

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 Giovanale 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 accanita 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 Ciamberlano 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.

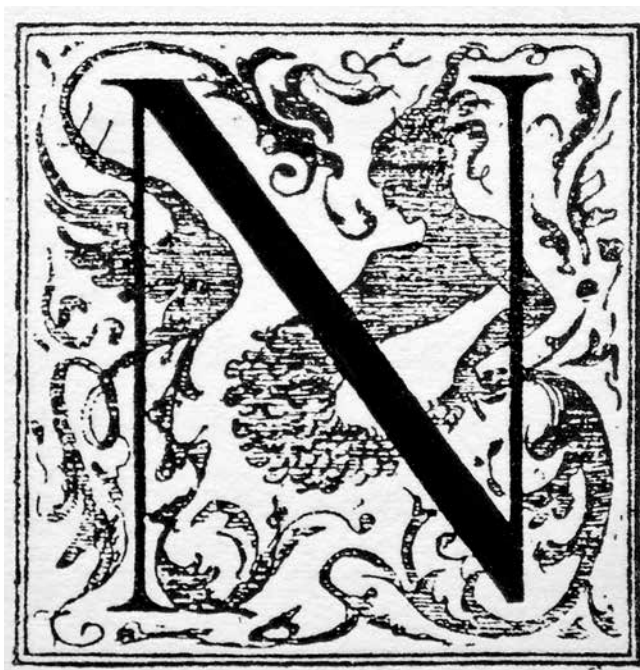
Tornando ai Girolamini, certo è difficile risarcire quel complesso della gravissima offesa subita, tanto più sconcertante perché arrecata da chi avrebbe dovuto custodire e tramandare intatti i tesori. Ma un libro come quello qui commentato almeno dà voce a tutti coloro, per fortuna la maggioranza, che 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.

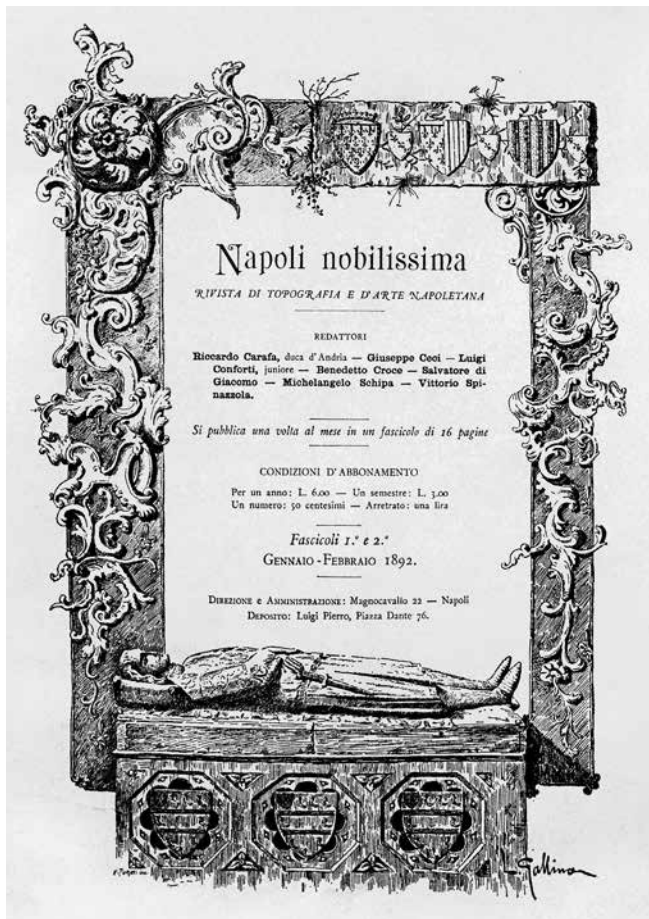
Converrà ricordare, come premessa, che «Napoli nobilissima» fu fondata da Benedetto Croce nel 1892 come «rivista di topografia e arte napoletana» e proseguì regolarmente le pubblicazioni fino al 1906, con cadenza mensile, quando lo stesso Croce, impegnato nello sviluppo del proprio lavoro storico e filosofico, 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.

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

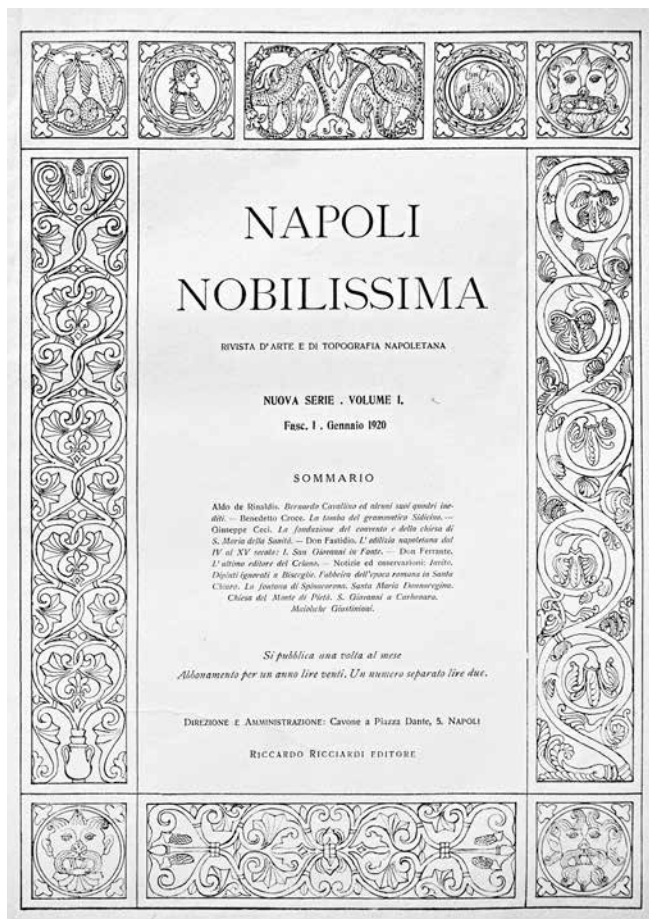


3. R. Lignola, V. Turati, frontespizio, 1893.

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

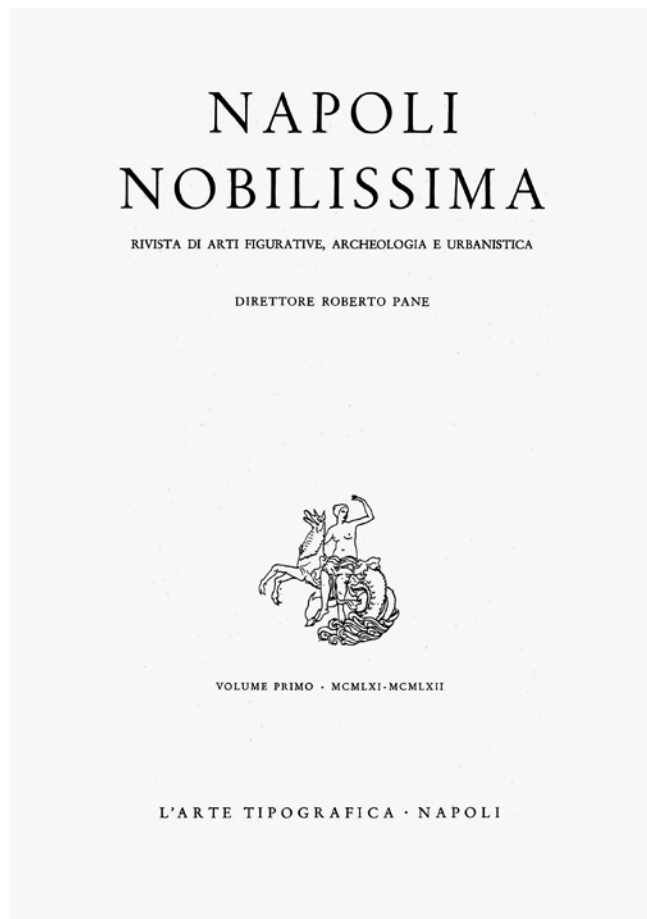


4. Frontespizio, 1920.

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 dato 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*.