portella di epoca posteriore), particolare. Atripalda, chiesa di Sant'Ippolisto.



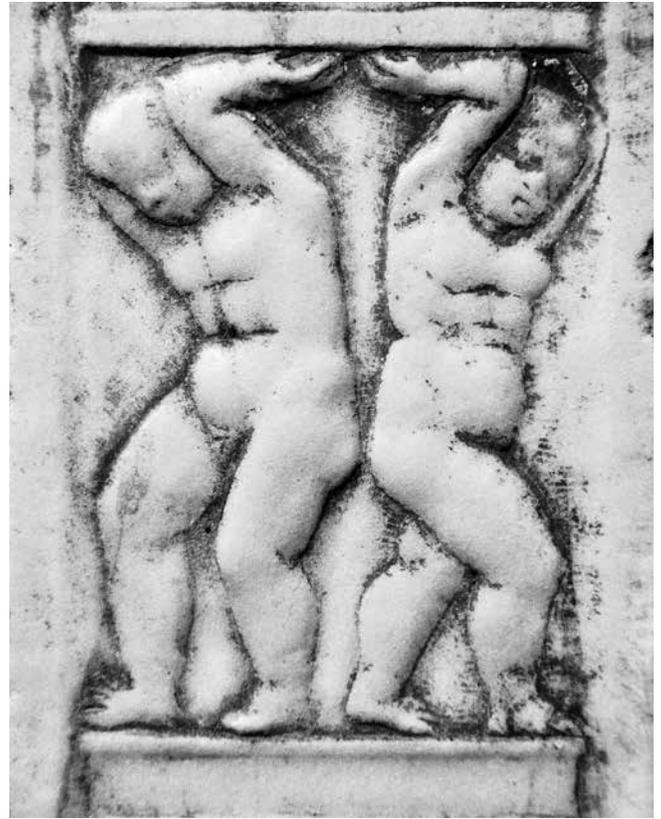
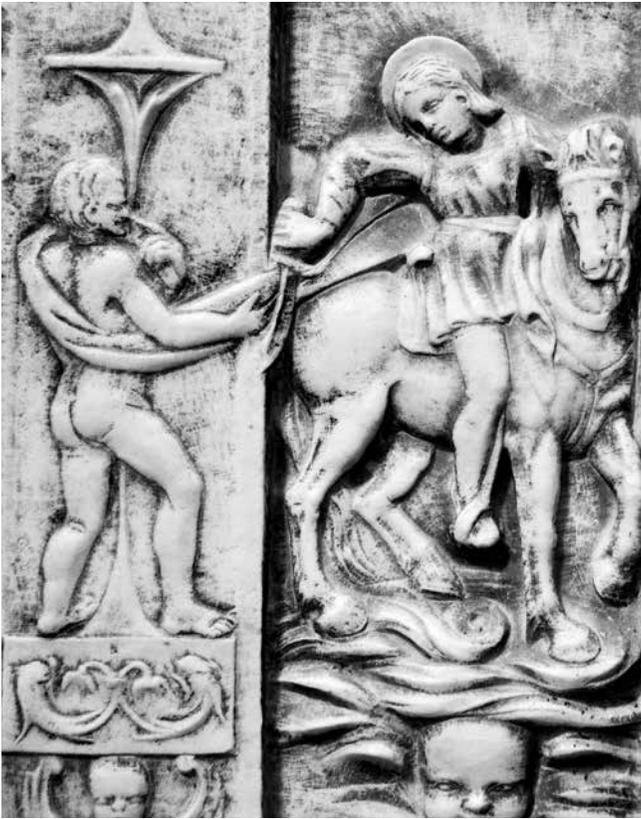
19-20. Giovan Tommaso Malvito, *Capitelli*, particolari di un tabernacolo eucaristico ad ancona. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, depositi.

Vi è anche da osservare il dato iconografico, rappresentato dalla scelta e dalla disposizione dei due santi prescelti per affiancare il repositorio. Si tratta, infatti, di *San Giovanni Battista* e di *San Girolamo*. Quest'ultimo allude non solo all'ordine dei girolamini, in cui rientrava la congregazione del beato Pietro da Pisa e il cenobio, da essa dipendente, di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, ma anche al nome del priore in carica il 13 agosto 1517, quando furono allogati a Malvito i lavori della Cappella de Cuncto. Si tratta del più volte citato Girolamo di Somma da Brindisi, figura di grande rilievo all'interno della congregazione, di cui fu generale dal 1503 al 1506, conservando, inoltre, la carica di priore reggente del convento napoletano dal 1501 al 1519⁴⁰. San Girolamo, in coppia con san Giovanni Battista sul lato opposto, compariva alla destra (per chi guarda) sia nel polittico dell'altare maggiore eseguito da Pedro Fernández, sia nell'*Incoronazione della Vergine* della precedente pala d'altare dipinta da Pietro Buono. Se assumiamo che il tabernacolo di Copenaghen sia stato realizzato con fondi messi a disposizione da Giovannello de Cuncto, nell'immagine del Precursore sarebbe da cogliere anche un'allusione al nome del committente. All'ampliamento di scala proporzionale del nuovo polittico di Fernández rispetto a quello di Buono

– sostituito nell'arco di un paio di decenni, operazione non frequente a quei tempi – poteva corrispondere la messa in opera di un tabernacolo ad ancona che sostituisse quello che risulta già esistente nel 1498. Purtroppo, a queste trasformazioni dell'arredo liturgico, si accompagnò anche, in seguito alla soppressione del monastero in età napoleonica, una 'disattenzione' nella custodia dei manufatti. Tra i casi più eclatanti, vi è quello delle due tavolette (*Flagellazione di Cristo; Andata al Calvario*), un tempo parti del polittico di Pietro Buono, che approdarono nel 1856 nell'allora Museo Borbonico, ma che prima erano appartenute alla collezione privata dei fratelli Lazzari, mentre la tavola principale dell'*Incoronazione della Vergine* migrò, attraverso rotte rimaste ignote, nella chiesa di Santa Maria Segreta a Milano⁴¹; ancora, il caso degli scomparti del registro principale e della cimasa del polittico di Pedro Fernández, tra 1807 e 1821 registrati negli inventari del Real Museo Borbonico, ma poi scomparsi e riapparsi – quello con *San Giovanni Battista* e, subito a ruota, la cimasa con *Cristo morto fra angeli* – soltanto alla fine del Novecento, rispettivamente nel Norton Simon Museum di Pasadena e in una collezione privata⁴². È bene precisare che non vi è alcuna prova che, in tale diaspora, rientrino anche i pezzi ora a Copenaghen; tuttavia i danni



21. Scultore attivo in Campania, inizi del secolo XVI,
Tabernacolo eucaristico ad ancona. Serre, chiesa di San Martino.



22-24. Scultore attivo in Campania, inizi del secolo XVI, *San Martino divide il mantello; Putti-carriatidi; Delfini fitomorfi*, particolari di un tabernacolo eucaristico ad ancona. Serre, chiesa di San Martino.

conservativi e lo stato lacunoso dell'insieme lasciano intuire una storia conservativa del manufatto alquanto sofferta.

Se dunque manteniamo, come ipotesi di lavoro, che il tabernacolo di Copenaghen rientri nell'arco cronologico dei lavori compiuti da Giovan Tommaso Malvito in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e, quindi, sia stato eseguito entro 15 marzo 1524, una conferma, almeno della datazione, viene dall'analisi comparativa con altri manufatti tipologicamente affini. Una ricognizione dei tabernacoli eucaristici ad ancona realizzati in Campania nel primo Cinquecento porta a soffermarsi su di un esemplare già noto, conservato nella chiesa parrocchiale di San Martino a Serre, in provincia di Salerno (fig. 21)⁴³.

Il confronto con quest'opera consente di farsi un'idea molto precisa su come dovesse configurarsi, prima dello smembramento, l'insieme di cui facevano parte le lastre ora a Copenaghen (figg. 2-4) Il tabernacolo di Serre ha mantenuto il suo assetto unitario d'origine; l'opera, inoltre, può essere datata, sulla base di convincenti argomenti, tra il 1524 e il 1527, con possibili propaggini cronologiche fino al 1529⁴⁴. Il comparto centrale riflette il maggiore tra i rilievi danesi, sia per il taglio compositivo, di impianto marcata-

mente prospettico, sia per la presenza, in alto, della scena della *Resurrezione*. Altro elemento che si ripete puntualmente sono i basamenti delle figure in forma di nubi, con l'apparizione, al centro, della testa d'angelo. Gerardo Pecci, che al tabernacolo di Serre ha dedicato un'attenta analisi, ha messo opportunamente in risalto il legami dell'opera con i due rilievi di *Angeli* eseguiti da Giovan Tommaso Malvito per la cappella di Giovannello de Cuncto (fig. 7)⁴⁵.

Verrebbe da dire che Pecci abbia quasi presagito, pur senza conoscerlo, l'esistenza di un preciso modello di tabernacolo ad ancona eseguito dal Malvito figlio, modello al quale si è ispirato lo scultore operoso per il piccolo centro salernitano. Sarebbe facile e sbrigativo relegare casi come l'arredo liturgico di Serre all'interno della circolazione tra 'centro' (inteso come luogo di creazione delle novità) e 'periferia' (inteso come luogo di ritardatario e acritico assorbimento delle novità stesse). Ma sarebbe il segnale di una scarsa sensibilità per lo stile e per l'interpretazione storica del manufatto; ché, anzi, il caso di specie mostra non già un ritardo, quanto piuttosto una prontezza a sintonizzarsi sul modello messo a punto nella capitale. Il committente, l'arciprete Pietro De Sarrellis, orgoglioso di tramandare ai posteri la sua memoria, si fa effigiare, con tanto di nome e di carica, mentre è intento a vergare la parola «CARITAS», pienamente a suo agio insieme ai santi (*Martino; Francesco d'Assisi; Antonio da Padova*) che prendono posto con pose di-

sarticolate, scalene, negli scomparti laterali, divisi da lesene decorate con grottesche di sbrigliata fantasia, di una gradazione espressiva che evoca le intemperanze compositive di un geniale rimescolatore di carte come Silvio Cosini, le cui tracce sono state individuate tra Napoli e Salerno⁴⁶. Il dettaglio del san Martino che taglia il manto di una figura accampata nella lesena, sorpresa a toccarsi con il dito indice la punta del naso, lascia intendere creatività e libertà mentale nel rompere i vincoli spaziali (fig. 22).

È raro trovare, in simili partiti decorativi della Napoli del tempo, una citazione così palese dalle coppie di putti in monocromo realizzati da Michelangelo per i troni dei profeti e delle sibille nella volta della Cappella Sistina (fig. 23). I due delfini di profilo (fig. 24) non stonerebbero accanto a quelli eseguiti da Bartolomé Ordóñez per la tomba di Andrea Bonifacio ai Santi Severino e Sossio di Napoli⁴⁷. Il tabernacolo di Serre acquista così un peculiare tono eccentrico, che lo distingue dal più rigido arcaismo neoquattrocentesco di Giovan Tommaso Malvito.

E anche l'epigrafe in calce allo scomparto centrale («CLAVDITVR EXIGVA | MAXIMVS EDE DEVS») non è certo un distico di Giovanni Pontano o di Iacopo Sannazaro, eppure fa quasi tenerezza, nella ricercata contrapposizione lessicale «exigua-maximus», per la volontà di attingere da un rivolo dell'inarrivabile stile epigrafico dei due massimi poeti della Napoli tra Quattro e Cinquecento⁴⁸.

* Per il cortese supporto offerto alla ricerca dallo Statens Museum for Kunst di Copenaghen, che ha generosamente promosso una nuova campagna fotografica dedicata all'opera, desidero ringraziare Louise Nicole Cone, Eva de la Fuente Pedersen, Freya Henriksen; Charlotte Gran ha eseguito le riprese con abilità e pazienza. Lucio Fiorile, Gerardo Pecci, Giuseppe Porzio, Antonia Solpietro, Luigi Tufano mi hanno cortesemente aiutato nel reperimento di materiali bibliografici e fotografici.

¹ H. OLSEN, *Ældre udenlandsk skulptur*, København 1980, I, pp. 83-84; II, figg. 19a-c. Una dettagliata scheda, basata sul testo di Olsen, è adesso comodamente consultabile on-line nel sito del museo: <https://collection.smk.dk/#/detail/DEP53>.

² Per un profilo del personaggio si rimanda a H. BLANCK, *Helbig, Wolfgang*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXI, Roma 2004, pp. 670-673. Si veda anche M. MOLTESEN, *Wolfgang Helbig, Carl Jacobsen e la formazione della Ny Carlsberg Glyptotek*, in *L'Etruria di Alessandro Morani*, a cura di A. CAPOFERRO, S. RENZETTI, Firenze 2017, pp. 63-74. Più

di recente: R. COBIANCHI, *Protagonisti e comprimari tra collezionismo e mercato: Rocchi, Palumbo, Castellani, Helbig, Rosa De Angelis, Vedder*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di A. BACCHI, G. CAPITELLI, Bologna 2020, pp. 165-183.

³ R. NALDI, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002, pp. 117-141.

⁴ R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, II, Milano 1977, pp. 127-132, figg. 95-103.

⁵ G. TOSCANO, *La scultura a Nola dagli Orsini agli Albertini*, in *Nola e il suo territorio dalla fine del Medio Evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, atti del II corso di formazione per docenti in servizio «Didattica e territorio», Nola 1994, a cura di T.R. TOSCANO, Castellammare di Stabia 1996, pp. 96-97. Un'immagine del tabernacolo, quando ancora era visibile lo stemma al centro della predella, è in L. AVELLA, *Fototeca nolana. Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'Agro. Nola 1 (parte prima)*, Napoli 1996, p. 69, fig. 103.

⁶ A. LEONE, *De Nola*, Venetiis, Giovanni Rosso, 1514, c. 40r.

⁷ L. TUFANO, *Un barone e la sua città: la costruzione dell'immagine. Note su Orso Orsini conte di Nola*, in «Reti medievali», XIX, 2, 2018 (Crisi di legittimità e pratiche politiche nel Regno aragonese di Napoli, a cura di R. DELLE DONNE), p. 271.

⁸ Rispetto alla data 1504, solitamente tramandata dalla letteratura genealogica (P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, LXII [Orsini di Roma], Milano, Giulio Ferrario, 1846-1848, tav. XVII), Luigi Tufano (comunicazione scritta), sulla base di nuovi elementi documentari, ipotizza l'anno 1498 come più probabile data di morte di Gentile Orsini.

⁹ A. SOLPIETRO, in L. FUSCO, *Cattedrale basilica di S. Maria Assunta in Cielo*, Nola 2009, pp. 162-163. Più dettagliati approfondimenti sulla fondazione e sulle varie modificazioni del sacello di San Felice sono stati consentiti da nuove ricognizioni archeologiche e da ulteriori scandagli archivistici. Un primo resoconto è in A. SOLPIETRO, N. CASTALDO, *L'insula episcopalis e la cripta di San Felice vescovo e martire attraverso le fonti documentarie e bibliografiche*, in *La cripta di San Felice vescovo e martire nell'insula episcopalis di Nola*, Marigliano 2013, schede nn. 6-7. La notizia riportata nel testo è tratta dall'Archivio Storico Diocesano di Nola, Fondo Sante Visite, 6, 1586, c. 71r.

¹⁰ Diverso, infatti, è il caso dei ben noti altari del Santissimo Sacramento, di dimensioni assai più ampie rispetto ai casi qui presi in esame, che hanno nello scomparto centrale un tabernacolo a tempietto, nei laterali statue di santi a tutto tondo, che costituiscono un insieme di impianto monumentale che funge da pala d'altare vera e propria. Si pensi, fra gli altri, all'*Altare del Santissimo Sacramento* realizzato da Andrea Sansovino (1490-1492) per la Cappella Corbinelli in Santo Spirito a Firenze (G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, Trento 2013, pp. 30-40, 140-159, n. 3) e a quello eseguito da Andrea Ferrucci (1492-1493) per la Cattedrale di Fiesole (R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 16, 32-33, figg. 5-8).

¹¹ P. LEONE DE CASTRIS, in *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1990, pp. 108-111, n. 10.

¹² Si veda, anche per i principali riferimenti bibliografici alle due opere, R. NALDI, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Napoli 2019, pp. 37-38, 56-57, figg. 6-7.

¹³ R. NALDI, in *Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, cat. mostra, Avellino 2012, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, pp. 86-88, n. 14.

¹⁴ Oltre ai singoli contributi citati di seguito nel testo si veda, per una ricostruzione d'insieme del profilo dello scultore, V. DA GAI, *Malvito (de Sumalvito)*, *Giovan Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVIII, Roma 2007, pp. 363-365. Pur potendosi giovare su di una discreta quantità di notizie documentarie, il percorso artistico dello scultore attende ancora una ricostruzione fondata su solide basi attributive e cronologiche.

¹⁵ Per la storia costruttiva e decorativa di questa cappella si veda *infra*.

¹⁶ E. BERNICH, *Il monumento di Giovannello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto scultore*, in «Napoli nobilissima», s. I, XIV, 1905, pp. 151-153 (cit. da p. 152). Per un inquadramento dello studioso (1850-1914): *I percorsi d'arte di Ettore Bernich*, a cura di C. DE CAPRIO, Napoli 2010 (il saggio è ristampato alle pp. 41-45). Le due coppie di Angeli erano ancora visibili alla metà dell'Ottocento: C. PADIGLIONE, *Memorie storiche artistiche del tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli*, Napoli, Vincenzo Priggiobba, 1855, p. 227.

¹⁷ F. ABBATE, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito*, in «Prospettiva», 8, 1977, pp. 48-53; IDEM, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Napoli 2001, pp. 43-46. Si vedano anche le osservazioni di R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, II, Milano 1977, pp. 158-159, che sottolinea, piuttosto, i punti di contatto con Giovanni da Nola.

¹⁸ O. MORISANI, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, p. 16. Il concetto fu ribadito anche in seguito dallo studioso: IDEM, *Considerazioni sui Malvito da Como*, in *Arte e artisti dei laghi*

lombardi. I. Architetti e scultori del Quattrocento, a cura di E. ARSLAN, Como 1959, pp. 265-274. Sul ruolo ricoperto dal Malvito padre nella formazione del figlio si veda, in particolare, F. SPERANZA, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Mioballo a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», 3, 1992, pp. 262-263.

¹⁹ R. NALDI, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, cit., figg. 48, 51, 53.

²⁰ R. NALDI, *Girolamo Santacroce, orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, pp. 13-14, 163-164, n. 1; IDEM, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, cit., p. 141; *Girolamo Santacroce. Il San Giovanni Battista rubato e ritrovato. Un caso di buon governo italiano*, a cura di R. NALDI, Napoli 2020.

²¹ G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, IV, Napoli 1888, pp. 146-169.

²² L. VOLPICELLA, in *Regis Ferdinandi primi Instructionum liber (10 maggio 1486-10 maggio 1488)*, Napoli 1916, pp. 327-328. Sul personaggio si vedano anche C. PADIGLIONE, *op. cit.*, pp. 231-234; M. CAMERA, *Memorie storico diplomatiche dell'antica città e ducato d'Amalfi*, I, Salerno 1876, pp. 649-650; G. FILANGIERI, *op. cit.*, IV, pp. 146-147, 288-303, nn. XV-XXXII.

²³ F. SPERANZA, *Giovan Tommaso Malvito a Napoli. Dalla cultura dei lombardi all'esperienza dei "doi spagnuoli" (1500-1530)*, tesi di laurea in Storia dell'arte medievale e Moderna, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 1990-1991. Sulla Cappella de Cuncto, in particolare: pp. 176-201, 277-285, n. 9, 228-231, note 87-109, 361-388, nn. 4-27.

²⁴ F. SPERANZA, *Giovan Tommaso Malvito a Napoli*, cit., pp. 383-385, n. 23 [tratto dall'Archivio di Stato di Napoli, Corporazioni Religiose Soppresse (di seguito: ASNA, CRS), 211, cc. 6-7].

²⁵ Ivi, pp. 361-362, n. 4 (tratto da ASNA, CRS, 191, cc. n.n.).

²⁶ G. FILANGIERI, *op. cit.*, IV, pp. 288-289, n. XV. Il documento, andato distrutto, è tratto da ASNA, Archivi notarili (di seguito ASNA, AN), Archivi dei notai del secolo XV, Francesco Russo, 1516-1517, c. 19.

²⁷ G. FILANGIERI, *op. cit.*, IV, pp. 148-152, nota 3, in part. p. 150. Ricontrollato e ripubblicato da F. SPERANZA, *Giovan Tommaso Malvito a Napoli*, cit., pp. 367-374, n. 9 (in part. p. 370; documento tratto da ASNA, CRS, 211, cc. 80-82).

²⁸ G. FILANGIERI, *op. cit.*, IV, pp. 288-289, n. XV, 289-292, n. XVI. Il documento, andato distrutto, è tratto da ASNA, AN, Archivi dei notai del secolo XV, Francesco Russo, 1516-1517, dopo c. 19.

²⁹ F. SPERANZA, *Giovan Tommaso Malvito a Napoli*, cit., pp. 362-363, n. 5 (documento tratto da ASNA, CRS, 211, cc.n.n.).

³⁰ Sul ruolo ricoperto da Mormando e da Sannazaro nel progetto costruttivo e decorativo della Cappella Caracciolo di Vico si veda R. NALDI, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, cit., pp. 129-223, con i rimandi alle fonti e alla bibliografia sui due personaggi.

³¹ Il 22 aprile 1517 Giovanni Donadio stipula un contratto per la costruzione di un organo destinato al convento di San Francesco di Montella. Lo strumento doveva essere «illius altitudinis et longitudinem prout est organus per eum [Mormando] factus in Ecclesia sancte marie mayoris seu sancte marie de gratia» (G. FILANGIERI, *op. cit.*, III, 1885, pp. 189-190; regesto, ivi, V, 1891, p. 171). Il documento, andato distrutto, è tratto da ASNA, AN, Archivi dei notai del secolo XV, Nicola Ambrogio Casanova, 1516-1517, c. 209.

³² Per la citazione relativa al Mormando: P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel [20 marzo 1524]*, ed. cons. in F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 172-173.

³³ La statua della sacrestia raffigurante la *Madonna delle Grazie con le anime del Purgatorio*, da taluno erroneamente identificata con quella eseguita da Giovan Tommaso Malvito per la Cappella de Cuncto, è in realtà un'opera caratteristica di Giovanni da Nola, proveniente dalla cappella del setaiolo Aniello Borda e databile tra il 1527 e il 1532 circa. Si veda R. NALDI, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXX, 91, 1995, pp.

25-62 (pp. 26-38, con il riesame delle fasi decorative della Cappella de Cuncto), anche per le notizie relative all'ampliamento che interessò la chiesa nel Cinquecento (pp. 25-26). Il *Sant'Onofrio* fu presentato come opera di ignoto napoletano del Settecento da F. BOLOGNA, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA, R. CAUSA, Napoli 1950, p. 101, n. 94. L'opera è stata poi attribuita a Nicola Fumo da V. ROSSI, *Un Sant'Onofrio di Nicola Fumo*, in *Interventi sulla «questione meridionale»*, a cura di F. ABBATE, Roma 2005, pp. 293-295. Sotto lo stesso nome l'opera è stata presentata anche da G.G. BORRELLI, in *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. mostra, Napoli 2009-2010, a cura di N. SPINOSA, Napoli 2009, II, p. 31, n. 2.4 (con bibliografia).

³⁴ Si vedano, anche per i riferimenti alle fonti e alla bibliografia, D. SALVATORE, *Il 'Monogrammista Petr': Pietro Befulco o Pietro Buono?*, in *Il politico di San Severino. Restauri e recuperi*, cat. mostra, Napoli 1989-1990, a cura di F. BOLOGNA, Napoli 1989, pp. 107-119; 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. 46-47, n. 13a-b; S. GRECO, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, cat. mostra, Matera 2019, a cura di D. CATALANO, M. CERIANA, P. LEONE DE CASTRIS, M. RAGOZZINO, Napoli 2019, pp. 386-387, nn. 6.7-6.8a-b. Sulla personalità di committente del priore Martino de Frexinal si veda anche D. SALVATORE, *Qualche appunto su un committente spagnolo a Napoli alla fine del Quattrocento, in Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, atti della giornata internazionale di studi, Napoli 2016, a cura di L. GAETA, Galatina 2017, pp. 151-161.

³⁵ G. FILANGIERI, *op. cit.*, III, p. 139; regesto, ivi, VI, 1891, p. 475. Il documento, andato distrutto, è tratto da ASNA, AN, Archivi dei notai del secolo XV, Giovanni Maiorana, 1497-1498, c. 255.

³⁶ F. NAVARRO, in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, cat. mostra, Napoli-Roma 1983-1984, a cura di A. VEZZOSI, Firenze 1983, pp. 164-169. Si vedano, anche per i riferimenti alle fonti e alla bibliografia, R. NALDI, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, cat. mostra, Padula 1986, a cura di G. PREVITALI, Firenze 1986, pp. 72-75, n. 3; P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali*, cit., pp. 146-148, n. 126.

³⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, II, pp. 821-822. Il passo è ripreso in IDEM, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, III, p. 202. Per un aggiornamento storiografico della questione: P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, pp. 287-322. Lo studioso, recuperando la più tarda testimonianza di B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, II, Napoli, Francesco e Cristoforo

Ricciardi, 1743, pp. 41-42, avanza l'ipotesi di un sodalizio tra Polidoro da Caravaggio e Andrea da Salerno: P. LEONE DE CASTRIS, *Andrea Sabatini da Salerno. Il Raffaello di Napoli*, Napoli 2017, pp. 179-220. La più dettagliata descrizione storica della tribuna è quella in G. FILANGIERI, *op. cit.*, IV, pp. 172-183.

³⁸ A. BLUNT, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London 1975, pp. 24-25.

³⁹ Si veda *supra* e nota 18.

⁴⁰ G.B. SAJANELLO, *Historica monumenta Ordinis sancti Hieronymi congregationis beati Petri De Pisis*, editio secunda longe auctior, et correctior, I, Venetiis, Antonio Zatta, 1758, p. 564; II, Romae, Giovan Battista Conzatti, 1760, p. 482.

⁴¹ Si veda *supra*, nota 34.

⁴² Si veda *supra*, nota 36. La vicenda attributiva del *San Giovanni Battista*, che nel 1976 era ancora in Italia, nel 1977 a Londra, può essere ricostruita grazie al catalogo *on-line* della fototeca della Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>. Per il ritrovamento della cimasa con il *Cristo morto*: A. BACCHI, *Ancora su Pedro Fernández a Napoli*, in «Nuovi studi», I, 1996, 2, pp. 11-19.

⁴³ G. PECCI, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre. Il tabernacolo eucaristico nella chiesa di S. Martino*, in «Il Postiglione», XIV, 15, 2002, pp. 49-80 (in particolare pp. 42-46).

⁴⁴ C. GIARLA, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento*, in «Il Postiglione», IV, 5, 1992, pp. 43-46.

⁴⁵ G. PECCI, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶ Sulle relazioni tra Silvio Cosini e l'ambiente artistico meridionale, molto probabilmente favorite dalla mediazione di Andrea Ferrucci, si vedano R. NALDI, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 123, 152; M.A. NICASTRO, *L'eredità di Andrea Ferrucci a Napoli: nuove proposte per la cappella de Vicariis nel Duomo di Salerno*, tesi di laurea, Università degli Studi di Perugia, a.a. 2003-2004, pp. 48-80, 107-115; M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi studi», XIII, 2008, 14, pp. 71-74.

⁴⁷ R. NALDI, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, cit., figg. 211-212.

⁴⁸ Nei depositi dello Statens Museum for Kunst si conserva una predella in bassorilievo con *Scene veterotestamentarie*, che reca alle estremità l'emblema del convento dei Santi Severino e Sossio (inv. Dep. 52. II, 14). Catalogata come napoletana, 1550 circa, da H. OLSEN, *op. cit.*, pp. 84-85, l'opera mostra caratteri dello stile giovanile di Annibale Caccavello, con accenti molto simili ai rilievi del tabernacolo eucaristico della chiesa dell'Annunziata di Quadrelle (Avellino), reso noto da F. SPERANZA, in *Capolavori della Terra di Mezzo*, cit., pp. 135-137, n. 33, con l'attribuzione a un collaboratore di Annibale Caccavello, 1545 circa.

ABSTRACT

Giovan Tommaso Malvito Forgotten in Copenhagen: A Eucharistic Tabernacle

The present article examines a tabernacle held at the Copenhagen Statens Museum for Kunst. The work is analyzed on the basis of its typological and stylistic peculiarities, which strongly suggest that it be attributed to the sculptor Giovan Tommaso Malvito. A re-examination of abundant archival documentation leads to a hypothesis that the tabernacle came from the church of Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (Naples). Comparison with a tabernacle held in the parish of San Martino a Serre (Salerno) allows the chronology of the work to be circumscribed and also to attest that the typology of the eucharistic tabernacle in the form of an altarpiece was widespread in Campania.

Origini e vicende di alcuni proprietari di un palazzo in Via Toledo a Napoli, ora Palazzo Monaco di Lapio (1551-1697)

Pietro Santoriello

Gli affari e gli inediti avvenimenti biografici, in special modo giudiziari, di un noto avvocato nella Napoli del Cinquecento consentono la ricostruzione delle prime delle fasi costruttive di un palazzo sulla strada Toledo, oggi conosciuto come Palazzo Monaco di Lapio¹ (fig. 1).

Uno dei protagonisti intorno ai quali si sviluppano le vicende più salienti dell'edificio è Giovan Pietro Mangrella, nato, come anche altrove riportato², il 22 febbraio 1505 – «die festivitatis catedre sanctj petri» – da genitori di Cava de' Tirreni e scomparso il 20 dicembre del 1580³, data adesso nota grazie ai documenti appena reperiti. Egli – «dottor de legge litteratissimo et valentissimo, e di gran Ingegno»⁴, autore delle aggiunte a un testo di giurisprudenza scritto da Bartolomeo da Sassoferrato nel XIV secolo, ancor valido nel Cinquecento – si dedicò a diverse attività finanziarie e speculative che riportò con meticolosità in un quaderno⁵ (contrassegnato in copertina col numero 6), parte di una serie di documenti della stessa natura andati perduti.

Il Mangrella mantenne saldi i rapporti con la città de *la Cava* perché, oltre a difenderne nel 1562 i privilegi, fu oblato dell'abbazia cavense⁶, portando colà, come è facile verificare, tutte le sue carte e quelle del fratello Giovan Battista⁷; l'avvocato, tuttavia, con l'ultimo testamento – redatto quando già infermo e costretto a letto in una camera del proprio palazzo in Via Toledo – dispose di essere sepolto nella chiesa di Santa Caterina a Formiello. Egli riportò in precedenza una pena detentiva di ben dieci anni (fu riabilitato nel 1571), scontati in parte sull'isola di Capri (ma risulta documentato in Castel Nuovo nel 1567)⁸, per aver diffamato Giovan Andrea de Curtis (consigliere del Sacro Regio Consiglio) e suo figlio Ottaviano, avvocato fiscale della Vicaria: «nemicj capitalj» del Mangrella, a giudizio di quest'ultimo

si lasciarono subornare in diverse occasioni tanto da spingere Giovan Pietro ad affermare in pubblico, tra le altre cose, che «non se chiamavano de Curtis ma de furtis»⁹.

L'avvocato Mangrella acquisì la «Casa Palatiata» (ora Palazzo Monaco di Lapio) in maniera definitiva nel 1578 (dopo aver abitato varie case in città)¹⁰ da Felice Vitale e dai fratelli Tiberio e Giovan Bernardo Vitale, nipoti del primo, tutti di Cava de' Tirreni. Il suolo sul quale fu realizzato l'edificio venne rilevato a censo nel 1551 da Cristoforo Vitale di Cava per una superficie di palmi 134,6, corrispondente a «palmos octuaginta in circa in fronte (su Via Toledo), et palmos nonaginta in dentro», «in Platea Toledi iuxta bona heredum Matthei de Jordano, iuxta bona nobilis Pirri Baptiste de Criscentio iuxta viam publicam, et alios confines»¹¹. Queste misure, tuttavia, non furono rispettate dal momento che il lotto «remisurato si ritrovò palmi 145 e palmitelli 6» sicché, alla fine di una lunga vertenza legale terminata solo nel 1588, venne riconosciuto un aumento del censo dovuto al «Signor Duca di Cariati, adesso chiamato Duca di Seminara»¹² – proprietario dei terreni compresi nel territorio denominato Le Celze interessati dal piano di espansione della città ideato dal viceré Pedro de Toledo (1484-1553)¹³ – che raggiunse una quota di poco superiore ai ventinove ducati.

L'effettiva area di sedime del fabbricato risultò più ampia a causa, forse, della maggiore lunghezza del lotto rilevata dall'arteria spagnola verso la collina di San Martino, pari a circa 97 palmi (se rispettati gli 80 palmi sulla strada tolediana; cfr. fig. 2). Peraltro, è possibile ritrovare la profondità originaria del lotto, 90 palmi, in un altro suolo (largo, però, 60 palmi su Via Toledo), lambito dall'attuale Via Concezione a Montecalvario¹⁴.



1. Napoli, Palazzo Monaco di Lapio in Via Toledo 306.

La profondità del blocco deve essere considerata la misura di maggiore importanza – la si ritrova ancora in un altro suolo¹⁵ – perché sembra negare l'esistenza di un asse viario intermedio¹⁶ tra la strada di Toledo e il vico Lungo Gelso, assi che delimitano, in direzione est-ovest, *insulae* profonde 150 palmi (fig. 4). Quest'ultima, dunque, è la quota di un unico ed esteso isolato, frazionato secondo unità immobiliari di diversa estensione appartenuti a più proprietari.

I blocchi a corte con accesso dalla strada di Toledo presentano in alcuni casi un perimetro di 80x90 palmi (pari a circa m 21,07x23,70), misure che si riscontrano in parte – a causa, forse, delle tecnologie del tempo – in un palazzo cinquecentesco in Cava de' Tirreni ancora poco noto¹⁷ (fig. 3). Questo edificio a corte porticata (con pilastri ottagonali) condivide con la «casa palatiata» napoletana la presenza sul fondo del cortile di una loggia.

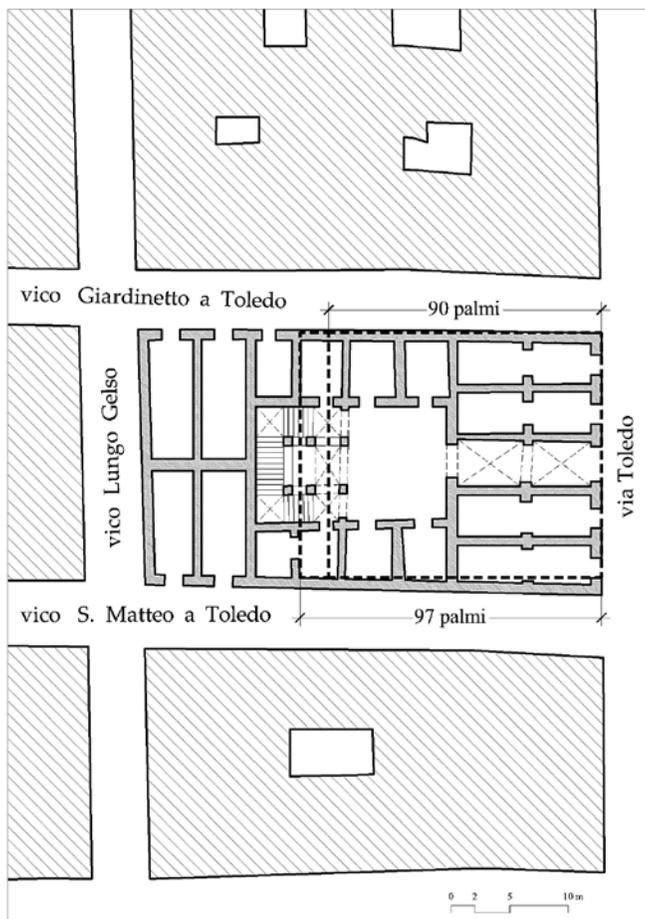
Per tornare alla conformazione del palazzo in Napoli, il documento di acquisto del 17 aprile 1578¹⁸ – che ratifica un atto del 17 aprile 1572¹⁹ – riporta una descrizione sommaria dell'edificio. Infatti, vi si legge che esso è

Una casa grande con cortiglio, loggetta, puzi et intrato dalla parte della strata di Toletto. Consistente (...). In primis dalla parte della strata verso mezo di consistente in membri cinque inferiori inclusa la cantina grande sotto la loggetta et sotto la stantia ultima di dette case verso la montagna et inclusa la poteca del Cantone alla strata di Toletto con l'oro membri superiori liberi per insino al cielo. Item dall'altra parte dell'altra strata verso tramontana consistente in membri quattro inferiori inclusa similmente la poteca dell'altro cantone dela strata predicta di Toletto, et con l'oro stantie libere per insino al cielo. Item dalla parte della strata maestra di Toletto lo intrato de ditta Casa con tre poteche incluse però le supscripte doe delli cantoni et con tutti li membri continuenteno di sopra per insino al cielo et con tre cantine sotto le doe poteche et dell'intrato predetti. Item dalla parte verso ponente consiste in la cantina supscripta grande con la ferriata et la stalla con la loggetta grande de sopra detti membri.

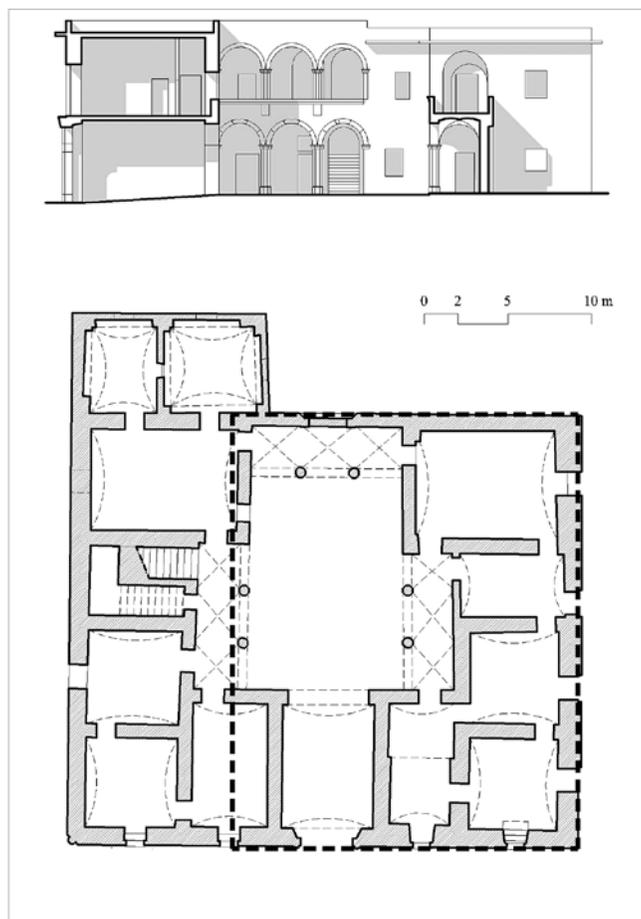
Entro gli anni Ottanta del Cinquecento, dunque, gli ambienti del palazzo sono aggregati intorno ad un cortile centrale; il livello più basso del complesso architettonico è occupato dagli ambienti di servizio e da botteghe soppalcate aperte verso l'esterno. L'elemento funzionale di maggior interesse (v. *supra*) è senza alcun dubbio la loggia²⁰, ormai scomparsa, posta lungo il lato occidentale del blocco edilizio, ovvero verso la collina di San Martino.

Il palazzo entrò a far parte del patrimonio dei benedettini cavensi nel 1583, a termine di una causa²¹ che vide contrapposti a quest'ultimi gli eredi del Mangrella – Giovan Pietro stipulò almeno due testamenti –, ossia il figlio Claudio e il nipote Giovan Andrea Romano: i beni che appartennero all'avvocato napoletano, del valore complessivo di oltre 28.000 ducati, furono ripartiti in tre parti uguali.

L'ampliamento del palazzo si deve di certo ai monaci che forse l'attuaronero attraverso il susseguirsi di piccoli interventi edilizi – i libri contabili registrano opere di lieve entità, in gran parte manutenzioni di carattere periodico indicate



2. Pianta di Palazzo Monaco di Lapio con le misure in palmi dell'area di sedime dell'edificio cinquecentesco. Elaborazione dell'autore di un grafico tratto da I. FERRARO, *Napoli. Atlante della Città Storica. Quartieri spagnoli e "Rione Carità"*, Napoli 2004, p. 205.



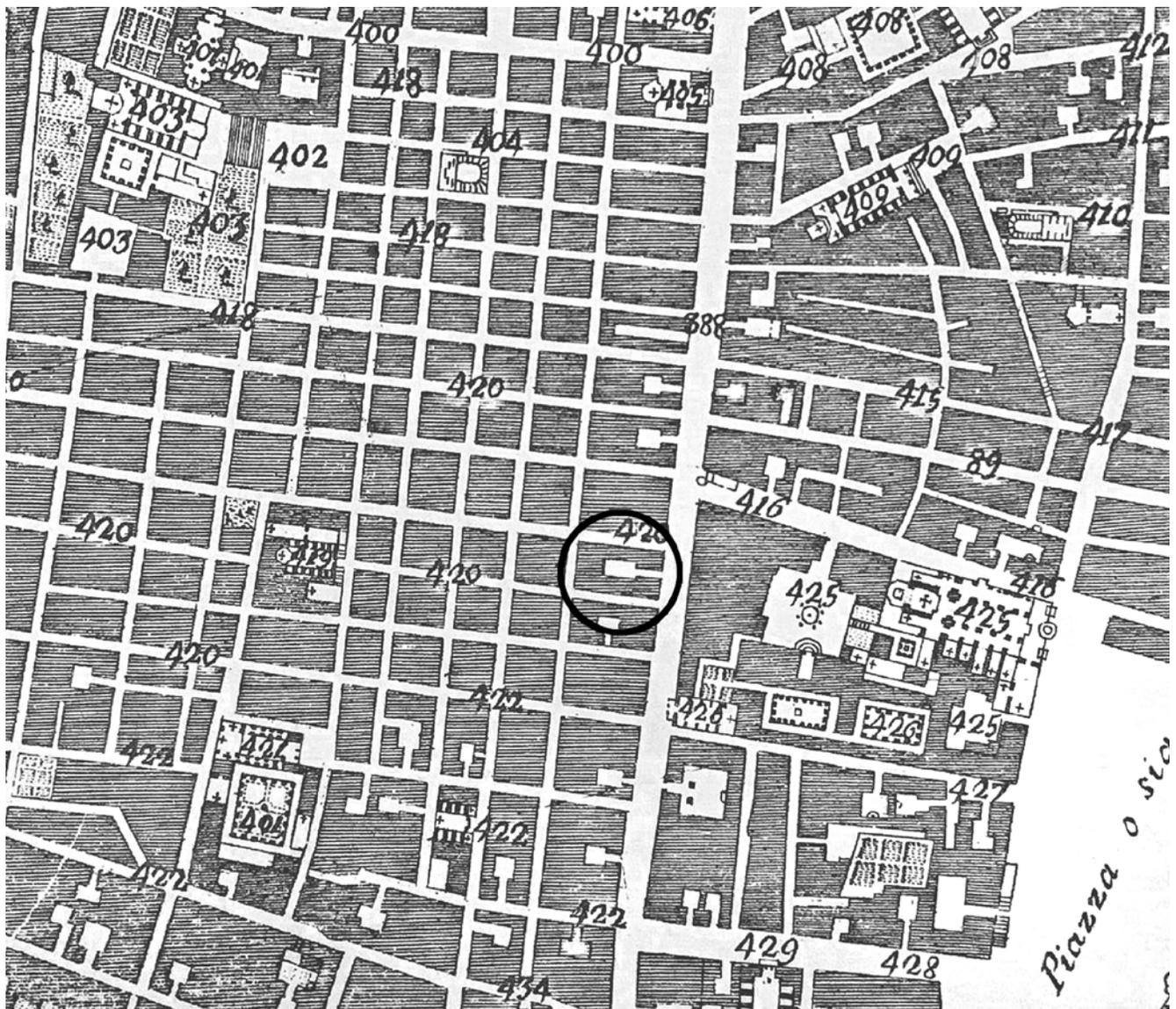
3. Pianta del piano terra e sezione longitudinale del palazzo di Bernardo Sparano costruito a Cava de' Tirreni intorno al 1543 (rilievo dell'autore). Il rettangolo tratteggiato (80 x 97 palmi) corrisponde al perimetro cinquecentesco di Palazzo Monaco di Lapio a Napoli.

con le espressioni «fabrica e riparazioni» –, ad eccezione di lavori di maggiore impegno registrati nel giugno del 1591. È di un certo rilievo la circostanza che gli appartamenti del «Palazzo di Mangrella» furono ceduti in affitto a coloro che ricoprirono tra le maggiori cariche pubbliche del viceregno, il cosiddetto «ceto togato»²², come il reggente Pietro Castellet, presente nelle scritture dei religiosi tra il 1591 e il 1596; il consigliere Scimenet (1597-1599), il consigliere Diego Paresca (Paredes o Pareja, Pareza oppure Peredes, 1610-1612), il razionale del Tribunale della Zecca Ottavio Serra (1613-1615).

Nel 1662 il palazzo richiese urgenti opere di consolidamento – soprattutto delle fondazioni²³, probabilmente danneggiate dall'alluvione del 1656 – per un importo di poco superiore ai 1364 ducati. La somma fu anticipata per conto dei benedettini dal mercante Giovanni Vandeneynnden²⁴,

inquilino degli appartamenti dei religiosi, che a partire dall'anno successivo iniziò i lavori di ristrutturazione del proprio palazzo²⁵ (portati a compimento dai figli), ora palazzo Zevallos Stigliano, situato anch'esso sull'arteria voluta da Pedro de Toledo. L'edificio che appartenne ai Zevallos fu ampliato e ristrutturato dall'ingegnere certosino Bonaventura Presti (noto dal 1643, †1685) – coadiuvato da Onofrio Tango²⁶ – al quale, nel maggio del 1662, fu riconosciuto un compenso di otto ducati «per l'apprezzo fatto del palazzo di Toledo» di proprietà dei religiosi cavensi e «per la pianta degli acconci fatti».

Segnalo che nel 1661 Giovanni Vandeneynnden comprò una casa all'asta – parte, però, dell'isolato occupato anche dal palazzo dei benedettini – posta sul vico «delli Cordova», ora vico Giardinetto, composta da un basso e quattro

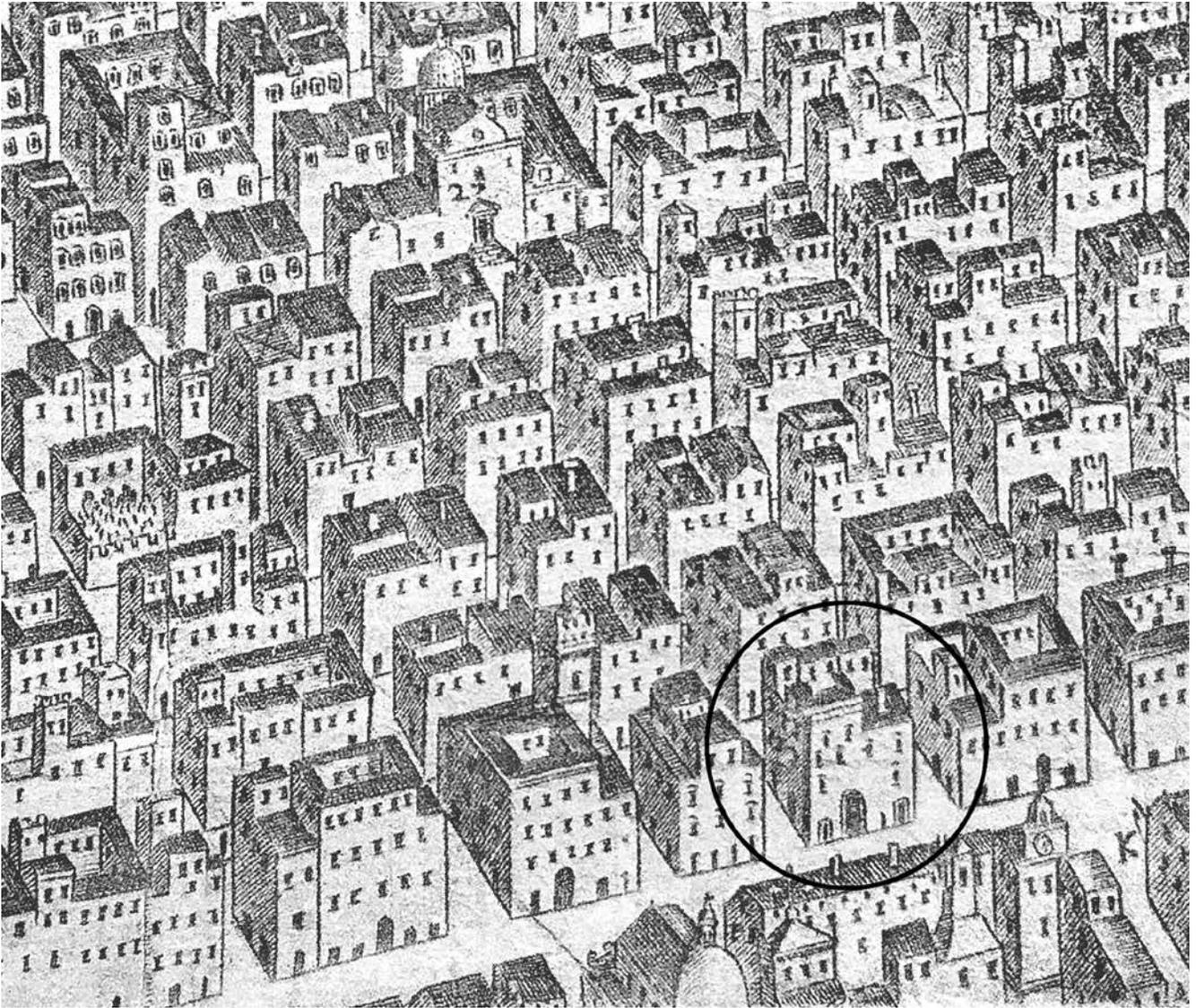


4. Giovanni Carafa duca di Noja, *Mapa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1775, particolare. Nel cerchio l'odierno Palazzo Monaco di Lapio.

camere ai piani superiori per poi rivenderla al capitano Giovanni de Martino nel 1664²⁷.

Anche Carlo Vandeneynnden abitò gli appartamenti dei monaci, dal 1668 al 1674; a tal riguardo, segnalo una nota contabile redatta dai benedettini tra il «1° Giugno 1673 a tutto l'ultimo Maggio 1674»: «Bonificati a Carlo Vanhelst» (corruzione di Vandeneynnden?) 16 ducati per alcuni «accomodamenti di Casa & anco per l'intempiatura lasciata nella Sala, e Camere con suoi frisoni atorno acciò non restasse deformata detta Casa nell'ingresso di nuovo affittatore e Compratore»²⁸; il nuovo affittuario fu il «capitan Filippo Trentenaro».

I lavori di consolidamento apportati all'edificio nel 1662 non evitarono il manifestarsi di altri dissesti che richiesero «uno pedamento sotto la Croce del muro divisorio con le case di detto Porpora alto palmi 34 e palmi 3 di rivolta sotto lo detto muro divisorio» e «la carratura e fabrica fatta a' cocchiara a scosuta e cosuta», lavori apprezzati il 6 ottobre 1674 da Onofrio Tango²⁹. Questi, peraltro, nel febbraio del 1668 effettuò un «accesso nelle Case di Rua Francesca e S. Giovanni de Fiorentini per le necessarie reparazioni perche minacciavano Rovina», abitazioni dei benedettini cavensi; entro il mese di novembre dell'anno successivo



5. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio ...*, 1629, particolare. Nel cerchio l'odierno Palazzo Monaco di Lapio.

un imprecisato immobile dei religiosi di Cava (forse alla «Giudechella Vecchia») fu oggetto di una «descrizione de membri del Regio Ingegniero Picchetti»³⁰, ovvero una perizia redatta da Francesco Antonio Picchiatti.

Per tornare al palazzo oggetto di questo studio, risale al mese di luglio del 1662 l'autorizzazione della «Sacra Congregazione dell'Eminentissimi Cardinali» a vendere la «casa palatiata», dal momento «che detta casa per essere molto vecchia non solo ha bisogno delle reparazioni quotidiani, ma anco fra' poco tempo vi vorrà spesa notabilissima per ripararla dalle rovine che minaccia». In re-

altà, i benedettini posero sul mercato la proprietà anche per estinguere debiti contratti con alcuni creditori che, informati della decisione dei religiosi, avanzarono in forma ufficiale i loro diritti. Lo stabile, a questo punto, richiese una perizia di apprezzo³¹ che fu eseguita da Giuseppe Gallerano, tavolario estratto a sorte presso il tribunale competente, entro il mese di settembre del 1663: il palazzo fu valutato 8300 ducati.

Le descrizioni dell'assetto planimetrico, della composizione dei volumi e degli ambienti del palazzo contenuti in una inedita perizia di apprezzo (fig. 7) firmata il 24



6. Napoli, Palazzo Monaco di Lapio, caposcala.

agosto 1674 dall'ingegnere Francesco Antonio Picchiatti (1617-1694)³² possono riconoscersi in larga parte nella veduta della città di Alessandro Baratta (fig. 5).

Infatti, l'architetto rilevò l'esistenza su Via Toledo, alla sinistra della «porta grande Palatiata» che immette nel cortile del palazzo, di una «Stanza terranea con Camaretta bassa sopra per uso di bottega» e, alla destra del medesimo portale, di altre due botteghe³³. Ciò dimostra che la nota veduta 'topografica' di Napoli «non può non essere stata preceduta da una qualche forma di rilievo a vista, che l'autore dovè certamente compiere»³⁴ per la redazione dell'incisione secentesca.

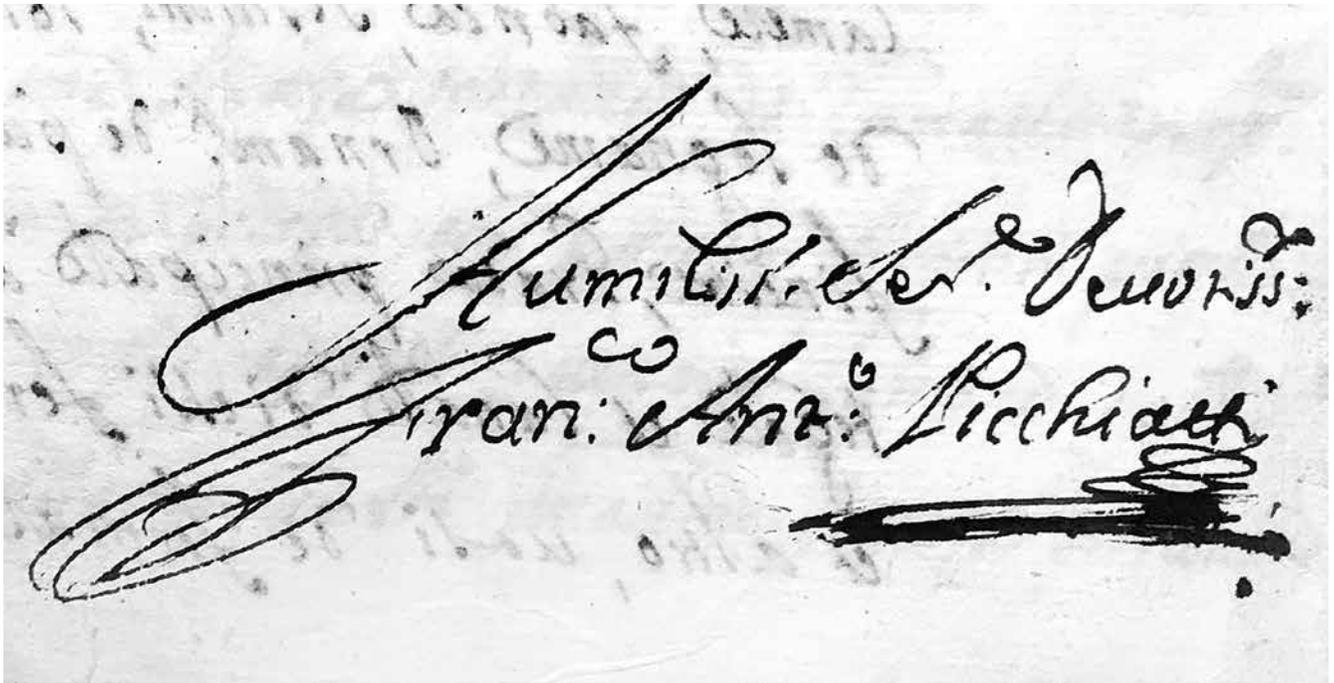
Tuttavia, la vendita del palazzo richiese un lungo e tormentato percorso avviato, come già anticipato, nel 1662 per concludersi nel 1688. Dal febbraio all'aprile del 1664 l'immobile fu posto all'asta in più occasioni ricevendo offerte da tal Carlo Onemma per 5000 ducati prima, e 7000 ducati poi³⁵. L'edificio, però, fu acquistato con un primo atto dell'8 marzo 1688³⁶ da Marco («Marchese della Rocca, Presidente della Regia Camera della Summaria»), Dome-

nico («Regio Consigliero») e Giuseppe Garofalo («Clerico Beneficiato») «fratelli carnali, e coggini di detto Signor Marchese» per 6800 ducati, nonostante il valore di 6000 ducati riconosciuto al palazzo con una perizia del 29 ottobre 1687 di Matteo Stendardo³⁷.

A seguito del rogito appena citato, Alessandro Casano (anch'egli un affittuario dei benedettini) avviò una «fierissima lite» giudiziaria dal momento che questi, in precedenza, stipulò un 'albarano' con don Giovita Messina per l'acquisto dell'immobile³⁸: la contesa fu sedata, per così dire, dal terremoto del 1688 che danneggiò ancora un volta il palazzo – «per ripararlo non bastavano ducati 3000»³⁹ –, inducendo, così, il Cassano ad abbandonare la lite non senza alcuni tentativi di ripresa della causa giudiziaria.

I Garofalo provvidero a consolidare e a riconfigurare l'immobile⁴⁰, che fu acquistato da costoro il 21 agosto 1688⁴¹ (ma l'ultima rata del pagamento risale al 1690) per un importo di 6300 ducati. L'assetto odierno delle scale deve essere ricondotto al 1692 poiché le carte ci informano che Marco Garofalo approntò delle opere «per servizio del muro divisorio» tra il suo palazzo e quello di Tommaso de Martino, chiamato a partecipare alle spese (valutate da Giovan Battista Nauclerio)⁴² per l'intonaco della parete e per un «pedamento fatto all'altro muro divisorio da parte della grada nova, che sta' facendo detto Signor Marchese»⁴³; scala, concepita come «un appartamento di parata, una galleria ascendente»⁴⁴ – il parapetto della prima rampa, quasi un 'ipertrofico' caposcala, è composto da eleganti volute ed elementi concavo-convessi in piperno (fig. 6) – aperta sul cortile grazie a tre arcate (quella centrale più ampia delle due laterali), conformate secondo uno schema ampiamente adottato durante il Settecento – e in vario modo declinato in tutti i suoi aspetti – nei palazzi napoletani.

Nel 1674 Francesco Antonio Picchiatti definì la scala «a' fusello con più tese»⁴⁵ disposte intorno ad un vuoto centrale; per Gérard Labrot, invece, il termine «a fusillo», o «fusiello», indicherebbe una scala a chiocciola che «assicurava collegamenti rapidi ed anche comodi da un appartamento all'altro, evitando il ricorso alla scala principale»⁴⁶. Marco Garofalo ampliò il palazzo – sino ad occupare l'in-



7. Firma di Francesco Antonio Picchiatti apposta in calce alla perizia del 24 agosto 1674.

tera *insula*, attraverso l'accorpamento delle proprietà confinanti – a partire dal 1693, con l'acquisto della casa del dottor Giuseppe Porpora⁴⁷ (posta sul vico di San Matteo), e la successiva compera del 1695 delle due case⁴⁸ (una delle quali, già citata in precedenza, appartenne a Giovanni Vandeneynnden) di Tommaso e Giuseppe de Martino prospettanti l'una l'odierno vico Giardinetto e l'altra anche il vico Lungo Gelso: le tre abitazioni furono apprezzate, in tempi diversi, da Luise Nauclerio.

Segnalo, infine, che Giuseppe Porpora fu proprietario di un palazzo (posto anch'esso su vico San Matteo) che il nonno Giovan Battista Porpora («aromatario medicinale») comprò, attraverso un complesso atto che contemplava diversi diritti sulla proprietà, il 18 gennaio 1613 da Giulio Genoino (1567-1648) per 4330 ducati⁴⁹; quest'ultimo – «clerico» e «utriusque juris doctor», figura di spicco nelle vicende insurrezionali del 1647 – ottenne tale proprietà, nel 1606, per successione ereditaria.

ABC, Arm. G, b. 1.11, fasc. 4361.

Illustrissimo et Reverendissimo Signor.

Obedito li comandamenti de Vostra Signoria Illustrate per decreto delli 18 de Agosto 1674 in dorso del Precedente memoriale porretto dal Procuratore del Sacro Reale Monasterio della SS.ma Trinità della Cava Riferisco, che mi Sono Conferito a' descrivere, et valutare la Casa Palatiata del detto Sacro Reale Monasterio della SS.ma Trinità della Cava, quale Casa sta' Sita in Napoli a' Strada Toletto, et Confina con la facciata in detta Strada Toletto, et da uno lato con la Strada, che Si va' alla Chiesa de Santo Matteo, et dall'altro lato con l'altra Strada, Che va' verso Sopra, et da dietro con le Case delli Signori Porpora, et anco con le Case del Signor Bartolomeo Schiavo, Et Consiste in una porta grande Palatiata in detta Strada Toletto con entrato Coperto a' lamia, et Cortiglio discoperto a' mano destra una Stanza de Cinque travi con finestrello Sopra la porta per uso de legna, Et appresso a' detta Mano vi è una rimessa de Cinque travi Capace de due Carrozze, Et in testa detto Cortiglio una Stalla Capace de quattro poste con astrico a' travi fra mezzo per mezzano al quale vi Si ascende per Scalandrone de legname, et in detta testa vi è la porta che Si cala a' una Stantione grande a' lamia per uso di Cantina con finestra alta verso detta Strada de Santo Matteo, et a' mano Sinistra di detto Cortiglio vi è una Stanza per pagliera, et più appresso una Stanza grande con arco fondato in mezzo de dieci travi, et tarcenale Capace de tre Carrozze, et questa Stanza tiene le porte fabricate, et finestre Sopra per lume verso la detta Strada de Santo Matteo con un'altra portella piccola in detto Cortiglio, che anco entra in detta rimessa, et di più in detto Cortiglio vi Sono due diritti uno per tirare l'acqua Sorgente, et l'altro per l'acqua del formale per comodità delli Appartamenti Superiori, et Sotto la prima tesa della grada uno Camarino per Comuni et un altro sotto la Seconda tesa di detta Grada, et principiando a' Saglire la Grada principale de fabrica a' fusello con più tese, et aballatori con lume al Cortiglio Si viene al primo Appartamento consistente in una Sala de' lamia a' botte, et lunette con due finestre verso Strada Toletto, et una al Cortile, et a' mano destra della Sala una Camera in Cantone Similmente a' lamia a' Gaveta con una finestra a' Strada Toletto, et un'altra alla Strada de Santo Matteo e più appresso Si entra a' due altre Camere a' lamia con finestre a' detta Strada, et porta che va' al Corridoro nel Cortiglio, che con pochi gradini Si unisce con la Sudetta Grada principale, et appresso da' detto Corridoro Si entra a' due altre Camere una a' lamia et l'altra con Cinque travi Consequitive alle Sudette con finestre a' detta Strada de Santo Matteo, et dall'ultima di queste Stanze, Si entra ad una Stanza lunga de nove travi con due finestre in testa il Cortile, et porta che va' uscire a' detto Corridoro, et Serve per uso di Cocina, et da questa Camera lunga, per porta nel Angulo di essa si entra ad un'altra Camera a' lamia con finestre all'altro vicolo, et anco finestra al Cortiglio, et Sequitando Si entra a' tre altre Stanze a' lamia compresa quella del Cantone verso Strada Toletto, et dette Stanze tengono finestre a' detto vicolo, et al Cortile, et quella del Cantone tiene finestra a' Strada Toletto dalla quale Camera del Cantone si viene alla Sala gia descritta, et Sequitando la sudetta Grada principale con cinque

altre tese, et aballatori, che tengono le finestre a' detto Cortiglio Si viene al Secondo Appartamento consistente in una Sala de otto travi con due finestre alla Strada Toletto, et una al Cortile, et a' mano destra di detta Sala Si entra alla antecamera nel Cantone de Sei travi con due finestre una a' Strada Toletto, et l'altra a' detta Strada de Santo Matteo, et appresso vi è un'altra stanza con alcova più dentro Similmente a' travi con finestre a' detta Strada de Santo Matteo, et porte che vanno fuori al Corridoro verso il Cortiglio, et più appresso vi è un'altra Stanza de quattro travi con finestra a' detto vicolo de Santo Matteo, et lume altro verso verso il detto Cortiglio, et da questa Camera si viene ad un'altra Stanza attaccata al divisorio delli Signori Porpora, et questa Camera hoggi sta' divisa con intellature de legname per uso de dispenza da questa Camera Si entra alla Cocina de otto travi in testa il Cortiglio con due finestre, et balcone per comodità de tirare l'acqua verso detto Cortiglio, et tiene anco porta al Corridoro laterale ad esso, et da questa Cocina per porta nel Angulo di essa Si entra a' quattro altre Stanze a' travi luna dentro l'altra compresoci quella del Cantone verso Strada Toletto, et tutte dette quattro Stanze tengono le finestre all'altro vicolo laterale, et quella del Cantone tiene la finestra verso Strada Toletto dalla quale Camera del Cantone Si viene fuori la Sala di detto Secondo Appartamento gia descritta, et Sequitando la Grada principale per più tese si viene all'astrico Scoperto, che Copre la Sala di detto Secondo Appartamento, et tiene pettorata verso Strada Toledo, et Herbari verso il Cortiglio dal quale astrico con Scalandrone de legname Si Saglie all'astrico che Copre la Grada Senza pettorate de fabrica Solo con repari de legname. Di più da questo astrico della Sala si entrano alli Suppigni de tetto, che Coprono tanto le cinque Stanze verso la Strada de Santo Matteo, quanto le quattro Stanze verso l'altro vicolo, et detti Suppigni tengono finestre a' dette Strade laterali Strada Toletto, et anco dentro il Cortiglio, et in testa detto Cortiglio vi Sta' l'astrico Scoperto, che Copre la Cocina di questo Secondo Appartamento con pettorata verso il Cortiglio, et muro alto verso li divisorij de Porpora, et di Schiavo, et da questo astrico con Scalandrone de legname Si Cala dentro la Cocina Sudetta di questo Secondo Appartamento gia descritta. Et tornando alla Strada Toletto a' mano destra del portone vi è Stanza terranea, et Camaretta Sopra bassa per uso de botega con porta, et finestra piccola a' Strada Toletto, et più appresso verso il Cantone della Strada di Santo Matteo vi Sta' un'altra Stanza terranea con Camaretta bassa Sopra Similmente per uso di botega con porta, et finestra a' detta Strada Toletto, et a' mano Sinistra di detto portone vi sta' un'altra Stanza terranea con Camaretta bassa Sopra per uso di botega con porta et finestra piccola a' Strada Toletto, et Sequitando l'altro vicolo appresso la Sudetta vi sta' una porta tonna, et una porta quadra, che entrano ad una Camera terranea de cinque travi Similmente per uso di botega di più tanto da detta parte della Strada de Santo Matteo quanto l'altro vicolo Sudetto vi Sono undeci porte tonne, et quadre, che hoggi sono fabricate a' Causa che le Stanze terranee, che Si entrano per esse stanno per servitio della Sudetta Casa per uso de rimessa, Stalle, et altro; Che havendo Considerato la quantità, et qualità delle Camere, fabrica, Astrichi, Tonache, porte, et finestre de legname, Ornamenti de pietre de piperno delle porte finestre, Grada principale, armaggi de legname, de tetti, tegole et Canali di essi ferri de Catene Cancellate et altro, vasi de formale,

et Pozzo per comodità delle acque Sito dove sta' edificata detta Casa Rendita, che per il passato Si è havuta, Se ne riceve, et può havere hauta intra alle Spese delle annue, reparationi, et alla reffettione de alcuni astrichi, che Stando Cadenti, et ad ogni altra Cosa Concernente alla Stima, et Valore di questa nel Modo Come Se ritrova hoggi così descritta, et Confinante quella apprezzo, et Valutò in ducati Settemilia Cinque Cento franca, et libera da qual-

sivoglia peso etiam de Censo, che essendoci Si devono dedurre li Capitali di quelli dalla Sudetta Summa, et questo, è quanto da Vostra Signoria Illustre mi è Stato comandato Et facendoli riverenza li bacio le mani Napoli li 24 de Agosto 1674.

Dico ducati 7500.

De Vostra Signoria Illustre humilissimo servitore devotissimo,
Francesco Antonio Picchiatti

¹ Sul palazzo cfr. A. VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli 1961, pp. 156, 216; I. FERRARO, *Napoli. Atlante della Città Storica. Quartieri spagnoli e "Rione Carità"*, Napoli 2004, pp. 214, 439.

² P.L. ROVITO, *Pazzo o «giureconsulto dall'autorevolezza immensa»? Giovan Pietro Mangrella ovvero della sconvenienza della verità*, in «Rivista Storica del Sannio», s. III, XVI, 2009, 2, pp. 141-156. Il Mangrella appartiene ad una famiglia di giuristi e notai: cfr. G. CAPRIOLO, *Da un inventario del XV secolo: brevi note sui libri di un tecnico del Diritto*, in «Annali storici di Principato Citra», XVI, 2017, 2, pp. 16-26.

³ Con il suo ultimo testamento del 10 dicembre 1580, «dies decem ante mortem», Mangrella nominò suo erede il nipote Giovan Andrea Romano, escludendo dall'eredità il figlio Claudio; i due, tra loro in competizione già prima della morte di Giovan Pietro, furono «carcerati alle carcere deli spagnoli»: Archivio Badia di Cava [d'ora in avanti ABC], Sala Protocolli Notarili, Armarium A, busta 2.2; le ultime volontà di G.P. Mangrella sono ivi, Arm. F, b. 4.10, fasc. 2787. Ma con il testamento del 20 luglio 1580, l'avvocato lasciò i suoi averi ai benedettini della Santissima Trinità di Cava de' Tirreni.

⁴ Dalla deposizione del notaio Antonino Castaldo di Napoli il 15 febbraio 1576, teste in una causa tra Francesco de' Sangro, duca di Torremaggiore, e il duca di Sessa, ma che riguardò anche il Mangrella: ivi, Arm. A, b. 2.3. Nel documento, inoltre, è scritto che Giovan Pietro «sta facoltoso e ricco senza figlj». Quest'ultima asserzione, tuttavia, non coincide con la testimonianza che Giovanni Cortese rilasciò il 22 dicembre 1582 nella causa per l'eredità del giurista: egli affermò che Isabella Truppa, domestica del Mangrella per un anno, gli riferì che Claudio Mangrella fu diseredato perché «havea imparato de sunare de leuto» (ivi, Arm. F, b. 4.5, fasc. 2345). Il documento cita diversi avvocati di Cava, o raccoglie le loro dichiarazioni; tra questi: Giovan Gentile e Cesare Tipaldo, Scipione de Falco (giudice in Sorrento, figlio di «Terentio»), Cesare de Rosa, Camillo Vitale («habita a porta nova» in Napoli, all'epoca 30enne), Persio Vitale, Giacomo Tesone. Invece, Prospero Tommaciello, armato di spada, «era homo malfattore (...) era stato carcerato in Vicaria per diversi delicti (...) era molto amico et charo del quondam magnifico Giovan Pietro Mangrella».

⁵ Ivi, Arm. XII, ms. 102: il quaderno – ritenuto, a torto, «oggi irreperibile» da uno studioso di Cava – consente la ricostruzione, entro un certo

arco temporale, delle attività finanziarie e professionali dell'avvocato e di alcune vicende famigliari. Egli ebbe vasti interessi in Puglia – perlopiù a Mesagne e nel foggiano ove acquistò una masseria – che curò con vari procuratori, tra questi il mercante cavese Galieno Della Monica, residente in Lecce. Fulgenzio (+1574, sindaco di quella città dal 1567 al 1568) e Giovan Camillo, figli di Galieno, abitarono due ville suburbane in Lecce la cui cappella privata, dedicata ai Santi Giacomo minore e Filippo, ebbe sull'altare una pala di Paolo Veronese (1528-1588): cfr. A. FIORE, *Un lungo equivoco: i 'Santi Giacomo minore e Filippo' di Paolo Veronese da Lecce a Dublino*, in «Prospettiva», 163/164, 2016 (2018), pp. 148-163. Sui Della Monica in Puglia vedi A. FOSCARINI, *Armerista e notiziario delle famiglie nobili, notabili e feudatarie di Terra d'Otranto*, Bologna 1987, p. 112.

⁶ D. AMBRASI, *Le vicende dell'età moderna. La vita della badia, in La badia di Cava*, a cura di G. FIENGO, F. STRAZZULLO, Cava de' Tirreni 1985-1990, I (1985), pp. 102-106.

⁷ Medico e mercante (come il padre Bartolomeo), attivo a Lesina, fu assassinato forse da Gabriele Cingaro (Zingaro?), detto Pisciarello, nel 1547 nella sua casa in Càttaro, città della Dalmazia meridionale. L'abate dell'abbazia di Santa Maria a Mare alle Tremiti, Giovan Giacomo da Milano, attestò il 21 ottobre 1541 che Giovan Battista Mangrella «della Città de la Cava ha servito noi et questo nostro loco per medico per spatio de anni tre». Giovan Battista ebbe, dal dicembre 1540, un allievo e assistente, tal «Gaspere de Sansevero cognominato Scuro», per «farlo devenir chyrurgo» e dargli «tuttj ferrj pertinentj al mistier di chyrurgia»: in ABC, Arm. A, b. 2.1.

⁸ Il Mangrella querelò Zuan (Giovanni) Ram «homo maligno, litigioso» (figlio di Giovan Andrea), conte di Sant'Agata dei Goti, per questioni legate al gioco di carte *a' picchetto*: ivi, bb. 2.1, 2.3. Sui Ram cfr. E. RICCA, *La nobiltà del Regno delle Due Sicilie*, Napoli 1859-1879, IV (1869), pp. 284, 288.

⁹ ABC, Arm. A, b. 2.1. I cavesi Giovan Andrea e Ottaviano de Curtis furono sotto inchiesta e la documentazione su di loro è piuttosto folta: cfr. G. CONIGLIO, *Visitatori del viceregno di Napoli*, Bari 1974, pp. 94-95, 98, 249; tra le carte del visitatore Gaspar de Quiroga compare anche il Mangrella. Quest'ultimo in memoriale del 1562, oltre a rivendicare la propria fedeltà e quella degli avi agli spagnoli, scrisse – per giustificare le espressioni contro i de Curtis – che egli «e stato era et e collerico melanconico»

e, in certe occasioni, «devene in tanta furia e colera che escie da se et dice parrole coleriche non mirando alo che dice»: ABC, Arm. A, b. 2.3.

¹⁰ Egli abitò per un anno, dal 1570, in uno dei palazzi di Egidio Tappia situato «in platea Toledo iuxta bona andree de lione», delimitato da strade pubbliche su tre lati «et alios Confines»: ivi, Arm. F, b. 4.1, fasc. 2055. Le due parti, tuttavia, non rispettarono il contratto di affitto dell'immobile: il Mangrella, da parte sua, mancò di ultimare la finestra e una porta in una delle camere del palazzo. A proposito dei palazzi Tappia, segnalo che secondo la testimonianza resa nel dicembre 1689 da tre maestranze impegnate per circa quattro anni, dal 1658, nei lavori di ricostruzione e riparazione della «Casa Grande» e «nel palazzo piccolo da sotto detta Casa grande et nell'altro palazzotto della parte del vico delli Greci», i lavori furono diretti e misurati da Onofrio Tango: cfr. Archivio di Stato di Napoli [d'ora in avanti ASNA], Notai del XVII secolo, notar Domenico Antonio Gifuni, scheda 532.23, ff. 407v-413r. Per tornare alle case del Mangrella, in un atto notarile (25 maggio 1547) si legge che Giovan Pietro abitava in «plathea santi Martinj et propre in frontispitio ecclesie santi nicolai»: ABC, Arm. F, b. 5.1, fasc. 2961. Infine, sembra fu proprietario di una «casa consistente in piu et diversi membri inferiori et superiori sita in (...) la piazza di sancto Ioanni maggiori iuxta li boni deli heredi del magnifico Ludovico de monte alto» che locò, fino al 1549, al musicista napoletano Girolamo Stabile e a Pietro Cellini di Firenze (ivi, Arm. A, b. 2.1). Quanto ai musicisti Stabile, cfr. F. SAGGIO, *Stabile, Annibale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, Roma 2018, pp. 816-819.

¹¹ ABC, Arm. G, b. 1.11, fasc. 4351. Il documento, copia dell'atto stipulato il 15 febbraio 1551 dal notaio Scipione Foglia, è citato in un succinto memoriale sul palazzo – non privo di alcune inesattezze – riportato in un libro dei censì delle proprietà dei benedettini cavensi in Napoli: cfr. ivi, Arm. H, 6.15 (anni 1647-1660), f. 190.

¹² Ivi, Arm. G, b. 1.11, fasc. 4342. Come è noto, Giovan Battista Spinelli – duca di Castrovallari e conte di Cariati – fu genero di Pedro de Toledo dal momento che sposò Isabella, primogenita del viceré: G. CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli 1967, p. 75.

¹³ Sull'argomento cfr. G. PANE, *Pietro di Toledo viceré urbanista*, in «Napoli nobilissima», s. III, XIV, 1975, pp. 81-95, 161-182; R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975-1977, II (1977), pp. 281-296; G. ALISIO, A. BUCCARO, *Storia e disegno urbano nell'area di Montecalvario dal piano vicereale ai programmi di Ferdinando II*, in *Napoli: Montecalvario, questione aperta*, a cura di S. BISOGNI, Napoli 1994, pp. 23-31 e, inoltre, nel medesimo volume G. SEVERINI, *Gli edifici di abitazione*, pp. 197-210; L. ABETTI, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma 2012, pp. 17-41.

¹⁴ Cfr. A. COLOMBO, *La strada di Toledo* (II), in «Napoli nobilissima», s. I, IV, 1894, pp. 25-29.

¹⁵ Cfr. D. MARGHERITA, *La strada di Toledo nella storia di Napoli*, Napoli 2006, p. 21.

¹⁶ Per la tesi della soppressione della strada cfr. G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, p. 329. Invece, i «lotti prospicienti la strada Toledo» hanno profondità doppia rispetto alle *insulae* retrostanti perché furono assegnati ai «nobili spagnoli o "di parte spagnola"»: cfr. G. ALISIO, A. BUCCARO, *op. cit.*, p. 26; v. anche G. PANE, *Pietro di Toledo viceré*, cit., pp. 161-182.

¹⁷ Il piano nobile, in origine imponente, presentava facciate scandite da lesene scanalate e baccellate in tufo grigio, poste su un basamento lapideo continuo che comprende l'intero pianterreno, simile a quello del Palazzo del Panormita in Napoli. I resti di una lesena e del fregio sottostante erano visibili sul lato occidentale dell'edificio sino ai recenti 'restauri' del palazzo; per l'edificio, costruito intorno al 1543, si veda G. FILANGIERI, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-1891, V (1891), p. 144.

¹⁸ ABC, Arca XCIX, 82.

¹⁹ Ivi, Arm. H, b. 3.4, fasc. 7292. Nel 1572 Giovan Pietro Mangrella versò 1500 ducati a Felice e al nipote Tiberio Vitale di Cava; il palazzo, però, fu acquistato per intero nel 1578 col pagamento ai proprietari di altri 1500 ducati.

²⁰ Una «loggia in corrispondenza di vico Lungo Gelso» era in Palazzo Valcarcel: cfr. L. ABETTI, *I palazzi nobiliari di via Toledo nelle fonti d'archivio*, in «Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche», V, nn. 1-3, 2008, pp. 149-172.

²¹ L'atto del 28 settembre 1583 che sancì l'assegnazione definitiva dei beni, è in ASNA, Notai del XVI secolo, notar Cesare Benincasa, scheda 367.3. La «Casa grande nella strada de toledo» fu valutata 3700 ducati.

²² «Il centro cittadino congestionato (...) spinse l'aristocrazia di toga verso la grande arteria della città vicereale»: cfr. E. RICCIARDI, *Il quartiere degli avvocati. Palazzi di togati a Napoli in età vicereale*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli 1999, pp. 91-110: p. 91.

²³ Ma risale al marzo 1672 la «Reparatione et empitura del fosso fattosi vicino le Pedamente della Casa di Toledo»: cfr. ABC, Arm. F, b. 5.1, fasc. 2961, f. 68v.

²⁴ F. STRAZZULLO, *Documenti del XVII e del XVIII secolo per la storia della fabbrica*, in *La badia di Cava*, cit., I, pp. 279-318; il computo delle opere di Bonaventura Presti è alle pp. 291 e sg.

²⁵ Cfr. M. LA BANCA, *Il Palazzo Colonna di Stigliano*, in *Quaderni dell'Archivio storico. Istituto Banco di Napoli*, Napoli 2005-2006, pp. 451-465; E. NAPPI, *Palazzo Zevallos Stigliano dai documenti dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno, Napoli 2011, a cura di A.E. DENUNZIO *et al.*, Napoli 2013, pp. 420-430.

²⁶ Nel 1662 Onofrio Tango riparò alcune case del monastero napoletano dei Santi Severino e Sossio: in J. MAZZOLENI, *Il monastero benedettino dei Ss. Severino e Sossio*, Napoli 1964, p. 84.

²⁷ ASNA, Notai del XVII secolo, notar Giovan Pietro de Martino, scheda 444.9, ff. 284r-288v.

²⁸ ABC, Arm. F, b. 5.1, fasc. 2961, f. 86v.

²⁹ L'apprezzo è in ABC, Arm. F, b. 4.8, fasc. 2564; in esso si legge che Onofrio Tango fu «Regio Ingegnero e Tabolario del S. R. C. Eletto dal tribunale della Annunziata Apostolica per la reparatione della Casa del Monasterio della Santissima Trinità della Cava sita nel fronte della strada di Toledo». Onofrio fu interpellato dai religiosi cavensi per un altro immobile in Napoli di loro proprietà: nel bilancio del maggio del 1674 è scritto: «Per l'intervento del Regio Incegniero Tango in detti tre accessi per parte nostra, con suo Agiutante, e Cocchiere»; «Per formare il disegno di detto pianta dal detto Regio Incegniero Tango, e per regalo all'altro Regio Incegniero de Marinis <Giovan Battista?>, che intervenne per parte di detti Costantini»; «Per accesso in dette Case del Regio Incegniero Picchiatti, per comporre le differenze de suddetti due Incegnieri»: ivi, Arm. G, b. 2.3, fasc. 4597.

³⁰ Ivi, Arm. F, b. 5.1, fasc. 2961, ff. 17r, 40v.

³¹ Ivi, Arm. G, b. 1.11, fasc. 4341.

³² Ivi, fasc. 4361.

³³ Cfr. la relazione in Appendice documentaria.

³⁴ G. PANE, *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta* (I), in «Napoli nobilissima», s. III, IX, 1970, pp. 118-159: p. 127.

³⁵ ABC, Arm. G, b. 1.11, fasc. 4341. Parte del documento, ove è citata anche la Principessa di Monteleone, è illeggibile a causa del cattivo stato del supporto cartaceo.

³⁶ ASNA, Notai del XVII secolo, notar D.A. Gifuni, scheda 532.22, ff. 73v-87v. Sui Garofalo cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. I D 51, ff. 51r-56r: per l'anonimo autore, la famiglia ebbe origini in Cava de' Tirreni; in effetti, Angelo Garofalo fu sindaco di quella città dal 1650 al 1651; Marco, padre di Angelo, sposò Anna Vitale di Cava del «Barone di Rocca, e Rotino». Per la medesima fonte, Marco (*jr*, figlio di Angelo) «s'ado-

prò talmente» che riuscì a dimostrare affinità parentali al ramo calabrese della famiglia; ricostruzione genealogica in ASNA, Notai del XVII secolo, notar D.A. Gifuni, scheda 532.23, ff. 413v-416r. Il più giovane Marco, abilissimo negli affari, detenne non solo il palazzo in Napoli, ma anche una casa composta da dieci stanze in Tramonti (Sa), una masseria a Posillipo a «Santo Strado» e alcuni immobili in Abruzzo e in Cilento.

³⁷ Cfr. *ibidem*; la perizia del Regio ingegnere e tavolario della Regia Corte Arcivescovile è tra i ff. 86v-87r.

³⁸ Abate in Cava dal 1684 al 1690; in una missiva che i monaci inviarono ai superiori è scritto che quel monastero, a causa di don Giovita di Napoli e don Martino da Palermo, «sia ridotto su' l'orlo del precipitio», temendone «la total ruina, e distruzione»: ABC, Arm. G, b. 2.1. Inoltre, un notaio Pisani fu recluso perché «non voleva dare le scritture lasciate dal fu' Don Giovita»: *ivi*, ms. B1-E-7, f. 56r.

³⁹ *Ivi*, Arm. H, 6.15, f. 190.

⁴⁰ Il palazzo, da una dichiarazione di Marco Garofalo del 1718, fu da lui stesso «agumentato con nuove fabbriche e migliorato in maniera che ora vale circa docati 30 mila»: cfr. ASNA, Notai del XVII secolo, notar D.A. Gifuni, scheda 532.22, dopo il f. 76v.

⁴¹ *Ivi*, ff. 286r-302v. La stima per i lavori di consolidamento del palazzo, invece, fu redatta da Matteo Stendardo «Regio Archietto neapolitano» e da Luise Nauclerio «Regio Ingegnere» il 19 agosto 1688.

⁴² Il «Regio ingegniero» può considerarsi l'artefice dei primi interventi nel palazzo dal momento che curò, nel 1697, anche la costruzione di una cisterna per «conservare et tenere ogli» in un basso dell'edificio, appartenuto a Tommaso e Giuseppe de Martino: in ASNA, Notai del XVII secolo, notar D.A. Gifuni, scheda 532.30, ff. 17v-22v.

⁴³ *Ivi*, scheda 532.25, ff. 221r-226r.

⁴⁴ M. PRAZ, *Fiori freschi* (1943), Firenze 1944, p. 316.

⁴⁵ Cfr. la relazione in Appendice documentaria.

⁴⁶ G. LABROT, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli 1993, pp. 137, 240. Sui palazzi napoletani cfr., tra gli altri, IDEM, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli 1979.

⁴⁷ ASNA, Notai del XVII secolo, notar D.A. Gifuni, scheda 532.26, ff. 477r-492r. La casa fu acquistata «sub hasta» nel 1637 da Andrea Porpora, padre di Giuseppe.

⁴⁸ *Ivi*, scheda 532.28, ff. 64r-80r.

⁴⁹ ASNA, Notai del XVI secolo, notar Giovan Geronimo Benincasa, scheda 573.14, ff. 7r-8v. La «domus magna palatiata (...) in frontispitium Hospitalis Sancti Iacobi» era composta, secondo un'espressione del tempo, da più e 'diversi membri' con pozzo, cantine e stalla, confinante con altre proprietà, una del medesimo Giovan Battista, e due strade; cfr. anche l'atto indicato alla nota 47.

ABSTRACT

Events in the Lives and Origins of Some Owners of a Palazzo on Via Toledo in Naples, now Palazzo Monaco di Lapio (1551-1697)

The present paper, thanks to recent archival research, describes the first appearance and matters having to do with the construction of Palazzo Monaco di Lapio in Via Toledo in Naples. The land it was to be built on was bought by Cristoforo Vitale of Cava de' Tirreni in 1551. This town is often mentioned in documents that have turned up, along with information on many individuals active or resident in Naples, in particular Giovan Pietro Mangrella. He was a well-known lawyer who acquired *Casa Palatiata* in 1578. In one of his wills, he bequeathed it to the Benedictines of the Santissima Trinità in Cava de' Tirreni. The palazzo, described in an unpublished appraisal from 1674 redacted by the architect Francesco Antonio Picchiatti, was remodeled, most likely by Giovan Battista Nauclerio, during the last decade of the 17th century, commissioned by Marco Garofalo, who had bought the building from the monks in Cava de' Tirreni.

La solenne processione del 1722 a Cava de' Tirreni per la statua d'argento di San Pietro, opera di Matteo Bottigliero e Giuseppe Avellino

Dario Cantarella

Il 2 luglio 1722 il notaio cavese Tommaso Saverio Adinolfi rogò un atto che testimoniava un'importante commissione da parte del collegio dei sette parroci della chiesa di San Pietro a Siepi in Cava de' Tirreni (fig. 1), ossia del busto in argento del santo titolare, progettato da Matteo Bottigliero ed eseguito da Giuseppe Avellino¹. La statua fu requisita dalle truppe francesi nel 1799, ma si sono conservate la capsula-reliquiario (fig. 2) che era applicata al petto² e probabilmente la base, reimpiegata negli anni quaranta dell'Ottocento per la nuova statua lignea di *San Pietro* (fig. 3), dello scultore Angelo Picardi³. Per cui il documento che qui si riporta integralmente costituisce l'unica fonte disponibile per ricostruire il percorso esecutivo e processionale della statua⁴.

Nel 1713 la parrocchia di San Pietro a Siepi in Cava de' Tirreni ottenne la reliquia da Pier Luigi Carafa, a quella data arcivescovo di Larissa. Il desiderio dei fedeli di onorare la reliquia, con una statua che mostrasse il volto di san Pietro, rispondeva alla necessità di possedere un'immagine nella quale la comunità potesse identificarsi⁵. La statua, esposta nei giorni che si approssimavano alla festa dei santi Pietro e Paolo, il 29 giugno, avrebbe ricevuto offerte e catalizzato le preghiere. La sua movimentazione in itinerari processionali, che si snodavano sul territorio amministrato dalla parrocchia, avrebbe suscitato un sentimento di appartenenza collettiva e una maggiore incidenza del sacro tra gli spazi usualmente utilizzati per le funzioni quotidiane⁶. Il materiale, l'argento, segnalava la ricchezza dei membri della comunità, accresceva il prestigio della chiesa, confermava con efficacia la devozione al santo⁷. Motivi che spiegano perché ci si fosse rivolti ad artisti rinomati a Napoli, come lo scultore Matteo Bottigliero⁸, e l'argentiere

Giuseppe Avellino⁹. L'opera, di conseguenza, richiese un enorme esborso di denaro, 1380 ducati e 20 grani, che nel testo qui riportato sono ripartiti in voci corrispondenti ai differenti elementi costitutivi: l'argento, la manodopera, la pedana, la base e la doratura di queste due.

La statua non aveva la sola funzione di contenere, custodire e mostrare la reliquia di san Pietro, ma possedeva anche un valore estetico di grande impatto. Una volta terminata, essa venne esposta da Giuseppe Avellino nei pressi della sua bottega attirando «moltissima gente (...) tra i quali li periti et professori dell'arte per ammirare le fattezze, la proporzione de membri, e tutta la corporatura stimata per unico e singulare comunemente da tutti»¹⁰. Purtroppo non sono pervenuti altri busti di san Pietro disegnati da Matteo Bottigliero, per cui è difficile immaginarsi le fattezze dell'opera. Sappiamo solo che la predella, chiamata «baretta», era di legno e recava agli angoli quattro putti che reggevano i simboli di san Pietro: la croce del martirio, il libro che richiama le lettere scritte dal santo incluse nel Vangelo, il camauro e le chiavi come insegne papali.

La comunità di San Pietro a Siepi si preparò all'arrivo della statua con l'allestimento dell'interno della chiesa ad opera di «quattro paratori di chiese» provenienti da Napoli. La descrizione degli apparati dà risalto a quei valori di «meraviglia» e «stupore» che la chiesa «così vagamente ornata» doveva stimolare¹¹. Apparati festivi come «lame a specchio», «damaschi cremisi» e «le felbalà da due archi delle Cappelle Collaterali»¹² creavano un'impressione di movimento dettata dalla superficie riflettente degli specchi e dalla consistenza morbida dei damaschi, comunemente utilizzati nelle chiese del Regno di Napoli in occasione delle festività religiose¹³.



1. Cava de' Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi, esterno.

Il 28 giugno 1722 la statua venne collocata a lato destro dell'altare maggiore e fu onorata con i canti degli alunni del collegio napoletano di Santa Maria della Pietà sotto la guida del rettore don Agnello di Natale¹⁴ e con le offerte di una moltitudine di fedeli, gli uomini donarono somme di danaro, le donne «galanterie di oro et argento che hanno ornato tutta la statua».

Il 30 giugno la statua attraversò la soglia della chiesa compiendo il suo primo percorso di 'sacralizzazione' dello spazio urbano. Incastonata in un regolato ordine simbolico formato da confraternite, frati francescani e cappuccini, sacerdoti e «popolo innumerabile», la statua si diresse verso il centro della città, cuore della diocesi di Cava e spazio destinato alle attività commerciali. Il rito di consacrazione della statua di san Pietro non riguardò solamente la comunità parrocchiale, ma divenne occasione per costruire un'unica esperienza religiosa capace di richiamare la partecipazione dell'intera collettività.

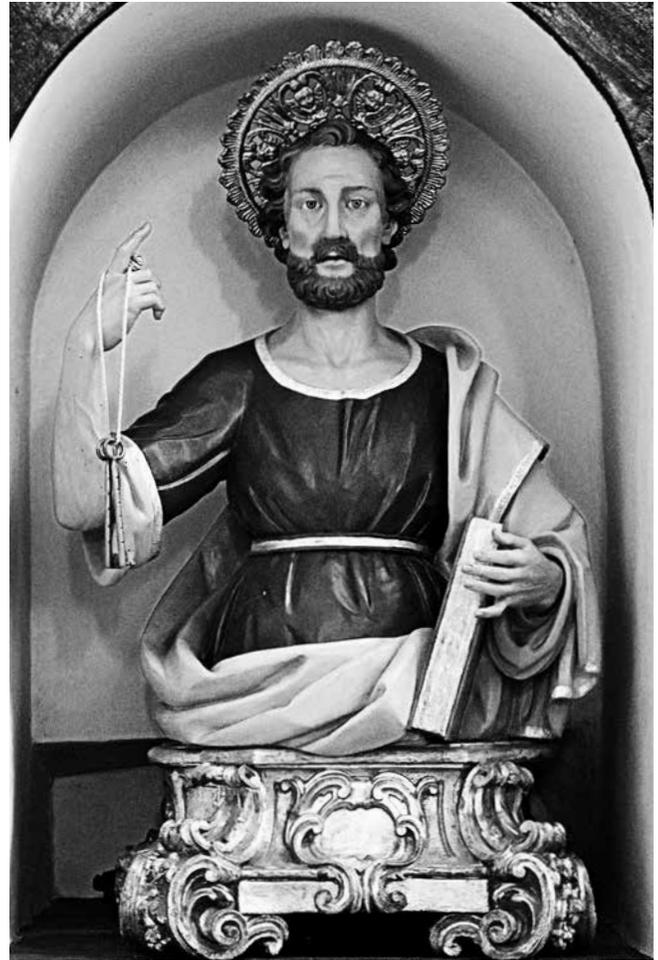
Furono proprio la movimentazione, l'incensazione e la benedizione che inaugurarono il valore sacrale della statua.

La processione fu organizzata in forma di liturgia stazionale, sia col rendere omaggio alle principali fondazioni religiose, sia lungo il tragitto dove furono installati degli altari effimeri per consentire la sosta temporanea della statua. La prima tappa avvenne in zona «Casa detta La Monica», dove lo sparo dei mortaretti e dei fuochi d'artificio accoglieva festosamente la statua. L'installazione qui di una fontana di «novantadue canaletti con acqua e vino» con sculture «che esprimevano al vivo uno delizioso combattimento de mori e Cristiani», offriva non solo refrigerio ai partecipanti, ma riassumeva il carattere sacro e al contempo giocoso dell'evento, venato di elementi allegorici¹⁵.

Discesa nel borgo porticato, la statua approdò in Duomo, gremito di persone che occupavano anche la piazza antistante. Si procedette verso la chiesa di San Vito fermandosi nel «Vicolo delli Ferrari», dove fu eretto un «alta-



2. Capsula-reliquiario, argento dorato. Cava de' Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.



3. Angelo Picardi, *San Pietro* (con base probabilmente appartenente alla statua argentea di San Pietro). Cava de' Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.

re con vaghissimo apparato, catafalchi bellissimi, fontane et peregrine pitture». Una vera e propria struttura monumentale dal tono spettacolare, dove tra drappi di seta appariva la scritta «Tu es Petrus et super hanc petram edificabo ecclesiam meam». Un altro interessante apparato festivo venne collocato «vicino al Palazzo del Regimento», dove un parrochiano «eresse un maestoso altare superbamente arricchito (...) di tanti argenti che mai più per l'addietro cosa simile fu veduta»¹⁶. Lo stesso regalò un anello alla statua, che in seguito proseguì verso il monastero delle clarisse di San Giovanni e la chiesa di San Francesco d'Assisi. Nel ritornare al borgo il corteo si fermò «avanti la Congregazione degli Artefici», dove si «ritrovò eretto uno sontuosissimo altare in singolare architettura composto da molti devoti che formava una imperiale corona».

L'altare era arricchito di «pretiosi apparati di lame a specchio, di varie pitture delli più famosi pennelli». Gli apparati effimeri che scandivano l'itinerario processionale esaltavano l'immagine dei luoghi presso i quali erano allestiti, spazi di dimensioni limitate trasformati per l'occasione in sede di esposizioni di opere d'arte. Di conseguenza emerge la volontà di creare attorno la statua argentea di san Pietro un contesto spettacolare che stimolasse l'attivazione dei sensi, attraverso i colori dei tessuti e dei dipinti, lo scintillio degli argenti, il profumo dell'incenso, il suono dei canti e i botti degli archibugi. Inoltre la statua fu rivestita lungo il percorso di un secondo strato di materiale prezioso costituito dalle donazioni dei fedeli, sintomo di un rapporto tra immagine e spettatore, di un'interazione che trascendeva l'aspetto puramente materiale

dell'oggetto. Lo splendore e la complessità erano elementi fondamentali nell'esercizio del culto in epoca moderna. L'ornamento coincideva col fervore, e quanto più una processione era solenne e preziosa, tanto meglio la devozione al santo otteneva successo. In questo modo lo spettatore era persuaso a rimettersi sotto la protezione del santo e spinto a stringere un legame, facendogli dono di quanto più prezioso possedeva¹⁷.

Il documento risulta quindi di notevole interesse, soprattutto perché la descrizione dettagliata che offre stabilisce un *unicum* nel panorama cerimoniale del Regno di

Napoli, dove queste scritture riguardano per la maggior parte la capitale, o poche altre grandi città del Regno¹⁸. L'organizzazione della narrazione obbediva a convenzioni estetiche e ideologiche che non erano direttamente collegate all'esperienza dell'evento, ma erano soprattutto conseguenza dei valori che i parroci desideravano fossero trasmessi¹⁹. Nell'atto qui preso in esame la registrazione della commissione, della processione e delle donazioni risponde a una duplice finalità: tramandare ai posteri lo straordinario evento inscenato e garantire la giusta ripartizione delle somme raccolte durante i festeggiamenti.

APPENDICE DOCUMENTARIA

ASSA, Protocolli notarili, I versamento, b. 1950, notaio Tommaso Saverio Adinolfi, 2 luglio 1722, ff. 411r-419v.

[f. 411r] Die Secunda mensis Iulii 1722: in Civitate Cave et proprie Ante Ianuam Ecclesiae Parrocchialis Sancti Petri ad Sepim. Ad preces nobis facta per dominos Rev. D. Phedericus Palmiero, D. Nicolaus Cafaro, D. Thoma Siani, D. Sebastianus de Adinolfo, D. Nicolaus de Curte, D. Nicolaus Franciscus Surrentino et Rev. Carolus Maria Orilia Parrocos antedictae ecclesiae ac etiam per dominos Rev. D. Felici Antonius Romano, Capitaneus Domini Sparano, et Marcus Aurelius de Adinolfo Gubernatores antedictae Ecclesiae Parrocchialis. Contulimus ad locum praedictum et dum ibidem essemus coram nobis et nos illorum testibus asserunt in vulgari eloquio pro clariori facti intelligentia e qualmente. Nell'anno 1713 a tri giugno l'Ill.mo et Rev.mo Sig. D. Pietro Luiggi Carrafa Arcivescovo di Larissa e immediatamente nunzio in Fiorenza alle fervorose preci del Sig. D. Matteo franco Sacerdote di questa predetta Città gratiosamente donò alla detta Chiesa Parrocchiale di S. Pietro una Reliquia di osso dell'Glorioso San Pietro Apostolo affine si esponga a pubblica veneratione. [f. 411v] Siccome da scrittura autentiche apparisce copia quali infra s'inseriscono. La medesima S. Reliquia racchiusa in una cassetta suggellata col suggello autentico di detto Ill.mo Carrafa e stata

riconosciuta dal nostro Ill.mo e Rev.mo Monsignore di questa predetta Città D. Marino Carmignano e dall' medesimo aperta, approvata e riposta dentro uno Reliquiario seu cassetino d'argento col cristallo avanti soggelata parimenti col suo suggello sotto il di 26 maggio presente passato et fù riposta nel petto alla statua di argento fabricata ad onore di detto Glorioso Apostolo come dall'attestato di detto Ill.mo Vescovo Carmigniani. Chiaramente il tutto si legge la di cui copia parimenti infra s'inserisce. La predetta statua di argento è stata fabricata in Napoli dall'ingegnere artefice Giuseppe di Avellino sotto la condotta del famoso architetto Matteo Bottigliero, quale e di peso libre settantatré onze 2/4 di argento apprezzato e pattuito e ducati Tredici la libra che importano ducati novecento cinquantotto e grana 20 di solo costo di argento; nella di cui manifattura si sono spesi ducati trecentoventi in unum ducati 1278 et grana 20 quale argento di detta statua si è pesato riconosciuto et mercato in più parti della statua dal Pesatore Regio della zecca oltre la pedagnia di legno ove sono spesi ducati dodici oltre ancora la baretta fatta a piramide nel di cui lavoro si sono spesi ducati quaranta [f. 412r] oltre finalmente l'innoratura tanto della pedagnia sopra accennata, quanto della Piramide et condottura da Napoli per cui si sono esborsati altri cinquanta ducati, si che tutta la spesa della statua pedagnia, piramide ed innoratura ascende in unum alla somma de ducati 1380 et grana 20. È vero però che nella manifattura si è risparmiato molto col'Industria di alcuni devoti: essendo stata stimata quella

per ducati cinquecento et è riuscita miracolosamente bene detta statua. In modo che esposta dall'artefice all pubblico vi andarono moltissima gente a vederla tra i quali li periti et professori dell'arte per ammirare le fattezze, la proporzione de membri, e tutta la corporatura stimata per unico e singulare comunemente da tutti. A maraviglia bene pure è riuscita la piramide siccome l'idea del nuovo disegno sianco che quattro puttini che vi sono ne quattro Cantoni della medesima il primo cola Croce, il secondo con uno libro, il terzo col Camauro et il 4° cole chiavi alle mani insegnie della suprema ponteficia autorità fanno una bellissima rappresentanza et questa è stata la predetta statua di argento che se sia fatta in questa Città.

Approssimandosi poi in questo anno il giorno festivo di detto glorioso S. Pietro per tutta l'ottava antecedente si cominciarono i spari dei mortaretti di copioso numero suono di campane a segno festivo tanto in detta Chiesa Parrocchiale [f. 412v] quanto in quella di Santa Maria dell'quatroviale et per tre giorni avanti si videro di sera illuminazioni di fuochi per tutta le parti di detta Parrocchiale et per molte altre della Città et anco moltissimi fuochi artificiali, salve e spari di archibuggi al che si unirono a questa devota festa li magnifici figliani della Parrocchiale della SS.ma Annunziata i quali si contrasagnarono in tale fatto con accensione de lumi, fuochi e spari anco sopra del Castello di S. Adiutore e loro case particolari. E per solendizzare con maggior pompa possibile la festa suddetta chiamarono da Napoli quattro paratori di chiese li quali con esquisita maestria appararono tutta detta Parrocchiale Chiesa con pretiosi apparati di lama ad specchio, damaschi cremisi contro tagli per li di cui effetto vi spesoro ducati cento. Si vide in tale conventura così vagamente adornata la detta Chiesa e soprattutto un trono maestoso e ricco alzato da dietro l'altare maggiore che ascendeva sino all'arco maggiore della tribuna con tale architettura che caggiovana ad ogni uno estrema maraviglia e stupore; bello pure era nel vedersi l'apparato predetto con le felbalà da due archi delle Cappelle Collaterali cio è quella dell monte et quella dell SS. Crocifisso, né minore era lo stupore in mirare l'arco di mezzo di detta Chiesa con capricciosa architettura adornato con bellissime paramenti e bizzarra invention, all istesso modo il pulpito, l'ampia orchestra capace per il numero de venticinque [f. 413r] musici. Ben vero il trono della sede vescovile era uno incanto a mirarlo come altresì il rimanente tutto della detta Chiesa.

Nel dì 28 dell caduto mese giorno di domenica precedente la detta festa di bel matino con processione del clero dal luogo privato dove se consegnava attualmente la statua, questa venerabile Reliquia si introdusse nella detta Chiesa col replicato sparo de mortaretti, il suono di campane a gloria e col canto del Te deum sopra dell'organo con giubilo non ordinario e distintissimi segni di devozione: indi collocatasi su della famosa piramide si pose a lato destro dell'altare maggiore alla pubblica veneratione; imantinente se vidde affollato il popolo fatto santamente curioso; né qui mancarono de molti devoti e di offerire col cuore contrito varii e diversi donativi al loro Santo protettore e detti Rev. Parroci tanto del comune loro ceto; quanto nell privato e particolare nome gli offersero buona somma de denaro come pure tutti i Rev. Sacerdoti la Confraternita di S. Maria gli tributò quattro torcie a 4° lucigna. Tutti i secolari ciascheduno secondo il suo stato fece

delle sue oblazioni e finalmente le donne diverse di esse con somma di denaro e diverse con galanterie di oro et argento che hanno ornato tutta la [f. 413v] statua sì che dall'oblazioni, et offerte se ne hanno ricavate più de ducati duecento, che si sono spesi nella festa fatta nell di seguente.

Finita la divota funzione convennero i musici a celebrare con la pompa più solenne la messa cantata ove siccome in tutto l'altre funzioni sosseguenti vi intervenne un numerosissimo popolo di ogni ceto, sesso e condizione non intromettendosi giamai né spari di mortaretti né segni festivi di campane e trombette. Domenica al giorno si cantarono solennemente le vesperi con dolci sinfonie dall numeroso coro dei musici e musicali strumenti ove si occupò tutto il luogo dell giorno atteso per la pioggia sopravvenuta non si poté sincome si era stabilito farsi la solenne processione della statua per il Borgo al di cui oggetto erano convocate non solamente le Confraternite coli regligiosi [sic] che appresso si descriveranno con tutti li figliani e cittadini, ma anco moltissimi forestieri delle Città e Casali convicini si che per la gran moltitudine del popolo di ogni ordine la Chiesa non era capace: in tanto se differì col parere pure di Mons.re Ill.mo Rev.mo per il prossimo giorno seguente del glorioso San Pietro.

La matina dunque convenuta nella detta Chiesa maggiore calca [f. 414r] di popolo dell giorno antecedente sollecita fu la Confraternita di S. Maria. Poco dopo in buon ordine e numero quella del Glorioso apostolo S. Andrea. Imediatamente comparve la Confraternita di S. Tomase Apostolo, dell SS.mo Salvatore et ambedue queste furono ricevute con segni festivi di campane, trombette e sparo de mortaretti; sosseguentemente vennero i Padri di S. Francesco di Assisi e di Paola indi i Padri Cappuccini, ritrovandosi già convenuti i Reverendi Parroci della SS. Annunziata i Parroci di S. Nicolò a Dopino e di S. Giovanni a Casaburi si per assistere alle confessioni delle tante anime concorsevi alla festa si anco per la processione suddetta. Verso l'ora 11 in circa se celebrò con la suddetta musica sollendemente la messa cantata. Verso le 12 ore se pose in ordine la famosa processione. Se diede il primo luogo alla detta Confraternita di Santo Andrea Apostolo et da altri fu ceduto a quella di S. Tomaso come forestiera et non del medesimo quartiere. Nel mezzo proseguiva la detta Confraternita di S. Maria come in casa propria e nell terzo luogo che è il primo in ordine andava quella di S. Andrea per avere voluto cedere con forme si è detto il primo luogo co le sue preminenze e precedenze alla detta Confraternita dell'Apostolo S. Tomasi. Andarono [f. 414v] avanti di detta processione due trombetti venuti da Napoli. Sosseguirono in buon ordine con torce accese alle mani la Confraternita di S. Andrea, indi si S. Maria et poi quella di S. Tomaso a cui fu dato l'onore di portare i bastoni dell pallio. Imediatamente se portarono i Padri Minimi di S. Francesco di Paula, indi i Padri Cappuccini et in aggiunta i Padri Minori di S. Francesco di Assisi et poi sosseguiva la numerosa processione dell'ordine ecclesiastico in cui si cavavano oltre de Parroci della SS. Annunziata con loro Sacerdoti et Clerici i R. Parroci di S. Nicolò a Dopino, S. Giovanni a Casaburi con altri preti di diverse Parrocchie e tutti i Parroci con preziose stole dandosi siccome si doveva il primo luogo a R. Parroci della SS. Annunziata era immediatamente preceduta la statua al numero di venti musici i quali con ogni sorta di strumenti con dolce suono et regolarissimo

canto eccitavano maggiormente i fedeli alla divozione del santo. A quattro angoli della statua vi si portarono quattro diaconi nobilmente vestiti, con quattro torcie alle mani alludento a quattro leviti che portarono l'arca del Vecchio Testamento et a fianco della medesima et avanti molti Clerici con torcie parimente a quattro lucigna. Conducendosi la statua [f. 415r] su gli omeri di sei forti e nerboruti giovini vestiti da Confratelli appresso la statua del pallio predetto.

Così all'ordinata posta la nobile processione accompagnata da popolo innumerabile vedendosi suoni festivi di campane di S. Pietro e di S. Maria con una salva piena di moltissimi mortaretti procurati dalla marina di Vietri e diverse altre parrocchie videnendosi nobilmente apparate le case e accomodate bene le strade uscì dalla Chiesa cantando e sonando sempre il coro de musici; con tale decorosa ordinanza si incaminò la gran processione verso del Borgo per la strada delli Barlari per gattimorto ove molta gente aspettava per salutare (come avvenne) con pienissima salva la statua dell gran Vicario di Cristo che tutta la Città ne intese il rimbombo. Poi proseguendo per la strada di sotto i Padri Cappuccini a Casa detta La Monica altro popolo numeroso se vide quivi radonato ove con replicato salva se scarricò de mortaretti e batterie de fuoco artificioso dueano segni di particolare allegrezza e di giubilo onorando e salutando il loro Santo Protettore. Ne qui deve passarsi in silenzio d'una ingegnosa fontana che da novantadue canaletti mandava fuore acqua [f. 415v] e vino con tali e tante invenzioni capricciose che esprimevano al vivo uno delizioso combattimento de mori e Cristiani. In questo luogo si trattenne alquanto la processione. Di qui calò per la strada del Lauro et uscita nell burgo se portò adirittura nella Cattedrale ove al comparire della statua venne ad incontrarla in habito pontificale D. Ill.mo Vescovo Mons. Carmignani col Rev.mo Capitolo processionalmente tutti con torcie accese alle mani con tutti il numero de gli alunni. Introdotta la statua in detta chiesa madre e riposta dentro dell core sollentamente fù benedetta dall' Ill.mo Prelato ove lungo prezzo si trattenne sì per soddisfare alla S. Curiosità dell popolo convenuto, in faccia di cui si leggeva a chiare note il giubilo e la divozione verso del comune Pastore della Chiesa universale di anco per dare luogo al coro e musici cantatori. Indi accompagnata in fuori la porta dalli rev.mi Canonici e da detto Ill. mo Prelato quivi l'incenzò, cantò con la [...] l'antifona dell Santo e si congedò.

Né tampoco qua si dice pretermettamente si deve che in tale sacra funzione fuisse grande e tanto il concorso della gente che non essendone capace la gran Cattedrale si vedeva anche piena tutta la piazza avanti la Chiesa sì che non vi è memoria di uomini come dicono [f. 416r] i vecchi che giamai in unum altra occasione o di sollendissima festa o di missione si sia veduta simile calca di popolo dell'uno e dell'altro sesso, cittadini e forestieri di qualsiasi ordine e ceto.

Uscita che fu dalla Cattedrale la sacra statua si portò la processione verso la strada di S. Vito e nel Vico delli Ferrari si vidde eretto uno famoso altare con vaghissimo apparato, catafalchi bellissimi, fontane et peregrine pitture tra l'altre cose curiose e devote si osservava che a gruppi di seta fra tanti ve ne stavano pendenti si leggeva come in un gran cartellone «Tù es Petrus et super hanc petram edificabo ecclesiam meam». Quivi il coro de musici asce-

se su l'orchestra avanti detto altare et con dolci sinfonie e canti davano dolce pabulo al gran popolo spettatore, et cantata l'antifona con l'oratione dell Santo se die principio al sparo de mortaretti e fuochi d'artificio con batterie che assordavano.

Da qui partita per la volta di S. Francesco la bella e ordinata processione essendo tutto il gran borgo riccamente adornato e di drappi e di devote imagini de Santi nell passare che fue avanti la Cattedrale con replicate scariche de mortaretti e fuochi artificiali fu salutata nuovamente la sacra [f. 416v] statua dell gran Principe degli Apostoli Pietro. Giunta vicino al Palazzo del Regimento uno divoto figliano eresse un maestoso altare superbamente arricchito d'ambedue i lati con pretiosi ripesti di tanti argenti che mai più per l'addietro cosa simile fù veduta in questa Città. Saliti i musici nell'orchestra a tale fine preparata cantarono nuovi motetti a gloria del Santo et nell partirsi gli fu realata dall detto divoto figliano uno pretioso anello con una quantità di cere. Come pure complimentò i baioli dell sacro simulacro. Arrivata nel venerabile monastero di S. Giovanni Battista dalle S.re donne moniche si collocò la sacra statua nel mezzo della Chiesa. Quivi immantinentemente fu incensata dall di loro Cappellano ove se trattenerono buona pezza con i medesimi canti e suoni musicali per sodisfare alla pietà e divozione di dette S.re moniche le quali doppo tributarono dell comune uno donativo di cera oltre una limosina pingua da più particolari terminandosi qui le solite formalità la sacra funzione.

Da questa Chiesa si portò in quella di S. Francesco di Assisi intonandosi sentitamente per la strada l'armonioso canto e suono de musici, e trattenutisi alquanto [f. 417r] in questo venerabile monistero, dopo ricevuto l'incenso e cantata l'antifona con la propria orazione, se ne ritornò calando per S. Francesco di Paula col antedetta formalità. Nel ritorno formossi la processione tutta avanti la piazzetta di S. Giovanni Battista nel quale luogo et avanti la Congregazione degli Artefici ve se ritrovò eretto uno sontuosissimo altare in singolare architettura composto da molti devoti che formava una imperiale corona la strada et le mura tutte di intorno come altresì l'altare vedevasi arrechito di pretiosi apparati di lame a specchio, di varie pitture delli più famosi pennelli, un nobile orchestra d'onde il coro de musici per lungo tempo cantò vari mottetti nell mentre la sacra statua dell gran Pietro siede ivi su l'altare collocata.

Dà quà per la volta del Regimento se andò ritirando verso l'ore sedici con la sacra statua la menzionata processione; ricevette dai Padri C.R.M tributo di ossequio comparsa sotto la Chiesa di S. Lorenzo fu salutata con il sparo de fuochi artificiali conforme seguì da mano in mano per il rimanente della strada collo scarico di grosse moiane sinché giunse alla Chiesa. Giunta finalmente nella Piazzetta di detta S. Pietro fù [f. 417v] ricevuta con suoni giolivi di campane dell'una et l'altra Chiesa col suono delle trombe, strumenti musicali e piena salve dell scarico de mortaretti, et entrata nella Chiesa, se ripose infine sul maestoso trono del gran padiglione eretto da dietro l'altare maggiore et benché l'ora fusse così tarda: nulla di manco pure non mancò il popolo né messe che se celebrarono moltissime.

Con pari concorso nel giorno al primo suono delle campane si vidde in un tratto repentinamente la Chiesa tutta di popolo numeroso sì estero come cittadino et per concorso della gran festa

vi si portò detto Mons.re Ill.mo Carmigniani accompagnato da molti de detti canonici il quale assisté al famoso et gentile oratorio che durò sino alle venti due hora. Di la poi detto Ill.mo Prelato per compiacere all pio desiderio de figliani et alle fervorose istanze de detti parrocchiani se degnò amministrare il Sacramento della Cresima onde restò sodisfatto a pieno il popolo et perfettamente compiuta la festa a gloria del Signore Iddio e del suo caro glorioso apostolo S. Pietro a cui con la solita sua liberalità detto Ill.mo Vescovo donò tutte le cere che ve erano perché offertegli da Confermati.

[f. 418r] Né qui è da tacersi ma proclamarsi per grazia speciale ottenuta dal S. Iddio per intercessione del suo gran Vicario Pietro che intanto converso di popolo non vi fusse accaduto nessuno disturbo o disordine tanto per la gran moltitudine della gente quanto per i fuochi artificiosi. Mercé alla gran Providentia del detto Ill.mo Carmigniani il quale vietò farsi la Compagnia di ar-

chibuggieri siccome da figliani vivamente desideravasi anzi che si era conchiuso d'onde era facile cosa nascere rissa et inconvenienti considerabili. Oviandosi altresì a tutte le dissensioni che insorgere per caggione delle precedenze.

Finalmente per evitare ogni fedele Cristiano ad [...] cose gravi per il S.mo Iddio e suoi Santi di cui riesce visibile et particolare assistenza gli è parso farne il presente atto per darne la cognitione a posterì come tutta la spesa suddetta e altre maggiori si sono raccolte. Mercé alla felice vigilanza di S. R. Parroci de limosina si da figliani benestanti di d'artefici contrassegnandosi in ciò le povere donne le quali con l'industria di filare sino ano concorse alla maggiore parte della spesa, e per [f. 418v] l'Ecc.mo Sig.re don Giovanni Battista Cardinale Spinola vi è concorso colla limosina de ducati cento e quindici in circa, il tutto a somma gloria dell venerabile Iddio et dello suo gran Vicario S. Pietro. Tenor vero dicta scriptura est [segue formula di chiusura dell'atto].

¹ Archivio di Stato di Salerno [d'ora in avanti ASSA], Protocolli notarili, I versamento, b. 1950, notaio Tommaso Saverio Adinolfi, 2 luglio 1722, ff. 411r-419v. La notizia è stata pubblicata da E., C. CATELLO, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento 2000, pp. 42, 56 nota 58, per «comunicazione orale su base documentaria di S. Milano», sbagliando però il nome dell'orefice, confuso con Nicola Avellino. Il nome corretto di Giuseppe di Avellino compare in S. MILANO, *S. Pietro a Siepi. Guida alla Chiesa e al Museo*, Cava de' Tirreni 2004, p. 11. Nella bibliografia citata non viene segnalato il riferimento archivistico, che viene qui per la prima volta riportato insieme alla trascrizione integrale del documento.

² La capsula-reliquiario era fino all'esordio degli anni 2000 incastonata in un reliquiario ad ostensorio di gusto tardo-barocco, costituito da un'anima lignea e una maschera in metallo. In seguito la capsula è stata trasferita su un quadretto ed esposta nel museo parrocchiale.

³ Dello scultore si conservano nella stessa chiesa altre due statue, un *San Paolo* e un *Sant'Andrea* (S. MILANO, *S. Pietro a Siepi*, cit., p. 16).

⁴ La data e gli autori della requisizione sono riportati in un appunto conservato presso il museo parrocchiale della chiesa di San Pietro a Siepi (C. CATELLO, *Argenti antichi. Tecnologia, restauro, conservazione, rifacimenti e falsificazioni*, Sorrento 1994, p. 128 nota 6). Prima della sua requisizione la statua di *San Pietro* veniva esposta in particolari momenti del calendario liturgico. Durante il tempo ordinario si custodiva presso abitazioni di privati, una consuetudine del tempo: infatti nel 1755 era nel palazzo di Mattia Galise, accanto alla chiesa (ASSA, Protocolli notarili, I versamento, b. 2313, notaio Giovanni Aurelio Gagliardi, 10 giugno 1755, ff. 159r-178r, in part. f. 160v. Ringrazio Salvatore Milano per la segnalazione).

⁵ La chiesa subì i gravi danni causati dai terremoti del 1688 e del 1694. Il parroco Tommaso Siani nel primo trentennio del Settecento ne avviò la ristrutturazione, intensificando la ricchezza della decorazione. Nel 1709 fu montato il soffitto ligneo con i dipinti su tela di Filippo Pennino; l'anno seguente l'ebanista Domenico Antonio Baldi realizzò il portale principale; nel 1712 il presbiterio fu recintato da una balaustrata in marmo da Domenico e Filippo Ardolino, mentre

nel 1723 Domenico Guarino, su disegno di Carlo Schisano, realizzò l'altare maggiore; non mancarono espressioni dell'arte orafa con il reliquiario di san Paolo del 1714, opera di Andrea De Blasio, e il busto oggetto di questo studio (S. MILANO, *S. Pietro a Siepi*, cit., pp. 11, 16).

⁶ Sulla movimentazione dei busti reliquiario d'argento con finalità purificatrici in situazioni di pericolo, quali epidemie e cataclismi naturali, agenti nel territorio qui preso in esame si veda D. CANTARELLA, *Busti reliquiario di età medievale in Costiera Amalfitana. Cava de' Tirreni, Ravello, Amalfi, Positano*, Amalfi 2021.

⁷ Nel corso del Settecento si registrano a Cava de' Tirreni altri busti d'argento, quali il *Sant'Antonio da Padova*, per la chiesa di Santa Maria de Jesu (detta di San Francesco), realizzato nel 1740 da Giuseppe e Domenico Conforto su disegno di Giuseppe Guerra (S. MILANO, *La chiesa di Santa Maria de Jesu*, Cava de' Tirreni 2017, pp. 141-142); il *San Michele Arcangelo* del 1765 di Giovanni Sica per l'omonima chiesa (S. MILANO, *La chiesa di S. Lucia in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni 2005, p. 84); il *San Giovanni Battista* per la chiesa a lui intitolata nel casale di Vietri (oggi Vietri sul Mare), disegnato da Carlo Schisano e scolpito da Nicola De Blasio nel 1729 (A. TESAURO, *San Giovanni di Vietri. Itinerario tra fede, arte e storia*, Salerno 1997, pp. 182-184). L'atto, rogato dal notaio napoletano Giovanni Battista Petito, è stato integralmente pubblicato anche in E., C. CATELLO, *Scultura in argento*, cit., pp. 247-248).

⁸ Un profilo esauriente dello scultore e della sua collaborazione con gli argentieri napoletani è stato curato da M. D'ANGELO, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma 2018.

⁹ Di Giuseppe Avellino, membro di una famiglia di argentieri (E., C. CATELLO, *Scultura in argento*, cit., p. 128) è documentata nel 1717 la pulitura degli argenti della Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli (F. STRAZZULLO, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro: documenti inediti*, Napoli 1978, p. 42); nel 1718 la commissione di due cornucopie d'argento per il Duomo di Amalfi (P. PIRRI, *Il Duomo di Amalfi e il Chiostro del Paradiso*, Roma 1941, p. 171); nel 1724 la decorazione per la Cappella di Sant'Andrea Avellino in San Paolo Maggiore a Napoli (V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, pp. 245-246).

¹⁰ Sulle mostre di opere d'arte a Napoli, davanti la bottega o in fiera durante le festività religiose, si vedano R. LATTUADA, *La stagione del Barocco a Napoli (1683-1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, progetto scientifico di R. LATTUADA, Napoli 1997, pp. 22-53, in part. p. 26; IDEM, *Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini del 1684*, ivi, pp. 150-161, in part. p. 150; C.R. MARSHALL, *Appagare il pubblico: The Marketing Strategies of Luca Giordano, 1678-1684*, in *Il mercato dell'arte in Italia. Secc. XV-XVII*, a cura di M. FANTONI, Modena 2003, pp. 263-271, in part. p. 265; S. MARSON, *Allestire e mostrare dipinti in Italia e Francia tra XVI e XVIII secolo*, Roma 2012, p. 25.

¹¹ Sulla contrapposizione tra il termine 'vaghezza', utilizzato agli albori del rococò, e 'pomposo', di chiara ascendenza barocca, si veda G. BORRELLI, *Il rococò napoletano*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVIII, 1979, pp. 201-219, in part. p. 206.

¹² Col termine «falbalà» si intende la guarnizione degli abiti e delle tappezzerie (*Vocabolario napoletano lessicografico e storico*, II, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1851, p. 44).

¹³ «Non vi è festaruolo, che noi chiamiamo aparatore, che non abbia almen sette camere di ricamo, per darle in affitto in occasione di feste, oltre che in moltissime chiese di monache e di regolari ve ne sono in quantità per adornarle tutte» (C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, I, pp. 24-25).

¹⁴ Archivio della Cattedrale di Cava de' Tirreni, Libro dei confirmati dell'anno 1722, f. 17r.

¹⁵ La fontana che stillava acqua e vino sembra trarre origine dalla tradizione tedesca, diffusasi in Italia negli anni trenta del XVI secolo (F.M. ELSE, *Fountains of wine and water and the refashioning of urban space in the 1560s* «Entrata» to Florence, in *Architectures of festival in early modern Europe*, a cura di J.R. MULRYNE, Londra 2018, pp. 73-97). A Napoli fu molto utilizzata in manifestazioni civili, ma anche in fe-

ste religiose come quella di san Giovanni celebrata nel 1629, dove la fontana di vino fu sistemata presso la Porta del Caputo. A Cava de' Tirreni fu costruita il 4 maggio 1642, in occasione della solenne consacrazione della Cattedrale (S. MILANO, *La Cattedrale di Santa Maria della Visitazione in Cava de' Tirreni*, Angri 2014, p. 55). Le sculture che sovrastavano le fontane effimere esprimevano significati metaforici, elaborati dai suggeritori, il cui ruolo era alimentato dalle Accademie letterarie (G. CANTONE, *Napoli: la festa e la città*, in *Il gran teatro del barocco. Italia centrale e meridionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 2017, II, pp. 284-308, in part. pp. 284, 289).

¹⁶ Un'immagine che può valere come esempio di quanto scritto è l'incisione che mostra l'apparato con argenti di Gaetano Lazzari (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, in F. MANCINI, *Il "trucco" urbano: apparati e scenografie tra finzione e realtà*, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, cat. mostra, Napoli 1979-1980, Firenze 1979-1980, II, pp. 302-320, in part. p. 308).

¹⁷ Sul rapporto tra preziosismo e devozione si veda V. GIANNANTONIO, *L'apparato della festività del glorioso san Giovanni Battista di Giulio Cesare Capaccio: l'esercizio del sacro e il paludamento del profano*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO, E. SELMI, Roma 2012, pp. 371-407. Per un focus sull'ambito napoletano si rimanda a R. DE MAIO, *Religiosità a Napoli. 1656-1799*, Napoli 1997, pp. 141-142.

¹⁸ Sulle relazioni festive di carattere religioso, talvolta pubblicate a stampa, in ambito napoletano si vedano i più recenti contributi: L. COIRO, *Aniello Perrone, Raimondo De Dominicis e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucia al Monte (1691)*, in «Napoli nobilissima», s. VI, IV, 2013, pp. 205-218; IDEM, *Ancora sulla «solemnissima festa celebrata in Napoli» per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015, pp. 70-79.

¹⁹ S. TRAVI, *Alcune note sulle relazioni festive a Napoli nel XVIII secolo*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, atti del convegno, Napoli 1996, a cura di A.M. RAO, Napoli 1998, pp. 671-682, in part. p. 673.

ABSTRACT

The Solemn Procession of 1722 in Cava de' Tirreni for the Silver Statue of St. Peter, the Work of Matteo Bottigliero and Giuseppe Avellino

In 1722 the administrators of the parish of San Pietro a Siepi in the town of Cava de' Tirreni commissioned sculptor Matteo Bottigliero and silversmith Giuseppe Avellino to produce a silver bust of the titular saint. An inedited document, reproduced in its totality in the present essay, gives a detailed description of the statue's itinerary, from its creation to its exposition in the public square, whence it was borne in procession to the church. The narration of the celebration of the statue in this way allows one to understand how it interacted with the spectators in an urban space sanctified by its passage and by the numerous ephemeral apparatuses it met with as it advanced. Thus the work of art was enhanced by a strategy of representation, exciting the wonder and stupor of the crowd so as to infuse the faithful with the desire to become devoted to the saint and his precious image.



1. Giuseppe Pascaletti, *Ritratto di Giovanni Manzuoli detto il Succianoccioli*.
Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella, donazione Urbano
Cardarelli (1999).

Brevi note sul ritratto di Giovanni Manzuoli nel Conservatorio di Napoli e sulle *Rime* di Francesco Galluppa

Lorenzo Mattei

Nel catalogo della mostra *Dal segno al suono*¹ il soggetto d'un piccolo ritratto a olio su rame (mm 230 x 185, fig. 1) attribuito al pittore calabrese Giuseppe Pascaletti (1699-1757)² viene identificato nel cantante evirato Gaetano Majorano detto Caffarelli (1710-1783). In realtà si tratta di un castrato, ma non del bitontino Caffarelli, bensì del fiorentino Giovanni Manzuoli detto il Succianoccioli³ (1712-post 1790), che a Napoli fu membro della Cappella Reale e che venne applaudito in molte occasioni sulle tavole del San Carlo, a cominciare dall'inaugurazione con *l'Achille in Sciro* di Domenico Sarro il 4 novembre 1737. La quarantennale carriera di Manzuoli sulle scene teatrali internazionali (1731-1771) lo staglia come uno dei più importanti castrati dell'intero Settecento, interprete delle opere di varie generazioni di compositori, da Sarro, Vinci, Leo, Porpora, attraverso Jommelli, Latilla, Di Majò e Traetta, fino ad arrivare al Mozart adolescente – *Ascanio in Alba* al Ducale di Milano ne segna l'ultima attestazione librettistica – che coniò l'aggettivo «manzolischi» per indicare il virtuosismo vocale del musicista toscano⁴. Una volta ritiratosi dalle scene Manzuoli tornò a Firenze dove, dal 1769, ebbe la funzione di gestire sul piano drammaturgico e musicale alcuni melodrammi impasticciati in veste di «direttore dello spettacolo»⁵.

L'identità di Manzuoli si evince confrontando il ritratto a olio di Pascaletti con l'incisione (fig. 2), ad esso ispirata, che fu eseguita da Domenico Dell'Acerra e posta ad apertura delle *Rime* di Francesco Galluppa⁶.

Francesco Galluppa – il cognome altrove figura anche come Galluppi – membro della nobile casata calabrese dei baroni di Cirello, era figlio di Teofilo e di Diana Papparato. Di questo bizzarro carneade si possono ricavare alcuni

dati biografici dal *Discorso genealogico della famiglia Galluppi di Tropea* di Erasmo Ricca:

Francesco fu un gran letterato ed un dotto avvocato del Foro napolitano. Pubblicò per le stampe: *Ad Josephum Aurelium de Januario epigrammata et ingenuorum artium xenia*, Napoli 1740. Compose altresì diverse poesie intitolate *Rime* Morì in Napoli senza testamento il 21 dicembre del 1743 e le sue spoglie mortali furono riposte nella parrocchia di S. Maria a Piazza della città medesima (...). Lasciò inediti un copioso commentario sopra Stefano de Urbis ed altri manoscritti assai pregevoli che andarono miseramente perduti⁷.

Avvocato di professione, letterato erudito e appassionato di melodramma, Galluppa ebbe nei confronti di Manzuoli un'autentica venerazione che si estrinsecò in quarantuno sonetti, quattro odi e tre madrigali, poi raccolti a Napoli in edizione a stampa dal dottor Francesco De Marco, intimo amico tanto del cantante fiorentino quanto del nobile calabrese. La dedica di quest'edizione, offerta dal curatore della raccolta, De Marco, al celeberrimo castrato Carlo Broschi Farinelli riporta la data 6 settembre 1749, distanziata di circa un anno dalla partenza di Manzuoli da Napoli verso la corte reale di Madrid. L'omaggio dedicatorio a Carlo Broschi parve dunque opportuno considerando che Manzuoli fu il protagonista delle stagioni d'opera madrilene dirette proprio dal Farinelli nel 1749-1751 e nel 1755⁸. Non è dato sapere se De Marco e Broschi fossero entrati in contatto, ma è significativo che le *Rime* del Galluppa stessero in bella vista tra gli scaffali della biblioteca farinelliana⁹.



2. Domenico Dell'Acerra, *Ritratto di Giovanni Manzuoli detto il Succianoccioli*. incisione tratta dall'edizione a stampa delle *Rime* di Francesco Galluppa, Roma 1749. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

Il manoscritto delle *Rime*, conservato presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, era stato menzionato da Benedetto Croce nei *Teatri di Napoli*¹⁰, ma ad oggi né quello né l'edizione a stampa sono stati compulsati dagli studiosi; neppure da Mario Armellini, curatore della voce su Manzuoli per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, dove si dichiara che «nulla è noto della sua prima giovinezza, né della sua formazione»¹¹. Il sonetto XIX della silloge rivela, invece, il nome del «maestro in Firenze di sì celebre virtuoso, il Sig. D. Domenico Tempesti»¹².

La prima attestazione del contralto castrato Domenico Tempesti (Firenze 1683 ca. - post 1749)¹³ sui libretti a stampa risale al 7 novembre 1703, quando cantò al teatro di San Cassiano a Venezia la parte di Garzia nel *Miglior d'ogni amore per il peggior d'ogni odio* di Silvani-Gasparini; l'ultima è del 28 gennaio 1719, al Regio Ducale di Milano nell'*Eu-mene* di Gasparini. Tempesti era legato alla corte di Ferdi-

nando de' Medici e si distinse per una tecnica vocale di particolare virtuosismo, che seppe trasmettere, una volta ritiratosi dalle scene, al suo allievo prediletto Giovanni Manzuoli. Il menzionato XIX sonetto, insieme ai due successivi, era stato scritto in occasione delle recite, avvenute a Napoli nel teatro di Palazzo Reale il 20 dicembre 1739, delle *Nozze di Teti e di Peleo* di Domenico Sarro – sui versi di Nicolò Giuvo, con Manzuoli che vestiva i panni di Mercurio – col fine precipuo di celebrare «l'ultima bellissima aria con eco»¹⁴: *Di trombe liete al suono*. A un evento di poco precedente – l'allestimento della *Partenope* di Sarro al San Carlo il 4 novembre 1739 – si riferisce il XXII sonetto, che omaggia il castrato nella parte del capitano Ormonte¹⁵:

Occhi miei che vedeste! Il caro pegno
delle Muse Toscane, il vago Ormonte,
di dorato cimier cinto la fronte,
duca d'armate schiere, e dare il segno.
Queste correndo al campo arder di sdegno
a vendicar dei cor rubelli l'onte
quelle guardar la reggia ed altre pronte
ove manca la forza, usar l'ingegno.
Fugge l'Oste abbattuta, ottiene il vanto
ei di prode Campion, già rasserena
l'alme turbate col soave canto.
Coronata d'alloro è la Sirena
da un sì bel Cigno: e voi vorreste intanto
occhi felici miei più lunga scena!

I versi sembrano voler restituire la concitazione della «pugna» che aveva luogo nell'ultima scena del primo atto della *Partenope* (I.12), opera in cui Manzuoli rivestiva una parte più impegnativa sul piano attoriale che canoro, dando prova del suo talento anche nell'arte della recitazione¹⁶.

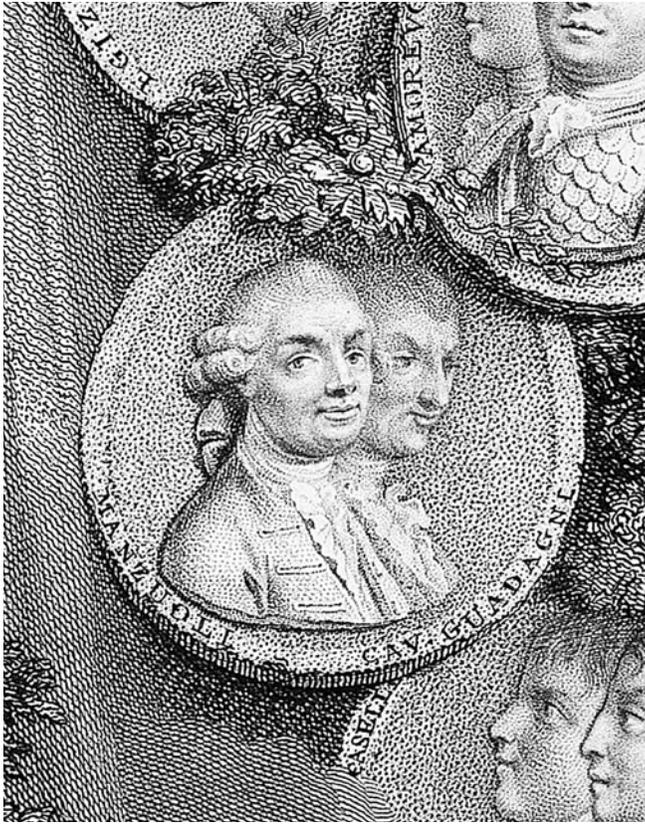
Quando Manzuoli nel 1741, sempre a Napoli, tornò a cantare nelle *Nozze di Teti e di Peleo*, interpretando non più Mercurio ma Giove, Galluppa scrisse prontamente un sonetto e due madrigali, nel secondo dei quali nominava per la prima volta la madre del cantante «D[onna] Angela Bonini di Firenze»¹⁷. È questo il secondo dato biografico di rilievo, che va peraltro a confluire con quanto riportato nel registro dei battezzati citato da Armellini nella sua



Luigi Betti inv. e del.

Gio. Batt. Betti incise Firenze

4. Giovan Battista Betti, *Ritratto di Giovanni Manzuoli detto il Succianoccioli*, 1770. Londra, British Museum.



5. Francesco Rainaldi, *Ritratto di Giovanni Manzuoli detto il Succianoccioli*, 1807 circa, medaglione tratto dal *Parnaso di celebri cantanti*, particolare. Amsterdam, Rijksmuseum.

voce biografica, dove il nome della madre è «Angiola Caterina di Giuliano Ristorini». Considerato che questa fonte fa riferimento al cognome «Mazzuoli», può darsi dunque ch'essa non sia relazionabile al castrato fiorentino.

Le madri delle canterine, le viziate primedonne idolatrate dai palcoscenici d'Europa, sono state irrise a partire dal *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello¹⁸ e la loro presenza è ben nutrita in tanti metamelodrammi, nonché in più di un quadro su soggetto musicale. In realtà queste onnipresenti madri talvolta potevano curare alcuni aspetti organizzativi delle figlie cantanti, ricoprendo anche ruoli di garanti e tutori da un punto di vista contrattuale¹⁹. Nelle *Rime* di Galluppa sei sonetti, un madrigale e una lunga ode testimoniano che le figure materne, più o meno 'invadenti', potevano gravitare anche intorno ai castrati: il sonetto XXXIX *Alla signora madre dello stesso, che in tempo piovigginoso parte da Napoli per rivederlo in Roma* attesta che la genitrice del castrato smaniava per seguirlo nelle varie *tourné*²⁰.

Angiola parte e lagrimoso il Cielo
 si scioglie in pioggia sul mattin, dolenti
 mentre gemon talor contrari venti,
 stende la notte al giorno oscuro velo.

Gli ultimi due sonetti dalla silloge a stampa lasciano emergere una seconda figura femminile, la sorella del Succianoccioli, Rosa, timida fanciulla dedita all'arte del ricamo. Il tipico tema rococò del commiato struggente viene toccato in vari sonetti nei quali è descritta la madre dell'artista preoccupata per il suo viaggio da Napoli alla volta prima di Roma (sonetti XXXIV-XXXVI), poi di Venezia. Il sonetto XXVI spicca per eccesso di patetismo²¹:

Figlio dove ten vai, dove ti tira
 amo crudele a te benigna stella?
 Uopo è che al petto mio l'alma ti svella,
 mentre parti, ch'in te solo respira.
 Dietro te drizza i passi, ella desidera
 teco albergar e sol di te favella;
 romperà certo il fil Cloto rubella,
 se un punto sol senza di te si mira.
 Torna, deh torna, o dolce vita, o core
 car'alma mia, or dunque tu non credi
 che senza te la madre tua sen muore.
 Gli occhi miei lassi e 'l rotto crin deh vedi,
 o mio soave pegno, o dolce amore
 mi dai morte se vai, vita se riedi.

Sempre per omaggiare la partenza di Manzuoli verso Venezia furono scritti i sonetti XXVII e XXVIII. In questi lacrimogeni addii alla figura materna s'unisce però quella del poeta stesso che palesa nei confronti del musico evirato un attaccamento quasi morboso. Analogo sentimento si evince dai versi del Sonetto XVI²²:

Dolci soavi note, amato laccio
 di questo core, anche prigion ne gode.
 Beato que' ch'intento e fiso v'ode:
 voi sol spetrate l'alme e ardete il ghiaccio.

Nella quarta Ode l'infatuazione di Galluppa per Manzuoli lo spinge a citare il legame che univa Dante al musicista Casella²³:

Amor che ne la mente mi ragiona
scorge ben quanto io t'amo e mi risona
spesso l'eco amorosa
de' vaghissimi carmi in su la Rosa (...)
O gran cantor di Bice
non t'invidio Casella, io son felice.

Un dato ricorrente nell'intera raccolta poetica è l'insistenza sia sull'ambientazione partenopea che fa da sfondo alle vicende del musicista – in svariate occorrenze vengono citati Mergellina, Posillipo, il Sebeto – sia sul mito delle Sirene e di Partenope²⁴ (Sonetto XXXVII). Galluppa intende infatti legare indissolubilmente Manzuoli alla città di Napoli facendola assurgere a sua patria d'adozione²⁵, dove egli avrebbe dovuto riattivare il potere psicagogico della musica, alla stregua di un novello Arione (Sonetto XIII) od Orfeo – Sonetto XXXVIII, dedicato alla performance nel ruolo eponimo della *Berenice* di Nicola Conti al teatro Capranica di Roma nel carnevale 1743 – e incarnare la musica delle Sfere celesti descritta da Platone²⁶.

Oltre alla città di Napoli, nel primo dei tre madrigali²⁷ si menzionano anche i centri teatrali degli esordi di Manzuoli, quelli buffi al teatro del Cocomero di Firenze (stagioni 1731-1732) e quelli seri a Verona (1735) con le parti secondarie cantate nell'*Adelaide* e nel *Tamerlano* di Vivaldi.

Dai versi delle *Rime* – non troppo dissimili, sul piano letterario, da quelli di tanti sonetti e componimenti vari che venivano lanciati dai palchetti ai divi canori durante le loro esibizioni – ben poco emerge della vocalità di Manzuoli, appellato «O dell'Arno gentile cigno canoro»²⁸ e paragonato ora ai cori angelici, ora alle sirene, ora all'usignolo (le tre metafore da sempre assegnate alla conturbante arte dei castrati)²⁹. Accenni alle volatine dei passaggi di coloratura si possono desumere dal termine «fughe» qui usato come sinonimo di segmenti vocali rapidissimi (Sonetto IV: «Seguo le fughe tue col mio pensiero / nelle note soavi intento e fiso»; Sonetto V: «La voce or pieghi ed or ratta sull'ali / di fughe innalzi e in questa parte e in quella / danno i teatri a te gli applausi uguali»)³⁰.

Alla duplicità di registro potrebbe invece alludere l'ultima terzina del VII sonetto («Canto che ottiene e l'una e l'altra chiave / de' petti umani e le dur'alme spetra / or le piega nel fondo, or l'alza a l'Etra») o l'ultimo verso del XV (Eco «tre volte salta e tre scende nell'onde»)³¹. Secondo le ipotesi di Marco Beghelli³² poteva darsi l'eventualità che i castrati non fossero totalmente privati d'una voce 'virile' e che dunque sapessero padroneggiare una buona emissione anche nella zona più grave della loro corda. Il cosiddetto 'canto di sbalzo', ch'aveva luogo nel rapido passaggio tra segmenti intonati nel *range* più grave e altri in quello più acuto, era una prerogativa di queste 'angeliche sirene' talmente nota da poter essere metaforizzata con facilità dal Galluppa.

La prima quartina del Sonetto IV «Cigno gentil de la città de' Fiori / e de le Tosche Muse unica speme / merti la prima palma e i primi onori / anche in giostra del Ciel con le Sirene»³³ compare in calce a una seconda incisione su rame, sempre modellata sul ritratto a olio di Pascaletti ma di fattura più elevata, eseguita da Francesco Sesoni. Nello spartito sulla sinistra si legge «Vuoi per sempre abbandonarmi / non ti muove il dolor mio», versi iniziali dell'aria di Amaltea dell'azione teatrale metastasiana *Il Natal di Giove* cantata da Manzuoli alla corte di Madrid nel 1752 su musica di Latilla rimaneggiata da Farinelli. La citazione fissa un termine *post quem* per la datazione dell'incisione dell'artista romano³⁴.

Non ci è dato sapere quale circolazione ebbero le *Rime* di Galluppa o quest'incisione di Sesoni, ma di fatto la stessa quartina si ritrova nella ben più celebre incisione di Giovan Battista Betti (fig. 3) eseguita a Firenze nel 1770 sulla base di un disegno o quadro del fratello Luigi Betti che ritrae un Manzuoli alla fine della propria carriera ormai rientrato nella città natale. Da questo ritratto derivò poi quello riportato in uno dei medaglioni del *Parnaso di celebri cantanti* (fig. 4) che il calcografo romano Pietro Bettelini (1763-1829) realizzò tra il 1805 e il 1807 da un disegno di Antonio Fedi (1771-1843).

La finalità ultima delle *Rime* viene esplicitata al lettore già a partire dal secondo dei quarantuno sonetti: il poeta dilettante è certo che solo i suoi versi saranno in grado di eternare il nome di Manzuoli³⁵:

Odi, audace pittor, tu spero invano
 ritrarre un cigno per l'età futura:
 vive brev'ora e non mai sempre dura
 ogni lavoro d'ingegnosa mano.
 Mira Memfi e d'Atene e mira al piano
 già le torri cadute e l'alte mura
 della città ch'eterna esser procura,
 mira pien di rovine il suol romano.
 Benché di falce il rio Saturno s'armi,
 le Muse sol sanno tarpargli i vanni
 con leggiadre canzoni e sagri carmi.
 Sol con le rime mie potrà Giovanni,
 non con fragili tele, o bronzi, o marmi,
 vincere il tempo e trionfar degl'anni.

Il pittore cui Galluppa si rivolge è Giuseppe Pascaletti, forse da lui stesso incaricato (dopotutto erano entrambi calabresi) di confezionare il piccolo ritratto a olio cui s'accennava all'inizio di queste brevi note. I versi citati lasciano trasparire di certo un'ingenua velleità, ma è innegabile che i goffi endecasillabi dell'incallito ammiratore del Succianoccioli abbiano contribuito ad aggiungere qualche tassello alla biografia di uno dei più celebri castrati del Settecento, e quantomeno siano serviti ad assegnare all'immagine del cantante fiorentino un posto d'onore tra i ritratti illustri presenti nella collezione del Conservatorio napoletano.

¹ Dal segno al suono. Il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio storico artistico e degli strumenti musicali, a cura di G. CAUTELA, L. SISTO, L. STARITA, Napoli 2010, n. 1.99.

² Su Pascaletti si rimanda a G. LEONE, E. DE ROSE, *Giuseppe Pascaletti (1699-1757) di Fiumefreddo Bruzio. Un percorso artistico tra la Calabria Napoli e Roma*, Milano 2007. Per il contesto del collezionismo nobiliare e i canali della committenza calabrese si veda inoltre *Collezione e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, a cura di A. ANSELMINI, Roma 2012.

³ Sui nomignoli dei cantanti si veda il saggio di V. ANZANI, *Pseudonimi all'opera: un soprannome per la celebrità*, in «Il nome nel testo», XVII, 2015, pp. 147-161.

⁴ Cfr. E. SCHWERIN, W.A. Mozart and Giovanni Manzuoli: *The Anatomy of a Friendship and the Recently Discovered Joint Concert*, in «Friends of Mozart Newsletter» LIII, 2003, pp. 1-6. Il 3 aprile 1770 Mozart in compagnia del padre andò a far visita al celebre castrato nella sua dimora di Firenze. Da quel momento tra Manzuoli e i Mozart si stabilì un rapporto di amicizia rinverdito a Milano nel 1771 durante l'allestimento dell'*Ascanio in Alba* (cfr. A. BASSO, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, Roma 2006, ad indicem).

⁵ Questo ruolo, attestato in alcune fonti archivistiche dell'Accademia degli Intrepidi di Firenze, testimonia il peso esercitato da alcuni grandi interpreti ad un livello che oggi definiremmo 'registico'. La scelta dei soggetti, i tagli e le ricomposizioni operate sul libretto, la selezione delle musiche da riciclare e il presidio delle prove erano compiti che Manzuoli svolgeva con un senso del teatro acquisito nel corso di interi decenni. Le notizie archivistiche su Manzuoli sono riportate da Giovanni Polin nella sua voce sul librettista fiorentino Gaetano Sertor, di prossima pubblicazione per il *Dizionario Biografico degli Italiani*; ringrazio l'autore per avermene permesso la consultazione.

⁶ *Rime di D. Francesco Galluppa patrizio di Tropea in lode del signor D. Gio[vanni] Manzuoli celebre virtuoso della Real Cappella in Napoli. Dedicata all'illustrissimo signore D. Carlo Broschi detto il Farinello, virtuoso di Camera di S.M.C.*, Roma 1749.

⁷ Cfr. *Discorso genealogico della famiglia Galluppi di Tropea estratto dal Vol. III pag. 485 dell'opera La nobiltà delle Due Sicilie pel Cav. Erasmo Ricca*, Napoli 1869, pp. 61-62.

⁸ Sull'argomento si legga Farinelli. *Arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*, a cura di V. DE MARTINI, J. MORILLAS ALCÁZAR, Roma 2001. Presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid si conserva una tela di Francesco Battaglioli datata 1754 che immortala una rappresentazione della *Didone abbandonata* di Galuppi (Madrid 1752) nella quale Manzuoli veste i panni di Enea.

⁹ Il catalogo della biblioteca di Farinelli si legge in S. CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino 1995, p. 212.

¹⁰ Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli 1891, p. 429: «Rime di D. Francesco Galluppo [sic] di Tropea in lode di Giovanni Manzuoli celebre virtuoso della real cappella di Napoli. Ms della Soc. Stor. Nap. Il Galuppo, strano uomo, negli ultimi anni della sua vita si compiacque oltremodo della musica e particolarmente di Giovanni Manzuoli che l'indusse a divenir poeta toscano e celebrarlo con le presenti Rime, le quali, siccome egli andava scrivendo, così ce le presentava, e quantunque fosse dai buoni amici ripreso, ecc. ecc. Pare che fossero anche stampate a Roma 1749. Sono sonetti, odi ecc. in lode del Manzuoli, della madre, della sorella, ecc.». Ringrazio Lucio Tufano per avermi segnalato questa citazione. Croce ne aveva dato accenno già in «Archivio storico per le province napoletane» (1890, XV, p. 754).

¹¹ Cfr. M. ARMELLINI, *Giovanni Manzuoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, ad vocem.

¹² Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 29.

¹³ Le date di nascita e morte si ipotizzano l'una sulla base del debutto teatrale (1703) che avveniva intorno ai vent'anni, l'altra sulla data dell'edizione a stampa delle *Rime* (1749) dove il Tempesti è dato per vivo e residente in Firenze.

¹⁴ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 29.

¹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁶ Un'incisione di Marc'Antonio Dal Re, tratta da Fabrizio Galliani, mostra Manzuoli nei panni di Teseo che lotta con il Minotauro, fissan-

do così un segmento dell'azione scenica esibita sulle tavole del Teatro Regio Ducale di Milano nel carnevale del 1762 con *L'Arianna e Tesco* musicata da Giuseppe Ponso (l'incisione è riprodotta in *The Classic Era, V, From the 1740s to the end of the 18th Century*, a cura di N. ZASLAW, London 1989, p. 19).

¹⁷ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 36.

¹⁸ Cfr. B. MARCELLO, *Il teatro alla moda ...*, s.l., s.e., s.d. [ma Venezia, Antonio Pinelli, 1720], pp. 28-38, a cura di P. GALLARATI, Alpigiano 1982. Sullo stampatore veneziano Antonio Pinelli cfr. C. VITALI, "Il teatro alla moda" ha finalmente un editore. E altre spigolature archivistiche, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., I, 1983, pp. 245-250.

¹⁹ Per gli aspetti legati ai meccanismi contrattuali dei cantanti in Italia cfr. J. ROSSELLI, *L'apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento*, in «Rivista italiana di Musicologia», XXIII, 1988, pp. 157-181. Il ruolo delle madri delle cantanti celebri, in particolare di Margherita Salicola, è stato indagato da Valentina Anzani; di questa studiosa cfr. anche *La concezione di famiglia all'interno di una rete di musicisti bolognesi del XVIII secolo: analisi di duetti e terzetti buffi di uso domestico*, relazione letta al XXVII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Siena, 16-18 ottobre 2020).

²⁰ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 67.

²¹ Ivi, p. 45.

²² Ivi, p. 25.

²³ Ivi, pp. 54-58.

²⁴ Sul mito di Partenope e la musica si legga D. FABRIS, *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musicale di Napoli*, Barletta 2016.

²⁵ Manzuoli visse in pianta stabile a Napoli dall'estate 1736 fino al 1748.

²⁶ Nei primi sonetti della raccolta, Galluppa colloca in nota numerosi rimandi bibliografici ai classici greci e latini, a tronfia dimostrazione della propria preparazione letteraria.

²⁷ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 38 (il verso 47).

²⁸ Ivi, p. 14.

²⁹ Sul tema della seduzione anche erotica suscitata dalla voce degli evirati cantori si veda M. BEGHELLI, *Erotismo canoro*, in «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, n. 1, pp. 123-136. La bibliografia sui castrati s'è

molto accresciuta negli ultimi anni; qui ci si limita a segnalare due monografie significative anche per ricchezza di rimandi bibliografici oltre che per contenuti innovativi rivolti al recupero, seppur ipotetico, di tecniche vocali e di prassi interpretative: M. FELDMAN, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Berkeley 2012; S. ARESI, "In note velocissime". *Vita e arte di Luigi Marchesi musico soprano (1754-1829)*, Livorno 2016.

³⁰ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 12-16.

³¹ Ivi, pp. 16, 24.

³² Sul problema dei registri e sull'uso del falsetto si veda l'ampia discussione in V. ANZANI, M. BEGHELLI, *Il crepuscolo degli dèi castrati, in L'equivoco stravagante*, a cura di M. BEGHELLI, Pesaro 2014, pp. CLV-CCXX. Sull'ambiguità della voce dei castrati si legga anche il più recente M. BEGHELLI, *La voce virile dei castrati, in Femminile e maschile nel Settecento*, a cura di C. PASSETTI, L. TUFANO, Firenze 2018, pp. 303-308. Gli aspetti legati ai problemi anatomici e fisiologici sono affrontati in M. BEGHELLI, *Un'occasione perduta: lo studio anatomico e fisiologico dei musicisti castrati*, in *Laboratoire italien*, 20/2017 (<http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1602>).

³³ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 12.

³⁴ «Francesco Sesoni, romano, è stato sotto la direzione del Frezza ed infatti è riuscito gran disegnatore ed intagliatore che non lascia portare nelle stampe molte opere de' valentuomini intagliandole a bulino, ed all'acquaforte con una dolcezza ammirabile e di grata vaghezza. Vive in Napoli con somma fama di sé, giovane non più di 28 anni, dove sta conducendo a perfezione una fatica di somma aspettazione per il comune dell'intendenti dell'Arte»: cfr. P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico ...*, Bologna-Napoli, Angelo Vocola, 1731, p. 450.

³⁵ Cfr. *Rime di D. Francesco Galluppa*, cit., p. 8. La preoccupazione di eternare, cristallizzandolo nella metafora poetica, un elemento effimero come la voce umana era un *topos* di tutte le raccolte poetiche indirizzate ai divi canori. Tra le prime si stagliano quelle scritte in morte di Baldassarre Ferri (cfr. B. BRUMANA, «Il pianto de' cigni in morte della fenice de' musicisti». *Poesie per Baldassarre Ferri e nuove ipotesi sulla carriera del cantante*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria – Appendici al Bollettino n. 29, 2010).

ABSTRACT

Brief Note on the Portrait of Giovanni Manzuoli in the Naples Conservatory and on Francesco Galluppa's Rhymes

The present article identifies the Florentine castrato Giovanni Manzuoli in a portrait done by Giuseppe Pascaletti and held in the library of the Naples Conservatory, one that until now was thought to represent Gaetano Majorano. The new attribution of the painting has been made possible thanks to an etching in a collection of *Rhymes* in honor of Manzuoli written by the Calabrian lawyer and nobleman Francesco Galluppa. These verses and some preceding notes furnish inedited biographical information on the illustrious castrato, who enjoyed one of the longest careers in the 18th century and interpreted the arias of generations of Neapolitan opera composers, even singing Mozart's *Ascanio in Alba* in Milan. In particular, the name of his maestro, Domenico Tempesti, turns up for the first time, confirming Manzuoli's relationship with the musical circles of his native town. A third portrait has also come to light in the course of our research that supports the re-attribution. The dedication of Galluppa's *Rhymes* to Farinelli, who was active in Madrid together with Manzuoli at the time, offers still further confirmation of the relationship between the Neapolitan patrician and the castrato who produced royal performances in Madrid..

La costituzione sospesa. Napoli, Vienna e il destino delle monarchie dopo il 1848

Marco Meriggi

In tutta Europa le costituzioni erano state il tratto unificante della stagione rivoluzionaria del 1848. In ciascuno dei paesi che avevano preso parte a quel movimento collettivo, infatti, ne era stata emanata una, nel caso già non ve ne fossero. E dove invece già ne esisteva una – come in Francia – quella monarchica sin lì vigente era stata radicalmente modificata in senso più avanzato, dal momento che a Parigi era stata instaurata la seconda repubblica.

Nel '48 costituzione era stata simbolo e sinonimo di libertà – di pensiero, di stampa, di associazione – e, al tempo stesso, il necessario presupposto per il conferimento dell'esercizio della sovranità alla cittadinanza attraverso un parlamento eletto da porzioni più o meno vaste della popolazione.

In capo all'estate del 1849, tuttavia, l'onda della rivoluzione risultava ormai smorzata quasi ovunque. Ma, per quanto in forma compressa, gran parte delle costituzioni emanate dai sovrani nel corso dell'anno precedente rimanevano a quella data teoricamente ancora vigenti. Non era facile infatti cancellarle con un colpo di penna, dal momento che, nel rassegnarsi malvolentieri a concederle, le teste coronate del continente avevano spesso dichiarato di considerarle come il Vangelo del modo d'essere moderno dell'istituto monarchico, giurando ad esse solennemente fedeltà.

I parlamenti che avrebbero dovuto rappresentarne il naturale organo di irradiazione avevano ormai, in realtà, quasi dappertutto chiuso i battenti per iniziativa dei regnanti, ai quali le costituzioni di quell'epoca accordavano, del resto, esplicitamente la prerogativa di sospenderne d'imperio i lavori. La situazione restava comunque decisamente fluida, tanto più perché alcuni stati – tra i quali,

unico nella penisola, il Regno di Sardegna – non avevano solo conservato la costituzione, ma anche mantenuto pienamente operativo il parlamento.

Tra la primavera e l'estate del 1850 le autorità governative dell'Impero d'Austria, che, come già prima del '48, era tornato a esercitare un'influenza determinante nella penisola italiana, attivarono un'iniziativa diplomatica che coinvolse alcuni stati di quest'ultima (lo Stato pontificio, il Regno delle Due Sicilie, il Granducato di Toscana, il Ducato di Modena e Reggio), allo scopo di indurli a elaborare una posizione comune a proposito del problema costituzionale¹. Là dove la costituzione del '48 era stata già abolita (Stato pontificio e Ducato di Modena), i regnanti avrebbero dovuto impegnarsi a non ripristinarla più e a non cedere a nuove eventuali pressioni di impronta liberale; e dove invece la costituzione era al momento solo sospesa (Regno delle Due Sicilie e Granducato di Toscana) si sarebbe trattato di temporeggiare e di lasciare per così dire svaporare gradualmente il desiderio di vederla di nuovo operante coltivato dai liberali dei due paesi e – in Toscana – anche da parte di alcuni degli esponenti dello stesso governo granducale.

Ma sospesa – e non abolita – la costituzione era anche nello stesso Impero d'Austria, dove, sebbene inapplicata, formalmente restava vigente quella emanata da Francesco Giuseppe nel marzo del 1849. Si trattava di una costituzione introdotta d'ufficio dall'alto, che accordava al parlamento – per altro sciolto d'imperio in attesa di una nuova convocazione delle elezioni – prerogative asfittiche e ridotte rispetto a quella precedente, entrata in vigore nell'aprile del 1848, che era stata contraddistinta da un'impronta decisamente più liberale².

Tra gli stati italiani interessati alla questione ve ne era poi in particolare uno – il Regno delle Due Sicilie – che premeva per una corale accelerazione del processo di smantellamento delle costituzioni ancora formalmente vigenti e che manifestava insoddisfazione per la tattica del temporeggiamento suggerita da Vienna. Il re delle Due Sicilie, Ferdinando II di Borbone, si era trovato del resto a giocare in anticipo su questo terreno.

Tra l'estate del 1849 – ovvero poco dopo la riconquista della Sicilia da parte dell'esercito borbonico – e la tarda primavera del 1850 nelle province continentali del Regno aveva avuto infatti luogo una massiccia mobilitazione di segno anticostituzionale. Essa aveva inizialmente preso forma come fenomeno semispontaneo, per iniziativa di alcuni settori del notabilato di sentimenti legitimisti e di orientamento clericale che durante i mesi intercorsi tra il febbraio del 1848 e quella data avevano maturato una forte avversione nei confronti delle – per altro timide – trasformazioni in senso liberale conosciute dal Regno in quel lasso di tempo. Poi, a partire dall'autunno del 1849 erano state le autorità costituite e specialmente gli apparati di polizia³ a incoraggiarla, assumendone di fatto la regia occulta.

In oltre duemila 'indirizzi', ovvero petizioni, era stata chiesta al re l'abolizione della costituzione del febbraio del 1848, che, pure, il sovrano si era vantato allora di aver concesso con piena convinzione, in segno di necessario adattamento allo spirito dei tempi, che anche un istituto antico come la monarchia doveva assecondare, trasformandosi da assoluta a costituzionale. Non v'era stato, praticamente, comune delle province continentali del Regno (erano, all'epoca, circa 1800) che non avesse durante i mesi in cui si era svolta la mobilitazione votato una o più deliberazioni anticostituzionali. A sottoscriverle erano stati non solo i componenti dei decurionati (consigli comunali) e dei corpi di guardia urbana che ne costituivano il braccio armato in sede locale, o molte corporazioni religiose e intere branche territoriali degli apparati burocratici statali, ma anche un'infinità di persone comuni che avevano aggiunto alla sottoscrizione la propria firma autografa oppure un semplice segno di croce accanto al quale qualcuno aveva trascritto in bella calligrafia il loro nome e cognome.

Alla fine della campagna, risultavano raccolte alcune centinaia di migliaia di adesioni, e da molti paesi e città del Regno tra la primavera e l'estate del 1850 si mossero delle delegazioni incaricate di recarsi alla Reggia di Caserta per umiliare al trono le deliberazioni del rispettivo comune. Si era trattato senza dubbio di una delle più vaste manifestazioni di massa del «lungo '48»⁴ della penisola italiana e il ventaglio delle adesioni aveva spesso mostrato carattere interclassista, estendendosi in qualche caso fino al punto di includere robuste componenti contadine. Ma in questo caso l'apprendistato politico di massa che la campagna aveva sollecitato era stato di carattere reazionario, e non di segno progressista. A reggerne le fila era stato comunque – per iniziativa autonoma o collaborando con le autorità costituite e con i settori più conservatori del clero – il mondo della proprietà fondiaria, fatto di 'galantuomini' paesani grandi e piccoli, che in alcune aree del Regno (la Calabria, soprattutto) avevano visto talvolta messi a repentaglio i propri patrimoni da insorgenze contadine finalizzate alla rivendicazione delle terre⁵.

Malgrado l'indubbio successo della mobilitazione, quello di revocare la costituzione era tuttavia un passo che il re delle Due Sicilie esitava a intraprendere in solitudine, senza essersi preventivamente assicurato l'esplicito assenso delle grandi potenze del continente di orientamento antiliberali. Per questo, nel giugno del 1850, Ferdinando II mise al lavoro la sua rete diplomatica allo scopo di ottenere da queste ultime delle dichiarazioni ufficiali di sostegno all'abolizione della costituzione nel Regno delle Due Sicilie.

Lo zar di Russia espresse parere favorevole, rivendicando con orgoglio di essere stato, anche in passato, uno dei pochi sovrani europei davvero intransigenti nei confronti delle richieste tese all'introduzione di una costituzione nel proprio paese. Ma chiarì anche che non avrebbe resa ufficiale questa sua valutazione. Dichiarò inoltre che certamente il successo della mobilitazione anticostituzionale nel Regno delle Due Sicilie era la prova di una transitoria debolezza del fronte liberale, ma che sarebbe stato poco prudente illudersi che la sfida all'assolutismo lanciata da quest'ultimo fosse da considerare come tramontata una volta per tutte⁶.

Dopo San Pietroburgo, Vienna⁷, le cui dirigenze avevano, come si è accennato, già avviato da qualche tempo una trama di consultazioni su questo tema con alcuni degli stati italiani. È in questo contesto che nell'agosto del 1850 ebbe luogo l'incontro tra l'ambasciatore del Regno presso la capitale imperiale e il primo ministro austriaco, le cui fasi salienti ci apprestiamo a delineare in questa sede.

A ricoprire l'incarico di rappresentante diplomatico delle Due Sicilie a Vienna era, da qualche settimana, Giovanni Gioeni Cavaniglia, principe di Petrulla e duca d'Angiò, uno dei pochi aristocratici isolani che avesse manifestato sentimenti legittimisti durante la rivoluzione siciliana del 1848-1849, cosa che gli era costata la cancellazione dalla lista dei Pari dell'isola da parte del parlamento rivoluzionario di Palermo, che per l'occasione l'aveva anche dichiarato traditore della patria⁸. Personaggio chiacchieratissimo per l'estrema disinvoltura manifestata nella sua vita privata, che l'aveva ripetutamente condotto nei decenni precedenti nelle aule dei tribunali con l'imputazione di frodi e raggiri di vario genere, Petrulla era riuscito in una di quelle occasioni – dopo aver patito per altro un breve periodo di carcerazione preventiva – a sottrarsi alla condanna sia per intercessione del sovrano, sia grazie alla perizia professionale di avvocati di grido del foro napoletano, come Roberto Savarese e Giuseppe Pisanelli, che ne avevano assunto la difesa⁹. Definitivamente assolto nel 1839, poco meno di dieci anni più tardi, in ragione della fedeltà alla Corona di cui aveva dato prova in occasione della rivoluzione siciliana, gli venne conferito l'incarico di rappresentante diplomatico a Londra, dove si spese attivamente per ottenere l'assenso del governo londinese alla riconquista dell'isola da parte dell'esercito borbonico¹⁰. Nel luglio del 1850 venne trasferito dalla sede londinese a quella viennese come ministro plenipotenziario, incarico che avrebbe conservato sino alla caduta del Regno e ancora per qualche tempo dopo di essa¹¹. Fu solo quando il giovane re in esilio Francesco II si rese conto che Petrulla si impadroniva sistematicamente di parte del denaro che l'imperatore d'Austria inviava al sovrano detronizzato che il diplomatico siciliano venne sostituito con Antonio Winspeare. Ancora nel 1859, comunque, Petrulla era stato molto attivo nel vano tentativo di promuovere l'intervento militare austriaco a soste-

gno della causa della traballante monarchia borbonica alle prese con la sfida dell'unificazione italiana¹².

Di fronte a lui, il 7 agosto 1850, ecco presentarsi il principe Felix von Schwarzenberg, da ormai quasi due anni l'uomo più influente all'interno del governo che stava affiancando il giovane imperatore Francesco Giuseppe nell'opera di progressivo soffocamento delle agitazioni liberali e nazionalitarie sviluppatesi nel corso del '48, e in alcune parti dell'Impero, come l'Ungheria, anche nell'anno successivo. Già diplomatico di alto rango a San Pietroburgo, Londra, Parigi, Torino durante l'epoca metternichiana, Schwarzenberg, che apparteneva a una delle famiglie più importanti dell'aristocrazia boema di lingua e di cultura tedesca, era stato nell'immediata vigilia del '48 plenipotenziario asburgico a Napoli e nelle settimane immediatamente precedenti alla svolta costituzionale di Ferdinando II, di concerto con i suoi parigrado russo e prussiano, aveva esercitato insistenti pressioni per scongiurarla, invitando semmai il sovrano ad accontentare l'opinione pubblica liberale con una serie di riforme dell'amministrazione, che i tre rappresentanti delle potenze conservatrici non mostravano per altro di avere alcuna difficoltà a riconoscere come terribilmente corrotta e inefficiente¹³.

Nel marzo del 1848 Schwarzenberg aveva poi abbandonato precipitosamente Napoli e raggiunto in Lombardia il feldmaresciallo Radetzky, al seguito della cui ritirata era approdato a Vienna, scossa anch'essa in quelle settimane del marzo del 1848 dal vento della rivoluzione. Nel novembre del 1848 era stato poi nominato presidente del consiglio, una decina di giorni prima dell'abdicazione di Ferdinando I d'Asburgo e dell'assunzione dello scettro imperiale da parte di Francesco Giuseppe. Schwarzenberg avrebbe conservato questa carica fino al momento della morte, nel 1852, coniugando per qualche tempo ad essa anche quella di ministro degli esteri.

Nel triennio abbondante durante il quale si collocò ai vertici della politica viennese l'aristocratico boemo svolse un ruolo determinante nell'orientare le scelte dell'imperatore. Fu lui a promuovere, nel marzo del 1849, l'emanazione di una nuova costituzione – nettamente riduttiva rispetto a quella strappata nell'aprile del 1848 dagli insorti a Ferdinando I – e a disporre il contestuale scioglimento

del parlamento, che si stava apprestando proprio in quei giorni a votare una carta costituzionale ancora più avanzata in senso liberale. Così come fu lui, qualche mese più tardi, a dare il via libera all'intervento militare russo in Ungheria, dove da qualche mese divampava un'insurrezione tesa ad ottenere la sostanziale rescissione dei legami tra Budapest e Vienna, e dove dopo la resa degli insorti ebbe luogo una feroce repressione che non risparmiò neppure quanti tra gli esponenti dell'alta aristocrazia magiara avevano assunto la guida dell'esercito ungherese sconfitto da quello russo.

Quando, nell'agosto del 1850, in una Vienna in cui stava imperversando il colera, incontrò Petrulla, Schwarzenberg s'era fatto dunque la fama di campione della reazione antiliberale. Quest'ultima non si era tuttavia spinta per il momento così a fondo da tradursi in una completa abrogazione delle libertà politiche nelle porzioni austriache dell'Impero, sebbene il parlamento fosse chiuso, in attesa della continuamente procrastinata entrata in vigore della costituzione emanata d'imperio nel marzo del 1849¹⁴.

Dopo i convenevoli di rito, fu Schwarzenberg a venire al dunque, per lamentarsi del tentativo fraudolento, operato alcune settimane prima da un incaricato napoletano, di strappare con un mezzo inganno alle autorità imperiali una dichiarazione ufficiale a proposito delle petizioni costituzionali raccolte nei mesi precedenti nel Regno delle Due Sicilie. Le alte sfere imperiali avevano giudicato quella pressione non solo maldestra, ma addirittura come

un tradimento che gli si voleva fare, dapoiché, se il Governo dell'imperatore si fosse mantenuto contrario alla costituzione, se ne sarebbe fatta una pubblicità fra i demagoghi, ed anche con la stampa, si sarebbe detto che l'Austria vuole ritornare agli antichi sistemi, manifestazione che negli attuali momenti difficili il Gabinetto non vuole, e non deve fare. Se all'incontro la risposta fosse stata favorevole alla Costituzione, si sarebbe tentato un colpo di mano presso V.M. [ovvero, Ferdinando II di Borbone] esponendo il bisogno di seguire i consigli del Gabinetto Austriaco e vi sarebbero state anche persone, che riuscendo, se ne sarebbero fatto merito presso i famosi liberali¹⁵.

Petrulla rispose – è il caso di dire, diplomaticamente – che di tale tentativo non sapeva nulla. Detto questo, la parola tornò a Schwarzenberg, il quale suggerì che fosse comunque arrivato il momento di parlare «fra noi di queste pazzie di costituzioni». E Petrulla, soddisfatto che si fosse arrivati al punto di ciò che gli stava a cuore:

Mi fa piacere di sentirvi dare, alle famose rigenerazioni politiche, quella definizione che si conviene. Ma mi dispiace, che non volete avere pronto l'ospedale dei matti, per chiudervi quelli, che o per ignoranza, o per follia, o per malvagità, divenuti dementi, meriterebbero di abitarvi.

Al che Schwarzenberg replicò che, pur non avendo lui alcuna propensione di principio per le costituzioni¹⁶, la situazione dell'Impero al momento non consentiva né di rinchiodare «in manicomio» i liberali locali, né di far esporre l'imperatore sul fronte italiano con una presa di posizione ufficiale finalizzata all'abolizione delle costituzioni ancora vigenti tanto nel Regno delle Due Sicilie quanto nel Granducato di Toscana. Petrulla, dal canto suo, fece osservare che un eccesso di cautela poteva avere effetti controproducenti, e questo non solo sullo scacchiere italiano, ma anche all'interno dello stesso Impero asburgico:

Permettetemi, caro Principe, che io francamente vi dica quali sono le tristi conseguenze delle lusinghe, che voi non cessate di far concepire ai demagoghi, e quali gli effetti di una stampa sfrenata e licenziosa. Guardiamo i paesi da voi occupati, e che vi dovrebbero riconoscere tanto della amorevole moderazione e disciplina dei governi militari, e delle vostre truppe, quanto dell'ordine che avete ristabilito, dell'anarchia che avete repressa, ed anche nel loro senso, della mania – permettetemi che il dica – delle istituzioni liberali, che volete a vostro e a loro danno stabilirvi.

E proseguiva segnalando come a distanza di ormai più di un anno dal ritorno a Firenze del granduca, che in precedenza era stato costretto a abbandonare il suo Stato di fronte alla deriva in senso democratico e nazionalista della situazione politica al suo interno, l'ordine in Toscana poteva essere mantenuto solo grazie alla presenza di un

nutrito contingente militare austriaco. Eppure, malgrado questo, il granduca, Leopoldo II d'Asburgo Lorena, non si decideva a imprimere un giro di vite sufficientemente perentorio in materia di libertà di stampa ed accadeva che «in Firenze come in Livorno l'Armata austriaca, alla quale devono la pace, e l'ordine che godono, l'Armata austriaca è detestata nella società, nei caffè, nelle bettole, un toscano non parla con un tedesco, e non l'insultano, perché temono di essere bastonati». E, ancora: «I giornali scagliano anatemi contro la vostra occupazione militare». Altrettanto insoddisfacente la situazione nella Milano «deserta per l'emigrazione volontaria di tutta la nobiltà, e delle primarie famiglie», così come in tutta la Lombardia e in gran parte delle province dell'Impero, dove «vi si fa tenace opposizione». Perfino a Trieste, pur così favorita dalla politica commerciale austriaca rispetto a Venezia, risultava dominante un sentimento di acrimonia antiaustriaca, poiché la città «risente l'influenza italiana», e accadeva che un periodico come l'*Osservatore triestino* arrivasse ad avere la «sfrontataggine di dire che vi regna un governo come a Costantinopoli».

Non certo più roseo il quadro che emergeva da altre province dell'Impero. E questo perché non ci si decideva a dissipare una volta per tutte un'ambiguità di fondo. L'esistenza, anche se solo formale e illusoria, di una costituzione al momento sospesa rendeva infatti possibile la proliferazione di «una stampa licenziosa, che mantiene l'esaltazione in tutti coloro che sperano d'averne quel che voi non potrete mai dare. Sì, l'Imperatore non potrà mai mantenere la costituzione che fece lo sbaglio di promettere». E se quest'ultima fosse entrata davvero in vigore, non c'era da dubitare che il sangue sarebbe scorso «a fiumi», come già era accaduto in Ungheria l'anno precedente, quando «tredici delle principali famiglie si videro pendere da ignominiose forche»¹⁷. Ora che l'iniziale morsa repressiva sulla nazione ribelle, di cui si era reso tetramente protagonista il generale Haynau nei mesi immediatamente successivi alla riconquista viennese delle terre magiare, si era allentata, il disamore delle popolazioni locali per l'Austria aveva del resto modo di uscire con prepotenza allo scoperto: «La clemenza usata in Ungheria non ha dato esiti positivi. Kossuth è più forte di prima. Le donne vanno

tutte in giro – contadine comprese – coperte di braccialetti con delle monete di Kossuth. Altre portano braccialetti neri in segno di lutto». E, dunque, «con questi elementi che voi avete in questo vostro Impero, spieghereste voi forse il vessillo costituzionale?».

No, no, faceva segno di dire Schwarzenberg, secondo il resoconto del colloquio offerto da Petrulla; il quale, approssimandosi ormai la scadenza del tempo accordatogli – l'incontro, informava, durò in tutto tre ore – si lanciò a questo punto in una vera e propria apologia del proprio stato, e del sovrano che era tornato a reggerlo con mano ferma. Diversamente che in Ungheria, dove dopo aver applicato la politica del bastone le dirigenze viennesi mostravano di voler cautamente rilanciare la strategia della carota, consentendo così la ripresa dell'inquietudine politica, nella Sicilia riconquistata a cannonate dai Borboni poco più di un anno prima «dopo sedici mesi di anarchia» durante i quali era stata «lasciata in balia di una turba di uomini sfrenati avidi di denaro e di cariche», la situazione ora era tranquilla e l'isola era «risorta come la fenice dalle sue ceneri» perché ci si era ben guardati dall'adottare «il linguaggio delle concessioni». Di più,

il Regno delle Due Sicilie, Principe, è il solo dove regna tranquillità, fiducia nel sovrano, finanza sorprendentemente florida, nessun desiderio di nuovi sconvolgimenti politici, né di quel cholera, chiamato costituzione, che altre volte ci volevano regalare gli inglesi, ed ora forse voi, per cui lo chiameremo Cholera Austriaco. Costituzione in Italia come altrove, è lo stesso che rivoluzioni, anarchia, espulsione degli Austriaci dall'Italia, rovescio di tutti i troni regnanti, distruzione di ogni principio religioso.

Dunque – tornava a insinuare il diplomatico al servizio dei Borbone – sarebbe stato davvero auspicabile che le alte sfere imperiali aggiungessero con convinzione anche la loro voce a supporto della lotta al liberalismo che il re delle Due Sicilie, forte del consenso ottenuto attraverso la mobilitazione anticostituzionale, aveva coerentemente attivato a difesa della solidità del trono. Si trattava del resto – insisteva Petrulla – di un atto in un certo senso dovuto:

Voi rammenterete, che in altro tempo vi ho fatto osservare quanto contribuirono al risorgimento dell'Impero i religiosi principi e la lealtà del mio Principe (...) Sì, l'Impero deve al mio Re il suo risorgimento, dapoiché, se animato dallo spirito di ambizione, e di conquista, si fosse reso alle offerte di Carlo Alberto, e avesse marciato alla testa di 30mille uomini, in Italia, i campi di Curtatone, di Somma Campagna, e di Novara, lungi di essere fecondi di allori, che hanno coronato i vostri Eroi, sarebbero stati per loro luoghi di tomba funesta, e di tomba profonda per la dinastia imperiale. Generoso il mio Sovrano, in premio di tanta virtù non ha voluto che stringere vi è più i suoi antichi legami di amicizia e parentela.

L'ambasciatore delle Due Sicilie a Vienna cercava così, facendo leva su una argomentazione che poggiava, certo, in parte su elementi veritieri, ma che al tempo stesso ne ometteva accuratamente altri di segno opposto, di accreditare il Regno delle Due Sicilie come il partner più affidabile per il rilancio di una politica reazionaria su scala continentale, di cui l'Austria avrebbe dovuto farsi capofila, una volta dissipate – in primo luogo all'interno dei propri territori – le ambivalenze ancora pendenti in materia di costituzione. Sì, era vero che la controrivoluzione, a partire dal maggio del 1848, nella penisola italiana era stata tenuta a battesimo da Ferdinando II, nel momento in cui aveva ordinato il ritiro delle truppe napoletane dal fronte della guerra che gli stati italiani costituzionalizzati avevano ingaggiato contro l'Austria allo scopo di garantire l'indipendenza della penisola. E, in tal senso, da quel momento in poi, senza dubbio egli aveva fornito un prezioso contributo indiretto alla riscossa dell'Impero, la cui vittoria sui campi di battaglia italiani della prima guerra d'indipendenza aveva rappresentato, nell'estate del 1848, il presupposto per lo sviluppo della controrivoluzione culminata qualche mese più tardi nell'assunzione del trono imperiale da parte di Francesco Giuseppe e nella nomina di Schwarzenberg a primo ministro. Restava però il fatto – incontrovertibile anch'esso e del tutto rimosso dal discorso di Petrulla – che, prima di proporsi a guida politica della reazione antiliberale in Italia, Ferdinando II era stato anche il primo, nel febbraio del 1848, a cedere a

quella richiesta di costituzionalizzazione che, seguendo il suo esempio, nel giro di pochi giorni o di poche settimane anche gli altri sovrani della penisola avrebbero deciso di accogliere. L'aveva fatto prima del granduca di Toscana, prima dello stesso Pio IX, prima del duca di Modena, prima perfino di quel Carlo Alberto di Savoia, il cui erede sul trono torinese si presentava ora come il principale faro istituzionale di riferimento per il liberalismo italiano a distanza di due anni e mezzo dalla stagione rivoluzionaria del '48.

Ora, in sintonia con quanto aveva fatto nei mesi precedenti all'interno del Regno attraverso la mobilitazione anticostituzionale, il re delle Due Sicilie cercava di far calare un velo di silenzio su quei trascorsi quantomeno imbarazzanti anche esponendosi attivamente in direzione opposta sul fronte della politica estera, alla ricerca di una legittimazione ulteriore. E, tuttavia, a riprova di una tangibile fragilità della sua posizione, era rivelatorio il fatto che per procedere all'abrogazione formale della costituzione all'interno del proprio regno egli avvertisse il bisogno di ottenere una sorta di avallo ufficiale da parte dell'Impero d'Austria. Petrulla – così come, all'interno del Regno, le molte voci che nei mesi precedenti avevano dato risonanza al movimento antiliberale, costruendo tutte insieme un discorso apologetico sulle virtù della dinastia e sull'eccellenza di quello che avevano dipinto come un sovrano al tempo stesso paterno, autorevole e moderno – cercava di presentarlo come un gigante. Ma era un gigante dai piedi d'argilla, e il territorio su cui regnava una pedina secondaria della politica europea.

Nella parte finale della conversazione, nello sforzo di arricchire di argomentazioni persuasive il proprio discorso, Petrulla finì senza dubbio per varcare la soglia di tolleranza di un sempre più spazientito e infastidito Schwarzenberg. Giunse infatti ad affermare che, se il governo austriaco, a causa dei possibili contraccolpi in un impero in cui la battaglia tra liberali e conservatori era ancora in corso persino in sede di consiglio dei ministri, era costretto a mantenere in sospeso la questione costituzionale, e ad astenersi perciò dal benedire ufficialmente l'abrogazione della costituzione che Ferdinando II aveva in animo di decretare nelle Due Sicilie a tambur battente, ciò era do-

vuto all' inferiorità del sistema amministrativo austriaco rispetto a quello delle Due Sicilie. Troppo centralismo in Austria e nelle sue province – dichiarò l' aristocratico siciliano – e assoluta carenza di quelle istituzioni municipali che nel Regno meridionale consentivano invece di dare fiato alla voce della cittadinanza senza per questo indurla a coltivare la chimera di un' eccessiva libertà politica: «Il linguaggio poi delle concessioni è adattabile forse per voi, o per altri regni italiani, mai per il Regno delle Due Sicilie, che gode da molti anni di quelle istituzioni, che voi state accordando, e con le quali ancora non siete al livello, ed oso anzi dirvi, che non lo sarete mai».

Alludeva alla nuova legge municipale, prevista dalla costituzione imperiale del marzo del 1849 e destinata, per altro, a rimanere in seguito la sola parte di quest' ultima concretamente applicata, dopo che con il *Silvesterpatent* del 31 dicembre 1851 Francesco Giuseppe l' ebbe dichiarata ufficialmente abrogata.

Dopo qualche «amabilità di rito», Schwarzenberg a questo punto tagliò corto: «Noi – disse a Petrulla – siamo perfettamente d' accordo; di costituzioni in Italia non bisogna parlarne». E garantì che il governo austriaco si sarebbe ulteriormente impegnato – ma sempre in forma riservata – a smorzare le velleità costituzionali ancora esternate da alcuni esponenti del governo toscano, come «quello sciocco di Casigliano» e Baldasseroni, facendo valere il punto di vista secondo il quale «la Toscana non può tenere una forma di Governo diversa dagli altri stati vicini; e così lasciando solo il Piemonte, che sta bastantemente male, resteranno sepolti con le costituzioni i desideri del Granduca – se pur dice il vero – insieme a quelli dei suoi ministri». Ma un intervento, per così dire, a gamba tesa, che suonasse come una forma di intrusione nelle questioni interne di uno stato italiano, non avrebbe avuto in alcun modo luogo:

Per noi (...) non è lo stesso, non vi dico che non finirà nell' istessa maniera, ma voi che appena venuto siete già informato di tutto, sapete bene in che circostanze ci troviamo. Quel che potete fare voi, non lo possiamo fare noi, ecco perché bisogna andare avanti, ed attendere tempi migliori.

Quei tempi migliori – i tempi del ripudio aperto del costituzionalismo – per l' Austria si sarebbero fatti attendere ancora un po'. Già a distanza di un anno dal colloquio che abbiamo analizzato in queste pagine, Petrulla era in grado di comunicare con soddisfazione al re che l' imperatore s' era risolto a sciogliere il dilemma che aveva rappresentato l' oggetto della conversazione con Schwarzenberg. Egli aveva, infatti, «finalmente riconosciuto l' impossibilità di una forma di governo, che conteneva tutti gli elementi di distruzione della Monarchia» e, con questa decisione, sbrogliato il «problema politico che ha tenuto per più anni questo Governo in un passo provvisorio, rendendo ogni giorno più difficile l' andamento dell' amministrazione dello stato». La carta costituzionale del 4 marzo 1849, infatti – secondo Petrulla –, per quanto funzionale al congelamento di quella che avrebbero desiderato i liberali, non aveva avuto «la sua origine dal trono mentre era nel pieno esercizio dei suoi poteri, ma fu una transazione, in un certo modo forzata fra l' Autorità del Sovrano e l' esigenza di un' assemblea sedicente nazionale (...) Il Sovrano ora potrà parlare ed agire liberamente ed apertamente, in faccia a Dio, alla sua coscienza, ed ai suoi popoli ubbidienti e tranquilli»¹⁸. Meglio tardi che mai, perché quella costituzione sarebbe stato opportuno abolirla prima¹⁹.

E, tuttavia, prima di giungere a quell' atto formale, sarebbe passato ancora qualche mese. La cautela, per i «sovrani a metà»²⁰ riemersi dalla tempesta del '48, e costretti a misurarsi con un' opinione pubblica di orientamento prevalentemente liberale al momento sconfitta ma tutt' altro che rassegnata, evidentemente continuava a restare d' obbligo; così che la patente abrogativa della carta del marzo del 1849 Francesco Giuseppe l' avrebbe poi emanata solo nella notte di capodanno del 1851. Il granduca di Toscana l' aveva preceduto di poco, annullando il 4 maggio di quello stesso anno la costituzione vigente nel Granducato dal 1848 e sospesa nel 1849 al momento del suo rientro nei propri domini²¹.

Ma il paradosso fu che, a dispetto degli sforzi profusi in sede diplomatica nell' estate del 1850 al fine di giungere a un ripudio corale delle costituzioni da parte degli stati che le avevano per il momento solo sospese, al re delle Due Sicilie mancò poi il coraggio di compiere a sua volta quel passo.

A suggerirgli quella stessa cautela che poco più di un anno prima aveva rimproverato all'imperatore e al granduca di Toscana fu, probabilmente, il desiderio di non fornire ulteriori argomenti alla campagna denigratoria internazionale che aveva cominciato a abbattersi su di lui in seguito alla pubblicazione, nei primi mesi del 1851, delle famose lettere di Gladstone nelle quali il suo governo era accusato di essere «la negazione di Dio in terra»²². Così che quella costituzione restò formalmente vigente, anche se congelata, finché, nel giugno del 1860, nel vano tentativo di salvare il Regno, Francesco II, erede di Ferdinando, si risolse a renderla di nuovo operativa e a riattivare le norme liberali che erano state disapplicate dal padre nel decennio precedente.

Nei primi anni Cinquanta, dunque, l'Europa liberale attaccava duramente Ferdinando II, e avrebbe continuato a farlo anche negli anni seguenti²³. Ma, al tempo stesso, neppure l'Europa reazionaria – l'Europa di Francesco Giuseppe d'Asburgo – pareva particolarmente ansiosa di

legittimarlo e di unirsi al coro di quanti, su sua sollecitazione, lo esaltavano in patria e all'estero come campione della controrivoluzione e del rilancio di una monarchia illiberale ora riaddebbata di panni populistici.

Da questo punto di vista, sia l'esito deludente dell'incontro tra Petrulla e Schwarzenberg dell'agosto del 1850, sia i successivi tentennamenti in materia costituzionale che contraddistinsero l'operato del penultimo re delle Due Sicilie rappresentarono segnali significativi della condizione di progressivo isolamento e di intima debolezza di cui il Regno si trovò a soffrire nel corso del decennio preunitario. Sospendere la costituzione, e poi tenere ulteriormente sospesa la decisione di abrogarla, ebbe l'effetto di allontanare dalla dinastia tanto gli innovatori quanto i conservatori, e di dare nuovo alimento a quel conflitto civile interno che avrebbe drammaticamente connotato tanto l'ultima stagione del Regno quanto il primo decennio della storia del Mezzogiorno nell'Italia unita²⁴.

¹ A. ZOBÌ, *Memorie economico-politiche o sia de' danni arrecati dall'Austria alla Toscana dal 1737 al 1859*, Firenze, Grazzini, 1860, I, pp. 294-295, che illustra in modo puntuale i dettagli della vicenda. Per un inquadramento di quest'ultima all'interno delle linee generali della politica asburgica coeva cfr. P.M. JUDSON, *The Habsburg Empire. A New History*, Cambridge, Massachusetts-London 2016, pp. 218-227.

² R.A. KANN, *Storia dell'Impero asburgico (1526-1918)*, Roma 1998, pp. 382-383, e M. BELLABARBA, *L'Impero asburgico*, Bologna 2014, pp. 125-127.

³ L. DI FIORE, *Gli invisibili. Polizia politica e agenti segreti nell'Ottocento borbonico*, Napoli 2018.

⁴ S. SOLDANI, *Il lungo Quarantotto degli italiani*, in *Storia della società italiana*, a cura di G. CHERUBINI et al., Milano 1986, XV, pp. 259-343.

⁵ Più ampi ragguagli sulla vicenda in M. MERIGGI, *Contro la costituzione. La mobilitazione legitimista nel Mezzogiorno post-quarantottesco*, in «Le Carte e la Storia», 25, 2, 2019, pp. 7-18, e in IDEM, *Viva il re! Abbasso la costituzione! Il discorso anticostituzionale nel Mezzogiorno post-quarantottesco*, in *Las monarquías de la Europa meridional ante el desafío de la modernidad (siglos XIX y XX)*, a cura di R. DE LORENZO, R.A. GUTIÉRREZ LLORET, Zaragoza 2020, pp. 133-158. Sulle vicende calabresi in particolare cfr. A. BUTTIGLIONE, 1848. *Sfera pubblica, movimenti popolari e borghesia radicale nelle Calabrie in rivoluzione*, in «Società e storia», 167, 2020, pp. 29-61.

⁶ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Borbone*, 1041, Giustino Fortunato senior a Ferdinando II, 11 luglio 1850.

⁷ L'episodio di carattere diplomatico che viene tratteggiato nelle pagine che seguono, valorizzando una fonte archivistica sin qui inedita, costituisce un approfondimento particolare all'interno di un contesto problematico più ampio, che l'autore affronta nel suo volume in corso di stampa *La nazione populista. Il Mezzogiorno e i Borboni dal 1848 all'Unità*, Bologna 2021. Qui si punta, dunque, la lente di ingrandimento su un dettaglio importante, del quale nel libro in via di pubblicazione si offre invece un'informazione più stringata.

⁸ *Collezione ufficiale degli Atti del Comitato generale nell'anno 1848*, Palermo, Muratori, 1848, p. 235.

⁹ G. PISANELLI, *Pel signor Principe di Petrulla contro don Francesco Passero ed altri*, Napoli 1839. Cfr. anche R. DE CESARE, *La fine di un Regno* (1895), Milano 1980, pp. 108-111, e G. LA CECILIA, *Storie segrete delle famiglie reali*, Genova 1861, II, p. 886.

¹⁰ G. LA FARINA, *Istoria documentata della rivoluzione siciliana*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1850, p. 138.

¹¹ A. FACINEROSO, *Il ritorno del giglio. L'esilio dei Borbone tra diplomazia e guerra civile, 1861-1870*, Milano 2017, ad vocem.

¹² N. BIANCHI, *Storia documentata della diplomazia europea in Italia*, Torino 1872, VIII, pp. 495-496.

¹³ R. MOSCATI, *Ferdinando II di Borbone nei documenti diplomatici austriaci*, Napoli 1947, pp. 87-120.

¹⁴ Per tutto quanto detto su Schwarzenberg cfr. R. KANN, *op. cit.*, pp. 371-392, e S. LIPPERT, *Felix Fürst von Schwarzenberg. Eine politische Biographie*, Stuttgart 1998.

¹⁵ ASNA, *Borbone*, 1036, Petrulla a Ferdinando II, da Vienna, 14 agosto 1850. Di qui provengono anche tutte le citazioni successive relative a questo colloquio.

¹⁶ Quella di cui aveva caldeggiato l'introduzione dall'alto nel marzo del 1849 doveva infatti servire nei suoi disegni a impedire che il parlamento riunito all'epoca a Kremsier approvasse il progetto costituzionale di pieno conio liberale al quale avevano lavorato nei mesi precedenti le sue commissioni. Era, insomma, una costituzione di facciata, e molto sbilanciata a favore delle prerogative dell'imperatore, da usare come pretesto per stroncare sul nascere quella voluta dai liberali e per provvedere contestualmente allo scioglimento del parlamento in attesa che la prima entrasse in vigore. Kann osserva, in proposito, che Schwarzenberg la considerava «un semplice pezzo di carta». Cfr. R. KANN, *op. cit.*, p. 386.

¹⁷ Petrulla si riferiva qui alla condanna a morte, eseguita per impiccagione, di 13 generali ungheresi appartenenti all'alta aristocrazia magiara dopo la vittoria russa, alla quale abbiamo fatto cenno poc'anzi.

¹⁸ ASNA, *Borbone*, 1036, Petrulla a Ferdinando II, 29 agosto e 9 settembre 1851.

¹⁹ Ivi, 12 ottobre 1851.

²⁰ Sul tema cfr. *Sovrani a metà. Monarchia e legittimazione in Europa tra Otto e Novecento*, a cura di G. GUAZZALOCA, Soveria Mannelli 2009.

²¹ Approfondimenti sul tema in R.P. COPPINI, *Il Granducato di Toscana. Dagli "anni francesi" all'Unità*, Torino 1993, e in L. LOTTI, *Leopoldo II e le riforme in Toscana*, in «Rassegna storica toscana», XLV, 2, 1999, pp. 241-251.

²² W.E. GLADSTONE, *Lettere due dell'onorevole W.E. Gladstone a Lord Aberdeen sui processi di Stato nel Regno di Napoli*, Torino, Ferrero e Franco, 1851, ora ripubblicate con l'aggiunta di un nuovo corredo documentario in *Carlo Poerio e William Gladstone*, a cura di A. POERIO RIVERSO, Soveria Mannelli 2020. Sulla vicenda cfr. l'ampio inquadramento offerto da S.C. SOPER, *Southern Italian prisoners on the stage of international politics*, in «Journal of Italian Modern Studies», 25, 3, 2020, pp. 95-117.

²³ Un quadro d'insieme sull'ultimo decennio del Regno è ora offerto da R. DE LORENZO, *Borbonia felix. Il Regno delle Due Sicilie alla vigilia del crollo*, Roma 2013.

²⁴ Su questi temi cfr. ora sia C. PINTO, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti, 1860-1870*, Roma 2019, sia S. SONETTI, *L'affaire Pontelandolfo. La storia, la memoria, il mito (1861-2019)*, Roma 2020.

ABSTRACT

The Constitution Disowned. Naples, Vienna, and the Destiny of Monarchy after 1848

The present article deals with the ambiguous attitude of some European monarchies toward constitutionalism after 1848, a theme well exemplified in an inedited document in the *Borbone* (Bourbon) file in the Naples Archivio di Stato. The document records conversations held in the summer of 1850 between Petrulla, the delegate to Vienna from the Kingdom of the Two Sicilies, and Schwarzenberg, the Austrian prime minister. The object of their meeting was to consider the possibility of agreeing on a common policy toward the liberal constitutions that were in force, first in Naples, then in Vienna as well in 1848. However, no decision was arrived at. What does emerge is not only the mistrustfulness of the Austrian authorities toward Ferdinand II of Bourbon – for they were not at all unconvinced of his credibility as a champion of absolute monarchy – but also the first signs of the isolation that would beset the Kingdom of the Two Sicilies in its international relations in the course of the 1850s, leading up to the unification of Italy.

Note e discussioni

Recensione a Napoli liberty. "N'aria 'e primavera", mostra a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, Napoli, Palazzo Zevallos, 25 settembre 2020 – 24 gennaio 2021

Fabio Mangone

Si tratta, come sottolineano orgogliosamente i curatori, della prima mostra dedicata al liberty napoletano. Se l'intento principale di una mostra è quello di rintracciare ed esporre un'antologia di bei pezzi, in gran parte poco noti quando non inediti e per solito di problematica accessibilità, e inoltre in larga misura di buon livello artistico, si può dire che lo scopo risulta pienamente raggiunto, come dimostra peraltro un evidente gradimento del grande pubblico, anche forse per il richiamo del termine e per la piacevolezza dell'allestimento. Tuttavia, se si ritiene che la finalità debba essere quella di strutturare attraverso un certo numero di opere significative un concetto storico-artistico, esponendo un pensiero critico innovativo scaturito da ricerche condotte *ad hoc*, o quanto meno divulgando correttamente la situazione degli studi consolidati, e quindi comunicandolo con efficacia al pubblico, sembra allora di dover esprimere qualche perplessità. Il perimetro che le eterogenee opere in mostra vanno a delimitare, in termini cronologici, tematici, stilistici, poetici, risulta oltremodo ampio ed eterogeneo. In questa occasione viene dilatato notevolmente il concetto di liberty, al di là di quanto si è affermato in decenni di ricognizioni meticolose, di dibattiti, di convegni, di lavori scientifici, di mostre (*last but not least: Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del nuovo*, Reggio Emilia 2017, che del pari di molte altre importanti *Kermessen* non sembra essere entrata nel retroterra della esposizione napoletana anche a giudicare dalla bibliografia). L'ampiezza dei termini cronologici, tematici, iconografici e stilistici trasforma il liberty in un ampio contenitore per tendenze artistiche e modi formali dei più svariati, in un'accezione così estesa da poter accogliere certe forme di immediato naturalismo descrittivo degli anni Ottanta, come anche ricerche di solidità classica e novecentista degli anni del fascismo. D'altra parte alcune opere, pur appartenendo ad ambiti cronologici propri del liberty, difficilmente risultano collocabili all'interno della consolidata accezione di tale stile, fenomeno o movimento che dir si voglia: valga come esempio il *Trittico* di Pansini che – influenzato dalle esperienze nostrane delle secessioni – nella drammatica definizione di nudi dolenti e tumidi piuttosto che stilizzati, mostra più attinenze con le coeve esperienze espressioniste che con quelle Art Nouveau, o per riferirsi all'ambito viennese – tanto per rimarcare l'ambiguità semantica del termine secessione, più con le figure di uno Schiele che di un Klimt. L'apprezzabile intento didattico, di accostare il pubblico a opere e temi meno indagati nelle mostre degli ultimi anni, e di fargli conoscere opere significative e sottovalutate, rischia di essere disatteso per la difficoltà di interpretare azzardati accostamenti, come quando si fronteggiano

nella medesima sala la bellissima *Fontana degli Aironi* (1887) di Palizzi e il *Ritratto del padre* (1928) di Ada Pratella, senza rendere edotto il visitatore sul recondito nesso che lega queste opere tra loro e più in generale le altre della stessa mostra.

Sarebbe stato sicuramente preferibile se nella scelta degli oggetti, nel percorso espositivo, e nel catalogo a stampa, fosse chiarito davvero quale sia il liberty proposto con questa iniziativa, che implicitamente lo considera molto estensivo: pur senza sottoporlo esplicitamente a revisione, ci si allontana, o forse si prescinde, dall'ultimo mezzo secolo di fecondo dibattito critico e storiografico, giunto già a fine degli anni Settanta a importanti e durature precisazioni, anche sulla base di una accorta ricognizione filologica, condotta non solo sulle opere che si andavano a catalogare con gli *Archivi del liberty*, ma anche sulla pubblicistica coeva, per dipanare innanzitutto la complessa questione lessicale e terminologica, e poi per rintracciare e definire caratteristiche, estetiche e programmatiche, che i protagonisti di questo movimento ritenevano fondamentali ed esclusive. La lungimirante e indiscussa protagonista della lunga stagione di riconsiderazione e rivalutazione di questo importante fenomeno delle arti e del gusto, Rossana Bossaglia, già a suo tempo ammoniva della necessità di una rigorosa analisi strettamente lessicale e grammaticale, «uscendo dall'identificazione vaga, empirica e impressionistica che se ne dava nel parlar corrente» (*D'Annunzio e l'equivoco del liberty*, in «Quaderni del Vittoriale», 1982, pp. 271-278). Si intendeva innanzitutto evitare che si potesse finire con l'etichettare erroneamente come liberty l'intera produzione artistica di un'epoca, grosso modo la *belle époque*, facendo sì che nella facile identificazione tra stile ed epoca (retaggio della storiografia degli stili ottocentesca) si mettessero assieme tendenze che furono tra loro ferocemente avverse in termini non soltanto formali e artistici ma anche ideologici, e che ancor oggi anche a primo acchito appaiono divergenti una volta spogliate di quel vago senso di *rétro*.

Anche nel caso napoletano, seguendo una cronologia tanto estesa da comprendere la prima fase dell'età umbertina e gli anni del fascismo, attraversando la grande guerra, la crisi del cosmopolitismo e le ventate di nazionalismo degli anni Venti, il tema terminologico resta cogente, ancorché eluso, mentre al di fuori della bibliografia della mostra resta la gran parte dei contributi della caposcuola degli studi sul modernismo, citata solo per un lavoro, marginale rispetto alla sua produzione, sul manifesto. Pur se non dichiarata, la tendenza di questa retrospettiva a sovrapporre il concetto di liberty con quello di età del liberty (e per di più estesa al pre- e al post-), riconducendovi la più ampia gamma di fenomeni culturali, risulta chiara anche per l'inclusione nel catalogo di due saggi, peraltro pregevolissimi, dedicati rispettivamente alla canzone napoletana (Pietro Gargano) e al cinema (Matteo Pavesi). A proposito del catalogo, bisogna dire che non mancano saggi di notevole interesse: quello del pioniere di

questi studi, Renato De Fusco, sull'architettura assume soprattutto il valore di una inedita testimonianza di storia della storiografica, trattandosi di un saggio di metà anni Settanta, per una mostra ideata e realizzata da Paolo Ricci ma con un catalogo che vide la luce decurtato di almeno una decina di saggi sull'epoca umbertina.

Il saggio di De Fusco, pur pregevole, ma rimasto fermo agli anni Settanta, riflette inevitabilmente le acquisizioni materiali e l'approccio critico di allora, in un momento delicato di riconsiderazione del fenomeno liberty italiano, senza poter considerare i successivi quarantacinque anni di studi, di precisazioni, di scoperte; altri contributi invece riflettono acquisizioni aggiornate, e con profondità affrontano specifici temi relativi, come dimostrano ad esempio, tra gli altri, i bei saggi dedicati alla scultura (Isabella Valente), alla grafica (Gaia Salvatori), alla ceramica (Maria Grazia Gargiulo), restando però ciascuno all'interno della specificità del proprio oggetto di studio.

Mettendo da parte la pur fondamentale architettura (che invero altre mostre sul liberty, recenti e meno recenti, hanno presentato con foto d'epoca, bozzetti, disegni, prospettive, modelli), il programma espositivo punta tanto sulle arti 'maggiori' quanto su quelle decorative, come rivendicano orgogliosamente i curatori. Tuttavia, le varie forme, maggiori e minori, tra cui solo due e tuttavia bellissimi mobili di Almerico Gargiulo, restano affrontate come distinte, senza troppo impegno nel veicolare il concetto di sintesi delle arti, o di opera d'arte totale, o di ingresso della bellezza nel quotidiano fatto proprio anche dal liberty nostrano, e di cui fu partecipe l'ambito napoletano. L'intento di rivalutare la posizione che ebbe Napoli nel contesto della Italia liberty risulta uno degli apprezzabili fini dichiarati di questa 'prima' retrospettiva: alcuni begli oggetti inediti in mostra, così come i pur notissimi ma sempre ammirabili esemplari di cartellonistica, certamente contribuiscono a perseguirlo, ma anche qui una strutturazione più chiara, una selezione più rigorosa, una maggiore chiarezza concettuale avrebbero potuto far meglio trasmettere al pubblico l'intento programmatico. Avrebbero forse giovato a chiarire la posizione di Napoli mirati approfondimenti in relazione alla questione teorica, all'essenziale contributo dei critici napoletani che ebbero un ruolo fondamentale a livello nazionale, come Tesorone o Pica, sul cui percorso intellettuale la storiografia artistica è stata particolarmente impegnata negli ultimi anni. D'altra parte, si ha l'impressione che la dilatazione del fenomeno fino a fargli assumere la dimensione di un quarantennio non giova a chiarire la collocazione di Napoli nell'ambito di un fenomeno che si assume esser durato all'incirca tre lustri: ad esempio, la ricerca condotta nell'ambito della produzione ceramica nel segno del liberty e l'anelito all'integrazione con l'architettura, meglio che nel naturalismo descrittivo, quasi veristico, delle 'riggole' prodotte dal Museo Artistico Industriale negli anni Ottanta dell'Ottocento, avrebbero potuto essere rappresentati con le innovative, e raffinate, piastrelle prodotte su progetto di Giovan Battista Comencini dalla Figulina meridionale, caposaldo imprenditoriale-culturale del modernismo napoletano, ed emblema del dialogo arte-industria.

È certamente apprezzabile l'intento dei curatori di riproporre all'attenzione, anche attraverso elementi dimenticati, la produzione del Museo Artistico Industriale, meritoriamente tirata fuori dalle sale da troppo tempo inaccessibili: forse però sarebbe stato più indicato scegliere solo quella più coerente con il liberty, escludendo pezzi belli ma estranei al fenomeno come il camino del 1894. È senza dubbio indovinata e intelligente la focalizzazione sulla lavorazione del corallo, che rappresentava una delle eccellenze artigianali della regione, e che in molti prodotti proficuamente assorbì le movenze dell'Art Nouveau; interessante ed attraente la vetrina dei gioielli, che però accosta monili di eccellente fattura e coerenti con gli stilemi del liberty prodotti da quelle manifatture che furono presenti con successo alle grandi esposizioni nazionali (Torino 1902 e Milano 1906), come Miranda e Ascione, ad altri pezzi meno coerenti con il modernismo, o comunque più convenzionali. Ancorché resti necessariamente escluso da ogni discorso di rivalutazione del ruolo del liberty partenopeo, proprio per i problematici rapporti con il *milieu* artistico e culturale correttamente rimarcati dai curatori, lo spazio dedicato alla bellissima produzione negli anni di residenza a Napoli di Felice Casorati rappresenta un approfondimento godibile che qualifica la mostra.

Certamente il nodo critico della posizione di Napoli nel modernismo italiano resta aperto ad altre occasioni di approfondimento con maggiore chiarezza concettuale e sistematicità, sulla base dell'ampliamento del campo di osservazione che il nuovo materiale portato alla riflessione consente, sulla base di nuovi studi, ma anche forse conducendo a sintesi decenni di contributi storiografici e critici che in questa sede sono rimasti un po' a latere. Tuttavia, alla mostra va riconosciuto il merito di aver posto all'attenzione del grande pubblico, accorso copiosamente per il richiamo insito nel termine liberty, belle opere di arti maggiori e minori, accendendo l'attenzione su una fase un po' dimenticata dell'arte napoletana.

Appunti storiografici su un libro recente: Gianluca Forgione, I Girolamini. Storie di artisti e committenti a Napoli nel Seicento, editori Paparo, Roma 2020
Carmela Vargas

È un libro di documenti che si legge come un libro di storia affabilmente narrata. A tenere insieme la storia stanno alcuni fili concettuali ricorrenti: innanzitutto la personalità dei committenti, le loro devozioni individuali che dialogano con le scelte delle istituzioni con cui a vario titolo interagiscono; il modo in cui i committenti riescono a personalizzare culti tipici del loro tempo, come quello delle reliquie; il modo in cui si forma l'immaginario collettivo dell'epoca intera: attraverso l'abitudine visiva a certe iconografie convenzionali, grazie alle rappresentazioni teatrali più ricorrenti o alla letteratura maggiormente frequentata; il modo in cui tutto ciò diventa scelta di singoli, non solo per gusto privato, bensì motivata da una serie di relazioni familiari, intellettuali, diplomatiche che rendono quelle scelte incisive socialmente e che condizionano la preferenza accordata ai pittori nonché le iconografie loro suggerite.

Un libro che intreccia documenti e fonti, leggendo i primi alla luce delle seconde e dunque mai come puro deposito di dati quanto piuttosto come traccia storica che prende significato dal contesto complessivo, concorrendo a determinarlo nei suoi dati di fatto. Né i documenti né le fonti sono solo compulsati, sono letti integralmente con respiro interpretativo. Peraltro i documenti non sono raccolti in un'appendice separata e finale, come è più consueto e come spesso è più difficile da leggere; stanno alla fine di ciascun capitolo, quale materia viva su cui di volta in volta sono state costruite le pagine del testo, le quali diventano in tal modo il commento ragionato di un materiale di prima mano, da leggere come immediata verifica e riscontro delle pagine di commento critico.

Moltissime le novità, dovute non solo ai nuovi documenti, ma anche alla rilettura dell'esistente rinnovata dal confronto con l'inedito. Ne deriva una nuova guida del monumento, della chiesa dei Girolamini di Napoli percorsa cappella per cappella: la grande conoscenza della periegetica tradizionale viene ripensata in chiave moderna, sicché il discorso accompagna un'ideale e aggiornata visita guidata del luogo, sempre restando accostato alle sue referenze materiali.

Ma qual è la storia? È quella del complesso monumentale degli oratoriani di Napoli, che giungono in città nel 1586 sotto la guida di tre illustri seguaci di san Filippo Neri, Francesco Maria Tarugi, Antonio Talpa e Giovenale Ancina. In dialogo costante con l'omologa comunità romana della chiesa di Santa Maria della Vallicella, i tre danno vita a un tipo di insediamento che nel giro di pochi decenni arriva a connotare una vasta area della città, un'*insula* monastica urbanisticamente centrale, ubicata com'è di fronte alla cattedrale; un complesso di grande qualità architettonica, largamente determinato dal toscano Giovanni Antonio Dosio, che nella sua attività romana si era messo al passo con le tendenze architettoniche più aggiornate del tempo: Giacomo della Porta, Martino Longhi, Domenico Fontana; che aveva già lavorato per gli oratoriani di Roma e che era tenuto come figura di architetto intellettuale, nel quale si ri-

poneva la speranza di uno svecchiamento delle pratiche troppo artigianali ancora in uso a Napoli. Il Dosio arriva a Napoli nel 1590 con il favore del viceré Juan de Zúñiga, conte di Miranda (viceré dal 1586 al 1595), il quale presenzia alla messa in posa della prima pietra della chiesa filippina nel 1592, ascoltando la descrizione del progetto appena avviato dalla viva voce del Dosio in persona, che gli parla illustrando un modello ligneo dell'erigenda chiesa. A precedere e accompagnare i lavori sta una fitta corrispondenza che intercorre tra i padri romani della Vallicella e il Talpa da Napoli: discutono della forma da dare alla chiesa, se ci vogliono pilastri o colonne, se sia da preferire il rimando alla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini di Roma, che gli oratoriani romani avevano occupato prima di passare alla Vallicella, soluzione che i napoletani preferiscono; se sia da mantenere un deciso riferimento all'impianto brunelleschiano di San Lorenzo e Santo Spirito a Firenze, come sollecitano Talpa e Tarugi che, in tale rimando, vedono rivivere lo schema della antiche basiliche paleocristiane a loro assai caro; esaminano disegni; discutono dei marmorari da impiegare, della quantità delle pietre da acquistare e dei luoghi con cui prendere accordi per rifornirsene: in proposito avviando una trattativa con Ferdinando I de' Medici per estrarre pietra di granito dall'Isola del Giglio e ottenendone il permesso di estrazione gratuita.

Una corrispondenza di grande interesse, in parte già nota dalle *Memorie storiche* dell'Oratorio napoletano, pubblicate dal Marciano negli anni 1693-1702, ma adesso integrata dagli apporti della bibliografia archivistica successiva e da nuove risultanze documentarie rinvenute da Forgione, che arricchiscono la cerchia degli interlocutori con i nomi dei legali mediatori delle trattative e del ruolo che essi svolgono nella questione, dei marmorari addetti al controllo di qualità dei materiali, fino a toccare il delicato argomento della gerarchia di responsabilità decisionali, economiche, esecutive da distribuire tra i diversi protagonisti della vicenda. Così che la storia delle colonne della chiesa (perché molto si discute di queste) diventa il racconto animato della vita di un antico cantiere dove stanno fianco a fianco oscuri marmorari e nomi più noti alla critica e alla storia: Angelo Landi, Clemente Ciottoli, Cristoforo Monterossi, Dionisio di Bartolomeo Nencioni, Iacopo Lazzari, il quale ultimo resta coinvolto nelle imprese della fabbrica oratoriana fino alla morte, nel 1640. E, accanto alla ricostruzione documentaria, sta il riscontro con la periegetica coeva lungo l'arco di tempo che va dall'inizio della storia, i già citati anni 1590-92, fino ai primi due decenni del Seicento. Il riscontro nelle guide cittadine, per esempio quella del d'Engenio, dà conto dello stato di avanzamento dei lavori e della ricezione dell'opera in città, in particolare registra la meraviglia pubblica di fronte a colonne tanto monumentali come non se ne vedevano dal tempo dei Romani. Né manca l'accento alla risonanza più vasta, oltre i confini locali, di un cantiere così forte come segno urbano e come simbolo socio-culturale: entra nella storia delle colonne anche Cesare Baronio, che sollecita il Talpa a insistere nella configurazione della fabbrica napoletana come esempio di ripristinata architettura paleocristiana, in ciò ribadendo la propria fiducia nell'efficacia cultuale del modello di chiesa costantiniana che egli aveva già caldeggiato in altri casi, come per il rinnovamento della basilica di San Pietro in Vaticano.

Entrati poi dentro il monumento, la prima figura di committente e collezionista che il libro si pone a indagare è quella del sarto di origine pugliese Giovan Domenico Lercaro, un personaggio la cui storia si intreccia con la venuta a Napoli di Guido Reni nel 1621, quando il sarto entra in contatto amichevole con il pittore (in quell'anno al centro di una ben nota, burrascosa, trattativa con la Deputazione del Tesoro per la decorazione ad affresco della Cappella di San Gennaro). Dall'amicizia col Reni il sarto ottiene una donazione di quadri che poi leggerà per testamento all'Oratorio di Napoli, con la postilla che la collezione non sia né prestata né venduta. È un racconto incalzante che, rileggendo interamente il testamento del Lercaro finora noto solo per qualche breve stralcio pubblicato nel 1968, e trascrivendo integralmente il documento dalla copia conservata nell'Archivio di Stato di Napoli, giunge a molte inedite conclusioni. Arricchite anche dallo studio di un inventario, questo del tutto inedito, dei beni del Lercaro, da cui si apprende che i quadri di sua proprietà donati all'Oratorio furono ben cinquantasette. Dallo studio incrociato di tali testi discende una precisata lettura iconografica dell'*Incontro di Cristo con il Battista* di Guido Reni, oggi nella quadreria dei Girolamini, che si scopre, grazie a una polizza bancaria solo in questa occasione collegata al dipinto, essere giunto alla sede attuale precisamente nel 1629. Molto interessante la storia iconografica dell'opera definita «un *unicum* nella storia dell'immaginazione religiosa del XVII secolo» (p. 41): l'iconografia viene ripercorsa nelle sue occorrenze quattrocentesche, specialmente in scultura, e seguita nel tempo fino a un filone di letteratura francescana di fine Cinquecento che, originando da Roma, la rivitalizza e la replica per consegnarla al tempo di Guido Reni. Aggiungo in proposito che essa potrebbe non essere totalmente inedita nel contesto napoletano se, come mi sembra, compare usata anche in uno degli episodi dedicati al Battista nella decorazione del soffitto tardo-cinquecentesco di San Gregorio Armeno, anche in quel caso provenendo da un contesto romano.

Intanto, accanto al Reni, anche altre opere e altri pittori presenti nella collezione Lercaro donata ai Girolamini vengono analizzati come segno di predilezioni artistiche e devozionali che legano insieme Gessi, Santafede, Azzolino, Ribera; allo stesso modo emerge dall'oblio la figura del mediatore tra Reni e Lercaro, il bergamasco Tobia Rossellini, mercante di seta, finora citato di sfuggita da Carlo Cesare Malvasia e adesso profilato molto più in dettaglio grazie a nuovi documenti. Ancora una volta il ritrovato inventario dei beni del Lercaro, in cui Rossellini viene citato in rapporto a tre quadri dell'eredità del sarto che egli avrebbe dovuto consegnare ai padri dell'Oratorio, si intreccia ai documenti già noti su di lui, dell'archivio della Deputazione del Tesoro, per restituire più a fondo la storia di quelle antiche relazioni.

Committenti-artisti-mediatori: un nesso che vale a spiegare certe convivenze di gusto apparentemente non coerenti, come quella che unisce la pittura altamente devozionale di Azzolino e quella tanto più naturalistica di Ribera. Se entrambi i pittori sono presenti presso gli oratoriani e se il linguaggio di Ribera non è in sintonia con gli orientamenti politici e culturali dell'ordine, ciò è dovuto al fatto che i Ribera dei Girolamini sono lì confluiti proprio dalla collezione del Lercaro: lo conferma un

documento inedito che effettivamente collega proprio il nome di Ribera a quello del Lercaro. Il pittore deve al sarto una certa somma, forse per degli abiti che si è fatto fare, ma più plausibilmente per il saldo di un incarico artistico che non ha ancora onorato, per un *Apostolato* destinato a restare poi incompleto per la morte dello stesso Lercaro. Da ultimo, uno sguardo più largo sul testamento del sarto pugliese, perché esso possa esprimere ulteriori significati non solo di storia specifica: è il Malvasia che informa di come Guido Reni amasse indossare vestiti lussuosi, di velluto, di seta, di taffetà e di come non fosse inconsueto per lui ripagare in dipinti i suoi sarti; nella Roma seicentesca molte sono le figure di sarti-collezionisti che cucivano ai pittori vestiti preziosi ottenendone in cambio dipinti, i quali poi regolarmente figurano nei documenti d'inventario delle loro raccolte; lo stesso avviene sulla scena napoletana, con Santafede, Azzolino, Ribera e se ne trovano tracce fino in Puglia.

Ma la storia così avvincente del sarto di Guido (come viene definito da Forgione) non è isolata nel libro. Altrettanto ricca è quella di Anna Colonna Barberini, sposa di Taddeo Barberini, il nipote di Urbano VIII: una donna che già Francis Haskell nel suo *Mecenati e pittori* del 1963 aveva portato all'attenzione degli studi, rivelandone il ruolo importante nel mecenatismo artistico romano. Costei favorisce anche i padri dell'Oratorio napoletano, memore di una familiarità con la città partenopea maturata fin dagli anni del suo educandato presso il monastero agostiniano di San Giuseppe dei Ruffi, a sua volta legato strettamente con i Girolamini, al punto che padre spirituale dell'educanda fu da subito Giovan Tomaso Eustachio, che era un discepolo del Tarugi. Alla Colonna Barberini si collega la presenza ai Girolamini di due capolavori del barocco romano: il *Sant'Alessio* di Pietro da Cortona e gli *Angeli reliquiari* di Alessandro Algardi, fra 1638 e 1639. Forgione ritrova e studia alcune lettere intercorse tra Anna e suor Caterina Ruffo, la quale ebbe un ruolo centrale all'interno del monastero dentro cui la Colonna Barberini fu allevata. Le lettere portano alla luce la parte giocata dalla Colonna nella stessa decorazione di San Giuseppe dei Ruffi e, in particolare, ridefiniscono la storia proprio del *Sant'Alessio* di Pietro da Cortona. Inizialmente concepito dalla Colonna per destinarlo a San Giuseppe dei Ruffi, scopriamo che fu poi inviato ai Girolamini perché la chiesa di San Giuseppe aveva già fatto eseguire un quadro di medesimo soggetto da Giovanni Antonio d'Amato. È per questo che la Colonna decise di donare ai Girolamini il Pietro da Cortona e di inviare, invece, a San Giuseppe dei Ruffi un corredo liturgico da usare per la festa del santo ogni 17 luglio. La storia include i nomi e le figure dei mediatori della trattativa, di ciascuno fornendo molte notazioni caratterizzanti e, cosa più interessante, rintraccia i termini della spedizione da Roma del dipinto di Pietro da Cortona, precisandone con certezza la data documentaria al 1638, chiarendone la prima collocazione, non subito nella cappella di Sant'Alessio dove ancora oggi si trova, bensì in quella di San Francesco, di patronato delle sorelle Diana e Luisa Coppola, e non mancando di identificare, anche in questo caso attraverso documenti inediti, le figure di queste due sorelle e le loro preferenze devozionali.

Una storia di sottigliezze topologiche, si potrebbe pensare: spostamenti di cappelle, spostamenti di destinazione

delle opere tra chiese diverse e concorrenti, oppure storia di scatole imballate che viaggiano tra Roma e Napoli, luoghi che mutano nell'assegnazione del patronato, con il concorso di mediatori che si occupano di procurare o garantire quegli appannaggi agognati. In realtà c'è molto di più.

I documenti che riguardano i luoghi e gli spostamenti, letti con respiro storico, integrati con quelli relativi ai mediatori, conferiscono un diverso significato alla storia stessa dei luoghi. Ricostruire così l'assetto originario delle cappelle, ritrovare la primitiva collocazione delle opere collegandola alle specifiche scelte dei committenti restituisce ai luoghi il senso originario della loro progettazione e li ripristina come immagine materiale della politica culturale che li ha configurati in quel modo preciso: li fa diventare, come in origine erano, riscontro visibile di scelte, di idee, di impronte personali. Luoghi che sono intenzionalmente creati per incidere sull'immaginario collettivo, deliberatamente rivolti a orientare il pubblico della chiesa e della città. È per questo che tanto accanità ne è la spartizione, tanto studiata la conformazione.

Oltre ai casi citati, esemplare al riguardo è la storia della primitiva cappella dei santi Carlo e Filippo, che oggi ospita l'*Incontro dei santi Carlo Borromeo e Filippo Neri* di Luca Giordano. In origine la cappella dovette essere molto diversa: non Luca Giordano, bensì Giovan Bernardino Azzolino e Domenico de Maria, fratello del più celebre Francesco. Il committente della sistemazione decorativa, il padre oratoriano Carlo Lombardo, già noto alla letteratura periegetica (Carlo de Lellis, Celano, Parrino) viene ora ricostruito attraverso lo studio del testamento inedito del 26 febbraio 1681. Quanto alle opere, se il lavoro del de Maria non è stato ritrovato, probabilmente perduto del tutto, non è così per l'Azzolino, di cui Forgione rintraccia un lacerto nell'ambiente attiguo alla sagrestia, ne dimostra l'alta compatibilità con i modi di Azzolino e ne propone a lui l'attribuzione. Anche in questo caso, numerosi riscontri documentari confermano tale attribuzione e anche la primitiva destinazione, e infine spiegano l'iconografia del lacerto, ispirata a un'invenzione di Guido Reni nota per via di un'incisione di Luca Ciambelano del 1612. Di tutto ciò la cosa più interessante, sul piano storico generale, è il fatto che la preferenza accordata al linguaggio di Azzolino risulti compatibile con le scelte estetiche e devozionali degli oratoriani di Napoli, che prima intrecciano quelle di Carlo Borromeo e poi, dopo la morte di Carlo nel 1584, quelle di Federico Borromeo. Come dire che ogni scelta di artisti e di iconografia, con cui allestire i luoghi della devozione, si giustifica con l'adesione a particolari filoni di culto selezionati dai committenti dentro la vasta articolazione del repertorio visivo controriformistico. Per determinare, o almeno suggerire, una distintiva fruizione di fede, un'obbligata modalità di ricezione: tanto è vero che lo stesso *Sant'Alessio* di Pietro da Cortona, prima ricordato, scopriamo essere ispirato alle macchine sceniche del dramma sacro di Giulio Rospigliosi, messo in scena nel febbraio del 1632, quindi un rinforzo visivo in pittura di un'immagine già sperimentata drammaturgicamente in teatro. E dunque, la storia dei luoghi, come si diceva, diventa storia delle devozioni incoraggiate dalla politica ecclesiastica e diventa storia di un impatto urbano esplicitamente programmato.

Tutto ciò non solo evoca il grande modello storiografico di Haskell, già prima citato, ma anche i precedenti di Michael Baxandall, di Millard Meiss e infine di Aby Warburg. In realtà il libro di Forgione sceglie come esergo proprio Warburg: sceglie di citare un passo del 1902, dal saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*. Un Warburg ancora relativamente giovane, appassionato di documenti italiani, di archivi italiani, di committenti italiani (in quel caso Warburg studiava la personalità di Francesco Sacchetti nel contesto della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella di Firenze). Non è una scelta casuale, quella di Forgione: come tutta la prefazione del suo libro lascia intendere, egli desidera «una storia dell'arte integrale, che giunga a fondersi nell'orizzonte più ampio della storia della cultura» (p. 9). Come Warburg per quella cappella fiorentina affrescata dal Ghirlandaio, Forgione indaga il nesso tra committenti, documentariamente identificati, opere da essi fatte fare, pittori scelti per farle, impatto pubblico delle opere realizzate, interlocuzione tra private devozioni e pubbliche fruizioni.

Senza tema di troppo enfatizzare, direi che la grande storiografia europea, adusa ai tempi vasti di natura antropologica, e perfino esistenziale, adusa a una cronologia dilatata su lunghi periodi, a una geografia praticamente senza confini, che spazia fra i quattro punti cardinali del mondo intero, questa volta – nel libro che stiamo considerando – osa confrontarsi e fondersi con la storiografia locale, con la filologia analitica, con la storia di un monumento singolo e, per giunta, meridionale. La storia delle idee incorpora la storia degli oggetti. Non è un risultato da poco: periegesi, archivistica, iconologia, storia della committenza si incrociano sul banco di prova degli oggetti concreti; la lettura delle immagini non si avvale solo della pur acuta acribia attributiva, ma punta a convogliare nei suoi strumenti la ricerca del significato pubblico delle immagini, facendole diventare componenti di un più vasto patrimonio visivo del periodo in cui furono prodotte e rese operanti; interagendo con altre immagini, provenienti dal teatro, dalle processioni religiose, dagli apparati effimeri delle feste, dalle pratiche di preghiera collettiva. Parte di quel complesso visivo che Baxandall chiamava *l'occhio del tempo* e che definiva come ciò che maggiormente sfugge alla ricostruzione storica condotta con strumenti univoci: quello che gli uomini di un tempo passato erano abituati a vedere, tutto ciò che nutriva il loro privato e pubblico immaginario è ricostruibile solo a patto di allargare quanto più possibile gli strumenti di ricerca. È in un simile spettro metodologico, almeno credo, che in questo libro di cui parliamo, accanto alle ricostruite spettanze degli artisti singoli, ottenute per via di attribuzione, di analisi stilistica e di tutti gli strumenti classici della ricerca storico-artistica di matrice filologica, stanno anche molte altre componenti ermeneutiche; così, le tante opere analizzate vengono sottoposte a un'accurata lettura iconografica, iconologica, sociologica affinché possano sprigionare tutto il loro potenziale di segno tangibile dell'ambiente visivo, dell'apparato estetico globale cui appartengono storicamente.

In un apparato storiografico siffatto è logico che salti la scala gerarchica dei personaggi considerati: una serie di personaggi finora sconosciuti anima il racconto della decorazione marmorea e di quella sontuaria della chiesa. All'impegno finanziario di Giovan Tommaso Spina si deve l'altare maggiore della chiesa in

commesso marmoreo, di Dionisio Lazzari. Altare poi smontato negli anni venti dell'Ottocento e rimpiazzato con quello ancora in sede, mentre l'originale finiva, con rocambolesca vicenda anch'essa ricca di insoliti personaggi che gestiscono l'affare, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Sant'Agata sui Due Golfi; Antonio Scotti finanzia invece il paliotto d'argento nel 1689, con il concorso del padre filippino Luigi Maffei che, lo attesta un nuovo documento, sovrintende all'iconografia dell'opera: il dettagliato referto cartaceo, proveniente dai fasci dei Girolamini dell'Archivio di Stato di Napoli, fornisce alla ricerca filologica e comparativa un termine sicuro di confronto con due paliotti meridionali ancora esistenti, quello di San Nicola nella omonima basilica di Bari e quello della Madonna delle Grazie in Santa Maria la Nova di Napoli: così che esso, il perduto paliotto dei Girolamini, si può con ogni plausibilità inserire tra i precedenti del celebre *antependium* del Vinaccia nella cappella del Tesoro.

È ancora il nome di Tommaso Spina che ricorre nei lavori della cupola originaria della chiesa, su disegno di Dionisio Lazzari: qui Forgione usa efficacemente periegetica e documenti inediti per ricostruire la cupola secondo l'aspetto che dovette avere tra 1676 e 1677 (fu inaugurata nel 1680 e poi trasformata completamente a metà Ottocento per riparare lo stato di «ruina» in cui si trovava). Gli anni seicenteschi che ora emergono dai documenti includono il nome di Lorenzo Vaccaro, come «giovane di valore» (p. 148) coinvolto nell'impresa. Apprendiamo che il Vaccaro eseguì per la cupola delle *Virtù* di cui è possibile ricostruire la collocazione nella zona del tamburo, con funzione di cariatidi, come quelle ancora in essere nella chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Aversa, attribuite da tempo proprio a Lorenzo Vaccaro e probabilmente ispirate a quelle dell'antica cupola dei Girolamini.

Infine, ancora un personaggio, drammaturgo e scienziato, emerge dalle antiche carte: è l'oratoriano Francesco Gizzio, per trent'anni prefetto per la Congregazione, responsabile dell'educazione dei rampolli dell'aristocrazia e della borghesia cittadine. A lui si deve una delle ultime imprese barocche della fabbrica filippina, eccezionale per coerenza di programma figurativo e qualità artistica, che coinvolge Luca Giordano e Giacomo del Po per la parte pittorica, Pietro e Bartolomeo Ghetti per la decorazione plastica e marmorea. Gizzio scrisse drammi su santa Maria Maddalena de' Pazzi e su sant'Antonio Abate, che sono proprio i soggetti commissionati a Luca Giordano e a Giacomo del Po per la cappella di Santa Maria de' Pazzi ai Girolamini. Ma era anche uno scienziato che, come racconta il testamento inedito del 1698, donò ai Girolamini la sua personale strumentazione scientifica, tutto ciò di cui si era avvalso per le proprie ricerche. È un bellissimo elenco di oggetti, mescolati a reliquie: un elenco che ci fa entrare in uno studiolo scientifico e collezionistico, sovraccarico di «curiosità, tanto naturali quanto artificiali» (p. 163), tipico di un uomo del tardo Seicento, che raccoglie anche con intenzioni museologiche, sulla scorta esemplare del gesuita Athanasius Kircher e del suo museo fondato nel 1651 nel Collegio Romano. Nello stesso tempo, accanto alle «machine matematiche, idrauliche, pneumatiche, ottiche» (*ibidem*), fa mostra di sé una preziosa reliquia di santa Maria Maddalena de' Pazzi, a riprova di quel miscuglio di scienza e devozione che caratterizza molti collezionisti tardo-seicenteschi come il Gizzio.

Lo studio dei documenti su di lui comporta anche una rettifica dei tempi di intervento di Luca Giordano nella cappella di cui parliamo: la *Santa Maria Maddalena de' Pazzi con il Crocifisso* non viene spedita dalla Spagna, dove Giordano ne avrebbe ricevuto la commissione alla corte di Carlo II durante il soggiorno madrileno, quindi non è della fine degli anni Novanta (come in O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 342), ma dipinta a Napoli, alla fine degli anni Ottanta, pagata da Gizzio precisamente il 19 luglio 1689. Il fatto incide anche sulla lettura stilistica dell'opera: non ripensamento di matrice classicista tipico del Giordano dell'ultimo decennio del Seicento, bensì un riscontro ancora visibile del soggiorno fiorentino, allorché Giordano aveva realizzato per Cosimo III le due grandi tele laterali della chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Borgo Pinti a Firenze nel 1685. Quanto alla complessa iconografia dell'opera, per la quale vengono ricostruite le diramazioni teatrali e letterarie, convince in pieno il riferimento all'incisione da Bernini del *Sangue sparso* che è un'opera collegata a un trattato sul Sangue di Cristo pubblicato a Roma dal padre vallicelliano Francesco Marchese nel 1670, opera che include molteplici riferimenti proprio a santa Maria Maddalena de' Pazzi: Gizzio dovette discutere con Giordano di quell'invenzione berniniana e del possibile reimpiego nella tela per i Girolamini.

Peraltro, proprio il *Sangue sparso* di Bernini è oggetto di una complessa lettura iconologica, di cui Forgione risente, da parte del prefatore del libro qui in lettura, Tomaso Montanari (T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016). Nella prefazione al libro di Gianluca Forgione, Montanari scrive, a proposito dei furti scellerati subiti dalla Biblioteca dei Girolamini, che si tratta del «più grande scempio doloso di patrimonio culturale della storia dell'Italia repubblicana» (p. 7). Non si può non concordare. Come anche è del tutto condivisibile il richiamo di Montanari alla «funzione civile» (*ibidem*) che libri come quello di Forgione hanno il potere di svolgere. Anzi, un libro di impianto civile e spessore culturale non dissimile, che penso si possa affiancare a quello di Forgione, è di Stefano De Mieri, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Napoli 2016: entrambi, inoltre, ricchi di un ottimo apparato illustrativo. C'è ragione di pensare che una buona stagione di studi meridionalistici si stia facendo strada senza clamore nel panorama contemporaneo. D'altra parte Gianluca Forgione si è da tempo segnalato agli studi con interventi su Traversi, sulla natura morta meridionale, su Caravaggio. In tutti i casi, un tipo di ricerca che, pur concentrandosi su temi specialistici, sta compiendo una scelta di metodo che solleva la storia dell'arte filologica e attribuzionistica al livello della grande storiografia d'interpretazione e la impregna di respiro storico globale.

Tornando ai Girolamini, certo è difficile risarcire quel complesso della gravissima offesa subita, tanto più sconcertante perché arrecata da chi avrebbe dovuto custodire e tramandarne intatti i tesori. Ma un libro come quello qui commentato almeno dà voce a tutti coloro, per fortuna la maggioranza, che credono nella storia, nella tutela e nell'importanza del patrimonio artistico per la crescita umana e civile della cittadinanza: per il *bene generale*, per la *pubblica utilità*, come dicevano i vecchi *philosophes*.

Se è comunque vero che non sono gli anni che contano, a maggior ragione il sessantesimo anniversario della nostra «Napoli nobilissima» potrebbe anche non essere per noi occasione di particolare riflessione, se non fosse intrigante l'occasione, e se non lo fosse particolarmente per chi scrive, che ne ha seguito le alterne vicende per almeno gli ultimi cinquanta e passa. Ringrazio quindi la redazione ed il direttore per avermi chiesto un commento, anche se ciò inevitabilmente significa riconoscersi come il più anziano tra tutti i suoi attuali componenti. E però, come da premessa, non me ne dolgo più che tanto.

Anzi, come accade quando c'è chi ha modo di raccontare cosa che altri non può conoscere, per l'alternanza generazionale che opportunamente ci mescola ed intreccia, l'occasione è opportuna per qualche riflessione più generale. E se ebbi modo a suo tempo di scrivere di Benedetto Croce e della rivista, nel venticinquennale della scomparsa del filosofo¹, oggi è anche alla luce di quelle considerazioni che si può ripercorrere quell'esperienza, a partire dalla sua rinascita nel 1961.

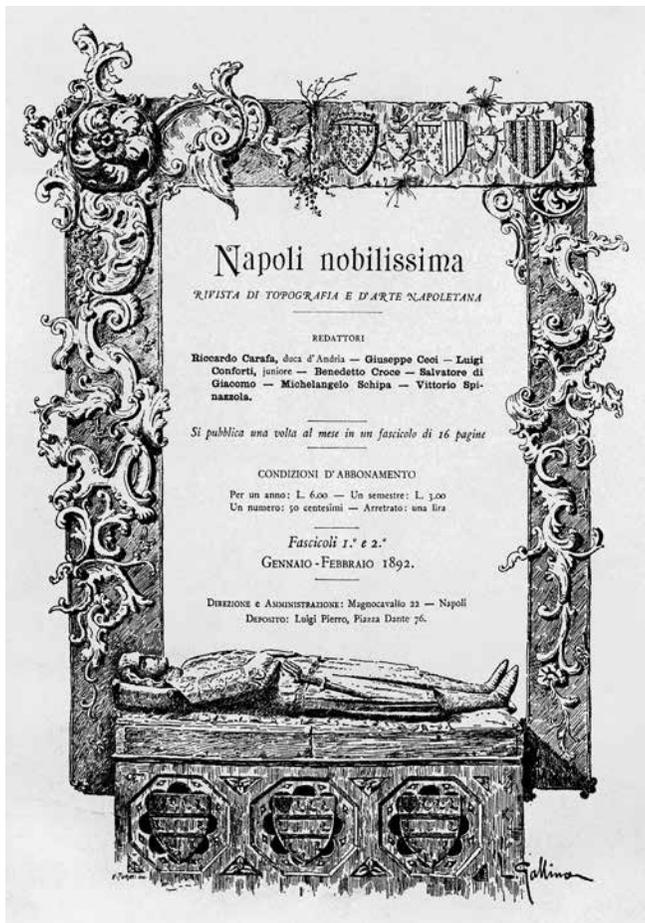
Converrà ricordare, come premessa, che «Napoli nobilissima» fu fondata da Benedetto Croce nel 1892 come «rivista di topografia e arte napoletana» e proseguì regolarmente le pubblicazioni fino al 1906, con cadenza mensile, quando lo stesso Croce, impegnato nello sviluppo del proprio lavoro storico e filosofico, e forse desideroso di un distacco dalla «storia locale»², della quale avvertiva i limiti nel giudizio della parte più critica dei lettori, piuttosto che condividerlo pienamente³, ne sancì la cessazione. La rivista, in parte notevole motivata e coinvolta nelle vicende del Risanamento – suscitato dall'epidemia colerica del 1884 – il cui piano di demolizioni e ristrutturazioni edilizie ed urbanistiche minacciava la sussistenza stessa di molti monumenti ed ambienti urbani, svolse un compito prezioso di testimonianza, e talora di denuncia, contribuendo al salvataggio di memorie materiali che non avevano scampo, e che altrimenti non avrebbero lasciato neppure un ricordo di sé; compito cui tuttavia essa mancò nel successivo quindicennio, per la sua cessazione.

La rivista fu poi ripresa più tardi, con lo stesso orientamento di contenuti e rubriche, a cura di Giuseppe Ceci e Aldo De Rinaldis, e proseguì la pubblicazione periodica dal 1920 al 1922 come «rivista d'arte e di topografia napoletana». Tale breve pubblicazione in continuità costituisce la seconda serie della «Napoli nobilissima», con un taglio ora prevalentemente - e comunque dichiaratamente - storico artistico, quale esito dovuto, in qualche modo già indicato da Croce nel suo «commiato» del 1906. Segue un periodo tre volte buio, perché l'assenza della rivista coincide con le attività edilizie del fascismo e con le profonde trasformazioni che il vecchio centro direzionale della città andava subendo, nonché con una lunga parentesi nella consapevolezza e nella produttività storico-critica della seconda metà del secolo, funestata dalla seconda guerra, e infine con gli esiti drammatici delle distruzioni e perdite di opere d'arte che la stessa aveva estesamente determinato a Napoli e nel mezzogiorno. Ragioni non ultime delle moderne difficoltà storiografiche relative al periodo.



1. Capolettera, 1895.

Interrotte definitivamente le pubblicazioni nel 1922, solo nel 1961⁴, su iniziativa di Roberto Pane – che ne fu direttore fino alla sua scomparsa, con un obiettivo centrato su «Arti figurative, archeologia e urbanistica», vicino all'indirizzo intuito da Croce al momento del suo commiato, ma con particolare attenzione alla storia dell'architettura e dell'urbanistica, di cui furono pubblicati numerosi saggi di grande interesse – la «Napoli nobilissima» riprese le pubblicazioni, con rinnovata veste tipografica⁵ e periodicità mensile, anche se talora irregolare; ma soprattutto con nuovo impegno di orientamento civile, relativamente ai guasti che si producevano nell'ambiente costruito. Sono quelli gli anni delle carte del restauro, della prima attività delle associazioni di tutela, dell'accorpamento delle Soprintendenze nel ministero per i Beni Culturali e Ambientali, della speculazione edilizia, già manifestatasi con vigore all'indomani della seconda guerra, dei convegni nazionali sul confronto tra antico e nuovo in architettura, dello sviluppo dialettico della problematica urbanistica. Ma sono anche gli anni in cui per la rivista, riavviata l'avventura editoriale – durata poi per i successivi ventisei – essa verrà indirizzata spesso ad un ruolo di anteprima di più corposi studi, del suo direttore o di collaboratori, confluiti spesso nella collana che Roberto Pane aveva avviato a partire dal 1955 e che riguarderanno, con riferimento all'ambiente napoletano e del mezzogiorno, l'architettura neoclassica⁶, l'architettura bizantina⁷, il monastero dei Santi Severino e Sossio⁸, il centro antico di Napoli⁹, il Seicento napoletano¹⁰, il Rinascimento nell'Italia meridionale¹¹. Più in generale, l'intero ambito delle discipline afferenti all'allora Istituto di Storia dell'architettura vi viene coinvolto, con contributi che vanno dalla Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, alla Storia dell'Arte, agli studi di Topografia storica, all'Archeologia, all'Archivistica¹².



2. Luigi Gallina, frontespizio, 1892.



3. R. Lignola, V. Turati, frontespizio, 1893.

La terza serie della rivista si concluderà con l'annata 1986, per la scomparsa di Roberto Pane (luglio 1987). Tale lungo periodo sarà caratterizzato, oltre che dal significativo sviluppo della saggistica storico-architettonica e storico-artistica, soprattutto dall'accento di novità costituito dalla rubrica *Antico e nuovo*, nella quale – sul filo conduttore di una istanza di continuità e affinità critica nel rapporto tra storiografia e prassi operativa dell'architettura, dell'urbanistica e della loro evoluzione e tutela – si affrontavano i temi dell'attualità nelle sue forme spesso contraddittorie e antinomiche.

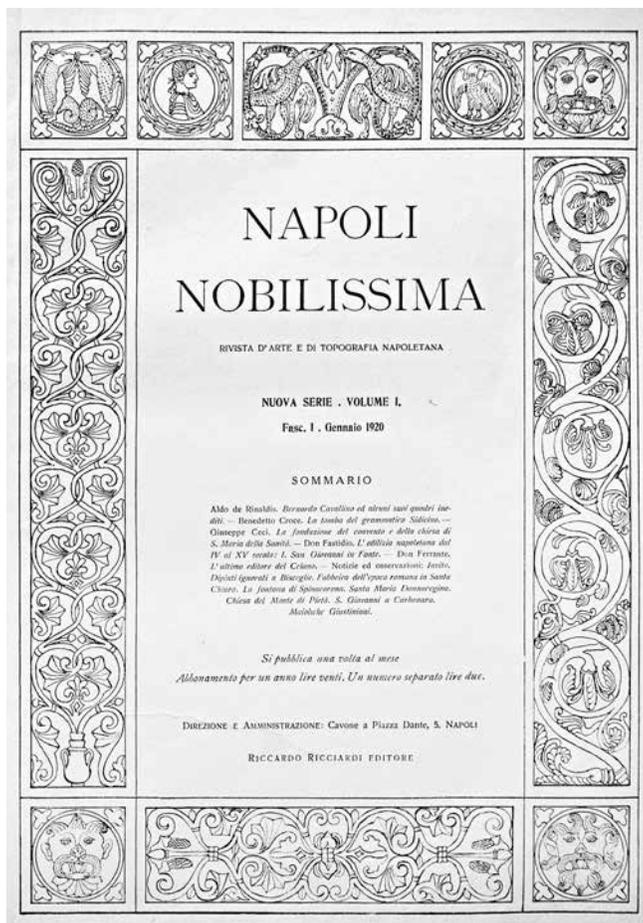
La quarta serie¹³, diretta da Raffaele Mormone, a lungo collaboratore di Roberto Pane, si svolgerà tra il 1987 ed il 1999, fino alle dimissioni del suo direttore, con contenuti ed argomenti del tutto affini a quelli della terza serie. Nel periodo verranno in particolare pubblicati gli atti del convegno promosso in onore di Roberto Pane ed una raccolta di saggi scritti per il decennale della sua scomparsa.

All'indomani dell'abbandono da parte di Mormone, che avviene senza la contestuale individuazione di una nuova direzione, la rivista entra in crisi. La proprietà della testata ricerca una via d'uscita nell'ambiente universitario, prima della facoltà di Architettura e poi della facoltà di Lettere, quest'ultima nella persona di Ferdinando Bologna. Tale iniziale intenzione

si amplia poi nel successivo più esteso programma di una redazione allargata, estesa a più settori di studio.

Nasce così, con alcune riunioni fondative, la quinta serie della rivista, avviata con una struttura direzionale (Ferdinando Bologna, Mario Del Treppo¹⁴, Giorgio Fulco¹⁵, Giuseppe Galasso¹⁶, Marcello Gigante¹⁷, Giulio Pane, Pasquale Villani¹⁸) e redazionale più ampia¹⁹ ed un orientamento di argomenti integrato con apporti di altre discipline, nella consapevolezza che un superiore esito potesse essere assicurato da una procedura redazionale dialettica, che mettesse direttamente a confronto metodi e approcci anche diversi, in coerenza con gli specifici settori, ma anche nell'intento di superare le separatezze che un malinteso specialismo andava producendo a carico degli studi umanistici, con esiti talora assai preoccupanti di estraneazione e di isolamento disciplinare, oggi forse ancora più vivi che allora. Il periodico riprende le pubblicazioni con l'annata 2000 e cadenza quadrimestrale come «Rivista di arti, filologia e storia», in continuità cioè con l'indirizzo crociano originario. Seguiranno alla quinta serie ancora una sesta²⁰, tra il 2010 e il 2014, e una settima²¹, dal 2015 ad oggi.

La titolarità della testata, prima appartenente all'antica tipografia di Valdemaro Vecchi di Trani, era poi passata all'editore Ricciardi, che aveva affidato all'editore Morano

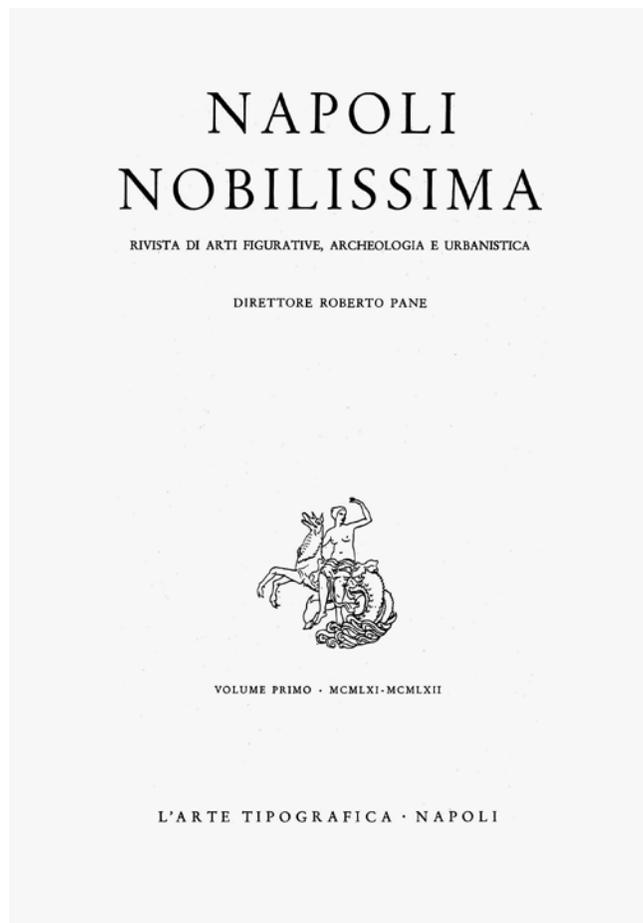


4. Frontespizio, 1920.

la gestione della seconda serie, e poi all'Arte tipografica di Angelo Rossi senior, che col tramite di Ricciardi ne affida la direzione a Roberto Pane; titolarità proseguita nei figli Angelo Jr. e Ruggiero fino alla chiusura della tipografia, che stamperà l'ultimo fascicolo²² della sesta serie nel 2014. Nello stesso anno la testata è acquistata dalla Fondazione Pagliara per l'Università Suor Orsola Benincasa, che ne ha affidato la pubblicazione alla casa editrice arte'm.

La settima serie della rivista, mantenendo la stessa finalità disciplinare delle precedenti, sia pure con un taglio più vicino alla versione crociana, ha conservato ed ampliato notevolmente la struttura redazionale, con la direzione scientifica di Pierluigi Leone de Castris e la direzione generale di Piero Craveri, Lucio D'Alessandro e Ortensio Zecchino²³, mentre il formato, il carattere e la struttura compositiva sono stati adeguati ad un nuovo *standard*. Una particolare innovazione è stata, nel corso del 2020, l'introduzione del colore, essenziale complemento dell'illustrazione storico-artistica delle opere pittoriche, e non solo, che si deve anche alla generosa disponibilità della casa editrice.

Questa in breve la cronologia e l'indirizzo dei contenuti. Ma alla distanza, per chi ha vissuto almeno dal 1961 in poi le vicende della rivista, in essa si sono riflesse *in nuce* gran



5. Frontespizio, 1961-1962.

parte delle novità che si sono venute affacciando in questi sessant'anni, sia in termini di orientamento culturale, che in termini organizzativi, tecnici ed editoriali. E di riflesso, nella rivista si ritrova tutta la vicenda della pubblicistica locale di argomento storico-artistico, ovviamente sia in senso diretto che indiretto, visto cioè quale supporto bibliografico. E che tale ampliamento di apparati bibliografici e documentali corrisponda ad una notevole acquisizione in sé stessa è cosa evidente, se solo si considera che le raccolte bibliografiche, dopo la fondamentale bibliografia del Ceci, ebbero solo un paio di estensioni, per poi inaridirsi del tutto.

Vi sono poi gli aspetti tecnici, ovviamente e grandemente mutati tra la fine dell'Ottocento e i nostri giorni del digitale; e se ciò è ben noto ed evidente nel campo dell'editoria libraria, forse va ancora ricordato come quei nostri predecessori (e alcuni di noi stessi) si siano dati da fare con forbici e colla per la preparazione dei menabò, e quanto lavoro minuto si sia speso nella redazione degli indici dei nomi, strumento essenziale di ricerca, nel proporzionamento delle immagini alla 'gabbia' della rivista, nella stampa stessa, dall'uso dei caratteri mobili alla *linotype*, ai *cliché* fotografici, all'*offset*, alla bicromia, alle selezioni cromatiche, alla quadricromia; dalla tiratura a mano delle bozze alla simbologia delle correzioni manuali, alla fotografia

digitale, al file pdf. Tutti mezzi, è vero, dei quali oggi sembra inutile parlare, ma dietro i quali vi è stata sapienza compositiva, scelta formale, sensibilità di gusto del prodotto finale. E soprattutto una immensa pazienza. E anche oggi, se apparentemente tutto scorre come un risultato dovuto, il lavoro redazionale è almeno altrettanto, se non maggiormente impegnativo, seppure affidato a più mani e con tecnologie più evolute.

Inoltre, le novità introdotte ovunque nella nostra vita dall'informatica hanno suscitato nuove e più efficaci modalità di produzione, divulgazione, documentazione, consultazione. Sicché uno dei risultati recentemente raggiunti è stata la realizzazione di un sito della rivista (www.napolinobilissima.net), nel quale lo studioso può ritrovare, oltre i richiami alla digitalizzazione della prima e della seconda serie, gl'indici dal 1892 al 2014, un profilo storico e critico-metodologico, gli *abstract* dei saggi pubblicati dal 2015 in avanti, gl'indici di ciascuna annata; e dalla corrente annata, anche i contenuti delle serie più recenti, a partire dai 18 mesi dalla data di pubblicazione. Esiti, questi, di un accurato lavoro redazionale finora mai compiuto e particolarmente utile.

Ma certamente le trasformazioni più significative sono venute dall'approccio metodologico e più latamente filologico. Così, se la rivista aveva trovato nella conventicola di studiosi e di appassionati che si riuniva in casa Croce il suo primo focolaio di discussioni e di orientamenti critici, cui il filosofo garantiva un approccio ordinato e filologicamente corretto, il carattere di novità di quei primi studi non manca ancora oggi di colpire il lettore degli scritti pubblicati dal 1892 al 1906, e ancora dal 1920 al 1922, i quali proprio perciò si articolavano con un apparato assai scarno, che oggi può apparire persino povero, se non si considera quanto poco quei settori di studi fossero a quel tempo frequentati. Eppure molti di quegli scritti sono ancora oggi fonte di spunti, osservazioni e richiami documentari essenziali, quando non sono essi stessi testimonianza di opere o condizioni ambientali scomparse.

Oggi invece il proliferare degli studi, la conseguente diaspora pubblicistica e la sempre più diffusa pratica specialistica tendono a rendere gli apparati sempre più invasivi e articolati, testimoniando in pieno quella crisi della storiografia che da Max Weber a George Bernard Shaw a Edward H. Carr²⁴, essi avevano brillantemente individuato come il rischio di «sapere sempre di più a proposito di sempre meno». Il che, per una rivista che intende pur sempre non abbandonare il fine didattico, inteso nel suo più ampio significato e riferimento, e il correlato esito critico-propositivo, costituisce oggi e più ancora nel futuro, un delicato problema di equilibrio nella selezione scientifica e nella discussione dei riferimenti filologici.

Ma più in generale, e per individuarne il carattere contemporaneo, la rivista – nata come *motu proprio* di un gruppo di studiosi ed appassionati, con un'idea di politica della cultura²⁵ e sotto la guida illuminata di uno storico e filosofo – è proseguita con la guida di un filologo ed uno storico dell'arte, ha ripreso le pubblicazioni sotto la direzione di uno storico dell'architettura e teorico del restauro, già in parte trasferita di fatto nell'ambiente universitario, dove ha trovato continuità decennale ancora con la direzione di uno storico dell'arte,

per poi risorgere con la direzione di un gruppo pluridisciplinare, via via allargato ed articolato nella classica formulazione di una direzione (ancora di uno storico dell'arte) e di una redazione più ampiamente articolata, con apporti multidisciplinari, che vanno dagli studi storici all'archeologia, alla storia dell'arte, alla storia dell'architettura, all'italianistica, alla storia del costume, secondo un ampliamento del campo d'indagine d'impostazione ormai francamente antropologica.

Confermata appare oggi l'appartenenza della rivista all'ambito universitario, non solo ovviamente per la proprietà della testata da parte della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università Suor Orsola Benincasa, ma soprattutto perché largamente partecipata da studiosi di estrazione universitaria, dalla Federico II alla stessa Suor Orsola, alla Vanvitelli, all'Università Orientale.

A confronto dunque con le sue ormai remote origini, la presenza di saggi redatti talora da 'dilettanti', sia pure nel miglior senso del termine, è divenuta piuttosto casuale, mentre l'adozione del sistema del *peer review*²⁶ e la preventiva discussione redazionale dei saggi pervenuti per la pubblicazione contribuisce ad identificare e qualificare il carattere scientifico della rivista, con la verifica critica dei contributi, in un'aspettativa di rigore filologico che costituisce, se non assolutamente una novità sostanziale, certamente un'accentuazione, non solo rispetto alla storia della rivista, ma anche rispetto all'ambiente nel quale è concepita ed al quale essa è rivolta, oggi ancora più vasto e sfaccettato di allora.

Certamente quanto appena osservato ha determinato la scomparsa di quel lavoro talora umile e defaticante insieme che le precedenti direzioni individuali avevano dovuto affrontare in solitudine o con pochi collaboratori, e che consisteva talvolta in significative correzioni e integrazioni dei testi pervenuti, ma che aveva avuto il merito di fare accostare agli studi, e cimentare nella composizione dei saggi, anche figure di studiosi non istituzionalmente inquadrati. Compito che oggi viene demandato prevalentemente ai metodi e ai ritmi della formazione universitaria, appunto, il cui esito pubblicistico è poi verificato dall'attività della redazione nelle sue riunioni periodiche e nella prassi della lettura collegiale. È stata questa una scelta conseguente ad un approccio organizzativamente diverso, certamente. È stata anche una conseguenza delle nuove disposizioni universitarie in materia di pubblicistica scientifica, anche se non del tutto persuasive e talora riduttive del libero approccio agli studi ed ai ruoli didattici. E tuttavia la rivista ha cercato e cerca di mantenere aperta una porta ad una più ampia partecipazione, anche fuori della cerchia di riferimento universitario. E ciò, almeno per rispetto verso il suo fondatore, che dell'Università non fece mai parte, per libera scelta e per reciproca 'suspensione', è evidentemente un atto dovuto.

Infine, una nota merita l'avvicinarsi delle rubriche, e in particolare di quella che – a partire dalle note firmate da Don Fastidio, per arrivare all'*Antico e Nuovo* di Roberto Pane, proseguita con alterna comparsa fino al 2010, e poi rifluita in *Note e discussioni*, hanno affrontato i temi dell'attualità non solo storico-critica, ma anche e soprattutto civile, del costume amministrativo, della frequente contraddittorietà dell'a-



6. Vincenzo Migliaro, *testata*, 1892.

zione pubblica in tema di beni culturali, delle problematiche del restauro e della nuova architettura, dell'attività culturale e divulgativa, individuando sempre la distanza tra la consapevolezza e la coerenza di pensiero provenienti dagli studi a confronto con l'eversività e la superficialità degli approcci amministrativi correnti.

Ora, a proposito dell'intento che animava i redattori della rivista crociana, già Thomas Willette, in un suo lungo, articolato e specifico saggio²⁷ aveva osservato che essi, e soprattutto il direttore di fatto, ritenevano di dover compiere quel lavoro in nome di un rinnovato spirito di identificazione e valorizzazione della realtà storica meridionale, con un esito che s'intendeva persino in senso politico, e che talora porterà anche a pesanti conseguenze nei confronti di alcune figure di amministratori del patrimonio culturale locale.

Qui dobbiamo registrare una nuova difficoltà, peraltro comune a molte altre simili iniziative in analoghi contesti, che è quella di mantenere una continuità d'impegno ed una coerenza di visione nella individuazione stessa dei problemi e nella conseguente volontà di affrontarli quando si presentano, sia pure rischiando una compromissione talora non giovevole in un contesto delicato di relazioni qual è quello prevalentemente istituzionale di partenza.

E qui ricorre ancora una volta, soprattutto per chi scrive, il rammarico che quell'attenzione alle problematiche contemporanee, talora anche opportunamente polemico, che la rivista

aveva espresso dalla sua rifondazione nel 1961, e continuato a manifestare con relativa continuità fino al 2010, abbia trovato raramente nuova linfa, ponendo un po' in crisi quel compito che la rivista si era data nel 2000, quando l'introduzione editoriale dichiarava di volere rinnovare «le rubriche di Don Fastidio, Don Ferrante e "Antico e nuovo" di Roberto Pane», fino ad offrire «il nostro contributo di idee e progetti». Esito che anche in ciò va nel conto dei cambiamenti epocali, per il divario tra le ragioni e i tempi dell'attualità e quelle di una pubblicistica di prevalente indirizzo storico, che talora finisce col sacrificare la cronaca, cioè la storia nel suo farsi.

Perciò, nell'auspicare che la rivista allarghi ancora lo spettro d'indagine pluridisciplinare per gli anni a venire – con l'obiettivo di portare a conoscenza del più vasto mondo degli studi, nella sua complessità, il notevole patrimonio culturale meridionale e napoletano in particolare – non resta che augurarle di conservare anche quello spirito che ne ha fatto e ne fa ancora un luogo di libertà di pensiero e di franca espressione critica, che serva a promuovere una sempre maggiore qualificazione dell'azione pubblica nei settori di specifico interesse culturale. Quello spirito è il solo che può conferire ancora, all'anacronistico (e talora oggi inverosimile) titolo della sua *testata*, quel senso di sorridente ironia con il quale, un po' per fede e un po' per celia, Benedetto Croce volle ispirare i suoi primi approcci alla complessa realtà storica della nostra città e del nostro Mezzogiorno.

¹ Cfr. G. PANE, *Benedetto Croce e Napoli nobilissima*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVII, 1978, 1, pp. 14-20.

² Cfr. Th. WILLETTE, *È stata opera di critica onesta, liberale, italiana: Benedetto Croce and Napoli Nobilissima (1892-1906)*, in *The Legacy of Benedetto Croce: Contemporary Critical Views*, Toronto 1999, pp. 53-86; trad. it. in «Napoli nobilissima», s. V, I, 2000, 1-2, pp. 5-30.

³ Croce era invece ben consapevole che il processo cognitivo, e quello storico di conseguenza, non potevano non andare dal particolare al generale, e dal generale di nuovo al particolare, e che solo questa via poteva contribuire ad accrescere il senso identitario dei destinatari dell'azione culturale promossa dalla rivista, e insieme favorirne la consapevolezza storica nel più ampio contesto italiano.

⁴ Che sarà anche l'anno del centenario dell'unità d'Italia, con le celebrazioni delle culture regionali alla mostra di Torino *Italia '61*.

⁵ Ad essa diede il suo contributo anche l'editore Ricciardi, sulla scrivania del quale – coperta da uno strato di 'cartacce' (fogli interi di prime tirature di stampa di sue serissime edizioni, da servire per appunti giornalieri) – messe da parte le carte della 'scopa', mio padre convinse l'amico sull'adozione dell'abborrita carta patinata, foderata però con cartoncino Murillo delle cartiere di Fabriano, il cui colore fu talora cambiato a seguito delle mutate produzioni della cartiera. La rivista rinasceva rinnovando così anche l'immagine di copertina, abbandonando la facile allusività delle composizioni litografiche ottocentesche per un aspetto più francamente moderno, cui fu aggiunto solo il logo, che oggi conserviamo, tratto dalla foto di una *Nereide sul dorso di una pistrice*, una delle eleganti sculture che ornavano la villa di Vedio Pollione a Posillipo, oggi al Museo Nazionale di Napoli. Si scelse però un carattere classico, di agevole lettura, contro il vezzo incipiente del carattere 'bastone', razionale ma sgradevole; i titoli erano ancora composti a mano, sulla 'forma' di stampa tipografica legata con lo spago insieme alle righe *linotype*.

⁶ Cfr. A. VENDITTI, *L'architettura neoclassica a Napoli*, Napoli 1961.

⁷ Cfr. IDEM, *L'architettura bizantina nell'Italia meridionale*, I-II, Napoli [1966]-1967.

⁸ M.R. PESSOLANO, *Il monastero napoletano dei SS. Severino e Sossio*, Napoli 1977.

⁹ C. BEGUINOT, P. DE MEIO, *Il centro antico di Napoli*, Napoli 1965; R. Pane, S. Casiello, L. Cinalli, G. D'Angelo, R. Di Stefano, G. Fiengo, C. Forte, L. Santoro in *Il centro antico di Napoli*, I-III, Napoli 1971.

¹⁰ R. Pane, E. Catello, E. Nappi, R. Pane, D. Antonio D'Alessandro, V. Rizzo, G. Donatone, G. de Nitto, R. Franzese, D. Ambrasi, V. Pugliese, S. Alcolea Blanch, R. Mormone, G. Pane, V. Pacelli, M. Pasculli Ferrara, F. Strazzullo in *Il Seicento napoletano. Arte cultura ambiente*, a cura di R. PANE, Milano 1984.

¹¹ R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, I-II, Milano 1975-1977.

¹² Il lungo elenco dei collaboratori rende impossibile una estesa menzione, ma non si possono non ricordare, oltre ai già detti, i più assidui: G.C. Alisio, G. Amirante, E. Carelli, G. Cantone, S. Casiello, R. De Fusco, I. Di Resta, F. Divenuto, R. Di Stefano, G. Fiengo, A. Gambardella, R. Mormone, R. Picone, G. Rubino, L. Santoro, S. Savarese, F. Starace e chi scrive, in quanto tutti afferenti all'Istituto di Storia dell'Architettura, oltre ai frequenti apporti foranei di G. Borrelli, L. Capaldo, E. Catello, R. Causa, A.M. Ciarallo, A. Cirillo Mastrocinque, C. Fiorillo, G. Donatone, C. Knight, A. Lipinsky, M. Novelli Radice, O. Morisani, M. Pisani, N. Pugliese, V. Rizzo, R. Ruotolo, N. Spinosa e tanti altri, ed alla esplorazione documentaria lungamente assicurata da F. Strazzullo ed E. Nappi.

¹³ Direttore: Raffaele Mormone. Segretario di redazione: Giulio Pane. Redazione: Ersilia Carelli.

¹⁴ Vol. I-II, fasc. V/VI.

¹⁵ (vol. I, fasc. I-V/VI).

¹⁶ (vol. I-X).

¹⁷ (vol. I-II, fasc. V/VI).

¹⁸ (vol. I-X).

¹⁹ Redazione: Francesco Aceto [vol. V, fasc. I-II - III-VI], Stefania Adamo Muscettola [vol. II, fasc. V-VI - vol. V, fasc. I-II], Rosanna Cioffi, Nicola De Blasi, Renato Di Benedetto, Arturo Fittipaldi, Carlo Gasparri, Cristina Giannini [voll. I-V], Giovanni Muto, Matteo Palumbo, Francesco Starace, Tobia R. Toscano [voll. I-II, fasc. V-VI], Giovanni Vitolo. Coordinamento Stefano Palmieri. Segreteria: D. Campanelli [vol. I, fasc. I-VI], M. Teresa Giordano [vol. I, fasc. I-II], Paola Rivazio [voll. I-II, fasc. V-VI], Vittoria Papa Malatesta [dal vol. II, fasc. I-IV]. Relazioni esterne e comunicazione: Renato Cappa.

²⁰ Comitato di redazione: Giancarlo Alfano, Gaetana Cantone [vol. I, fasc. III-VI - vol. IV, fasc. V-VI], Rosanna Cioffi, Nicola De Blasi, Renata De Lorenzo, Arturo Fittipaldi, Carlo Gasparri, Pierluigi Leone de Castris, Riccardo Naldi, Nicola Ostuni, Stefano Palmieri [voll. I-III], Giulio Pane, Valerio Petrarca, Mariantonietta Picone, Francesco Starace. Coordinamento: Roberta Rossi [vol. I-vol. II, fasc. III-IV], Carmela Vargas [vol. II, fasc. V-VI-vol. V]. Segreteria: Federica De Rosa, Loredana Gazzara [vol. I-vol. II, fasc. I-IV], Valentina Niola [vol. I-vol. II, fasc. I-IV], Vittoria Papa Malatesta, Luigi Coiro [vol. III, fasc. III-IV-vol. V], Gordon Poole [vol. III, fasc. III-IV-vol. V]. Relazioni esterne e comunicazione: Renato Cappa [vol. I]. Comitato di garanti: Ferdinando Bologna, Richard Bösel, Caroline Bruzelius, Joseph Connors, Mario Del Treppo, Renato Di Benedetto, Emma Giammattei, Michel Gras, Hubert Houben, Brigitte Marin, Giovanni Muto, Matteo Palumbo, Pasquale Villani, Giovanni Vitolo, Paul Zanker. *L'Arte Tipografica* continuerà ad editare la rivista fino al fasc. I-II del 2014. Dal fasc. III-IV di quell'anno la proprietà della testata passerà alla Fondazione Pagliara e l'edizione sarà affidata ad arte'm.

²¹ Direttore Pierluigi Leone de Castris. Direzione: Piero Craveri, Lucio D'Alessandro, Ortensio Zecchino [voll. I-IV]. Redazione: Giancarlo Alfano [voll. I-III, fasc. I], Rosanna Cioffi, Nicola De Blasi, Renata De Lorenzo [voll. I-III, fasc. I], Arturo Fittipaldi [voll. I-II], Carlo Gasparri, Gianluca Genovese, Girolamo Imbruglia [dal vol. III, fasc. I], Riccardo Naldi, Fabio Mangone [dal vol. III, fasc. I], Marco Meriggi [dal vol. V, fasc. I], Giulio Pane, Valerio Petrarca, Mariantonietta Picone, Federico Rausa, Pasquale Rossi [dal vol. III, fasc. I], Nunzio Ruggiero, Sonia Scognamiglio [voll. I-IV], Francesco Zecchino [dal vol. V, fasc. III]. Coordinamento: Carmela Vargas. Segreteria di redazione: Raffaella Bosso [dal vol. VI, fasc. III], Luigi Coiro [voll. I-IV, fasc. III], Stefano De Mieri, Federica De Rosa, Gianluca Forgione, Vittoria Papa Malatesta [voll. I-V], Gordon M. Poole, Augusto Russo. Comitato scientifico e dei garanti: Ferdinando Bologna [vol. I-IV], Richard Bösel, Caroline Bruzelius, Joseph Connors, Mario Del Treppo, Francesco Di Donato, Giuseppe Galasso [voll. I-V, fasc. I], Michel Gras, Paolo Isotta [voll. I-VI], Barbara Jatta, Brigitte Marin, Giovanni Muto, Matteo Palumbo, Paola Villani, Giovanni Vitolo.

²² Vol. V, fasc. I-II. Esso reca la data di gennaio-aprile 2014. Il completamento dell'annata verrà edito da arte'm conservando la struttura redazionale e grafica originaria.

²³ Vol. I-IV, fasc. III.

²⁴ Cfr. di quest'ultimo, per una sintetica descrizione del problema storiografico, *What is History?*, London 1961; trad. it.: *Sei lezioni sulla storia*, Torino 1966, p. 19.

²⁵ Th. Willette in particolare (*op. cit.*, *passim*) riconosce spesso questo intento crociano, talora dichiarato ma comunque praticato, semplificandolo in 'politico'. Il concetto di 'politica della cultura' si è sviluppato più recentemente con Norberto Bobbio (cfr. *Politica e cultura*, Torino 1955).

²⁶ La rivista è oggi nella fascia A della classificazione Anvur per l'area 10 (scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) mentre sono in corso gli aggiornamenti per collocarla nella fascia più alta anche nelle altre discipline che vi sono rappresentate, essendo passato – più correttamente di prima – il criterio discriminante della qualificazione metodologica del prodotto scientifico e della sua valutazione preliminare, piuttosto che la prevalenza di questo o quel settore disciplinare negli argomenti trattati.

²⁷ Cfr. Th. WILLETTE, *op. cit.*, p. 9 e *passim*.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0803-9



9 788856 908039

€ 38,00