

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

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

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

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

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro

redazione
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Girolamo Imbruglia
Fabio Mangone
Marco Meriggi
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Pasquale Rossi
Nunzio Ruggiero
Carmela Vargas (coordinamento)
Francesco Zecchino

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

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

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

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

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

ISSN 0027-7835

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

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

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

arte

redazione
luigi coiro

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel settembre 2020

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

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

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

Sommario

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

Note e discussioni

Un libro su Giovanni Balducci
Stefano De Mieri

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

La prima parte del testo offre al lettore un'introduzione e tre densi capitoli. Quello di avvio si concentra sulla fase giovanile e sulla formazione di Balducci, avvenute a contatto con Giovan Battista Naldini¹. È una sezione pregevole del libro dal momento che l'autore ricostruisce brillantemente gli esordi del Cosci, precisandone meglio il rapporto col maestro e giungendo all'identificazione di nuovi disegni e opere pittoriche, alcune condotte assieme al Naldini, altre in autonomia, come una parte delle grottesche nel corridoio di levante degli Uffizi, persuasivamente identificate nella zona centrale della diciottesima campata (1581).

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

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

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

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

Nell'oratorio fiorentino, si manifestava così quella «strada espressiva» che avrebbe improntato i suoi cicli in ambito romano, oggetto del secondo capitolo del libro⁵.

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

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

Gesualdo richiese al Balducci gli affreschi nella tribuna della cattedrale di San Clemente a Velletri (1595-1596), danneggiati durante la seconda guerra mondiale e poi distrutti, in parte conosciuti attraverso rare riproduzioni fotografiche e un prezioso disegno in collezione privata. La decorazione, chiaramente ispirata a prototipi medioevali romani, doveva in qualche maniera omaggiare Clemente VIII, in visita a Velletri agli inizi del 1596⁷. Da papa Aldobrandini Gesualdo ottenne la nomina ambita alla cattedra episcopale di Napoli, vacante dal 1595, dopo la morte di Annibale di Capua.

Il terzo e ultimo capitolo del libro analizza segnatamente i rapporti tra Balducci e Gesualdo nel contesto napoletano⁸. Un capitolo nel quale, in modo non dissimile dai precedenti, la trattazione appare molto focalizzata sulla disamina delle vicende storiche e su una significativa messa in valore del ruolo esercitato dal cardinale campano, di cui l'autore sottolinea la profonda e ramificata matrice borromaica, alla base delle strategie da lui adottate a Napoli, sia sotto il profilo amministrativo e confessionale, sia sul piano del mecenatismo artistico.



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

La conoscenza della fisionomia culturale del presule partenopeo ne esce decisamente ampliata, mediante il ritrovamento di fonti archivistiche di considerevole interesse, come quattro lettere inedite del 1598-1599, in una delle quali, indirizzatagli da Jerónimo Vallés, forse un inquisitore, si parla dell'iconografia della fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore. Vallés, riferendosi a uno scambio precedente con Gesualdo, lascia affiorare la contrarietà del prelado alla rappresentazione di papa Liberio nella scena (alludendo peraltro al celebre politico di Masaccio e Masolino allora ancora custodito nella basilica romana sull'Esquilino), dimostrando così un approccio alla questione di tipo filologico e baroniano⁹.

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

niello raccomanda alla Vergine la città di Napoli (ora nel Museo Diocesano), poste ai lati dell'*Assunta* del Perugino; nei quattro livelli superiori erano invece affrescate *Storie dei santi protettori di Napoli*, le imponenti figure di un *Cristo* al centro, in asse con l'altare maggiore, dei *Santi Pietro e Paolo* e dei *patroni della città*, *Storie mariane* e *Cori angelici* distribuiti nelle vele della volta¹⁰.

L'esperienza del Duomo diede slancio all'artista nell'ambiente meridionale, insidiando il monopolio locale di Belisario Corenzio nella realizzazione di cicli ad affresco. E il gradimento della pittura di Balducci venne molto presto confermato dalle commissioni ottenute da famiglie di rango, quali i Di Capua e i Carafa di Maddaloni¹¹.

Molto rilevante è anche lo spazio riconosciuto da Fontana ai rapporti stabiliti dal Cosci con la chiesa nazionale di San Giovanni dei Fiorentini. Per questo contesto, purtroppo distrutto, il pittore dipinse quattro tavole di tema giovanneo montate nel soffitto dorato, realizzato in collaborazione con Pompeo Caccini e Teodoro d'Errico, e una pala destinata alla cappella di patronato dello stesso pittore¹².

L'ultimo impegno analizzato dall'autore è l'esteso cantiere affidato al Balducci dal conte Marzio Carafa della chiesa dell'Annunziata di Maddaloni (1604-1605), dove tuttora sopravvivono un monumentale soffitto inglobante 19 tavole dipinte, e diverse altre opere, distribuite tra la controfacciata e il presbiterio¹³.

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

L'autore introduce così elementi rimarchevoli per una più organica valutazione della pittura partenopea tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Studi futuri dovranno però provare a comprendere quanto il pittore fiorentino poté di fatto incidere su quel generale accentuarsi del rigore religioso che connota l'arte napoletana a partire, in particolare, dal tempo dell'episcopato di Alfonso Gesualdo (1596-1603), avvistato già da molto tempo da Pierluigi Leone de Castris. Allo studioso va infatti il merito di aver evidenziato persino nell'ultima produzione dei più estrosi tardo manieristi locali, Dirck Hendricksz (Teodoro d'Errico), Francesco Curia e Girolamo Imperato, il «peso crescente della spinta devozionale» manifestatosi negli anni del porporato¹⁵, fase in cui Napoli fu interessata da un fervore di cantieri artistici in parte collegato alla preparazione al giubileo, che in città veniva celebrato, in virtù di un privilegio che si faceva risalire a Bonifacio VIII, subito dopo quello di Roma¹⁶.

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



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

toscano, certamente meno trainante di quella di un Fabrizio Santafede, il maggiore artista locale tra la fine del Cinquecento e gli albori del Seicento, in grado di condizionare gli sviluppi di alcuni tra i più stimati pittori attivi nella capitale del vicereame, basti pensare al siciliano Giovan Bernardino Azzolino o a Giovanni Antonio D'Amato, interpreti di un linguaggio austero, eminentemente controriformato¹⁷.

Qualche aggiunta al periodo napoletano

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

Il Duomo napoletano, ad esempio, fu uno dei contesti con i quali l'artista mantenne un rapporto privilegiato, come dimostra, fra le altre cose, l'esecuzione dei cicli delle cappelle degli Illustrissimi (1605-1610) e della Madonna del Principio (1612-1613), di ben tre tele (*Adorazione dei pastori*, *Resurrezione*, *Pentecoste*) destinate al soffitto, patrocinato dal cardinale Decio Carafa tra il 1621 e il 1623¹⁹, e di un'articolatissima composizione raffigurante *San Francesco di Paola accolto dai santi patroni napoletani* montata sopra la «porta maggiore» in occasione del-



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

la grandiosa cerimonia organizzata alla fine di aprile del 1629 per la traslazione nella Cappella del Tesoro di una reliquia di san Francesco di Paola, eletto tra i santi protettori della città²⁰.

Ma Balducci, per nulla scalfito dalla svolta impressa localmente dai passaggi di Michelangelo Merisi, fu molto attivo pure per la provincia: lo documentano alcune sue opere giunte in Puglia, in Basilicata, in Calabria e nelle aree interne della Campania. Una sua tavola dimenticata, effigiante la *VerGINE lauretana*, librata su un bel paesaggio e sormontata da una cimasa con *l'Eterno Padre* (cm 400 x 210 circa), si osserva sul maggiore altare della chiesa di Santa Maria di Loreto a Santa Maria a Vico (Ce), nel casale Loreto (fig. 1)²¹. La pala, non insensibile a soluzioni del Santafede e forse anche dei D'Amato, purtroppo alterata da alcune vistose cadute di colore, rivela espliciti punti di contatto con i dipinti di Maddaloni, come ad esempio la *Madonna delle Grazie con le anime purganti* della chiesa del Corpus Domini (1604-1605)²². Ciò rende plausibile una datazione dell'ancona entro il secondo lustro del XVII secolo, epoca peraltro coincidente con l'edificazione della chiesa, fondata da Angela Galasso, vedova di Fabrizio Affinito²³.

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



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



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

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

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

al Cosci e a Francesco Curia. L'insieme, stando alle fonti, venne distrutto da un fulmine nel 1656 e in seguito ricostruito su progetto di Bonaventura Presti²⁶.

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



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

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

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

Inoltre, si possono rapidamente segnalare i più tardi e trascurati affreschi che ornavano le pareti della cappella del Tesoro (o dei Santi Martiri) annessa alla sacrestia della basilica di Santa Maria della Sanità. Una chiesa per la quale Balducci fu intensamente attivo negli anni 1605-1610, epoca del *Martirio di san Pietro da Verona*, nel 1623, data apposta sull'assai danneggiato *San Domenico che dispensa i rosari*, un tempo in sacrestia²⁹, e nel 1633 circa, se è vero, come riferisce Giuseppe Ceci, che la cappella del Tesoro venne eretta e decorata in quell'anno per volere del domenicano Timoteo Caselli, vescovo di Marsico Nuovo³⁰. Tali affreschi, racchiusi entro scomparti quadrangolari, malauguratamente quasi del tutto distrutti, erano distribuiti sulle pareti dell'ambiente, purtroppo alterato nel primo Ottocento da uno dei piloni del ponte sovrastante.

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

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

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

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

² Ivi, p. 77.

³ Ivi, p. 89.

⁴ Ivi, p. 92.

⁵ Ivi, pp. 103-145.

⁶ Ivi, p. 129.

⁷ Ivi, pp. 129-141.

⁸ Ivi, pp. 147-220.

⁹ Ivi, pp. 153-158.

¹⁰ Ivi, pp. 158-189.

¹¹ Ivi, pp. 189-192.

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

¹³ Ivi, pp. 201-206.

¹⁴ Ivi, p. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² M.V. FONTANA, *op. cit.*, p. 242 (A76).

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

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

²⁴ Per la cronologia degli affreschi del chiostro si veda *infra*.

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

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

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

²⁷ *Cronistoria*, *op. cit.*, c. 339.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Del volume si apprezzano gli importanti inediti e le nuove tracce di ricerca che rappresentano la cifra di un lavoro accurato e critico allo stesso tempo. Sono riportate così storie note – sono tanti gli allievi della 'scuola napoletana' dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli, fondato da Roberto Pane, che si sono occupati della città dell'Ottocento, e tra questi meritano menzione anche Alfredo Buccaro e Renata Picone⁵ –, rivisitate con metodo e rigore filologico, approfondite grazie a nuovi riferimenti documentari che offrono al lettore altri punti di vista, altri possibili esiti per nuove e future ricerche. Ne è testimonianza nelle pagine finali anche la stesura di un'ampia bibliografia.

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

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

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

E tra le proposte del bando del 1871 (inevaso e senza vincitori) vi è anche quella dei fratelli Francesconi e di Ercole Lauria, che contemplava il prolungamento della via del Duomo sino al palazzo reale di Capodimonte, con nuove vie 'rotabili', strade secondarie, piazze e porticati⁶. Un'idea che certamente partiva dalla mera osservazione dei luoghi, lontano da qualsiasi concezione di tutela e conservazione del patrimonio architettonico e culturale. Infatti gli estremi della strada, in termini paesaggistici, sono proprio definiti dal mare (a meridione) e dal 'sito reale' di Capodimonte (a settentrione). Forse l'idea di prolungamento della strada, nelle intenzioni dei tecnici municipali, avrebbe certamente configurato una città diversa nelle sue parti, così come pure la mancata realizzazione del corso Ferdinando (l'altra via del Duomo, quella di Bausan e Giordano confermata nelle ipotesi di pianificazione)⁷.

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

¹ F. STRAZZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli 1959, p. 75.

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

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

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

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

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

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

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

Adele Milozzi

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

Il progetto prende le mosse da un altro evento espositivo accolto nel medesimo museo partenopeo, la mostra *Canova e l'antico*, curata da Giuseppe Pavanello (MANN, 28-03-2019/30-06-2019)¹. In quella circostanza i Pedicini hanno avuto modo di confrontarsi con le opere dello scultore veneto all'interno di un contenitore d'eccellenza di statuaria antica con il quale hanno notevole consuetudine. Gli autori sono difatti specializzati in campagne fotografiche su opere d'arte e monumenti, in continuità con la specializzazione di Rocco Pedicini, fondatore dello studio di famiglia. Luciano, in particolare, vanta una profonda conoscenza della collezione permanente del MANN, per la quale ideò già nei primi anni Ottanta, insieme al padre, un primo catalogo fotografico². L'opera vide la luce dopo anni d'impegno con l'appoggio dell'editore Stefano De Luca: vennero pubblicati un primo volume nel 1986 e un secondo nel 1989, comprensivo della statuaria della raccolta Farnese³. In *Sotto mentite spoglie* la maggior parte dei marmi antichi messi in dialogo con quelli di Canova proviene proprio dalla prestigiosa collezione romana trasferita a Napoli alla fine del Settecento per volontà di Ferdinando IV, nipote dell'ultima erede di una famiglia di collezionisti colti e intraprendenti, Elisabetta Farnese.

Il fotolibro si apre con il dettaglio di una replica della *Kore di Eleusi* restaurata come musa (MANN, inv. 6399)⁴, che si compone di marmi differenti per tipologia e grana; una *texture* complessiva adatta a far emergere un elemento tecnico e di linguaggio costante e nient'affatto scontato: le fotografie di *Sotto mentite spoglie*, nonostante l'apparente monocromaticità tipica del bianco e nero fotografico più classico, sono realizzate a colori. Si allontanano dalle schedature della statuaria marmorea, per lo più corredate di stampe in bianco e nero, e propongono un'istanza di realtà che avvicina il riguardante all'esperienza del manufatto fatta durante la ripresa⁵ proprio in forza del colore fotografico⁶. L'ombra scava tra le pieghe del vestiario e distingue le ciocche dei capelli in quest'opera, la prima di sei accomunate da un'insistenza sulle capigliature. Una vera e propria sequenza interna composta a seguire dalle fotografie affrontate dell'*Ebe* e della *Danzatrice con mani sui fianchi* di Canova, dalla doppia pagina con l'*Afrodite callipigia* (MANN, inv. 6020), una facciata bianca a precedere una testa vista di tergo del gruppo delle *Tre Grazie* dell'Ermitage e un'altra pagina vuota prima dell'*Afrodite pudica* (MANN, inv. 6283). Di ciascuna di queste statue piuttosto note, caratterizzate da atteggiamenti o attributi precisi, i Pedicini riprendono solo dei dettagli, poi allestiti in mostra con stampe di grandi dimensioni⁷

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

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

Merita una riflessione la concomitanza nel progetto di queste operazioni di selezione e della dichiarazione d'intenti di Luciano Pedicini: «Attraverso la fotografia speriamo di evidenziare ulteriormente la relazione tra Canova e l'Antico»⁸. La questione è sottile, in quanto la testa della *Kore-Musa* è un'integrazione di epoca moderna⁹ così come quella dell'*Afrodite* tipo Dresda-Capitolino, o pudica, che venne immessa nella collezione dell'allora Nuovo Museo e Fabbrica della Porcellana di Napoli quale torso acefalo, poi integrato nell'Ottocento dallo scultore Tommaso Solari¹⁰. Anche i leziosi riccioli dell'*Afrodite callipigia* sono frutto di un restauro moderno, eseguito a Roma da Carlo Albacini¹¹. Ugualmente nel dittico degli imperatori i Pedicini si concentrano su particolari pressoché coevi, in quanto il busto del *Ritratto di Claudio con corona civica* è un rifacimento della fine del Settecento, ancora dell'Albacini, in cui è stata alloggiata la testa di primo secolo¹². In definitiva la sequenza d'apertura del libro che ha per sottotitolo *Riflessioni su Canova e l'Antico* non indirizza il riguardante verso un mero confronto tra statuaria antica e canoviana, bensì utilizza metodologie proprie del *medium* fotografico, *in primis* la selezione del dettaglio e il montaggio sequenziale, per tentare «la messa a fuoco di una costellazione di complessi nodi teorici»¹³ in particolare per comprendere quale fortuna dell'Antico è verificabile in Canova e nel suo tempo, e in che termini si è espressa¹⁴.

I gessi conservati a Possagno di *Damosso* e *Creugante* e il gruppo dei *Tirannicidi* (MANN, inv. 6009, 6010), non sono ripresi nella loro interezza ma rimangono ben riconoscibili. I volti sono esclusi dalle inquadrature: l'irreale ma significativa serenità degli assalitori del tiranno di Atene o la mimica brutale di Damosso non sembrano interessare i Pedicini che, in mostra come nel fotolibro¹⁵, montano queste fotografie con studiata ambiguità insinuando nel riguardante il dubbio d'essersi



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

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

La ricerca dell'antico nel contemporaneo è un tema consolidato nella storia dell'arte che implica la consapevolezza della relatività del concetto di remoto in rapporto al tempo di produzione dei manufatti: non esiste solo l'antichità classica e il contemporaneo di un'epoca è diventato l'antico delle successive. I Pedicini investigano questo tema storico artistico nella statuaria col montaggio di dettagli di opere di differenti periodi. Accostano così particolari di panneggi e membra: il sudario del *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino¹⁷, la *Niobide* (MANN, inv. 6391) che trattiene la stoffa attorcigliata similmente alla *Danzatrice con le mani sui fianchi* di Canova, e poi di nuovo una figura supina, il giacente del *Sepolcro di Andrea Bonifacio* di Bartolomé Ordoñez.

Il trittico successivo è un manifesto di questo modo di procedere (fig. 4): una *Virtù* cinquecentesca di Giovanni da Nola per il monumento funebre del viceré don Pedro de Toledo in atteggiamento cavato dall'*Afrodite pudica* farnesiana, nella realtà da altra statua antica della stessa tipologia, ai lati delle *Tre Grazie* di Canova. I Pedicini sembrano rendere visibile l'attitudine della fortuna dei modelli antichi nella statuaria a inabissarsi e riapparire nel tempo in un andamento simile ai percorsi dei fiumi carsici, ininterrotti ma con tratti sotterranei, capaci di alimentare molteplici rivoli. Basti ricordare un antecedente medioevale di 'statue pudiche' ben noto agli studiosi e di facile accesso, la *Temperanza* del pergamano di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa¹⁸.

Dal punto di vista degli studi sulla fotografia e sui suoi linguaggi è necessario chiedersi quale sia stata la programmaticità delle scelte operative di Luciano e Marco Pedicini sin qui evidenziate, ovvero se l'apparente approccio critico che sembra aver guidato i fotografi nel misurarsi con la statuaria di Canova tramite i restauri coevi o l'assimilazione e rielaborazione dei modelli antichi¹⁹ sia in effetti un elemento costitutivo di *Sotto mentite spoglie*. Un indizio è nella genesi del progetto raccontata da Marco Pedicini:

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



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

se una data opera o un dato particolare poteva essere “canoviano” (...) in questa prima fase abbiamo guardato anche più nel dettaglio rispetto a quel che è diventato il lavoro finale²⁰.

Per una verifica si potrebbe considerare l'uso differente del dettaglio messo in atto da alcuni fotografi che si sono misurati sugli stessi soggetti considerati da *Sotto mentite spoglie*. Solo a titolo di esempio, si rileva come in *Jodice Canova*²¹ Mimmo Jodice non realizzi veri e propri dettagli, quanto piuttosto riprese ravvicinate di gusto cinematografico della statuaria canoviana, tese a restituire una narrazione di atteggiamenti e scambi di affetti umani potenziata dall'uso del bianco e nero e di luci drammatiche. Anche per il lavoro fotografico di Fabio Zonta sui gessi di Possagno presentato a New York nel 2018²² non si può parlare propriamente di dettagli fotografici, quanto piuttosto di inquadrature del soggetto che tendono ad escludere la testa, comunque rare a fronte delle riprese prevalenti a figura intera. Una maggiore attenzione per i dettagli delle opere aveva guidato il lavoro di David Finn²³ degli anni Ottanta, con un interesse per le forme che vengono isolate fino a produrre nuove composizioni visive; un'attitudine simile a quella dimostrata da Luigi Spina in *Diario mitico: cronache visive sulla collezione Farnese*²⁴: un testo dove si trovano dettagli ravvicinati della statuaria antica frutto di punti di vista inusuali, capaci di riempire l'inquadratura e al contempo mantenere la riconoscibilità delle opere e suggerendo forme che si rinnovano nella visione del riguardante. È difficile valutare la considerazione riconosciuta al dettaglio da Aurelio Amendola in testi su commissione, quindi non propriamente di ricerca, come *Canova alla corte degli zar: capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*²⁵, in cui il *close up* sembra comunque rispondere a motivazioni diverse da quelle dei Pedicini che arrivano a «mettere in un equilibrio

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

Maria Antonella Fusco osserva che «è l'esperienza del patrimonio artistico che accomuna lo storico e il fotografo, quando il primo indica e chiede, e il secondo vede e insegna a vedere»²⁷. Lo scambio intellettuale continuo tra i Pedicini e gli storici dell'arte è noto: un'esperienza condivisa con molti colleghi²⁸ che lascia com'è ovvio tracce differenti. Le relazioni tra soggetti similmente dotati d'intelligenza visiva²⁹ che con i rispettivi strumenti di pertinenza rivelano l'un l'altro le potenzialità del proprio mestiere ha certamente un peso sui progetti autoriali³⁰. Quegli scambi sono da annoverarsi tra i «temi più importanti della cultura fotografica che a tutt'oggi rimangono curiosamente inesplorati» in quanto concernenti «la formazione e la trasmissione del sapere visivo degli stessi fotografi»³¹, più facilmente riconoscibili perché in parte condivise proprio con gli storici. In questa occasione alcune statue di Canova sono oggetto della riflessione artistica dei Pedicini e di quella scientifica del gruppo di studiosi coordinati da Giuseppe Pavanello, entrambi mossi dalla comparazione di dettagli, una metodologia d'indagine alla base della critica d'arte e dell'avanzamento degli studi storico artistici³². I Pedicini apparentemente si concentrano sui particolari alla stessa maniera degli storici, sembrano voler sostanziare i rimandi ma finiscono per creare nuove immagini concretizzate in polittici minimi o complessi. Il busto di *Francesco II d'Asburgo Lorena* nel catalogo della mostra *Canova e l'Antico* è messo a confronto con quello farnesiano di *Antonino Pio loricato* (MANN, inv.6071) similmente a quanto proposto in *Sotto mentite spoglie*, dove si trova in rapporto con quello di *Claudio*. Entrambe le pubblicazioni danno conto del paragone giustapponendo le riproduzioni dei manufatti scelti: lo storico restituendo la vicinanza dell'impostazione, del vestiario, dell'attitudine, e così via³³ tra il reperto antico quasi integro³⁴ e



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ A. FRONGIA, *op. cit.*, p. 55.

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

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

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

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

¹¹ *Ivi*, p. 73. L'*Afrodite callipigia* era già stata restaurata nel Cinquecento, ma i rifacimenti vennero smontati e sostituiti da Carlo Albacini con proprie integrazioni realizzate *ex novo* e non rilavorando marmi antichi. Cfr. G. PRISCO, «*La più bella cosa di cristianità*»: i restauri alla collezione Farnese di sculture, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2007, pp. 104-107.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ A. FRONGIA, *op. cit.*, pp. 57-58.

²¹ M. JODICE, *Jodice Canova*, Venezia 2013.

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

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

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

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

²⁶ A. FRONGIA, *op. cit.*, p. 57.

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

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

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

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

³¹ *Ibidem*.

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

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

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

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0757-5



9 788856 907575

€ 38,00