

QP

QUADERNI di POLYGRAPHIA 7



*I 'momenti traenti'
della Storia dell'arte*
Studi in memoria di Ferdinando Bologna

*a cura di
Rosanna Cioffi e Giulio Brevetti*

Dipartimento di Lettere e Beni Culturali

V •
Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

DiLBeC
Books

QUADERNI DI POLYGRAPHIA

N.7, 2023

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA 'LUIGI VANVITELLI'
DIPARTIMENTO DI LETTERE E BENI CULTURALI

I 'MOMENTI TRAENTI' DELLA STORIA DELL'ARTE.
STUDI IN MEMORIA DI FERDINANDO BOLOGNA

a cura di
Rosanna Cioffi - Giulio Brevetti

DiLBeC
Books

2023 Santa Maria Capua Vetere (CE)

ISBN 979-12-80200-09-9
ISSN 2704-7326
Polygraphia (Quaderni)
[online]

Direttore / General Editor

Giulio Sodano (Storia Moderna, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania)

Vice Direttore / Associate Editor

Carlo Rescigno (Archeologia Classica, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania)

Comitato editoriale / Editorial Board

Carmela Capaldi (Archeologia Classica, Università degli Studi di Napoli, Federico II), Maria Luisa Chirico (Filologia Classica, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania), Arturo De Vivo (Letteratura Latina, Università degli Studi di Napoli - Federico II), Louis Godart (Filologia Micenea, Accademico dei Lincei), Andreas Gottsmann (Storia Moderna e Contemporanea, Istituto Storico Austriaco), Elisa Novi Chavarria (Storia Moderna, Università degli Studi del Molise), Paola Zito (Storia del Libro, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania)

Comitato scientifico / Scientific Committee

Irina Akopyants (Linguistica Inglese, Università di Pyatigorsk), Gabriele Archetti (Archeologia Medievale, Università Cattolica), Alberto Bernabè Pajares (Filologia Classica, Università Computense - Madrid), Marco Buonocore (Epigrafia Latina e Filologia, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pontificia Accademia Romana di Archeologia), Rossella Cancila (Storia Moderna, Università degli Studi di Palermo), Mario Capasso (Papirologia, Università del Salento), Giovanni Cerchia (Storia Contemporanea, Università del Molise), Maria Luisa Chirico (Filologia Classica, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania), Rosanna Cioffi (Storia dell'Arte, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania), Cecilia Criado (Filologia Classica, Università di Santiago de Compostela), Luca Frassinetti (Letteratura Italiana, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania), David Garcia Cueto (Storia dell'Arte, Università di Granada), Luigi Loreto (Storia Romana, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania), Philippe Malgouyres (Storia dell'Arte, Museo del Louvre), Gabriella Mazzon (Linguistica Inglese, Università di Innsbruck), Heinz-Günther Nesselrath (Filologia Classica, Università di Göttingen), Angela Maria Nuovo (Storia del Libro, Università degli Studi di Milano), Massimo Osanna (Archeologia Classica, Università degli Studi di Napoli - Federico II), Thierry Pecout (Storia Medievale, Università Jean Monnet di Saint-Étienne), Vincenza Perdichizzi (Storia della Letteratura Italiana, Università di Strasburgo), Christopher Smith (Storia antica, St. Andrews University), Lucia Tomasi Tongiorgi (Storia dell'Arte Moderna, Accademica dei Lincei), Sofia Torallas Tovar (Papirologia, Department of Classics - Università di Chicago), Federica Venier (Linguistica Italiana, Università degli Studi di Bergamo), Cornelia Weber Lehmann (Etruscologia, Ruhr Universität - Bochum), Paola Zito (Storia del Libro, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali - Università della Campania)

Redazione / Editorial Team

Giulio Brevetti, Serena Morelli, Cristina Pepe, Giuseppe Pignatelli Spinazzola.

INDICE

INTRODUZIONE

ROSANNA CIOFFI - GIULIO BREVETTI

Le 'rotte' di un Maestro 11

1. DALL'ATTIVITÀ ESPOSITIVA ALL'INSEGNAMENTO: 'CONOSCERE PER CONSERVARE' E 'CONSERVARE PER CONOSCERE'

RICCARDO NALDI

Il Ferdinando Bologna delle origini..... 19

GIULIO BREVETTI

Loro di Napoli. Ferdinando Bologna e la Mostra del ritratto storico napoletano (1954) 33

NADIA BARRELLA

'Tre musei in uno': Ferdinando Bologna e la nascita del Museo e delle Gallerie Nazionali di Capodimonte .. 51

FEDERICA DE ROSA

La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli tra vicende passate e contemporanee: antico e moderno nell'ordinamento di Ferdinando Bologna 61

SERENELLA GRECO

Ferdinando Bologna al 'Suor Orsola Benincasa': l'insegnamento e il patrimonio artistico. Approfondimenti sui ritratti in miniatura della collezione Pagliara..... 73

2. DAL TITO LIVIO AD APONTE: L'ETÀ MEDIEVALE E RINASCIMENTALE

ALESSANDRA PERRICCIOLI

Ferdinando Bologna e la storia della miniatura 87

ANDREA IMPROTA

Tra Roma e Napoli. Nuove osservazioni sul Tito Livio di Petrarca (BnF, ms. lat. 5690)..... 95

DIANA SAINZ CAMAYD

Riflessioni sulla miniatura teramana del Trecento..... 109

CRISTIANA PASQUALETTI

L'arte medievale abruzzese negli studi di Ferdinando Bologna..... 125

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS

Il caso Aponte. Un esempio delle «rotte mediterranee» di Ferdinando Bologna 141

3. DA CARAVAGGIO A FANZAGO: IL SEICENTO DELLE 'COSE NATURALI'

STEFANO DE MIERI

Spigolature caravaggesche: intorno alla pala Radulovich e alla Madonna del Rosario 155

MARIO CASABURO

Dentro la pittura, oltre il visibile: alcune osservazioni intorno ai percorsi di ricerca di Caravaggio su tecnica, stile ed espressione 171

GIANLUCA FORGIONE

La riscoperta di Filippo Vitale 189

VALERIA DI FRATTA

Gli studi di Ferdinando Bologna sulla natura morta nel dibattito storiografico del Novecento e un'ipotesi su Ambrosiello, primo generista napoletano 199

LUIGI COIRO	
<i>«Natura oscena»: filogenesi longhiana del ‘fenomeno’ Fanzago</i>	213

4. DA SOLIMENA A DE MURA: IL SETTECENTO NAPOLETANO

RICCARDO LATTUADA	
<i>Ferdinando Bologna e la costruzione dell’immagine di Bernardo De Dominici: dalla monografia su Solimena (1958) alla voce per il Dizionario Biografico degli Italiani (1987)</i>	231

GIAN GIOTTO BORRELLI	
<i>Oltre Solimena. Ferdinando Bologna e le arti del Settecento a Napoli</i>	235

AUGUSTO RUSSO	
<i>Ferdinando Bologna e Francesco De Mura: appunti di critica. E un contributo su De Mura tra Montecassino e i Santi Severino e Sossio</i>	241

5. DA PATINI ALL’INDUSTRIAL DESIGN: ASPETTI METODOLOGICI TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

ROSANNA CIOFFI	
<i>Il Teofilo Patini di Ferdinando Bologna: un saggio d’avanguardia</i>	259

CARMELA VARGAS	
<i>Questioni di metodo al di fuori del Saggio sul metodo: bibliografia bizantina</i>	269

LUCA PALERMO	
<i>Dalle arti minori all’industrial design: una rilettura del ‘falso ideologico’ di Ferdinando Bologna</i>	279

GAIA SALVATORI	
<i>Arte in polvere. Ferdinando Bologna ‘critico giornalista’ per Il Mattino di Napoli</i>	289

CESARE DE SETA	
<i>La coscienza storica dell’arte</i>	303

Introduzione

LE 'ROTTE' DI UN MAESTRO

ROSANNA CIOFFI* - GIULIO BREVETTI**

§

Molte sono state le occasioni per celebrare in vita Ferdinando Bologna. Volumi di amici, colleghi e allievi, pubblicati per i Suoi settanta (*Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, 1995), ottanta (*Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, 2006 e *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, 2007) e persino novant'anni (*Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, 2015). Un bel record! Ho qui il piacere di introdurre, insieme con Giulio Brevetti, la prima raccolta di studi in Suo onore pubblicata dopo la Sua scomparsa. Proveremo, nelle righe che seguono, a raccontare brevemente la genesi di questo lavoro e a riassumerne i temi trattati.

Poco dopo la scomparsa del Maestro abruzzese il 3 aprile 2019, avemmo l'idea di promuovere una Giornata di studi per onorare il ricordo di un grande studioso, ma con un taglio un po' insolito. Piuttosto che ai Suoi colleghi più antichi ancora attivi nel campo degli studi o ai Suoi primi discepoli, tutti più o meno impegnati come docenti in varie Università e Soprintendenze italiane, pensammo di rivolgere l'invito agli studiosi più giovani. Auspicavamo nuove riflessioni in relazione con le Sue ricerche e il Suo metodo. Avevamo programmato questo incontro per il 3 aprile 2020, a dodici mesi dalla Sua scomparsa. Purtroppo, come credo, in ognuno di noi è ancora presente il ricordo della pandemia di 'coronavirus' che scoppiò nel gennaio di quell'anno e le gravissime conseguenze che ne scaturirono. Per molti mesi restammo fermi nelle



Fig. 1: La locandina del Convegno del 2021.

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (rosanna.cioffi@unicampania.it)

** Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (giulio.brevetti@unicampania.it)

*** Il primo e il secondo paragrafo (pp. 11-14) sono a firma di Rosanna Cioffi; il terzo (pp. 14-16) di Giulio Brevetti.

nostre case per il divieto di incontri e di assembramenti che ne seguì. Non ci perdemmo d'animo e continuammo a lavorare, ciascuno dalla propria postazione *online*. Nell'ambito di una riunione di redazione della rivista *Napoli nobilissima*, su sollecitazione di Riccardo Naldi e Pierluigi Leone de Castris, nacque l'idea di organizzare un convegno per celebrare un grande, comune Maestro. Ricordai allora l'antico progetto e proposi di allargarlo, trasformandolo in un incontro più ampio esteso a più generazioni di studiosi. I divieti legati alla pandemia continuavano, e solo a partire dal primo luglio 2021 giunse il *placet* del Ministero della Sanità per poter riprendere l'attività convegnistica in Italia. Un sospiro di sollievo, finalmente, ma ho ancora vivo il ricordo di quella ripresa: tutti muniti di mascherina, senza poterci neanche stringere la mano. Fu dura.

Scegliemmo, per aprire le tre Giornate di studio (fig. 1), il 27 settembre, giorno e mese in cui Ferdinando Bologna era nato all'Aquila nel 1925. Quella prima Giornata fu ospitata nella Sala conferenze del Rettorato della Vanvitelli all'interno di palazzo Spinelli di Fuscaldo a Napoli; la seconda ebbe luogo nell'Aula magna della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in via Mezzocannone, gloriosa Istituzione partenopea che annoverava Bologna tra i suoi Soci ordinari. La terza Giornata si svolse a Santa Maria Capua Vetere, presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università 'Vanvitelli' che si era fatto carico, nella persona del suo Direttore, Giulio Sodano, di organizzare tutto il Convegno, insieme con il sostegno del Rettore Gianfranco Nicoletti. Tre giorni pieni di vita, innanzitutto, perché si ricominciava a frequentare l'Università e a fare ricerca fuori dai nostri studi privati. Pieni di aspettative e soprattutto di fiducia per la presenza dei tanti giovani, compresi dottorandi, specializzandi e studenti, che riempirono le aule ascoltando ricordi ma soprattutto nuovi studi e approfondimenti di argomenti e metodi avviati da un grande Maestro. Furono invitati illustri *Seniores* cui chiedemmo una presenza non solo simbolica: i lincei Lucia Tomasi Tongiorgi e Biagio De Giovanni; il direttore generale dei Musei del Ministero della Cultura Massimo Osanna; il presidente dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, Marcello Rotili; e, soprattutto, Mauro Bologna, scienziato e docente dell'Università dell'Aquila che presenziò all'apertura dei lavori insieme con il Rettore di quell'Ateneo, Edoardo Alesse.

Con Giulio Sodano e Carlo Rescigno, direttore e vicedirettore di *Polygraphia*, abbiamo deciso di pubblicare questi Atti nella collana dei *Quaderni* di una rivista online. Ci auguriamo che, sull'onda di questo lavoro, altri studiosi possano e vogliano aggiungere ulteriori studi su uno dei più grandi storici dell'arte del secondo Novecento.

§

Veniamo finalmente a introdurre le relazioni, inizialmente programmate in chiave cronologica – vista l'estensione delle ricerche di Ferdinando Bologna dall'Età tardo-antica a quella contemporanea – ed ora presentate per temi rispondenti al percorso professionale dello studioso.

Il *Quaderno* si apre con un saggio di Riccardo Naldi che risponde pienamente al ruolo di apripista. Egli fa riferimento ai primi anni di formazione e ai primi lavori scientifici, mettendo subito in gioco questioni di metodo: *leitmotiv* dell'intera vita dello storico dell'arte abruzzese e anche del Convegno. Il titolo, *Il Ferdinando Bologna delle origini*, parafrasa il bel libro del 1962 sulla pittura medievale: un testo fondamentale chiamato in causa da molti degli intervenuti al Convegno. L'Autore incentra la sua riflessione sui quindici anni che con «accelerazione bruciante» portarono Bologna dalla tesi di laurea con Pietro Toesca, alla borsa di studio presso l'Istituto Croce, all'incontro con Longhi e i giovanissimi compagni della redazione di *Paragone*: Arcangeli, Briganti e Zeri. Naldi si sofferma sui debiti verso il Croce esploratore di preziose e sconosciute fonti napoletane e verso il Longhi storico e non solo conoscitore. Commentando lucidamente la famosissima frase, scritta nel saggio d'apertura del primo numero di *Paragone* a proposito del rapporto tra l'opera d'arte e le sue relazioni con altre opere ma, soprattutto, con il suo contesto storico, egli ricorda quanto lo studioso abruzzese l'avesse fatta propria, sia pur reinterpretandola in modo più dialettico e ancor più radicale.

Un bell'affondo su Ferdinando giovane – autore con Gino Doria del catalogo della *Mostra del ritratto storico napoletano* del 1954 – si legge nel saggio di Giulio Brevetti, che si cimenta con un testo importante, riuscendo a leggere tra le righe di quell'antico e prezioso volumetto i prodromi di quel metodo che interfacciava dialetticamente arte e storia. Il *fil rouge* del cammino scientifico di Bologna che Egli avrebbe percorso tutta la vita, attrezzandosi, sempre più, di quello straordinario bagaglio culturale che lo storico dell'arte avrebbe sempre affiancato alle sue doti di acutissimo conoscitore e interprete del linguaggio specifico delle opere d'arte. Una mostra e un catalogo sotto l'egida di un Croce scomparso da appena due anni e patrocinati da Amedeo Maiuri, allora presidente di un Ente del turismo che si faceva promotore di mostre scientifiche in grado di accattivare l'interesse del pubblico. Un felice connubio con l'antico studioso antifascista che Lo avrebbe introdotto nei salotti intellettuali della città.

Innovativo per l'ottica in cui è ricordato il contributo determinante di Ferdinando Bologna al primo allestimento del Museo di Capodimonte è il saggio di Nadia Barrella. Una vera specialista museologa che coglie l'occasione per focalizzare tutta l'operazione Capodimonte, finanziata dalla Cassa del Mezzogiorno con

l'intento di riqualificare un intero, storico quartiere di Napoli. L'Autrice parte da un dattiloscritto, inviato dal giovane storico dell'arte all'architetto Ezio De Felice, in cui illustrava l'allestimento di 45 sale che andavano dal *Crocifisso di Mirabella Eclano* ai ritratti (o splendide copie) di Goya, mettendo in particolare rilievo il Seicento napoletano. Un manuale vivente di Storia dell'arte, aggiungerei, sul quale Bologna ha fatto studiare, in modo indimenticabile, più generazioni di studenti.

Un ruolo significativo assumono i contributi che nel Convegno si soffermarono sulla cronologia dei lavori prodotti da Bologna a partire dal Medio Evo e, in modo peculiare, alla Sua attenzione per la miniatura. Alessandra Perriccioli ricorda il dialogo con Toesca, autore di un antesignano volume dedicato alla pittura e alla miniatura lombarda del 1912, sottolineando l'attenzione costante, da parte dello storico dell'arte abruzzese, a questa forma espressiva. Ne ricorda con dovizia gli innumerevoli scritti, a partire dal catalogo per la mostra dedicata alle *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, passando ai volumi intitolati: *La Pittura delle origini* e *I Pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, per indicare tre pietre miliari. Gli riconosce il ruolo di antesignano per attribuzioni e interpretazioni che, a tutt'oggi, sono in gran parte ancora riconosciute dagli studi attuali. E vorrei segnalare la puntuale perizia bibliografica in base alla quale l'Autrice descrive tutto il dibattito critico successivo, sottolineando di volta in volta, i decisivi passi in avanti.

Cristiana Pasqualetti fa il punto sullo studioso dell'arte abruzzese. Racconta il contributo straordinario dato dal suo Maestro alla ricostruzione di artisti di qualità ignoti o quasi alla storia degli studi. E lo fa sottolineando quanto e come, fin dagli esordi, Bologna si fosse dedicato all'arte medievale della Sua terra natale, scrivendo decine di saggi «destinati a illustrare i 'momenti traenti' – come egli stesso usava dire – della produzione artistica dell'Abruzzo medievale e della prima età moderna, anche perché quei momenti Bologna li conosceva come nessun altro e ne sapeva cogliere i segni, anche i più riposti, del loro coinvolgimento in rotte di lungo raggio, spesso di ampiezza mediterranee, per citare uno dei suoi libri più celebri».

Proprio a questo libro si collega l'intervento di Pierluigi Leone de Castris intitolato: *Il Caso Aponte. Un esempio delle «rotte mediterranee» di Ferdinando Bologna*. Un lavoro dedicato ad avvalorare quanto Questi ne scrisse nel bellissimo libro del 1977 e a far compiere un passo avanti alle prime ipotesi avanzate dal Maestro. In quel libro Bologna proponeva un'innovativa geografia e storia dell'arte tra Italia ed Europa a cavallo fra Età medioevale e moderna. Ovvero un'indagine tesa a ricostruire lo sviluppo di una linea che legava l'arte meridionale non solo e non tanto con Roma e Firenze, quanto con la Spagna, le Fiandre e la Provenza. Anche Leone de Castris, nel ricordare quello straordi-

nario studio che riconosceva la dimensione internazionale della produzione artistica napoletana, si appella al metodo globale della lettura di un'opera – come lo connotava Bologna – laddove i veri conoscitori diventano storici. Il saggio, incentrato su una personalità tradizionalmente ricordata come Maestro del retablo di Bolea, formatasi in Spagna a cavallo tra Quattro e Cinquecento e identificata da Bologna nel suddetto Pedro de Aponte, ne conferma la personalità unitaria e propone di attribuirgli alcuni disegni per le illustrazioni del *Calendarium omnium mensium* curate dal duca d'Atri Andrea Matteo III d'Acquaviva d'Aragona, già suo committente per un'opera nella cattedrale di Atri.

Per quanto le competenze di Bologna spaziassero dal Medio Evo al Contemporaneo, i Suoi studi su Francesco Solimena e la sua scuola e, ancora, le Sue aperture critiche a una figura chiave della letteratura artistica come Bernardo De Dominicis restano letteralmente delle pietre miliari nella Storia dell'arte del Settecento napoletano. A questo campo di ricerche dedicano i loro interventi: Gian Giotto Borrelli e Riccardo Lattuada. Il primo, riconosciuto specialista di scultura meridionale, appunta la sua attenzione sulle intuizioni di Bologna risalenti, sin dagli anni Cinquanta, a Giacomo Colombo e, a partire dalla monografia su Solimena, ai primi riconoscimenti sullo spessore artistico di un artista poliedrico come Domenico Antonio Vaccaro. E ancora sottolinea l'interesse per le arti applicate e soprattutto per la porcellana, posta al centro del contributo del 1962 in un libro importante quale fu il *Settecento napoletano* scritto con Doria e Pannain. Insomma, a mio giudizio, *in nuce*: la mostra *Civiltà del '700 a Napoli* del 1979, alla quale, paradossalmente, Bologna non partecipò.

Riccardo Lattuada restituisce a Bologna il ruolo di insuperato studioso di Bernardo De Dominicis attraverso il ricordo di una voce straordinariamente ricca, da Lui scritta per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. Lattuada espone il suo intervento da profondo conoscitore del Settecento napoletano e di De Dominicis. E non posso fare a meno di ricordare tutte le volte in cui ci siamo ritrovati, memori delle lezioni di Ferdinando, a riconoscere la tempra di conoscitore del pittore e letterato napoletano che Bologna, per primo, aveva scrollato dalla polvere degli archivisti di fine Ottocento che lo avevano bollato, semplicisticamente, come un falsario. Un tributo allo spessore di storico della critica d'arte che Ferdinando Bologna dimostrò in tutti i suoi lavori, argomentati con una conoscenza delle fonti scritte coeve e degli ambienti culturali in cui queste vennero alla luce.

Accanto a tale conoscenza della letteratura artistica va sicuramente affiancata quella dei maggiori teorici e storici dell'arte europea, padri fondatori dei futuri sviluppi della metodologia storico artistica del Novecento. Su questo si cimenta Lina Vargas in un saggio dedicato

alla metodologia del Maestro da un'angolazione inusuale, vale a dire la *Byzantinische Frage*. L'Autrice affronta la questione del metodo senza partire da presupposti teorici, pur affrontati da Bologna nel saggio scritto per la *Storia dell'Arte Einaudi* nel 1979, ma lo fa partendo da un tema preciso, prendendo in esame come Bologna applicasse sul campo delle opere il proprio metodo. Attraverso gli studi da Lui condotti sulla 'questione bizantina', a partire dalla *Pittura delle Origini*, Vargas ci fa convincentemente comprendere come il metodo di Questi tralasciasse l'impostazione 'filosofica' della storiografia viennese nel prendere in esame, ad esempio, la questione del rapporto tra Oriente e Occidente, ma preferisse orientarsi verso una storiografia francese e soprattutto italiana, che partiva sempre dalla lettura diretta del linguaggio specifico delle opere, ovvero alle matrici fondamentali della Sua formazione: prima Tosca e poi Longhi.

Sul metodo di Ferdinando appunta la sua attenzione anche il *flash* scattato da Cesare de Seta, illustre studioso e Suo amico, col quale non sempre fu in sintonia, come egli testimonia ancora oggi a proposito dell'attribuzione della *Tavola Strozzi*. Ma le cose più interessanti, a mio avviso, in questo cammeo, Cesare le scrive a proposito di un altro libro, per me fondamentale per la Storia dell'arte e della critica d'arte, vale a dire: *La coscienza storica dell'arte d'Italia*. Con intelligente sintesi egli riconosce la validità della proposta di Ferdinando a proposito del policentrismo dell'arte d'Italia, la cui unità e identità restarono frammentate, e perciò ricche, per secoli. Un'interpretazione in antagonismo con la tradizionale impostazione di far coincidere la nascita dell'arte italiana a Firenze con Giotto e i pittori del Quattrocento, continuata nel Cinquecento con i toscani, secondo un modello di impostazione vasariana che, ahimè, per certi versi è ritornato di moda in Italia, per non dire all'estero e in America.

Bologna fu anche critico d'arte contemporanea e lo ricorda il saggio di Gaia Salvatori dall'intrigante titolo *Arte in polvere*. L'Autrice ricostruisce puntualmente il biennio 1975/1976 durante il quale Egli scrisse circa quaranta articoli dedicati a mostre d'arte sulla terza pagina del *Mattino* di Napoli, affidatagli da un colto giornalista napoletano quale fu Arturo Fratta. Come scrive Salvatori: militanza e giudizio storico convivono in queste note come arte del presente e del passato. Il testo reale dell'opera resta il banco di prova irrinunciabile anche per l'arte contemporanea. Ma la cosa che maggiormente resta valida di quegli articoli fu l'occasione per parlare delle opere d'arte come bene pubblico, del museo come centro di promozione culturale, della divulgazione scientifica come servizio civile.

§

Il nucleo originario della prima idea del Convegno, si ricordava, era formato da studiosi anagraficamente più giovani, tra le ultime generazioni di fortunati che hanno avuto il privilegio di seguire corsi universitari, lezioni e più in generale interventi di Ferdinando Bologna. Un Professore che è sempre stato vicino ai giovani, che amava essere da loro circondato e ai quali non si sottraeva mai. Chi L'ha incontrato, certamente ricorderà questo tratto umano di disponibilità e di curiosità nei riguardi degli studenti, altra rara dote che Gli va riconosciuta. E in effetti, in molti dei contributi ai quali brevemente si accennerà di seguito sono presenti ricordi personali, reminiscenze, istantanee di un Bologna docente universitario magnetico e affabulatore, uno di quei preziosi incontri che segnano la vita e la formazione di giovani studenti e studentesse attratti dalla storia, dalla cultura e dalle arti visive, coscienti di trovarsi dinanzi a un Maestro, a uno studioso che tanto ha dato, con il Suo occhio e la Sua sensibilità, alla conoscenza della produzione artistica e del fatto estetico. Lo studente più consapevole percepiva lucidamente di trovarsi a contatto con una persona fuori dal comune; la stessa sensazione che suscitava, ad esempio, Giuseppe Galasso, Suo caro amico e collega, che come Lui, dopo il pensionamento, dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso, continuò a insegnare presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa', il luogo in cui la maggior parte degli studiosi più giovani hanno incontrato e frequentato Bologna da studenti. Nelle loro parole è infatti ancora vivo il ricordo di quella autorevole presenza dal garbato sorriso e dai modi signorili con i quali si poneva a chiunque; di quelle parole sapientemente cercate per restituire al meglio un'idea, un concetto o una sensazione; così come di quella suggestione 'cinematografica' scaturita dalla proiezione delle diapositive durante le Sue lezioni. Ancor più che nei contributi degli studiosi *Seniores*, è proprio in quelli dei più giovani che affiora il rimpianto di non avere più l'occasione di poter chiedere al Professore cosa pensi di quella data opera o di quel determinato momento culturale.

Nella prima sezione, dedicata alle attività espositiva e didattica di Bologna, i contributi di Federica De Rosa e di Serenella Greco vivono proprio di tali impressioni. La prima ricostruisce la presenza del Maestro all'interno dell'Accademia di Belle Arti a seguito della 'rivoluzione' di Capodimonte, quando Bologna venne identificato come l'uomo adatto per mettere mano anche alla collezione di quell'importante istituto, di cui fu peraltro docente dal 1958 al 1964. De Rosa ricorda quindi con quali precedenti Bologna ha dovuto confrontarsi per la Sua proposta, soffermandosi in particolare sulle scelte che caratterizzarono il museo sotto la direzione di Costanza Lorenzetti. Il recupero della funzione di galleria doveva necessariamente andare a braccetto con l'attività didattica e ciò, secondo l'Autrice, ebbe certamente

un grande peso nelle riflessioni metodologiche offerte in seguito da Bologna, all'insegna di quell'endiadi inscindibile: 'conoscere per conservare' e 'conservare per conoscere'. Non lontana dall'esperienza di Bologna in Accademia è quella successiva al 'Suor Orsola', di cui Greco traccia un ricordo tanto da allieva quanto da studiosa, soffermandosi non soltanto sull'attività didattica del Professore, ma anche e soprattutto su quella di curatore della raccolta Pagliara lì allocata, in merito alla quale l'Autrice offre un affondo sulla sua notevole collezione di miniature.

Nella seconda sezione, Andrea Improta e Diana Sainz Camayd si soffermano sugli studi condotti da Bologna sulla miniatura. Il primo, allievo diretto di Alessandra Perriccioli, porta avanti la tradizione di studi su tale produzione artistica con brillanti risultati, come dimostra col contributo offerto in ricordo del Professore. La sua è una ricognizione su uno dei tanti 'cavalli di battaglia' di Bologna, e cioè il celebre codice del *Tito Livio* appartenuto a Francesco Petrarca. Il modo di procedere di Improta si direbbe esemplare per la continuità assicurata da un Allievo agli studi di un Maestro: partendo infatti dalla conferma dell'origine meridionale della prima sezione del manoscritto, come era stato riconosciuto da Bologna, l'Autore si sofferma sulla seconda unità, che sarebbe stata realizzata anch'essa in ambito angioino da due miniatori trasferitisi da Roma a Napoli in sintonia con l'arrivo in città di Pietro Cavallini. Sainz Camayd traccia invece una efficace panoramica sulla produzione della miniatura teramana nel XIV secolo, andando dunque alle radici degli studi di Bologna, fin da quando, giovanissimo, ricoprì l'incarico di funzionario della Soprintendenza aquilana. Se l'Autrice giustamente ricorda l'egual peso che Egli assegnava tanto alla pittura *tout court* quanto alla miniatura, ancor più significativo il fatto che il grande storico dell'arte non abbia mai smesso di occuparsi di Abruzzo e, nello specifico, di codici legati al teramano, come se tutta la Sua vita e la Sua carriera di studioso fossero state punteggiate da quelle opere che proustianamente lo riportavano, di tanto in tanto, verso casa.

La sezione dedicata al Seicento è interamente composta da contributi di studiosi più giovani. Il più maturo fra loro, Stefano De Mieri, a lungo al fianco di Bologna negli anni del 'Suor Orsola', veste quasi i panni di un detective nel porsi sulle tracce di due opere realizzate da Caravaggio durante il suo primo periodo napoletano, partendo dagli studi del Maestro e applicando la Sua metodologia nell'intrecciare analisi iconografica, dati d'archivio e fonti dell'epoca, senza mai perdere di vista il contesto storico e culturale nel quale tali opere vennero realizzate. Riguardo alla purtroppo dispersa pala commissionata al pittore lombardo dal mercante Nicolò Radulovich, l'Autore prende in considerazione – sostenendola convincentemente – l'ipotesi di una destinazione ragusea, e dunque che l'opera fosse stata

inviata alla cappella di famiglia del Radulovich presso la sua città natale e probabilmente in seguito distrutta durante il terremoto del 1667. In merito poi alla *Madonna del Rosario* di Vienna, De Mieri suggerisce una nuova e originale lettura iconografica, partendo dal particolare del committente che trova riparo sotto il manto di san Domenico. Anche quando non Lo cita espressamente o non fa diretto riferimento ai Suoi studi, Bologna è sempre presente nella mente e nella penna di De Mieri, il cui contributo appare come la migliore testimonianza del rapporto tra un vero Maestro e un sincero Allievo.

L'ombra del Merisi si staglia anche sugli altri contributi relativi al diciassettesimo secolo e dedicati a figure meridionali, a segno di una pervasiva presenza delle ricerche di Bologna, riconosciuto indiscusso maestro della questione caravaggesca, che ha segnato in particolare con il Suo volume del 1992 – qui citatissimo, *ça va sans dire* – le generazioni più giovani di studiosi. Tra questi, Mario Casaburo – il primo allievo a diplomarsi nel 2009 nella Scuola di Specializzazione interateneo dell'allora Seconda Università di Napoli (ora Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli') e del 'Suor Orsola Benincasa' che si giovava della presidenza onoraria di Bologna – traccia un affondo sui materiali e sulle tecniche del Merisi partendo proprio dai capitali testi di Bologna e ricordando l'attenzione che Egli ha sempre riservato, nel Suo metodo di conoscenza dell'opera, a tali aspetti. L'importanza della didattica è sottolineata, inoltre, nel breve ma lucido saggio di Gianluca Forgiione, tra i più giovani partecipanti al Convegno, che, nel ricostruire il rapporto di Bologna col pittore caravaggesco Filippo Vitale, menziona il corso universitario che il Maestro tenne su quell'artista alla Scuola di perfezionamento di Storia dell'arte della 'Federico II' nell'anno accademico 1977/78; nel preparare le lezioni con la dovuta dovizia, Egli predispose una monografia che tuttavia non venne mai pubblicata, offrendo così, di fatto, ad altri la possibilità di occuparsi del pittore. Didattica e ricerca legate in maniera indissolubile.

La lezione del volume sulle 'cose naturali' è ben presente anche nel saggio di Valeria Di Fratta, dedicato allo studio della natura morta e al contributo dato da Bologna alla materia sulla scorta di celebri precedenti come Marangoni, Zeri, Causa, De Logu. L'Autrice ricorda, infatti, come Bologna sia tornato più volte ad occuparsene nel corso del tempo, a cominciare dalla mitica monografia sul Solimena del 1958 in cui si soffermava su un brano di natura morta all'interno di un affresco del grande pittore. Di Fratta coglie così l'occasione per approfondire la conoscenza del pittore Ambrosiello, proponendo nuove ipotesi sulla sua identità e su alcune opere. Ancora, al ruolo di Bologna nella riscoperta di Cosimo Fanzago è dedicato l'ampio saggio di Luigi Coiro, ormai tra i maggiori esperti del grande scultore lombardo. Partendo dall'interesse

di Roberto Longhi verso tale figura, Coiro ripercorre la fortuna degli studi portati avanti da due allievi di Pietro Toesca ma legati entrambi alla rivista *Paragone* come Antonia Nava Cellini e, per l'appunto, Ferdinando Bologna. Del quale, Coiro sottolinea alcune considerazioni espresse in occasione del documentario su Giovan Battista Spinelli (Federico e Francesco De Melis, 2014), una lunga e dotta conversazione filmata nella biblioteca del grande storico dell'arte a San Panfilo d'Ocre (L'Aquila) e proiettata pubblicamente per la prima volta proprio in occasione del Convegno a Lui dedicato nel settembre 2021.

Nella sezione riservata al Settecento, il contributo di Augusto Russo segue altresì l'iter intrapreso da buona parte dei colleghi per i propri scritti: parte cioè anch'esso dagli studi di Bologna su una precisa figura di artista per poi ampliarne la conoscenza, proponendo nuovi dati ed elementi di riflessione. È il caso di Francesco De Mura, tra i migliori allievi di Solimena e quello che ancora oggi necessita maggiormente di una ampia ricognizione, a cui meritoriamente contribuiscono le ricerche dell'Autore che va ad inserirsi nel solco tracciato, tra gli altri, da Raffaello e Stefano Causa, Vincenzo Rizzo, Nicola Spinosa e, per l'appunto, Ferdinando Bologna. Nella prima parte dell'intervento, egli traccia una utilissima e sintetica storia degli studi sul pittore che ha anche lo scopo di illustrare quale posizione avesse il Professore riguardo al De Mura e come e quanto fosse stato influenzato da chi se ne era occupato prima di Lui. Nella seconda parte, Russo segue le orme del Maestro anche per quanto riguarda le fonti e i documenti di cui si serve, e nello specifico dei *Giornali* delle cronache di Montecassino, nei quali è possibile reperire informazioni e notizie sulla presenza nel cantiere dell'abbazia di grandi artisti come il De Mura, talvolta anche di natura divertente come a proposito dell'ingombrante presenza della moglie del pittore mal sopportata dai monaci. Si tratta di un tipo di fonte, come lo stesso Autore ricorda, analoga ai tomi de *I codici e le arti a Monte Cassino* pubblicati dal Caravita pochi anni dopo l'Unità d'Italia e che per primo Bologna aveva utilizzato e valorizzato a proposito della monografia sul Solimena.

Nella quinta sezione, riservata all'Otto e al Novecento, Luca Palermo si sofferma su uno dei testi capitali di Bologna, quel *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia* (1972) divenuto da subito un punto di riferimento per critici e teorici. L'Autore ricostruisce il contesto nel quale nacque e si diffuse tale libro, approfondendo tanto le influenze del Bologna di quel periodo e in particolare il pensiero di Walter Benjamin, quanto le reazioni che esso scaturì, a cominciare dalle recensioni di Giovanni Klaus Koenig e Giovanni Previtali. A distanza di più di trent'anni dalla sua uscita, nella prefazione alla riedizione immutata del 2006, lo stesso Bologna ricordava ironicamente che ancora vi si poteva avvertire la «puzza di Sessantotto», e che

giusto così doveva essere, dacché anche un testo che riflette sul fatto artistico è figlio del proprio tempo e tale deve restare.

Lo spettro di Benjamin si aggira anche nel contributo di una delle allieve più care a Bologna e con la quale ho il privilegio di curare questo omaggio al Maestro. In apertura dell'ultima sezione, Rosanna Cioffi dedica il suo saggio alla figura di Teofilo Patini, ennesimo grande esponente della civiltà figurativa meridionale – questa volta della seconda metà del XIX secolo! – riscoperto e valorizzato da Bologna, nato come lui in terra d'Abruzzo, attraverso l'allestimento di una mostra (1989-90) e la realizzazione di un volume importante e innovativo al quale lei stessa aveva collaborato. Partendo da un recente libro sulla civiltà contadina di uno storico del calibro di Adriano Prosperi, e ancor più significativamente dalla sua copertina, l'Autrice riflette sul valore davvero 'sociale' dell'opera del pittore di Castel di Sangro, nel linguaggio adottato prima ancora che nell'iconografia. E per rimarcare quanto Bologna considerasse le opere d'arte testimonianze della loro epoca grazie alle caratteristiche formali e stilistiche, anche lei avverte l'esigenza di condividere i propri ricordi di allieva, tornando per un attimo, in poche righe, a quando era studentessa della 'Federico II' e seguiva affascinata le lezioni del Professore negli anni immediatamente successivi a quel Sessantotto di cui *Dalle arti minori all'industrial design*, testo che nasceva in quel periodo, era e continua per fortuna a essere impregnato.

Quel che affiora nel saggio di Rosanna Cioffi e in molti altri del volume è l'insostituibilità dell'esperienza del contatto diretto con Ferdinando Bologna, i cui pur fondamentali scritti non potranno mai pienamente restituire. Perché la lezione di un Maestro diventa realmente memorabile allorquando si ha la fortuna di incontrarne uno vero e di poterlo a lungo frequentare, come un assetto a una fonte perenne e inesauribile di sapere.

DALL'ATTIVITÀ ESPOSITIVA ALL'INSEGNAMENTO:
'CONOSCERE PER CONSERVARE'
E 'CONSERVARE PER CONOSCERE'

IL FERDINANDO BOLOGNA DELLE ORIGINI

RICCARDO NALDI*

Lo scritto si propone di indagare alcune tra le principali componenti dell'impianto storico del primissimo Ferdinando Bologna, fra Pietro Toesca, Roberto Longhi e il Benedetto Croce dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici. Gli anni Cinquanta furono decisivi per la formazione del giovane Bologna, che riuscì a intrecciare l'attività di studioso a quella, assai intensa, di riordinatore delle collezioni di Capodimonte e di curatore di numerose mostre. L'impresa riuscì pienamente e consentì di porre le basi storiografiche sulle quali ancora si fondano gli studi sull'arte meridionale tra Medioevo ed età moderna.

The essay aims to investigate some of the principles of the historical system of the very first Ferdinando Bologna, between Pietro Toesca, Roberto Longhi and Benedetto Croce at the time of the Istituto Italiano per gli Studi Storici. The Fifties were decisive for the formation of the young Bologna, who managed to intertwine the very intense active scholar to that of supervisor of the collections of Capodimonte and curator of numerous exhibitions. The endeavour fully succeeded and allowed to lay the historiographic bases for the following studies on southern art between the Middle Ages and the Early Modern Age.

Il titolo di questo intervento, come è evidente, è esemplato su quello del libro *La pittura italiana delle origini*, uscito nel 1962 presso gli Editori Riuniti¹ e che, nel piano generale dell'opera, rappresenta il primo volume della collana *La pittura italiana*, diretta da Roberto Longhi e strutturata in 15 tomi. Nel 1961 era già stata pubblicata *La maniera italiana* di Giuliano Briganti²; nel 1966 sarebbe poi uscito *Il gotico internazionale in Italia* di Liana Castelfranchi Vegas³. Sono gli unici tre titoli di un progetto affascinante e ambizioso, che però non fu portato a compimento (fig. 1).

La pittura italiana delle origini non è il primo libro di Ferdinando Bologna. Nel 1958 erano state pubblicate la monografia dedicata a Francesco Solimena e quella su Roviale 'spagnuolo': due lavori in cui la singola personalità era ricollocata, con ampiezza di nessi storici, all'interno del contesto artistico e culturale entro cui aveva operato⁴. Ma, per il suo impegno storiografico, il libro del 1962 rappresenta il punto di arrivo di uno studioso di 37 anni che, nei suoi primi 15 anni di attività, aveva impresso agli studi un'accelerazione bruciante, che ne avrebbe poi sostenuto tutta la lunga carriera.

Come ha osservato Francesco Gandolfo, *La pittura italiana delle origini* è un testo «coraggioso e controcorrente», poiché si fonda sulla formulazione di un concetto di qualità, cercandone le ragioni di un giudizio di

* Università di Napoli 'L'Orientale' - Dipartimento di Scienze Umane e Sociali (nriccardo@unior.it)

1. BOLOGNA 1962.
2. BRIGANTI 1961.
3. CASTELFRANCHI VEGAS 1966.
4. BOLOGNA 1958a; BOLOGNA 1958b.

SCHEMA DELLA COLLANA	
1	La pittura delle origini.
2	Da Cimabue all'estinguersi della corrente giottesca.
3	Il '300 nell'Italia del Nord.
4	Il gotico internazionale.
5	Masaccio, Piero della Francesca, Domenico Veneziano, Angelico, Paolo Uccello, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Carpaccio.
6	Il tardo '400 nell'Italia centrale.
7	Scuarcionismo. Mantegna. La pittura ferrarese e lombarda nel '400.
8	La pittura veneta.
9	Raffaello, Michelangelo, Correggio.
10	La maniera italiana.
11	Caravaggio e caravaggeschi.
12-13	Il Seicento.
14	Il Settecento.
15	Moderni e contemporanei.
Volumi pubblicati:	
La maniera italiana (vol. X) A cura di Giuliano Briganti	
La pittura delle origini (vol. I) A cura di Ferdinando Bologna	
Di prossima pubblicazione:	
Caravaggio e i caravaggeschi A cura di Roberto Longhi	

Editori Riuniti Via dei Frentani, 4 - Roma

Fig. 1: *La pittura italiana*, diretta da Roberto Longhi, Roma, Editori Riuniti, schema della collana.

merito all'interno di un arco cronologico assai ampio, lungo circa sette secoli⁵. Già per questa impostazione, aggiungerei, Bologna dimostra chiaramente di non aver affatto dimenticato l'imprinting ricevuto da Pietro Toesca, suo primo maestro. Non procede per accumulo indiscriminato, ma va alla ricerca di un criterio logico e unificante. Anche il punto di avvio del volume rivela un'audace originalità poiché, saltando la fase del paleocristiano, pone al centro la questione longobarda, partendo dagli affreschi della chiesa di Santa Sofia a Benevento. Sono solo frammenti, ma che Bologna interpreta come l'opera di artisti capaci di far rivivere una «ampiezza della forma umana [...] sicura e integra», ricollegandosi a canali figurativi di derivazione orientale-siriana⁶.

La biografia di Ferdinando Bologna annovera due date fondamentali nel suo percorso d'avvio di storico dell'arte: l'anno accademico 1946-1947, quando si laurea con una tesi dal titolo *Per l'arte di Silvestro dell'Aquila*, discussa con Pietro Toesca presso l'Università di Roma; il 1950, quando diviene funzionario della Soprintendenza alle Gallerie della Campania; nello stesso anno entra a far parte, insieme a Francesco Arcangeli, Giuliano Briganti e Federico Zeri, del comitato di redazione del primo numero della rivista «Paragone», fondata da Roberto Longhi⁷. Francesco Abbate mi ha detto che il maestro era rimasto particolarmente impressionato da un aureo cataloghino di opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza de L'Aquila (prefazione di Umberto Chierici), nel quale il resoconto dell'intervento conservativo diventava l'occasione per tratteggiare i lineamenti di persone artistiche quali il 'Maestro di Beffi', il 'Maestro di san Giovanni da Capestrano', il 'Maestro dei polittici crivelleschi' che, ancorché anonime, venivano recuperate dall'acribia filologica del giovane Bologna nella specificità della loro cultura figurativa⁸.

Tra le due date, va collocato l'anno accademico 1948-1949, trascorso presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, fondato nel 1946 da Benedetto Croce e diretto da Federico Chabod⁹. L'importanza di questa esperienza nel percorso formativo di Bologna va sottolineata per due ordini di motivi. Innanzitutto, è proprio nell'ambito del lavoro svolto presso l'Istituto che lo studioso gettò le prime fondamenta sulle quali avrebbe poi costruito *La pittura italiana delle origini*. Rimonta infatti al marzo 1949 una lunga recensione del *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi, apparso nel 1948¹⁰.

Lo scritto di Bologna fu pubblicato nel periodico *Lo spettatore italiano*, fondato a Roma all'inizio del 1948 da Elena Croce, dal marito Raimondo Craveri e da Pietro Antonelli; un mensile di cultura e di letteratura, di temi politici e sociali¹¹.

Nella recensione, Bologna metteva in risalto i due apporti che gli apparivano fondamentali nel saggio di Longhi: «il primo è relativo all'interpretazione storica della pittura duecentesca in Toscana»; «il secondo contributo [...] consiste nella fondamentale messa a punto del problema dell'arte bizantina, dal sec. IX in poi, la cui portata è giustamente ridotta entro il giro di un [...] grafico esercizio di letteratura e che perciò è espunta dal cammino più denso e concreto del Medioevo Occidentale»¹². Ma nella recensione vi è anche un altro passaggio di notevole importanza, che ci aiuta a comprendere il rapporto, da sempre criticamente dialettico, che Bologna ebbe con Longhi: «è tempo che i giovani longhiani (s'intende che l'avvertimento mi tocca per primo), piuttosto che ripetere dal Maestro la complessa esercitazione verbale o l'acuto attribuzionismo, ne comprendano [...] la vera capacità di storia»¹³, che Bologna vede massimamente incarnata in una triade di elezione formata dall'*Officina ferrarese*, dai *Fatti di Masolino e di Masaccio*, dagli *Studi caravaggeschi*¹⁴.

Sempre nel 1949, Bologna pubblicò un'altra lunga recensione, un vero e proprio saggio, al volume di Gian Piero Bognetti, Gino Chierici e Alberto De Capitani d'Arzago dedicato alla chiesa di Santa Maria *foris portas* a Castelseprio¹⁵. Il testo apparve nella rivista *la Parola del passato*; anche in questo caso, non si tratta di un periodico di storia dell'arte in senso stretto, bensì di studi antichi, fondato nel 1946 e diretto da Giovanni Pugliese Carratelli, uno dei più stretti collaboratori di Benedetto Croce¹⁶. Nell'occasione, Bologna dava una prima formulazione della linea critica che poi lo avrebbe guidato ne *La pittura italiana delle origini*: indicare, almeno postulare, «l'esistenza nell'Oriente siriano-palestinese di un ambiente non retoricamente romano-imperiale, o misticamente astrattivo, ma cristiano-ellenistico»; individuare «la vita concreta nel medioevo, dalla miniatura carolingia a Giotto»¹⁷.

5. GANDOLFO 2007, pp. 13-14.

6. BOLOGNA 1962, pp. 26-29, *passim*.

7. CIOFETTA 2000; LEONE DE CASTRIS 2019.

8. BOLOGNA 1948.

9. SASSO 1987-1988; PUGLIESE CARRATELLI 1967-1968; HERLING 1996.

10. LONGHI 1948.

11. BOLOGNA 1949b. Sull'importanza di questa recensione ha opportunamente richiamato l'attenzione VARGAS 2019. Sul periodico: BUFACCHI 2022.

12. BOLOGNA 1949b, p. 50.

13. BOLOGNA 1949b, p. 51.

14. LONGHI 1934; LONGHI 1940. Per gli studi caravaggeschi si vedano almeno: LONGHI 1928-1929; LONGHI 1943.

15. BOGNETTI - CHERICI - DE CAPITANI D'ARZAGO 1948.

16. Per un primo inquadramento dello studioso: PUGLIESE CARRATELLI 2015.

17. BOLOGNA 1949a, p. 96.

Quando, nel 1948, Bologna vinse la borsa di studio per frequentare i corsi presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, si trovò di fronte a un Croce che aveva 82 anni e che ormai non poteva più rimandare di affrontare il suo non facile rapporto con l'insegnamento. «Fatevi in qua: v'indicherò io dove si trova ciò che voi non trovate, vi mostrerò come si esegue quella ricerca che voi non sapete eseguire», aveva scritto Croce nel 1945 nella *Lettera scarlatta*, un testo che, partendo da questioni di carattere politico, approdava a considerazioni storico-letterarie, incentrate sul rapporto tra 'vecchi' e 'giovani'¹⁸. Nel 1946, proprio nell'anno di fondazione dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, era poi uscita la *Postilla a una 'lettera scarlatta'*, nella quale Carlo Dionisotti aveva contribuito a riequilibrare i pesi tra il Croce critico e il Croce filologo: «Nel Croce», scrive Dionisotti, «la contemplazione delle cime suppone la conquista lenta delle pendenze ombrose, un itinerario che muove dal fondo delle valli e richiede un orientamento sicuro, una conoscenza tecnica del passato; insomma una implicita filologia. Oggi mi sembra che sia definitivamente chiarita la vanità di quel contemplare dall'alto senza il travaglio dell'ascesa [...]». L'avvistamento di «picchi illuminati dal sole, che è l'aspetto più appariscente e conclusivo della ricerca crociana della poesia», non può avvenire senza considerare che quei picchi «si stagliano sul cielo terso al di sopra di un mare di nuvole»¹⁹. Come a dire: anche la filosofica 'critica', volta a riconoscere la vera 'poesia', non può essere esercitata senza un esame testuale, seppure 'implicito'. Certo, da Croce non era lecito attendersi una filologia 'esplicita', intesa come edizione critica del testo²⁰; ma è solo grazie a lui e al suo saper leggere se piccoli e minimi della storia della letteratura sono stati riportati all'attenzione degli studi, consentendo, perciò stesso, al critico del testo di individuare viatici inattesi al reperimento di fonti e derivazioni.

L'incontro con Croce significava l'incontro con il saper leggere; comprendere che «leggere importa aver letto», come scrive ancora Dionisotti; e il saper leggere per Croce, «frequentatore assiduo di biblioteche [...] non è immaginabile fuori della sua biblioteca, a colloquio coi suoi libri. Lì è l'avvio della ricerca, nell'incontro coi testi [...]»²¹.

Bologna stesso avrebbe poi ricordato: «il suo [di Croce] indiscusso senso storico, maturato da una lunga esperienza di indagini positive»²². Questa «lunga

esperienza di indagini positive» ci viene raccontata da Croce nel *Contributo alla critica di me stesso*, pubblicato nel 1918. Ormai dedito alla sua «vocazione filosofica», come egli la definiva, Croce ricorda, tuttavia, il suo ritorno a Napoli nel 1886 dopo l'esperienza romana (1883-1886):

la mia vita si fece più ordinata, il mio animo più sereno e talvolta quasi soddisfatto, ma ciò accadde perché, lasciata la politicante società romana, acre di passioni, entrai in una società tutta composta di bibliotecari, archivisti, eruditi, curiosi [...]. Le speculazioni filosofiche della mia adolescenza erano ricacciate in un cantuccio dell'animo, da cui di tanto in tanto mandavano voci di rimprovero e di richiamo a vita più severa²³.

Guardando ai lavori condotti in questa epoca, scrive Croce, «io ora scorgo alcuni aspetti positivi; e, in primo luogo, nel compiacimento onde rievocavo quelle immagini del passato; e, in secondo luogo, nelle assidue e faticose ricerche, una formale disciplina che mi veniva dando alla laboriosità in servizio della scienza»²⁴. Come esempio di questa «formale disciplina» si può richiamare l'introduzione alla ricerca su *I teatri di Napoli*:

I miei amici della Società storica napoletana mi hanno sollecitato a narrare la cronaca della vita teatrale napoletana, additandomi come miniera inesplorata i trentuno enormi 'fasci' di carte dell'amministrazione teatrale del Settecento che si serbano nell'Archivio di Stato. E io li ho tutti esaminati [...] in lunghi mesi di lavoro.

E ancora:

[...] a me è parso conveniente estendere l'indagine ai secoli precedenti, in particolare al Cinque e Seicento, che per questa parte non sono stati ancora investigati²⁵.

Si può assumere come data simbolica di un abbassarsi in Croce della tensione alle ricerche storiche 'positive' il 1906, che è l'anno di chiusura della prima serie della *Napoli nobilissima*, di cui Croce era stato cofondatore²⁶. Dopo la pubblicazione dell'*Estetica* nel 1902 e dopo la fondazione, l'anno successivo, de *La critica*, l'esperienza delle ricerche di impianto esclusivamente filologico-documentario doveva apparire a Croce superata. Superata non vuol certo dire abbandonata, poiché sappiamo bene che la laboriosa officina crociana, anche nel campo di un tal genere di ricerche storico-erudite, non cessò mai di funzionare: basti pensare, giusto per limitarsi a un caso particolarmente caro proprio a Dionisotti, che la raccolta dei *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento* vide la luce tra il 1945 il 1952, che è poi l'anno stesso della morte di Croce²⁷.

18. La *Lettera scarlatta* era stata pubblicata nel quotidiano *Risorgimento liberale* il 25 novembre 1945; ora in CROCE 1963, II, pp. 247-248.

19. DIONISOTTI 1946, p. 21.

20. QUAQUARELLI 2012.

21. DIONISOTTI 1946, p. 21.

22. BOLOGNA 1972, p. 263.

23. CROCE 1918, pp. 26-27.

24. CROCE 1918, p. 29.

25. CROCE 1891, pp. 13-14.

26. WILLETTE 2000.

27. CROCE, 1945-1952.

Scavallando il Croce dell'*Estetica*, nel quale non poteva trovare conforto un giovane formatosi alla scuola di Pietro Toesca e Roberto Longhi, basata sulla specificità linguistica dell'opera d'arte da intendersi anche nella sua dimensione materica, sembra essere stato proprio il recupero di quella «lunga esperienza di indagini positive» ad aver attratto Bologna a Croce. Possiamo citare tre casi particolarmente esemplificativi:

- il saggio sugli *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, apparso in più puntate nella *Napoli nobilissima*²⁸;
- i saggi riuniti nel volume *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, in cui era toccato un tema che per Bologna avrebbe rappresentato una linea di ricerca di una vita, ossia quello delle congiunture tra le due sponde del Mediterraneo occidentale²⁹;
- la raccolta delle *Vite di avventure, di fede e di passione*, con il saggio su Galeazzo Caracciolo marchese di Vico, fondamentale per il taglio storico-religioso con il quale Bologna avrebbe messo a punto la sua interpretazione dell'arredo plastico della cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara³⁰.

Nel saggio sugli *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, Croce propugnava un allargamento del canone delle fonti artistiche napoletane precedenti a Bernardo De Dominici:

Innanzitutto, sarebbe anche opportuno uno spoglio accurato delle guide e delle descrizioni della città di Napoli dal secolo decimosesto alla prima metà del secolo decimottavo, ricavandone le notizie di artisti e di attribuzioni d'arte [...] occorrerebbe stampare o ristampare la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel del 1524; l'inedito *Discorso* del Tutini; i brani di Francesco De' Pietri sugli artisti napoletani; e le notizie originali tenute nell'*Abece-dario pittorico* del 1733 di Antonio Pellegrino Orlandi con le aggiunte di Antonio Roviglione³¹.

L'importanza ricoperta da Croce nel circoscrivere un nuovo perimetro allargato delle fonti storico-artistiche anteriori alle *Vite* di Bernardo De Dominici (1743-1745) ebbe un peso decisivo in alcuni dei primi e più storicamente impegnati contributi di Bologna. Fu proprio sulla base del manoscritto del frate certosino e sacerdote Camillo Tutini intitolato *De' pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori napoletani e regnicoli*, redatto fra il 1664 e il 1666, recuperato e pubblicato a stampa proprio da Croce³², che fu possibile a Bologna mettere a segno due colpi magistrali per l'avvio di un nuovo corso conoscitivo, e interpretativo, della pittura del Quattrocento in Italia meridionale.

Il primo fu la proposta di restituzione della pala francescana eseguita da Colantonio per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli, cui lo studioso congiunse, insieme ai due scomparti principali, anche alcuni dei *Beati francescani* dei pilastri³³. Il secondo fu il recupero dell'assetto complessivo dell'opera cardine del cosiddetto 'Maestro del polittico di san Severino', della quale Tutini aveva dato una puntuale descrizione, ricordando non solo «la tavola nell'altare maggiore della chiesa vecchia di San Severino, che si vede detto santo abate sedere con pivviale ricamato et a' lati vi sono molti santi con san Sosio martire et altri santi benedettini; pittura bene intesa con gran disegno e colorito a fondo di oro»; ma anche lo «scabello poi che posa detto quadro vi sono dipinte in figure picciole la vita di detto santo (si) vagamente, che è una delle belle opere (che) sieno a Napoli». Descrizione decisiva per restituire alla pala non solo il suo imprescindibile significato storico-religioso, ma anche il suo originario assetto tipologico, con la splendida predella, di cui Bologna aveva individuato due scomparti, prontamente integrati da altri due rintracciati nel suo archivio da Federico Zeri³⁴.

Credo che sia proprio in questo incrocio tra il magistero di Pietro Toesca e di Roberto Longhi (tenendo presente che i due non vanno certo presi come un insieme omogeneo, sia per metodo che per copertura di arco cronologico dei loro studi) e la lezione dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, attraverso l'incontro con il Croce estremo e con il Croce primigenio, con altre personalità come Federico Chabod e Giovanni Pugliese Carratelli, a connotare fin da subito l'impianto storiografico di Bologna all'interno della cerchia di Longhi.

Il 1950, quando esce il primo numero della rivista *Paragone*, il venticinquenne studioso è il più giovane membro del comitato di redazione. Con le enunciazioni contenute nelle *Proposte per una critica d'arte*, che costituisce l'editoriale della rivista, Bologna si trova di fronte a un Longhi che, avendo sempre a fondamento della sua ricerca la centralità dell'opera d'arte, ha tuttavia fatto larghe concessioni all'apertura dell'opera stessa al suo contesto storico. Se di Longhi è ormai diventata quasi proverbiale l'affermazione che «L'opera d'arte [...] è sempre un capolavoro squisitamente 'relativo'. L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte», tuttavia si dimentica spesso di ricordare che tale affermazione fa parte di un dittico, la cui anta complementare è che a tale rapporto necessita allargarsi, dacché è «il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non coinvolge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra»; ma

28. CROCE 1898a; CROCE 1898b; CROCE 1898c.

29. CROCE 1917.

30. CROCE 1936. Per San Giovanni a Carbonara si veda *infra*.

31. CROCE 1898c, p. 18.

32. CROCE 1898a.

33. BOLOGNA 1950a, pp. 92-93, 97 nota 34.

34. BOLOGNA 1955; ZERI 1955. La citazione da Tutini si trova in BOLOGNA 1977, p. 118, nota 3.

pur sempre senza allontanarsi dalla centratura dell'opera, poiché «tutto [...] si può cercare in essa, purché sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perché qualcosa manca al suo pieno intendimento»³⁵. Ed è chiaro che un orecchio educatosi presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, come era quello di Bologna, fosse particolarmente sensibile a intendere le giuste note del dittico longhiano nel quale, sembra di poter dire, è già *in nuce* quel 'metodo globale' che Bologna avrebbe poi enunciato nel primo volume della *Storia dell'arte italiana* dell'editore Einaudi, edito nel 1979³⁶.

Il 1950 è comunque un anno cruciale nella carriera professionale di Bologna, poiché, come si è già ricordato, egli entra nella pubblica amministrazione in qualità di direttore della Pinacoteca di Capodimonte, il cui nuovo allestimento andava conducendosi per ospitare le raccolte conservate nell'allora Palazzo degli Studi (oggi Museo Archeologico Nazionale).

Trovandoci a parlare dell'attività di Bologna nei primissimi anni Cinquanta, noi abbiamo il non comune privilegio di poterci avvalere del giudizio dato dal maestro sull'operato dell'allievo. Infatti Longhi, in un rinnovato rapporto con Napoli sollecitato proprio dall'attività che, sotto la direzione del soprintendente Bruno Molajoli, andavano instancabilmente conducendo Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, si adopra per richiamare all'attenzione di un vasto pubblico, composto non di soli addetti ai lavori, una sequenza di eventi espositivi che, ancora oggi, ci stupiscono per i loro esiti storiografici ancora vivi e, soprattutto, per il concentratissimo arco temporale in cui si svolsero³⁷.

La mostra sulle *Sculture lignee della Campania* fu allestita in occasione del Giubileo del 1950³⁸. Essa si colloca nel solco di una più ampia ripartenza degli studi su un tal genere di manufatti e aveva il suo precedente più immediato nella *Mostra della antica scultura lignea senese*, tenutasi nel 1949 nel Palazzo Pubblico di Siena a cura di Enzo Carli³⁹.

Il titolo della mostra napoletana rischia di essere quanto meno riduttivo, poiché essa si proponeva, programmaticamente, di contribuire a superare «la diffusa convinzione circa una scultura lignea a sé stante,

quasi popolaesca parafrasi della scultura in marmo e in bronzo», come scrive Molajoli nella *Prefazione*⁴⁰. La mostra rientrava in un «programma di revisioni sistematiche che, dopo la guerra, la Soprintendenza alle Gallerie della Campania sta attuando nella regione»⁴¹ ed era stata preceduta da una massiccia campagna di restauri; alla maniera di un testo letterario, andavano rimosse le continue riscritture (si intende ridipinture) cui nel corso dei secoli venivano non di rado sottoposti i manufatti lignei:

Da quest'opera di vero e proprio recupero è derivato non solo il risultato praticamente apprezzabile di una nuova sicurezza o, quanto meno, di una lunga proroga nella conservazione di tanti cimeli artistici altrimenti destinati a completa rovina, ma altresì una possibilità di nuova e talora rivelatrice 'lettura del testo originale' ch'era mancata agli studiosi che ci avevano preceduto.

Poter oggi offrire a tutti un testo filologicamente accertato se è il primo adempimento dei nostri più diretti obblighi relativi alla cura del patrimonio artistico che ci è affidato, non ci esime tuttavia dall'impegno esplicito di una prima sistemazione critica delle opere d'arte così recuperate⁴².

L'esposizione e, soprattutto, il catalogo che l'accompagna, ha finito col rappresentare un insuperato repertorio, formatosi non già per via di accumulazione indiscriminata, ma di giudizio storico e critico, della scultura in Campania nel suo complesso, lungo un arco cronologico che parte dal IX per arrivare al XVIII secolo. Corredato da un ampio repertorio bibliografico curato da Oreste Ferrari, da un non usuale indice dei nomi e dei luoghi, siamo di fronte a un vero e proprio volume monografico, in cui la materia viene suddivisa in cinque capitoli: quelli dedicati all'alto Medioevo e al Cinquecento spettano a Bologna; quelli dedicati, rispettivamente, al Trecento e al Quattrocento, sono di Causa, mentre il capitolo dedicato al Manierismo e al Barocco non si fece in tempo a corredarlo di un saggio di accompagnamento e risulta composto unicamente di schede, redatte in massima parte da Bologna stesso; pur tuttavia, vi si trovano passaggi di fondamentale importanza per un riequilibrio dei valori figurativi, e quindi delle persone artistiche, dei secoli XVII e XVIII. Né va dimenticato, a riprova della complessità e della densità del lavoro svolto, che il titolo non dà pienamente conto della varietà dei materiali presi in esami, essendo presenti in mostra anche opere in marmo, in alabastro, in argento. Per la scultura in marmo, uno dei casi più appariscenti era costituito dalla presenza della *Madonna con il Bambino* di Francesco Laurana, proveniente dalla chiesa napoletana di Sant'Agostino alla Zecca⁴³.

35. LONGHI 1950, pp. 17-18.

36. BOLOGNA 1979, pp. 273-282.

37. LONGHI 1955. Di questa straordinaria stagione espositiva andranno almeno ricordate, oltre a quella sulla scultura lignea in Campania (si veda la nota successiva) le mostre: *Fontainebleau e la maniera italiana* (BOLOGNA - CAUSA 1952); *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli* (CAUSA 1954); *Mostra del ritratto storico napoletano* (DORIA - BOLOGNA 1954); *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII* (BOLOGNA 1955). Per una ricognizione più esaustiva delle esposizioni napoletane degli anni Cinquanta si rimanda a ZECCA 2019, p. 256, nota 25.

38. BOLOGNA - CAUSA 1950.

39. CARLI 1949.

40. B. Molajoli in BOLOGNA - CAUSA 1950, p. 12.

41. B. Molajoli in BOLOGNA - CAUSA 1950, p. 10.

42. B. Molajoli in BOLOGNA - CAUSA 1950, pp. 11-13.

43. CAUSA 1950, pp. 143-148, n. 62.

La compresenza di legno e marmo, che nelle intenzioni dei curatori derivava dalla necessità critica non solo di garantire un più fluido svolgimento alla narrazione storica, ma anche di negare ogni divario di qualità dettato da gerarchie di 'nobiltà' della materia, è testimoniata da questa veduta di una delle sale della mostra dedicate al Medioevo, dove il *Calvario* della cattedrale di Scala (nei pressi di Ravello) veniva associato a due delle protomi della porta di Federico II a Capua (fig. 2)⁴⁴.

proponeva, innanzitutto, di riprendere la «discussione con sentimento della qualità delle opere e senza pregiudizi culturalistici»; il che equivaleva ad applicare anche alla produzione scultorea quella «radicale messa a punto» che Longhi aveva attuato con il suo *Giudizio sul Duecento*⁴⁵. È in questo saggio, fra l'altro, che compare la prima segnalazione degli affreschi di Santa Sofia a Benevento⁴⁶. Rientra in questa opera di riequilibrio dei valori l'importanza assegnata alla lastra di



Fig. 2: Allestimento di una sala della mostra *Sculture lignee nella Campania*. Napoli, Palazzo Reale, 1950.

Ancora una volta tocchiamo con mano come fin da subito, e per sempre, la componente medievistica sia stata per Bologna strettamente intrecciata a quella modernistica. Il primo contributo dello studioso al catalogo tocca l'alto medioevo e ha come titolo *Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*. Obiettivo precipuo è quello di sottoporre a valutazione critica la linea interpretativa che vedrebbe lo svolgimento dell'arte campana, a partire addirittura dalla Villa dei Misteri di Pompei per giungere fino all'età di Federico II, all'insegna di un perenne, quasi innato e connaturato classicismo. Bologna si

marmo con un soggetto che allora si definiva semplicemente come *Figurazione barbarica* e che poi si è proposto di riconoscere in un cavaliere che uccide un leone. Un'opera conservata nella cattedrale di Aversa e a cui aveva attribuito un particolare risalto un saggio di Wolfgang Volbach del 1942 come espressione delle rappresentazioni di animali⁴⁷ e che ora Bologna vede di «eccezionale violenza barbarica, pre-picassiana»⁴⁸, che lascia intendere, insieme ad altri manufatti che ad

44. BOLOGNA 1950b, pp. 53-55, n. 15 (Scala); pp. 28-29, 56, n. 17 (Capua).

45. BOLOGNA 1950b, p. 22.

46. BOLOGNA 1950b, pp. 23-24, figg. 1-2.

47. VOLBACH 1942.

48. BOLOGNA 1950b, pp. 24; 31-33, n. 1.

essa si legano, come in Campania «sia esistito un filone di cultura barbarica violenta, in rapporto con fatti eccezionali di provenienza nordica [...] la cui ostinata libertà è il solo fatto valido in Europa da porre a fianco della spregiudicata passione del neolatino carolingio»⁴⁹. L'esistenza di questo filone, ulteriormente precisato come un retaggio di cultura longobarda fondamentale per il definirsi di un 'romanico campano', è stata poi ribadita dal collegamento con altre sculture, dello stesso ambito se non della stessa mano, conservate sempre nella cattedrale di Aversa⁵⁰.

Il secondo saggio di Bologna tocca invece i *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, che ruotano intorno alla individuazione delle peculiari specificità culturali e figurative di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Le due personalità vengono scandagliate a fondo, nei loro fondamenti di filologia e di cultura, in un saggio che è un imprescindibile punto di partenza degli studi sulla scultura del Cinquecento nella capitale meridionale. Bologna è il primo studioso che prova ad addentrarsi in una distinzione tra lo stile di Ordóñez e quello di de Siloe, finalmente motivata da un'attenta e approfondita lettura delle peculiarità stilistiche delle opere. Nell'ambito di questo scandaglio delle fonti figurative dei due scultori spagnoli, tocca sempre a Bologna l'individuazione e la messa in valore del ruolo esercitato da Andrea Sansovino, probabilmente già conosciuto in occasione del transito da Firenze verso il Portogallo e ritorno: un viaggio che rappresentò per i due spagnoli «un gravitare eccentrico nell'anti-rinascimento». Dello scultore toscano, Bologna delinea «un profilo di romantico fine secolo, fra Filippino Lippi e Piero di Cosimo. Questo modo, palesemente, egli lo recò in Portogallo e non lo prese». Altra intuizione decisiva di Bologna fu quella di individuare un gruppo di artisti, per solito mai messi in connessione dalla precedente storiografia con gli sviluppi della scultura napoletana: «il Rustici, il Cosini, Andrea Ferrucci, Pierino da Vinci, il Tribolo e persino il giovane Jacopo Sansovino [...]», i quali profilano, «a fronte del Bandinelli quasi Bronzino e dell'Ammannati quasi Vasari, una vera e propria 'fronda' di romanticismo fiorentino che converrà studiare. Senza sorpresa, allora, anzi a conferma, tali avvenimenti accadevano al cospetto del Pontormo e del Rosso, e il loro seguito più probabile a Firenze fu, a fianco di Francesco Salviati, in Vincenzo de' Rossi»⁵¹. Quasi profetico l'avvistamento, in questa brigata di scultori protagonisti della dialettica tra Napoli e la Toscana, dell'allora poco noto Andrea Ferrucci da Fiesole, che poi si sarebbe rivela-

to un protagonista, autore di un consistente *corpus* di opere, della scultura a Napoli nei primi due decenni del Cinquecento⁵². 'Anticlassici' e 'manieristi'. Ecco alfine approdare Ordóñez e de Siloe, ognuno con una propria, e ben distinta, personalità, a quel filone della cultura artistica italiana fra Quattro e Cinquecento intorno al quale Roberto Longhi aveva dato, e avrebbe continuato a dare, per la pittura, contributi decisivi. Il saggio di Bologna precede di tre anni quello di Longhi su Alonso Berruguete e Pedro Machuca, «i comprimarj spagnoli [potremmo dire: alla stregua di Ordóñez e de Siloe] della maniera italiana», riconosciuti «tra i primi e più spericolati artificieri di quella miccia serpentina che da Firenze circolò rapida in tutta Europa per un secolo, o poco meno»⁵³. Ma è significativo che uno studioso come Bologna, in questo rivelando la sua formazione presso l'Istituto fondato da Croce, aprisse il fatto artistico dell'«anticlassicismo» alle prime manifestazioni del dissenso religioso, citando il libro di Frederic Corss Church sui riformatori italiani, tradotto nel 1935 da Delio Cantimori⁵⁴.

Gian Giotto Borrelli⁵⁵ è stato molto attento nell'osservare che la materia trattata in *Sculture lignee nella Campania* ebbe come una sorta di appendice nella *Mostra del ritratto storico napoletano*⁵⁶, curata da Bologna insieme a Gino Doria, altro crociano doc e cultore di quella storia che si è portati a definire 'locale', attribuendo all'aggettivo un valore limitativo, mentre invece, nell'accezione migliore, rappresenta un imprescindibile punto di partenza filologico⁵⁷. Nell'occasione, Bologna restituisce agli esordi di Cosimo Fanzago il ritratto del giurista Girolamo Flerio, conservato nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli. Un'attribuzione 'difficile', audace, ma che consentiva allo studioso di chiamare in causa un'altra opera chiave per chiarire la formazione dell'architetto-scultore di Bissone. Si tratta del poco frequentato *Sant'Ignazio di Loyola* custodito nel camposanto di Cosenza⁵⁸. Era così individuata l'origine tardomanieristica di un artista che, solitamente, viene inteso come il fondatore della corrente barocca a Napoli, ma che, in realtà, quel fondo tardomanieristico non lo perse mai.

Ma la mostra sul *Ritratto storico napoletano*, raro e ben riuscito caso in cui la storiografia erudita si unisce a una penetrante analisi del linguaggio storico artistico – a riprova di questo inestricabile intreccio metodologico sta il fatto che nelle schede non sono precisate

49. BOLOGNA 1950b, p. 33, n. 1.

50. GANDOLFO 1999, p. 12, figg. 23-24.

51. BOLOGNA 1950c, pp. 163-164, *passim*. Sul viaggio in Portogallo di Sansovino e sul suo probabile soggiorno a Toledo: NALDI 2019, p. 109.

52. NALDI 2002.

53. LONGHI 1953, p. 51.

54. CHURCH 1932. Questo taglio interpretativo è stato ripreso anche in seguito dallo studioso; si veda BOLOGNA 1988-1989.

55. BORRELLI 2007, p. 40.

56. DORIA - BOLOGNA 1954.

57. PISCOPO 1992.

58. DORIA - BOLOGNA 1954, pp. 24-25, n. 27.

le rispettive spettanze dei due autori – porta all’attenzione un altro caso, questo davvero eccezionale e per solito trascurato dalla storiografia: il trasporto da San Giacomo degli Spagnoli agli ambulacri del Palazzo Reale della statua a figura orante di Pedro de Toledo e della sua prima moglie María Osorio Pimentel, tratte di peso, è proprio il caso di dire, dal sepolcro conservato nella chiesa (fig. 3). Il viceré tornava a casa sua.

Par quasi che si vogliano evocare esempi di analogo coinvolgimento della cittadinanza nel transito per le vie di grandi, simbolicamente identitarie, opere d’arte, come il caso del trasporto del *David* di Michelangelo dall’officina del maestro a Palazzo Vecchio (1504). Peccato che, come si diceva, la scheda che narra questa eccezionale vicenda venga poco frequentata dagli studiosi, perché si chiude con un giudizio critico fonda-



Fig. 3: Giovanni da Nola, *Sepolcro di Pedro de Toledo e di María Osorio y Pimentel*. Napoli, Pontificia Reale Basilica di San Giacomo degli Spagnoli.

L’evento viene narrato come un caso che coinvolse la cittadinanza «non meno che le profonde trincee scavate nella strada di Toledo». Un passaggio da additare, anche sotto il profilo letterario, quello che descrive la traslazione delle due statue:

Imbracati, imbrigliati e anche, diremmo, simbolicamente imbavagliati, i due marmi, ognuno del peso di una tonnellata circa, seguiti dall’occhio ansioso del marchese de Vargas, e affidati a una squadra di robustissimi *vastasi* (ognuno dei quali, a sua volta, era una statua michelangelolesca), compirono felicemente il percorso, ascsero lo scalone della Reggia e continuarono a pregare divotamente sul basamento già preparato, cadendo sulle loro teste recline, alla parete di fondo, lo sguardo del loro Signore e Padrone Carlo V⁵⁹.

mentale per intendere le peculiarità della cultura figurativa di Giovanni da Nola nella sua fase tarda:

Nel Don Pedro, il modulo rinascimentale classicizzante del ritratto, condotto sotto la forte influenza del Montorsoli [...] si somma esteriormente al vigoroso impianto realistico [aggiungeremmo: retaggio degli inizi come intagliatore in legno], tanto da denunciare, tra parti intensissime e improvvisi raggelamenti, tutte le contraddizioni interne dell’arte cinquecentesca del mezzogiorno, le stesse di gran parte del Cinquecento iberico⁶⁰.

Una penetrante chiave interpretativa per leggere le peculiarità del Cinquecento napoletano – da attribuirsi, ci sembra, a Bologna –, ma con l’attenzione sempre rivolta al tema delle ‘congiunture’ con la sponda occidentale del Mediterraneo.

59. DORIA - BOLOGNA 1954, pp. 11-12, n. 9. Lo sguardo di Carlo V si riferisce al ritratto dell’imperatore eseguito da Bernard van Orley (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte), anch’esso presente in mostra (pp. 9-10, n. 7).

60. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 12.

Gli anni Cinquanta, un decennio d'oro della storiografia artistica dedicata ad opere napoletane lette in una chiave non più angustamente e, quasi rassegnatamente, erudita e localistica, ma con slargo critico di ampiezza europea, vide un'esplosione di mostre che ancora colpiscono per il rapporto quantità/qualità. Eppure, come si è detto, i registi di queste straordinarie imprese erano sempre gli stessi due: Ferdinando Bologna e Raffaello Causa (fig. 4). E, se allarghiamo lo sguardo ad altre aree dell'Italia meridionale, come ad esempio la Puglia, troviamo situazioni non dissimili. La *Mostra dell'arte in Puglia*, curata da Michele D'Elia, il cui catalogo è a tutt'oggi è una sorta di manuale di riferimento per chi voglia accostarsi all'arte del tacco della Penisola⁶¹, si deve al pionieristico spirito di ricerca, modulato su tempi lunghi, del curatore e di sua moglie: «... per quattro anni», scrive Pina Belli D'Elia, «tutte le energie e le attenzioni si sarebbero concentrate infatti esclusivamente sulla preparazione della mostra. Ovvero, in quella prima fase, sul reperimento e lo studio del maggior numero possibile di opere d'arte sparse sul territorio pugliese».

A sostegno di questa ricognizione a tutto campo vi erano «una disponibilità di tempo e una *possibilità di concentrazione* [corsivo mio] oggi impensabili nonché un mezzo di trasporto – macchina e autista – messo a disposizione dalla Provincia di Bari»⁶².

Nonostante i mezzi limitati, le imprese di cui si è narrato furono compiute da studiosi coadiuvati da collaboratori di alta professionalità: la conoscenza del territorio si fondeva alla ricerca fresca e non di riciclo, il restauro alla presentazione delle opere con allestimenti chiari e luminosi, accompagnati da cataloghi snelli, da tenere in mano mentre si gira tra le sale, corredati spesso da ottime fotografie eseguite *ex novo*. Di queste mostre siamo ancora a discutere come capisaldi degli studi.



Fig. 4: Raffaello Causa e Ferdinando Bologna all'inaugurazione della mostra *Fontainebleau e la maniera italiana*. Napoli, Mostra d'Oltremare, 26 luglio 1952.

61. D'ELIA 1964.

62. BELLI D'ELIA 1996, p. 18.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BELLI D'ELIA 1996 = P. Belli D'Elia, "Nel segno dell'amicizia", in *Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia. Arte. Restauro e tutela. Archivistica*, a cura di C. Gelao, Matera 1996: 17-23.
- BOGNETTI - CHIERICI - DE CAPITANI D'ARZAGO 1948 = G.P. Bognetti - G. Chierici - A. De Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano 1948.
- BOLOGNA 1948 = *Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie. Aquila. I^a mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra (L'Aquila, 1948), schede di F. Bologna, L'Aquila 1948.
- BOLOGNA 1949a = F. Bologna, "Gli affreschi di S. Maria foris portas a Castelseprio", in *La parola del passato* IV, 1949: 83-96.
- BOLOGNA 1949b = F. Bologna, "Roberto Longhi, Giudizio sul Duecento, Proporzioni, II", in *Lo spettatore italiano* II, 3, 1949: 50-52.
- BOLOGNA 1950a = F. Bologna, "Il Maestro di San Giovanni da Capestrano", in *Proporzioni* III, 1950: 86-94.
- BOLOGNA 1950b = F. Bologna, *Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950: 21-60.
- BOLOGNA 1950c = F. Bologna, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950: 153-182.
- BOLOGNA 1954 = *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII*, catalogo della mostra (Salerno, cattedrale, settembre 1954 - settembre 1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.
- BOLOGNA 1955 = F. Bologna, "Il polittico di San Severino Apostolo del Norico", in *Paragone* 61, 1955: 3-17.
- BOLOGNA 1958a = F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.
- BOLOGNA 1958b = F. Bologna, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1958.
- BOLOGNA 1962 = F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962 (ed. consultata Roma 1978).
- BOLOGNA 1972 = F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972.
- BOLOGNA 1977 = F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi", in *Storia dell'arte italiana*, parte I (*Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali), I (*Questioni e metodi*), Torino 1979: 163-282.
- BOLOGNA 1988-1989 = F. Bologna, "Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di 'Gesù bambino portacroce' e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli", in *Prospettiva* 53-56 (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I), 1988-1989: 353-361.
- BOLOGNA - CAUSA 1950 = *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950.
- BOLOGNA - CAUSA 1952 = *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo, 26 luglio - 12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1952.
- BORRELLI 2007 = G.G. Borrelli, "Sculture lignee nella Campania", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 35-45.

- BRIGANTI 1961 = G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma 1961.
- BUFACCHI 2022 = E. Bufacchi, *Elena Croce e «Lo Spettatore Italiano»: una vocazione per la civiltà. Con una scelta di scritti e gli indici della rivista (1948-1956)*, Soveria Mannelli (CZ) 2022.
- CARLI 1949 = *Mostra della antica scultura lignea senese*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 1949), a cura di E. Carli, Firenze 1949.
- CASTELFRANCHI VEGAS 1966 = L. Castelfranchi Vegas, *Il gotico internazionale in Italia*, Roma 1966.
- CAUSA 1950 = R. Causa, “Contributi alla conoscenza della scultura del '400 a Napoli”, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950: 105-150.
- CAUSA 1954 = *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo, 1954), a cura di R. Causa, Napoli 1954.
- CHURCH 1932 = F.C. Church, *The Italian Reformers. 1534-1564*, New York 1932 (trad. consultata *I riformatori italiani*, Firenze 1935).
- CIOFETTA 2000 = S. Ciofetta, “Bologna, Ferdinando”, in *Enciclopedia italiana*, VI appendice, Roma 2000 (consultato on-line).
- CROCE 1891 = B. Croce, *I teatri di Napoli*, Napoli 1891 (ed. consultata a cura di G. Galasso, Milano 1992).
- CROCE 1898a = B. Croce, “Il Manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell’arte napoletana”, in *Napoli nobilissima* VII, 1898: 121-124.
- CROCE 1898b = B. Croce, “La lettera di Pietro Summonte”, in *Napoli nobilissima* VII, 1898: 195-197.
- CROCE 1898c = B. Croce, “Scrittori della storia dell’arte napoletana anteriori al De Dominicis”, in *Napoli nobilissima* VII, 1898: 17-20.
- CROCE 1917 = B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari 1917.
- CROCE 1918 = B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Napoli 1918 (ed. consultata a cura di G. Galasso, Milano 1989).
- CROCE 1936 = B. Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione [...]*, Bari 1936.
- CROCE 1945-1952 = B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari 1945-1952.
- CROCE 1963 = B. Croce, *Scritti e discorsi politici*, 2 voll., Bari 1963.
- D’ELIA 1964 = *Mostra dell’arte in Puglia dal tardo antico al rococo*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 1964), a cura di M. D’Elia, Roma 1964.
- DIONISOTTI 1946 = C. Dionisotti, “Postilla a una ‘lettera scarlatta’”, in *La rassegna d’Italia* I, 1946: 250-254 (ed. consultata in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1980³): 18-23.
- DORIA - BOLOGNA 1954 = *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), a cura di G. Doria - F. Bologna, Napoli 1954.
- GANDOLFO 1999 = F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Roma - Bari 1999.
- GANDOLFO 2007 = “La pittura italiana delle origini e gli studi sull’alto medioevo”, in *I libri di Ferdinando Bologna*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 13-19.
- HERLING 1996 = M. Herling, “L’Istituto dal 1946 al 1995”, in *L’Istituto Italiano per gli Studi Storici nei suoi primi cinquant’anni. 1946-1996*, a cura di M. Herling, Napoli 1996: 85-131.

- LEONE DE CASTRIS 2019 = P. Leone de Castris, “La formazione, il rapporto col territorio e il lavoro nelle Soprintendenze”, in P. Leone de Castris - C. Vargas - S. De Mieri, “Ricordo di Ferdinando Bologna”, in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea* 2, 2019: 287-289.
- LONGHI 1928-1929 = R. Longhi, “I. Quesiti caravaggeschi. Registro dei tempi; II. I precedenti”, in *Pinacotheca* 1, 1928: 17-39; 5-6, 1929: 258-320; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, IV (*‘Me pinxit’ e Quesiti caravaggeschi*), Firenze 1968: 81-143.
- LONGHI 1934 = R. Longhi, *Officina ferrarese* [...], Roma 1934; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, V (*Officina ferrarese. 1934. Seguita dagli Ampliamenti. 1940 e dai Nuovi ampliamenti. 1940-55*), Firenze 1980.
- LONGHI 1940 = R. Longhi, “Fatti di Masolino e di Masaccio”, in *Critica d’arte* V, 1940: 145-191; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, VIII (*Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*), Firenze 1975.
- LONGHI 1943 = R. Longhi, “Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia”, in *Proporzioni* I, 1943, pp. 5-63; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, XI/1 (*Studi caravaggeschi*), Firenze 1999: 1-54.
- LONGHI 1948 = R. Longhi, “Giudizio sul Duecento”, in *Proporzioni* II, 1948: 5-54; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, VII (*‘Giudizio sul Duecento’ e ricerche sul Trecento nell’Italia centrale*), Firenze 1974: 1-53.
- LONGHI 1950 = R. Longhi, “Proposte per una critica d’arte”, in *Paragone* 1, 1950: 5-19; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, XIII (*Critica d’arte e buongoverno. 1938-1969*), Firenze 1985: 9-20.
- LONGHI 1953 = R. Longhi, “Comprimarij spagnoli della maniera italiana”, in *Paragone* 43, 1953: 3-15; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, IX (*‘Arte italiana e arte tedesca’ con altre congiunture fra Italia ed Europa. 1939-1969*), Firenze 1979: 51-61.
- LONGHI 1955 = R. Longhi, *La mostra del ritratto storico napoletano*, in *L’Europeo*, 2 gennaio 1955: p. 13; poi in *Edizione delle opere complete di R. Longhi*, XIII (*Critica d’arte e buongoverno. 1938-1969*), Firenze 1985: 373-375.
- NALDI 2002 = R. Naldi, *Andea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002.
- NALDI 2019 = R. Naldi, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Napoli 2019.
- PISCOPO 1992 = U. Piscopo, “Doria, Biagio, detto Gino”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 41, Roma 1992 (consultato on-line).
- PUGLIESE CARRATELLI 1967-1968 = G. Pugliese Carratelli, “I primi vent’anni”, in *Annali dell’Istituto Italiano per gli Studi Storici* I, 1967-1968: 445-455; poi in *L’Istituto Italiano per gli Studi Storici nei suoi primi cinquant’anni. 1946-1996*, a cura di M. Herling, Napoli 1996: 73-83.
- PUGLIESE CARRATELLI 2015 = G. Pugliese Carratelli, *Umanesimo napoletano*, a cura di G. Maddoli, Soveria Mannelli (CZ) 2015.
- QUAQUARELLI 2012 = L. Quaquarelli, “Filologia esplicita: dagli ‘Studi di filologia italiana’ a ‘Italia medioevale e umanistica’”, in *Esperienze letterarie* XXXVII, 2012: 1-22.
- SASSO 1987-1988 = G. Sasso, “Sulla genesi dell’Istituto. La ricerca del primo direttore”, in *Annali dell’Istituto Italiano per gli Studi Storici* X, 1987-1988: 327-391; poi in *L’Istituto Italiano per gli Studi Storici nei suoi primi cinquant’anni. 1946-1996*, a cura di M. Herling, Napoli 1996: 3-71.
- VARGAS 2019 = C. Vargas, “L’impegno per *I Maestri del Colore* e una dimenticata recensione”, in P. Leone de Castris - C. Vargas - S. De Mieri, “Ricordo di Ferdinando Bologna”, in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea* 2, 2019: 289-293.

VOLBACH 1942 = W. Volbach, “Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania”, in *The Art Bulletin* XXIV, 1942: 172-180.

WILLETTE 2000 = T. Willette, “‘È stata opera di critica onesta, liberale, italiana’: Benedetto Croce e ‘Napoli nobilissima’ (1892-1906)”, in *Napoli nobilissima* I, V s., 2000: 5-30.

ZERI 1955 = F. Zeri, “Altri due pannelli del polittico di San Severino”, in *Paragone* 61, 1955: 18-21; poi in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull’arte dell’Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1992: 199-200.

ZEZZA 2019 = A. Zezza, “Le mostre napoletane sul Sei e sul Settecento”, in *Fortuna del barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, atti del convegno (Torino, 28-29 novembre 2016), a cura di M. di Macco - G. Dardanello, Genova 2019: 247-275.

LORO DI NAPOLI. FERDINANDO BOLOGNA E LA MOSTRA DEL RITRATTO STORICO NAPOLETANO (1954)

GIULIO BREVETTI*

Nel 1954, ad appena ventinove anni, Ferdinando Bologna fu il curatore, assieme al più maturo Gino Doria, della *Mostra del ritratto storico napoletano*, un'esposizione ancora oggi considerata esemplare per più motivi: dal punto di vista culturale, un'occasione irripetibile e irripetuta di tracciare una storia del Mezzogiorno attraverso i volti più rappresentativi e significativi di coloro che l'hanno segnata con la loro presenza; dal punto di vista estetico, una possibilità straordinaria di ammirare ritratti noti e inediti realizzati da grandi artisti dei secoli passati, in gran parte meridionali; dal punto di vista organizzativo, un'indicazione precisa di metodo, e cioè procedere verso un'equilibrata selezione di opere che potessero bilanciare l'aspetto storico e quello storico-artistico. Il saggio intende dunque ricostruire ed evidenziare quello che ancora oggi costituisce un capitolo imprescindibile per la storia del ritratto negli studi italiani. Il primo paragrafo passa in rassegna alcuni tentativi di realizzare una storia visiva del meridione, partendo dalle suggestioni di Croce per arrivare all'ottobre 1954, quando contemporaneamente all'apertura della mostra sul ritratto allestita al Palazzo Reale di Napoli usciva nelle sale cinematografiche *Carosello napoletano* di Ettore Giannini. Il secondo paragrafo analizza i modelli di riferimento e la metodologia impiegata nella mostra, suddividendo i ritratti selezionati in tre distinte tipologie iconografiche al fine di individuare le categorie socioculturali prese in esame. Il terzo paragrafo, infine, ragiona sull'eredità della mostra e del suo catalogo, soffermandosi su alcune recensioni uscite tra la fine del 1954 e gli inizi del 1955 e ricordando soltanto alcune tra le ricadute che tali prodotti ebbero sugli studi storico-artistici successivi.

In 1954, at the age of just twenty-nine, Ferdinando Bologna was the curator, together with the more mature Gino Doria, of the Mostra del ritratto storico napoletano, an exhibition still today considered exemplary for several reasons: from a cultural point of view, an unrepeatable and unrepeated opportunity to trace a history of the South through the most representative and significant faces of those who have marked it with their presence; from an aesthetic point of view, an extraordinary possibility of admiring known and unpublished portraits made by great artists of past centuries, mostly from the South; from an organizational point of view, a precise indication of method, and that is to proceed towards a balanced selection of works that could balance the historical and historical-artistic aspects. The essay therefore intends to reconstruct and highlight what still today constitutes an essential chapter for the history of portraiture in Italian studies. The first paragraph reviews some attempts to create a visual history of the South, starting from the suggestions of Croce to arrive at October 1954, when at the same time as the opening of the exhibition on the portrait set up at the Royal Palace of Naples, Carosello napoletano by Ettore Giannini was shown on the big screen. The second paragraph analyzes the reference models and the methodology used in the exhibition, dividing the selected portraits into three distinct iconographic typologies in order to identify the socio-cultural categories taken into consideration. Finally, the third paragraph discusses the legacy of the exhibition and its catalogue, focusing on some reviews published between the end of 1954 and the beginning of 1955 and recalling only some of the repercussions that these products had on subsequent historical-artistic studies.

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (giulio.brevetti@unicampania.it)

** Desidero ringraziare Nadia Barrella, Rosanna Cioffi, Almerinda Di Benedetto e Maria Rosaria Nappi per i preziosi suggerimenti; Amalia Galeone per aver fornito l'immagine della copertina del cataloghetto (fig. 16) conservato presso la Biblioteca del Museo Campano di Capua; Federica Nicois e l'Associazione Riccardo Carbone Onlus per le magnifiche istantanee della Napoli di inizi anni Cinquanta (figg. 1-4, 7, 17, 19).

CAROSELLO NAPOLETANO

I primi tentativi di tracciare una storia visiva del meridione possono essere ricondotti agli anni immediatamente successivi al termine della Prima guerra mondiale. La dismissione di un ingente patrimonio di edifici legati alla Corona da parte di Vittorio Emanuele III fu di fatto all'origine di una vasta dispersione di antiche dimore passate al Demanio e in buona parte destinate al Ministero della Pubblica Istruzione¹. Salito a capo di quel dicastero nel 1920 e dovendosi occupare della destinazione d'uso delle Regge, in piena sintonia con le tendenze della museografia italiana tra le due guerre che proponeva ed esaltava i temi di emozione e ambientazione, Benedetto Croce pensava alla realizzazione di un *Museo storico della monarchia napoletana* da allestire nel Palazzo Reale di Napoli per illustrare la storia del regno². La breve durata della permanenza del filosofo in quel ruolo chiave e, forse, anche la scarsa capacità cittadina «ancora oggi persistente, di dare forma alla storia napoletana attraverso un museo 'civico' degno di questo nome»³, furono i motivi che portarono a naufragare quell'idea, a cui certamente deve aver concorso la memoria della *Mostra di Ricordi Storici del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia*, allestita nel 1911 da Salvatore Di Giacomo all'interno della Galleria Principe di Napoli in occasione del primo cinquantenario dell'Unità⁴.

Ancora fedele a un'idea simile dovette restare negli anni successivi il Croce, che nel congedarsi dalla sua *Storia del Regno di Napoli*, immaginando un'ipotetica galleria di volti che hanno segnato la vita dell'Italia meridionale degli ultimi secoli, così scriveva nel 1925:

A me in ispecial modo piacerebbe di amorosamente disegnare i sembianti di coloro, tra quegli uomini, che nacquero in questo mezzogiorno d'Italia [...]. E mi piacerebbe soffermarmi in particolare sugli oscuri o sui dimenticati, come, per dirne uno, è quel Giuseppe Zurlo, che servì i Borboni e servì i Napoleonidi, ma servì sempre e unicamente la sua patria, e assiduo e tenace lavorò a liberarla da clericalume e da baronaggio, e a promuovervi agricoltura, industrie, arti e studi, e fu autore della maggior parte delle riforme attuate nel decennio, e con la sua alacrità e col sereno disinteresse moveva gli altri intorno a lui a lavorare e a prodigarsi generosamente, [...] e al bene dello stato non dubitò mai di sacrificare la sua persona e la sua fama, e soffrse carcere ed esilio e ogni sorta di accuse e vituperi⁵.

L'anno successivo, un tentativo di organizzare qualcosa di analogo, seppur senza la medesima sensibilità nei confronti degli oggetti e in favore quasi esclusivamente degli spazi, fu il *Museo Figurativo del Regno delle Due Sicilie*, allestito nella Reggia di Caserta con criteri più documentari che artistici dal suo primo organizzatore, il soprintendente Gino Chierici, con i materiali presenti negli appartamenti e nei depositi dei palazzi reali napoletani⁶. Ordinato per temi – i vulcani, i porti, le feste e via dicendo – e teso a ricostruire e a restituire le atmosfere di un determinato periodo storico, questo percorso espositivo costituiva uno dei primi tentativi di 'museo d'ambientazione', seppur allestito nell'ammazzato sotto al piano nobile, e non direttamente negli appartamenti storici, considerati da Chierici spazi puri e slegati dalla presenza degli oggetti e delle decorazioni⁷.

Dopo i fallimenti di Croce e di Chierici, per incontrare una rassegna visiva che illustrasse la storia meridionale si sarebbe dovuto attendere il momento propizio del Dopoguerra e dei primi anni Cinquanta, un periodo fecondo per le mostre che nascevano spesso con l'intento di dar vita a nuclei di futuri musei e che costituivano cantieri di formazione per giovani storici dell'arte⁸. Proprio quegli anni furono caratterizzati a Napoli dalle pionieristiche esposizioni della Soprintendenza come *Sculture lignee nella Campania*⁹ (1950) e *Fontainebleau e la maniera italiana*¹⁰ (1952), nelle quali 'si fecero le ossa' i giovani Ferdinando Bologna e Raffaello Causa.

L'inesauribile Archivio fotografico Carbone conserva molti scatti della vita culturale della Napoli di quel periodo. Come, ad esempio, quelli realizzati all'interno del Museo Archeologico Nazionale in occasione delle riprese del film diretto da Roberto Rossellini *Viaggio in Italia*: proprio qui venne girata una delle più celebri sequenze, quella in cui la protagonista viene sopraffatta, come una novella Goethe, dalla grandezza dell'antichità classica. Al 3 febbraio 1953 risalgono, infatti, le immagini che ritraggono, durante una pausa della lavorazione del film, gli interpreti Ingrid Bergman e George Sanders in compagnia di due dotti ciceroni quali Gino Doria e Amedeo Maiuri (fig. 1), impegnati nell'illustrare i capolavori lì presenti e con i quali la grande attrice svedese avrebbe dovuto 'interagire' dinanzi alla macchina da presa, mostrando turbamento

1. Già nel 1921 Ugo Ojetti si interrogava su questo processo e sui suoi eventuali esiti. Si rimanda quindi a OJETTI 1921.

2. Su questo, si veda più approfonditamente BARRELLA 2014a, ma anche BARRELLA 2014b e BARRELLA 2017a.

3. BARRELLA 2014a, p. 430.

4. DI GIACOMO 1911. Su quell'esperienza, si rimanda a BREVETTI 2018, pp. 67-75.

5. CROCE 1925, pp. 261-262. Già nel 1908 egli ebbe modo di occuparsi della problematica del ritratto, interrogandosi sulla sua funzione e mettendo in discussione il valore della

rassomiglianza: CROCE 1908. Su questo intervento e sulla sua importanza per l'avvio del dibattito sul genere del ritratto in Italia, BREVETTI 2019, pp. 7-8.

6. CHIERICI 1959.

7. Come debitamente sottolineato in BARRELLA 2014a, p. 426.

8. Sull'intensa attività espositiva di quel periodo, CIMOLI 2007.

9. BOLOGNA - CAUSA 1950. Per un approfondimento, BORRELLI 2007.

10. BOLOGNA - CAUSA 1952.



Fig. 1: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 3 febbraio 1953. Gino Doria e Amedeo Maiuri in compagnia di Ingrid Bergman e George Sanders durante una pausa di lavorazione del film *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini.
© Archivio fotografico Carbone.

per la sensualità così esplicita evocata dalle pose e dai gesti di quei corpi così erotici.

Ed è in questo clima che, appena pochi mesi dopo, proprio su intuizione di Amedeo Maiuri, a quel tempo presidente dell'Ente provinciale del Turismo, nacque la *Mostra del ritratto storico napoletano*, il cui folto Comitato promotore raccoglieva i nomi più insigni e attivi della cultura napoletana di quel tempo¹¹. Se Maiuri fu la 'mente' dell'esposizione, il 'cuore' fu rappresentato da due studiosi di generazioni differenti ma entrambi di formazione crociana, incaricati di collaborare assieme per accordare tra loro l'aspetto storico e quello storico-artistico; il maturo Gino Doria, direttore del Museo di San Martino, e il «giovane d'anni ma non di senno critico»¹² Ferdinando Bologna, all'epoca già direttore nella Soprintendenza alle Gallerie. Sull'operazione

11. Tra loro: il barone Francesco Acton di Leporano, direttore del Museo Filangieri; Felice De Filippis, direttore di Palazzo Reale; il conte Riccardo Filangieri di Candida, presidente dell'Accademia di Archeologia, Lettere ed Arti; Guerriera Guerrieri, direttrice della Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' e soprintendente bibliografica; l'onorevole conte Tommaso Leonetti, presidente dell'Azienda Autonoma di Cura Soggiorno e Turismo; Costanza Lorenzetti, direttrice dell'Accademia di Belle Arti; Fausto Nicolini, presidente dell'Accademia Pontaniana; il professore Ernesto Pontieri, Rettore dell'Università 'Federico II', e alcuni docenti di diverse discipline come Valerio Mariani, Ottavio Morisani, Domenico Mustilli, Roberto Pane; Riccardo Ricciardi, presidente del Conservatorio San Pietro a Majella; un giovane Raffaello Causa e molti altri.

12. BARBIERI 1954.

aleggiava lo 'spirito' di Benedetto Croce, morto appena da due anni ma ancora presente nel tessuto storico e culturale del meridione. Il grande archeologo non a caso scelse di citare, nella sua presentazione al catalogo¹³, le già menzionate parole della *Storia del Regno di Napoli*, raccogliendo in qualche modo l'invito del filosofo a creare un racconto visivo di Napoli e del Sud Italia attraverso i volti, come quelli della storia britannica all'interno della National Portrait Gallery di Londra. E a dimostrazione che non era ancora compiuta quella destinazione dei luoghi del potere, si scelse come spazio più naturale il medesimo a cui aveva pensato Croce per il suo *Museo storico della monarchia napoletana*, e cioè il Palazzo Reale di Napoli, allora diretto da Felice De Filippis. Maiuri tentava così di mettere in scena una storia visiva del Mezzogiorno all'interno di uno di quei tanti spazi del potere ereditati dal passato che ancora all'epoca reclamavano un ruolo nell'identità culturale e didattica del meridione. La mostra, in realtà, avrebbe dovuto fungere sostanzialmente da saggio, seppur incompiuto, dato che Maiuri auspicava

il proposito di raccogliere in una delle Regge, a Napoli o a Caserta, e forse più opportunamente nella grandiosa e ancora vuota solitudine del palazzo di Caserta, quella iconografia storica del Regno che senza prosopopea di eroi plutarchei, senza rimpianti cesarei, ma senza neppure troppo svetoniano compiacimento per l'aneddotica e per la cronaca, ma con obiettiva e compiuta documentazione di eventi e di personaggi che di quegli eventi furono attori e partecipi, ci dia finalmente l'illustrazione della storia di Napoli e del Reame, che è quanto dire, di uno dei capitoli più nutriti, più sostanziosi e più ricchi di civile e umano interesse della storia d'Italia¹⁴.

Tutto ciò, come si sa, non ha avuto seguito. Resta però l'esperienza della mostra, di cui ancora l'Archivio Carbone conserva fortunatamente alcune immagini. Tra quelle realizzate domenica 3 ottobre, in occasione del *vernissage* per addetti al settore e per la stampa, accanto agli anfitrioni, il soprintendente Bruno Molajoli¹⁵ e il presidente del Comitato esecutivo Maiuri, è possibile riconoscere, visibilmente soddisfatti del lavoro svolto, proprio i due sorridenti curatori (figg. 2-3). Nelle fotografie 'scattate' martedì 5 ottobre, durante l'inaugurazione, si incontrano poi tanti volti noti della Napoli di quel tempo (fig. 4). Materiale visivo molto prezioso anche perché da esso può ricavarsi qualche idea, seppur vaga e parziale, degli allestimenti di Gennaro Borrelli.

Chissà come l'avrebbe giudicata, Croce, quella rassegna di volti legati al meridione, così pervasa del suo spirito, che tanto aveva sognato ma che non fece in tempo a vedere. Così come tre fondamentali pellicole su Napoli, uscite una dietro l'altra negli ultimi mesi di

13. MAIURI 1954, p. XII.

14. MAIURI 1954, p. XIII.

15. Sulla figura di Molajoli, si ricordano in particolare i recenti BARRELLA 2017b e DRAGONI 2021.



Fig. 2: Napoli, Palazzo Reale, 3 ottobre 1954. Vernissage della mostra. Si riconoscono, da sinistra a destra: Bruno Molajoli, Gino Doria, Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, Augusto Cesareo. © Archivio fotografico Carbone.



Fig. 3: Napoli, Palazzo Reale, 3 ottobre 1954. Vernissage della mostra. Si riconoscono, da sinistra a destra: Gino Doria, Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, Augusto Cesareo, Amedeo Maiuri. © Archivio fotografico Carbone.



Fig. 4: Napoli, Palazzo Reale, 5 ottobre 1954. Inaugurazione della mostra. Si riconoscono, da sinistra a destra: Bruno Molajoli, il cardinale Marcello Mimmi, Maria De Unterrichter Jervolino, Amedeo Maiuri e Augusto Cesareo. La fotografia è comparsa su *Il Mattino* di mercoledì 6 ottobre 1954 alla p. 5. © Archivio fotografico Carbone.

quel 1954, che certamente avrebbe guardato con grande interesse. Dopo *Viaggio in Italia* di Rossellini, nelle sale cinematografiche dal 7 settembre, e prima di *L'oro di Napoli* diretto dall'altro padre del Neorealismo, Vittorio De Sica, sul grande schermo dal 23 dicembre, in quegli stessi giorni, e per la precisione dal 1° ottobre, era possibile assistere alla proiezione di *Carosello*



Fig. 5: Locandina di *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954) realizzata da Nicola Simbari.

napoletano di Ettore Giannini, la trasposizione cinematografica del fortunato spettacolo teatrale che il re-

gista aveva portato con successo in giro per il mondo¹⁶ (fig. 5). Un'opera che costituisce ancora oggi una straordinaria cavalcata nei colori e nelle atmosfere della cultura popolare napoletana, dalle scorribande saracene del Seicento alle invasioni straniere, dalle chiassose baruffe tra popolane alle contese tra guappi, dalla figura di Pulcinella impersonata sul palcoscenico da Antonio Petito al periodo della fotografia e del *café chantant*, sino al Dopoguerra. Forse fu soltanto un caso che nello stesso periodo, oltre allo strumento espositivo, anche la rappresentazione teatrale prima e quella cinematografica poi si interessassero a dare vita a quella storia visiva del Regno, seppur poco documentaria e molto 'fantasticata', a cui aveva a lungo pensato Croce, il quale avrebbe verosimilmente molto apprezzato quell'esplosione di suggestioni sonore e visive così sapientemente ricreate da Giannini nel suo capolavoro.

L'ORO DI NAPOLI

Sin qui, dunque, il contesto. Ma cosa proponeva la mostra napoletana del 1954 e a quali precedenti italiani si rifaceva? Senz'altro il riferimento assoluto era costituito dalla grande esposizione sul ritratto allestita in Palazzo Vecchio a Firenze in occasione del primo cinquantenario dell'Unità d'Italia nel 1911 su un'intuizione di Ugo Ojetti, che, nel celebrare gli 'italiani' dei secoli passati attraverso i loro volti, auspicava di «accompagnare la rinascita in Italia della pittura di ritratto, negli ultimi cinquanta o sessant'anni decaduta per la gara con l'invadente e facile fotografia, per la povertà delle scuole e degl'ingegni, per la rabbiosa mania di far brutto propria del recente verismo»¹⁷. Quella mostra fu il primo e ultimo tentativo di creare una grande rassegna sul ritratto, un genere che non avrebbe conosciuto in Italia nei decenni successivi un analogo interesse, o almeno al pari con altre nazioni. Ma se di quella esposizione ci sono rimaste alcune preziose fotografie che documentano l'allestimento, ancor più prezioso è il catalogo edito soltanto nel 1927 in cui, tra i saggi di rinomati storici dell'arte del tempo, risalta quello del giovane Lionello Venturi che si interroga sulla funzione del ritratto, a suo dire un incontro di fantasia e di storia, riprendendo speculazioni di Baudelaire, di Croce e dello stesso Ojetti¹⁸.

A ventisette anni di distanza da quel catalogo, Gino Doria e Ferdinando Bologna, uno storico crociano e uno storico dell'arte longhiano, si trovarono dinanzi a una sfida, scegliendo opere che potessero sì ricordare quel

dato personaggio evidentemente significativo per la storia napoletana ma che fossero artisticamente significative e che potessero ben rappresentare il linguaggio e lo spirito di un determinato periodo¹⁹. Non una mostra meramente documentaria e iconografica, ma neanche del tutto una mostra storico-artistica: i due cercarono, cioè, di «contemperare le esigenze artistiche e quelle documentarie, concedere o sottrarre, secondo i casi, qualche cosa all'una o all'altra»²⁰. A queste difficoltà strutturali, si aggiunsero anche quelle dovute alla non facile reperibilità di molti ritratti di personaggi della storia napoletana che si trovavano allora sparsi per i musei e le collezioni di diversa latitudine, e a farne le spese fu in particolar modo l'Ottocento per colpa della concomitante mostra all'Accademia di Belle Arti che aveva assorbito il meglio di quel periodo²¹.

Ma quali furono i 'napoletani', o per meglio dire, i personaggi legati a Napoli scelti da Doria e Bologna? Ad aprire e a chiudere il percorso furono i volti dell'arcivescovo d'Ormont, realizzato da un artista vicino alle maestranze cavalliniane di Santa Maria Donnaregina, e il busto di Raffaele Viviani eseguito da Gemito. In mezzo, sei secoli di volti, di espressioni, di temperamenti, di facce e di sguardi. Per comprendere meglio in che direzione i due lavorarono, appare dunque opportuno suddividere i tanti ritratti – quadri e sculture, porcellane e miniature, disegni e stampe – per tipologie iconografiche e appartenenza a specifici mondi socioculturali.

I ritratti del potere

La mostra – così come il catalogo – si presenta innanzitutto come una rassegna sui volti del potere che hanno contraddistinto Napoli e il Sud Italia. A cominciare dagli Aragonesi e dalla regina Isabella con i figli in orazione raffigurati da Colantonio nella pala di San Vincenzo Ferrer, al tempo ancora nella chiesa di San Pietro Martire, e soprattutto dal busto del marito di costei, il grande Ferrante, realizzato da Guido Mazzoni e significativamente rielaborato da Mario Puppo per il manifesto della mostra (fig. 6). Nell'introdurre il catalogo, Doria sottolineava che l'intento iniziale nel compilare ciascuna scheda era quello di suddividersi il lavoro secondo le proprie attitudini: a lui sarebbe spettato tracciare il profilo storico del personaggio raffigurato, a Bologna illustrare l'opera. Eppure, come egli stesso notava, la redazione di tali schede era da considerarsi il frutto di confronti e di discussioni tra i due, come proprio in questo caso, e dunque ancora oggi appare difficile individuare la paternità dell'uno

16. Sul film, si rimanda a CAPRARA 1998.

17. OJETTI 1927, p. XI.

18. VENTURI 1927. Su questo, e più in generale sulla mostra e sul suo catalogo, BREVETTI 2019, pp. 8-14.

19. L'importanza metodologica della mostra è stata in precedenza sottolineata in SCOGNAMIGLIO 2006, p. 625; BREVETTI 2017, p. 55; BREVETTI 2019, pp. 14-15.

20. DORIA 1954, p. XVIII.

21. NESPOLI - NAPOLI - CAIAZZO 1954.



Fig. 6: Manifesto della mostra realizzato da Mario Puppo.

o dell'altro. E molto devono infatti essersi interrogati, lo storico e lo storico dell'arte, sulle ragioni di quella straordinaria resa fisiognomica che caratterizza il busto di Ferrante, arrivando a trascendere l'opera stessa e a toccare i nodi essenziali della problematica della rappresentazione del volto umano, e dunque a riflettere sulla funzione del ritratto:

Se esistono ritratti che siano veramente rivelatori dell'animo del personaggio rappresentato, bisognerà in primissima linea collocare [...] questo possente busto del Mazzoni [...]. Fu la intuizione geniale dell'artista a scoprire e a fermare quel segno fuggevole in cui l'animo umano affiora per un attimo alla superficie della fisionomia (ma non crediamo che il Mazzoni possedesse tali qualità introspettive); o era l'aspetto fisico del re [...] a realizzare questa assurdità: che avendo l'abito e anzi il culto della dissimulazione, la fisionomia rivelasse il dissimulatore?²²

Due opere furono poi scelte per ricordare la figura di Carlo V – il ritratto di Bernard van Orley e l'*Adorazione dei Magi* di Marco Cardisco – e dunque l'inizio dell'età vicereale, magnificamente rappresentata poi dalle statue di don Pedro de Toledo e María Osorio del monumento funebre di Giovanni da Nola – sebbene Bologna riconoscesse anche la mano di Annibale Caccavello – traslate dalla vicina chiesa di San Giacomo degli Spa-



Fig. 7: Napoli, Palazzo Reale, 5 ottobre 1954. Inaugurazione della mostra. Il Sottosegretario alla Pubblica Istruzione Maria De Unterrichter Jervolino ammira la statua di *Donna Maria Osorio* di Giovanni da Nola.
© Archivio fotografico Carbone.

gnoli (fig. 7). Tanto che nella scheda delle opere sono presenti gustose annotazioni su tale episodio:

Il trasporto di queste due grandi statue dalla chiesa di San Giacomo alla reggia, durante l'allestimento della Mostra, costituì un avvenimento cittadino, che diede materia di discorsi ai Napoletani non meno che le profonde trincee scavate nella strada di Toledo. Imbracati, imbrigliati e anche, diremmo, simbolicamente, imbavagliati, i due marmi, ognuno del peso di una tonnellata circa, seguiti dall'occhio ansioso del marchese de Vargas, e affidati a una squadra di robustissimi *vastasi* (ognuno dei quali, a sua volta, era una statua michelangiolesca), compirono felicemente il percorso, ascsero lo scalone della Reggia e continuarono a pregare divotamente sul basamento già preparato, cadendo sulle loro teste recline, dalla parete di fronte, lo sguardo del loro Signore e Padrone Carlo V²³.

Una pagina particolarmente rilevante è quella dedicata al ritratto del giovane Filippo II del Vecellio, su cui, come nel caso del Ferrante di Mazzoni, i curatori offrono riflessioni sul portato psicologico di talune opere, come

il portentoso ritratto di Tiziano qui esposto: un rapporto con la figura morale oltre che quella fisica. Perché rare volte nella storia della pittura è dato imbattersi in un ritratto che, al pari di questo, sia così felicemente rivelatore della psicologia del personaggio. E sì che storici, psicologi, e oggi psicoanalisti, si sono per secoli affaticati a penetrare quella enigmatica, tortuosa natura; ma è ben noto come la poesia e l'arte precorrono, senza saperlo, le scoperte della filosofia e della storia²⁴.

22. DORIA - BOLOGNA 1954, pp. 6-7, n. 4.

23. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 11, n. 9.

24. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 17, n. 17.



Fig. 8: Copertina del catalogo.

Il modello di *state portrait* di Tiziano è rappresentato anche da uno dei gioielli della mostra e scelto non a caso per la copertina del catalogo (fig. 8): il ritratto di Alfonso d'Avalos, nel 1954 ancora in collezione de Gamay e dal 2003 al Getty Museum. L'illustre capitano di Carlo V, cugino del marito di Vittoria Colonna, uomo colto ma spietato, tanto abile nelle letture quanto sui campi di battaglia, elegante e al tempo stesso feroce, incarna una figura archetipica di quel tempo, e più volte raffigurata da Tiziano, sempre tra l'altro in compagnia di un giovane servitore. Il connubio tra l'artista e il capitano è sottolineato, inoltre, dalla scelta di affiancare al magnifico ritratto la copia seicentesca, giudicata dallo stesso Bologna «mediocre» e tirata fuori per l'occasione dai depositi della Pinacoteca Nazionale, dell'*Allocuzione* del 1539.

Ancora, un altro volto del baronaggio napoletano che testimonia «quel sentimento di devozione e di fedeltà alla Spagna»²⁵ scelto da Doria e Bologna fu il marchese di Torrecuso, Carlo Caracciolo, difensore di Cadice e presente in altre imprese militari, la cui biografia fu ricostruita dal Filamondo ne *Il genio bellicoso di Napoli* del 1694 e che caro fu alle ricerche dello stesso Doria²⁶ (fig. 9). Anche in questo caso, l'interesse dello storico

25. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 26, n. 29.

26. DORIA 1932.



Fig. 9: Giuliano Finelli, *Carlo Caracciolo marchese di Torrecuso*. Napoli, San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo di Vico.

si sposa con l'occhio dello storico dell'arte, che individua e saggiamente sceglie di esporre in mostra il busto realizzato da Finelli e per l'occasione, come nel caso di don Pedro e di sua moglie, traslato dalla chiesa di San Giovanni a Carbonara.

Ma la parte più cospicua, e per certi versi più significativa, di questo gruppo di ritratti del potere, riguarda l'iconografia borbonica. A cominciare dai ritratti di Filippo V ed Elisabetta Farnese del Molinaretto. Alla regina consorte di Spagna sono dedicate pochissime righe: scrivono gli autori che «la sua biografia non ci interessa se non per il fatto che il figlio, Carlo III, poté assicurare alla città di Napoli le ricchissime collezioni farnesiane»²⁷. Forse anche per questo, tra tutti i personaggi in mostra, e seppur filtrato dalla visione certamente non positiva di Schipa, Carlo è quello che vanta più effigi, nonostante incertezze attributive, come quelle che riguardano il ritratto nella culla, poi assegnato a Houasse, e quello in vesti da caccia al Sebastiani, come prudentemente suggerito. Ma soprattutto il bozzetto della battaglia di Bitonto – in realtà di Gaeta – ancora ritenuto del Bonito, prima di essere riconsegnato al Solimena.

27. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 45, n. 58.



Fig. 10: Giuseppe Cammarano, *La famiglia di Francesco I. Napoli*, Museo di Capodimonte.
© Archivio Pedicini.

La visione ancora tutta risorgimentale della famiglia borbonica da parte dei curatori emerge particolarmente con il ritratto della famiglia di Ferdinando IV di Angelika Kauffmann: «Molto zucchero e molto miele cosparse la buona Angelica sulle fattezze – qui addirittura angeliche – dei regali genitori; e che Dio le perdoni tanta benevolenza interpretativa»²⁸. Tuttavia, sono gli artisti stranieri a essere maggiormente presi in considerazione, come un'altra donna, Elisabeth Vigée Le Brun, autrice dei quattro pregevoli ritratti dell'erede Francesco e delle sorelle Maria Teresa, Maria Luisa e Maria Cristina.

Ancor più entusiasmo è manifestato per la possibilità di esporre due presunti Goya raffiguranti Carlo IV di Spagna e la moglie Maria Luisa di Parma, due ritratti che i curatori confessano avrebbero incluso anche se il sovrano di Spagna non fosse stato napoletano d'origine e fratello del re di Napoli Ferdinando IV.

Riguardo al periodo napoleonico, i curatori preferirono evitare i ritratti pomposi alla Gérard, optando

per due effigi dal sapore più intimo come il ritratto di Gioacchino dello Schmidt e la Carolina di Costanzo Angelini, assieme ai quadretti dei figli del Rolland²⁹.

Implacabile, invece, l'opinione sul ritratto di famiglia di Francesco I del Cammarano (fig. 10), già umiliato dall'impetuoso giudizio di «uncomparable ugliness»³⁰ espresso da lord Napier esattamente un secolo prima e qui ulteriormente preso di mira dai due curatori, che in un colpo solo infieriscono tanto sui pingui e sgraziati soggetti raffigurati quanto sull'esecutore, impegnato in una complessa sintesi stilistica:

Non è un bel quadro, anzi è decisamente un brutto quadro, la bruttezza crescendo in proporzione geometrica con la vastità della tela [...]. Ma come immaginare un quadro più divertente di questo, documento solenne di spirito di famiglia, negazione insolente di ogni verità o verisimiglianza storica? Che mirabili invenzioni nel raggruppamento e negli atteggiamenti dei vari componenti la *troupe*! E quali stupefacenti particolari come la fodera di seta del cappello

29. Sulla presenza di ritratti napoleonici in mostra, si rimanda a SCOGNAMIGLIO 2006.

30. NAPIER 1855, p. 12.

28. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 55, n. 76.



Fig. 11: Bernardo Cavallino, *La cantatrice*.
Napoli, Museo di Capodimonte.

a stia sullo scalino, o le dita a salsiccia del principe, o l'orlo ricamato dei pudichi calzoncini!³¹

L'antipatia nei riguardi della dinastia si fa poi più esplicita a proposito di Ferdinando II, il quale

sta a poco a poco assurgendo a simbolo dell'età felice del 'regno', e che mai immaginazione, creatasi purtroppo anche nelle persone colte, fu più fallace. Gli stessi neo-borbonici, anziché sospirare la potenza d'acquisto di un semplice carlino, dovrebbero porsi la domanda se non sia stato proprio Ferdinando, con la sua testarda politica d'isolamento, a segnare la fatale rovina della dinastia³².

L'«orgoglio della storia napoletana»

Come acutamente sottolinea Doria nella sua introduzione al catalogo, la maggior parte della produzione ritrattistica del passato riguardava i «grandi della terra, sovrani e papi e cardinali, ministri e guerrieri, oziosi aristocratici e belle dame», concludendo che chi apparteneva alle classi minori fosse di fatto tagliato fuori da questo tipo di raffigurazione artistica. A interessare maggiormente ai due curatori è proprio la presenza delle «grandi e piccole figure pullulanti nel regno dello spirito, quello che non ebbe mai stasi o soste nel suo perenne divenire»³³, e cioè i pensatori, i letterati, gli scienziati, la classe intellettuale che ha attraversato

i secoli e che spesso è coincisa con i portatori del dissenso, l'«orgoglio della storia napoletana»³⁴.

È una sorta di piccolo pantheon dei personaggi 'positivi', molti dei quali già santificati da Croce, quello che viene tracciato dai curatori al fine di compensare la presenza di potenti, sovrani, principi, nobildonne, nella ricerca di una più completa ed equa rappresentazione della società napoletana attraverso i secoli. A cominciare dalla marchesa di Pescara, Vittoria Colonna, di cui i due curatori cercano persino di fare i conti con la complessa iconografia, esponendo ben tre ritratti della poetessa: il primo di qualità e due mediocri scelti solo per ragioni iconografiche ed evidentemente per sottolineare la piuttosto copiosa produzione di sue immagini.

Particolarmente significativa la scelta di esporre due dipinti di Bernardo Cavallino raffiguranti due musiciste. La prima è la celebre cantatrice di Capodimonte (fig. 11), ripresa intonare soavemente un'aria con lo sguardo rivolto allo spettatore, mentre «un avaro raggio di sole penetrato nell'oscuro vicolo le illuminava il volto e le creava intorno la primavera; attendeva a intrecciarsi i capelli e intanto cantava, forse *Michelammà* lanciata da Salvator Rosa, e spiava il passaggio del giovane pittore che le aveva promesso, insieme con il ritratto che si proponeva di farle, moltissime altre e bellissime cose»³⁵. Attribuita a Cavallino da Sestieri ma non dal De Rinaldis, l'opera veniva qui da Bologna assegnata definitivamente a Bernardo in virtù della sua qualità sottilissima e per il raffinato e conturbante gioco delle dita che annodano la treccia di capelli. La seconda era l'allora inedita suonatrice di clavicembalo (fig. 12), acquistata poi dal Musée des Beaux-Arts di Lione, segnata dal «tessuto squisito della pittura, una epidermide deliziosa di colore»³⁶. Selezionate per testimoniare la gioia di vivere e l'ottimismo napoletano, *La cantatrice* e *La clavicembalista* furono per l'occasione riunite perché, secondo i curatori, nate «per stare insieme, codeste singolari sorelle: l'una che svisceratamente canta, accompagnando con l'atto delle dita, ora ferme in punto attorno alla treccia, la sfinatura dell'ultima nota della strofa; l'altra, in attesa del nuovo attacco, pronta, al 'gravicembalo'»³⁷. E seppur prevalga la chiave allegorica, queste due opere sono comunque da considerarsi degni esempi di ritrattistica. Le due giovani raffigurate, a prescindere dalle modelle – o dalla medesima modella – impiegate da Cavallino, non appartenevano certamente alla nobiltà ma neanche alla plebe; sono «bensì, la vera immagine dell'artigianato, del piccolo commercio al minuto, della nascente piccola borghesia, che formavano l'ossatura della società secentesca»³⁸.

34. DORIA 1954, p. XX.

35. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 22, n. 23.

36. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 23, n. 24.

37. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 23, n. 24.

38. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 22, n. 23.

31. DORIA - BOLOGNA 1954, pp. 67-68, n. 105.

32. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 71, n. 116.

33. DORIA 1954, p. XVII.



Fig. 12: Bernardo Cavallino, *La clavicembalista*.
Lyon, Musée des Beaux Arts.

Talvolta è possibile poi registrare un corto circuito tra l'aspetto iconografico e quello artistico. Nel caso di una figura che non poteva mancare nella rassegna come Masaniello, ad esempio, i curatori premettono di non avere interesse ad abbozzare una biografia del capopopolo né di impelagarsi nelle controversie sull'iconografia del personaggio. Accostato a una bamboccia di Cerquozzi che riassume a volo d'uccello l'episodio rivoltoso in Piazza Mercato, Doria e Bologna posero un ritratto d'uomo tradizionalmente riferito riportare le fattezze di Masaniello, nonostante i due esprimessero molti dubbi in virtù di una tipologia più vicina all'intellettuale che al pescatore. Quel che davvero interessava ai curatori era il fatto che il quadro rappresentava l'unica figura su tela di Andrea De Lione. Ecco, quindi, che l'aspetto iconografico viaggiava in superficie, evidentemente per ottemperare il compito didattico assegnato alla mostra, mentre il catalogo aveva la funzione di definire meglio problemi e nodi da sciogliere.

Talora, poi, Doria e Bologna sottolineano, non privi di ideologica malizia, risultati estetici più felici raggiunti da un artista che ha ritratto un soggetto a loro più congeniale rispetto ad altri. Come, ad esempio, nel caso della già citata Kauffmann, bistrattata ingenerosamente a proposito, tra l'altro, di uno dei più bei ritratti di famiglia di tutto il XVIII secolo ma 'reo' di riportare le fattezze idealizzate dei Borbone di Napoli, ed esaltata invece per quello di Domenico Cirillo (fig. 13), il medico afforcato durante la rivoluzione del '99 e divenuto poi uno dei protomartiri risorgimentali:



Fig. 13: Angelika Kauffmann, *Ritratto di Domenico Cirillo*.
Napoli, Museo nazionale di San Martino.

Nel suo secondo soggiorno napoletano, la pittrice svizzera contrasse molte amicizie fuor della corte, così nelle famiglie aristocratiche come in quelle classi colte, illuministiche e fin volterriane, che costituivano la più nobile parte del regno. Ebbe perciò familiarità col medico Domenico Cirillo, e più tardi qualcuno raccolse voci, tanto maligne quanto imprecisate, sulla natura di quel rapporto. Alieni che siamo dall'accettare come buona moneta le dicerie appuntate su alcove e *ruelles*, respingiamo senz'altro il dubbio sull'onorabilità di Angelica, ma pur dobbiamo pensare che l'amicizia fra i due dovesse essere, ancorché pura, assai profonda, se confrontiamo la gelida grazia dei ritratti borbonici con la luminosa umanità di quello del medico. È altresì vero che dietro quei volti borbonici erano piccolissime anime, mentre in Domenico Cirillo il cuore e il pensiero *agitabant molem*³⁹.

La galleria di personaggi che hanno dato lustro alla cultura napoletana si snoda così attraverso i secoli, restituendo i volti ai nomi della letteratura, della musica, del teatro: il canonico Carlo Celano raffigurato da Luca Giordano; l'architetto Domenico Chelli da Gaetano Forte, autore secondo i curatori di uno dei più bei ritratti di tutto l'Ottocento italiano; l'astronomo Giuseppe Piazzi da Costanzo Angelini; il musicista Ferdinando Sebastiani da Gennaro Maldarelli; il commediografo Raffaele Viviani da Vincenzo Gemito.

39. DORIA - BOLOGNA 1954, p. 61, n. 89.

Gli autoritratti

E poi, largo spazio venne dato ai volti degli artisti, in particolare tramite l'esposizione di numerosi autoritratti, quasi a costituire un corridoio vasariano tutto napoletano. In una sorta di ripresa della *Mostra dei tre secoli* del 1938, ecco sfilare i volti e gli sguardi di Domenichino, Bernini, Luca Giordano, Salvator Rosa. Grande assente, il Merisi, che proprio in quegli anni era al centro delle ricerche e della rivalutazione longhiana. Ma presenti sono alcuni esponenti della pittura caravaggesca di passaggio a Napoli, come l'Artemisia (fig. 14) prestata dall'appena ascesa al trono Elisabetta II, e lo Spagnoletto, del quale i curatori preferirono esporre la *Maria Egiziaca* (fig. 15) nelle cui sembianze sarebbero da rintracciare quelle della figlia del pittore, sedotta e abbandonata da don Giovanni d'Austria.

Per non parlare della schiera di maestri del Settecento, a cominciare da quel Francesco Solimena a cui Bologna appena quattro anni dopo avrebbe dedicato la fondamentale monografia. E poi Bonito, Conca e De Mura, scelto quest'ultimo per la copertina del catalogo con l'elenco delle opere distribuito durante la mostra⁴⁰ (figg. 16-17). E non poteva mancare un pittore caro al maestro Longhi, quel Gaspare Traversi che, seppur non rappresentato da un autoritratto, veniva omaggiato con quattro ritratti, uno dei quali, quello del monaco agostiniano Berti, definito proprio dal critico di Alba come tra i più belli di tutto il Settecento. E poi largo spazio alla figura di Domenico Morelli, i cui sembianti sono riprodotti da Gemito, presente in mostra con ben cinque ritratti.

OLTRE LA «SELVA DI CAPOCCE»: LA FORTUNA CRITICA DELLA MOSTRA E DEL CATALOGO

La novità metodologica proposta dalla mostra fu riconosciuta e apprezzata come corretta ed efficace dai principali recensori del tempo⁴¹. Se tra loro spicca l'assenza di Lionello Venturi, che pure dovette essere molto interessato a essa, i più significativi furono certamente Cesare Brandi⁴², che sottolineò l'esito felice di una rassegna «esauriente», seppur non completa, e, soprattutto, Roberto Longhi, che nel gennaio del '55 su *L'Europeo*, recuperando quanto aveva scritto Croce su ritratto e somiglianza nel 1908, riportò la discussione sulla differenza tra ritratti artistici e ritratti somiglianti, lodando il lavoro di Doria e Bologna, i quali,

autori dell'esemplare catalogo [...] hanno, del resto, saputo manovrare maestrevolmente fra codesti faraglini teorici, intendendo che dove l'arte può entrare per qualcosa, meglio è spalancarle addirittura i battenti. Questo significa

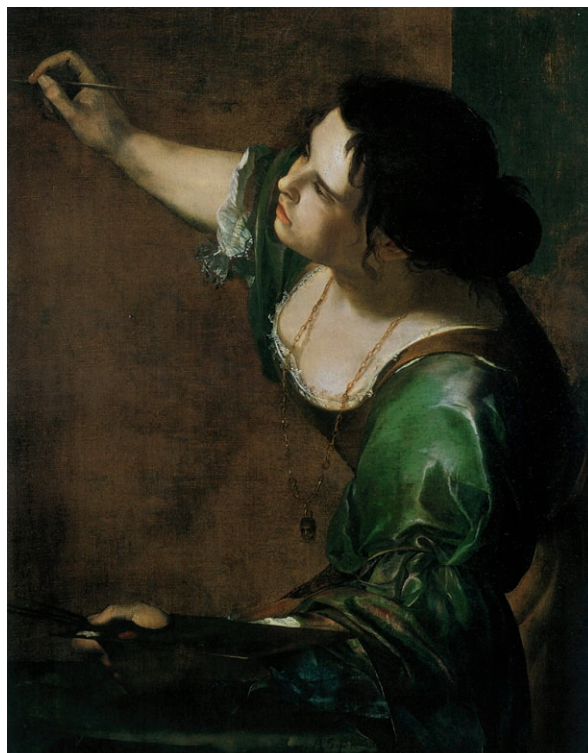


Fig. 14: Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come allegoria della Pittura*. Windsor Castle, Royal Collection.



Fig. 15: Jusepe de Ribera, *Santa Maria Egiziaca*. Napoli, Museo civico Gaetano Filangieri.

40. *ELENCO DELLE OPERE* 1954.

41. Una acuta lettura delle principali recensioni è in COIRO 2019.

42. BRANDI 1954.

prendere soltanto il meglio, potando ampiamente nella selva di capocce più o meno ‘documentarie’; e sfruttare anche del fatto evidente che, entro l’arte napoletana, e per molti secoli, una certa costante ‘realistica’ sembrava indicare un punto favorevole di ritrovo tra buona pittura e fedele somiglianza⁴³.

E qui Longhi si lascia andare a una serie di riflessioni, che verranno peraltro riprese da un altro allievo acquisito come Enrico Castelnuovo nel suo saggio sul valore sociale del ritratto, riguardo alla difficoltà oggettiva di una rappresentazione composita della società nel corso dei secoli attraverso i ritratti, scagionando gli ordinatori della mostra da eventuali accuse di aver favorito i potenti e i ricchi rispetto ai cosiddetti intellettuali e ancor di più al popolo. Tuttavia, a dispetto di ciò e a riprova che Longhi era prima di tutto un critico che guardava più allo stile che all’iconografia, e ancor meno all’iconologia, il ritratto a cui dedica più spazio nella sua recensione e che non a caso definisce la «perla nera della esposizione» raffigura un uomo più vicino ai ‘potenti’ che agli ‘intellettuali’, e cioè l’Antonio d’Avalos effigiato da Tiziano.

L’eco roboante della voce di Longhi si riverberava, come sempre capitava, negli scritti di chi lo seguiva o era o si riteneva suo allievo. Non costituisce dunque una sorpresa ritrovare riferimenti alla recensione de *L’Europeo* in quella apparsa su *Emporium* a firma di una giovanissima Marina Picone, allora volontaria in Sovrintendenza e per la quale una mostra del genere costituiva certamente un formidabile campo di addestramento storico ed estetico⁴⁴. Procedendo cronologicamente e ragionando per secoli, la Picone prediligeva «la rassegna seicentesca, che non poteva invero essere più completa e soddisfacente»⁴⁵, per via di una maggiore aderenza degli artisti alle vicende storiche della città di Napoli, esaltando quelle opere che meglio di altre restituiscono documenti di vita e che mostrano il popolo, come la Maria Egiziaca di Ribera o le due musiciste di Cavallino o ancora la tela del Cerquozzi sull’episodio rivoluzionario, opere in cui la studiosa individuava una corrispondenza tra arte e storia. Quel che non si sarebbe più ritrovato, a suo dire, nel secolo successivo, e in particolare «nelle incipriate opere dei pittori cesarei» e nella «interminabile serie di ritratti celebrativi, [...] sempre nei limiti di una produzione leziosa ed autorizzata»⁴⁶. Gli unici a salvarsi da «questa soffocante aria [...] al servizio della cortigianeria», in virtù della loro «generosa e ricca vena popolaresca»⁴⁷, sono Bonito e Solimena. Sintetizzando e in un certo

43. LONGHI 1955.

44. Sulla formazione e sul percorso professionale della storica dell’arte, si ricorda VARGAS - MIGLIACCIO - CAUSA 2011.

45. PICONE 1955, p. 74.

46. PICONE 1955, p. 74.

47. PICONE 1955, pp. 74-75.



Fig. 16: Il volumetto contenente l’elenco delle opere in mostra. Capua, Museo Campano.



Fig. 17: Napoli, Palazzo Reale, 5 ottobre 1954. Inaugurazione della mostra. Il Sottosegretario alla Pubblica Istruzione Maria De Unterrichter Jervolino e il cardinale Marcello Mimmi assistono alla presentazione. Si riconosce nelle mani dei presenti il cataloghetto con l’elenco delle opere. © Archivio fotografico Carbone.

senso estremizzando l'ideologica posizione dei curatori, l'autrice perdeva così di vista l'effettiva e indiscutibile qualità di molte opere che sarebbero state rivalutate solo anni dopo, e in special modo quelle degli artisti stranieri. E non a caso, le parole migliori sono spese per Traversi, «unico pittore che in questo secolo resta miracolosamente fuori dalla umiliazione del ritratto celebrativo»⁴⁸. Ancora peggiore il giudizio sulla produzione ottocentesca, marcata da uno «squilibrio qualitativo» dovuto al «progressivo diradarsi di vera ispirazione»⁴⁹.

Questi i principali giudizi 'a caldo', dominati in gran parte dalla propensione verso una pittura della realtà e dalla manifesta ostilità nei riguardi della produzione 'aulica' e celebrativa. Ma, a distanza di quasi settanta anni, come si può considerare l'esperienza di quella mostra e del suo catalogo? Al di là del fatto che assieme a pezzi celebri essa ne presentò altri inediti e, in certi casi, mai più visti in seguito, certamente si colloca come centrale nella storia degli studi sul ritratto, ponendosi tra la fondamentale esposizione fiorentina del 1911 – e il relativo catalogo del 1927 – e il saggio di Enrico Castelnuovo comparso sulla *Storia d'Italia* Einaudi nel 1973, di fatto anticipandolo di vent'anni, tanto nel metodo quanto nell'impianto⁵⁰.

Sul ritratto del potere, e in particolare sull'iconografia borbonica, questo è davvero il primo intervento che cerca di fare ordine in quella materia a lungo poi rimossa e si sarebbe dovuto attendere il 1979 per una ricognizione fondamentale a opera di Steffi Roettgen nell'ambito di *Civiltà del '700*⁵¹, la grande operazione espositiva sul XVIII secolo napoletano nella quale – è bene ricordarlo – Bologna non ebbe voce in capitolo; e forse anche per tale ragione, più volte egli sarebbe poi ritornato a occuparsi della circostanza della realizzazione del ritratto del giovanissimo Filippo V in visita a Napoli per mano di Solimena, opera che inaugura di fatto la lunga rassegna visiva della dinastia dei Borbone al meridione⁵² (fig. 18). Fu l'occasione, questa della



Fig. 18: Francesco Solimena, *Ritratto di Filippo V*. Caserta, Palazzo Reale. © Archivio Pedicini.

mostra del '54, per poter poi ammirare molti ritratti della nobiltà del Seicento e del Settecento, costituendo un precedente fondamentale per gli studi successivi, in particolare quelli di Massimo Pisani comparsi tra gli anni Ottanta e Novanta⁵³.

Per non dire inoltre delle tante attribuzioni e dei riconoscimenti qui suggeriti che sarebbero stati avvalorati negli anni successivi. Non c'è Caravaggio, ma tanto Bologna si sarebbe poi a lui dedicato⁵⁴. Vennero qui di fatto anticipate future ricerche, come su Solimena⁵⁵ e su Traversi⁵⁶. Ma più in generale la lunga periodizzazione qui presa in esame e la padronanza dimostrata a soli ventinove anni precorrono l'intero percorso di quello che oggi ci troviamo a celebrare come un maestro di metodo che si è occupato di tutti i secoli, andando peraltro ben oltre con le sue ricerche il termine *ad quem* della mostra, quel 1926 in cui Gemito realizzò il busto di Viviani.

Ma un ultimo ritratto necessita, in chiusura, di essere rischiarato. Se si potesse ipotizzare un'estensione cronologica alla «selva di capocce» dei tanti napoletani e di coloro che hanno intrecciato la loro vita con la storia del Mezzogiorno, a buon diritto meriterebbe un posto nella rassegna anche Ferdinando Bologna, allora

48. PICONE 1955, p. 75

49. PICONE 1955, p. 75.

50. CASTELNUOVO 1973. Si veda, in proposito, BREVETTI 2019, pp. 16-18.

51. ROETTGEN 1979.

52. Nel 1982 Bologna ricostruì le vicende della realizzazione del ritratto collegando fra loro tre opere raffiguranti le effigi del re di Spagna al tempo della sua venuta a Napoli e tutte di mano del Solimena: una miniatura esposta proprio nella mostra del '54 ma all'epoca segnalata come quella di un «Giovane gentiluomo» (DORIA - BOLOGNA 1954, p. 86, n. 5, tav. X); un dipinto rettangolare comparso nel 1967 alla Finarte di Milano; un dipinto ovale, di qualità superiore, presente alla Reggia di Caserta. Si veda dunque BOLOGNA 1982, p. 43. Lo storico dell'arte ritornò poi su questi temi e sui rapporti tra Filippo V e Solimena in BOLOGNA 1994, pp. 57-58.

53. Tra i tanti, si ricorda almeno PISANI 1996.

54. BOLOGNA 1992.

55. BOLOGNA 1958.

56. BOLOGNA 1980.

giovane storico dell'arte abruzzese, dunque 'regnico-
lo' a tutti gli effetti, per tutto quello che avrebbe dato,
nei sessanta anni a venire, alla conoscenza dell'arte e
della cultura meridionale ed europea, uno degli ultimi
reali esponenti dell'«orgoglio della storia napoletana».
Il ritratto di lui sorridente che fa capolino nella bella
foto in bianco e nero durante il *vernissage*, rappresen-
ta la perfetta controparte visiva al ritratto 'letterario'
amorevolmente tracciato dal compiaciuto compagno di
quell'esperienza (fig. 19):

Non dico del suo ingegno, della sua cultura e della sua
specifico competenza, le quali sono cose ben note; ma del-
la cordialità, dell'impegno, dell'energia che ha messo nel
nostro comune lavoro. La nostra opera è stata veramente
unitaria, senza incrinature di sorta⁵⁷.



Fig. 19: Napoli, Palazzo Reale, 3 ottobre 1954.
Vernissage della mostra. La soddisfazione sui volti
di Gino Doria e Ferdinando Bologna (part. della Fig. 2).
© Archivio fotografico Carbone.

57. DORIA - BOLOGNA 1954, p. XX.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BARBIERI 1954 = C. Barbieri, “La Storia di Napoli nella Mostra a Palazzo Reale”, in *Il Mattino*, martedì 5 ottobre 1954: 3.
- BARRELLA 2014a = N. Barrella, “Storia delle Arti, delle Industrie, del Regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni del Novecento”, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1922) tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di G.C. Sciolla - A. Rovetta, Milano 2014: 425-430.
- BARRELLA 2014b = N. Barrella, “Il racconto che manca. Riflessioni sul museo della città a Napoli”, in *Intra ed extra Moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi - G. Pignatelli, Napoli 2014: 7-14.
- BARRELLA 2017a = N. Barrella, “Musei ed opere d’arte di Napoli attraverso la guerra”, in *Si vis pacem, para bellum. Le memorie delle armi*, a cura di M. Rotili - G. Pignatelli, Napoli 2017: 9-16.
- BARRELLA 2017b = N. Barrella, “Museografia postbellica nei musei d’ambientazione napoletani: alcune riflessioni a partire dai saggi di Bruno Molajoli”, in *Annali di critica d’arte* 1, 2017: 373-387.
- BOLOGNA 1958 = F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.
- BOLOGNA 1980 = F. Bologna, *Gaspare Traversi nell’illuminismo europeo*, Napoli 1980.
- BOLOGNA 1982 = F. Bologna, “La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo”, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, atti del convegno (Napoli, 12-14 maggio 1980), a cura di C. De Seta, Roma - Bari 1982: 31-78.
- BOLOGNA 1992 = F. Bologna, *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle ‘cose naturali’*, Torino 1992.
- BOLOGNA 1994 = F. Bologna, “Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco”, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell’aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant’Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska - N. Spinosa, Napoli 1994: 57-75.
- BOLOGNA - CAUSA 1950 = *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950.
- BOLOGNA - CAUSA 1952 = *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d’oltremare e del lavoro italiano nel mondo, 26 luglio - 12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1952.
- BORRELLI 2007 = G.G. Borrelli, “Sculture lignee nella Campania (1950)”, in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 35-46.
- BRANDI 1954 = C. Brandi, “Il doganiere napoletano”, in *Cronache*, 26 ottobre 1954; poi in C. Brandi, *Così andai al Sud*, Napoli 1998: 61-62.
- BREVETTI 2017 = G. Brevetti, “Volto della misericordia. I ritratti dell’opera”, in *Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell’Opera di Vestire i Nudi. La carità tra fede, arte e storia (1740-1890)*, a cura di A. Di Benedetto, Castellammare di Stabia (NA) 2017: 55-67.
- BREVETTI 2018 = G. Brevetti, *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*, Palermo 2018.
- BREVETTI 2019 = G. Brevetti, “Per una storia degli studi italiani sul ritratto. Alcune riflessioni”, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell’arte dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Palermo 2019: 7-35.
- CAPRARA 1998 = *Spettabile pubblico. Carosello napoletano di Ettore Giannini*, a cura di V. Caprara, Napoli 1998.

- CASTELNUOVO 1973 = E. Castelnuovo, "Il significato del ritratto pittorico nella società", in *Storia d'Italia*, V/2, *I documenti*, coord. da R. Romano - C. Vivanti, Torino 1973: 1031-1094.
- CHIERICI 1959 = G. Chierici, "Il museo figurativo del regno delle due Sicilie", in *Archivio Storico di Terra di Lavoro* 2, II, 1959: 227-232.
- CIMOLI 2007 = A.C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano 2007.
- COIRO 2019 = L. Coiro, "Tre marmi per tre secoli: sui 'perduti' ritratti in San Gennaro extra moenia a Napoli", in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Napoli 2019: 95-108.
- CROCE 1908 = B. Croce, "Il ritratto e la somiglianza", in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* VI, 1908: 310-313.
- CROCE 1925 = B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Bari 1925.
- DI GIACOMO 1911 = *Mostra di Ricordi Storici del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria Principe, maggio - novembre 1911), a cura di S. Di Giacomo, Napoli 1911.
- DORIA 1932 = G. Doria, *I soldati napoletani nelle guerre del Brasile contro gli olandesi*, Napoli 1932.
- DORIA 1954 = G. Doria, "Introduzione", in *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), a cura di G. Doria - F. Bologna, Napoli 1954: XV-XX.
- DORIA - BOLOGNA 1954 = *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), a cura di G. Doria - F. Bologna, Napoli 1954.
- DRAGONI 2021 = P. Dragoni, "Da Napoli agli Usa. Note sulle attività educative e sociali dei musei americani dai taccuini di viaggio di Bruno Molajoli", in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti - A. Di Benedetto - R. Lattuada - O. Scognamiglio, Todi (PG) 2021: 461-464.
- ELENCO DELLE OPERE 1954 = *Mostra del ritratto storico napoletano. Elenco delle opere*, Napoli 1954.
- LONGHI 1955 = R. Longhi, "Tra visi e grinte mancano i popolani - La mostra del ritratto napoletano", in *L'Europeo. Settimanale politico d'attualità*, 2 gennaio 1955: 13; poi in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Firenze 1985: 374.
- MAIURI 1954 = A. Maiuri, "Presentazione", in *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), a cura di G. Doria - F. Bologna, Napoli 1954: IX-XIII.
- NAPIER 1855 = F. Napier, *Notes on Modern Painting at Naples*, London 1855.
- NESPOLI - NAPOLI - CAIAZZO 1954 = *Accademia di Belle Arti di Napoli. Mostra celebrativa del Bicentenario 1752-1952*, a cura di W. Nespoli - M. Napoli - F. Caiazzo, Napoli 1954.
- OJETTI 1921 = *I palazzi e le ville che non sono più del re*, a cura di U. Ojetti, Milano 1921.
- OJETTI 1927 = U. Ojetti, "Prefazione", in *Il Ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo - novembre 1911), a cura di C. Caversazzi - G. Fogolari - C. Gamba - F. Hermanin - M. Marangoni - A. Ravà - N. Tarchiani - L. Venturi, Bergamo 1927: VII-XI.
- PICONE 1954 = M. Picone, "La mostra del ritratto storico napoletano", in *Emporium* 728, CXXII (1955): 70-77.
- ROETTGEN 1979 = S. Roettgen, "Iconografia borbonica", in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980), a cura di R. Causa, Firenze 1979: 387-405.
- SCOGNAMIGLIO 2006 = O. Scognamiglio, "Il Decennio francese alla *Mostra del ritratto storico napoletano*: spunti di metodo e ulteriori approfondimenti", in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, vol. II, Napoli 2006: 625-636.

VARGAS - MIGLIACCIO - CAUSA 2011 = *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. Vargas - A. Migliaccio - S. Causa, Napoli 2011.

VENTURI 1927 = L. Venturi, "Caravaggio Ritrattista e Ritratti Napoletani e Siciliani", in *Il Ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo - novembre 1911), a cura di C. Caversazzi - G. Fogolari - C. Gamba - F. Hermanin - M. Marangoni - A. Ravà - N. Tarchiani - L. Venturi, Bergamo 1927: 157-161.

'TRE MUSEI IN UNO': FERDINANDO BOLOGNA E LA NASCITA DEL MUSEO E DELLE GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE

NADIA BARRELLA*

Il contributo è una prima riflessione sugli anni che videro Ferdinando Bologna lavorare alla nascita del Museo e delle Gallerie nazionali di Capodimonte e sul metodo sotteso alle scelte allestitivo da lui fatte in qualità di ordinatore della Pinacoteca nel nuovo istituto. Il saggio prende in esame le motivazioni della riapertura e del riallestimento del Museo nel 1957, il rapporto con le strategie di sviluppo territoriale della Cassa del Mezzogiorno e le scelte metodologiche, d'ispirazione lanziana, che mossero il progetto culturale del giovane Bologna.

This contribution is a very first reflection on the activity carried out for the birth of the National Museum and Galleries of Capodimonte by Ferdinando Bologna and on the method underlying the staging choices he made as author of the Pinacoteca in the new museum. The essay examines the 're-founding' of the Museum in 1957, the relationship with the territorial development strategies of the Cassa del Mezzogiorno and the methodological choices, inspired by Luigi Lanzi, which moved the cultural project of the very young Bologna.

Questo scritto vuole essere solo una prima riflessione – davvero aurorale – sugli anni che videro Ferdinando Bologna lavorare per la nascita del Museo e delle Gallerie nazionali di Capodimonte e sul metodo sotteso alla sua scelta allestitiva¹. Un piccolo paragrafo, appena abbozzato, di uno studio che va avanti da tempo sul processo di demanializzazione e musealizzazione delle 'Case del re' a seguito del decreto 1792/1919² che tanto ha significato per lo sviluppo del sistema espositivo campano³: il decreto in questione, è opportuno ricordarlo anche se molto velocemente, fece passare al demanio – ponendo interrogativi (variamente risolti) sulla loro più adeguata funzione – siti come la Reggia di Capodimonte, il Palazzo reale di Napoli, il Real sito di Carditello, l'acropoli di Cuma e la Reggia di Caserta⁴.

Ho scelto di trattare del contesto in cui si muove il giovanissimo Ferdinando Bologna, ordinatore della Pinacoteca nel nuovo museo di Capodimonte, perché credo che la storia di questo singolare museo sia ancora, sostanzialmente, incompleta. Se molto si è scritto sulla sua vicenda espositiva settecentesca e pagine significative hanno chiarito il riordinamento voluto da Annibale Sacco dopo l'Unità d'Italia⁵, tanto resta invece da studiare sulla vicenda del museo nel Novecento. E non solo sugli anni '20-'30 (quando, a seguito del decreto 1792/1919 si avvia, in particolare con Angelo Conti⁶ e Leandro Ozzola⁷, il processo di riorganizzazione del percorso espositivo della Reggia ancora condivisa, tuttavia, con la residenza della duchessa d'Aosta) ma anche – e vedremo in che direzione –

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (nadia.barrella@unicampania.it)

1. La crisi pandemica, ancora in atto ai tempi del Convegno, ha posto non pochi limiti alla ricerca e reso difficili i numerosi e possibili affondi sul tema da me proposto. Consapevole della necessità di diffondere velocemente gli esiti di un importante confronto come quello cui ho avuto l'onore di partecipare e dell'impossibilità di completare rapidamente le indagini utili al rafforzamento delle linee di ricerca accennate, ho scelto di lasciare al mio contributo il tono discorsivo della relazione aggiungendo in nota qualche altro piccolo dettaglio tratto dai documenti d'archivio finora consultati.

2. Regio decreto 3 ottobre 1919, n. 1792 *Concernente modificazioni alla dotazione della Corona e riordinamento del patrimonio artistico nazionale*, in Gazzetta Ufficiale del Regno, 6 ottobre 1919, n. 237.

3. Su questi temi si vedano BARRELLA 2004, BARRELLA 2019 e BARRELLA 2021.

4. In particolare, per questi ultimi, BARRELLA 2021. Altri siti

e tenute borboniche furono: la Real tenuta degli Astroni, la Tenuta di Licola, la Casina del Fusaro, le tenute di Calvi e la masseria di San Vito in Carinola.

5. Per la bibliografia su Capodimonte rimando a CAUSA 1982 e a UTILI 2002, entrambi con ampi riferimenti ai numerosissimi studi precedenti. Per Annibale Sacco, personaggio che ancora richiederebbe approfondimenti, resta essenziale PICONE PETRUSA 1989-90.

6. Angelo Conti (1860-1930), critico d'arte, scrittore e vivace collaboratore di numerosi periodici, aveva ricoperto diversi incarichi presso i musei italiani e presso la Direzione generale di Antichità e Belle Arti. A Napoli sin dal 1904 come direttore della Pinacoteca del Museo Nazionale, è nominato, nel 1925, direttore della Pinacoteca del Palazzo reale di Capodimonte. Su Conti cfr. CARLINO 1983 e CIOFFI 2012.

7. Allievo di Adolfo Venturi, Leandro Ozzola (1880-1959) fu dal 1913 al 1934 vicedirettore della Galleria Nazionale di Roma in palazzo Corsini. Nel 1934 giunge a Napoli con l'incarico di direttore del Museo di Capodimonte cui fece seguito anche quello del Museo di San Martino.

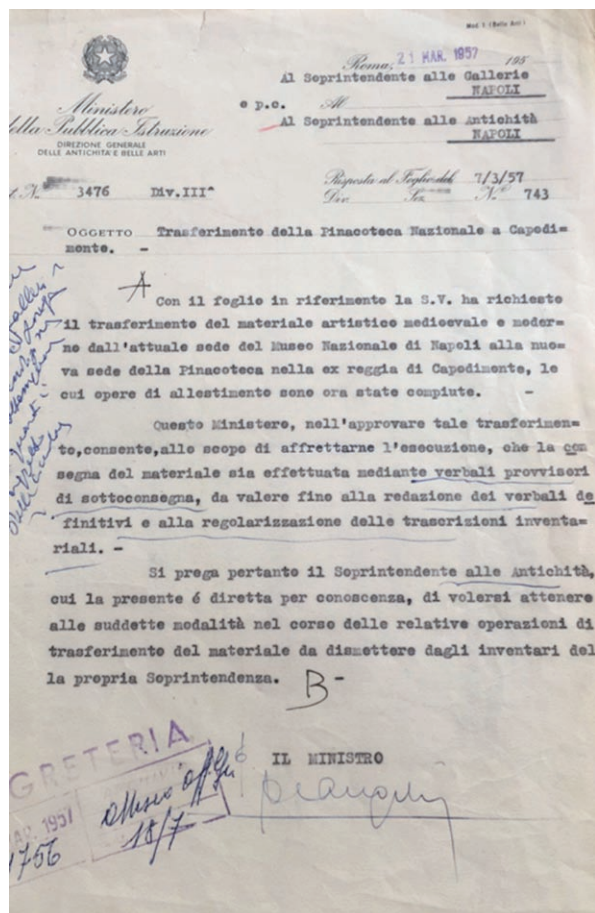


Fig. 1: Lettera del 21 marzo 1957 relativa al trasferimento della Pinacoteca nazionale a Capodimonte. Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

su quelli che portarono, nel 1957, all'apertura del Museo e delle Gallerie Nazionali (fig. 1).

È proprio la rinuncia della duchessa al diritto di abitare «vita natural durante»⁸ la Reggia che avvia il dibattito sul completo utilizzo del bene demanializzato. Come era già accaduto per altri siti, le proposte furono

8. I Duca d'Aosta avevano abitato la Reggia sin dal 1906. La cessione della Reggia al demanio non comportò l'immediato trasferimento della famiglia che lasciò la Reggia solo nel 1948. Interessante, al riguardo, una piccola annotazione di De Felice: «La destinazione a pubblico museo, ch'era implicita in tale retrocessione [sta parlando del R.D. 1792/1919 nda], venne attuata in modo molto ridotto, ammettendo il pubblico alla visita di quella piccola parte delle collezioni artistiche che rimaneva non compresa negli appartamenti di uso e di rappresentanza riservati alla famiglia ducale. Nel 1948, restituito integralmente l'edificio alla sua naturale destinazione, il Ministero della P.I. riprese in considerazione l'idea di riportare nell'antica sede di Capodimonte con le collezioni farnesiane, l'intera pinacoteca». E. DE FELICE, *Notizie storiche sulla Reggia e sul parco di Capodimonte*, dattiloscritto conservato presso l'Archivio della Fondazione Ezio De Felice, Fascicolo Capodimonte, Napoli.

diverse e non mancò la richiesta di usi impropri come, ad esempio, quello di farne la sede dell'Accademia Aeronautica⁹. Il dibattito s'incrociò, per fortuna, con quello molto più antico e sostenuto dall'intelligenza napoletana, di nuove soluzioni per il Museo Nazionale di Napoli e con la richiesta, già precedente al conflitto mondiale, fatta dall'allora direttore Sergio Ortolani, di spazi più adeguati alla Pinacoteca costretta a convivere con la sempre crescente raccolta archeologica nel Palazzo degli Studi. In un suo breve scritto, Mariella Utili ricorda che furono forse le discussioni in casa Croce a spingere in tal senso dal momento che anche il filosofo intervenne presso il Presidente della Repubblica De Nicola affinché si destinasse a Capodimonte la Pinacoteca¹⁰. È tutto ancora da ricostruire questo dibattito ma che fosse sentito e vivace lo si comprende anche dal noto scritto *Musei ed opere d'arte attraverso la guerra* pubblicato da Molajoli nel 1948 che, a proposito degli interventi sui musei della città, ricorda quanto segue:

Sentimmo che non potevamo chiudere una così grossa partita con un frettoloso riporto allo stato di fatto originario o magari con un remissivo accomodamento sulle posizioni di minor resistenza: giudicammo che, una volta ancora, la strada più breve seppur la più comoda, non era la migliore¹¹.

Le ragioni di questo sentire sono molteplici e val la pena riassumerle, sinteticamente, perché consentono di comprendere meglio il contesto in cui si mosse Ferdinando Bologna.

«Dalle chiese – continua il Soprintendente – era stato rimosso e conservato tantissimo materiale» ed era eccezionale l'occasione «di averne tanto materialmente a portata di mano». In 3 anni, erano stati portati via dalle chiese 231 dipinti e

tutti, fino al possibile, fotografati nell'insieme e spesso, nei particolari più significativi. Così di tante pitture, per lo più

9. L'8 agosto 1948, la Presidenza del Consiglio mise a disposizione del Ministero della difesa i locali della Reggia di Capodimonte per un possibile utilizzo dello storico edificio come sede dell'Accademia Aeronautica (cfr. Atti parlamentari, Camera dei deputati, Discussioni, seduta del 30 ottobre 1948). La proposta venne poi scartata ma, ancora nel 1950, risultano residenti in Reggia 9 sottoufficiali di Aeronautica e rispettive famiglie «abitanti nel sottotetto della Reggia di Capodimonte» (Atti Parlamentari, Camera dei Deputati - Discussioni, seduta del 24 marzo 1950). Traccia di questo tentativo di utilizzo improprio della Reggia resta anche presso l'Archivio Storico del MANN che conserva una lettera ad Amedeo Maiuri, allora Soprintendente alle Antichità, del Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Napoli che invoca l'intervento del Comune di Napoli «onde venga conservata la Reggia di Capodimonte alla sua normale destinazione, evitandosene l'uso per ragioni militari». ASMANN, Lettera di Libero Tarsia in Curia ad Amedeo Maiuri del 2 novembre 1948.

10. UTILI 2006, p. 269.

11. MOLAJOLI 1948, p. 69.

di maestri napoletani, anche minori, del Sei e del Settecento, delle quali si avevano soltanto notizie o descrizioni di catalogo, si disporrà, d’ora innanzi, e anche di una sufficiente documentazione grafica. Alcuni restauri, consentendo una migliore lettura dei testi pittorici, hanno portato a revisioni e approfondimenti¹².

In questo stesso volume, Molajoli aveva anche precisato che la pinacoteca napoletana non presentava la necessità o la convenienza di studiare modificazioni al precedente ordinamento di Sergio Ortolani¹³:

[...] con attenta e generale opera di revisione, di accrescimento e di parziale redistribuzione di oltre un migliaio di oggetti d’arte esposti al pubblico, [Ortolani nda] aveva impresso un perspicuo carattere alla sistemazione dei due principali nuclei storici – collezione Farnese e raccolta napoletana – che costituiscono il complesso della galleria. Non v’era dunque, necessità di modificare un ordinamento rispondente a criteri di gusto e ad esigenze scientifiche e tecniche¹⁴.

Ma la ragione della risistemazione della Pinacoteca così com’era nell’anteguerra, nasce anche da altro:

[...] ha contribuito a siffatto divisamento anche un’altra considerazione: c’è un progetto, concordemente formulato e da noi vivamente sostenuto nell’interesse della più congrua sistemazione degli istituti artistici napoletani, secondo il quale la Pinacoteca dovrebbe essere presto restituita alla sua antica sede storica e trovare più ampia e moderna sistemazione nell’ultimo piano del Palazzo di Capodimonte, in opportuno collegamento con le altre cospicue raccolte storico-artistiche in esso conservate (armeria, collezione di ceramiche, quadreria dell’800) così da conseguire insieme due scopi, entrambi importantissimi: primo, integrare armonicamente le esigenze di spazio e di ordinamento di una delle più pregevoli gallerie italiane, nel complesso di un grande istituto d’arte, sistemato organicamente in un edificio monumentale e situato in un luogo di grande attrattiva, anche agli effetti turistici: secondo lasciare a disposizione dei continui incrementi del Museo nazionale, nel suo edificio, un notevole numero di sale, da destinare soprattutto alla conservazione delle antiche pitture pompeiane ed ercolanesi, ridonando ad un istituto archeologico d’importanza internazionale quell’indispensabile possibilità di espansione che oggi gli è quasi del tutto venuta meno. Ostacoli ed opposizioni di estranea natura che, mentre scriviamo, stanno perdendo terreno ma non hanno ancora sgombrato il campo, non dubitiamo che debbano cedere all’intima coerenza delle nostre proposte: la cui realizzazione, tuttavia anche nella ipotesi più favorevole, non potrà prevedersi immediata, ma avrà tempo di maturarsi, come si conviene alla complessità degli aspetti e dei problemi in essa implicati e ad essa relativi¹⁵.

L’idea, invece, matura abbastanza velocemente. Il progetto redatto da Ezio De Felice e Bruno Molajoli viene approvato nel maggio del 1949. Nel 1950, grazie ai programmi relativi al settore turistico per incrementare le risorse economiche meridionali in-

trodotto dalla neonata Cassa per il Mezzogiorno, i lavori ebbero inizio.

Solo per suggerire insondati ma interessanti percorsi di ricerca segnalò le motivazioni che portarono la Cassa per il Mezzogiorno a finanziare l’impresa:

Questa – si legge in alcuni appunti dattiloscritti conservati presso la Fondazione De Felice¹⁶ – attraverso i lavori in corso di esecuzione, diventerà la sede moderna di uno dei più ricchi e aggiornati Musei d’Europa. Il Parco monumentale, tra i più grandi e ricchi che adornano le principali città italiane ed europee [...] potrà dirsi veramente recuperato dal lungo abbandono che lo ha fatto quasi cadere in dimenticanza da parte degli stessi cittadini di Napoli [...]. Una simile estensione di terreno [...] percorsa da ampi viali, con alternanze di vaste radure, di lussureggiante e rara vegetazione, di spettacolari punti di vista panoramici sul Vesuvio, sull’arco del Golfo e sulla pianura Campana, avrà assicurata la sua integrità e la sua valorizzazione e sarà destinata a diventare ben presto luogo di pubblico godimento e di attrattiva turistica. Il recupero di questo stupendo patrimonio boschivo e la sua immissione nella circolazione viva di una grande città [...] rappresentano una realizzazione a lunga portata, in quanto incrementeranno nell’immediato avvenire anche uno sviluppo urbanistico nelle circostanti saluberrime zone. [...] Con tale intervento la Cassa per il Mezzogiorno ha inteso restituire alla popolazione napoletana una fonte di benessere e dotare la città di Napoli di una cospicua nuova attrattiva fra le sue molte bellezze, mediante l’armonico temperamento delle risorse naturali e dei valori artistici che nella Reggia e nel parco di Capodimonte saranno unitariamente e degnamente valorizzati.

La proposta, inoltre, andava a creare

un’autonoma, organica e moderna sistemazione della Pinacoteca ma anche una galleria della pittura napoletana dell’800 e una sezione di arti decorative nel ripristinato appartamento di rappresentanza, col riordinamento dell’armeria reale, delle collezioni di porcellana, di piccoli bronzi e medaglie, arazzi, mobili, ecc.

In breve, cito ancora da Molajoli, e questo spiega il titolo del mio contributo, si concentrano a Capodimonte

tre distinti musei, armonizzandoli fra loro secondo un fondamentale criterio informatore: un grande istituto in cui il pubblico possa trovare un filo conduttore, una scelta, una varietà d’interessi culturali, uno stimolo estetico senza rimanerne oppresso o intimidito¹⁷.

Ai tre musei lavorano, accanto a Molajoli e De Felice (fig. 2), due giovani storici dell’arte che, proprio grazie al lavoro di recupero e di allestimento del museo, riusciranno a innovare i metodi di studio e la lettura dell’arte meridionale: Ferdinando Bologna che cura la Pinacoteca e Raffaello Causa che organizza la Galleria dell’800. Per Molajoli e De Felice operano anche Elena

12. MOLAJOLI 1948, p. 70.

13. ORTOLANI 1937, p. 45.

14. MOLAJOLI 1948, p. 71.

15. MOLAJOLI 1948, p. 73.

16. *La Cassa per il Mezzogiorno per il turismo di Napoli*. Dattiloscritto s.a. e s.d., Archivio della Fondazione Ezio De Felice, Fascicolo Capodimonte. Desidero ringraziare di cuore l’Arch. Roberto Fedele per la grande disponibilità e il supporto dato ai miei studi.

17. MOLAJOLI 1948, p. 73.

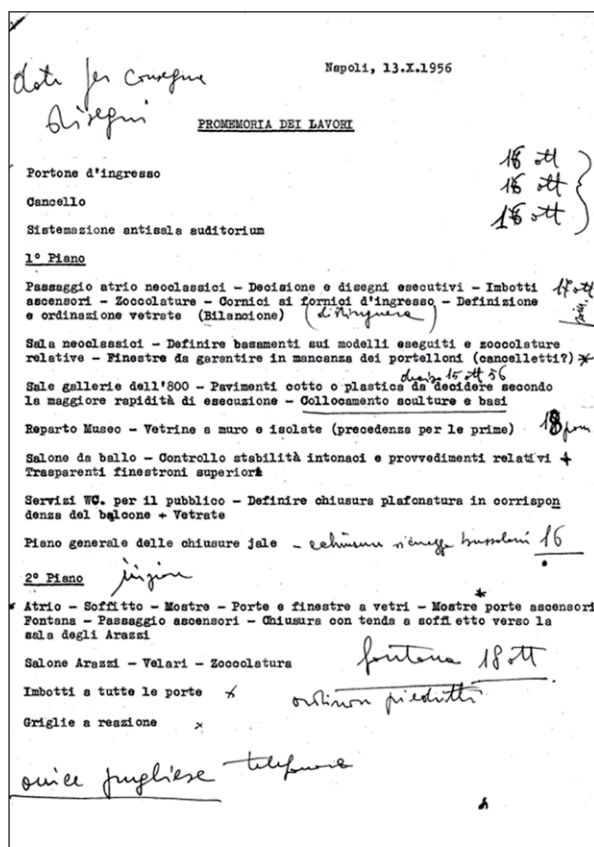


Fig. 2: E. De Felice, Promemoria dei lavori (Napoli, 13 ottobre 1956).

Archivio Fondazione De Felice, Fascicolo Capodimonte.

Romano (per le porcellane), Oreste Ferrari (per la catalogazione e l'allestimento dei bronzi del Rinascimento) e Luigi Penta che si occupa della bellissima armeria. Il gruppo di lavoro di Capodimonte aveva un'ottima conoscenza del dibattito internazionale e, guardando ai migliori esempi stranieri, realizza uno spazio di grande qualità ed un illuminato progetto museografico che ha poi egemonizzato la riflessione sull'intervento del 1957 lasciando, tuttavia, nell'ombra altri aspetti di estremo interesse di tipo generale come il ruolo del museo nelle strategie di rinascita del Mezzogiorno negli anni del boom economico e, particolari, come la riflessione sull'idea di storia delle arti sottesa alla forma che presero i musei napoletani dopo la guerra, riflessione in cui, soprattutto il riordino della Pinacoteca, giocò un ruolo fondamentale¹⁸.

Che il dibattito successivo si sia soffermato soprattutto sulla forma è ampiamente comprensibile¹⁹. Gli

anni '50, soprattutto nel nostro paese, offrono la possibilità di riorganizzare i musei e di recuperare quel che appariva come un ritardo culturale e tecnologico. All'esigenza di svecchiamento, come ha scritto Marisa Dalai Emiliani,

si univa anche il rifiuto politico di saldare la nuova vita del museo, con tutta la carica simbolica di cui lo si investiva come custode dei ritrovati valori di civiltà contro la barbarie e insieme come strumento di crescita civile [...] non c'era altro partito possibile se non di rompere con quel passato e usare le conseguenze catastrofiche della guerra non soltanto per ripristinare e restaurare ma insieme per 'fare nuovo' e 'fare moderno'²⁰.

E questo, ha scritto ancora la Dalai, «a costo di aggravare le lacerazioni che il conflitto aveva provocato nelle istituzioni storico-artistiche del paese, a costo di cancellare proprio dentro al museo, archivio e laboratorio della storia, i segni della sua storia»²¹. È quello che viene fatto a Capodimonte. Soprattutto al II piano, quello destinato ad ospitare la Pinacoteca proveniente dal Palazzo degli studi dove si

mise a profitto il meglio che l'esperienza museografica offriva nelle più recenti e razionali installazioni, subordinandone tuttavia l'accoglimento ad un concetto cardine, che ha costantemente guidato l'opera congiunta dell'ordinatore e dell'architetto: lasciar sempre prevalere l'opera e sottomettere alla sua migliore presentazione ogni elemento dell'architettura e dell'arredamento²².

Lasciar prevalere l'opera, consentirne la migliore leggibilità possibile (da Longhi rubo la riflessione sulla bellezza di non aver visto, nelle sale del museo, «un solo invitato che dovesse contorcersi per ovviare ai lustri che accecano i dipinti»²³); sfolire la numerosità dei dipinti (quasi in un'ottica di 'doppio percorso' che ricorda molto Clarence Stein ed il suo *museo di domani*²⁴) annettendo al Museo e alla Galleria capaci sale di deposito e consultazione accessibili agli studiosi; realizzare una sala di proiezioni a disposizione degli insegnanti e per l'attività didattica dello stesso Museo; dar vita al complesso dei laboratori per la conservazione, lo studio e il restauro delle opere d'arte con una sezione per le ricerche e i controlli fisico-chimici dotata di moderni apparecchi; una sezione per le più diverse operazioni di restauro nelle varie tecniche e un laboratorio fotografico, concepiti e realizzati con l'intento di disporre di un idoneo strumento di lavoro per la necessaria conservazione del patrimonio artistico dell'intera regione: tutto questo non è solo museografia. È un progetto culturale inteso e studiato in vista di finalità

18. Brevi riflessioni su questo argomento in BARRELLA 2017.

19. Si veda anche, a riguardo, HUBER 1997 in particolare pp. 109-114 e il più recente FABBRIZZI 2021, pp. 359-367, al quale rimando anche per gli aggiornati riferimenti bibliografici sui riallestimenti postbellici e per l'interessante corredo iconografico.

20. DALAI EMILIANI 2008, p. 80.

21. DALAI EMILIANI 2008, p. 80.

22. DALAI EMILIANI 2008, p. 80.

23. LONGHI 1957.

24. Per il progetto di Stein cfr. PERESSUT 2005.

più vaste di quanto non fosse quella, pur positivamente sufficiente e apprezzabile, di una nuova sistemazione museografica. In spazi finalmente adeguati, giovani storici dell’arte, grazie alla presa diretta dei materiali e delle cose, «pongono mano all’appendimento e alla collocazione di opere d’arte» riscoprendo – cito da Emiliani – «che il metodo del confronto poggiava il suo cardine massimo sull’apparecchio del metodo; e che proprio nel metodo stava lo strumento principale del ‘fare’ la storia». In questo senso – parafrasando Emiliani – Capodimonte diventava, finalmente, il luogo della storia dell’arte, anzi l’arte stessa²⁵. Emiliani utilizza le parole che ho citato per la nascita del museo illuminista, per quel Settecento riformatore che diventa, ed è su questo che si dovrà ancora riflettere, il modello base per il giovanissimo Ferdinando Bologna. Come si è più volte ricordato anche in questo volume, Bologna – laureatosi con Toesca – era arrivato a Napoli sul finire del 1948. Borsista presso l’Istituto Croce, viene inserito nel gruppo di Molajoli il primo gennaio 1950 quando gli si affida il compito di studiare un nuovo possibile ordinamento della Pinacoteca. In un’intervista del 2007 Bologna ricorda che, immediatamente, «ci fu una sorta di riesame generale dei problemi sul tappeto [...] avviandosi nuove indagini su tutto il materiale artistico, sulle opere del Museo Nazionale, su dipinti spesso dimenticati o che avevano subito vari cambiamenti di attribuzione nell’arco della loro storia»²⁶.

Sulle intuizioni del nostro, sulle nuove attribuzioni, sulle sue riletture di momenti straordinari della storia dell’arte si è discusso molto²⁷ e sarà davvero utile rileggere la sua sistemazione della Pinacoteca anche alla luce di nuovi studi e dei materiali che un po’ alla volta usciranno dagli archivi come il dattiloscritto di cui pubblico alcune foto, relativo all’organizzazione delle sale della pinacoteca inviato da Ferdinando Bologna ad Ezio De Felice: dal Crocifisso di Mirabella Eclano a Goya²⁸ (fig. 3). 45 sale, un unico fluido percorso in cui i dipinti vengono organizzati per epoche e per scuole, quindi per scuole dentro le epoche e, all’interno del percorso, in evidenza, nuclei omogenei come per il Quattrocento maturo, tutto incentrato sulla *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini e quindi sui dipinti veneziani ad esso collegabili.

Nella successione delle tessere che vanno a comporre la storia dell’arte a Capodimonte, di estremo interesse l’attenzione alla scuola napoletana del ’500, ai cinque-

PROGETTO DI UNA NUOVA SISTEMAZIONE DEI DIPINTI DELLA
PINACOTECA NAZIONALE DI NAPOLI

1) Crocifisso di Mirabella Eclano Madonna di S. Maria de Plumine S. Domenico e storia della sua vita	2,25 x 2,25 0,89 x 2,10 2,37 x 1,74 <u>4,92</u>
2) S. Ludovico di Tolosa di Simone Martini estensione massima	1,385 x 3,10 2,08
3) Redentore attribuito a Simone Martini Noli me tangere attr. a Bartolo di Fredi S. Giacomo di Andrea Vanni Coppie di Santi attr. a Paolo di Giov. Pui Madonna con Bambino del Daddi Madonna in trono e Santi del Daddi Frammento di incoronazione della Vergine attr. a Scuola del Daddi Tre tavolette ora esposte nella Sala dei bronzi	0,42 x 0,67 0,18 x 0,44 0,52 x 1,00 0,13 x 0,42 0,13 x 0,42 0,48 x 0,62 0,31 x 0,44 0,33 x 0,175 0,70 x 0,28 <u>3,69</u> 6,66
4) Crocifissione di Masaccio Fondazione della Basilica Liberiana di Masolino Madonna in gloria di Masolino	0,64 x 0,77 0,76 x 1,44 0,76 x 1,42 <u>2,16</u>
5) Madonna col Bambino e Angeli di Botticelli Tavola attr. a Filippo Lippi Madonna col Bambino di Lorenzo di Credi Tondo con la Madonna e il Bambino di Sebastiano Mainardi Tondo con la Madonna e il Bambino di Raffaellino del Garbo	0,71 x 1,00 1,29 x 1,17 0,88 x 1,17 0,95 x 0,95 0,84 x 0,84 <u>4,67</u>
6) Madonna col Bambino del Perugino Frammenti della incoronazione di S. Niccolò da Tol. attr. a Raffaello Presepe del Signorelli Assunzione del Pintoricchio ed Eusebio di S. Giorgio	0,64 x 0,94 1,14 x 1,00 2,08 x 1,75 1,73 x 2,78 <u>5,99</u>

Fig. 3: Progetto di sistemazione dei dipinti a Capodimonte, 1956 ca. Archivio Fondazione De Felice, Fascicolo Capodimonte.

centisti napoletani e ai dipinti giunti a Napoli indipendentemente dalla provenienza farnesiana. A seguire, come si evince dal promemoria di Bologna, la produzione bolognese tra ’500 e ’600 e poi il Seicento napoletano con un allestimento che, per la prima volta, espone il Maestro dell’Annuncio ai pastori – uno dei tanti spostamenti da San Martino a Capodimonte utile alla necessità di ricostruire la pittura napoletana del ’600 – partendo da Battistello fino a Stanzione, a Vaccaro, a Cavallino con un’attenzione costante a costruire, per ciascuna sala, un’unità in qualche maniera omogenea se non addirittura monografica tutte le volte che di un maestro c’era un gruppo significativo di opere.

Nella già citata intervista del 2007, Bologna parla chiaro: «prevalse un criterio illuministico che, in definitiva, era quello di una storia complessiva per processi di svolgimento stilistico e per personalità, piuttosto che per collezioni»²⁹. È il criterio con cui Lanzi aveva organizzato la Galleria degli Uffizi: «un ordinamento enciclopedico che intendeva seguire la storia della pittura in base al materiale disponibile»³⁰. In quest’ottica, ciò che conta non è la provenienza dei quadri, quan-

25. EMILIANI 1980, p. 19.

26. UTILI 2007, p. 13.

27. Rimando soprattutto ai diversi contributi sui metodi di studio dell’arte di Ferdinando Bologna presenti in questo volume ma anche a CAUSA - LEONE DE CASTRIS 2007.

28. Archivio della Fondazione Ezio De Felice, Faldone Capodimonte, *Progetto di una nuova sistemazione dei dipinti della Pinacoteca Nazionale di Napoli*, s.d. ma 1956 ca.

29. UTILI 2007, p. 15.

30. UTILI 2007, p. 15.

to, piuttosto, il loro ordine nello sviluppo delle storie e dei problemi. Con un ritardo di secoli, il museo diventa a Napoli un vero laboratorio della storia dell'arte. Non si era riuscito mai a far questo nei ristretti e caotici spazi (almeno per quel che riguarda la storia dell'arte) del Palazzo degli Studi³¹ sebbene l'esigenza di scrivere, anche attraverso il museo, una storia dell'arte napoletana fosse emersa sin dal XIX secolo. Ci avevano provato nel 1877, con l'Esposizione di arte antica in cui, tuttavia, la storia nascente dell'arte per le province napoletane faceva ancora i conti con le *Vite* di De Dominici³². Ci aveva riprovato, almeno in parte, Vittorio Spinazzola a San Martino³³ lavorando, tuttavia, con ben altri materiali e in spazi privi di quella fluidità che l'intervento di De Felice consentirà a Capodimonte dove, proprio grazie alla successione degli ambienti, Bologna potrà realizzare un impianto espositivo «storico, utilizzando i documenti e le opere presenti» (fig. 4). In *Notizie su Capodimonte* Molajoli scriverà che il Museo era stato pensato «per creare per essi (i dipinti) non già una malintesa 'ambientazione di stile' ma una sorta di spazio ideale che valga ad imporli all'attenzione del visitatore»³⁴. Lo «spazio ideale» viene ottenuto non solo accorpare dipinti in base a «caratteristiche ritornanti e omogeneizzanti di stile», ma con la ricostruzione di un ambiente storico intendendo con questa affermazione che

l'accostamento dei quadri era in funzione della presentazione dei grandi problemi delle unità storiche ben rappresentate e ben rappresentative di sé stesse, esito di un'attenta riflessione sul dipinto inteso come testo e con priorità chiare conservare bene le opere, mostrarle nelle migliori condizioni possibili ed agevolare il loro colloquio con il pubblico³⁵.

C'è ancora molto da riflettere, anche alla luce delle successive scelte allestitivo, su queste considerazioni ma, come precisavo all'inizio, questo è solo un primissimo approccio al tema e, dato lo spazio concesso, mi limito soltanto a qualche altra veloce valutazione. In occasione di uno scorso e importante convegno dedicato ai libri di Ferdinando Bologna³⁶, Giuseppe Galasso intervenne sulla *Coscienza storica dell'arte d'Italia*: un testo – disse – con cui Bologna ha inteso «rompere



Fig. 4: Molajoli e De Felice dirigono l'allestimento nella Sala Camuccini, 1957. Archivio fotografico Carbone.

e dissolvere lo schema unitario di ricostruzione della materia storico-artistica in Italia» riferendosi alle «unità culturali effettive», un solido concetto storiografico di primario rilievo e di assai larga pertinenza.

Il problema storiografico dell'arte – precisa lo studioso – è di seguire il processo di formazione, di espansione, ed eventualmente di trasformazione o di scomparsa, delle unità culturali effettive [...]. Una storia italiana ispirata al criterio di rispettarne la inesauribile e inesaurita pluralità, di coglierne la varietà di caratteri e di forme ossia di forze e di energie che vi si manifestano e in essa operano, di rappresentarne in tutta la loro portata e al di là delle apparenze le reali sinergie e sintonie, i reali contrasti, le convergenze, le divaricazioni, le parentele o appartenenze e le diversità o estraneità e le identità condivise e quelle rifiutate o altre; tutto, insomma, l'arco della indomabile molteplicità³⁷.

Anche nel libro che Bologna scrive nel 1982, il cuore continua ad essere Luigi Lanzi, la sua storia tutta incentrata sulla messa in evidenza del linguaggio tecnico formale; sulla intelligenza delle maniere; sull'analisi di più di tremila pittori che non comporta mai un soffermarsi sul contenuto morale o sul significato simbolico di nessuna delle loro opere. Storico dell'arte filologo, critico del testo che si comporta con le fonti scritte come con un testo figurativo: «convinto assertore che non ci sia discorso interpretativo valido se non sia il testo figurativo ad autorizzarlo, in quanto unico e ineludibile banco di prova».

L'azione del giovanissimo Bologna a Capodimonte ha questo presupposto teorico che non viene esplicitato per iscritto ma con 'l'apparecchio del metodo'. Ne esce rinnovata la storia dell'arte, consegnata alla storia ed alla filologia in linea con quanto, in quegli stessi anni, andava ripetendo Longhi che, fin dal 1950 auspicava un rinnovamento della critica d'arte proprio in nome di un più forte radicamento storico e filologico che la tenesse lontana dalle «nevi eterne del pensiero»³⁸.

31. Cfr. CIOFFI 1995 e BARRELLA 1996.

32. Su questi argomenti, accennati in BARRELLA 2002 e BARRELLA 2010, chi scrive sta attualmente lavorando. È in corso di stampa un suo contributo al gruppo di ricerca coordinato da Alessandro Rovetta sul lavoro di Gustavo Frizzoni.

33. Si veda soprattutto SPINAZZOLA 1902 ma sul riordino del museo e sull'attività di questo energico direttore, recentemente ricordati da SCOTTO DI FRECA 2014, mancano ancora studi dettagliati.

34. MOLAJOLI 1957, p. 5.

35. MOLAJOLI 1957, p. 6.

36. CAUSA - DE CASTRIS 2007.

37. GALASSO 2007, p. 84.

38. GALASSO 2007, p. 98.

La riorganizzazione del II piano, la luce, i servizi, i laboratori del museo sono in funzione di questa nuova idea, di questa necessità d’identificare le caratteristiche del linguaggio specifico delle opere, del loro confronto sistematico con altre opere, attraverso l’inserimento nel giusto contesto storico- culturale, al fine di comunicarne l’autore o il gruppo operativo «nella certezza che autore o gruppo operativo hanno costituito il filtro attraverso cui una determinata coscienza storica si è individualmente solidificata in quella cerniera»³⁹.

Bologna non condivise mai la successiva trasformazione del suo percorso espositivo, il ripristino dei nuclei collezionistici e l’attenzione alle provenienze dei dipinti. Nell’intervista del 2007 ricordò infatti che «nel momento in cui all’ordinamento illuministico con le opere che erano disponibili nelle raccolte, è stato sostituito il criterio per collezioni» egli rimase molto sorpreso: «non sono stato convinto positivamente da questa scelta»⁴⁰, disse. Ma il museo, organismo vivente, si trasforma, adattandosi ai cambiamenti della società e a breve, a quanto pare, Capodimonte modificherà ulteriormente il suo racconto.

Quando il museo riaprì, nel 1957 (fig. 5), venne esplicitata con chiarezza quale fosse la finalità della sua trasmissione culturale e in che modo gli oggetti potessero servire a narrarla. Altrettanto esplicita, e coerente con il momento storico in cui avvenne, fu la scelta successiva. Attendiamo ora di conoscere la nuova strada di Capodimonte, il messaggio da riconoscere, la narrazione che una diversa messa in scena vorrà evidenziare. È dal chiaro riconoscimento del messaggio da trasmettere e dalla sua conseguente messa in pratica attraverso specifici principi compositivi che si potrà giungere alla piena e indispensabile fusione tra l’istituzione ed i suoi pubblici realizzando uno spazio espositivo rinnovato ma consapevole delle sue preziose radici, capace di evolverle in relazione alle esigenze del presente e di proiettarle in una visione del futuro.



Fig. 5: Inaugurazione del Museo di Capodimonte, 1957. Archivio Fondazione De Felice, Fascicolo Capodimonte.

39. GALASSO 2007, p. 98.

40. UTILI 2007, p. 17.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BARRELLA 1996 = N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 1996.
- BARRELLA 2005 = N. Barrella, “Da casa di re a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico”, in *Casa di re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R. Cioffi - G. Petrenga, Milano 2005: 47-56.
- BARRELLA 2010 = N. Barrella, *La forma delle idee. Fermenti europei e memoria familiare nel Museo Filangieri di Napoli*, Napoli 2010.
- BARRELLA 2017= N. Barrella, “Museografia postbellica nei musei d’ambientazione napoletani: alcune riflessioni a partire dai saggi di Bruno Molajoli”, in *Annali di critica d’arte*, 2017: 361-375.
- BARRELLA 2021 = N. Barrella, “Le dismissioni del 1919 in Campania. spunti per nuovi percorsi di ricerca”, in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti - A. Di Benedetto - R. Lattuada - O. Scognamiglio, Todi (PG) 2021: 441-446.
- CARLINO 1983 = M. Carlino, “Conti, Angelo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 28, Roma 1983.
- CAUSA 1982 = *Le collezioni del Museo di Capodimonte*, a cura di R. Causa, Milano, 1982.
- CAUSA - LEONE DE CASTRIS 2007 = *I libri di Ferdinando Bologna*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007.
- CIOFFI 1995 = R. Cioffi, “Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento: Adolfo Venturi e la Regia Pinacoteca”, in *Incontri venturiani*, Pisa 1995: 129-152.
- CIOFFI 2012 = R. Cioffi, “Angelo Conti e la valorizzazione dei musei napoletani. Dalle pagine del ‘Marzocco’ e da alcuni documenti inediti”, in *Mosaico. Temi e metodi d’arte critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi - O. Scognamiglio, Napoli 2012: 569-582.
- DALAI EMILIANI 2009 = M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia 2008.
- EMILIANI 1980 = A. Emiliani, “Il museo laboratorio della storia”, in *Musei*, a cura di A. Emiliani, Milano 1980: 19-45.
- FABBRIZZI 2021 = F. Fabbrizzi, *Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Firenze 2021.
- GALASSO 2007 = G. Galasso, “La coscienza storica e l’Italia come problema storiografico”, in *I libri di Ferdinando Bologna*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 83-98.
- HUBER 1997 = A. Huber, *Il Museo italiano*, Milano 1997.
- LONGHI 1957 = R. Longhi, “I capolavori nell’immondezzaio”, in *L’Europeo*, 2 giugno 1957.
- ORTOLANI 1937 = S. Ortolani, “Notizie: il riordinamento della Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli”, in *Bollettino d’Arte*, 1937: 44-48.
- PERESSUT 2005 = L. Basso Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museologia da Perret a Kahn*, Bologna 2005.
- PICONE PETRUSA 1989-90 = M.A. Picone Petrusa, “Annibale Sacco e la formazione delle collezioni moderne nel museo di Capodimonte”, in *Prospettiva* 57-60, 1989-90: 394-400.
- SCOTTO DI FRECA 2014 = F. Scotto di Freca, *Per Aspera ad Aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2014.

‘TRE MUSEI IN UNO’: FERDINANDO BOLOGNA E LA NASCITA DEL MUSEO
E DELLE GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE

UTILI 2002 = *Museo di Capodimonte*, a cura di M. Utili, Milano 2002.

UTILI 2006 = M. Utili, “Le raccolte d’arte dal Museo Nazionale di Capodimonte”, in *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, a cura di A. Croce - F. Tessitore, II, Napoli 2006: 269-284.

UTILI 2007 = M. Utili, “A colloquio con Ferdinando Bologna”, in *Capodimonte. 50 anni di storia, di arte e di civiltà*, a cura di N. Spinosa, Napoli 2007: 13-19.

LA GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI NAPOLI TRA VICENDE PASSATE E CONTEMPORANEE: ANTICO E MODERNO NELL'ORDINAMENTO DI FERDINANDO BOLOGNA

FEDERICA DE ROSA*

Lo scritto ripercorre l'attività svolta da Ferdinando Bologna presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli in vista del riordinamento della Galleria dell'Accademia, che questi curò tra il 1957, anno in cui fu nominato da Bruno Molajoli come funzionario preposto al riordino del museo, e il 1959, quando le nuove sale si inaugurarono. Per comprendere il lavoro condotto da Bologna, allora tra l'altro docente di Storia dell'Arte dell'Istituto napoletano, incarico che mantenne dal 1958 al 1964, si ripercorre la storia degli ordinamenti del primo Novecento, progettati da Angelo Brando, Carlo Siviero e soprattutto Costanza Lorenzetti, e contestualmente si ricordano i rapporti che Bologna ebbe con gli artisti napoletani e i suoi scritti sull'arte moderna e contemporanea a Napoli. In particolare, si è provato ad aggiungere un tassello in più all'inesauribile 'serbatoio' di esperienze cui poté attingere nel corso della sua lunga vita uno studioso che proprio grazie all'insegnamento e al rapporto con gli studenti – e si vuol aggiungere con gli artisti – giunse a una riflessione di tipo metodologico sugli studi storico-artistici, nell'inscindibile esigenza di «'conoscere per conservare' e di 'conservare per conoscere'», fondamento 'irrinunciabile' in ogni insegnamento storico-artistico.

The paper traces the activity carried out by Ferdinando Bologna at the Academy of Fine Arts in Naples in view of the reorganization of the Academy Gallery, which he oversaw between 1957, the year in which he was appointed by Bruno Molajoli as the official in charge of the reorganization of the museum, and 1959, when the new halls were inaugurated. To understand the work carried out by Bologna, then among other things professor of Art History at the Neapolitan Institute, a position he held from 1958 to 1964, we retrace the history of the early 20th century regulations, designed by Angelo Brando, Carlo Siviero and above all Costanza Lorenzetti, and at the same time we recall the relationships that Bologna had with Neapolitan artists and we recall her writings on modern and contemporary art in Naples. In particular, an attempt has been made to add one more piece to the inexhaustible 'reservoir' of experiences which a scholar could draw on during his long life who, precisely thanks to teaching and the relationship with the students – and we want to add with the artists – came to a methodological reflection on historical-artistic studies, in the inseparable need «'to know in order to preserve' and 'preserve in order to know'», an 'indispensable' foundation in any historical-artistic teaching.

Il 10 luglio 1957 il presidente dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, Giuseppe Notarianni, scriveva al soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte della Campania, Bruno Molajoli, chiedendo si nominasse un funzionario per provvedere al riordino della Galleria dell'Accademia. Tale figura avrebbe dovuto prendere parte ai lavori di una istituenda commissione preposta al riordinamento delle opere e delle sale¹.

Il 23 luglio successivo Molajoli designava Ferdinando Bologna², funzionario dal 1948 prima a L'Aquila poi a Napoli, protagonista, proprio accanto a Molajoli, a Raffaello Causa e a Ezio Bruno De Felice, della costituzione, tra il 1950 e il 1957, del Museo di Capodimonte, inauguratosi appunto nel maggio del '57.

Come sottolineato da Pierluigi Leone de Castris nel suo *Ricordo di Ferdinando Bologna*, pubblicato tra le pagine della rivista *Confronto*, fondata da Bologna nel 2002 ed ereditata e diretta dal 2018 proprio da Leone de Castris, quando lo studioso giunse in Accademia era ormai nel pieno del suo lavoro come funzionario di Soprintendenza:

La Soprintendenza significava allora il museo – e infatti è nelle raccolte dei musei di Napoli che Bologna individuava i Correggio, i Parmigianino, i Campi e i Carracci che andava pubblicando in quegli anni su 'Paragone' – ma anche il

* Accademia di Belle Arti di Napoli (federica.derosa@abana.it)

1. La lettera è stata rintracciata in un faldone della serie *Galleria*, nel fascicolo intitolato *Galleria Lavori 1934,1937-38-39-40-1950-53, 1956*, incartamento 6, presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASA-BAN), in corso di studio e inventariazione. Ove non diversamente indicato, i documenti qui citati si ritrovano in questo stesso fascicolo.

2. ASABAN, s. *Galleria*, fasc. *Galleria Lavori 1934,1937-38-39-40-1950-53, 1956*, inc. 6.

restauro – importante ad esempio il lavoro fianco a fianco di Bologna con Leonetto Tintori, Edo Masini, Antonio De Mata e tanti altri restauratori – e soprattutto la conoscenza del territorio. Traccia efficace di questo suo rapporto col territorio e dell'importanza che questa esperienza avrebbe avuto nella sua formazione sono almeno quattro delle cinque mostre da lui curate, assieme ad altri, fra il 1948 e il 1955: quella di *Opere restaurate in Abruzzo* (1948), quella, ancor oggi memorabile, delle *Sculture lignee nella Campania* (1950), quella delle *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo* (1955), e per certi versi anche quella del *Ritratto storico napoletano* (1954). Il peregrinare incessante fra le chiese della città e dell'intera regione Campania, l'osmosi allora fortissima fra quelle chiese e il museo, il contatto fisico con le opere, l'esperienza delle mostre, il lavoro comune con i restauratori e con i fotografi, tutto questo [...] doveva infatti rappresentare per Bologna non solo un serbatoio inesauribile per gli studi a venire, ma anche un'esperienza fondamentale per la lettura delle opere d'arte come prodotti della mano dell'uomo e della storia³.

Iniziava così, in tale contesto e con tali premesse, il rapporto di Bologna con l'Accademia di Belle Arti di Napoli, un rapporto proseguito nel tempo e non solo per il riordinamento e il riallestimento dell'allora Galleria. Di fatto, in Accademia Bologna non solo poté portare avanti, nel metodo e nel modo, quanto sopra ricordato – avvicinandosi, tra l'altro, ancor più agli artisti e ai critici a lui contemporanei, che pure già seguiva tra presentazioni di mostre e pagine di cultura da lui curate su quotidiani e riviste –, ma soprattutto ebbe modo di iniziare la sua carriera di docente. Di lì a poco, infatti, fu nominato professore di Storia dell'arte e Bibliotecario dell'Istituto, inizialmente come incaricato (dal febbraio al settembre 1958) e successivamente, a seguito di concorso, come titolare, ruolo che mantenne dal 16 ottobre 1958 al 30 settembre 1964⁴.

Quando Notarianni scriveva a Molajoli, le opere della Galleria dell'Accademia – come si dirà – erano conservate in depositi, ma già dal 1956 erano partite le prime richieste di stanziamento di fondi all'allora Ministero della Pubblica Istruzione da parte dell'Accademia per una definitiva sistemazione dell'intero patrimonio mobile⁵.

Come si precisava in una nota del 12 settembre di quell'anno, ancora a firma di Notarianni, la risistemazione dei beni storico artistici dell'Accademia nelle sale storicamente a tal scopo predisposte si rendeva quanto mai necessaria. Si trattava infatti di una «raccolta di opere d'arte dell'Ottocento di notevole valore, la quale documentava passo passo tutta l'evoluzione didattica svolta dagli artisti che vi insegnarono [...] e] allievi il cui valore è ormai consacrato dalla storia dell'arte unitamente a quello dei loro Maestri»⁶.

Più di tutto, si precisava, risistemare la Pinacoteca avrebbe dato la possibilità di risolvere «l'annoso problema della costituzione di una Galleria d'Arte Moderna a Napoli, unica grande città a non esserne finora dotata»: una Galleria che si immaginava ampliata e ingrandita grazie all'inserimento di «una raccolta di opere di Artisti contemporanei non solo napoletani ma italiani»⁷.

Che la Galleria dell'Accademia, istituita nel settembre 1895 grazie all'impegno di artisti come Filippo Palizzi (che come primo nucleo donò una collezione di 227 opere sue e dei suoi tre fratelli, oltre che di paesaggisti francesi)⁸, seguito inizialmente da Domenico Morelli e Saverio Altamura, poi continuato ancora, tra gli altri, da Achille D'Orsi e Vincenzo Volpe, dovesse documentare sia lo sviluppo e l'evoluzione della Scuola artistica napoletana, sia gli esiti della contemporaneità era un concetto che si era già palesato in occasione dell'apertura pubblica delle collezioni del 1916, fortemente voluta da Volpe e curata da Filippo De Falco (fig. 1). Sin dai discorsi inaugurali, come indicato nelle cronache del tempo, si era appunto precisato che nelle sale si sarebbero trovate, accanto alle opere dei maestri del passato, i lavori di artisti contemporanei, come ad esempio Eugenio Viti, Bacio Terracina, Gaetano Ricchizzi, Attilio Pratella, Filippo De Falco, Eduardo Tofano, Pietro Scoppetta e Francesco Paolo Michetti; tutti pittori i cui lavori erano stati acquistati tra il 1905 e il 1916⁹.

Medesimi intenti si ritrovano pure nell'ordinamento curato dal pittore Angelo Brando che, sempre sotto la presidenza di Volpe, lavorò a un nuovo riordino presentato nel 1924 (figg. 2a, 2b). Un allestimento che meglio possiamo conoscere grazie alla pubblicazione di un catalogo, edito quello stesso anno, e che si apriva proprio con i dipinti realizzati tra il 1900 e il 1920, per poi proseguire con le opere più antiche¹⁰.

Tuttavia, con l'ordinamento curato da un altro artista, Carlo Siviero, iniziato sotto la presidenza di Mattia Limoncelli e conclusosi nel 1935 (fig. 3), le opere della contemporaneità persero centralità e, in larga parte, finirono nei depositi in favore di una sistemazione che – in linea con un 'ritorno all'ordine' inteso come ritorno alla classicità dei maestri del passato – privilegiò artisti di primo Ottocento, non puntò sul paesaggismo (considerando «eccessivamente esagerata» l'importanza

-39-40-1950-53, 1956, inc. 6, lettera del 12 settembre 1956.

7. ASABAN, s. *Galleria*, fasc. *Galleria Lavori 1934, 1937-38 -39-40-1950-53, 1956*, inc. 6, lettera del 12 settembre 1956.

8. Sulla Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e, più in generale sull'Istituzione tutta, si vedano, in particolare: LORENZETTI 1952; CAPUTI - MORMONE - CAUSA 1972; CASSESE 1999; SPINOSA 2000; SPINOSA 2005; PENTA 2006; CASSESE 2013; DE ROSA 2013.

9. Cfr. in particolare IL CORRIERE DI NAPOLI 1916.

10. BRANDO 1924.

3. LEONE DE CASTRIS 2019, pp. 287-288.

4. ASABAN, s. *Professori*, fasc. personale n. 379 (Ferdinando Bologna).

5. Cfr. ASABAN, s. *Galleria*, fasc. *Galleria Lavori 1934, 1937-38-39-40-1950-53, 1956*, inc. 6.

6. ASABAN, s. *Galleria*, fasc. *Galleria Lavori 1934, 1937-38*



Fig. 1: *La Galleria d'Arte Napoletana*, in *Corriere di Napoli*, 12-13 marzo 1916.

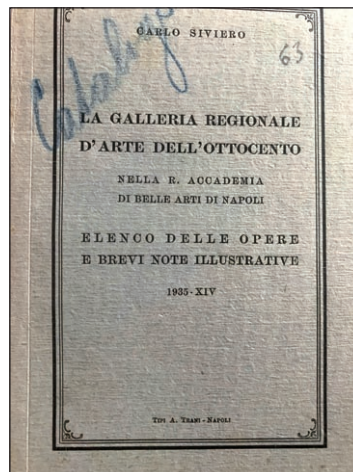


Fig. 3: *La Galleria Regionale d'arte dell'Ottocento nella R. Accademia di Belle Arti di Napoli*, a cura di C. Siviero, Napoli 1935.

Con questi ultimi – precisava Siviero – si chiudeva idealmente il percorso artistico a Napoli, «prima cioè che il naturalismo pittorico sboccasse nel gretto e banale verismo della pittura cosiddetta di costume»¹².

Ma anche questo ordinamento non ebbe lunga vita e la Galleria fu nuovamente chiusa a causa dei lucernai di recente sistemazione che andavano a ricoprire i soffitti e che si rivelarono pericolosi.

Così, già nel 1937, si approntarono nuovi lavori in vista di un'ulteriore risistemazione delle collezioni e delle sale, sotto la cura per la prima volta di uno storico dell'arte, Costanza Lorenzetti, che l'8 marzo di quell'anno aveva ricevuto l'incarico di responsabile del patrimonio storico dell'Accademia, presieduta da Pirro Marconi. A coadiuvare la studiosa, già dal 1921 docente di Storia dell'arte¹³ e Bibliotecaria dell'istituzione napoletana, ove fondò anche un archivio fotografico¹⁴, furono, tra gli altri, Sergio Ortolani e Leandro Ozzola, così come si riscontra nella corrispondenza intercorsa tra Marconi e l'allora soprintendente Armando Venè del giugno 1937, momento in cui le collezioni furono esposte seppur per brevissimo tempo in sale allestite e decorate da sete di San Leucio e ricche di opere di pittura e scultura (fig. 4)¹⁵.

Eppure, mentre la Galleria andava risistemandosi e l'Accademia viveva un momento di grande fermento culturale – tanto nella promozione, tra mostre e premi, di allievi e maestri, quanto nella risistemazione del suo

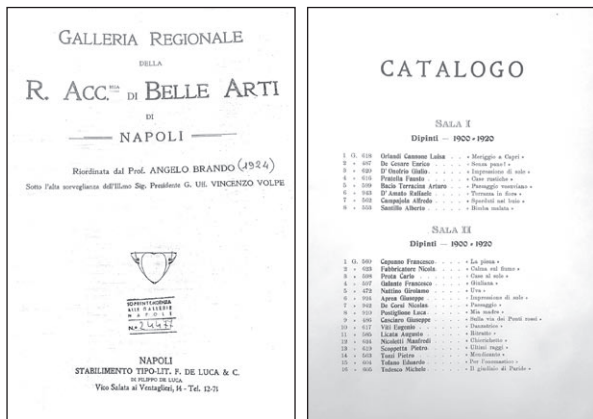


Fig. 2: *La Galleria Regionale della R. Accademia di Belle Arti di Napoli*, a cura di A. Brando, Napoli 1924.

data alla scuola di Pitloo da parte della critica¹¹) e si contraddistinse per l'esposizione di disegni storici e accademici e per la celebrazione soprattutto delle personalità di Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Stanislao Lista e, infine, di Vincenzo Gemito, ponendo come «ultimi epigoni della pittura napoletana» maestri come Cammarano, Vetri, Migliaro, Esposito, Volpe.

11. DE ROSA 2006.

12. SIVIERO 1935, p. 5.

13. MALICE 2022.

14. MONACO 2019.

15. ASABAN, s. *Galleria*, fasc. *Galleria Lavori 1934, 1937-38-39-40-1950-53, 1956*, inc. 2. Si vuole qui segnalare che nello stesso anno proprio Ortolani concludeva il lungo lavoro di riordinamento dell'allora Pinacoteca nazionale da lui diretta. Cfr. ORTOLANI 1937.



Fig. 4: Galleria annessa all'Accademia, Sala Palizzi (da Lorenzetti 1952, Tav. II, fig. 3).

patrimonio (si ricordi, tra tutti, il riallestimento della grande sala del Partenone, riordinata proprio da Marconi con una nuova disposizione dei calchi¹⁶) – il grande lavoro avviato dalla Lorenzetti fu tuttavia interrotto «allo scoppio della guerra [giacché subito] si presero solleciti provvedimenti per porre al sicuro il patrimonio artistico dell'Accademia»¹⁷.

In accordo con la Soprintendenza delle Gallerie della Campania le più importanti opere della Galleria furono trasportate nel rifugio dell'Abbazia di Cava dei Tirreni. L'altra grande parte, rimossa dalle sale museali site all'ultimo piano dell'edificio e pertanto troppo esposte al pericolo delle incursioni, fu trasportata in una vasta sala protetta da paraschegge al primo piano. In quello stesso luogo furono collocati 'in sicurezza' anche i libri più preziosi e la raccolta delle incisioni conservate nella biblioteca.

Come ricordava la stessa Lorenzetti nel tracciare le sorti della Galleria e dell'Accademia nel suo prezioso volume sulla storia dell'Istituzione napoletana dal 1752 al 1952, edito in occasione del Bicentenario dell'Accademia,

[...] durante il periodo bellico il contraccolpo delle gravi incursioni sulla città di Napoli produsse replicatamente la distruzione delle grandi vetrate dell'edificio ed altri danni minori, ma la consistenza del patrimonio artistico secolare e del materiale didattico rimase miracolosamente integra. La tragedia per la nostra Accademia incominciò con l'occupazione dell'intero edificio da parte del Comando del Corpo d'Armata alleato della Campania, nell'ottobre del 1943. I danni conseguenti furono ingenti ed irreparabili. Con l'allontanamento della sede e con la mutilazione del suo patrimonio didattico, l'Accademia era costretta ad interrompere quasi completamente la sua attività per un biennio. Nell'ottobre 1943 reparti di Sanità americana avevano eseguito lo sgombero dell'edificio destinato ad Ospedale militare, sgombero effettuato nel più caotico e disastroso

dei modi. La direzione dell'Accademia, ottenuti, non senza difficoltà, due locali terreni nell'edificio, ebbe cura di depositarvi le opere della Galleria e la Biblioteca [...]. Vi raccolse l'archivio e le cose più importanti della Scuola e degli uffici e procedette alla chiusura del deposito con un muro in folio. Ma il muro fu subito demolito senza preavviso. Tutte le raccolte furono trasportate disordinatamente in locali contigui e lasciate senza sorveglianza, né chiusura. Così furono asportate collezioni di dipinti e di incisioni, manomessa la biblioteca e l'archivio. Il materiale ammassato negli umidi locali condannato all'annientamento. Per oltre un anno questo deposito fu inaccessibile al personale dell'Accademia¹⁸.

Com'è noto, per circa due anni, l'Accademia e il Liceo Artistico furono collocati in alcuni ambienti del Conservatorio di San Pietro a Majella. Quando l'Accademia poté rientrare nella sua sede la ripresa fu lenta; per quanto concerne il patrimonio della Galleria le operazioni di recupero ebbero inizio nel novembre del 1944 e terminarono nel marzo del 1945. Per circa un anno e mezzo, infatti, si cercò di rintracciare tutto il materiale ammassato come gessi e terrecotte spezzate, frammenti di strumenti scientifici, libri, documenti, disegni e incisioni; ed i beni storico artistici furono dati in custodia alla Soprintendenza alle Gallerie.

Dai documenti d'archivio ad oggi rintracciati si comprende che il lavoro svolto dalla Lorenzetti fu sostanziale e si concentrò inizialmente sul riscontro inventariale e sulla rilevazione dei danni subiti. Un lungo lavoro che dovette concludersi con la presentazione delle opere, per larga parte recuperate e restaurate in vista anche della mostra del Bicentenario dell'istituzione napoletana, che si tenne nell'ottobre-novembre 1954 nelle sale storicamente destinate alla Galleria, riaperta nuovamente al pubblico con beni ormai rientrati in Accademia e con prestiti dei più importanti musei di Napoli, da San Martino a Palazzo Reale, dalla Pinacoteca Nazionale al Pio Monte della Misericordia e alla Galleria del Banco di Napoli, cui s'aggiunsero prestiti dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e dalle grandi collezioni private cittadine.

Si trattava, senza dubbio, della prima importante esposizione dal carattere storico-didattico, che voleva documentare – principalmente grazie alle raccolte di pertinenza dell'Accademia – l'evoluzione di due secoli di attività delle scuole storiche dell'istituto napoletano¹⁹.

Al suo arrivo in Accademia Bologna dové dunque confrontarsi con questa antica e più recente storia del patrimonio della Galleria; e certamente fu un prezioso, se non imprescindibile punto di partenza il lavoro svolto dalla Lorenzetti, che a causa del pensionamento aveva dovuto lasciare incompiuto il suo progetto di sistemazione 'permanente' della Galleria, al di là delle contingenze espositive dettate da un'esposizione temporanea.

16. LORENZETTI 1952, pp. 177-178. Sulle vicende della Galleria dell'Accademia durante gli anni di Siviero si rimanda anche a DE ROSA 2012.

17. LORENZETTI 1952, p. 181.

18. LORENZETTI 1952, pp. 181-182.

19. NESPOLI - NAPOLI - CAIAZZO 1954.

Del resto, come ben si coglie dalle fotografie storiche rintracciate, la mostra del 1954 aveva rivelato la bellezza degli spazi, ormai rifunzionalizzati alla luce di più moderni criteri espositivi, nonché la ricchezza di un *corpus* di opere che malgrado le dispersioni ben documentava scuole e temi dell'arte a Napoli (figg. 5a, 5b).



Fig. 5: Sale I e VII della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli nell'allestimento della Mostra del Bicentenario a cura di Costanza Lorenzetti.

La presenza di Bologna in Accademia, come si è anticipato, è perciò da intendere come il segno di una concreta accelerazione all'ambizioso quanto necessario progetto di risarcire la comunità accademica di un patrimonio ormai quasi invisibile e di un museo segnato da continue aperture e chiusure; un museo che avrebbe anche risposto, concretamente, alle richieste che venivano da una città rimasta troppo a lungo in attesa di una sede istituzionale dove documentare e sistematizzare la locale produzione figurativa. D'altronde la citata e dibattuta mancanza di una Galleria d'arte moderna e contemporanea, che raccogliesse opere di Otto e Novecento, e un sistema dell'arte particolarmente avaro di occasioni, dovevano rivelarsi le cause sempre più evidenti della scarsa attenzione prestata dalla storiografia all'arte napoletana, che invece, rileggendo le opere e i documenti del tempo, aveva una sua voce nel panorama artistico italiano ed europeo, ricevendo non pochi riconoscimenti proprio da quegli artisti e da quei critici

ai quali la storia ha riservato fama ben maggiore²⁰.

Sebbene siano ancora pochi i documenti visivi che attestino la sistemazione data da Bologna alle collezioni dell'Accademia (figg. 6, 7, 8, 9), e sebbene non siano stati ritrovati ad oggi materiali d'archivio dettagliati che attestino la sequenza esatta delle sale e delle opere, dagli articoli pubblicati sulla stampa del tempo, che riportano alcuni passi dei discorsi inaugurali, ben si coglie ciò che lo studioso riuscì a curare, anche grazie all'impegno di Anna Caputi che – sua assistente di cattedra sin dal 1959²¹– collaborò ampiamente ai lavori di riordinamento (figg. 10, 11, 12).



Fig. 6: Ferdinando Bologna con il presidente Notarianni all'apertura delle sale per l'inaugurazione della Galleria del 7 maggio 1959 (ASABAN, album fotografico).



Fig. 7: Inaugurazione della Galleria del 7 maggio 1959, fotografia con l'opera vincitrice del Premio Gemito di Giuseppe Pirozzi (ASABAN, album fotografico).

Nei passi che di seguito vengono riportati, estratti dalla rassegna stampa che si conserva nell'Archivio storico dell'Accademia²², appare chiaramente che la risistemazione di Bologna fu segnata da una rinnovata

20. DE ROSA 2012, pp. 213-252.

21. ASABAN, lettera del 2 dicembre 1959 con *Ratifica nomina assistenti anno scolastico 1959/60*, s. *Personale incaricato 1958-1960*, in fase di riordino.

22. ASABAN, s. *Galleria*, fasc. *Riordinamenti-Apertura del 1946 e 1959*, inc. 4.



Fig. 8: Ferdinando Bologna che accompagna nelle sale le autorità cittadine durante l'inaugurazione della Galleria del 7 maggio 1959 (ASABAN, album fotografico).

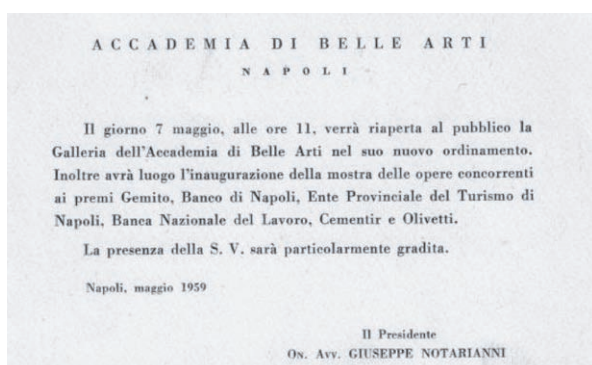


Fig. 9: Invito dell'inaugurazione del 7 maggio 1959 (ASABAN, album fotografico).

apertura al contemporaneo; dalla necessità di sprovincializzare la produzione artistica locale reinserendola in una dimensione europea; dall'urgenza di ridare giusta luce alla Scuola di paesaggio e al suo stringente rapporto con quanto accadeva negli stessi anni olttralpe; dalla volontà di segnare con significativi esempi le più importanti rivoluzioni ed evoluzioni dei principali maestri delle 'Scuole' di scultura e pittura dell'Ottocento; dal bisogno, infine, di mettere in relazione le diverse anime del 'secolo lungo' a Napoli: dallo storicismo al simbolismo, dal realismo sociale al verismo, soprattutto nella sua più franca declinazione realistica e in linea con i più moderni movimenti italiani, francesi ed europei, attraverso un percorso tra sculture e dipinti, ad esempio di Stanislao Lista, Achille d'Orsi, Vincenzo Gemito, Domenico Morelli, Michele Cammarano, Teofilo Patini, Gaetano Esposito e Francesco Netti.

Con il nuovo ordinamento doveva soprattutto mettersi in risalto la possibilità di mostrare e al contempo superare la 'frattura' tra gusto accademico ufficiale e nuove visioni più modernamente indirizzate, lontane da uno stanco 'mito' dell'arte dell'Ottocento, nella impellenza, infine, di tener conto delle problematiche della contemporaneità, già vivissime quanto laceranti.



Fig. 10: *La riapertura della Galleria dell'Accademia di Belle Arti*, in *Il Mattino*, 6 maggio 1959.

Fu dunque nello stringente nesso tra antico e moderno, che il 7 maggio 1959 si apriva il rinnovato museo dell'Accademia, con opere che andavano dal Settecento agli anni Cinquanta del Novecento, dichiarando subito che quegli spazi, sebbene musealizzati, sarebbero rimasti aperti alla più recente produzione accademica di giovani e giovanissimi, anche se ancora allievi.

Evidentemente fu proprio per rimarcare l'impossibilità di tener vivo un museo in una istituzione come l'Accademia, non precipuamente vocata alla sola tutela, ma soprattutto dedita alla produzione e alla valorizzazione dell'arte nel suo farsi, che congiuntamente all'inaugurazione della Galleria si tennero una serie di prestigiose premiazioni: del Premio Gemito di scultura, istituito dalla Cassa del Mezzogiorno e bandito con la collaborazione dell'Azienda Autonoma Cura, Soggiorno e Turismo di Napoli; del Premio del Banco di Napoli per un dipinto a soggetto sacro; del Premio dell'Ente Provinciale del Turismo di Napoli per il miglior allievo della Scuola di Paesaggio; del Premio della Banca Nazionale del Lavoro di Napoli per l'incisione; del Premio della Società Cementir per una scultura; e, infine, del



Fig. 11: Riaperta la Galleria dell'Accademia di Belle Arti, in *Il Mattino*, 8 maggio 1959.

Premio della Società Olivetti, sempre per una scultura; tutti premi riservati agli allievi dell'Istituto, ad esclusione del 'Gemito', dedicato a tutti gli artisti residenti del Meridione che non avessero superato i quarant'anni di età.

Forte di tali intenzioni, nella prolusione tenuta durante l'inaugurazione, Bologna sottolineò il lavoro dei suoi predecessori attraverso la storia della Galleria, «ricordando i vari riordinamenti susseguitesesi dal lontano 1882 ad oggi, tra cui quello del 1937 effettuato sotto la direzione della signora Costanza Lorenzetti, e del 1952 in occasione delle celebrazioni del bicentenario dell'Accademia».

Presentando il nuovo riordinamento, inoltre, le cronache dell'avvenimento precisavano



Fig. 12: Solennemente riaperta al pubblico la Galleria dell'Accademia di Belle Arti, in *Corriere di Napoli*, 9 maggio 1959.

che esso è stato fatto seguendo moderni criteri, ma soprattutto ponendo nel giusto risalto le opere più sostanziose che rappresentano l'evoluzione della pittura napoletana dell'800, dal movimento neoclassico del Wichr[sic] e del Francue[sic] alle opere del Morelli e di Gaetano Esposito, e con una rigorosa selezione dei maestri della Scuola di Posillipo, in cui figurano tele di Consalvo Carelli, di Giuseppe Palizzi e di Francesco Paolo Palizzi. Particolarmente indovinata la sistemazione delle opere di Cammarano [...] nell'ultima sala della Galleria. Essa, tuttavia, non può considerarsi completa finché non [...] sarà restituito il famoso dipinto 'Partita a briscola', attualmente esposto in Villa e che [sarà...] convenientemente collocato, dopo essere stato restaurato dalla Soprintendenza alle Gallerie di Napoli. [...] Infine], dopo aver ricordato che la Galleria dell'Accademia accoglie anche importanti dipinti del De Gregorio, del Michetti, del Toma, del Vertunni, del Mancini e del Netti, [si] sottolineava la recente costituzione di una sala dedicata ad opere d'arte contemporanea, che sono state sistemate insieme alle tele dei maestri dell'Accademia. L'iniziativa [...] si doveva] al costante interessamento dell'on. Notarianni, il quale ha sollecitato la donazione di dipinti ad alcuni dei più noti pittori contemporanei, tra i quali Ciardo, Notte, Venditti, Greco e Ciarocchi. E ciò [...] poiché si vuole che l'Accademia diventi un efficace centro didattico e sperimentale, valido soprattutto a forgiare gli allievi ad una sana nuova tradizione artistica²³.

23. Si cita da CRONACHE DI NAPOLI 1959; si vedano anche, tra tutti, IL MATTINO 1959; IL GIORNALE D'ITALIA 1959; PAESE SERA 1959.

In tal modo Bologna indicava già chiaramente quanto fosse imprescindibile sostenere quella che più avanti raffigurò come «esigenza bifronte di ‘conoscere per conservare’ e di ‘conservare per conoscere’», da porre come fondamento ‘irrinunciabile’ in ogni insegnamento storico-artistico²⁴. Un’esigenza che doveva sottendere alle scelte compiute proprio nelle sale di un museo da costituirsi in una Accademia, da intendersi dunque come laboratorio dove artisti in formazione avrebbero potuto vedere (e tornare a rivedere) le opere dei loro predecessori, misurandosi con la tradizione nel confronto diretto con la materia costitutiva delle opere stesse, per educare, infine, occhi e mani al saper vedere e al saper fare.

D’altro canto, se per gli artisti è chiaro che il passato è da leggere in funzione del presente, più difficile, in quel contesto storico, doveva essere dar prova che anche il presente andava interpretato in funzione del passato. A un pubblico, in prima istanza, di artisti in formazione, desiderosi di procedere innanzitutto per rivoluzioni, la questione di fondo, preliminare e da affrontare, doveva essere, infatti, dimostrare che la storia che andava svolgendosi in quelle sale aveva sì a che fare con il tempo, lo spazio e la durata, ma si poneva come suggerimento di connessioni trasversali, come esercizio storiografico e di pratica critica, per far comprendere che nella storia dell’arte la storia del pensiero e la storia delle idee si dispiegano in storia delle forme, per far capire che ciascuna elaborazione linguistica specifica nasce da un’ideologia e in un contesto sociale, storico ed economico con cui inevitabilmente ciascun artista ha dialogato e si è confrontato.

Del ‘giudizio’ che Bologna ebbe sulle arti moderne e contemporanee a Napoli, così come delle urgenze storiografiche sottese all’enorme lavoro di risistemazione del patrimonio storico dell’Accademia di Napoli, si ha testimonianza in un acuto intervento dello studioso pubblicato in occasione della celebre *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, promossa da Lea Vergine e pubblicata su *Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea*, nel 1965 (fig. 13). Uno scritto, tra l’altro, di poco successivo alla sua uscita dalle aule dell’Accademia, dove si è detto aveva continuato a insegnare fino al settembre 1964, avvicinando alla storia dell’arte molti degli artisti che avrebbero segnato tutto il secondo Novecento a Napoli e dialogando a lungo con maestri e colleghi che intanto seguiva con interventi critici.

Per Bologna,

il primo punto da porre in risalto, volendo contribuire seriamente al rilievo della situazione attuale nelle arti figurative a Napoli, è che i Napoletani [avevano...] avviato da tempo e con forze assolutamente proprie il processo di affrancamento del loro modo di vedere dal pittoresco che per almeno un secolo l’aveva afflitto. E tale sforzo [aveva...] ottenuto certamente risultati molto apprezzabili. Ma fermarsi

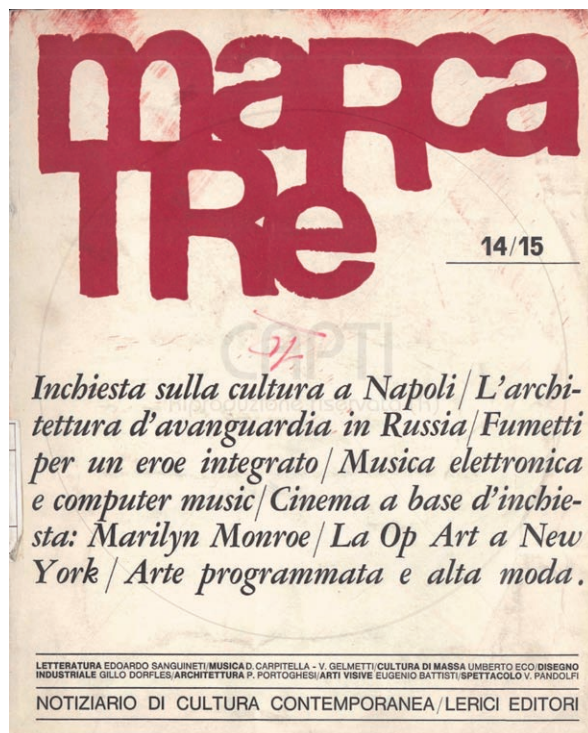


Fig. 13: *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, promossa da Lea Vergine e pubblicata su *Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea*, 1965.

a questa prima osservazione, [avrebbe voluto dire...] continuare in qualche modo a trattare un intero settore della cultura artistica italiana come quella di un’‘area depressa’, verso cui si ha più indulgenza che considerazione. Nessuno vorrà negare che la situazione napoletana, così sotto il rispetto economico che culturale, risenta ancora molto di una chiusura provinciale dura a morire e che gli avvenimenti nuovi che vi sono prodotti troppo spesso sono rimasti isolati dall’indifferenza e dall’inverato scetticismo. Ma sarà se mai contro codesta indifferenza e codesto scetticismo che occorrerà reagire, in quanto sono stati e sono tuttora essi la cagione prima del perdurare di un certo atteggiamento di sospetto e di incredulità da parte della cultura nazionale nei confronti della cultura napoletana, che ciononpertanto non è detto debba essere accettata indiscriminatamente. Il secondo punto da osservare è che, se si vuol fare davvero, non si può pensare di fissare al 1951 l’avvio dello sforzo di affrancamento [...]. Ammesso, e non concesso, che il punto d’avvio d’un tale proposto debba essere identificato. [...] Posto, infatti, che il processo di ripresa [risaliva...] almeno agli anni 1945-47, [era dunque...] indispensabile sottolineare che esso ebbe fin d’allora motivazioni di vera consapevolezza, le quali non solo hanno consentito di non attendere che altri giungesse per via di mercato o per influenza di scuole a ‘colonizzare’, per così dire, l’ambiente, ma li [avevano...] resi capaci di immergersi a tempo nel contesto dei maggiori problemi nazionali rinnovati, per via di adesione spontanea e di tempestiva giustizia di vedute, e creare così le premesse per gli svolgimenti successivi. [...] Naturalmente non [bisognava credere che...] esista una ‘specificità’ della cultura artistica napoletana nel senso di una costante tradizionale, riconoscibile per necessità di origine negli artisti di questa porzione geografica d’Italia. Perciò [non bisognava credere neanche...] nella realtà di una vena barocca e ‘vesuviale’ che, al dire di certi critici

24. BOLOGNA 1995, p. 305.

ci, caratterizzerebbe anche gli artisti napoletani di oggi. Dove essa affiora [...] pare che sia per puro compiacimento e [andrebbe...] senz'altro giudicata come fatto deteriore. [Bologna credeva] invece che una specificità strettamente storica [poteva...] essere riconosciuta ad alcuni aspetti dei movimenti descritti, in particolare a quell'atteggiamento di rifiuto della facile tradizione pittorica locale risalente all'Ottocento e di consapevole rivalutazione di taluni momenti salienti dell'arte antica, specie del maggior naturalismo seicentesco, che ha caratterizzato [e caratterizzava...] la tendenza precipua dell'arte napoletana rinnovata dopo la Resistenza. [...] Circa l'incidenza della cultura artistica napoletana su quella italiana (e lasciamo stare quella europea), [era persuaso...] che, se invece l'ambiente avesse disposto a tempo di organi di diffusione a stampa bene organizzati, di una critica solerte e consapevole e di un mercato artistico proprio, svincolato dagli interessi d'altro orientamento che [...] tendono a colonizzarla, l'incidenza di cui [parlava...] l'inchiesta ci sarebbe stata²⁵.

Ed è proprio partendo da tali riflessioni che in questa sede si è voluto rivedere l'impegno che lo studioso mise nel seguire le sorti della Galleria dell'Accademia, le cui alterne vicende si ritiene rientrino a pieno nella 'questione meridionale' da lui rimarcata; e di fatto ancora rileggendo le pagine sopra citate non si possono non ricordare almeno le importanti e significative pagine che Bologna dedicò ad artisti come Raffaele Lippi, Elio Waschimps, Armando De Stefano e Augusto Perez, che in più occasioni presentò al pubblico. O, ancora, quelle che volle dedicare al tardo Ottocento, ampiamente scandagliato storicamente e criticamente nelle due fondamentali monografie dedicate a Teofilo Patini (1990) e Filippo Cifani (1986); senza dimenticare le tante 'cronache' dedicate all'arte contemporanea che pubblicò sui giornali cittadini, tra tutti *Il Mattino*, ricche del suo metodo e in cui si palesavano le sue implicazioni teoriche e il suo impegno nello 'stringere' lo studio della storia dell'arte al rapporto con le ideologie sociali e al confronto con il presente. D'altro canto, come è stato evidenziato da Stefano Gallo non molti anni addietro in un libro dedicato a *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, Bologna era

tutt'altro che secondariamente interessato all'arte contemporanea; ma confliggeva con la circostanza che certi aspetti-guida della fenomenologia dell'arte novecentesca, quali prima l'astrattismo, poi il costituirsi di un linguaggio internazionale con in testa gli interessi economici dei mercati d'arte trainanti, quindi più di recente gli sviluppi pop e concettuali, risultassero antagonisti rispetto alla funzione interpretativa e critica della realtà nella sua oggettività sociale da lui assegnata alla cultura e all'arte: [si dice...] per brevità 'da lui', ma è chiaro che deve intendersi dagli orientamenti di base ideologica marxista cui Bologna guardava, da studioso, con speciale interesse²⁶.

Nelle speranza di recuperare ulteriori documenti che testimonino il lavoro svolto nelle sale della Galleria

dell'Accademia di Belle Arti di Napoli da Bologna, nonché materiali didattici, programmi e dispense, per rileggere anche ciò che lo studioso andava presentando durante le sue lezioni, con queste brevi note si è provato intanto ad aggiungere un tassello in più all'inesauribile 'serbatoio' di esperienze cui poté attingere nel corso della sua lunga vita uno studioso che proprio grazie all'insegnamento e al rapporto con gli studenti – e si vuol aggiungere con gli artisti – giunse

a una riflessione di tipo metodologico sugli studi storico-artistici. Sono infatti degli anni '70 e '80 i suoi lavori più impegnati e rilevanti su questo nodo – *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (1972), *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, nella *Storia dell'arte Einaudi* (1979), *La coscienza storica dell'arte d'Italia* (1982) [...]. Frutto di una posizione per così dire 'militante' e di una polemica spesso aspra con le letture idealistiche, meramente filologiche, puro-visibiliste ed estetizzanti dell'opera d'arte, o anche con talune derive sociologiche e iconologiche degli studi storico-artistici, nasceva al contempo in lui la necessità di mettere a punto e di definire un metodo diverso e alternativo, il proprio, ch'egli avrebbe voluto definire 'globale'²⁷.

Nello stesso giro d'anni in cui Bologna lasciò l'Accademia di Napoli, trasferendosi prima all'Accademia di Roma (nel 1964-65) e dal 1965 all'Università, come docente di storia dell'arte medievale e moderna prima a Messina, poi a Napoli, la Galleria dell'Accademia chiuse ancora una volta. Negli anni Sessanta urgenti lavori di ristrutturazione determinarono nuovamente la ricollocazione delle opere in deposito, ed ancora, nel corso degli anni Ottanta, parte dei beni della Galleria, per motivi cautelativi, furono trasferiti nei depositi del Museo di Capodimonte.

Le opere rientrarono in Accademia in vista della riapertura del museo prevista nel giugno 2005, quando si riaprirono le sale con un nuovo progetto scientifico curato da Aurora Spinosa e in collaborazione con la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano. Il patrimonio tornava così visibile e fruibile, nonché ampliato nella sezione del XX secolo, grazie a una serie di comodati e donazioni che estendevano la collezione e l'esposizione sino alla fine degli anni Sessanta del Novecento.

Nell'aprile 2022, dopo circa tre anni di lavori e di manutenzione straordinaria e di restauro delle opere a cura dell'Accademia stessa e sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza di competenza, la Galleria – oggi GAN – si è riaperta al pubblico con un progetto curato da chi scrive insieme a Marco Di Capua, con l'allestimento dell'architetto Lucio Turchetta. Un nuovo ordinamento che ha voluto tener conto del lavoro svolto da quanti nel corso del tempo hanno riordinato le collezioni del museo, in particolare Costanza Lorenzetti e per l'appunto Ferdinando Bologna, e che soprattutto ha

25. BOLOGNA 1965, pp. 20-23.

26. GALLO 2015, p. 81.

27. LEONE DE CASTRIS 2019, p. 288.

voluto tener conto del rinnovato sistema museale napoletano – dal Madre a Castel Sant’Elmo, da Capodimonte a Castel Nuovo, dal Circolo Artistico alle Gallerie d’Italia – e del lavoro storiografico condotto nell’ultimo ventennio grazie agli studi promossi attraverso mostre e pubblicazioni su opere e artisti nella Napoli dell’Ottocento e Novecento. Così, di fatto, si è scelto di lavorare sul senso identitario del patrimonio storico artistico conservato dall’Accademia, presentando le collezioni attraverso una serie di sale che raccontano il lavoro delle scuole, dei maestri e degli allievi. Un ordinamento cronologico e tematico, dal Seicento al Novecento, che si estende fino agli anni Duemila e che ha voluto recuperare anche artisti dimenticati, opere dei depositi (soprattutto saggi di scuola e di pensionato, disegni e bozzetti, paesaggi e ritratti) e significativi lavori dei protagonisti della scena artistica contemporanea, per rinsaldare il profondo dialogo tra pittori, scultori, disegnatori, installatori e fotografi che, nel tempo e fino ai giorni nostri, hanno preso parte alla storia artistica napoletana, rafforzando l’azione sempre più estesa di un’istituzione di alta formazione artistica nel contesto dell’arte italiana, dove un museo, come già intese Bologna, diviene un grande laboratorio didattico e di sperimentazione oltre che centro attivo di ricerca, studio e documentazione.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BOLOGNA 1965 = F. Bologna, "Inchiesta a Napoli. Testimonianze", in *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea* 1, III, 14-15: 20-23.
- BOLOGNA 1995 = F. Bologna, "L'insegnamento storico-artistico nel Magistero", in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli: 1895-1995*, Napoli 1995: 297-305.
- BRANDO 1924 = A. Brando, *Galleria Regionale della R. Accademia di Belle Arti di Napoli*, Napoli 1924.
- CAPUTI - MORMONE - CAUSA 1972 = A. Caputi - R. Mormone - R. Causa, *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti*, Napoli 1972.
- CASSESE 1999 = G. Cassese, "La Galleria regionale di Arte moderna dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e la Donazione Palizzi", in *Palizzi del Vasto*, a cura di G. Di Matteo - C. Savastano, Teramo 1999: 24-27.
- CASSESE 2013 = "L'Accademia di Belle Arti di Napoli", in *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. Cassese, Roma 2013: 188-211.
- CRONACHE DI NAPOLI 1959 = "Riaperta la Galleria dell'Accademia di Belle Arti", in *Cronache di Napoli*, 7 maggio 1959.
- DE ROSA 2006 = F. De Rosa, "Il Gigante di Sergio Ortolani", in *I colori della Campania. Omaggio a Giacinto Gigante*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes - Casa della Fotografia, 16 dicembre 2006 - 3 giugno 2007), Napoli 2006: 37-44.
- DE ROSA 2012 = F. De Rosa, *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista. Stato e Territorio*, Napoli 2012.
- DE ROSA 2013 = F. De Rosa, "La storia", in *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. Cassese, Roma 2013: 191-195.
- GALLO 2015 = S. Gallo, "In attesa della rivoluzione", in *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, a cura di F. Abbate, Napoli 2015: 81-89.
- IL CORRIERE DI NAPOLI 1916 = *Il Corriere di Napoli*, 12-13 marzo 1916.
- IL GIORNALE D'ITALIA 1959 = "Riaperta la Pinacoteca all'Accademia di Belle Arti", in *Il Giornale d'Italia*, 7 maggio 1959.
- IL MATTINO 1959 = "La riapertura della Galleria dell'Accademia di Belle Arti", in *Il Mattino*, 6 maggio 1959.
- LEONE DE CASTRIS 2019 = P. Leone de Castris, "La formazione, il rapporto col territorio e il lavoro nelle Soprintendenze", in P. Leone de Castris - C. Vargas - S. De Mieri, "Ricordo di Ferdinando Bologna", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 2, II, 2019: 287-296.
- LORENZETTI 1952 = C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli 1752-1952*, Firenze 1952.
- MALICE 2022 = C. Malice, "Costanza Lorenzetti: una brillante allieva di Adolfo Venturi tra l'Accademia di Belle Arti e l'Università di Napoli", atti del convegno internazionale di studi *Le donne storiche dell'arte. Tra ricerca, tutela e valorizzazione* (Macerata - Genova, 2022), in *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 13, 2022: 151-182.
- MONACO 2019 = R. Monaco, "Les claques photographiques des Archives Giovanni Previtali de l'Université de Naples Frédéric II", in *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX-XX siècle)*, a cura di D. Borlée - H. Doucet, Strasbourg 2019: 93-105, 378-385.
- NESPOLI - NAPOLI - CAIAZZO 1954 = *Accademia di Belle Arti di Napoli. Mostra celebrativa del Bicentenario 1752-1952*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria dell'Accademia, ottobre - novembre 1954), a cura di W. Nespoli - M. Napoli - F. Caiazzo, Napoli 1954.

ORTOLANI 1937 = S. ORTOLANI, "Notizie: il riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli", in *Bollettino d'arte* XXXI, 1937-38: 44-48.

PAESE SERA 1959 = "Riapre dopo venticinque anni la 'Galleria' dell'Accademia", in *Paese sera*, 7 maggio 1959.

PENTA 2006 = M.T. Penta, "L'Accademia di Belle Arti", in *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, a cura di A. Croce - F. Tessitore - D. Conte, Napoli 2006: 431-460.

SIVIERO 1935 = C. Siviero, *La Galleria Regionale d'Arte dell'Ottocento nella R. Galleria di Belle Arti di Napoli*, Napoli 1935.

SPINOSA 2000 = A. Spinosa, "La donazione Palizzi tra ieri e domani", in *Donazione Palizzi da Vasto a Napoli verso l'Europa*, catalogo della mostra (Vasto, Musei Civici di Palazzo d'Avalos, agosto 2000), a cura di A. Spinosa - M.S. Mormone, Napoli 2000: 17-23.

SPINOSA 2005 = *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, a cura di A. Spinosa, Napoli 2005.

FERDINANDO BOLOGNA AL 'SUOR ORSOLA BENINCASA': L'INSEGNAMENTO E IL PATRIMONIO ARTISTICO. APPROFONDIMENTI SUI RITRATTI IN MINIATURA DELLA COLLEZIONE PAGLIARA

SERENELLA GRECO*

Il contributo si articola in due parti: la prima è dedicata a delineare un ritratto di Ferdinando Bologna in relazione alla lunga attività di insegnamento svolta presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli. Viene inoltre messo in luce l'interesse di Bologna per il patrimonio artistico universitario, in particolare per la collezione Pagliara ivi custodita. La seconda parte del contributo offre poi un inedito approfondimento sul nucleo di ritratti in miniatura appartenenti proprio alla collezione Pagliara. I ritrattini su avorio (tutti databili tra XVIII e XIX secolo) sono analizzati per le loro caratteristiche stilistiche e tipologiche e sono confrontati con analoghi esemplari di altre collezioni napoletane. Un approfondimento specifico è dedicato a miniaturisti attivi a Napoli come Carlo Caruson, Floriano Pietrocola o il celebre Michele Albanesi.

The essay is divided into two parts: the first one is dedicated to outlining a portrait of Ferdinando Bologna in relation to the long teaching activity carried out at the 'Suor Orsola Benincasa' University in Naples. It's also highlighted Bologna's interest in the university's artistic heritage, in particular for the Pagliara collection, which is exhibited there. The second part of the essay offers an unpublished insight into the nucleus of miniature portraits belonging to the Pagliara collection. The small portraits on ivory (datable between the 18th and 19th centuries) are analyzed for their stylistic and typological characteristics and they are compared with analogous examples from other Neapolitan collections. A specific study is dedicated to miniaturists active in Naples as Carlo Caruson, Floriano Pietrocola or Michele Albanesi.

UN RITRATTO IN MINIATURA. FERDINANDO BOLOGNA AL 'SUOR ORSOLA BENINCASA'

Queste brevi considerazioni hanno visto la luce in occasione delle giornate studio, di ricordo e confronto tra generazioni di storici dell'arte legati al magistero del professore Ferdinando Bologna organizzate dalla professoressa Rossana Cioffi nel settembre del 2021.

Questo contributo si inserisce tra gli approfondimenti legati alla ricerca attiva nel campo museale portata avanti da Ferdinando Bologna, che, come presentato anche negli altri saggi di questa sezione, ha spaziato dall'analisi critica delle opere alla ricerca museologica sulle collezioni e soprattutto era fondata su uno dei cardini della sua metodologia, ovvero sullo studio diretto delle opere d'arte, sul legame con il territorio e sull'attenzione agli aspetti conservativi. Impostazione metodologica che ha sempre caratterizzato il suo insegnamento, nonché l'impronta che aveva a suo tempo cercato di imprimere al corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali; percorso di studi di cui Ferdinando Bologna era stato proprio uno dei promotori presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa', dove ha insegnato negli ultimi anni della sua lunga carriera¹.

* Università degli Studi 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli - Dipartimento di Scienze Umanistiche (serenellagreco@gmail.com)

Da questo legame con il 'Suor Orsola' prende spunto questo approfondimento, che, almeno all'apparenza, riguarda l'attività tarda di Bologna a Napoli. Dico almeno all'apparenza perché il professore aveva avviato la sua lunga collaborazione con il 'Suor Orsola' prima ancora che con la docenza – iniziata al principio degli anni Novanta del secolo scorso e conclusasi nel 2012 – con la partecipazione alle attività della Fondazione Pagliara, come consigliere e poi come presidente, già nel decennio precedente, dopo

** Questo testo è la trasposizione del contributo presentato in quell'occasione e mantiene infatti il tono discorsivo legato al convegno. Desidero ancora ringraziare la professoressa Cioffi e Giulio Brevetti per l'organizzazione del convegno, nonché il professore Pierluigi Leone de Castris che, come curatore del patrimonio museale dell'Università 'Suor Orsola Benincasa', mi ha consentito di studiare le miniature qui presentate. Per le immagini, si ringrazia la Fondazione Adelaide e Maria Antonietta Pagliara presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa'.

1. Per un profilo biografico e dell'attività di ricerca di Ferdinando Bologna si veda LEONE DE CASTRIS 2019 e LEONE DE CASTRIS - VARGAS - DE MIERI 2019, qui in particolare si veda quanto riportato da Stefano De Mieri nel paragrafo *L'ultimo tempo e l'insegnamento al Suor Orsola*, pp. 293-295.

la prematura scomparsa di Mario Rotili².

È il professore stesso in un contributo scritto nel 1995 per il centenario dell'Istituto 'Suor Orsola' a ricordare tali eventi e soprattutto a sottolineare come l'interesse per il patrimonio artistico della raccolta Pagliara rimontasse a molti decenni prima, ai primi anni Cinquanta, ovvero quando da funzionario di Soprintendenza e storico dell'arte impegnato e dai molteplici interessi collaborava anche con *Il Mattino d'Italia* e aveva così avuto modo di dedicare un pezzo all'apertura del Museo Pagliara presso l'Istituto 'Suor Orsola'³.

Come accennato, è Bologna stesso che, nel ricordare nel 1995 l'apertura del Museo Pagliara cui aveva assistito nel 1952, in maniera quasi compiaciuta rivendica l'acutezza con cui aveva colto l'importanza di questa variegata collezione, e in particolare di un nucleo di opere di spicco, per alcune delle quali si premurava – con l'usuale acume ma con garbo discreto – di rettificare le attribuzioni proposte. Inoltre aveva perfettamente inteso la lungimiranza dell'operazione di affiancare all'insegnamento teorico della disciplina della storia dell'arte un museo come campo di sperimentazione pratica. Proprio questo nodo concettuale fa da ossatura al saggio del 1995, volto a delineare le vicende dell'insegnamento della storia dell'arte al 'Suor Orsola' attraverso i ritratti degli studiosi che se ne erano occupati e a ricostruire il loro legame con il patrimonio dell'ente. Con pennellate sintetiche vengono tracciati questi ritratti in miniatura di Amedeo Maiuri, Sergio Ortolani, Valerio Mariani e Mario Rotili e un ultimo ideale cammeo andrebbe dedicato proprio a Bologna⁴. Dei suoi studi e del suo metodo, trasmessi anche alle tante generazioni di studenti del 'Suor Orsola', si è ampiamente discusso nel corso del convegno e nei contributi raccolti in questo stesso volume.

Possiamo provare a riprendere il filo del suo interesse per il patrimonio d'arte dell'Università 'Suor Orsola' per ricordare come dagli anni Ottanta avesse patrocinato le attività della Fondazione Pagliara in continuità con quanto fatto da Rotili e delegando la gestione ordinaria ad Anna Caputi e Maria Teresa Penta⁵. I suoi interessi continuarono infatti a concentrarsi su singole emergenze artistiche della collezione. Come, ad

esempio, il *David festeggiato dalle fanciulle di Israele* attribuito al Maestro degli Annunci ai pastori o *Verità e Saggezza o Marta e Maria* attribuito ad Antiveduto Gramatica⁶.

Solo in anni recenti, dal 2014, si è avviato lo studio sistematico ed organico del patrimonio della collezione Pagliara grazie all'attività del Pierluigi Leone de Castris, che ha curato il nuovo allestimento del museo, e con il contributo in particolare di Stefano De Mieri e di un gruppo di lavoro cui chi scrive ha avuto modo di contribuire partecipando alla ricognizione inventariale e studiando il nucleo delle arti applicate⁷.

Per tale motivo dopo questo avvio di stampo biografico, intendendo dunque il ritratto in miniatura nell'accezione di Giles Lytton Strachey⁸ di agile biografia, si passa ora all'analisi dei ritratti su avorio in piccolo formato presenti nella raccolta Pagliara.

I RITRATTI IN MINIATURA DELLA COLLEZIONE PAGLIARA

La raccolta d'arte Pagliara presenta ancora oggi al visitatore la sua natura di eterogenea collezione di gusto eclettico formatasi tra lo scorcio del XIX e il principio del XX secolo. L'eteroclitica collezione rispecchia infatti il gusto e la composita cultura, nonché le alterne vicende finanziarie, del suo creatore Rocco Pagliara (1855-1914), che fu uno dei protagonisti della scena culturale napoletana del tempo della *Belle Époque*. Questi era amico di personaggi come Giuseppe Martucci e Salvatore Di Giacomo, era un musicologo e al contempo un compositore e autore di testi per canzoni e di poesie, nonché un appassionato d'arte in stretti rapporti con molti artisti contemporanei, come il pittore Pietro Scoppetta⁹. Questo sintetico richiamo alle multiformi

2. Cfr. BOLOGNA 1995, pp. 304-305.

3. BOLOGNA 1952.

4. BOLOGNA 1995, pp. 302-305. Per un approfondimento sul tema dell'insegnamento storico-artistico presso il 'Suor Orsola' si rimanda a SPINA 2015.

5. Tra i numerosi contributi delle due studiose, particolarmente attive tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento nella promozione del patrimonio artistico del 'Suor Orsola' attraverso l'organizzazione di numerose mostre, è in questa sede utile ricordare il catalogo del Museo Pagliara redatto nel 1985 (CAPUTI - PENTA 1985) e il catalogo della mostra del 2003 dedicata alla figura di Rocco Pagliara (PENTA 2003).

6. Cfr. BOLOGNA 1952; per ulteriori approfondimenti su questi e gli altri dipinti della collezione Pagliara si vedano anche LEONE DE CASTRIS 2016 e LEONE DE CASTRIS 2017.

7. Per la ricostruzione delle attività di ricerca svolte sul patrimonio della Fondazione Pagliara a partire dal 2013-14 fino all'inaugurazione del nuovo allestimento museale (marzo 2017) curato da Pierluigi Leone de Castris di veda LEONE DE CASTRIS 2017. Nel corso del 2017 è proseguito, a cura di scrive, anche lo studio analitico degli inventari e la ricognizione degli oggetti d'arte applicata ancora custoditi presso il Museo Pagliara. Tutti i materiali d'archivio, gli inventari e i relativi aggiornamenti sono consultabili nell'Archivio della Fondazione Pagliara presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli.

8. LYTTON STRACHEY 1931.

9. Per un profilo biografico di Rocco Pagliara si rimanda al catalogo della mostra a lui dedicata nel 2003 (PENTA 2003, con ampia bibliografia precedente) e ai numerosi contributi sull'attività di Pagliara come musicologo e amatore d'arte contenuti negli atti del convegno di studi *Ombre dal fondo, Rocco Pagliara tra musica, arte, letteratura* tenutosi presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa' il 12 dicembre 2014 e

passioni e attività di Rocco Pagliara è utile a comprendere la vastità dei suoi interessi culturali e dunque anche dei suoi interessi collezionistici. Questa poliedrica figura di amatore d'arte creò infatti una ricca collezione che, sistemata dapprima nel suo appartamento a Villa Belvedere al Vomero, fu poi ereditata dalle sorelle Maria Antonietta e Adelaide Pagliara, che a loro volta la trasferirono presso l'allora Istituto 'Suor Orsola Benincasa' e istituirono infine, nel 1946, la Fondazione che porta ancora oggi il loro nome proprio per gestire tale patrimonio artistico¹⁰.

In questa collezione eclettica gli oggetti d'arte applicata erano in origine molto numerosi, come lasciano bene intuire le fotografie¹¹ scattate poco dopo la morte del collezionista come corredo della documentazione sulla consistenza della collezione, attraverso le quali si delinea efficacemente il gusto eterogeneo di Rocco e il ridondante allestimento dell'appartamento a Villa Belvedere. L'inventario redatto dopo la morte di Pagliara, avvenuta nel 1914, già delinea la consistenza della collezione ma una minuziosa attestazione della classe dei cosiddetti «Oggetti diversi», oltre che di ceramiche, porcellane e argenti, si ha nell'inventario redatto nel 1920 per documentare il trasferimento dei beni nell'appartamento delle eredi di Rocco¹², ovvero le sorelle Adelaide e Maria Antonietta Pagliara, quest'ultima celebre pedagogista e direttrice già da un ventennio dell'allora Magistero presso l'Istituto 'Suor Orsola Benincasa'¹³. La successiva vendita all'asta, nel 1921, di parte della collezione ha comportato una riduzione del nucleo originario della collezione¹⁴. In particolare un confronto tra l'elenco di oggetti d'arte applicata censiti al momento del trasferimento al 'Suor Orsola' nel 1920¹⁵ e l'inventario corrente della raccolta

d'arte mostra una notevole decurtazione di tale classe di oggetti e tra questi dei ritratti in miniatura, passati da 65 a 34¹⁶.

Sia pure con una consistenza ridotta rispetto a quanto collezionato da Rocco, risulta ancora bene evidente l'interesse per le cosiddette 'galanterie', come ventagli e miniature. Cioè per quegli oggetti d'arte applicata che sull'esempio di grandi collezionisti come il Duca di Martina anche a Napoli erano diventati una presenza costante tra le classi di oggetti raccolte dagli amatori d'arte¹⁷.

Quindi nel caso particolare della collezione Pagliara la presenza cospicua di ritratti in miniatura si lega da un lato a un gusto collezionistico diffuso nel tardo Ottocento, in quanto questi piccoli e preziosi manufatti, persa ormai la loro funzione – per così dire 'affettiva' – di ricordo in scala tascabile e persa anche la loro funzione di oggetti d'uso, sia pure nobili, come decoro per gioielli alla moda e tabacchiere, erano ormai diventati curiosità per amatori d'arte. Proprio in quanto ormai percepiti come ricercati manufatti da collezione – e quindi come imprescindibile complemento per le raccolte d'arte – i ritratti in miniatura erano presenti in gran numero nelle collezioni napoletane di fine Otto e inizio Novecento, come bene documentato da quelle confluite per donazione o per acquisizione al Museo di San Martino. Proprio le miniature delle raccolte Savarese (donazione 1901), Ruffo di Bagnara (donazione 1912), Ricciardi (donazione 1936), studiate negli anni Novanta da Roberto Middione¹⁸, sono state un confronto fondamentale per lo studio di quelle Pagliara.

Un'ultima notazione di tipo collezionistico per le miniature Pagliara può essere mutuata da quanto evidenziato da Leone de Castris per i dipinti: ovvero una spiccata predilezione di Rocco Pagliara per i temi e i soggetti legati al tema della musica e per le effigi dei grandi musicisti¹⁹. Come accennato, egli era musicologo, compositore di testi per canzoni e amico di Martucci e Di Giacomo. Questo stesso *fil rouge* si ritrova scorrendo l'elenco delle miniature presenti nel 1920, nel quale risalta la presenza di ritratti di Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, giovinetti con strumenti musicali, una Santa

poi raccolti in un doppio fascicolo della rivista *Napoli nobilissima* (2016).

10. Uno studio analitico e sistematico dell'attività collezionistica di Rocco Pagliara è in LEONE DE CASTRIS 2016 e LEONE DE CASTRIS 2017 (entrambi con ampia ed esaustiva bibliografia precedente). Ulteriori approfondimenti sulla collezione, in particolare sul suo allestimento a Villa Belvedere, sono in DE MIERI - TRAMA 2017.

11. Un'ampia selezione di immagini è pubblicata in DE MIERI - TRAMA 2017 e LEONE DE CASTRIS 2017.

12. L'inventario che attesta il trasferimento della collezione, reso noto e analizzato per quanto concerne i dipinti in LEONE DE CASTRIS 2016, si trova presso l'Archivio Storico dell'Università 'Suor Orsola Benincasa', Napoli, 6, Fondazione Pagliara - Carte diverse, Elenco del 18 luglio 1920.

13. Su Maria Antonietta Pagliara si veda almeno SPINA 2013, p. 43 con bibliografia.

14. Per la vendita all'asta tenutasi in più tornate nel maggio del 1921 presso la Galleria Corona di Napoli si veda LEONE DE CASTRIS 2016, pp. 72-75 con riferimenti bibliografici e analisi dei beni alienati.

15. Si veda nota 12.

16. Cfr. Archivio della Fondazione Pagliara presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli, *Inventario della raccolta d'arte*, 21 aprile 1972 (curato da Mario Rotili), e *Inventario degli oggetti della raccolta d'arte*, 14 giugno 1995 (curato da Maria Teresa Penta).

17. Sul collezionismo delle galanterie a Napoli si veda almeno GIUSTI 1997a e per gli aspetti di tecnica e produzione MUSELLA GUIDA 1997; Sulla miniatura napoletana si veda MIDDIONE 1993 e MIDDIONE 1997. Ulteriori approfondimenti sul tema dei ritratti in miniatura sono in MAZZOCCA - REBORA 2004.

18. MIDDIONE 1993.

19. LEONE DE CASTRIS 2017, p. 22.



Fig. 1: Ignoto miniatore italiano, *Ritratto di Vincenzo Bellini*. Napoli, Museo Pagliara.

Cecilia²⁰. Di questo nucleo rimane ancora il ritratto dallo sguardo fermo di Vincenzo Bellini (fig. 1)²¹.

Un ulteriore confronto con gli inventari antichi evidenzia la presenza nella raccolta originaria di manufatti del XVI e XVII secolo, che però sono stati alienati e infatti oggi tra gli esemplari più antichi figura un nucleo di miniature del XVIII secolo. Tra queste si distingue uno sciupato esemplare su rame, che è dipinto su due facce, in quanto verosimilmente montato in origine su una tabacchiera, e che maliziosamente presenta su un lato un ritratto di dama in abiti alla moda e sull'altro la dama in maschera con un succinto costume da arlecchino²². Ispirati a personaggi celebri del Settecento sono poi alcuni ritratti, di redazione verosimilmente più tarda, che replicano effigi di donne celebri della storia francese, come nel caso della miniatura

raffigurante Madame Du Barry firmata da Dubois²³, cognome con cui si firmano diversi miniatori parigini attivi a cavallo tra Sette e Ottocento come Frédéric e il più giovane Honoré.

Agli ultimi anni del Settecento in sintonia con il diffondersi del gusto Neoclassico va riferita la miniatura raffigurante il ritratto allegorico di una dama, o probabilmente di un'attrice, in veste di dea con caduceo, forse assimilabile ad Igea (fig. 2)²⁴. La placchetta è montata in un medaglione che reca sul retro il monogramma intrecciato con le lettere «BC» che è di manifattura affine a quella del medaglione del Museo di San Martino (inv. 13220 - dono Ruffo di Bagnara) raffigurante Maria Isabella di Borbone, che sul retro presenta a sua volta un monogramma con le iniziali intrecciate della principessa²⁵.



Fig. 2: Ignoto miniatore italiano, *Ritratto di dama* (recto), *Monogramma con le lettere «BC»* (verso). Napoli, Museo Pagliara.

Ormai al nuovo secolo data il prezioso insieme di sette miniature raffiguranti re Giorgio IV d'Inghilterra circondato dagli ammiragli della flotta inglese distintisi durante le guerre napoleoniche (fig. 3)²⁶. L'insieme, sempre citato con spicco negli inventari Pagliara, recava una roboante attribuzione a Joshua Reynolds, dal quale l'anonimo miniaturista inglese deriva invece solo il modello per la figura centrale del sovrano, che replica infatti un ritratto diffuso con un'incisione a mezzatinta del 1785 dell'allora Principe di Galles, poi re con il nome di Giorgio IV²⁷. Gli ammiragli, *in primis* Nelson (ripreso dal dipinto di Lemuel Francis Abbott²⁸), derivano da modelli noti al tempo mediante incisioni. Piuttosto diffusi erano i pannelli composti

20. Archivio Storico dell'Università 'Suor Orsola Benincasa', Napoli, 6, Fondazione Pagliara - Carte diverse, Elenco del 18 luglio 1920, *Elenco miniature*, nn. 71, 46, 56, 4.

21. Archivio della Fondazione Pagliara presso l'Università 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli, *Inventario degli oggetti della raccolta d'arte*, 14 giugno 1995 [d'ora in avanti AFP, Inventario 1995], og. 157 (sul verso tracce della scritta «Bellini»). Sempre al tema musicale si rifà anche il ritratto di Madame Dugazon (AFP, Inventario 1995, og. 155, sul verso si legge «M.me Dugazon»), cantante francese della fine del Settecento, immortalata nel ruolo di Nina in una posa che richiama ma non replica un ritratto del mezzo soprano realizzato nel 1787 da Élisabeth Vigée-Lebrun.

22. AFP, Inventario 1995, og. 183.

23. AFP, Inventario 1995, og. 153; un ritratto della Marchesa Pompadour reca invece il numero di inventario og. 156.

24. AFP, Inventario 1995, og. 160.

25. Scheda OA 1500317772.

26. AFP, Inventario 1995, og. 192.

27. Per l'incisione si veda l'esemplare inv. NPG D19589 della National Portrait Gallery di Londra.

28. Il dipinto, inv. NPD 394, è conservato presso la National Portrait Gallery di Londra.



Fig. 3: Ignoto miniatore inglese,
Re Giorgio IV d'Inghilterra e i suoi ammiragli.
 Napoli, Museo Pagliara.



Fig. 4: Parbeni (?),
Ritratto di Gioacchino Murat.
 Napoli, Museo Pagliara.

da insieme di miniature tanto assemblate in chiave intimistica con ritratti di membri della propria cerchia familiare, quanto di tono decisamente ufficiale e celebrativo in chiave dinastica o patriottica, come nel caso del pannello con gli ammiragli inglesi di cui si conosce anche un esemplare affine transitato recentemente sul mercato antiquario²⁹.

Interessante è notare che la raccolta dei Pagliara, oltre a vantare un pregevole gruppo di ritratti su tela sette e ottocenteschi, che evidenzia dunque un interesse per il genere del ritratto, mostri anche un interesse per l'età napoleonica, o meglio per la parte avversa agli ammiragli inglesi appena visti in quanto è l'effigie di Napoleone, anche riprodotta in dipinti di modesta fattura o in stampe, a ricorrere negli inventari Pagliara³⁰.

Ancora all'età napoleonica si lega il bel ritratto di Gioacchino Murat (fig. 4) che è firmato da un non altrimenti noto 'Parbeni' (forse da leggersi Parboni e quindi da mettere in relazione con la famiglia di prolifici incisori attivi nel primo Ottocento)³¹. Il tratto morbido e vivace, unito alla vividezza della ricerca di introspezione psicologica del ritratto, denota un richiamo ai modelli di

Jean-Baptiste Isabey³². Diverso è non solo il prototipo ma anche la definizione stilistica rispetto ai due ritrattini di collezione Ricciardi di San Martino sempre raffiguranti Murat³³, di cui uno reca l'improbabile firma «David», forse un richiamo aulico al grande maestro o un'ingegnosa omonimia sfruttata dal miniatore. La stessa firma ritorna in un altro ritratto di ufficiale che gli inventari Pagliara identificano erroneamente con Murat³⁴.

All'età e al gusto neoclassico sono poi riferibili altri pregevoli ritratti in miniatura³⁵, fra cui spicca l'ovale raffigurante un gentiluomo di cui un'iscrizione sul retro ricorda il nome, Mario Arpa (fig. 5)³⁶. Il ritratto di tre quarti è delineato con un segno sottile e acuto che definisce con precisione i tratti fisionomici fatti risaltare dal fondale a campitura compatta su cui si staglia. Questa impostazione del busto in tralice, funzionale a conferire profondità e un cenno di ambientazione spaziale, è ricorrente nelle miniature ottocentesche, chiamate a soddisfare la necessità di avere, nell'era che immediatamente precede e in parte poi convive con la diffusione della fotografia, il massimo della precisione nella resa dei tratti somatici e insieme dei particolari, come l'abbigliamento, i gioielli e le acconciature alla

29. Cfr. Warren and Wignall Ltd, 13 aprile 2016, lot 147.

30. Scorrendo l'elenco di miniature, oggetti oltre che dipinti precedente la vendita all'asta del 1921 ciò è ancora più evidente (Archivio Storico dell'Università 'Suor Orsola Benincasa', Napoli, 6, Fondazione Pagliara - Carte diverse, Elenco del 18 luglio 1920).

31. AFP, Inventario 1995, og. 147.

32. Per l'iconografia di Murat si veda BREVETTI 2018.

33. Cfr. MIDDIONE 1993, n. 10 (inv. 15220), p. 12 (inv. 15247, firmato «David»).

34. AFP, Inventario 1995, og. 159.

35. AFP, Inventario 1995, og. 150, og. 152, og. 178, og. 179.

36. AFP, Inventario 1995, og. 178.



Fig. 5: Ignoto miniatore italiano,
Ritratto di Mario Arpa.
Napoli, Museo Pagliara.

moda, quali elementi distintivi dell'appartenenza a un determinato ceto sociale.

Un accenno di ambientazione all'aperto si scorge invece sul fondo di un triplice ritratto di fanciulle, evidentemente non finito, che è databile ai tardi anni Venti dell'Ottocento e firmato da Castelli (fig. 6)³⁷. Miniaturista napoletano di cui si conoscono altri esemplari, come ad esempio un ritratto di ufficiale della Marina borbonica del Museo di San Martino (inv. 10339, acquisto 1906)³⁸, che presenta il medesimo fondale con toni digradanti.



Fig. 6: Castelli, *Ritratto di tre giovani donne.*
Napoli, Museo Pagliara.

37. AFP, Inventario 1995, og. 162.

38. MIDDIONE 1993, p. 12 e n. 33.

Un altro miniatore attivo nella Napoli borbonica con notevoli capacità di ritrattista fu Floriano Pietrocola, il quale firma un penetrante ritratto di giovane uomo in frac (fig. 7)³⁹ e che è noto per i ritratti di vari esponenti della dinastia borbonica come quelli conservati presso il Museo di San Martino raffiguranti Maria Cristina di Savoia (inv. 15263, donazione Ricciardi) o Francesco II e Maria Sofia di Borbone (inv. 15272 e 15273, donazione Ricciardi)⁴⁰. L'abruzzese Pietrocola era stato allievo di Costanzo Angelini e poi attivo come miniaturista e pittore ornamentista⁴¹.



Fig. 7: Floriano Pietrocola,
Ritratto di gentiluomo.
Napoli, Museo Pagliara.

Notevoli capacità di resa delle espressioni e dei tratti caratteriali si ritrovano anche nel ritratto di gentiluomo, databile agli anni Trenta del XIX secolo, firmato da Ulisse Griffon (fig. 8)⁴², che è un miniaturista noto per una serie di ritratti studiati da Middione e conservati presso il Museo di San Martino (inv. 14617, 15257, 15275)⁴³, nonché autore di dipinti come quello del Museo Mario Praz di Roma raffigurante una dama accanto ad un'arpa in un interno di gusto Biedermeier⁴⁴. Nel

39. AFP, Inventario 1995, og. 181, sul *recto* reca l'iscrizione «Floriano Pietrocola al suo pregiato amico».

40. MIDDIONE 1993, p. 16 e nn. 37-39.

41. Per notizie su Floriano Pietrocola, nato a Vasto nel 1809 e attivo a Napoli dal 1831, si veda NAPIER 1855, pp. 55-58, dove è evidente la stima riconosciutagli dai contemporanei, nonché MIDDIONE 1997, pp. 266-267 e nn. 12.15 a e b, 609.

42. AFP, Inventario 1995, og. 180.

43. MIDDIONE 1993, p. 12 e nn. 8-9, 24-25; MIDDIONE 1997, pp. 259-260 e nn. 12.5 a e b, 266 e nn. 12.20, 12.21, 608.

44. Cfr. SUSINNO 1988, p. 70, n. 40. Il pittore realizzò anche opere di soggetto sacro: cfr. CAGLIOSTRO - NOSTRO - SORRENTI 1999, p. 20.



Fig. 8: Ulisse Griffon, *Ritratto di gentiluomo*.
Napoli, Museo Pagliara.



Fig. 9: Carlo Caruson, *Ritratto di dama*.
Napoli, Museo Pagliara.

grande formato si perde decisamente l'immediatezza, la vividezza dei piccoli ritratti e rimane solo la precisione calligrafica nella resa minuta dei dettagli d'ambiente che rendono l'opera una testimonianza documentaria più che un capolavoro di pittura. Ancora su Ulisse Griffon va ricordato che era figlio del pittore romano Gianmaria ed era nato a Napoli nel 1788⁴⁵. Inoltre sono attestate donne della stessa famiglia (in questo caso la sorella Marianna) che in forma più o meno dilettantistica esercitavano l'arte del ritratto in miniatura⁴⁶.

Il nome e l'attività di quest'ultima, così come quelli di altre ritrattiste dilettanti, sono noti perché espongono nelle mostre periodiche dell'Accademia di belle arti, nei cui cataloghi si ritrova la specifica di miniaturista per chi praticava questo genere.

Ancora una famiglia di miniatori attiva a Napoli nel XIX secolo è quella che porta il cognome Caruson, tra i cui membri sono attestati sia esponenti uomini che donne, che si dedicavano oltre che al ritratto anche alla copia di opere pittoriche celebri. Tra questi figura Carlo Caruson che tra le miniature della raccolta Pagliara firma un ritratto di dama databile agli anni Cinquanta dell'Ottocento (fig. 9)⁴⁷, la cui apparenza fantasmatica è dovuta alla foto scattata in fase di manutenzione e quindi senza cristallo di copertura e controfondo di contrasto. Si percepisce così l'estrema sottigliezza delle lastrine d'avorio, che finivano con l'essere quasi traslucide, nonché l'estrema delicatezza, quasi labilità, della pittura ad acquerello che degrada molto facil-

mente. A proposito di note di tecnica esecutiva è interessante osservare come per gli incarnati fosse usuale sfruttare il chiarore dell'avorio di fondo per conferire luce alla stesura a punteggiato⁴⁸. La stessa modalità esecutiva e la stessa stesura diafana contraddistingue anche il ritratto, firmato da Carlo Caruson, raffigurante l'americana Mary Elizabeth Sanders Saltonstall (1788-1858), conservato presso la Massachusetts Historical Society insieme al dagherrotipo da cui è verosimilmente derivato⁴⁹. Circostanza interessante riguardo la fase di iniziale convivenza tra ritrattini dipinti e fotografici non a caso montati nel medesimo tipo di custodie in pelle e improntati alla medesima fissità di posa, che ben presto sarebbe stata superata nei ritratti fotografici non solo per l'evoluzione della tecnica, ma soprattutto per la maturazione di un autonomo linguaggio formale sempre più indipendente da questi prototipi. Ritornando a Carlo Caruson va aggiunto che sono note anche sue copie in miniatura di pitture celebri del passato,

48. Per note su problemi conservativi e di tecnica esecutiva dei ritratti su avorio si veda ARIAS RIERA 2015.

49. La riproduzione della miniatura e del dagherrotipo con la storia dell'effigiata sono consultabili sul sito della Massachusetts Historical Society al link:

https://www.masshist.org/database/viewer.php?item_id=2150&pid=20&from=/features/saltonstall/family-photographs&ft=Saltonstall%2520Family%2520Collections.

Un altro ritratto femminile in miniatura riferito a Carlo Caruson è comparso all'asta Cambi, *Argenti da collezione*, 29 giugno 2020, lotto 162; mentre un ritratto di donna a figura intera firmato e datato 1882 è comparso presso Il Ponte casa d'aste, Milano, *La dimora parigina di Giorgio Forattini*, 24 ottobre 2017, lotto 0426.

45. GROSSI 1821, p. XXXV, n. 5.

46. GROSSI 1821, p. XXXIII, n. 51.

47. AFP, Inventario 1995, og. 184 (firmato «C. Caruson»).



Fig. 10: Michele Albanesi, *Ritratto di giovane dama*.
Napoli, Museo Pagliara.

ricordando così l'uso delle miniature come *souvenir* di pregio⁵⁰. Tra i miniatori di nome Caruson è noto anche Stefano, che firma un ritratto-*souvenir*, passato sul mercato antiquario, di un giovane viaggiatore con il Vesuvio alle spalle⁵¹. Questa produzione fiorente che intercettava il mercato dei viaggiatori facoltosi doveva forse vedere attive anche nella vendita le donne della famiglia Caruson, ricordate infatti nelle esposizioni di belle arti come autrici di copie in miniatura di dipinti celebri⁵². Visto che Stefano e Carlo in genere firmano anche con l'iniziale è forse ascrivibile a loro una serie di copie, firmate solo Caruson, che davvero incarnano le «buone cose di pessimo gusto» di gozzaniana memoria, e, infatti, nel salotto dell'amica di nonna Speranza non mancavano «le miniature, i dagherotipi: figure sognanti in perplessità»⁵³.

Concludiamo tuttavia questa breve rassegna risolvendo il tono qualitativo delle opere conservate presso il Museo Pagliara con una serie di ritratti firmati da Michele Albanesi⁵⁴, artista nato a Roma nel 1816



Fig. 11: Michele Albanesi, *Ritratto di dama*.
Napoli, Museo Pagliara.

ma attivo principalmente a Napoli fino al 1872. Albanesi fu il più celebre tra i ritrattisti su avorio attivi a Napoli in quanto fu molto stimato dalla corte borbonica e dall'aristocrazia del regno. La sua fama e accuratezza di ritrattista è esaltata tanto dalle testimonianze d'epoca, si pensi a quella tarda di Antonino Maresca di Serracapriola che lo cita con ammirazione tra i pittori da lui conosciuti⁵⁵, quanto dalle ricognizioni critiche moderne⁵⁶. In effetti i suoi ritratti sono caratterizzati da un tratto nitido e preciso, che con grande accuratezza restituisce la fisionomia e al contempo, con vivace immediatezza, rende il carattere dell'effigiato. La cura nel riprodurre abiti e gioielli risponde alle esigenze e al gusto della committenza e offre a noi un'importante fonte visiva sui costumi del tempo. Le quattro miniature della collezione Pagliara firmate da Michele Albanesi comprendono due ritratti di giovani aristocratiche, datati entrambi 1834, raffiguranti l'uno una fanciulla in veste malva (fig. 10)⁵⁷, che ricorda, anche per la fisionomia, alcune delle principesse reali figlie di Francesco I più volte ritratte da Albanesi, come Maria Carolina o Teresa Cristina; l'altro ritrae invece una giovane gentildonna vestita d'azzurro con un cagnolino in braccio⁵⁸. Di notevole finezza esecutiva è poi il ritratto di una bambina, datato 1859 e sempre firmato da Albanesi, che nono-

50. Cfr. Richard Maison de vente, *Vente sur place du mobilier d'une maison bourgeoise à Pommiers*, 30 novembre 2019, lot 16, dove è stata venduta una miniatura firmata da Carlo Caruson, datata 1877, che riproduce la *Madonna del latte* di Murillo della Galleria Corsini di Roma.

51. Christie's, London, *Important portrait miniatures, gold boxes & objects of vertu*, 28 maggio 2002, lot 206.

52. Cfr. CATALOGO 1848, pp. 44, 46, 47, 48 dove sono rispettivamente elencati i nomi e le opere esposte di Stefano, Luisa, Giulia e Carlo Caruson. Di una miniatura su avorio, firmata Caruson, che riproduce l'*Antea* di Parmigianino è reperibile a questo link di un'asta on line <https://www.worthpoint.com/worthopedia/portrait-miniature-ivory-signed-152878731>.

53. GOZZANO 1911, p. 88.

54. AFP, Inventario 1995, og. 148, og. 158, og. 161, og. 177.

55. MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936, pp. 9-17.

56. A. Di Cicco in GIUSTI - MUSELLA GUIDA 1997, p. 156, n. 3.13; GIUSTI 1997b, p. 232, n. 8.10.

57. AFP, Inventario 1995, og. 161.

58. AFP, Inventario 1995, og. 148.

stante alcuni problemi conservativi, come le evidenti cadute di colore, denota una raffinata esecuzione in cui il chiarore dell'avorio è sfruttato per rendere la trasparenza del pizzo fatta risaltare dalla presenza di un pigmento bianco coprente e molto denso che conferisce quasi un impalpabile spessore alla veste della fanciulla⁵⁹. Chiudiamo questa rapida panoramica su questa particolare tipologia di ritratto con l'effigie, datata 1860, di un'altra gentildonna presentata con una ricca parure di gioielli e abbigliata con una veste azzurra impreziosita da inserti in pizzo bianco e da guarnizioni nere che richiamano il pizzo chantilly sul capo (fig. 11)⁶⁰. La data 1860 è evocativa di un cruciale trapasso storico e soprattutto è molto tarda per questa produzione, che proseguì ancora ma divenne sempre più rara e, come detto in apertura, prelude al passaggio delle miniature nella sfera del collezionismo.

59. AFP, Inventario 1995, og. 177.

60. AFP, Inventario 1995, og. 158.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ARIAS RIERA 2015 = E. Arias Riera, “La restauración de la colección de miniaturas del Museo Nacional del Prado”, in *Ge-Conservación* 8, 2015: 211-220.
- BOLOGNA 1952 = F. Bologna, “La raccolta Pagliara Suor Orsola Benincasa”, in *Il Mattino d'Italia*, 1 aprile 1952: 3.
- BOLOGNA 1995 = F. Bologna, “L'insegnamento storico-artistico nel Magistero”, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa: un secolo di cultura a Napoli, 1895-1995*, Napoli 1995: 297-306.
- BREVETTI 2018 = G. Brevetti, “Tirez au cœur! Gioacchino Murat in due secoli di fortuna iconografica”, in *Gioacchino Murat un sovrano napoleonico alla periferia dell'Impero*, atti del convegno internazionale di studi (Pizzo, 12-13 ottobre 2015), a cura di R. De Lorenzo, Napoli 2018: 137-170.
- CAGLIOSTRO - NOSTRO - SORRENTI 1999 = *Sacre visioni: il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria: XVI-XVIII secolo*, a cura di R.M. Cagliostro - C. Nostro - M.T. Sorrenti, Roma 1999.
- CAPUTI - PENTA 1985 = A. Caputi - M.T. Penta, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara. Catalogo*, Napoli 1985.
- CATALOGO 1848 = *Catalogo delle opere di belle arti poste in mostra nel Real Museo Borbonico il dì 15 agosto 1848*, Napoli 1848.
- DE MIERI - TRAMA 2017 = S. De Mieri - L. Trama, “Un'eredità ingombrante. La raccolta d'arte Pagliara a villa Belvedere”, in *Annali – Università degli Studi Suor Orsola Benincasa* 2017: 61-82.
- GIUSTI 1997a = P. Giusti, “Il collezionismo delle galanterie a Napoli”, in *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa tra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale della Ceramica ‘Duca di Martina’, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), a cura di P. Giusti - S. Musella Guida, Napoli 1997: 19-22.
- GIUSTI 1997b = P. Giusti, “Gioielli e «biscuittieri» a Napoli nell'Ottocento”, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra (Napoli - Caserta, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), Napoli 1997: 221-232.
- GIUSTI - MUSELLA GUIDA 1997 = *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa tra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale della Ceramica ‘Duca di Martina’, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), a cura di P. Giusti - S. Musella Guida, Napoli 1997.
- GOZZANO 1911 = G. Gozzano, “L'amica di nonna Speranza”, in *I colloqui*, Milano 1911: 87-99.
- GROSSI 1821 = G.B.G. Grossi, *Ricerche su l'origine, su i progressi, e sul decadimento delle arti dipendenti dal disegno*, Napoli 1821.
- LEONE DE CASTRIS 2016 = P. Leone de Castris, “I dipinti antiche della collezione di Rocco Pagliara”, in *Ombre dal fondo, Rocco Pagliara tra musica, arte, letteratura*, atti del convegno (Napoli, 12 dicembre 2014), in *Napoli nobilissima* II, s. VII, 2016: 70-89.
- LEONE DE CASTRIS 2017 = P. Leone de Castris, “La collezione di Rocco Pagliara e il Museo Pagliara al Suor Orsola Benincasa”, in *Le stanze del tempo. La collezione d'arte di Rocco Pagliara tra passato e futuro*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2017: 17-27.
- LEONE DE CASTRIS 2019 = P. Leone de Castris, “Ricordo di Ferdinando Bologna”, in *Bollettino d'arte* CIII, 2019: 1-4.
- LEONE DE CASTRIS - VARGAS - DE MIERI 2019 = P. Leone de Castris - C. Vargas - S. De Mieri, “Ricordo di Ferdinando Bologna”, in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 2, II, 2019: 287-295.
- LYTTON STRACHEY 1931 = G. Lytton Strachey, *Portraits in Miniature and Other Essays*, London 1931 (ed. it. Palermo 2002).

- MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936 = A. Maresca di Serracapriola, *Pittori da me conosciuti*, Napoli 1936.
- MAZZOCCA - REBORA 2004 = *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 24 novembre 2004 - 6 febbraio 2005), a cura di F. Mazzocca - S. Rebora, Cinisello Balsamo (MI) 2004.
- MIDDIONE 1993 = R. Middione, *La miniatura europea nei musei di Napoli*, Sorrento (NA) 1993.
- MIDDIONE 1997 = R. Middione, *La miniatura*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra (Napoli - Caserta, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), Napoli 1997: 257-270.
- MUSELLA GUIDA 1997 = S. Musella Guida, "Le 'squisite galanterie': l'uso, i materiali, i procedimenti di lavorazione", in *Galanterie. Oggetti di lusso e di piacere in Europa tra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale della Ceramica 'Duca di Martina', 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), a cura di P. Giusti - S. Musella Guida, Napoli 1997: 23-34.
- NAPIER 1855 = F. Napier, *Notes on modern painting at Naples*, London 1855.
- Ombre dal fondo. Rocco Pagliara tra musica, arte, letteratura*, atti del convegno (Napoli, 12 dicembre 2014), in *Napoli nobilissima II*, s. VII, 2016.
- PENTA 2003 = *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara, 1856 /1914*, catalogo della mostra (Napoli, Istituto 'Suor Orsola Benincasa', 2003), a cura di M.T. Penta, Napoli 2003.
- SPINA 2015 = G. Spina, *Mediterraneo delle donne. La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'arte*, Napoli 2015.
- SUSINNO 1988 = *Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti in interni e scene di conversazione dalla collezione Praz. Dipinti e acquarelli 1776-1870*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 4 giugno - 3 luglio 1988), a cura di S. Susinno, Milano - Roma 1988.

DAL *TITO LIVIO* AD APONTE:
L'ETÀ MEDIEVALE E RINASCIMENTALE

FERDINANDO BOLOGNA E LA STORIA DELLA MINIATURA

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE*

L'intervento focalizza il grande valore conferito al codice miniato da Ferdinando Bologna, allievo di Pietro Toesca, il padre di lingua italiana della moderna storia della miniatura. Accanto agli studi specifici, sono ricordati i diversi scritti dedicati da lui alla disciplina, anche in studi sulla pittura, come nel caso della Pittura italiana delle origini o dei Pittori alla corte angioina di Napoli, o ancora di Napoli e le rotte mediterranee della pittura. L'articolo mette in luce l'alto grado di innovazione dei contributi di Bologna nei confronti degli studi precedenti e sottolinea come, in molti casi, le ipotesi avanzate dallo studioso siano ancora oggi condivise o abbiano aperto la via a nuove ricerche.

The paper focuses on the great value conferred on illuminated manuscripts by Ferdinando Bologna, a pupil of Pietro Toesca, the Italian father of the modern history of miniature. Alongside his specific essays, the various papers dedicated by him to the discipline are recalled, including some studies on painting, such as Pittura italiana delle origini, Pittori alla corte angioina di Napoli, Naples and the Mediterranean routes of painting. The article highlights the high degree of innovation of Bologna's contributions compared to previous studies and emphasises how, in many cases, the hypotheses put forward by the scholar are still shared today and they have paved the way for new research as well.

Sebbene nel lungo elenco degli studi compiuti da Ferdinando Bologna, non molte siano le voci riguardanti in maniera specifica i manoscritti miniati, vanno tenuti in conto gli estesi paragrafi ad essi dedicati in volumi di più ampio respiro, segnale del costante interesse dello studioso per la storia della miniatura. Interesse che ben si spiega se si ricorda che Bologna si era laureato a Roma con Pietro Toesca, il quale, nella linea di Adolfo Venturi e degli storici dell'arte di lingua tedesca, aveva prestato sempre grande attenzione alla storia della decorazione libraria, dedicando saggi a singoli manoscritti, ma soprattutto aveva individuato un «[...] metodo moderno e autonomo che non accoglie passivamente i risultati di paleografi e filologi, ma considerandoli debitamente, li confronta con le evidenze storico-artistiche»¹. Dalle istanze metodologiche promosse da quello che, a giusta ragione è ritenuto «[...] il padre di lingua italiana della moderna storia della miniatura»², come si vedrà, l'allievo non si sarebbe mai allontanato.

Fra i primi studi va segnalato un articolo pubblicato nel 1954 sulla rivista *Paragone*, dedicato ad un inedito codice miniato da Benvenuto di Giovanni, rinvenuto durante il riordino della Biblioteca della Badia di Cava dei Tirreni³. L'anno dopo, Bologna decide di esporre, nella mostra sulle opere d'arte del Salernitano, anche

i tre più noti manoscritti miniati riferibili a quel territorio, custoditi nel Museo della Cattedrale, l'*Exultet*, il *Messale pontificale* e il *Messale francescano*, sui quali sarebbe in seguito ritornato. Già in questo approccio, nelle tre pagine del saggio di apertura ad essi dedicate⁴, egli non manca di metterne in evidenza il contesto di origine. Dell'*Exultet* rimarca la distanza dalle illustrazioni del *De arte venandi cum avibus* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms vat. Lat. 1071): «[...] testimonianza vivacissima di cultura moderna, schiettamente gotica»⁵. Del *Messale pontificale* avvista la cultura bolognese di marca francesizzante e indica confronti con le vetrate di Chartres e con i cavalieri del dipinto con l'*Incontro dei vivi e dei morti* della Cattedrale di Atri; egli, inoltre, inserisce nel discorso anche un *Messale* più tardo della Biblioteca Nazionale di Napoli, il ms I B 22, del quale sottolinea il rapporto con Jacopino da Reggio⁶. Della drammatica Crocifissione del *Messale francescano*, infine, rivede il parere di Toesca che l'aveva giudicata fiorentina, nella linea di Coppo di Marcovaldo, per riferirla al protocimabuesco Maestro del Messale di Deruta⁷.

Seminali contributi alla storia della miniatura sono ravvisabili già nel volume sulla *Pittura italiana delle origini* del 1962, che era stato preceduto dal saggio

* Già Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (sandraperriccioli@gmail.com)

1. CRIVELLO 2011, p. 86. Cfr. inoltre CRIVELLO 2020.

2. CRIVELLO 2011, p. 86.

3. BOLOGNA 1954. Sul miniatore cfr. ROSSI 2004. Le note seguenti, per forza di cose incomplete, si limiteranno a segnalare le principali voci bibliografiche alle quali Bologna ha attinto e le più complete, anche se non le più recenti, fra quelle pubblicate negli anni successivi ai suoi studi.

4. BOLOGNA 1955. Nel catalogo, in maniera piuttosto inusuale, i titoli correnti costituiscono una sorta di titolo; nelle pagine 22-24, si legge: «spiriti laici nella miniatura», nelle pagine successive «la miniatura valore di fine secolo» e «un miniatore umbro». Le schede sui manoscritti sono alle pp. 74-77.

5. BOLOGNA 1955, p. 22.

6. Sul manoscritto cfr. la scheda di A. Improta in D'URSO *et al.* 2021, pp. 71-75.

7. BOLOGNA 1955, pp. 23-24. Sul Maestro del Messale di Deruta cfr. in sintesi LUNGHU 2004.

dall'esplicito titolo metodologico *Operis causa, non fervor devotionis*, pubblicato l'anno prima sulla rivista *Paragone*⁸. Nell'impegnativo volume, che non trascura quasi nessun episodio della produzione figurativa fiorita nella penisola italiana, la miniatura è parte integrante del complesso discorso. Le pitture longobarde di Santa Sofia di Benevento e di San Vincenzo al Volturno, ad esempio, vengono considerate, nella linea di Toesca, la premessa delle miniature dell'*Exultet* della Biblioteca Vaticana (ms Vat. Lat. 9820) e del *Pontificale de Ordinibus conferendis* della Biblioteca Casanatense (ms 724 B 13)⁹. Rapporti altrettanto stretti lo studioso coglie con le illustrazioni delle *Homiliae Sancti Gregori* della Biblioteca Capitolare di Vercelli¹⁰. La strada da lui inaugurata sarebbe stata più tardi percorsa da Hans Belting che, con un'ampia serie di confronti, avrebbe definito i termini di una *italienische Frage* giungendo a cogliere comuni caratteri stilistici di fondo fra le due aree della *Longobardia*¹¹.

Ancora dalla miniatura, quella fiorita a Montecassino nell'età dell'abate Desiderio¹², ad esempio, prendono le mosse le riflessioni di Bologna sui murali della Basilica di Sant'Angelo in Formis. Secondo lo studioso, infatti, le illustrazioni degli *Omiliari* 98 e 99 dell'Archivio cassinese e dell'*Exultet* 3784 della Biblioteca Vaticana, espressioni di una cultura bizantina aulica, fanno tutt'uno con il più tardo *Angelo* della lunetta d'ingresso della basilica capuana¹³. Le miniature dell'*Exultet* di Londra (British Library, ms Add. 30337)¹⁴, quelle dell'*Exultet Barberini*, nonché quelle del *Lezionario di Desiderio*¹⁵ sono invece accostate ai dipinti delle navate, espressione di un «nuovo dialetto basso-greco», la cui nomenclatura e la cui sintassi rinviano ad esempi diffusi nella provincia greca¹⁶.

La grande miniatura ottoniana di Ratisbona, dall'*Evangelario di Enrico II* donato all'abbazia cassinese dall'imperatore nel 1022 (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Ottob. Lat. 74) al *Sacramentario* dello stesso

Enrico (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms Clm 4456)¹⁷, viene avvistata alle spalle del 'carico e tormentato' Cristo in maestà e nei simboli degli Evangelisti. Fra essi, l'aquila di Giovanni denuncia «[...] una così ansiosa tensione inventiva, da risultare impossibile di spiegarla solo con qualche modello iconografico bizantino»¹⁸. Su questi stessi temi lo studioso sarebbe ritornato a trent'anni di distanza, nel 1992, con maggiore ampiezza e con un esaustivo aggiornamento bibliografico, nel densissimo saggio intitolato *Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale* per il volume sul Medioevo della collana 'Storia e civiltà della Campania' curata da Giovanni Pugliese Carratelli¹⁹.

Nel volume del 1962, Bologna avviava anche le sue riflessioni sull'arte sveva e sugli straordinari codici miniati dell'età di Manfredi, il *De arte venandi cum avibus*, la *Bibbia di Manfredi* entrambi della Biblioteca Apostolica Vaticana (mss Vat. Pal. Lat. 1071 e Vat. Lat. 36) e il *De Balneis puteolanis* di Pietro da Eboli della Biblioteca Angelica di Roma (cod. n. 1474), «[...] monumenti di importanza, che di solito restano appartati nei capitoli dedicati all'arte così detta minore»²⁰. Nelle loro illustrazioni egli per la prima volta coglie il fondamento siciliano e orientale proprio della cultura federiciana sul quale si innesta la visione di un naturalismo 'poetico e favoloso' peculiare del gotico dell'Île-de-France. Sottolinea, inoltre, lo spirito profondamente laico e secolare dell'illustrazione, decisamente profano e «addirittura ghibellino»²¹, lo stesso che ritornerà, insieme con forti risentimenti della decorazione dei manoscritti bolognesi, nelle miniature del *Messale pontificale* del Duomo di Salerno, opera guida per la ricostruzione della cultura figurativa dell'ultimo trentennio del Duecento in Campania. È qui che viene avvistata per la prima volta, come si dirà più avanti, la vicinanza fra le miniature del *Messale* e quelle delle *Decadi* di Tito Livio della Bibliothèque nationale de France (ms Lat. 5690)²².

Il 1969 è l'anno di pubblicazione del monumentale volume *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, pietra miliare nella storiografia artistica non solo dell'Italia meridionale, ma dell'intera Penisola. In esso, riprendendo il discorso avviato nel 1962, l'autore dedica un capitolo di amplissimo respiro ai precedenti svevi dell'arte angioina e si sofferma sulla miniatura fiorita al tempo di Manfredi²³, della quale offre una prima sistemazione alla

8. BOLOGNA 1961.

9. BOLOGNA 1962, pp. 27-28. Sui manoscritti cfr. le schede di V. Pace e B. Brenk in *Exultet* 1994, rispettivamente alle pp. 75-77 e 101-106.

10. BOLOGNA 1962, pp. 25-29. Sul manoscritto cfr. la scheda di F. Crivello in RIGHETTI - D'ACHILLE 2022, p. 182 con bibliografia precedente.

11. BELTING 1968; CRIVELLO 2005, p. 7; IMPROTA 2017, con bibliografia precedente.

12. Per la miniatura a Montecassino al tempo dell'abate Desiderio, cfr. OROFINO 2016.

13. BOLOGNA 1962, p. 40.

14. Sul rotolo cfr. la scheda di L. Speciale in *Exultet* 1994, con altra bibliografia.

15. I due manoscritti si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura Barb. Lat. 592 e Vat. Lat. 1202. Per la bibliografia dei due codici, cfr. in sintesi le schede di C. Montuschi in RIGHETTI - D'ACHILLE 2022, rispettivamente alle pp. 193 e 194.

16. BOLOGNA 1962, p. 42.

17. Per la miniatura ottoniana, cfr. ZANICHELLI 2005.

18. BOLOGNA 1962, pp. 44-45.

19. BOLOGNA 1992, pp. 192-220. Sull'*Evangelario di Godescalco* (Parigi, Bibliothèque national de France, ms lat. 1203), lo studioso sarebbe ritornato anche qualche anno dopo. Cfr. BOLOGNA 1992, p. 195. Sul manoscritto cfr. ora CRIVELLO - DENOËL 2011, con bibliografia precedente.

20. BOLOGNA 1962, p. 83.

21. BOLOGNA 1962, p. 84.

22. Sui miniatori attivi nel manoscritto, cfr. ZANICHELLI 2004.

23. BOLOGNA 1969, pp. 36-41. Sulla miniatura di età sveva, si veda ora OROFINO 2010; SPECIALE 2014; PERRICCIOLI SAGGESE

luce delle osservazioni di Toesca²⁴, di Erbach von Fürstenau²⁵ e di Angela Daneu Lattanzi²⁶. Avanza in questa occasione la coraggiosa ipotesi secondo la quale la medesima felice sinergia fra la cultura islamica e quella di marca gotica proveniente dalla Francia, peculiare del testimone Manfrediano del trattato di falconeria, abbia caratterizzato anche l'esemplare, perduto, appartenuto all'imperatore²⁷.

Una indicazione carica di significato Bologna offre anche per uno dei codici 'senza casa' del secondo Duecento, la così detta *Bibbia di Corradino* della Walters Art Gallery di Baltimora, che, in quegli anni, da Roberto Longhi era ascritta all'area umbra²⁸ e dalla Daneu Lattanzi era riferita alla Sicilia²⁹. Bologna propone di collocare il manoscritto nell'Italia padana di nord-est, «[...] a mezza via fra le miniature bizantino-gotiche del gruppo di Giovanni da Gaibana, che rimontano al 1259, e le forti pitture del maestro cremonese di Sant'Agata, che saranno del 1280»³⁰.

Nei capitoli successivi, lo stretto intreccio pittura - miniatura continua sistematicamente e, nella scia di Erbach von Fürstenau³¹, viene delineata l'attività del miniatore napoletano Cristoforo Orimina che, dopo un inizio cavalliniano, rivolge la sua attenzione a Giotto, interpretandone in maniera consapevole la lezione profondamente innovativa³². Agli *Statuti dell'Ordine del Nodo* della Bibliothèque nationale de France (ms

fr. 4274), opera più tarda dello stesso Orimina³³, sono dedicate altre stimolanti pagine, nelle quali sono sottolineati i precoci 'avvertimenti naturalistici' del miniatore³⁴. Altrettanto dense sono le pagine dedicate alle straordinarie scene cristologiche della *Bible moralisée* della Bibliothèque nationale de France (ms fr. 9561), in rapporto stretto con gli affreschi della cappella Pipino della chiesa napoletana di San Pietro a Maiella³⁵. Esse, sebbene siano state in parte riviste negli studi successivi, che hanno evidenziato anche una componente senese in senso lorenzettiano³⁶, rimangono un imprescindibile punto di confronto per tutte le nuove riflessioni sul manoscritto.

L'analisi della pittura a Napoli in età angioina e dei suoi rapporti con la miniatura, compiuta da Bologna in maniera sistematica, non ha trascurato il prezioso *Offiziolo* della regina Giovanna I ora a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, ms 1921). Nel piccolo codice realizzato alla metà circa degli anni sessanta del Trecento, egli ha colto una «[...] straordinaria varietà di indirizzi, nei quali, attraverso un autentico epitome degli avvenimenti artistici precedenti, corre un fermento assai complesso di cose nuove»³⁷. Nuova è, infatti, secondo lo studioso, la cifra stilistica dei quattro o cinque miniatori che lavorano nel codice, alcuni dei quali continuano la linea di Cristoforo Orimina accanto ad altri che, invece, sono già presaghi dei movimenti espressionistici che di lì a poco avrebbero caratterizzato la pittura fiorita nell'Italia centro-meridionale³⁸.

La felice attribuzione al fiorentino Niccolò di Tommaso dell'affresco, allora rinvenuto, raffigurante san Pietro Celestino nel tabernacolo del porticato della chiesa di Santa Maria ad Nives del castello di Casaluze, nei pressi di Aversa, consente a Bologna di affermare la presenza del pittore nel Regno angioino nei primi anni settanta del Trecento e di coglierne i riflessi nel *Liber coelestium revelationum* della Pierpont Morgan Library di New York³⁹.

2014; MADDALO 2017 e 2018, con bibliografia precedente. Per il *De Balneis*, della Biblioteca Angelica, cfr. MADDALO 2000.

24. TOESCA 1927, p. 1062.

25. ERBACH VON FÜRSTENAU 1910.

26. DANEU LATTANZI 1964; DANEU LATTANZI 1966, pp. 58-61.

27. BOLOGNA 1969, p. 41. Negli studi precedenti, in particolare in Volbach, si riteneva che le illustrazioni dell'esemplare perduto fossero improntate ad un linguaggio figurativo di marca bizantina e vicine all'*Exultet* del Museo Diocesano di Salerno. L'esistenza di un esemplare più antico appartenuto a Federico II è attestata dalla lettera inviata a Carlo I dal mercante lombardo Bottatius nel 1264-1265, nella quale questi proponeva al futuro sovrano del Regno di Sicilia l'acquisto di un prezioso manoscritto appartenuto proprio all'imperatore svevo. Cfr. HASKINS 1924, pp. 308-309. L'ipotesi più antica è stata ripresa da alcuni studiosi. In proposito cfr. PACE 1996.

28. LONGHI 1966a e LONGHI 1966b.

29. DANEU LATTANZI 1964, pp. 144-146.

30. BOLOGNA 1969, pp. 51, 74 note 239-240. L'ipotesi era stata già cautamente proposta da MINER 1966. La traccia veneto-bizantina sarà ripresa e ampliata da Antonio Russo in *Federico II e l'Italia* 1995, pp. 262-265 e in RUSSO 2000. Essa sarà poi condivisa da Gaudenz Freuler (FREULER 2009, pp. 60-67) che ha avvistato, sviluppando un suggerimento di Andrea De Marchi, un convincente rapporto con i resti degli affreschi della cappella di San Francesco nella Kalenderhane Camii di Istanbul e ora nel Museo archeologico della stessa città, realizzati prima del 1261.

31. ERBACH VON FÜRSTENAU 1905.

32. BOLOGNA 1969, pp. 138-140; 275-281. Sul miniatore cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2022 con bibliografia precedente.

33. Sul manoscritto cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2020.

34. BOLOGNA 1969, pp. 305-310.

35. BOLOGNA 1969, pp. 315-320.

36. Cfr. la scheda di F. Avril in AVRIL *et al.* 1984, pp. 76-78; sul ms cfr. ora *Bible moralisée de Naples* 2009.

37. BOLOGNA 1969, p. 323.

38. Sull'*Offiziolo* di Giovanna I, cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2009; MANZARI 2010; D'URSO 2014.

39. BOLOGNA 1969, pp. 326-330. Antonella Putaturo Murano ha accostato al codice di New York gli *Aforismi* di Ippocrate della Biblioteca Nazionale di Napoli 'Vittorio Emanuele III' (ms VIII. D. 25), il *Liber coelestium revelationum* di Palermo (Biblioteca Centrale della Regione siciliana, ms IV G.2) e il *Messale* di Oxford (Bodleian Library, ms Can. Lit. 151). Al tempo stesso, la studiosa ha distinto un altro miniatore, il Maestro del Seneca dei Girolamini, che operò come comprimario accanto al maestro del codice di New York. Cfr. PUTATURO MURANO 1984 e 2009. Alla feconda bottega, negli ultimi anni, sono state riferite le miniature di numerosi altri manoscritti, per i quali cfr. IMPROTA 2019. Per gli *Aforismi* di

L'attenzione che lo studioso portò al codice miniato è testimoniata anche dall'appassionante corso monografico che egli tenne alla scuola di perfezionamento in Storia dell'arte dell'Università di Napoli, nell'anno accademico 1972/73, dedicato al *Tito Livio* della Bibliothèque nationale de France (ms lat. 5690), sul quale egli ritornava ormai per la terza volta⁴⁰. Non mi soffermerò sul manoscritto, ancora oggi al centro di un dibattito circa il luogo e i tempi di realizzazione, in quanto esso è oggetto dell'intervento di Andrea Improta in questo stesso volume.

Al momento del riordino della Biblioteca della Badia di Cava dei Tirreni, nei primi anni Cinquanta, Bologna aveva notato un singolare corale proveniente dal convento senese di Sant'Eugenio, corale che avrebbe poi pubblicato solo nel 1977, dopo una lunga ricerca delle miniature ad esso collegate, ricostruendone in maniera impeccabile la storia⁴¹. L'*Antifonario* era stato confezionato nel 1596 dal monaco Pietromaria, che vi aveva incollato quattordici iniziali istoriate con scene della Passione e figure di santi, ritagliate da un più antico corale miniato per il monastero benedettino. Lo studioso riferì i *cuttings* incollati nel manoscritto a due miniatori senesi, che definì Primo e Secondo maestro di Sant'Eugenio. Nel primo, coglieva una formazione duccesca aggiornata su Pietro Lorenzetti; del secondo sottolineava la più decisa adesione ai modi dello stesso pittore. Procedendo nell'esame del manoscritto, Bologna si accorse che tre iniziali erano state asportate e riconobbe una di esse, raffigurante una santa monaca, fra quelle appartenenti alla Fondazione Cini⁴². Gli studi successivi hanno proposto di unificare i due maestri nella figura del miniatore senese Cola di Fuccio⁴³, e hanno ritenuto la miniatura Cini proveniente da un Graduale agostiniano piuttosto che benedettino. La recente identificazione del testo sul suo verso con un canto dedicato a santa Scolastica, sorella di san Benedetto, è venuta a confermare l'ipotesi di Bologna, aprendo nuove prospettive di ricerca sull'attività giovanile di uno dei più importanti miniatori senesi nella prima metà del Trecento⁴⁴.

Il 1977 fu anche l'anno di pubblicazione di *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, il cui ultimo capitolo ha restituito alla storia dell'arte la figura di un eccezionale pittore - miniatore attivo fra Spagna e Italia, fra la

fine del Quattrocento e il primo quarto del secolo successivo⁴⁵. Non mi soffermerò su questo artista, oggetto del contributo di Pierluigi Leone de Castris in questo stesso volume, voglio però sottolineare come, al di là delle diverse proposte avanzate sull'identificazione e sulla cronologia del maestro, l'intero gruppo di opere da lui realizzato in Italia e a lui riferite da Bologna – il Retablo maggiore della Collegiata di Bolea, presso Huesca, le tavolette con *l'Adorazione del Bambino* e la *Flagellazione* del Museo Capitolare di Atri, il *Plinio* della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini e il *Messale-Breviario* di Ferdinando il Cattolico – abbia continuato ad apparire opera di una stessa mano. Esse, infatti, con l'attribuzione al Maestro di Bolea⁴⁶, sono state ultimamente esposte nella mostra dal titolo *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a Comienzos del Cinquecento*, curata da Andrea Zezza e da Riccardo Naldi, e allestita al Museo del Prado⁴⁷.

Tirando le fila di questo breve intervento che ha cercato di mettere in luce il contributo di Ferdinando Bologna agli studi di storia della miniatura, non resta che ribadire la sua vivida intelligenza del linguaggio artistico e il valore seminale delle sue intuizioni, ancora oggi, a distanza di anni, capaci di favorire nuove ricerche.

Ippocrate cfr. la scheda di T. D'Urso in D'URSO *et al.* 2021, pp. 240-242; per il Maestro del Seneca dei Girolamini, cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2018.

40. BOLOGNA 1972. La prima lezione del corso si svolse nella biblioteca dell'Istituto di Storia dell'arte al Cortile del Salvatore. Le prime parole pronunciate da Ferdinando furono in tedesco: «Du mußt es dreimal sagen», riprese dalla prima parte del *Faust* di Goethe.

41. BOLOGNA 1977a; ROTILI 1978, pp. 87-94, 160-163.

42. Altre miniature riferibili ai medesimi miniatori e forse provenienti dal medesimo servizio liturgico sono state identificate dallo studioso nella stessa raccolta della Fondazione Cini. Cfr. BOLOGNA 1977a, *passim*.

43. FREULER 2004.

44. GAZZILLO 2021 con completa bibliografia precedente.

45. BOLOGNA 1977b, pp. 215-239; BOLOGNA 1991; BOLOGNA 2001.

46. Sul maestro del Retablo di Bolea, cfr. PASQUALETTI 2004.

47. Cfr. le schede nn. 6-9 di A. Perriccioli Saggese alle pp. 152-159 e la n. 10 di T. D'Urso alle pp. 160-164 in ZEZZA-NALDI 2022; schede nn. 6-8 di A. Perriccioli Saggese alle pp. 163-166, scheda n. 9 di A. Improta alle pp. 170-171 in NALDI-ZEZZA 2023. Alle opere inserite in un primo momento nel gruppo è stata aggiunta dallo stesso Bologna (BOLOGNA 1991) la tavola della Pinacoteca di Siena, per la quale cfr. la scheda n. 23 di A. Perriccioli Saggese alle pp. 194-195 in ZEZZA-NALDI 2022 e scheda n. 15 a pp. 190-191 in NALDI-ZEZZA 2023. Per le altre opere riferite al maestro, cfr. le schede nn. 11-13 di A. Perriccioli Saggese alle pp. 164-170 nel primo catalogo e le schede 10-11 alle pp. 173 - 176 della stessa autrice nel secondo, tutte con bibliografia precedente.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AVRIL *et al.* 1984 = *Dix siècles d'enluminure italienne (VI - XVI siècles)*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mazarine, 8 marzo - 30 maggio 1984), a cura di F. Avril - Y. Zaluska - M.-T. Gousset - M. Pastoureau, Paris 1984.
- BELTING 1968 = H. Belting, *Studien zur beneventanische Malerei*, Wiesbaden 1968.
- BOLOGNA 1954 = F. Bologna, "Miniature di Benvenuto di Giovanni", in *Paragone* 51, 1954: 15-19.
- BOLOGNA 1955 = *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII*, catalogo della mostra (Salerno, cattedrale, settembre 1954 - settembre 1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.
- BOLOGNA 1961 = F. Bologna, "Operis causa non fervor devotionis, spunti di critica d'arte medievale", in *Paragone* 12, 1961: 3-18.
- BOLOGNA 1962 = F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Torino 1962.
- BOLOGNA 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 1972 = F. Bologna, "Il 'TITO LIVIO' n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Miniature e ricerche proto-umanistiche tra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento: costatazioni ed ipotesi, con un'appendice iconografica", in *Colloquio italo-ungherese sul tema: gli angioini di Napoli e di Ungheria*, atti del convegno (Roma, 23-24 maggio 1972), Roma 1974: 41-116.
- BOLOGNA 1977a = F. Bologna, "Miniature rare del Trecento senese (con la prova della dispersione di un codice importante e l'indizio di un vecchio furto)", in *Prospettiva* 11, 1977: 47-55.
- BOLOGNA 1977b = F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.
- BOLOGNA 1991 = F. Bologna, "Introduzione", in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, catalogo della mostra (Napoli, 1991), a cura di A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 1991: 19-25.
- BOLOGNA 1992 = F. Bologna, "Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale", in *Storia e Civiltà della Campania*, a cura di G. Carratelli, Napoli 1992: 171-275.
- BOLOGNA 2001 = F. Bologna, "Natività e Flagellazione. Museo Capitolare. Atri", in *Dalla Valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, a cura di L. Franchi dell'Orto, vol. V.1 dei *Documenti dell'Abruzzo teramano*, Pescara 2001: 407-18.
- CRIVELLO 2005 = F. Crivello, *Le omelie sui vangeli di Gregorio Magno a Vercelli. Le miniature del MS. CXLVIII-8 della Biblioteca Capitolare*, Firenze 2005.
- CRIVELLO 2011 = F. Crivello, "Pietro Toesca e la miniatura. Note a margine degli studi giovanili", in *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna. 1907/08 - 2007/08*, Alessandria 2011: 79-86.
- CRIVELLO 2020 = F. Crivello, "Toesca e la storia della miniatura negli anni romani", in *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, Roma 2020: 129-142.
- CRIVELLO - DENÖEL 2011 = F. Crivello - C. Denöel, *Das Godescalch Evangelistar. Eine Prachthandschrift für Karl der Großen*, Darmstadt 2011.
- DANEU LATTANZI 1964 = A. Daneu Lattanzi, "Ancora sulla scuola miniaturistica dell'Italia meridionale sveva: suo contributo allo sviluppo della miniatura bolognese", in *La Bibliofilia* 64, 1966, 2: 105-162.
- DANEU LATTANZI 1966 = A. Daneu Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966.

- D'URSO 2014 = T. D'Urso, "Un manoscritto di Boccaccio per Giovanna d'Angiò: il *De casibus virorum illustrium*, ms otto. Lat. 2145 e il suo contesto", in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno *Boccaccio angioino per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio* (Napoli - Salerno, 23-25 ottobre 2013), Firenze 2014: 417-425.
- D'URSO *et al.* 2021 = *Catalogo dei manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Napoli. I, Italia, secoli XIII-XIV*, a cura di T. D'Urso - A. Improta - G. Mansi - F. Toscano (Indici e Cataloghi, n.s. XXXI), Roma 2021.
- IMPROTA 2019 = A. Improta, "Intorno al Maestro del Liber celestium revelationum: nuovi codici e alcune riflessioni", in *Paragone. Arte* LXX, 148 (837), 2019: 36-49.
- ERBACH VON FÜRSTENAU 1905 = A. Erbach von Fürstenau, "Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV", in *L'Arte* 8, 1905: 1-17.
- ERBACH VON FÜRSTENAU 1910 = A. Erbach von Fürstenau, *Die Manfredbibel*, Leipzig 1910.
- Exultet* 1994 = *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma 1994.
- FREULER 2004 = G. Freuler, "Maestro di Sant'Eugenio (Cola di Fuccio)", in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 705-708.
- FREULER 2009 = G. Freuler, "Miscellanea di miniature italiane", in *I fondi oro della Collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano di Milano. Questioni iconografiche e attributive*, atti della giornata di studi (Milano, 11 ottobre 2004), Milano 2009: 60-85.
- GAZZILLO 2021 = A. Gazzillo, "Il *cutting* di Cola di Fuccio della Fondazione Giordio Cini di Venezia. Ricostruzioni sulla provenienza e sulla storia", in *Rivista di storia della miniatura* 25, 2021: 97-108.
- HASKINS 1924 = C.H. Haskins, "De arte venandi cum avibus of Federics II", in *Studies in history of medieval sciences*, Cambridge 1924: 299-326.
- IMPROTA 2017 = A. Improta, "Testimonianze di 'pittura beneventana' tra VIII e X secolo: Benevento e Salerno", in *Tra i Longobardi del Sud Arechi II e il Ducato di Benevento*, a cura di M. Rotili, Padova 2017: 739-750.
- LONGHI 1966a = R. Longhi, "Apertura sui trecentisti umbri", in *Paragone. Arte* 17, 1966, 191: 3-17.
- LONGHI 1966b = R. Longhi, "Postilla all'apertura sugli umbri", in *Paragone. Arte* 17, 1966, 195: 3-8.
- LUNGI 2004 = E. Lunghi, "Maestro del messale di Deruta /Maestro dei corali di Assisi", in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 627-629.
- MADDALO 2000 = S. Maddalo, "Tensioni classiche e immaginario medievale nel 'De Balneis', manoscritto angelicano 1474", in *Rivista di storia della miniatura* 4, 2000: 49-60.
- MADDALO 2017 = S. Maddalo, "Bibbie manfrediane", in *Bibbia. Immagini e scrittura nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di A.M. Piazzoni, con la collaborazione di F. Manzari, Milano 2017: 223-228.
- MADDALO 2018 = S. Maddalo, "Storie sui margini. Appunti sulla Bibbia manfrediana di Torino", in *Rivista di storia della miniatura* 22, 2018: 33-37.
- MANZARI 2010 = F. Manzari, "Le psautier et le livre d'heures de Jeanne I d'Anjou: pratiques françaises de dévotion et exaltation dynastique à la cour de Naples", in *Art de l'enluminure* 32, 2010: 2-73.
- MINER 1966 = D. Miner, "The Conradin Bible, a masterpiece of Italian illumination", in *Apollo*, dicembre 1966: 471-489.
- NALDI - ZEZZA 2023 = *Gli Spagnoli a Napoli: il Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 13 marzo - 25 giugno 2023), a cura di R. Naldi - A. Zezza, Napoli 2023.
- OROFINO 201 = G. Orofino, "Incognite officine. Il problema degli scriptoria in età sveva in Italia meridionale", in *Medioevo. Le Officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di C.A. Quintavalle, Milano 2010: 468-480.

- OROFINO 2016 = G. Orofino, “L’abate Desiderio committente di libri: manoscritti miniati a Montecassino (1058-1087)”, in *Il libro miniato e il suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI-XIV)*, a cura di R. D’Urso - A. Perriccioli Saggese - G. Zanichelli, Padova 2016: 25-44.
- PACE 1996 = V. Pace, “Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito”, in *Federico II e l’Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 - 30 aprile 1996), Roma 1995: 103-110.
- PASQUALETTI 2004 = “Maestro del Retablo di Bolea”, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 658-659.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2009 = A. Perriccioli Saggese, “L’ Offiziolo di Giovanna d’Angiò e un’inedita immagine di Brigida”, in *Santa Brigida, Napoli, l’Italia*, atti del convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio 2006), a cura di O. Ferm - A. Perriccioli Saggese - M. Rotili, Napoli 2009: 221-240.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2014 = A. Perriccioli Saggese, “Fra la corte e l’università: manoscritti miniati di età manfrediana”, in *Traslating at the Court. Bartholomew of Messina and cultural life at the court of Manfred, King of Sicily*, ed. P. Leemans, Leuven 2014 (Medievalia Lovanensia, ser. I. Studia 45): 91-111.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2018 = “Le miniature del Seneca dei Gerolamini”, in *Seneca. Il teatro*, Commentario a cura di M. Cursi - C.M. Monti - A. Perriccioli Saggese, Roma 2018: 59-79.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2019 = A. Perriccioli Saggese, “Gli statuti dell’Ordre du Saint-Esprit au Droit Désir. Cristoforo Orimina e la committenza libraria degli Angioini di Napoli”, in *Le regole della cavalleria. Statuti dell’Ordine del Santo Spirito dal giusto desiderio*, a cura di A. Barbero - M. Cursi - G. Palumbo - A. Perriccioli, Roma 2019: 97-134.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2022 = A. Perriccioli Saggese, “Cristoforo Orimina: un miniatore napoletano di fronte a Giotto”, in *Il manoscritto Maurits Sabbe – bibliothek, ms 1. La Bibbia di Lovanio, saggi e commenti*, Roma 2022: 179-205.
- PUTATURO MURANO 1984 = A. Putaturo Murano, “Il Maestro del Seneca dei Girolamini di Napoli”, in *Studi di Storia dell’arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984: 261-273.
- PUTATURO MURANO 2009 = A. Putaturo Murano, “La bottega del Maestro del Liber coelestium revelationum”, in *Santa Brigida, Napoli, l’Italia*, atti del convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio 2006), a cura di O. Ferm - A. Perriccioli Saggese - M. Rotili, Napoli 2009: 209-219.
- RIGHETTI - D’ACHILLE 2022 = *Roma medievale. Il volto perduto della città*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma a Palazzo Braschi, 21 ottobre 2022 - 5 febbraio 2023), a cura di M. Righetti - A.M. D’Achille, Roma 2022.
- ROSSI 2004 = A. Rossi, “Benvenuto di Giovanni”, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 91-93.
- ROTILI 1978 = M. Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava. II. La raccolta di miniature italiane e straniere*, Cava dei Tirreni (SA) 1978.
- RUSSO 2000 = A. Russo, “Su alcune novità per la Bibbia di Corradino”, in *Rivista di storia della miniatura* 6, 2000: 51-64.
- ZEZZA - NALDI 2022 = *Otro Renacimiento. Artistas españoles a comienzo del Cinquecento*, catalogo della mostra (Madrid, Esposición Museo del Prado, 18 ottobre - 29 gennaio 2023), a cura di A. Zezza - R. Naldi, Madrid 2022.

SPECIALE 2012 = L. Speciale, "All'ombra di Federico. Manfredi e i suoi libri", in *Eclisse di un regno. L'ultima età sveva (1251-1268)*, atti delle giornate normanno-sveve (Bari, 12-15 ottobre 2010), a cura di P. Cordasco - M.A. Siciliani, Bari 2012: 305-340.

TOESCA 1927 = P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927.

ZANICHELLI 2004 = G. Zanichelli, "Maestri del Livio del Petrarca (ms lat. 5690)", in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 434-437.

ZANICHELLI 2005 = G. Zanichelli, "La miniatura ottoniana", in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005: 54-58.

TRA ROMA E NAPOLI. NUOVE OSSERVAZIONI SUL *TITO LIVIO* DI PETRARCA (BNF, MS. LAT. 5690)

ANDREA IMPROTA*

Ferdinando Bologna ha contribuito in maniera determinante alla conoscenza del *Tito Livio* ms. lat. 5690 della Bibliothèque nationale de France, molto noto agli studi per essere appartenuto a Francesco Petrarca. In questo articolo si ribadisce l'origine meridionale della prima sezione del manoscritto parigino, già ipotizzata da Bologna, e si propongono nuove osservazioni per la sua seconda unità codicologica. In quest'ultima sono rintracciabili due miniatori che pochi anni dopo saranno attivi anche in manoscritti di sicura origine napoletana (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2328; Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. I.B.24). Questa circostanza suggerisce che i due artisti, dopo aver realizzato a Roma la seconda sezione del *Tito Livio*, si siano trasferiti, nel corso del secondo decennio del Trecento, a Napoli.

Ferdinando Bologna contributed in a decisive way to the knowledge of Titus Livius ms. lat. 5690 of the Bibliothèque nationale de France, well known for having belonged to Francesco Petrarca. This paper confirms the southern origin of the first section of the Parisian manuscript, as already assumed by Bologna, and proposes new observations for its second codicological unit. In the latter, two illuminators are active, who a few years later will also be active in manuscripts of certain Neapolitan origin (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2328; Naples, National Library 'Vittorio Emanuele III', ms. I.B.24). This circumstance suggests that the two artists, after having decorated the second section of Titus Livius in Rome, moved to Naples during the second decade of the fourteenth century

Tra i contributi che Ferdinando Bologna ha dato alla conoscenza della cultura figurativa a Napoli in età angioina emergono, per densità e rigore metodologico, quelli dedicati al manoscritto latino 5690 della Bibliothèque nationale de France. Il codice, molto noto per varie ragioni, tra le quali quella di essere appartenuto a Francesco Petrarca che lo acquisì ad Avignone nel 1351, è una silloge storica contenente l'*Ephemeris belli troiani* di Ditti Cretese, l'*Epitome* di Floro e la prima, la terza e la quarta decade dell'*Ab Urbe condita* di Tito Livio. Numerosi sono stati gli interventi critici sul manoscritto, la cui origine è contesa tra Napoli, Avignone e Roma. La vicenda è complessa ed è quindi necessario brevemente riassumerla¹.

Già nel 1962, e più estesamente nel 1969, Bologna aveva attribuito le miniature del codice allo stesso artista responsabile del *Pontificale* del Museo diocesano di Salerno, da lui datato agli anni Ottanta del Duecento. Lo studioso conduceva dunque all'ambito angioino anche il *Tito Livio*,

per il quale ipotizzava un'esecuzione più tarda rispetto al *Pontificale*, ma comunque entro il XIII secolo².

Bologna non era tuttavia ancora a conoscenza del contributo sul codice che Giuseppe Billanovich, sul versante degli studi filologici, aveva pubblicato qualche anno prima, nel 1951³. Billanovich aveva dimostrato che il manoscritto parigino, prima di appartenere a Petrarca, era stato di Landolfo Colonna, canonico di Chartres, che lo aveva fittamente annotato. Non solo: secondo lo studioso fu proprio Landolfo a scoprire, nella biblioteca della Cattedrale di Chartres, l'allora sconosciuta quarta decade di Tito Livio insieme a una nuova lezione degli ultimi cinque libri della terza decade, entrambe trasmesse dal codice. Dai registri della biblioteca di Chartres si ricava infatti che il 16 dicembre 1303 Landolfo aveva restituito un *Tito Livio*, precedentemente preso in prestito, e che il 12 novembre del 1309 egli riprese nuovamente in prestito un volume di Livio, verosimilmente lo stesso. Da questo manoscritto Landolfo avrebbe tratto una sua copia del testo liviano, che avrebbe però fatto trascrivere nel codice qui discusso solo più tardi, durante il suo soggiorno avignonese tra il 1328 e il 1329, poiché il copista e i miniatori sono

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale - Dipartimento di Lettere e Filosofia (andrea.improta@unicas.it)

1. Il codice è interamente digitalizzato e consultabile sul database della Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/> (ultima consultazione 28/05/2022). Sulla nota di possesso di Petrarca, a f. 367r, e sull'uso che il poeta fece del codice già a partire dalla fine del quarto decennio del secolo, cfr. FENZI 2015.

2. BOLOGNA 1962, pp. 87-88; BOLOGNA 1969, pp. 55-57.

3. BILLANOVICH 1951, pp. 151-171. Lo studioso in seguito ha più volte ribadito le sue ipotesi in altri contributi: BILLANOVICH 1981, pp. 189-191; BILLANOVICH 1986, pp. 42-48.

di cultura visibilmente italiana e dunque l'internazionale Avignone appariva a Billanovich come il centro più probabile per il confezionamento del manoscritto. Lo studioso notava inoltre una differenza tra la prima parte del codice (ff. 1r-165v), recante i testi di Ditti Cretese, di Floro e la prima decade di Livio, e la seconda (ff. 169r-365v), contenente invece i primi cinque libri della terza decade e le scoperte di Landolfo, ovvero gli ultimi cinque libri della terza e la nuova, fino ad allora sconosciuta, quarta decade⁴. Landolfo avrebbe quindi commissionato la prima parte ad Avignone e solo poco dopo, sempre ad Avignone, avrebbe deciso di unire ad essa i nuovi testi.

Venuto a conoscenza dello studio di Billanovich, Ferdinando Bologna si soffermò nuovamente sul codice nel 1974, in un intervento esemplare dal punto di vista metodologico⁵. Facendo proprie le osservazioni di Billanovich e approfondendo il carattere composito del manoscritto, lo studioso assegnava ora al responsabile del *Pontificale* di Salerno le sole miniature della prima parte del codice. Tale unità sarebbe dunque stata eseguita a Napoli entro la fine del Duecento e Landolfo, entratone in possesso ad Avignone, vi avrebbe fatto aggiungere solo più tardi, tra il 1328 e il 1329, la seconda parte. In quest'ultima Bologna individuava quattro miniatori: i primi tre, appartenenti alla medesima cultura figurativa, mostrerebbero rapporti con la pittura di area avignonese dei primi tre decenni del Trecento⁶; il quarto miniatore, invece, mostrerebbe una cultura romana, nello specifico cavalliniana, che pure potrebbe giustificarsi, a queste date, nella Francia meridionale⁷. Sembrava in tal modo esser giunti a un armonioso accordo tra gli studi storico-artistici e quelli storico-filologici.

Nel 1984, tuttavia, una diversa ipotesi è stata prospettata da François Avril e Marie-Thérèse Gousset, nei cataloghi dei codici miniati italiani della Bibliothèque nationale de France⁸. Rifiutando, per ragioni stilistiche, la possibilità di un'esecuzione della seconda parte del

codice ad Avignone a date così inoltrate, e ritenendo le due unità codicologiche non necessariamente eseguite a molta distanza l'una dall'altra, gli studiosi hanno proposto per il codice un'origine tutta romana. A Roma ricondurrebbe non solo uno dei miniatori della seconda parte, quello il cui stile è fortemente cavalliniano, ma anche il miniatore della prima unità, ovvero il maestro del *Pontificale* di Salerno. Nulla proverebbe infatti, secondo l'ipotesi dei due studiosi francesi, un'esecuzione meridionale del codice salernitano, mentre lo stile dell'artista sarebbe talmente influenzato dalla miniatura umbra da giustificare una sua attività a Roma, centro dove alla fine del XIII secolo la decorazione libraria appare fortemente improntata a modelli provenienti dall'Umbria. I due studiosi hanno inoltre attribuito a uno dei miniatori della seconda parte del codice liviano anche il manoscritto lat. 6366 della stessa biblioteca parigina, recante alcuni testi di Macrobio e di Apuleio⁹. Un'annotazione trecentesca su uno dei fogli di guardia di questo codice, che ricorda il rinvenimento nell'Urbe del sepolcro del prefetto Papiniano, sarebbe ulteriore prova della sua origine romana. È a Roma dunque che Landolfo Colonna, durante uno dei suoi documentati soggiorni (1300, 1303 e dal 1304 al 1306), avrebbe commissionato il *Tito Livio*. Il codice sarebbe stato eseguito in più tempi, non molto distanti però tra loro, e comunque entro il 1309, quando il canonico riprese in prestito il codice di Chartres probabilmente per confrontarlo con la sua nuova copia.

L'ipotesi romana proposta dai due studiosi francesi è stata in seguito rafforzata da un intervento del 1990 di Cristina De Benedictis e di Enrica Neri Lusanna, che riconducevano a Roma l'attività del maestro del *Pontificale* di Salerno sulla base di un confronto con un *Sacramentario* della Biblioteca Apostolica Vaticana sicuramente destinato alla basilica di San Pietro e quindi prodotto verosimilmente a Roma (ms. ACSP F.16), nel quale le studiose proponevano di rintracciare anche il maestro del codice salernitano¹⁰. Ha battuto infine la pista romana anche Marcello Ciccuto, che ritiene prodotte nell'Urbe sia la prima che la seconda unità del codice parigino, nel quadro di un ampio progetto politico e culturale che la famiglia Colonna intraprese tra il Due e il Trecento¹¹.

4. In realtà pochi anni prima Lovato Lovati aveva già rintracciato in un manoscritto dell'abbazia di Pomposa la quarta decade, che aveva così iniziato a circolare in area veneta: BILLANOVICH 1976; BILLANOVICH 1981, pp. 282 ss.

5. BOLOGNA 1974. Lo studioso ha poi riproposto le sue osservazioni nei seguenti contributi: BOLOGNA 1991, p. 677; BOLOGNA 1992, pp. 274-275.

6. BOLOGNA 1974, pp. 66-67.

7. Bologna ben evidenzia il rapporto delle miniature del codice con la cultura cavalliniana di area napoletana ma, nella necessità di tener conto dei rilievi filologici di Billanovich, propende per una localizzazione avignonese: BOLOGNA 1974, pp. 68-73.

8. AVRIL - GOUSSET 1984, pp. 139-142, n. 166; AVRIL *et al.* 1984, p. 50, n. 39. L'ipotesi è stata riproposta dalla Gousset nella scheda del codice in RIGHETTI TOSTI-CROCE 2000, pp. 226-228, n. 176.

9. AVRIL - GOUSSET 1984, p. 142, n. 167; M.-T. Gousset in RIGHETTI TOSTI-CROCE 2000, pp. 228-229, n. 177. Sul codice e sul suo miniatore cfr. *infra*. Il manoscritto è interamente digitalizzato e consultabile sul database della Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/> (ultima consultazione 28/05/2022).

10. DE BENEDECTIS - NERI LUSANNA 1990, pp. 14-15. Il codice è interamente digitalizzato e consultabile sul database della Biblioteca Apostolica Vaticana: <https://digi.vatlib.it/> (ultima consultazione 28/05/2022).

11. CICCUTO 2012. Lo studioso aveva argomentato le sue ipo-

Come si vede, la fortuna critica del manoscritto parigino è ampia e intricata¹². L'ipotesi di un'origine tutta romana del codice, che allo stato sembra godere di maggiore favore, non appare tuttavia pienamente condivisibile. L'avanzamento degli studi porta infatti oggi a nuove e significative considerazioni che, almeno in parte, rimettono in discussione il quadro che è stato appena delineato. Restano inoltre ferme, come vedremo, alcune delle osservazioni di Ferdinando Bologna, alla cui ipotesi di un'origine meridionale della prima unità del *Tito Livio* si dovrà prima di tutto tornare.

L'attribuzione delle miniature della prima parte del codice parigino al Maestro del *Pontificale* di Salerno, infatti, non è stata mai messa in discussione, tanto che all'anonimo artista è stato assegnato il nome convenzionale di 'Maestro della prima decade di Tito Livio'. Il *Pontificale* fu realizzato certamente per la cattedrale salernitana, e gli studi più recenti hanno anche dimostrato che esso fu commissionato dall'arcivescovo di Salerno Filippo Capuano ed è quindi databile tra il 1286 e il 1298¹³. La particolare commistione di elementi bolognesi, francesi e umbri, in esso ravvisabili, può ben giustificarsi nel contesto angioino di fine Duecento, senza dover ricorrere a Roma¹⁴. Tanto più non solo per il rapporto delle miniature con la *Crocifissione* affrescata nella cripta della chiesa del Crocifisso di Salerno, notato da Alessandra Perriccioli¹⁵, ma anche perché ora siamo in grado di meglio definire l'impatto del maestro del *Pontificale* sul contesto salernitano.

tesi anche in CICCUTO 1991, pp. 111-152; CICCUTO 2001/2002, pp. 87-89; CICCUTO 2006; CICCUTO 2011. Landolfo sarebbe presto entrato in possesso della prima parte del manoscritto, e avrebbe poi commissionato a Roma anche la seconda, che tuttavia Ciccuto ritiene unita da Landolfo alla prima solo intorno al 1328: CICCUTO 2012, p. 57. Si allinea all'ipotesi di Ciccuto anche INTERNULLO 2016, pp. 226-227.

12. Per una sintesi, e per altra bibliografia che per ragioni di spazio non è qui possibile richiamare, si veda ZANICHELLI 2004. La studiosa, peraltro, non esclude del tutto la possibilità di un'origine napoletana. Occorre qui almeno richiamare i seguenti interventi, non di ambito storico-artistico e gentilmente segnalatimi da Jakub Kujawiński, nei quali gli autori si soffermano brevemente anche sul codice parigino, che considerano unitario: PETRUCCI 1988, pp. 4-5, nota 16; REEVE 2017, pp. 11-12. Infine, sulla posizione del codice nella tradizione del testo liviano, da ultimo: DE FRANCHIS 2015.

13. PRENCIPE 2006; CHIRIVI 2008; ZANICHELLI 2019, pp. 64-70.

14. Come già notato da PERRICCIOLI SAGGESE 2006, p. 553. Sui rapporti tra la miniatura napoletana e quella umbra e bolognese cfr. IMPROTA 2010; MANZARI 2010; PERRICCIOLI SAGGESE 2013; MANZARI 2014; IMPROTA - ZINELLI 2014; IMPROTA 2015, pp. 113-115; I. Ruocco - C. Ponchia in PONCHIA 2017, pp. 176-180, n. 14; PERRICCIOLI SAGGESE 2021; infine le schede dei mss. VIII.E.21 e VIII.D.38 in D'URSO *et al.* 2021, pp. 252-255, n. 91; 261-264, n. 95.

15. PERRICCIOLI SAGGESE 2006, p. 553.

Codici come l'*Ordinarium* della cattedrale (Salerno, Museo diocesano, ms. 7) o i corali miniati da Jacobello *de Salerno* significativamente riflettono lo stesso composito stile del *Pontificale*, circostanza che più difficilmente si sarebbe verificata se quest'ultimo codice fosse stato esogeno¹⁶. Soprattutto, è stato di recente notato da Francesca Manzari come il presunto rapporto con il *Sacramentario* vaticano in realtà non sussista: lo stile del *Sacramentario*, più arcaico, non presenta alcun punto di contatto con quello del miniatore del *Pontificale* e della prima parte del *Tito Livio* parigino, se non un uso di modelli simili che possono essere stati mediati da differenti canali¹⁷. Anche per il *Messale* I.B.22 della Biblioteca Nazionale di Napoli, spesso accostato al *Pontificale* salernitano poiché simile, anche se diverso, non sembra reggere l'ipotesi di una congiuntura romano-angioina¹⁸. Ad uno stretto seguace del miniatore del *Messale* I.B.22 si può infatti assegnare un'iniziale di un antifonario del convento napoletano di San Domenico Maggiore (Corale 29, f. 67r)¹⁹, mentre un altro *Messale*, oggi alla Biblioteca Corsiniana (ms. 55.K.3), che insieme all'antifonario citato è quanto di più vicino ci sia al ms. I.B.22, reca una nota aggiunta in ricordo di Roberto d'Angiò (f. 61r: *Memento venerabilis memoriae regis Roberti*), che ne attesta l'uso in ambito angioino²⁰. Sono tutte circostanze che costituiscono

16. BRACA 2000, pp. 200-201; IMPROTA 2009; CHIRIVI 2011, pp. 5-11; IMPROTA 2017; ZANICHELLI 2019, pp. 64-65, dove si propone anche l'identità di mano tra il miniatore principale dell'*Ordinarium* e quello del *Pontificale* di Salerno. Ma si vedano anche alcuni codici di argomento medico della Biblioteca Nazionale di Napoli (mss. VIII.D.33, VIII.D.39 e VIII.G.88) che recentemente sono stati ricondotti all'ambito salernitano anche sulla base di confronti con il *Pontificale*: D'URSO *et al.* 2021, pp. 249-252, n. 90; 255-256, n. 92; 271-274, n. 100.

17. MANZARI 2016, pp. 620-621. La studiosa tuttavia, pur mantenendo il *Pontificale* a Salerno, ritiene possibile una itineranza del miniatore lungo l'asse Roma-Napoli. È opportuno in questa sede ricordare un altro codice accostato al *Pontificale* salernitano e alla prima sezione del *Tito Livio*, il ms. Ross. 421 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente il *Liber particularis* di Michele Scoto e datato 1308: TORQUATI 2014. Tuttavia, non è a mio parere riscontrabile nessun rapporto tra i codici e la cultura figurativa del Ross. 421, orientata più decisamente verso l'area umbra. Il manoscritto rossiano è interamente digitalizzato e consultabile sul database della Biblioteca Apostolica Vaticana: <https://digi.vatlib.it/> (ultima consultazione 30/12/2022).

18. Per l'ipotesi di un'origine romana del *Messale* I.B.22 cfr. G. Corso in CADEI 2002, pp. 216-218, n. 96; MANZARI 2016, pp. 623-624.

19. IMPROTA c.s.; e la scheda del ms. I.B.22 in D'URSO *et al.* 2021, pp. 71-75, n. 9.

20. La nota è rilevata da Giorgia Corso nella scheda del codice in CADEI 2002, pp. 216-218, n. 96, dove la studiosa propone per il volume un'origine romana, ribadita recentemente

ulteriori prove a favore di un'origine napoletana e salernitana dell'intero gruppo di codici citati.

Appurata l'origine angioina della prima unità codicologica del *Tito Livio*, veniamo ora alla seconda. Come già detto, in essa operano diversi miniatori, e anche per loro è ora possibile proporre nuove osservazioni.

La maggior parte delle illustrazioni della seconda unità codicologica spetta a quello che Avril e Gousset hanno definito 'miniato B', individuato già da Bologna, che però gli accostava altri due miniatori dalla stessa cultura, che certamente potrebbero essere degli aiuti ma che per maggiore chiarezza e semplificazione è qui più comodo inglobare nella definizione univoca dei due studiosi francesi²¹. Appare evidente come il miniato imiti e prenda a modello le illustrazioni e le soluzioni compositive e decorative della prima unità codicologica (fig. 1)²², tanto che è stato definito un mediocre imitatore del Maestro della prima decade²³. Bologna vi leggeva inoltre un rapporto con la pittura avignonese del primo Trecento, in particolare con le opere di Joan Oliver, attivo a Pamplona e ad Avignone, e con gli affreschi della Cattedrale di Cahors²⁴. In realtà la cultura del miniato è tutta italiana, ma una chiara lettura del suo stile è inficiata dal carattere imitativo delle sue illustrazioni, in costante rapporto con quelle del Maestro della prima decade. Più che derivare da un contatto diretto con fatti avignonesi o francesi, è proprio da quest'ultimo che gli elementi più francesizzanti appaiono mutuati. Soprattutto, non è stato mai notato che allo stesso miniato si deve anche il codice 2328 della Biblioteca Nazionale di Vienna



Fig. 1: Ms. lat. 5690, f. 277r. Parigi, Bibliothèque nationale de France (foto Bibliothèque nationale de France).

da MANZARI 2016, pp. 623-624, che ritiene la frequente ricorrenza dell'apostolo Pietro nelle iniziali miniate un indizio a favore di questa ipotesi. La sua presenza in capilettiera che introducono la *Pentecoste*, l'*Ascensione*, l'apparizione di Cristo agli apostoli e la messa dei Ss. Pietro e Paolo, tuttavia, mi sembra alquanto canonica e dunque poco determinante. Non presenta invece, a mio parere, nessun rapporto con i mss. I.B.22 e 55.K.3 il *Pontificale* ms. 5132 della Bibliothèque municipale di Lione, accostato al codice della Corsiniana da BILOTTA 2011, pp. 170-173. La leggera assonanza che si coglie tra i fregi (e non tra le parti figurate) può dipendere dalla comune derivazione da modelli bolognesi. Mi sembra infine anche significativo che un gruppo di corali minati siciliani, custoditi a Palermo e a Messina, presentino fortissimi rapporti con il *Pontificale* di Salerno e con il *Breviario* I.B.22 di Napoli: si tratta, credo, di una prova indiretta della pertinenza meridionale dei codici qui discussi. Per questi aspetti rinvio ancora alla scheda del ms. I.B.22 in D'URSO *et al.* 2021, pp. 71-75, n. 9, con bibliografia.

21. AVRIL - GOUSSET 1984, p. 140; BOLOGNA 1974, pp. 64-68. Al miniato spettano i ff. 169r, 179r, 222r, 233v, 246r, 277r, 287v, 295v, 306r, 315v, 323v, 335v, 348r, 358v.

22. Come precisamente dimostrato da BOLOGNA 1974, pp. 65-66.

23. AVRIL - GOUSSET 1984, p. 140.

24. BOLOGNA 1974, pp. 66-67.

(Österreichische Nationalbibliothek), recante il commento di Galeno agli *Aforismi* di Ippocrate (fig. 2)²⁵. Il *colophon* del manoscritto viennese non lascia dubbi sulla sua localizzazione: è stato trascritto a Napoli nel 1314 dal copista Nicolaus de Karulo de Deliceto, che ha precisamente terminato il lavoro il 21 gennaio di quell'anno. Il confronto tra la pagina incipitaria del codice medico e i fogli del *Tito Livio* parigino non lascia alcun dubbio sull'identità di mano: identiche le fisionomie e la resa contrastata del modellato, identici gli abiti rilevati da ampi ripassi in biacca e la resa di taluni dettagli come le capigliature o i calzari dai lacci bianchi (figg. 3, 4). Anche il repertorio decorativo è lo stesso, come mostrano la particolare tipologia di alcune foglie arrotondate e i girali fitomorfi con fitti decori in biacca nei campi interni. Certo, nel *Tito Livio* i fregi in parte differiscono dal codice di Vienna poiché seguono i modelli del Maestro della prima decade.

25. Sul codice cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2013, pp. 66-76, con bibliografia pregressa. Il manoscritto è interamente digitalizzato e consultabile sul sito della biblioteca viennese: <https://www.onb.ac.at/> (ultima consultazione 28/05/2022).



Fig. 2: Cod. 2328, f. 1r. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (foto Österreichische Nationalbibliothek).



Fig. 4: Cod. 2328, f. 1r, dettaglio dell' iniziale. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (foto Österreichische Nationalbibliothek).



Fig. 3: Ms. lat. 5690, f. 323v, miniatura tabellare. Parigi, Bibliothèque nationale de France (foto Bibliothèque nationale de France).

Ed è allora proprio nel codice di Vienna che si può valutare appieno la cultura del miniatore, libera dai condizionamenti imposti dalla prima sezione del codice parigino. Una cultura di matrice francamente umbra, come già osservato da Alessandra Perriccioli²⁶, e priva di elementi francesizzanti.

Più limitato, in questa seconda sezione del codice, è l'operato del cosiddetto 'miniature C', corrispondente al 'quarto miniatore' nell'analisi di Bologna, che ne ha precisamente messo a fuoco la cultura cavalliniana, proponendo in particolare puntuali confronti con l'attività napoletana di Cavallini ma, come già detto, individuando nella Francia meridionale un compromesso necessario con i dati forniti allora da Billanovich²⁷. A cercar bene nel contesto napoletano, tuttavia, modi molto simili si ritrovano nel ben noto *Breviario* I.B.24 della Biblioteca Nazionale di Napoli, un codice la cui pertinenza angioina è certa (fig. 5). Oltre a un miniatore francese, la cui attività a Napoli è stata da tempo delineata dagli studi, in esso sono attivi altri due miniatori, che hanno goduto però di scarsa attenzione²⁸.

26. PERRICCIOLI SAGGESE 2013, p. 66.

27. AVRIL - GOUSSET 1984, p. 140; BOLOGNA 1974, p. 68. Al miniatore spettano i ff. 191r, 201r, 211v, 257v e 266v.

28. Sul ms. I.B.24 cfr. almeno AVRIL 1986; A. Perriccioli Sagge in LE GOFF 2001, p. 306, n. 53; e la scheda del codice in D'URSO *et al.* 2021, pp. 75-80, n. 10, dalla quale si può risalire



Fig. 5: Ms. I.B.24, f. 71v. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (foto Biblioteca Nazionale di Napoli).

Uno di loro, dallo stile più pittorico, con figure dalla carnagione chiara, tracciate con un *ductus* svelto e sintetico, è talmente prossimo al miniatore C del *Tito Livio* da consentire di proporre l'identità di mano (figg. 6-8)²⁹. Si confrontino ad esempio del *Breviario* le scene della *Cattura di Cristo* (f. 164v), delle *Marie al sepolcro* e della *Resurrezione* (f. 182v), dell'*Ascensione* (f. 202v) e della *Pentecoste* (f. 208v), con le illustrazioni ai ff. 191r e 257v del *Tito Livio*. Rispetto al codice parigino, l'artista mostra in alcune iniziali una maggiore attenzione alla resa corporea e fisionomica delle figure, che potrebbe suggerire quindi una precedenza del *Tito Livio* rispetto al *Breviario* che, anche per ragioni liturgiche, occorre datare poco dopo il 1317³⁰.

alla bibliografia pregressa. Per un punto sui codici riferibili alla bottega dove opera il miniatore francese cfr. IMPROTA 2012; IMPROTA 2020; IMPROTA 2021.

29. A lui spettano i ff. 11r, 11v (in collaborazione con il secondo miniatore italiano), 71r, 71v, 164v, 182v, 202v, 208v, 255v (solo l'iniziale). Avevo già accostato il miniatore alla seconda sezione del codice liviano, ma senza proporre l'autografia: A. Improta in TARTUFERI - D'ARELLI 2015, pp. 390-391, n. 94.

30. A. Improta in TARTUFERI - D'ARELLI 2015, p. 390, n. 94.

L'ultimo miniatore del codice di Parigi è il cosiddetto 'miniature D'. Individuato per la prima volta da Avril e Gousset, egli è responsabile solo dei fregi delle carte dove è attivo il 'miniature C' e di parte della decorazione marginale del f. 348r, dove invece è all'opera il 'miniature B'. Al 'miniature D' gli studiosi francesi assegnano anche il già citato codice di Macrobio e Apuleio, ms. lat. 6366, da loro ritenuto romano (fig. 9). Tuttavia, le più recenti indagini svolte da Marco Petoletti sul fronte degli studi paleografici e filologici suggeriscono per il codice un'origine meridionale, probabilmente angioina, e datano alla fine del Trecento, e non all'inizio come si credeva, la nota aggiunta sul foglio di guardia che si riferisce alla scoperta a Roma del sepolcro di Papiniano, elemento che gli studiosi francesi utilizzavano come prova dell'origine romana del codice³¹. Anche se non sono per il momento in grado di fornire confronti per le due iniziali istoriate del codice, rilevo qui che la tipologia dei fregi, come anche di quelli che lo stesso miniatore realizza nel *Tito Livio*, trovano un preciso riscontro nel già citato *Breviario* I.B.24: l'articolazione e gli elementi compositivi dei fregi non solo sono gli stessi, ma si ritrovano nel *Breviario* precise e particolari soluzioni decorative come la foglia d'acanto di profilo con la nervatura percorsa da foglioline accessorie³² (ms. lat. 6366: ff. 1r, 23r; ms. lat. 5690: ff. 191r, 211v, 257v, 266v; ms. I.B.24 ai ff. 11r-v, 71v, 164v, 182v, 208v), o come le due foglie che si affrontano nel *bas de page* (ms. lat. 5690: ff. 191r, 211v; ms. I.B.24: f. 118r), o ancora l'articolazione dei girali fogliacei simmetrici e separati da una grossa goccia d'oro (ms. lat. 5690: ff. 257v, 266v; ms. I.B.24: ff. 71v, 164v) (figg. 5, 9-10).

Quanto detto, dunque, consentirebbe di collocare non solo la prima, ma anche la seconda sezione del *Tito Livio* in un ambito angioino. Il contesto napoletano, d'altra parte, appare molto ricettivo nei confronti di Livio, come già acutamente notava Bologna³³. Dai documenti della cancelleria angioina sappiamo anche che nel 1332 fu effettuato un pagamento per un codice recante la nuova quarta decade da destinarsi alla biblioteca reale³⁴, e segnalato che è napoletano, della cerchia di Cristoforo Orimina, il manoscritto R.I.4 dell'Escorial, contenente anch'esso la nuova scoperta di Landolfo e

31. PETOLETTI 2003, pp. 20-26; PETOLETTI 2012, pp. 43-48. Sul manoscritto cfr. anche ROSSI 2017, pp. 191-192. Il codice appartiene inoltre a Zanobi da Strada che, secondo Petoletti, potrebbe esserselo procurato in Italia meridionale, come accadde per altri suoi manoscritti. Su due codici miniati prodotti a Napoli nel Trecento e appartenuti a Zanobi cfr. IMPROTA 2019, pp. 327-328.

32. Già segnalata sia nel *Tito Livio* sia nel ms. lat. 6366 da Marie-Thérèse Gousset: M.-T. Gousset in RIGHETTI TOSTI-CROCE 2000, p. 228, n. 177.

33. BOLOGNA 1974, pp. 92-97.

34. BARONE 1886, p. 431.



Fig. 6: Ms. lat. 5690, f. 266v, miniatura tabellare. Parigi, Bibliothèque nationale de France (foto Bibliothèque nationale de France).



Fig. 7: Ms. I.B.24, f. 71v, dettaglio dell'iniziale. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (foto Biblioteca Nazionale di Napoli).



Fig. 8: Ms. I.B.24, f. 11r, dettaglio del margine inferiore. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (foto Andrea Improta).

in rapporto testuale proprio con il codice parigino³⁵. Si sarebbe tra l'altro indotti, stante la data del 1314 del codice di Vienna, a rivalutare la notizia di un codice di Tito Livio in vendita a Napoli proprio in quell'anno³⁶. L'ipotesi è alquanto seducente, ma nulla per il momento consente di identificare il volume con il manoscritto parigino.

Non si può, d'altra parte, passare sotto silenzio la difficoltà che si oppone a una localizzazione napole-

tana della seconda parte del codice. Questa consiste nell'assenza di documentati rapporti tra Landolfo e l'ambiente angioino. Né i documenti né le fonti, insomma, ci soccorrono³⁷. Ma le opere parlano chiaro e, per usare le parole di Ferdinando Bologna, «una fondata testimonianza guadagnata per la via degli accertamenti storico-artistici non ha minor valore di una testimonianza documentaria»³⁸. Il rapporto con Napoli è evidente, e obbliga a nuove riflessioni.

35. IMPROTA 2019, p. 328. Sul rapporto testuale con il ms. lat. 5690 cfr. BILLANOVICH 1986, pp. 44-45.

36. BRUNI 1977.

37. Per una biografia di Landolfo, oltre alla bibliografia citata, cfr. anche MIGLIO 1982; INTERNULLO 2016, pp. 136-138.

38. BOLOGNA 1974, p. 118.

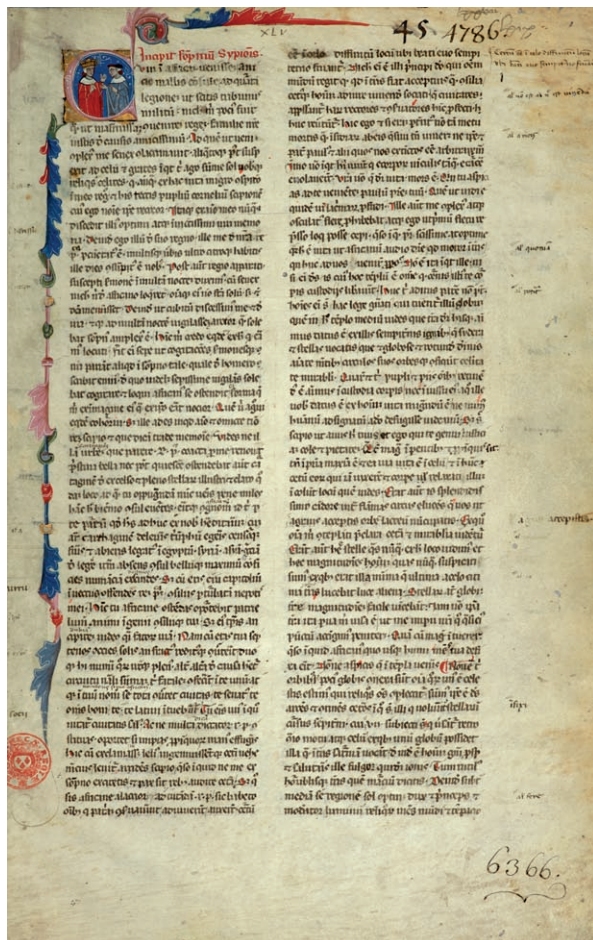


Fig. 9: Ms. lat. 6366, f. 1r. Parigi, Bibliothèque nationale de France (foto Bibliothèque nationale de France).

Accettando l'ipotesi di Landolfo quale committente della seconda parte del codice e responsabile dell'operazione di assemblaggio con la preesistente prima sezione³⁹, due sono le possibilità che si prospettano.

39. Si potrebbe ipotizzare che Landolfo sia entrato in possesso del codice solo in un secondo tempo, magari proprio ad Avignone, e che non spetti quindi a lui la committenza della seconda unità codicologica. Manca infatti, nel manoscritto parigino, un circostanziato *colophon* che attribuisca l'impresa al Colonna. Inoltre, i continui viaggi potrebbero aver certamente contribuito alla precoce circolazione nell'Urbe delle sue scoperte liviane (a partire già dalla sua cerchia familiare, in particolare dal nipote e frate domenicano Giovanni Colonna), in un contesto romano che studi recenti hanno mostrato particolarmente ricettivo nei confronti della storia antica (cfr. INTERNULLO 2016). Si potrebbe, insomma, pensare che il codice sia stato da altri assemblato e che solo dopo, ma presto, sia stato acquisito da Landolfo. L'ipotesi, tuttavia, confligge con gli studi filologici che, a partire da Billanovich, individuano nel parigino lat. 5690 l'esito di un'operazione riconducibile al Colonna.

La prima è che Landolfo abbia commissionato la seconda unità codicologica del manoscritto a Napoli. Come già detto, questa ipotesi si scontra però con l'assenza di qualsiasi contatto tra il Colonna e l'ambiente angioino e quindi, anche se non è aprioristicamente da escludere, va trattata con cautela. Molto più probabile è la seconda ipotesi, che coincide sostanzialmente con la pista romana già battuta dagli studi, con la significativa differenza però dell'origine meridionale della prima sezione del codice parigino, a mio avviso indiscutibile, e con conseguenze importanti sul contesto napoletano. Entratone in possesso, Landolfo vi aggiunse la seconda unità, e quest'operazione avvenne a Roma, durante uno dei suoi soggiorni nell'Urbe, verosimilmente durante quello più lungo, dal 1304 al 1306⁴⁰. Se così, il riconoscimento dei due miniatori della seconda parte del *Tito Livio* parigino in manoscritti di sicura origine napoletana e databili pochi anni dopo (1314 il ms. 2328 di Vienna; poco dopo il 1317 per il *Breviario* I.B.24 di Napoli) non è di poco conto. I codici napoletani proverebbero infatti il trasferimento dei due miniatori da Roma a Napoli, in perfetto accordo con quanto si registra anche in pittura con l'arrivo in città, nel 1308, di Pietro Cavallini. Gli studi hanno già sottolineato come anche la miniatura napoletana in questi anni sia fortemente orientata, anche se non in maniera esclusiva, in senso romano-cavalliniano⁴¹. Ora è possibile individuare un ulteriore nesso che lega Roma e Napoli in questo specifico settore⁴².

40. Quanto qui argomentato porta dunque a escludere l'ipotesi che vuole il *Tito Livio* completato a Napoli nella stessa bottega cavalliniana che ha prodotto le *Bibbie* di Catania (Biblioteche Riunite 'Civica e A. Ursino Recupero', ms. Civ. A.72) e di Clemente VII (Londra, British Library, ms. Add. 47672): FLECK 2010, pp. 10-12. Le somiglianze iconografiche evidenziate da Cathleen Fleck sono a mio avviso generiche e soprattutto nessuno dei miniatori delle *Bibbie* è rintracciabile nel *Tito Livio*. Inverosimile è poi l'ipotesi della studiosa che vuole in Francesco Petrarca l'intermediario che avrebbe fatto miniare a Napoli il *Tito Livio* per conto di Landolfo Colonna. Quest'ipotesi, che si basa sulla cronologia proposta da Billanovich, è da escludere anche in virtù della datazione del completamento del codice parigino tra il 1304 e il 1306, anni nei quali Petrarca muoveva, letteralmente, i primi passi. La Fleck, inoltre, accosta alle *Bibbie* cavalliniane e al *Tito Livio* anche il ms. Vat. lat. 2202 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente opere di Seneca (FLECK 2010, pp. 24-25, nota 62), ma si tratta di un codice molto diverso, umbro e fortemente legato alla lezione giottesca ad Assisi. Il codice è digitalizzato ed è consultabile sul database della Biblioteca Apostolica Vaticana: <https://digi.vatlib.it/> (ultima consultazione 30/12/22).

41. Alla bibliografia già segnalata per il ms. I.B.24, si aggiunge LEONE DE CASTRIS 2013, p. 169, con bibliografia.

42. La più forte connessione tra i due centri è testimoniata, naturalmente, dall'attività di Pietro Cavallini a Napoli non solo come pittore, ma anche come miniatore. Su questo argomento

È verosimile che i nostri miniatori guardassero a Napoli come a un centro vicino e con commissioni sicure, rispetto a una Roma dove, nonostante gli studi più recenti abbiano dimostrato che la produzione libraria certamente non si arrestò, il trasferimento della Curia ad Avignone dovette comunque incidere negativamente sul mercato⁴³.



Fig. 10: Ms. lat. 5690, f. 266v. Parigi, Bibliothèque nationale de France (foto Bibliothèque nationale de France).

si veda almeno TOMEI 2018, con bibliografia progressa.

43. Oltre al già citato volume di INTERNULLO 2016, si vedano soprattutto: CALDELLI 2015; MANZARI 2016.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AVRIL 1986 = F. Avril, "Un atelier picard à la cour des Angevins de Naples", in *Zeitschrift für schweizerische archäologie und kunstgeschichte* 43, 1986: 76-85.
- AVRIL *et al.* 1984 = *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIIe siècles)*, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque nationale, 8 marzo - 30 maggio 1984), a cura di F. Avril - M.-T. Gousset - N. Pastoureau - Y. Zaluska, Paris 1984.
- AVRIL - GOUSSET 1984 = *Manuscrits enluminés d'origine italienne. XIII^e siècle* (Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale, 2), a cura di F. Avril - M.-T. Gousset, con la collaborazione di C. Rabel, Paris 1984.
- BARONE 1886 = N. Barone, "La ratio thesaurariorum della cancelleria angioina", in *Archivio storico delle province napoletane* XI, fasc. III, 1886: 415-432.
- BILLANOVICH 1951 = G. Billanovich, "Petrarch and the textual tradition of Livy", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 3/4, 1951: 137-208.
- BILLANOVICH 1976 = Gu. Billanovich, "Il preumanesimo padovano", in *Storia della cultura veneta. II. Il Trecento*, Vicenza 1976: 19-110.
- BILLANOVICH 1981 = G. Billanovich, *La trasmissione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo. Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova 1981.
- BILLANOVICH 1986 = G. Billanovich, "La biblioteca papale salvò le storie di Livio", in *Studi petrarcheschi* 3, 1986: 1-115.
- BILOTTA 2011 = M.A. Bilotta, *I libri dei Papi. La curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del papato nel Medioevo (secoli VI-XIII)*, Città del Vaticano 2011.
- BOLOGNA 1962 = F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962.
- BOLOGNA 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 1974 = F. Bologna, "Il *Tito Livio* n. 5690 della Bibliothèque nationale di Parigi. Miniature e ricerche proto-umanistiche tra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento: costatazioni ed ipotesi, con un'appendice iconografica", in *Colloquio italo-ungherese sul tema: Gli Angioini di Napoli e di Ungheria, organizzato d'intesa con la Accademia delle Scienze di Ungheria (Roma, 23-24 maggio 1972)*, Roma 1974: 41-119.
- BOLOGNA 1991 = F. Bologna, "Angioini. Pittura e miniatura", in *Enciclopedia dell'arte medievale* I, Roma 1991: 675-690.
- BOLOGNA 1992 = F. Bologna, "Momenti della cultura figurativa nella Campania medioevale", in *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1992: 171-275.
- BRACA 2000 = A. Braca, "Arte gotica a Salerno", in *Storia di Salerno. I. Salerno antica e medievale*, a cura di I. Gallo, Pratola Serra (AV) 2000: 199-208.
- BRUNI 1977 = F. Bruni, "Un documento sul Livio napoletano-avignone del Petrarca, oggi Par. lat. 5690", in *Medioevo romanzo* 4, 1977: 341-349.
- CADEI 2002 = *Il Trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002 - 26 gennaio 2003), a cura di A. Cadei, Modena 2002.
- CALDELLI 2015 = E. Caldelli, "Riflessioni preliminari sulla produzione libraria a Roma nel secolo XIV", in *Roma e il suo territorio nel Medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione*, atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti (Roma, 25-29 ottobre 2012), a cura di C. Carbonetti - S. Lucà - M. Signorini, Spoleto (PG) 2015: 249-291.

- CHIRIVÌ 2008 = A. Chirivì, “Il Pontificale di Salerno: nuove riflessioni”, in *Rivista di storia della miniatura* 12, 2008: 61-66.
- CHIRIVÌ 2011 = A. Chirivì, “La miniatura a Salerno dal periodo tardo-normanno all’età primo-angioina: l’Omiliario e l’Ordinario della Cattedrale”, in *Kronos. Periodico del DBAS, Dipartimento Beni Arti Storia* 14, 2011: 5-26.
- CICCUTO 1991 = M. Ciccuto, *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Napoli 1991.
- CICCUTO 2001/2002 = M. Ciccuto, “Dall’eterno nel tempo. Fra la Bibbia di Gerona e il Livio di Petrarca”, in *Rivista di storia della miniatura* 6-7, 2001-2002: 85-90.
- CICCUTO 2006 = M. Ciccuto, “Petrarca, i Colonna e il Livio romano” in *Petrarca e Roma*, atti del convegno di studi (Roma, 2-4 dicembre 2004), Roma 2006 (*Roma nel Rinascimento* 2006): 113-124.
- CICCUTO 2011 = M. Ciccuto, “Reliquiarum servator: il Livio Parigino Lat. 5690, II. Vicenda colonnese del Livio di Petrarca, fra Napoli, Avignone e Roma”, in *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d’un humaniste*, a cura di M. Brock - F. Furlan - F. La Brasca, Turnhout 2011: 89-100.
- CICCUTO 2012 = M. Ciccuto, “Fatti romani del *Tito Livio* Colonna”, in *Reliquiarum servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di M. Ciccuto - G. Crevatin - E. Fenzi, Pisa 2012: 11-58.
- DE BENEDICTIS - NERI LUSANNA 1990 = C. De Benedictis - E. Neri Lusanna, “Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell’Italia meridionale”, in *Studi di storia dell’arte* 1, 1990: 9-33.
- DE FRANCHIS 2015 = M. de Franchis, “Livian Manuscript Tradition”, in *A Companion to Livy*, ed. by B. Mineo, Chichester 2015: 3-23.
- D’URSO *et al.* 2021 = *Manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Napoli. I. Italia, secoli XIII-XIV* (Indici e Cataloghi, nuova serie, XXXI), a cura di T. D’Urso - A. Improta - M.G. Mansi - F. Toscano, Roma 2021.
- FENZI 2015 = E. Fenzi, “Le postille al *Livio parigino* e le vite non romane del *De viris romano*”, in *Humanistica. An international Journal of Early Renaissance Studies* X (n.s. IV), 1-2, 2015: 13-35.
- FLECK 2010 = C. Fleck, *The Clement Bible at the Medieval Courts of Naples and Avignon. A Story of Papal Power, Royal Prestige, and Patronage*, Farnham 2010.
- IMPROTA 2009 = A. Improta, “Jacobello Muriolo da Salerno miniatore”, in *Rivista di storia della miniatura* 13, 2009: 41-50.
- IMPROTA 2010 = A. Improta, “Modelli bolognesi (e umbri) nella miniatura napoletana della prima età angioina”, in *Napoli e l’Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti del convegno di studi internazionale (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a cura di A. Zezza, Napoli 2010: 31-40.
- IMPROTA 2012 = A. Improta, “Per la miniatura a Napoli al tempo di Boccaccio: il ms. Lat. Z 10 della Biblioteca Marciana”, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano - T. D’Urso - A. Perriccioli Saggese, Bruxelles 2012: 317-328.
- IMPROTA 2015 = A. Improta, *Arma nostra sunt libri. Manoscritti e incunaboli miniati dalla biblioteca di San Domenico Maggiore di Napoli* (Biblioteca di Memorie Domenicane, 12), Firenze 2015.
- IMPROTA 2017 = A. Improta, “Ancora su Jacobello da Salerno”, in *Rassegna Storica Salernitana* XXXIV/2, 68, 2017: 115-122.
- IMPROTA 2019 = A. Improta, “Manoscritti miniati per nobili e ufficiali del Regno angioino, con alcune novità per la miniatura a Napoli in età durazzesca”, in *Formations et cultures des officiers et de l’entourage des princes dans les territoires angevins (milieu XIII^e-fin XI^e siècle)* (Collection de l’École française de Rome, 518/3), a cura di I. Mathieu - J.-M. Matz, Roma 2019: 315-350.

- IMPROTA 2020 = A. Improta, “Da Bologna a Napoli: il ms. VII.AA.8 della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»”, in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea* 3, 2020: 75-81.
- IMPROTA 2021 = A. Improta, “Manoscritti miniati di argomento giuridico a Napoli in età angioina (secc. XIII-XIV)”, in *Medieval Europe in Motion 3. The Circulation of Jurists, Legal Manuscripts and Artistic, Cultural and Legal Practices in Medieval Europe (13th-15th centuries)* (OsmLab: laboratorio di idee, 4), a cura di M.A. Bilotta, Palermo 2021: 171-183.
- IMPROTA c.s. = A. Improta, “Libri liturgici miniati per i Domenicani. Alcune testimonianze dall’Italia meridionale (Campania, Calabria, Sicilia)”, in *Memorie Domenicane* 51, 2022, c.s.
- IMPROTA - ZINELLI 2014 = A. Improta - F. Zinelli, “Frammenti di una nuova Bibbia napoletana, con alcune riflessioni sul ms fr. 688 della Bibliothèque nationale de France”, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno *Boccaccio angioino. Per il VII centenario della nascita di Giovanni Boccaccio* (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. Alfano - E. Grimaldi - S. Martelli - A. Mazzucchi - M. Palumbo - A. Perriccioli Saggese - C. Vecce, Firenze 2014: 81-106.
- INTERNULLO 2016 = D. Internullo, *Ai margini dei giganti. La vita intellettuale dei romani nel Trecento (1305-1367 ca.)*, Roma 2016.
- LE GOFF 2001 = *L’Europe des Anjou. Aventures des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, catalogo della mostra (Abbaye Royale de Fontevraud, 15 giugno - 16 settembre 2001), a cura di G.M. Le Goff, Paris 2001.
- LEONE DE CASTRIS 2013 = P. Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.
- MANZARI 2010 = F. Manzari, “Miniatori napoletani e dell’Italia centrale nei frammenti di corali certosini del XIV secolo raccolti da Vittorio Giovardi”, in *Rivista di storia della miniatura* 14, 2010: 116-138.
- MANZARI 2014 = F. Manzari, “Un libro di storia miniato a Napoli (Vat. lat. 1860) e l’attività del Maestro del Salomone della Casanatense nella capitale angioina”, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno *Boccaccio angioino. Per il VII centenario della nascita di Giovanni Boccaccio* (Napoli - Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. Alfano - E. Grimaldi - S. Martelli - A. Mazzucchi - M. Palumbo - A. Perriccioli Saggese - C. Vecce, Firenze 2014: 405-416.
- MANZARI 2016 = F. Manzari, “Presenze di miniatori e codici miniati nella Roma del Trecento”, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento. Riflessioni e proposte* (Nuovi studi storici, 100), a cura di S. Maddalo, con la collaborazione di E. Ponzi, Roma 2016: 615-646.
- MIGLIO 1982 = M. Miglio, “Colonna, Landolfo”, in *Dizionario biografico degli italiani* 27, Roma 1982: 349-352.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2006 = A. Perriccioli Saggese, “Le illustrazioni di storia nei codici miniati a Napoli tra Duecento e Trecento: riflessioni sullo stato degli studi”, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno di studi internazionale (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006: 547-556.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2013 = A. Perriccioli Saggese, “A proposito di alcuni libri di medicina miniati a Napoli nel XIV secolo”, in *Manoscritti scientifici miniati fra tradizione classica e modelli arabi*, a cura di T. D’Urso - A. Perriccioli Saggese, Battipaglia (SA) 2013: 63-76.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2021 = A. Perriccioli Saggese, “Un nuovo Breviario angioino a Montecassino”, in *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell’arte per Marina Righetti*, a cura di A.M. D’Achille - A. Iacobini - P.F. Pistilli, Cinisello Balsamo (MI) 2021: 650-655.
- PETOLETTI 2003 = M. Petoletti, “Nuove testimonianze sulla fortuna di epigrafi classiche latine all’inizio dell’umanesimo (con una nota sul giurista Papiniano e «CIL», VI/5, n. II)”, in *Italia Medioevale e Umanistica* 44, 2003: 1-26.
- PETOLETTI 2012 = M. Petoletti, “Due nuovi manoscritti di Zanobi da Strada”, in *Medioevo romanzo* 26, 2012: 37-60.

- PETRUCCI 1988 = A. Petrucci, “L’antiche e le moderne carte: *Imitatio* e *Renovatio* nella riforma grafica umanistica”, in *Renaissance- und Humanistenhandschriften*, ed. by J. Autenrieth, Berlin - Boston 1988: 1-12.
- PONCHIA 2017 = *La bellezza nei libri. Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Oratorio di San Rocco, 8 aprile - 7 maggio 2017), a cura di C. Ponchia, Padova 2017.
- PRENCIPE 2006 = R. Prencipe, “Analisi codicologiche”, in *Missalis Pontificalis ad usum Ecclesiae Salernitanae*, rist. anastatica a cura di R. Prencipe, con un’introduzione di F. Bologna, Napoli 2006: 1-15.
- REEVE 2017 = M. Reeve, “Studi degli ultimi trent’anni sulla trasmissione di Livio”, in *Miscellanea Graecolatina V*, a cura di S. Costa - F. Gallo, Milano 2017: 3-16.
- RIGHETTI TOSTI-CROCE 2000 = *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300, il primo giubileo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 12 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000.
- ROSSI 2017 = F. Rossi, “Circolazione e ricezione di Macrobio nell’età di Dante: dai *Commentarii in somnium Scipionis* alla *Commedia*”, in *Studi danteschi* 82, 2017: 167-246.
- TARTUFERI - D’ARELLI 2015 = *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte e terre d’Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 31 marzo - 11 ottobre 2015), a cura di A. Tartuferi - F. D’Arelli, Firenze 2015.
- TOMEI 2018 = A. Tomei, “La *Bibbia* di Pietro Cavallini: storia e stile di un manoscritto”, in *Il manoscritto Civ. A. 72. La Bibbia di Pietro Cavallini. Commentario*, Roma 2018: 33-93.
- TORQUATI 2014 = M. Torquati, “Ross. 421 (olim IX, 111)”, in *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana. I. I manoscritti Rossiani. 2. Ross. 416-1195*, a cura di S. Maddalo, Città del Vaticano 2014: 694-698.
- ZANICHELLI 2004 = G.Z. Zanichelli, “Maestri del Livio del Petrarca (ms. Lat. 5690)”, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 434-437.
- ZANICHELLI 2019 = G.Z. Zanichelli, *I codici miniati del Museo diocesano “San Matteo” di Salerno*, Battipaglia (SA) 2019.

RIFLESSIONI SULLA MINIATURA TERAMANA DEL TRECENTO

DIANA SAINZ CAMAYD*

Berardo da Teramo e il suo concittadino Muzio di Francesco di Cambio, noti rispettivamente per aver firmato lo smembrato Antifonario di San Benedetto a Gabiano e la *Biblia aprutina* (ms. Vat. lat. 10220), rappresentano la fase più significativa della miniatura teramana. Intorno ai manoscritti firmati si raduna un piccolo nucleo di opere che documenta come nel territorio operassero altri miniatori più o meno parallelamente a Berardo e Muzio, subendone in diverso grado l'influenza. Le ricerche recenti hanno consentito di restituire nuovi testimoni a questo contesto e di aggiungere così nuove sfaccettature a un panorama che gradualmente si sta rivelando sempre meno uniforme e compatto. L'articolo presenta alcune riflessioni sulla miniatura trecentesca nel territorio di Teramo ed esamina nuovi codici riconducibili a questo ambito.

Berardo da Teramo and his fellow citizen Muzio di Francesco di Cambio, known respectively for having signed the dismembered Antiphonary of San Benedetto in Gabiano and the Biblia aprutina (ms. Vat. Lat. 10220), represent the most significant phase of the book illumination produced in Teramo, in Abruzzo. A small group of works gathered around the signed manuscripts provide evidence that many other illuminators worked in the area parallel to Berardo and Muzio, undergoing their influence to varying degrees. Recent research has made possible to assign more manuscripts to this group and thus to add new facets to a panorama that is gradually proving to be less uniform and monolithic. The article presents some considerations on the 14th century illumination in the territory of Teramo and examines new manuscripts that can be ascribed to this area.

Il presente contributo propone alcune riflessioni sulla miniatura trecentesca nel territorio teramano. Si tratta di un argomento al quale Ferdinando Bologna non dedicò un intero saggio, ma che rientra in un indirizzo di ricerca che lo accompagnò per tutta la vita, quello della pittura abruzzese¹. Aquilano di nascita, nella sua ricchissima e pluridecennale produzione critica, di ampio respiro geografico, Bologna riservò sempre un luogo privilegiato alla sua regione nativa, sul cui «apporto originalissimo e tempestivo»² agli sviluppi delle arti nel Meridione in epoca medievale lo studioso non mancò mai di insistere³. L'attenzione ai problemi artistici

abruzzesi fu centrale nelle sue riflessioni sin dagli anni giovanili e probabilmente trasse giovamento dall'incarico di funzionario nella Soprintendenza aquilana che lo studioso aveva ottenuto alla fine degli anni '40, all'indomani della laurea romana con Pietro Toesca⁴. Un momento, ricorderà molti anni più tardi Bologna, in cui spronato dalla scoperta degli affreschi della chiesa di San Silvestro all'Aquila, «aveva intrapreso un riesame a tappeto della pittura e della miniatura prodotte in Abruzzo fra Tre e Quattrocento»⁵.

In linea con gli insegnamenti del maestro, che avevano segnato anche gli esordi della fondatrice degli studi sulla miniatura teramana Grazia Savorini, anch'ella allieva di Toesca, la pittura libraria e la pittura 'maggiore' non costituivano per Bologna due campi di indagini separati, per cui ogniquale volta veniva chiamato ad affrontare un problema pittorico, anche le opere miniate trovavano uno spazio significativo nelle sue righe. Fu così nel saggio del 1984 sul Maestro di Offida, scritto congiuntamente con Pierluigi Leone de Castris⁶.

Incentrato sul prolifico maestro trecentesco che prende il suo nome convenzionale dagli affreschi della chiesa inferiore di Santa Maria della Rocca presso Of-

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (diana.sainzcamayd@unicampania.it)

** Desidero ringraziare Rosanna Cioffi e Giulio Brevetti per avermi concesso la possibilità di partecipare a questo Convegno. Sono grata a Cristiana Pasqualetti e ad Andrea Improta per i preziosi consigli nella fase redazionale di queste pagine, oltretutto per avermi consentito di studiare i mss. VIII.B.28 e VI.F.27 della Biblioteca Nazionale di Napoli 'Vittorio Emanuele III' durante le ricerche svolte per il catalogo dei codici miniati di provenienza abruzzese confluiti nella raccolta napoletana. Un sentito ringraziamento va anche a Filippo Lanci, Raffaella Izzo, Hanna Sophie Stegemann e Anna Wilkens.

1. Si veda l'intervento di Cristiana Pasqualetti in questo Convegno.

2. BOLOGNA 1991, p. 224.

3. Si rammentino, a mo' di esempio, le sue letture innovative del *Contrasto dei vivi e dei morti* del Duomo di Atri e degli affreschi più antichi di Santa Maria di Ronzano presso Castel

Castagna a Teramo: BOLOGNA 1969, pp. 42-47; BOLOGNA 1983.

4. LEONE DE CASTRIS *et al.* 2019, p. 287.

5. BOLOGNA 2001, s. p.

6. BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984.

fida⁷, il testo dedicava un interessante inciso ai miniatori teramani Berardo da Teramo e Muzio di Francesco di Cambio, rilevando che una «somiglianza davvero notevole» accomunava la produzione dei miniatori – in particolare un foglio con l'Adorazione dei magi allora disperso – e alcuni dipinti del pittore⁸ (fig. 1). Dunque, a parecchi decenni dagli studi pionieristici dei primi anni '30 di Grazia Savorini⁹, che per prima aveva notato somiglianze analoghe, il confronto con il Maestro di Offida poneva nuovamente la miniatura teramana a dialogare con la pittura monumentale coeva. Inoltre, lo specifico accostamento al ciclo marchigiano di Montefiore dell'Aso, presso la chiesa di San Francesco¹⁰, consentiva di inserire anche i miniatori aprutini nella rete di scambi che nel Medioevo legavano l'Abruzzo teramano e le Marche picene, della quale l'attività del Maestro di Offida, a cavaliere tra gli odierni confini, è proprio emblematica¹¹.

Merito del testo del 1984 era anche quello di reintrodurre nel dibattito critico la produzione dei due miniatori, dopo il lungo periodo di oblio che aveva seguito l'esposizione del foglio con il *Giudizio Universale* di Berardo da Teramo nella *Mostra storica nazionale della miniatura*, dove, tra l'altro, l'opera del maestro abruzzese era stata definita «dipendente da quella napoletana, ma di carattere più rigido ed alquanto ritardataria»¹². Quando nel 1991 Bologna tornò brevemente a soffermarsi sulla miniatura teramana, in occasione del suo saggio *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale*, egli ne sostenne l'autonomia e la singolarità, osservando come meritasse «un capitolo autonomo» nel panorama artistico meridionale e come i suoi più noti rappresentanti, Berardo e Muzio da Teramo, attendessero ancora «d'essere studiati come portatori d'un gotico accentato e 'ingenuamente' espressivo su cui gli aurorali avvertimenti giotteschi» operavano «con un potere singolarmente 'riduttivo»



Fig. 1: Berardo da Teramo, iniziale istoriata *A(n)te luciferum genitus*, Adorazione dei Magi, dall'Antifonario di San Benedetto a Gabiano. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Cipriani, inv. Fototeca It 5100 (foto Nicolò Cipriani, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

delle forme: una congiunzione che non sembra aver riscontro in altre scuole»¹³. Grazie alla lettura di Bologna, la composita cultura della miniatura teramana del Trecento guadagnava nuove interpretazioni e si lasciava alle spalle alcune etichette svalutanti quali *minore*, *secondaria*, *rozza*, *provinciale*, che avevano accompagnato la sua prima storia critica.

Com'è noto, Berardo da Teramo e il suo concittadino Muzio di Francesco di Cambio rappresentano la fase più significativa della miniatura teramana¹⁴. La loro vicenda artistica si svolge presumibilmente nel capoluogo aprutino intorno al quarto decennio del Trecento, in anni coincidenti con il vescovato di Niccolò degli Arcioni, contrassegnato da importanti imprese edilizie e pittoriche¹⁵.

7. BOLOGNA 1961, p. 46, in part. nota 49; BOLOGNA 1986, pp. 450-462; BOLOGNA 2013, pp. 323-326.

8. BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984, p. 297. L'attribuzione del foglio a Muzio di Cambio proposta dai due studiosi oggi non è più sostenuta. Cfr. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2003, senza paginazione [p. 1].

9. SAVORINI 1932, pp. 32, 35.

10. BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984, p. 297; BOLOGNA 1961, p. 46, nota 49. Sugli affreschi si veda anche: ZAMPETTI 1988, pp. 122-123.

11. Sui contatti e gli scambi tra le Marche e l'Abruzzo si veda in generale RICCI - ANSELMINI 2005 e, per quanto riguarda la miniatura, MANZARI 2013; MANZARI - TOLENTINATI 2019, p. 161; T. D'Urso in D'Urso - MULAS 2014, pp. 56-57, n. 5; PASQUALETTI 2017a, pp. 256-257, 264-265, note 36-37. Tra i primi a notare la «continuità della regione teramana [...] col territorio Piceno»: CARLI 1941-1942 (la citazione è da p. 166).

12. MUZZIOLI 1954, p. 272, n. 431.

13. BOLOGNA 1991, p. 232.

14. PERRICCIOLI SAGGESE 2004a; PERRICCIOLI SAGGESE 2004b. Nelle note successive sarà fornita ulteriore bibliografia.

15. Al vescovato di Niccolò degli Arcioni (1317-1355) risale la più importante trasformazione architettonica della cattedrale di Teramo: ACETO 2006, pp. 270-281 e la prima campagna pittorica della chiesa cittadina di San Domenico secondo SAVORINI 1932, p. 35. A dimostrazione del diretto interessamento di Niccolò degli Arcioni nelle vicende della chiesa domenicana è da rammentare come «il 10 dicembre del 1353 il vescovo

I miniatori sono conosciuti grazie a due manoscritti liturgici firmati in crisografia nel foglio incipitario: l'*Antifonario* di San Benedetto a Gabiano, recante la sottoscrizione di *Domnus Berardus de Teramo* (fig. 2), e la *Biblia aprutina*, firmata da *Mutius Francisci cambij de Teramo*¹⁶. I due maestri non sono altrimenti documentati, tuttavia, l'autorevolezza che dovette investirli nel loro tempo emerge indiscussa dalle loro firme, apposte in posizione preminente e nel più sontuoso dei materiali, secondo una prassi che nel Teramano sembra essere attestata fino alle soglie del Quattrocento¹⁷.

L'*Antifonario*, detto di San Benedetto a Gabiano dal nome della chiesa destinataria¹⁸, risulta oggi smembrato e solo una esigua parte del volume è sopravvissuta: quindici sono i fogli conosciuti, di cui otto custoditi presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia¹⁹ e altri sette dispersi²⁰. Di grande interesse è la recente notizia, resa nota da Peter Kidd nel suo blog *Medieval Manuscripts Provenance. Notes and observations*, che il manoscritto integro contava 223 fogli, con «15 large initials» e «19 smaller historiated initials»²¹.

concedesse con una propria bolla un'indulgenza a tutti i fedeli che avessero fatto visita alla chiesa teramana di San Domenico 'nuovamente costruita': LEONE DE CASTRIS 2006a, pp. 437-438 e relative note. Sull'importanza del florido contesto culturale creatosi durante il periodo arcioniano per la produzione miniata teramana cfr. MASSOLO 2015, pp. 268-269.

16. BUONOCORE 2006; MASSOLO 2015; MASSOLO 2017.

17. Si pensi al caso dei perduti antifonari di Santa Maria di Propezzano, sottoscritti e datati al 1390 da Agostino di Leonardo: MUZZI 1893, pp. 103-104; PASQUALETTI 2010, pp. 8, 32, nota 30; PASQUALETTI 2011, p. CII.

18. Sebbene ad oggi non sia stato possibile documentare per via archivistica la presenza dell'*Antifonario* in nessuno dei cenobi benedettini del Teramano, un dato presente sul manoscritto getta luce sulla sua provenienza. Com'è noto, sul foglio d'incipit vi è, oltre la firma del miniatore, un'iscrizione che menziona il toponimo «Cabiani», con il quale San Benedetto a Gabiano veniva identificato dalle sue prime attestazioni. Sottoposto al monastero di San Nicolò a Tordino presso Teramo, il monastero figurava come «Ecclesiam S. Benedicti de Cabiano» nella bolla papale datata 12 dicembre del 1188, con la quale Clemente III ribadiva la dipendenza di San Nicolò a Tordino da Montecassino e stabiliva con esattezza le sue proprietà: PALMA 1981, IV, p. 525 (p. 250 della prima edizione). Questa evidenza, unita al risalto dato nella decorazione del codice alle antifone di San Benedetto, suggeriscono la provenienza dell'*Antifonario* dal monastero maschile tuttora esistente nell'odierna Gabbiano, presso Corropoli (TE).

19. F. Manzari in TONIOLO - MEDICA 2016, pp. 229-239, nn. 67a-67h.

20. Per notizie sui fogli dispersi dell'*Antifonario* di San Benedetto a Gabiano si vedano: PALLADINO 2003, pp. 34-37; PASQUALETTI 2011, pp. C-CI; FREULER 2013, pp. 634-661, n. 66; F. Manzari in TONIOLO - MEDICA 2016, pp. 229-239, nn. 67a-67h.

21. Questa importante novità, pubblicata per la prima volta da



Fig. 2: Berardo da Teramo, pagina ornata con iniziale istoriata *A* (*spiciens a longe*), *Giudizio Universale*, dall'*Antifonario* di San Benedetto a Gabiano. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 22084 (foto Fondazione Giorgio Cini).

Il progetto illustrativo del lussuoso codice è affidato alle iniziali istoriate, in linea con le consuetudini decorative dei corali italiani sin dalla seconda metà del Duecento. Di formato medio-piccolo, esse si adagiano su campi azzurri dai contorni regolari e si mostrano agganciati all'asta del fregio marginale come una bandiera, oppure liberi e dotati di code fogliacee; negli occhielli sono ospitati scene cristologiche e agiografiche di grande vivacità narrativa. Un'iscrizione presente sul foglio d'incipit, decorato come da tradizione con l'iniziale *A* (*spiciens a longe*) raffigurante il *Giudizio universale* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 22084)²², ci informa che a commissionare il codice fu l'arciprete Giacomo da San Flaviano, nell'odierna Giulianova²³. L'ecclesiastico, ritratto inginocchiato ai piedi

Kidd il 13 marzo 2022, si ricava dal catalogo di una vendita all'asta risalente al 15 dicembre 1924. Al riguardo vedi: <https://mssprovenance.blogspot.com/2022/03/the-antiphonal-of-berardo-da-teramo-in.html#more> (consultato il 21/03/2022), dove lo studioso ci informa altresì della scoperta di un nuovo foglio, rintracciato da Francesca Manzari, e dell'ubicazione attuale della carta con l'*Adorazione dei magi*, venduta dalla libreria Hoepli nel 1929 e da allora dispersa: *Autographes* 1929, p. 10.

22. Su questa consuetudine decorativa: CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2005.

23. *Archipresbiter Jacobus de Sancto Flaviano fecit fieri hoc opus pro anima fratris Mathei praepositi cabiani cuius anima*

del monumentale capolettera in veste da canonico²⁴, potrebbe essere identificato con un arciprete «Jacobus» di San Flaviano che nel 1324 versa le decime per la sua chiesa ai collettori apostolici, come ha suggerito Pierluigi Leone de Castris²⁵.

La Bibbia sottoscritta da Muzio di Cambio, invece, fu custodita nella regione abruzzese fino al 1887, quando approdò alla Biblioteca Apostolica Vaticana, dove ancora oggi è conservata (ms. Vat. lat. 10220), per dono di Raffaele Iacobucci, dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali di San Valentino in Abruzzo Citeriore²⁶. Non è possibile accertare però che questo luogo abbia costituito la destinazione originaria del codice e, se non lo fosse stata, quando e come vi sia giunto²⁷. Il cospicuo corredo illustrativo del codice, contrassegnato da una maggiore complessità rispetto a quello dell'Antifonario, coniuga capilettere ornati e figurati a miniature tabellari di carattere narrativo²⁸ ambientate in paesaggi e scorci urbani che denunciano una maggiore assimilazione del verbo giottesco, un linguaggio appreso verosimilmente attraverso la lettura che ne davano pittori locali quali lo stesso Maestro di Offida.

I due codici sfoggiano un lessico figurativo analogo²⁹, il che suggerisce che i miniatori abbiano avuto un'esperienza di bottega comune, come già ipotizzato da Alessandra Perriccioli³⁰. A sua volta, lo stesso stile si riscontra nell'unica carta miniata del *Liber censualis* dell'Archivio Storico Diocesano di Teramo (ms. 63,

f. 2r)³¹, contraddistinto dalla data di esecuzione 1348, di fondamentale importanza per ancorare cronologicamente l'*Antifonario* di Berardo e la *Bibbia* di Muzio e, di conseguenza, tutti i codici ascrivibili alla loro bottega³².

Tra questi va *in primis* rammentato il *Liber Extra* di Gregorio IX della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco³³, che tramanda la firma del miniatore nel *bas de page* della carta iniziale e, seppur lacunosa, vi si leggono i patronimici di Muzio di Cambio. Si tratterebbe, infatti, di un parente del miniatore, forse un fratello, attivo nella bottega di famiglia probabilmente sin dagli anni '30, come ipotizzato da Lola Massolo³⁴. Merita una riflessione la presenza nella firma del titolo *dompnus* anteposto al nome del miniatore, a indicare che, come Berardo da Teramo, egli era verosimilmente un religioso³⁵. Queste e altre coeve sottoscrizioni da parte di ecclesiastici tramandate nel territorio abruzzese (si pensi a *presbiter* Guglielmo di maestro Berardo da Gessopalena, miniatore e scriba nel 1337 di un *Graduale* destinato ai canonici di San Pietro)³⁶, seppure non numerose, sembrerebbero quantomeno suggerire che nell'Abruzzo tardomedievale, fitto di insediamenti monastici e conventuali, l'arte di *alluminare* fosse capillarmente coltivata ancora in ambito religioso³⁷.

benedicatur. Cfr. F. Manzari in TONIOLO - MEDICA 2016, p. 229. Il foglio contiene anche lo stemma della famiglia D'Agoult, per il quale: PIO 2004; MAIORANO 2014.

24. F. Manzari in TONIOLO - MEDICA 2016, p. 229.

25. SELLA 1936, p. 134, n. 2000; LEONE DE CASTRIS 2006b, pp. 442, 450, in particolare nota 19. Si veda anche: SGATTONI 2006, p. 32, dove le carte superstiti dell'*Antifonario* di Berardo da Teramo vengono datate «intorno al 1324», data probabilmente desunta dalle *Rationes Decimarum Italiae* (SELLA 1936).

26. LIEBAERT 1912, p. 37; M. Buonocore in D'AIUTO *et al.* 2000, pp. 339-347, n. 89 (sopr. p. 340). Il codice è interamente sfogliabile online all'indirizzo: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.10220 (ultima consultazione: 02/09/2021).

27. Un legame tra Teramo e il centro di San Valentino in Abruzzo Citeriore è stato proposto in MASSOLO 2015, p. 270, al quale rimando per ulteriore bibliografia sull'argomento.

28. Per la descrizione dettagliata delle miniature si vedano: M. Buonocore in D'AIUTO *et al.* 2000, pp. 339-347, n. 89 e BUONOCORE 2006, pp. 553-557.

29. Si deve a Grazia Savorini l'aver accostato le figure dei due miniatori in SAVORINI 1932a; SAVORINI 1932b; SALVONI SAVORINI 1933. Prima degli interventi della studiosa, i capolavori di Berardo da Teramo e di Muzio di Cambio erano stati resi noti separatamente. Per Muzio di Cambio si veda LIEBAERT 1912; per Berardo da Teramo: *Catalogue* 1926, p. 47, n. 186; DE RICCI 1927, pp. 147, 151-152.

30. PERRICCIOLI SAGGESE 2006, p. 548.

31. Il manoscritto è miniato a f. 2r con l'iniziale figurata *H(ic est liber)*, in rosa su campo azzurro, che ospita nel campo interno la figura di un anziano membro del Capitolo con un libro tra le mani, possibilmente uno dei canonici a cui fu commissionata la stesura del testo: *sir Leonardo Habioso, sir Berardo Pauli e sir Nicolao notarii Berardi*. Cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2006; S. Rastelli in CURZI *et al.* 2012, pp. 203-204, n. 22.

32. SALVONI SAVORINI 1933, p. 512, con l'avvertenza che qui il codice figura erroneamente retrodatato al 1308 a causa di un refuso tipografico. Tale refuso è stato segnalato per la prima volta in MANZARI 2005, p. 193.

33. Vedi U. Bauer-Eberhardt in CURZI *et al.* 2012, pp. 195-196, n. 19; MASSOLO 2016.

34. «Do(m)pn(u)s [...] Franc(...) cambii de Teramo inmeniauit». Le indagini condotte sul codice da Massolo hanno consentito di escludere che si tratti di Muzio di Cambio, come da principio ipotizzato da U. Bauer-Eberhardt in CURZI *et al.* 2012, p. 196, n. 19. Appuratosi che i tratti superstiti della lettera iniziale del nome, parzialmente abrasa, non corrispondono a quelli di una M, bensì di una A, la studiosa ha proposto una nuova lettura del nome, «A[...s]», e ha assegnato il codice a un «fratello di Muzio, verosimilmente più anziano»: Cfr. MASSOLO 2016, p. 92.

35. Cfr. PASQUALETTI 2011, pp. C, CV. Il termine trova attestazione nell'opera di Niccola Palma, che nella sua *Storia* scrive a proposito dei canonici *residentes* nel Capitolo Aprutino: «Ma quanti erano i Canonici residenti? Se ci facciamo a scorrere il più vecchio bollario [...] nell'ultima bolla di quel volume, la quale è del 1389, i Canonici sono ventisette tutti col Dopnus, distintivo che per lo avanti erasi dato ad alcuni di essi soltanto»: PALMA 1981, IV, p. 50 (p. 26 della prima edizione). Per ulteriori attestazioni: SELLA 1936.

36. MANZARI 2005; MANZARI 2016, pp. 637-638.

37. Forse non è un caso che il più famoso trattato di miniatura,

Alla bottega di Muzio e Berardo, e forse al pennello del secondo, è riconducibile l'esemplare delle *Quæstiones quodlibetales* di Pietro di Alvernia, Erveo Natale e Tommaso d'Aquino della Staatsbibliothek zu Berlin (ms. Lat. fol. 428), come già notato da Andrea Improta, che ha rintracciato il codice e riconosciuto le cifre dello stile antonomastico della miniatura teramana³⁸. Impreziosito da iniziali a forma di edicole merlate e turrette che ospitano frati domenicani (ff. 108r, 126v, 148v, e 160v), il manoscritto rappresenta un'importante aggiunta al corpus teramano sotto il profilo della committenza, in quanto unica testimonianza agganciabile all'Ordine dei Predicatori, e difatti appartenne alla biblioteca del convento di San Domenico Maggiore a Napoli, dov'era presente già nella prima metà del Quattrocento³⁹.

Il repertorio di motivi adoperato dal miniatore, tra cui spicca la testina maschile dal cappello a ventaglio, inconfondibile segno di riconoscibilità della miniatura teramana trecentesca, rinvia direttamente alle opere autografe di Muzio e Berardo. Nello specifico, i tratti somatici dei personaggi, dalla silhouette affusolata, il lungo volto e la capigliatura bionda e compatta, ombreggiata con tocchi di nero, trovano puntuali confronti nei fogli dell'*Antifonario* di San Benedetto a Gabiano con *La cattura di Cristo e San Benedetto e la Regola* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, invv. 22185, 22090).

I tratti distintivi dello stile teramano furono da principio definiti da Pietro Toesca e dalla sua allieva Grazia Savorini come un «compromesso tra la maniera oltramontana e l'altra prettamente italiana»⁴⁰. D'oltralpe, in particolare dalla Francia, provengono gli sfondi quadretati e le profuse *drôleries*, che raggiungono nelle opere del binomio teramano vette di invenzione davvero elevate. Ugualmente di derivazione francese sono i fregi marginali ad asta, che alternano listelli in oro a listelli policromi con motivi ad arabesco o a catenella, sia dorati che bianchi, e che a volte terminano in sinuosi tralci. La tipologia di bordura osservabile a f. 1 delle *Quæstiones quodlibetales* di Berlino, ad esempio, discende dai caratteristici tralci spinosi in oro dell'*enluminure* francese, ora declinati con una gamma cromatica sgargiante, che predilige il rosso arancio e il verde bottiglia.

A proposito della penetrazione in Abruzzo di modelli francesi, molto nota è la notizia che nel 1278 Carlo I d'Angiò ordinò di comprare in Francia messali, antifonari, graduali e lezionari per donarli a Santa Maria del-

la Vittoria presso Scurcola Marsicana⁴¹. Seppure non è finora stato possibile rintracciare la preziosa donazione reale riferita dalle fonti, la presenza di manoscritti importati dalla nazione oltralpina nella regione abruzzese può comunque essere provata grazie a manufatti quali il ms. XII.A.17 della Biblioteca Nazionale di Napoli, proveniente dal convento francescano osservante di Santa Maria delle Grazie a Teramo, miniato in Francia tra il 1260 e il 1280 e in seguito aggiornato da un miniatore abruzzese nell'ultimo ventennio del secolo⁴². Come ha osservato Maria Alessandra Bilotta, questo e altri codici gallici pervenuti alle biblioteche minoritiche abruzzesi consentono di immaginare una circolazione larga e diffusa di modelli francesi e di meglio comprendere, quindi, la loro rielaborazione da parte dei miniatori teramani trecenteschi⁴³.

Oltreché per conoscenza diretta di esemplari prodotti in Francia, è probabile che alcuni motivi di gusto francese siano arrivati nell'Abruzzo teramano anche attraverso Bologna⁴⁴, dove l'ambiente cosmopolita e il fiorente mercato librario creatisi grazie allo *studium* universitario avevano portato a una grande circolazione e rielaborazione di modelli internazionali, che vennero facilmente diffusi in tutta la Penisola italiana attraverso la mobilità studentesca⁴⁵. La conoscenza della miniatura felsinea da parte dei miniatori teramani, in particolare di quella del primo stile, è suggerita dai sottili e flessuosi tralci con nodi, perle, intrecci e figure in pose acrobatiche, che si diramano nei margini e negli intercolumni e si concludono con elaborati riccioli fogliacei contenenti spiritosi mascheroni e testine umane⁴⁶. Non è senza significato, infatti, che prima di essere restituiti all'ambito teramano, alcuni fogli sciolti di Berardo da Teramo siano stati ripetutamente catalogati come bolognesi⁴⁷.

41. FOPELLI 2003, pp. 552-553. La ricezione di modelli francesi è attestata dal *Messale* di San Pelino (Sulmona, Complesso archivistico della Diocesi di Sulmona-Valva, ms. ACS PE, 2), per il quale: P. Orsini in CURZI *et al.* 2012, pp. 178-179, n. 10.

42. A. Improta in IMPROTA - PASQUALETTI 2021, pp. 226-231, n. 27.

43. BILOTTA 2021, p. 57.

44. Cfr. PERRICCIOLI SAGGESE 2005, p. 243.

45. CONTI 1979, p. 1. Sulla circolazione di modelli bolognesi nel Meridione: IMPROTA 2010. Si vedano anche MANZARI 2012, p. 67 e le considerazioni di Lola Massolo sul ms. q. Med. 142 della Public Library di Boston, che osserva «quanto sia stata decisiva l'influenza franco bolognese nella formazione artistica dei miniatori abruzzesi attivi nella prima metà del Trecento»: MASSOLO 2016, pp. 96, 99, figg. 9-10. Molti abruzzesi frequentarono lo *studium* bolognese tra la seconda metà del Trecento e i primi decenni del secolo successivo: PIO 2012, pp. 116-121. Non è inverosimile che ciò sia stato consuetudine anche nella prima metà del Trecento.

46. Sulla miniatura bolognese in età gotica si vedano: MEDICA 2000; MEDICA 2005; MEDICA 2017.

47. Cfr. PASQUALETTI 2011, p. CI. In una vendita Hoepli del 1927 i fogli con l'*Adorazione dei Magi* e i *Santi Mauro e Pla-*

il *De arte illuminandi*, sia nato in un ambiente claustrale abruzzese: PASQUALETTI 2011.

38. IMPROTA 2014; IMPROTA 2015a, pp. 111-113.

39. IMPROTA 2014, pp. 243-245. Nulla si sa sulla storia precedente del codice, il cui committente potrebbe avere avuto un legame con il convento di San Domenico di Teramo. Su questo cenobio si veda la nota 15.

40. TOESCA 1930, p. 85 n. LXXXIV; SAVORINI 1932, p. 35.

Alle componenti descritte si aggiunge anche una matrice di cultura umbra, che si manifesta in aspetti formali come le taglienti foglie frastagliate puntinate di biacca e le quinte architettoniche di stampo gottesco assisiato – che, come già detto, i miniatori potevano aver visto anche nelle coeve opere del Maestro di Offida –. Al contempo, l'influenza umbra si percepisce nell'intonazione espressiva delle scene, che offrono un'interpretazione umanizzata e a tratti anche ingenua della storia sacra⁴⁸. Nello specifico, si possono evidenziare tangenze con la maniera icastica e sentimentale di Venturella di Pietro, come da altri già notato⁴⁹. Si vedano, ad esempio, l'iniziale con la *Natività di Cristo* di Berardo da Teramo e quella di analogo soggetto a f. 18r del ms. 263 della Biblioteca del Sacro Convento di Assisi⁵⁰.

Intorno ai manoscritti firmati si raduna un piccolo nucleo di opere che documenta come nel territorio operassero molti altri miniatori più o meno parallelamente a Berardo e Muzio, subendone in diverso grado l'influenza.

Strettamente legati ai modi del binomio aprutino è il modesto *Breviario* A.4 del Museo e Archivio Capitolare di Atri, già reso noto dalla Savorini e ulteriormente approfondito da Simona Rastelli⁵¹ (fig. 3). Il fregio nella carta d'apertura, dotato di *drôleries* e di una voluta abitata da una testina maschile, e l'iniziale *D(eus qui)* a f. 229r, che discende dal modello del *Liber censualis*⁵², suggeriscono che il miniatore del libro liturgico abbia conosciuto direttamente le opere di Berardo da Teramo



Fig. 3: Ms. A.4, f. 229r, dettaglio dell'iniziale figurata *D(eus qui)*, *San Saturnino*. Atri, Museo e Archivio Capitolare (foto dell'autrice, consenso alla pubblicazione Museo e Archivio Capitolare).

cido furono catalogati come «Scuola bolognese»: *Manoscritti* 1927, p. 135, nn. 331-332, tavv. LXXXII- LXXXIII. Il foglio con l'iniziale *T(olle arma tua faretra)* è ritenuto «di provenienza emiliana» in TOSATTI SOLDANO 1980, p. 172. La carta con l'iniziale *D(ominus dixit ad me filius meus es tu)* comparso in un'asta presso Christie's con l'attribuzione a un artista «working in Bologna or very much influenced by Bolognese art»: *Valuable* 1993, p. 10.

48. «Dal profondo legame con l'Ordine francescano la miniatura umbra approfondì uno dei suoi accenti più originali, riconoscibile nella semplificazione dell'apparato illustrativo a favore di una maggiore forza espressiva delle figure: i commenti ai passi testuali vengono infatti concentrati in poche immagini in cui è esaltata la drammaticità della scena, con un linguaggio diritto e privo di intellettualismi»: SESTI 1982, p. 366.

49. Un legame con la cultura dei miniatori perugini della generazione di Venturella di Pietro è stato segnalato in LEONE DE CASTRIS 2006b, pp. 442, 450, nota 19. Su Venturella: DEGL'INNOCENTI GAMBUTI 1977, pp. 107-120; LUNGHU 2004, con bibliografia esaustiva; SUBBIONI 2003, pp. 55-71.

50. Sulla *Natività* di Berardo da Teramo: PALLADINO 2003, pp. 34-37; sul ms. 263 della Biblioteca del Sacro Convento di Assisi: SUBBIONI 2003, pp. 59-60.

51. Si vedano SAVORINI 1933, p. 514 e più recentemente MANZARI 2005, p. 124 e RASTELLI 2015, pp. 115-116. In generale sui codici dell'archivio atriano: TRUBBIANI 1972.

52. Cfr. RASTELLI 2015, p. 116.

e di Muzio di Cambio. Porterebbero a escludere l'intervento di uno dei due maestri la diversa resa delle figure, dall'incarnato più fosco e i tratti più grossolani e, in generale, la qualità più andante delle miniature, evidente nella semplificazione dell'apparato decorativo e della tavolozza cromatica.

Nell'archivio atriano è custodito anche il *Breviario* A.21, la cui origine locale è supportata, come già notato dalla critica, dalla presenza nel calendario (ff. 3r-8v) delle feste di san Pietro Celestino, in rosso, e di santa Reparata⁵³, patrona della città di Atri⁵⁴ (fig. 4). Il manoscritto è impreziosito da sei iniziali figurate e quattro ornate, dove la ripresa degli stilemi teramani si presenta più lieve⁵⁵. Le parti figurative sono caratte-

53. Questa ricorrenza sembra aggiunta da un'altra mano.

54. TRUBBIANI 1972, pp. 27-28, n. 13, tav. XVI; RASTELLI 2015, p. 116.

55. Il *Breviario* è decorato con sei iniziali figurate ai ff. 9r, *F(ratres scientes)*, san Paolo; 145r, *B(eatus vir)*, Davide suonatore; 154r, *D(ominus illuminatio)*, figura orante; 158r, *S(alvum me fac)*, Davide tra le acque; 166r, *E(xultate deo)*, angeli musicanti; 172v, *C(antate domino)*, monaci cantori. Ai



Fig. 4: Ms. A.21, f. 158r, dettaglio dell'iniziale *S* (*alvum me fac*), *Davide tra le acque*. Atri, Museo e Archivio Capitolare (foto dell'autrice, consenso alla pubblicazione Museo e Archivio Capitolare).

rizzate da delicati e pallidi personaggi dall'aspetto arcaico, che mantengono una lontana aria di familiarità con quelli dipinti da Muzio e Berardo. Tale affinità è forse motivata più dall'appartenenza a un ambito culturale comune, che da una conoscenza diretta. Il monotono apparato esornativo sembra confermare questa proposta poiché, pur condividendo con il lessico di Muzio e Berardo taluni motivi di base, del resto di ampia diffusione, si allontana decisamente dagli esiti più alti dei due maestri. La decorazione marginale appare notevolmente semplificata e quasi del tutto scevra di *drôleries*⁵⁶; mentre le iniziali ornate sembrano dipendere da fonti non teramane, come dimostra il confronto

ff. 9v, 32r, 145r, 180r vi sono quattro iniziali ornate.

56. Già Grazia Savorini osservava che le scarse miniature del *Breviario*, pur ricordando i miniatori teramani nella gamma dei colori, «si distinguono dal loro fare per una minore reazione ai modi gotici»: SALVONI SAVORINI 1933, pp. 23-24. Simona Rastelli l'ha ricollegato «alla fiorentina stagione artistica, di cui sono celebri testimoni la Bibbia firmata da Muzio di Cambio da Teramo [...], ed i fogli staccati dal perduto Antifonario di Berardo da Teramo», notando inoltre che alcuni motivi ornamentali «non replicano in modo pedissequo la decorazione vegetale delle miniature di Berardo o di Muzio»: RASTELLI 2015, pp. 111, 115-117.

con il corredo della collegiata di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele⁵⁷.

Le ricerche condotte da numerosi studiosi dagli inizi del secolo XXI in poi hanno consentito di restituire nuovi testimoni all'alveo della miniatura teramana del Trecento e di aggiungere così nuove sfaccettature a un panorama che, pur prendendo le mosse dai modelli di Berardo da Teramo e Muzio di Cambio, gradualmente si sta rivelando sempre meno uniforme e compatto. Le recenti scoperte hanno interessato anche il panorama della seconda metà del secolo, tuttora molto lacunoso. N'è un esempio il *Salterio-Innario* Arch. Cap. S. Pietro B. 85 della Biblioteca Apostolica Vaticana, rintracciato da Francesca Manzari e riesaminato da Lola Massolo⁵⁸. Decorato con cinque iniziali istoriate e otto iniziali decorate, il codice è stato collocato dalle studiose nel solco del *Messale* di Niccolò di Valle Castellana (Atri, Museo e Archivio Capitolare, ms. A2), datato 1365 e opera di un seguace dei miniatori aprutini che, ancora in una data così avanzata come il sesto decennio del secolo, si allinea ai loro insegnamenti⁵⁹, e del più tardo *Graduale* di Santa Maria Paganica (L'Aquila, (L'Aquila, Archivio diocesano, ms. A2; Archivio Parrocchiale di Santa Maria Paganica, ms. A1), nel quale è attiva una bottega di cultura teramana⁶⁰.

Altre novità sono emerse grazie a due progetti di ricerca condotti nei fondi della Biblioteca Nazionale di Napoli 'Vittorio Emanuele III': il catalogo dei codici miniati dei secoli XIII-XIV e la ricognizione dei manoscritti miniati dai conventi francescani abruzzesi confluiti nella raccolta partenopea dal 1789⁶¹.

Un primo esempio è costituito dal ms. VIII.B.28 (Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior*), giunto alla biblioteca napoletana dal convento di San Bernardino all'Aquila⁶² (fig. 5). La decorazione del codice si compone dalle iniziali figurate *A* (*pparuit gratia*) a f. 1r, in rosa su sfondo grigio, raffigurante san Bonaventura in abiti francescani, e *V* (*ir erat*) a f. 5r, in rosa e arancio su

57. Sul corredo di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele: CORSO 2006 e la sua riedizione aggiornata dopo il ritrovamento di due degli otto codici trafugati dalla collegiata nel 1979: CORSO 2010.

58. MANZARI 2016, p. 644; MASSOLO 2016, pp. 94-96. Il manoscritto è visionabile online all'indirizzo: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.B.85.

59. PERRICCIOLI SAGGESE 2001; P. di Simone in Curzi *et al.* 2012, pp. 214-216, n. 29; DI SIMONE 2021, pp. 227-228.

60. MORELLI 2005; MANZARI 2014, pp. 119-122; PASQUALETTI 2017b, pp. 42-43.

61. D'URSO *et al.* 2021; IMPROTA - PASQUALETTI 2021.

62. La provenienza è avvalorata dalla nota «Hec legenda fuit empta pro loco Sancti Bernardini 1467» a f. 95v. Sul codice: BOLLATI 2020, pp. 273-274, nota 2; A. Improta in D'URSO *et al.* 2021, pp. 228-230, n. 81; D. Sainz Camayd in IMPROTA - PASQUALETTI 2021, pp. 288-291, n. 49.

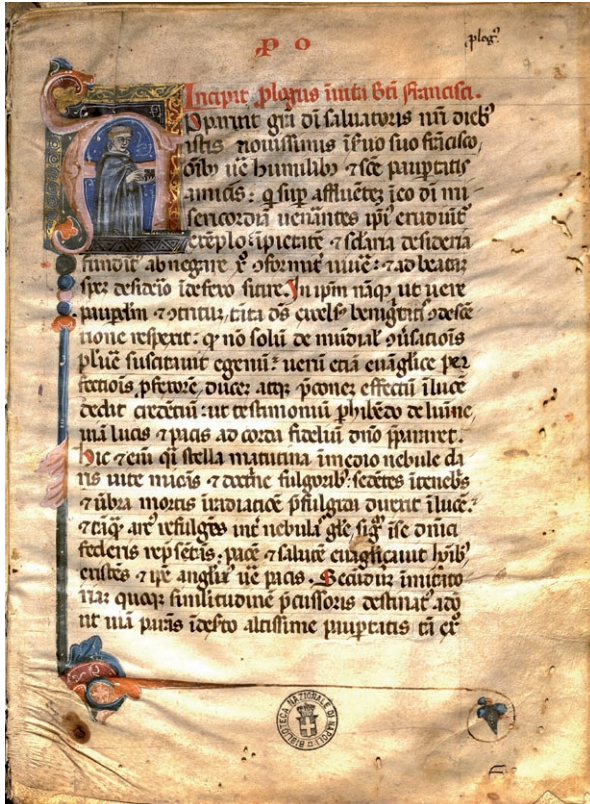


Fig. 5: Ms. VIII.B.28, Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior*, f. 1r, pagina ornata con iniziale figurata *A* (*apparuit gratia*), *San Bonaventura*. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', (foto Biblioteca Nazionale di Napoli). Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

campo azzurro, che accoglie san Francesco di profilo su sfondo aureo, stigmatizzato e orante.

L'apparato decorativo, per quanto circoscritto, deriva dai modelli di Berardo da Teramo e Muzio di Cambio, specie nello schema tipologico e cromatico di base delle due iniziali, che esibiscono però una palette meno accesa. Il primo capolettera è cinto da una cornice policroma con arabeschi dorati, dalle reminiscenze franco-bolognesi, che trova chiari corrispettivi nelle miniature tabellari più sontuose della Bibbia di Muzio, in particolare nei ff. 1r e 4r. Le due tipologie di fregio presenti nel manoscritto francescano, sia quello ad asta che si propaga verso il margine inferiore, sia quello a coda dallo sviluppo flessuoso e più breve, hanno riscontri nell'*Antifonario* di Berardo: la prima variante, declinata nel codice di Napoli in più modesta guisa e senza *drôleries*, compare in fogli come quello con il *Martirio di santo Stefano*; mentre la seconda in quello con l'*Assunzione della Vergine* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, rispettivamente inv. 22087 e inv. 22089)⁶³. La prima tipologia, inoltre,

63. F. Manzari in TONIOLO - MEDICA 2016, pp. 232, 237-238, nn. 67c, 67h.

è ugualmente presente in tutte le carte miniate del ms. Lat. fol. 428 di Berlino, dove ricorre altresì lo stesso tipo di fiore puntuto con chicchi che si osserva sul margine inferiore del manoscritto di Napoli.

Rispetto ai modelli di Berardo da Teramo e di Muzio di Cambio, il miniatore della *Legenda maior* di Napoli si distingue per una lingua pittorica più aspra. L'incarnato cenerino dei volti, e l'espressività ora un po' più grottesca, quasi felina, imparentano le figure del ms. VIII.B.28 con quelle di prodotti quali il *Graduale* della Cattedrale di San Leucio (ms. s.s.), come già suggerito⁶⁴, e quello affine di Sant'Adoeno presso Bisceglie (Archivio Storico Diocesano, ms. 1A)⁶⁵. Considerando la vicinanza ai due gradualia, collocati dalla critica entro la prima metà del Trecento⁶⁶, si potrebbe proporre per il manoscritto francescano, in attesa di ulteriori conferme, una datazione intorno al 1350 o, comunque, non oltre la fine del terzo quarto del secolo.

Strette sono le somiglianze del ms. VIII.B.28 con il *Breviario ad uso francescano* VI.F.27 della stessa biblioteca napoletana, anch'esso proveniente dalla libreria del convento bernardiniano dell'Aquila⁶⁷ (figg. 6-8). Sebbene eseguito da un diverso miniatore, questo secondo codice può ugualmente essere avvicinato all'ambito abruzzese teramano.

Il cospicuo apparato miniato del *Breviario*, di fattura omogenea, è composto da trentaquattro iniziali figurate, in rosa su sfondo azzurro, che ospitano personaggi della

64. A. Improta in D'URSO *et al* 2021, pp. 228-230, n. 81. Sul codice: P. di Simone in CURZI *et al*. 2012, pp. 207-208, n. 25; IMPROTA 2015b.

65. B. Losciale in CURZI *et al*. 2012, pp. 209-210, n. 26.

66. IMPROTA 2015b, p. 84; B. Losciale in CURZI *et al*. 2012, pp. 209-210, n. 26.

67. La provenienza del codice è avvalorata dalla nota di possesso a f. 411v e, nella medesima carta, dal *Registrum* dei fascicoli, tipico dei manoscritti francescani abruzzesi: CENCI 1971, I, p. 93. Potrebbe infatti essere riconosciuto nel «Breviarium romanum, perg., con miniature, in 16» appuntato al n. 206 della lista di manoscritti prelevati nel 1789 dalla biblioteca del convento osservante di San Bernardino all'Aquila, per iniziativa di Francesco Saverio Gualtieri. Quanto alla destinazione originaria, essa doveva essere una comunità francescana: A. Improta in D'URSO *et al* 2021, pp. 180-183, n. 56: 182; D. Sainz Camayd in IMPROTA - PASQUALETTI 2021, pp. 172-176, n. 5: 173. La presenza di santa Vittoria nelle Litanie a f. 214v del manoscritto (il nome è stato cancellato in un secondo momento), venerata nei territori sabini, tiburtini e sublacensi oltreché nel Piceno (CIGNITTI 1961, coll. 1080-1082; CIGNITTI 1969), che vantava la custodia delle reliquie della martire (presso Santa Vittoria in Matenano: vedi CIGNITTI 1969; SPINA 2017, p. 109), potrebbe aiutare a situare il cenobio destinatario nell'Italia centrale, in un'area compatibile con l'Abruzzo odierno. Tuttavia, essendo perduto il calendario, non è possibile al momento precisare ulteriormente questa informazione.



Fig. 6: Ms. VI.F.27, f. 1r, iniziale figurata *F* (*ratres scientes*), *San Paolo*. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', (foto Biblioteca Nazionale di Napoli). Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.



Fig. 7: Ms. VI.F.27, f. 161r, iniziali figurate *P* (*rimo dierum*), santo benedicente, forse Gregorio papa; *B* (*eatus vir*), Cristo benedicente nell'occhiello superiore, Davide in quello inferiore. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (foto Biblioteca Nazionale di Napoli). Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

storia sacra su campo d'oro punzonato⁶⁸. Dalle lettere si dispiegano ora brevi code fogliacee dalle rigide volute, ora lunghi tralci che in alcuni fogli incorniciano interamente lo specchio scrittorio (1r, 161r e 216r, figg. 6-7).

Lo schema tipologico e cromatico di base dei piccoli capilettera risale ai modelli di Berardo da Teramo e Muzio di Cambio, rielaborati dal miniatore con fare corsivo, visibile nelle sbavature di colore, così come nei tratti imprecisi sia dei contorni che dei grafismi in biacca. Anche le bordure marginali ripropongono motivi diffusi in ambito teramano: ne sono un esempio le taglienti foglie profilate di biacca dall'andamento accartocciato che, rispetto ai più noti esempi di Muzio e Berardo, si presentano più turgide e arrotondate, con nette nervature, ed esibiscono una gamma cromatica più fredda e scura. I fregi sono caratterizzati dal consueto stelo percorso da nodi, perle e sferette dorate, che ora appare più rigido e carico. Infine, vanno notati i clipei ospitanti santi francescani a mezzo busto, che si aprono nel carnoso tralcio rosa coronato da fiori trilobati che decora il margine inferiore a f. 1r (fig. 6).

68. Per l'elenco dettagliato delle iniziali rimando ad A. Improta in D'URSO *et al* 2021, pp. 180-183, n. 56; D. Sainz Camayd in IMPROTA - PASQUALETTI 2021, pp. 172-176, n. 5.

Essi ripropongono un motivo di lontana ascendenza bolognese molto impiegato nelle opere aprutine, in particolare nell'*Antifonario* di San Benedetto a Gabiano: difatti, in varie pagine superstiti del corale si scorgono medaglioni fogliacei che, in allusione alla destinazione benedettina del codice, ospitano busti di monaci in atteggiamento orante.

I brani figurativi del *Breviario*, popolati da personaggi minuti e ammiccanti, con mani sproporzionate e rigida postura, manifestano altresì tangenze con gli esempi usciti dall'atelier di Berardo da Teramo e Muzio di Cambio. Sono efficaci in questa direzione il santo benedicente nell'iniziale *P* (*rimo dierum*) a f. 161r, forse Gregorio Magno, e il *David* nell'iniziale *E* (*xultate deo*) a f. 189r, abbigliato come un giovincello alla moda (figg. 7-8). Le figure barbute, come il san Paolo apostolo del foglio incipitario, o il san Giovanni Battista dalla capigliatura mossata e quasi ispida, hanno un punto di paragone nel *Messale* di Niccolò di Valle Castellana. Le affinità sia con le opere di Berardo e Muzio che con quella del suo seguace più tardo suggerirebbero indicativamente per il libro liturgico una collocazione cronologica a cavallo tra il decennio di attività del binomio aprutino e gli anni '60, malgrado

lo stile delle miniature si presenti alquanto attardato per quelle date.

Il *Breviario* ms. VI.F.27 non sarebbe isolato nel panorama teramano. Un ottimo termine di paragone per il suo corredo illustrativo è offerto dal ms. Piana 3162 della Biblioteca Malatestiana di Cesena (figg. 9-10), contenente testi mariani di Agostino Trionfo e di Bernardo da Chiaravalle e impreziosito ai ff. 1r e 47v da miniature tabellari raffiguranti rispettivamente l'Annunciazione e San Bernardo con un confratello, e a f. 29r da un'iniziale istoriata con la *Visitazione*⁶⁹. Il codice, già ritenuto umbro⁷⁰, è stato non a caso recentemente ricondotto all'ambito teramano e allo stesso miniatore responsabile del ms. VI.F.27 di Napoli⁷¹.

Con il *Breviario* il codice cesenate condivide la stessa tipologia di bordure marginali: va segnalato, a tal proposito, il fregio superiore di f. 1r, quasi sovrapponibile a quello del *bas de page* del f. 216r del libro liturgico, dove tornano le due volute intrecciate nella zona centrale, i girali con fiori a tre lobi e persino il dettaglio delle gocce d'oro che si incuneano nel tralcio. Le similitudini tra i due manoscritti abbracciano altresì i brani di figura. Si confrontino, ad esempio, le immagini di Maria e di Elisabetta nella *Visitazione* (f. 29r) e quelle della stessa Vergine e di santa Chiara ai ff. 231v e 288r del *Breviario*, vicinissime sia nella fisionomia che nella resa delle vesti (figg. 8-9). Rispetto al codice di Napoli, il ms. Piana 3162 palesa un più spiccato gusto per le *drôleries* di derivazione oltramontana, da sempre ritenuto uno dei tratti intrinseci della miniatura teramana trecentesca e dispiega un immaginario animalistico (leoni dall'irsuta criniera, volatili, pesci infilati nelle aste del fregio) che trova puntuali riscontri nei minii di Berardo da Teramo e Muzio di Cambio (figg. 9-10).

Queste recenti acquisizioni e la rivalutazione di codici già noti agli studi inducono a sospettare che il panorama della miniatura teramana sia meno omogeneo di quanto sin qui immaginato e forse anche meno livellato sui modi di Berardo e Muzio. Oltreché dalla scoperta di nuovi materiali in biblioteche, collezioni e musei, ulteriori spunti di riflessione potrebbero derivare in futuro dai dialoghi con quanto finora noto della miniatura prodotta nelle Marche meridionali, sulla falsariga della vicenda del Maestro di Offida sul piano della pittura monumentale. In questa prospettiva potrebbe essere letta la sintonia con le miniature teramane che mi sembra di scorgere nelle pur poverissime iniziali figurate del secondo miniatore della *Vita Beati Francisci* di san Bonaventura della Biblioteca di Giacomo della Marca (Monteprandone, Museo civico, ms. M5), trascritta nel 1332 presso Montalto Marche⁷².

69. Il codice è visionabile all'indirizzo: <http://catalogoaperto.malatestiana.it/elenco-libri/libro/?saggioid=PI.3.162>

70. GNOLA 1999, p. 256; LOLLINI 1999, p. 332; SIGNORELLO 2019, pp. 61-63, n. 19.

71. IMPROTA 2021, p. 183.

72. NICOLINI 1993, pp. 286-287; LOGGI - MEI 2000, pp. 31-33;



Fig. 8: Ms. VI.F.27, ff. 189r, 231v, dettagli delle iniziali *E(cultate Deo)*, *Dauid* e *O(mnipotens sempiterna)*, *Maria Vergine*. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (foto Biblioteca Nazionale di Napoli). Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli



Fig. 9: Ms. Piana 3162, f. 29r, dettaglio dell'iniziale istoriata *S(uper illo verbo)*, *Visitazione*. Cesena, Biblioteca Malatestiana (foto Biblioteca Malatestiana di Cesena). È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



Fig. 10: Ms. Piana 3162, f. 1r, pagina ornata con miniatura tabellare, *Annunciazione*. Cesena, Biblioteca Malatestiana (foto Biblioteca Malatestiana di Cesena). È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

SILQUINI 2002, pp. 35-41. Si veda anche la nota 11.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ACETO 2006 = F. Aceto, "La Cattedrale di Santa Maria e San Berardo", in *Documenti dell'Abruzzo teramano*. VII. *Teramo e la valle del Tordino*, 1, Teramo 2006: 262-288.
- Autographes* 1929 = *Autographes, miniatures, manuscrits, incunables, livres illustrés du XVI^e au XIX^e siècle, éditions de luxe, livres d'art, reliures*, catalogo d'asta (Zurigo, 11-12 giugno 1929), Milan 1929.
- BILOTTA 2021 = M.A. Bilotta, "I manoscritti giuridici miniati francesi provenienti dalle biblioteche dei conventi francescani d'Abruzzo conservati a Napoli: circolazione di codici, lettori e miniature", in *«Abbondano di così fatte rarità». Codici miniati dai conventi francescani d'Abruzzo*, a cura di A. Improta - C. Pasqualetti, Roma 2021: 57-70.
- BOLLATI 2021 = M. Bollati, "Frammenti inediti di una *Legenda Maior* con nuove considerazioni sulle note seicentesche della *Legenda* di Madrid", in *Frate Francesco* 86, n. s., 2020, 2: 273-296.
- BOLOGNA 1961 = F. Bologna, "Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e 'Antonius Magister'", in *Arte antica e moderna* 4, 1961 (*Studi di Storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*): 27-48.
- BOLOGNA 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 1983 = F. Bologna, "Santa Maria ad Ronzanum", in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*. I. *La Valle Siciliana o del Mavone*, 1, Roma 1983: 147-234.
- BOLOGNA 1986 = F. Bologna, "San Salvatore di Canzano. Affreschi del XIV secolo", in *Documenti dell'Abruzzo teramano*. II. *La Valle del medio e basso Vomano*, 1, Roma 1986: 450-462.
- BOLOGNA 1991 = F. Bologna, "Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale", in *Storia del Mezzogiorno*. XI. *Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*, 4, a cura di G. Galasso - R. Romeo, Napoli 1991.
- BOLOGNA 2002 = F. Bologna, *Il maestro di San Silvestro all'Aquila*, Teramo 2001.
- BOLOGNA 2013 = F. Bologna, "Il maestro di Offida", in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV e XV)*, atti del convegno (Ascoli Piceno, 1-3 dicembre 2011), a cura di S. Maddalo - I. Lori Sanfilippo, Roma 2013: 323-326.
- BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984 = F. Bologna - P. Leone de Castris, "Percorso del Maestro di Offida", in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I-II, Napoli 1984: 283-305, tavv. CXXXV-CXXXVII.
- BUONOCORE 2006 = M. Buonocore, "La Biblia Aprutina", in *Documenti dell'Abruzzo teramano*. VII. *Teramo e la valle del Tordino*, 1, Teramo 2006: 550-557.
- CARLI 1941-1942 = E. Carli, "Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo", in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 9, 1941/42: 164-211.
- Catalogue* 1926 = *Catalogue de l'Exposition du livre italien. Manuscrits, livres imprimés, reliures*, catalogo della mostra (Parigi, mai-giugno 1926), rédigé par S. De Ricci, Bois-Colombes 1926.
- CENCI 1971 = C. Cenci, *Manoscritti francescani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Quaracchi (FI) 1971.
- CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2003 = M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Berardo da Teramo miniatore*, Città di Teramo. Calendario 2004, Mosciano Sant'Angelo (TE), 2003.
- CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2005 = M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, "I temi del 'Giudizio Universale' e della 'Visione dell'Avvento' nella miniatura dell'Italia centrale prima e dopo il primo giubileo", in *Rivista di storia della miniatura* 8, 2003/04 (2005): 43-68.

- CIGNITTI 1961 = B. Cignitti, "Anatolia, Audace e Vittoria", in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961: 1074-1082.
- CIGNITTI 1969 = B. Cignitti, "Vittoria", in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969: 1297-1298.
- CONTI 1979 = A. Conti, "Problemi di miniatura bolognese", in *Bollettino d'arte* VI, 1979, 64: 1-28.
- CORSO 2006 = G. Corso, *I manoscritti miniati di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, Pescara 2006.
- CORSO 2010 = G. Corso, *Miniature per una collegiata abruzzese. I corali medievali di Guardiagrele alla luce dei recenti ritrovamenti*, Pescara 2010.
- CURZI *et al.* 2012 = *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Chieti, Museo Palazzo de' Mayo, 10 maggio - 31 agosto 2013), a cura di G. Curzi - F. Manzari - F. Tentarelli - A. Tomei, Pescara 2012.
- D'AIUTO *et al.* 2000 = *I Vangeli dei popoli. La parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Palazzo della Cancelleria, 21 giugno - 10 dicembre 2000), a cura di F. D'Aiuto - G. Morello - A. M. Piazzoni, Città del Vaticano 2000.
- DE RICCI 1927 = S. De Ricci, "Gli insegnamenti della esposizione parigina del libro italiano", in *Dedalo* VIII, 1927, 1: 138-177.
- DEGL'INNOCENTI GAMBUTI 1977 = M. Degl'Innocenti Gambuti, *I codici miniati della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977.
- DI SIMONE 2021 = P. di Simone, "Manoscritti giuridici negli Abruzzi (XIII-XV secolo)", in *Medieval Europe in Motion 3. The Circulation of Jurists, Legal Manuscripts and Artistic, Cultural and Legal Practices in Medieval Europe (13th-15th centuries)*, edited by M.A. Bilotta, Palermo 2021: 215-241.
- D'URSO - MULAS 2014 = *La passion du Prince pour les belles occupations de l'esprit. Enluminures italiennes dans la collection du duc d'Aumale*, catalogo della mostra (Chantilly, 9 settembre - 9 dicembre 2014), rédaction par T. D'Urso - P. L. Mulas, Chantilly 2014.
- D'URSO *et al.* 2021 = *Manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Napoli. I. Italia, secoli XIII-XIV* (Indici e Cataloghi, nuova serie, XXXI), a cura di T. D'Urso - A. Improta - M.G. Mansi - F. Toscano, Roma 2021.
- FOBELLI 2003 = M.L. Fobelli, "Il Messale di Tagliacozzo e la miniatura parigina della corte di Luigi IX", in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. Russo - E. Tiboni, Pescara 2003: 543-554.
- FREULER 2013 = G. Freuler, *Italian Miniatures from the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, II, Cinisello Balsamo (MI) 2013: 634-661.
- GNOLA 1999 = D. Gnola, "I manoscritti della Biblioteca Piana", in *Due papi per Cesena. Pio VI e Pio VII nei documenti della Piancastelli e della Malatestiana*, a cura di P. Errani, Bologna 1999: 223-258.
- IMPROTA 2010 = A. Improta, "Modelli bolognesi (e umbri) nella miniatura napoletana della prima età angioina", in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti del convegno (Seconda Università di Napoli, 28-29 maggio 2008), a cura di A. Zezza, Napoli 2010: 31-40.
- IMPROTA 2014 = A. Improta, "Un codice francese e un codice abruzzese appartenuti alla Biblioteca del Convento di San Domenico Maggiore di Napoli", in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di G. Mariani Canova - A. Perriccioli Saggese, Padova 2014: 243-255.
- IMPROTA 2015a = A. Improta, *Arma nostra sunt libri. Manoscritti e incunaboli miniati dalla Biblioteca di San Domenico Maggiore di Napoli*, Firenze 2015.
- IMPROTA 2015b = A. Improta, "Tre novità per la miniatura abruzzese del XIV secolo", in *Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria* 105, 2014: 77-90.
- IMPROTA - PASQUALETTI 2021 = *"Abbondano di così fatte rarità". Codici miniati dai conventi francescani d'Abruzzo*, a cura di A. Improta - C. Pasqualetti, Roma 2021.

- LEONE DE CASTRIS 2006a = P. Leone de Castris, “Gli affreschi del presunto Luca d’Atri, Chiesa di San Domenico, Teramo”, in *Documenti dell’Abruzzo teramano*. VII. *Teramo e la valle del Tordino*, 1, Teramo 2006: 429-439.
- LEONE DE CASTRIS 2006b = P. Leone de Castris, “Pittura del Trecento nell’Abruzzo teramano”, in *Documenti dell’Abruzzo teramano*. VII. *Teramo e la valle del Tordino*, 1, Teramo 2006, pp. 440-453.
- LEONE DE CASTRIS *et al.* 2019 = P. Leone de Castris - C. Vargas - S. De Mieri, “Ricordo di Ferdinando Bologna”, in *Confronto* II, 2019, 2: 287-295.
- LIEBAERT 1912 = P. Liebaert, “Muzio di Cambio da Teramo, ignoto miniatore abruzzese del secolo XIV”, in *Rassegna d’arte degli Abruzzi e del Molise* I, 1912, 2: 35-48.
- LOGGI - MEI 2000 = *I codici della Libreria di S. Giacomo della Marca nel Museo Civico di Montepandone*, a cura di S. Loggi - M. Mei, Acquaviva Picena (AP) 2000.
- LOLLINI 1999 = F. Lollini, “La miniatura nei codici della Piana”, in *Due papi per Cesena. Pio VI e Pio VII nei documenti della Piancastelli e della Malatestiana*, a cura di P. Errani, Bologna 1999: 327-366.
- LUNGHY 2004 = E. Lunghi, “Venturella di Pietro”, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, Milano 2004: 988-989.
- MAIORANO 2014 = F.V. Maiorano, “L’insegna dei nobili D’Agoult nell’Antifonario di Berardo da Teramo”, in *Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria* 105, 2014: 149-163.
- Manoscritti* 1927 = *Manoscritti, miniature, incunabuli, legature, libri figurati dei secoli XVI e XVIII*, catalogo d’asta (Milano, 7-9 aprile 1927), Milano 1927.
- MANZARI 2005 = F. Manzari, “Contributi sulla miniatura abruzzese del Trecento: il Graduale miniato da Guglielmo di Berardo da Gessopalena e la produzione della prima metà del secolo”, in *L’Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati - A. Tomei, Cinisello Balsamo (MI) 2005: 181-199.
- MANZARI 2012 = F. Manzari, “La miniatura abruzzese in epoca gotica e tardogotica”, in *Illuminare l’Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Chieti, Museo Palazzo de’ Mayo, 10 maggio - 31 agosto 2013), a cura di G. Curzi - F. Manzari - F. Tentarelli - A. Tomei, Pescara 2012: 58-88.
- MANZARI 2013 = F. Manzari, “Pittori e miniatori tardogotici tra Marche e Abruzzo: un messale miniato destinato a Offida”, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del maestro di Offida (secoli XIV- XV)*, atti del convegno (Ascoli Piceno, 1-3 dicembre 2011), a cura di S. Maddalo - I. Lori Sanfilippo, Roma 2013: 161-188.
- MANZARI 2014 = F. Manzari, “Miniatori all’Aquila nell’ultimo quarto del Trecento: il corredo liturgico della chiesa di Santa Maria Paganica”, in *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo*, a cura di C. Pasqualetti, L’Aquila 2014: 117-130.
- MANZARI 2016 = F. Manzari, “Presenze di minatori e codici miniati nella Roma del Trecento”, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento: riflessioni e proposte*, I, a cura di S. Maddalo - E. Ponzi, Roma 2016: 615-646.
- MANZARI - TOLENTINATI 2019 = F. Manzari - M. Tolentinati, “Un misterioso caso di collezionismo ad Ancona: i ritagli miniati della Biblioteca della Soprintendenza Archeologica delle Marche”, in *Rivista di storia della miniatura* 23, 2019: 157-167.
- MASSOLO 2015 = L. Massolo, “Il ciclo illustrativo della *Biblia aprutina* (Vat. lat. 10220): una proposta di lettura iconografica contestuale”, *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* XXI, 2015: 259-279.
- MASSOLO 2016 = L. Massolo, “Nuovi materiali per la miniatura teramana del Trecento: il progetto illustrativo delle *Decretali* di Monaco”, in *Rivista di storia della miniatura* 20, 2016: 87-102.
- MASSOLO 2017 = L. Massolo, “Bibbia teramana Vat. lat. 10220”, in *Bibbia, immagini e scrittura nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di A.M. Piazzoni - F. Manzari, Milano 2017: 249-251.

- MEDICA 2000 = M. Medica, “La città dei libri e dei miniatori”, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, a cura di M. Medica, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. Medica, Venezia 2000: 109-140.
- MEDICA 2005 = M. Medica, “La miniatura a Bologna”, in *La miniatura in Italia. I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all’Occidente europeo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005: 177-193.
- MEDICA 2017 = M. Medica, “Bibbie bolognesi del Duecento”, in *Bibbia. Immagine e scrittura nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di A.M. Piazzoni - F. Manzari, Milano 2017: 228-233.
- MORELLI 2005 = L. Morelli, “La ricomposizione di un libro liturgico miniato: il Graduale di Santa Maria Paganica di L’Aquila”, in *L’Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati - A. Tomei, Cinisello Balsamo (MI) 2005: 201-209.
- MUZII 1893 = M. Muzii, *Della Storia di Teramo Dialoghi sette*, con note ed aggiunte di G. Pannella, Teramo 1893.
- MUZZIOLI 1954 = *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 1953-1954), redatto dal Prof. G. Muzzioli, Firenze 1954 (seconda edizione).
- NICOLINI 1993 = S. Nicolini, “Blibia pulcerrima, Augustinus pulcerimus. Su alcuni codici miniati della libreria di S. Giacomo della Marca”, in *Il Beato Pietro da Mogliano (1435-1490) e l’Osservanza francescana*, a cura di G. Avarucci (Bibliotheca Serafico Capuccina 43), Roma 1993: 263-294.
- PALLADINO 2003 = P. Palladino, *Treasures of a Lost Art: Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, catalogo della mostra (Cleveland - San Francisco - New York, 2003-2004), New Haven 2003.
- PALMA 1981 = N. Palma, *Storia ecclesiastica e civile della Regione più settentrionale del Regno di Napoli, detta dagli antichi Praetutium, ne’ bassi tempi Aprutium oggi città di Teramo e Diocesi Aprutina*, Teramo 1832-1836, ed. consultata, *Storia della Città e Diocesi di Teramo*, 5 voll., Teramo 1981.
- PASQUALETTI 2010 = C. Pasqualetti, “‘Ego Nardus magistri Sabini de Teramo’: sull’identità del ‘Maestro di Beffi’ e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele”, in *Prospettiva* 139-140, 2010: 4-34.
- PASQUALETTI 2011 = C. Pasqualetti, *Il Libellus ad faciendum colores dell’Archivio di Stato dell’Aquila. Origine, contesto e restituzione del “De arte illuminandi”*, Firenze 2011.
- PASQUALETTI 2017a = C. Pasqualetti, “A cavallo della linea del Tronto. Ricerche sul Maestro di Offida, con una rilettura del trittico di Tursi e qualche considerazione su ‘Luca d’Atri’”, in *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno internazionale (Università degli Studi di Urbino ‘Carlo Bo’, 26-27 ottobre 2016), a cura di B. Cleri - M. Minardi, Foligno (PG) 2017: 241-266.
- PASQUALETTI 2017b = C. Pasqualetti, “Novità sul Pontificale Calderini e sulle vicende della miniatura fra l’Aquila e l’Urbe negli anni del Grande Scisma (con una traccia su Zacara da Teramo ‘scriptore et miniatore’)”, in *Prospettiva* 165-166, 2017: 32-59.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2001 = A. Perriccioli Saggese, *Messale dei Frati Minori. Museo Capitolare. Atri*, in *Documenti dell’Abruzzo teramano. V. Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, 1, Teramo 2001: 472-476.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2004a = A. Perriccioli Saggese, “Berardo da Teramo”, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati - M. Boskovits, Milano 2004: 93-94.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2004b = A. Perriccioli Saggese, “Muzio Francesco di Cambio da Teramo”, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati - M. Boskovits, Milano 2004: 813-814.
- PERRICCIOLI SAGGESE 2005 = A. Perriccioli Saggese, “La miniatura in Italia meridionale in età angioina”, in *La miniatura in Italia. I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all’Occidente europeo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005: 235-246.

- PERRICCIOLI SAGGESE 2006 = A. Perriccioli Saggese, "Il Liber censualis. Archivio Diocesano. Teramo", in *Documenti dell'Abruzzo teramano*. VII. *Teramo e la valle del Tordino*, 1, Teramo 2006: 547-549.
- PIO 2004 = B. Pio, "Stemmi angioini e aragonesi nell'Abruzzo Teramano", in *Incontri culturali dei soci*, supplemento del *Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria* XI, 2004: 13-25.
- PIO 2012 = B. Pio, "La peregrinatio academica nell'età dello scisma: studenti di diritto canonico a Bologna fra XIV e XV secolo", in *Identità cittadine e aggregazioni sociali in Italia, secoli XI-VI*, atti del convegno (Trieste, 28-30 giugno 2010), a cura di M. Davide, Trieste 2012: 103-134.
- RASTELLI 2015 = S. Rastelli, "Codici miniati dell'Archivio Capitolare", in *Atri e la sua cattedrale prima degli Acquaviva*, atti del convegno (Atri, 11 maggio 2013), a cura di M.A. Madonna - M.C. Rossi, Pescara 2015: 111-117.
- RICCI - ANSELMI 2005 = *Il confine nel tempo*, Atti del convegno (Ancarano, 22-24 maggio 2000), a cura di R. Ricci - A. Anselmi, L'Aquila 2005.
- SAVORINI 1932a = G. Savorini, "Gli affreschi della chiesa di S. Domenico in Teramo e l'attività dei miniatori locali nel 14. secolo", in *Abruzzo teramano: rivista mensile illustrata dell'Aprutium* II, 1932, 2: 31-38.
- SAVORINI 1932b = G. Savorini, "Nuove osservazioni sugli affreschi di S. Domenico di Teramo", in *Abruzzo teramano: rivista mensile illustrata dell'Aprutium* II, 1932, 4-5-6: 95-98.
- SALVONI SAVORINI 1933 = G. Salvoni Savorini, "Monumenti della miniatura negli Abruzzi", in Estratto dagli atti del *Convegno storico abruzzese-molisano* (Casalbordino, 25-29 marzo 1931), Casalbordino (CH) 1933.
- SELLA 1936 = *Rationes Decimarum Italiae. Aprutium-Molisium. Le decime dei secoli XIII-XIV* (Studi e testi 69), a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1936.
- SESTI 1982 = E. Sesti, "Aspetti della miniatura umbra nei secoli XIII e XIV in rapporto all'Ordine francescano", in *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi. Codici e biblioteche. Miniature*, Milano 1982: 366-384.
- SGATTONI 2006 = M. Sgattoni, "Nuove ricerche sul miniatore Berardo da Teramo (prima metà del sec. XIV)", in *Incontri Culturali dei Soci*, supplemento del *Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria* XIII, 2006: 31-32.
- SIGNORELLO 2019 = *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Piana di Cesena*, a cura di L. Signorello, Roma 2019.
- SILIQUINI 2002 = A. Siliquini, *Decorazione e illustrazione nella biblioteca di s. Giacomo della Marca*, Montepreandone (AP) 2002.
- SPINA 2017 = G. Spina, "Il 'Cappellone' di Santa Vittoria in Matenano: gli affreschi dell'oratorio degli Innocenti", in *Marca/Marche* 8, 2017: 109-140.
- SUBBIONI 2003 = M. Subbioni, *La miniatura perugina del Trecento*, Perugia 2003.
- TOESCA 1930 = P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. I. La Collezione di Ulrico Hoepli*, Milano 1930.
- TONIOLO - MEDICA 2016 = *Le miniature della fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di F. Toniolo - M. Medica, Cinisello Balsamo (MI) 2016.
- TOSATTI SOLDANO 1980 = B.S. Tosatti Soldano, "Sulla tecnica della miniatura del basso Medioevo", in *I Congresso nazionale di Storia dell'arte* (Roma, 11-14 settembre 1978), a cura di C. Maltese, Roma 1980 (Quaderni de «La ricerca scientifica» 106): 163-179.
- TRUBBIANI 1972 = B. Trubbiani, *Miniature, codici, incunaboli ad Atri*, Roma 1972.
- Valuable 1993 = *Valuable Manuscripts and Printed Books*, catalogo d'asta (Londra, 24 novembre 1993), London 1993.
- ZAMPETTI 1988 = P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. I. Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze 1988.

L'ARTE MEDIEVALE ABRUZZESE NEGLI STUDI DI FERDINANDO BOLOGNA

CRISTIANA PASQUALETTI*

Il contributo affronta la produzione scientifica di Ferdinando Bologna relativa all'arte medievale abruzzese con particolare riferimento agli argomenti che sono stati in seguito oggetto di specifici studi da parte dell'autrice. Il focus è pertanto sulle principali personalità della pittura regionale fra Tre e Quattrocento, alle quali Bologna non ha sempre dedicato saggi di natura monografica, ma talvolta solo fulminanti note, persino in sedi editoriali eccentriche, bastevoli tuttavia a suggerire il tracciato da seguire al fine di ricostruire una linea specificamente abruzzese fra le scuole pittoriche italiane del tardo medioevo.

This paper aims to discuss Ferdinando Bologna's scientific output relating to mediaeval Abruzzese art, centering upon the topics that were later the subject of specific studies by the author of the paper herself. The focus is therefore on the main personalities of the Abruzzese painting between the 14th and 15th centuries, to whom Bologna has not always dedicated monographic essays, but sometimes only fulminating footnotes, even in eccentric publishing venues, however sufficient to suggest the path to follow in order to reconstruct a specifically Abruzzese line among the Italian schools of painting of the late Middle Ages.

Parafrasando la notissima metafora dei «nani sulle spalle dei giganti», questo contributo avrebbe anche potuto intitolarsi *Sulle note di Ferdinando Bologna* perché, come s'è accennato in occasione del ricordo aquilano dedicato allo studioso nell'ottobre del 2019¹, non poche delle ricerche che ho intrapreso nel corso degli ultimi due decenni sull'arte medievale della regione in cui mi è felicemente capitato di insegnare sviluppano riflessioni e suggerimenti disseminati dal mio primo maestro nell'apparato critico di testi densissimi, prodotti nell'arco temporale straordinariamente ampio della sua attività scientifica.

Non si pensi naturalmente che l'arte medievale della sua terra natale Bologna l'abbia relegata alle *drôleries* delle sue fitte pagine. Dai lavori d'esordio agli ultimissimi contributi di una vasta e oltremodo articolata produzione editoriale, sono infatti decine i saggi dello studioso specificamente destinati a illustrare i 'momenti traenti' – come egli stesso usava dire – della produzione artistica dell'Abruzzo medievale e della prima età moderna, anche perché quei momenti Bologna li conosceva come nessun altro e ne sapeva cogliere i segni, anche i più riposti, del loro coinvolgimento in rotte di lungo raggio, spesso di ampiezza mediterranea, per citare uno dei suoi libri più celebri. Basti solo rammentare i lunghi interventi riservati dallo studioso ai mol-

teplici aspetti della produzione figurativa abruzzese fra i secoli XII e XV nei tomi dei *Documenti dell'Abruzzo teramano (DAT)*, una collana diretta dall'infaticabile Luisa Franchi dell'Orto, che nacque da uno sforzo editoriale oggi quasi impensabile e alla quale contribuirono non pochi fra i più stretti collaboratori di Bologna, nonché suoi allievi di diverse generazioni².

Si ricordi ancora il bel lavoro monografico incentrato sull'aquilana Fontana della Rivera detta 'delle 99 cannelle', una corposa pubblicazione del 1997 che s'incunea, per così dire, fra il quarto e il quinto volume dei *DAT* – rispettivamente del 1996 e del 2001³. Qui lo studioso accompagna il lettore attraverso la complessa 'stratigrafia' storica e artistica di una straordinaria opera civica di fondazione duecentesca, che è riuscita a mantenere nel corso dei secoli un ruolo spiccatamente identitario anche per effetto della letteratura apologetica locale nell'elaborazione del mito fondativo aquilano fra Cinque e Seicento⁴.

* Università degli Studi dell'Aquila - Dipartimento di Scienze Umane (cristiana.pasqualetti@univaq.it)

1. *L'Abruzzo l'Europa: gli studi di storia dell'arte abruzzese di Ferdinando Bologna* (L'Aquila, Consiglio Regionale, 18 ottobre 2019).

2. La collana ebbe avvio nel 1983 con il volume in due tomi intitolato *La Valle Siciliana o del Mavone* e pubblicato dall'editore De Luca, Roma; si è conclusa nel 2006 con il settimo volume edito dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Teramo e interamente dedicato al capoluogo apulino.

3. BOLOGNA 1997. Il testo è stato ristampato nel 2018 per i tipi dello stesso editore (Textus, L'Aquila) con una veste grafica rinnovata e un apparato fotografico aggiornato nonché l'aggiunta di un'appendice sul restauro curato dall'architetto Gianfranco D'Alò dopo il terremoto del 2009. Sulla Fontana della Rivera, con particolare riferimento a Tancredi da Pentima, suo primo artefice, cfr. anche ACETO 1990, in particolare pp. 77-83.

4. Sull'argomento cfr. anche PASQUALETTI 2013.



Fig. 1: Maestro di Beffi, *Trittico*. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (dalla chiesa di Santa Maria del Ponte a Tione).

Oltre a contributi di ampio respiro come quelli appena richiamati, anche fra i *marginalia* di numerosi altri lavori di Bologna si annidano copiosi e fruttiferi spunti di ricerca per il medioevo artistico abruzzese, che lo studioso non ritenne tuttavia di sviluppare in prima persona, magari per mera mancanza di tempo, ma forse – azzardo – anche perché certi argomenti dovevano apparire tutto sommato poco stimolanti a chi, come lui, era fortemente vocato a valorizzare le macro-relazioni, meno a indugiare, per esempio, nella ricostruzione dei contesti liturgico-funzionali delle opere d'arte o nella ricerca d'archivio, oltretutto spesso defaticante in una regione come l'Abruzzo.

IL MAESTRO DEL TRITTICO DI BEFFI (O DI SAN SILVESTRO)

Senza alcuna pretesa di esaustività – l'ampiezza della bibliografia di Bologna lo sconsiglia – vorrei qui ripercorrere gli aspetti salienti di quegli studi con i quali mi sono personalmente e ripetutamente confrontata nel corso di un'attività di ricerca ormai più che ventennale sul Medioevo artistico abruzzese, perlopiù indagato sul vasto territorio dell'attuale provincia aquilana

fra lo scorcio del secolo XIII e i decenni iniziali del XV. Partirei dal momento più avanzato dell'arco cronologico considerato, al confine fra il gotico tardo e il tardo-gotico, ossia dal Trittico di Beffi (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo), con il quale Bologna esordì poco più che ventenne in occasione della *I^a Mostra di opere restaurate* tenutasi all'Aquila nel mese di luglio del 1948 (fig. 1)⁵. Il dipinto, proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Ponte a Tione⁶, era già noto agli studi: Bernard Berenson lo aveva assegnato a Francesco di Gentile da Fabriano; Raymond van Marle lo aveva riferito più genericamente a un maestro umbro-marchigiano;⁷ a un pittore abruzzese formatosi sull'esempio di Taddeo di Bartolo lo aveva infine attribuito Enzo Carli, che in Abruzzo aveva trascorso due anni – dal 1937 al 1939 – all'inizio della sua carriera di funzionario come ispettore della Soprintendenza dell'Aquila⁸. Carli aveva inoltre accostato al Trittico la tavola con le *Ultime Sette Parole di Cristo* proveniente

5. BOLOGNA 1948, pp. 9-10, n. 1.

6. Sulle vicende conservative e critiche del Trittico rimando a PASQUALETTI 2010a, in part. pp. 29-30, note 2-5.

7. BERENSON 1932, p. 210; VAN MARLE 1927, pp. 452-453.

8. CARLI 1942 (1998), pp. 218-219.



Fig. 2: Maestro di Beffi, *Maiestas Domini*; *Madonna col Bambino e Angeli*. L'Aquila, chiesa di San Silvestro, catino absidale e volta del presbiterio (foto Gino Di Paolo, Pescara).

dalla chiesa di Santa Maria Paganica all'Aquila e oggi conservata nel Museo Nazionale d'Abruzzo. Dopo la guerra il Trittico fu presentato nel marzo del 1948 a Roma nell'ambito della *V Mostra* dell'Istituto Centrale del Restauro. Nel catalogo dell'esposizione Cesare Brandi aveva espresso il parere che l'opera fosse da ricondursi a un pittore abruzzese di estrazione neogiottesca emiliana, prossimo a Jacopo di Paolo⁹. Ma in un brevissimo giro di tempo la voce destinata ad assumere la maggiore autorevolezza sull'autore del Trittico di Beffi fu proprio quella di Ferdinando Bologna. Difatti già nel catalogo della succitata mostra che si aprì all'Aquila pochi mesi dopo l'evento romano, il giovanissimo studioso era in grado di riferire al pittore del trittico gli affreschi rinvenuti neppure due anni prima – fra l'inoltrata primavera e l'estate del 1946 – sulle pareti, la volta e l'arcone della cappella absidale maggiore della chiesa di San Silvestro all'Aquila nel corso della ricognizione effettuata a cura della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Abruzzo e del Molise – al tempo guidata da Umberto Chierici – per verificare gli eventuali danni cagionati dai bombardamenti del

secondo conflitto mondiale (fig. 2). Del ritrovamento diede per primo notizia lo stesso Chierici dalle pagine del *Bollettino d'arte* del 1949, ricordando fra le altre cose che il restauro dei dipinti era stato eseguito «dal prof. Augusto Cecconi Principi sotto la sorveglianza del dott. Ferdinando Bologna della Soprintendenza di Aquila»¹⁰. Ma sul rinvenimento vale la pena risentire la voce dello stesso Bologna in un saggio apparso in una sede che oggi, in tempi e in termini di valutazione della qualità della ricerca, risulterebbe quantomeno 'estragante', addirittura un *Calendario* (2001), una di quelle belle iniziative editoriali a cui nessuno studioso di oggi, specialmente fra i più giovani, potrebbe più permettersi di contribuire:

Assunto in Soprintendenza nel luglio 1946 come salariato facente funzione di ispettore storico dell'arte, non ancora ventunenne e non ancora laureato (la laurea la conseguì nel dicembre 1947), chi scrive queste pagine aveva fatto in tempo a cacciarsi anche lui sotto le volte di San Silvestro prima che fosse rimossa la controsoffittatura settecentesca, e con l'indimenticabile "don Antonio" De Dominicis, più grande d'età ma non meno giovane nell'entusiasmo, per giunta versatissimo nel cercamento, nel restauro e nella

9. BRANDI 1948, p. 11.

10. CHIERICI 1949, pp. 127-128, nota 6.

documentazione fotografica, aveva intrapreso un riesame a tappeto della pittura e della miniatura prodotte in Abruzzo fra Tre- e Quattrocento, al fine di individuare una sistemazione storico-critica adeguata per un complesso artistico che si era rivelato di respiro inconsueto fin dal primo momento, e si annunciava fra i più insoliti e più importanti¹¹.

Riuniti dunque il Trittico di Beffi e la tavola delle *Ultime Sette Parole di Cristo* agli affreschi di San Silvestro all'Aquila, Bologna abbracciò subito l'opinione di Carli quanto a estrazione culturale del pittore. Certamente la rarefazione delle testimonianze pittoriche del Trecento locale e, soprattutto, di esemplari su tavola non agevolava la contestualizzazione dell'opera, insolita anche per essere appunto un trittico, anziché un tabernacolo ad ante – una tipologia molto più documentata sul territorio regionale¹². I tempi non erano evidentemente ancora maturi neppure per Bologna perché si avesse consapevolezza dell'esistenza di una corrente tutta abruzzese nel grande alveo della pittura tardo-gotica italiana. Di lì a breve le lezioni fiorentine di Roberto Longhi nell'anno accademico 1953-1954, sia pure a lungo rimaste inedite, avrebbero iniziato ad aprire la strada in questa direzione¹³. Eppure, proprio alle soglie degli anni '50, il dibattito sul Maestro del Trittico di Beffi sembrava essersi già esaurito; e, in effetti, restò sostanzialmente fermo per diversi decenni, salvo alcuni accenni dello stesso Bologna ora nel catalogo della mostra *Opere d'arte nel Salernitano* del 1955¹⁴ ora in una delle sue note, tipicamente fittissime, a corredo del monumentale volume del 1969 sui *Pittori alla corte angioina di Napoli*¹⁵. L'argomento riprese improvvisamente vigore nel 1987 ancora una volta grazie a un saggio dello studioso aquilano dedicato agli esordi di Andrea Delitio, di cui Bologna rivendica l'estrazione abruzzese, anzi marsicana, individuandone un possibile incunabolo nella volta di una delle campate della navata destra della chiesa di San Giovanni Battista a Celano¹⁶. Nella compagine dei pittori coinvolti nell'impegnativa decorazione finanziata dall'infelice coppia costituita da Odoardo Colonna e Cobella dei conti di Celano, il Maestro del Trittico di Beffi appare al Bologna nel ruolo di *leader* di una delle due principali *équipe* in campo, e si sofferma sul suo *corpus*, ampliandolo, in una lunghissima nota in calce al contributo¹⁷. Da questa collocazione relativamente defilata Bologna esprime il suo convincimento che il maestro non fosse

abruzzese. La sua cultura – scrive lo studioso – «ha indubbiamente a che fare con quella senese – ma, per così dire: d'esportazione, e per altro già intinta di fiorentino – di un Martino di Bartolomeo collaborante a Pisa con Giovanni di Pietro da Napoli»¹⁸, e «non manca di accennare anche a riporti di tipo fiorentino-iberico, nel genere dello Starnina»¹⁹. Nel catalogo del Maestro del Trittico di Beffi, rivisto e aggiornato in quest'occasione, viene fatta rientrare anche la maggior parte dei minii dell'ornatissimo Messale Orsini da San Francesco a Guardiagrele²⁰, di cui avevano a loro tempo parlato sia Grazia Salvoni Savorini con attribuzione al séguito bolognese di Niccolò di Giacomo²¹ – riferimento ripreso da Chierici in rapporto agli affreschi di San Silvestro²² – sia Carli, che invece ne aveva rilevato addentellati con la produzione del miniatore napoletano Cristoforo Orimina²³. Nella stessa nota Bologna inoltre attribuisce al Maestro del Trittico di Beffi i fogli a lui noti fra quelli tolti o addirittura ritagliati dall'Antifonario Acquaviva, forse proveniente da Santa Maria di Propezzano²⁴; la coppia di pannelli con *Sant'Onofrio e la Maddalena* nel Museo Civico di Sulmona (dall'eremo di Sant'Onofrio al Morrone); la grande tavola con la *Morte della Vergine e quattro santi francescani* (oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila)²⁵, probabile *antependium* per l'altare maggiore di una chiesa minoritica localizzabile, a mio avviso, in area aprutina, forse a Teramo o a Campli²⁶; e due pinnacoli con *Profeti* individuati da Filippo Todini presso antiquari milanesi e oggi nelle collezioni di Palazzo Blu a Pisa, recentemente ricondotti al trittico di cui fece parte la cuspidale con *Dio Padre che dà la missione allo Spirito Santo*, riapparsa qualche anno fa presso lo Studio Grassi di New York²⁷. Nel frattempo, Serena Romano aveva impostato la questione del rapporto fra il Maestro del

18. BOLOGNA 1987, p. 20, nota 19.

19. BOLOGNA 1987, p. 20, nota 19.

20. Sul Messale, conservato nella Curia arcivescovile di Chieti: MANZARI 2007.

21. SALVONI SAVORINI 1933, pp. 17-18; SALVONI SAVORINI 1935, pp. 507-508.

22. CHERICI 1949, p. 126.

23. CARLI 1942 (1998), p. 204.

24. Si tratta dei ritagli con l'*Annunciazione* e le *Tentazioni di San Benedetto* presso la Fondazione Cini, Venezia, 2115 (168) e 2116 (169): F. Manzari in MEDICA - TONIOLO 2016, pp. 241-245, nn. 69a-b. Per un'ipotesi sulla destinazione dell'Antifonario a cui sono stati sottratti: PASQUALETTI 2010a, pp. 8-9; PASQUALETTI 2017b, p. 58, nota 94, con bibliografia.

25. DE MARCHI 2008, pp. 39-41; ROMANO 2008, p. 453; PASQUALETTI 2010a, pp. 17-23; PASQUALETTI 2022, pp. 175-177.

26. PASQUALETTI 2010a, pp. 17-23; PASQUALETTI 2022, pp. 176-177.

27. DE MARCHI 2013, con bibliografia.

11. BOLOGNA 2001a, pp. n.n.

12. Sull'argomento: PASQUALETTI 2020a.

13. LONGHI 1973.

14. BOLOGNA 1955, pp. 38-39.

15. BOLOGNA 1969, p. 341, nota 252.

16. BOLOGNA 1987.

17. BOLOGNA 1987, p. 20, nota 19. Sulla campagna pittorica di San Giovanni Battista a Celano si veda in seguito: ROMANO 1992, pp. 391-392, nota 12; CURZI 2008.

Trittico di Beffi e Nicola da Guardiagrele, avendo colto complicità formali tra gli affreschi di San Silvestro all'Aquila e gli smalti delle opere più antiche firmate dall'orafo abruzzese²⁸. Bologna non trascura questo nesso e affronta specificamente la questione in un contributo incentrato sull'*antependium* argenteo di Nicola da Guardiagrele per la Cattedrale di Teramo apparso nel settimo e ultimo volume dei *DAT* (2003), aderendo sostanzialmente alla proposta, pur attraverso una serie di distinguo²⁹.

A ogni modo, entro il *corpus* del Maestro del Trittico di Beffi, così come si è venuto espandendo nel corso dell'ultimo ventennio, il primo nucleo messo insieme da Bologna fra il 1948 e il 1987 continua a mantenere intatta la sua coerenza stilistica, a meno che per pigrizia filologica non si voglia negare capacità di crescita a un pittore in grado di progettare e seguire la campagna decorativa di San Silvestro all'Aquila, ove gli interventi della bottega e dei collaboratori sono stati ovviamente più massicci che in un dipinto su tavola di dimensioni tutto sommato contenute, come quello eponimo. Si può star certi, però, che a mettere la firma su ambedue i contratti deve essere stato il Maestro del Trittico di Beffi, possa egli identificarsi o meno nel pittore Leonardo di Sabino da Teramo, documentato a Sulmona dal 1385 e, in qualità di cittadino, dal 1394 al 1435, come personalmente ritengo sulla base di una diversa lettura delle fasi più antiche del suo percorso pittorico³⁰. Fino all'ultimo suo intervento sull'argomento, Bologna ha invece tenacemente ribadito l'estrazione senese del Maestro del Trittico di Beffi, «né aquilano né abruzzese»³¹, al cui catalogo oggi si aggiungono fra le altre cose la veste pittorica di statue lignee, come quelle di *Sant'Andrea* e di *Sant'Antonio abate* dalla chiesa di Sant'Orante a Ortucchio (Sulmona, Museo civico)³², il lacerto di *Annunciazione* affrescata nella chiesa di San Francesco della Scarpa a Sulmona (nell'attuale sacrestia destra)³³, e l'affresco distaccato dalla distrutta chiesa agostiniana di San Trifone a Roma (Roma, Biblioteca Angelica), che apre un intrigante capitolo sul soggiorno del pittore nell'Urbe al tempo del sulmonese Innocenzo VII Migliorati³⁴. Del resto, nel penultimo volume dei *DAT* (2005) lo studioso aveva già espunto con fermezza dal catalogo del Maestro del Trittico di Beffi la tavola effettivamente arcaica della *Maddalena*



Fig. 3: Maestro di Beffi, *Maddalena in estasi*. Parigi, G. Sarti.

in estasi presso la Galleria Sarti a Parigi³⁵, volgendone l'attribuzione in favore di Antonio d'Atri³⁶, che egli considera «un altro importante mediatore della cultura e dei modi del Maestro di San Silvestro per la terra vestina»³⁷ sullo scorcio del Trecento (fig. 3). Anche a prescindere dalla questione attributiva in senso stretto, resta oggettiva la vicinanza delle opere più antiche del Maestro del Trittico di Beffi alla tavola Sarti – per gli effetti cangianti, il formulario somatico, l'espressività ferina: un invito a riconsiderare l'apporto 'bolognese' nel percorso iniziale del pittore anche per il tramite di Antonio d'Atri.

28. ROMANO 1988.

29. BOLOGNA 2006.

30. Per quest'ipotesi: PASQUALETTI 2010a e PASQUALETTI 2019.

31. BOLOGNA 2006, p. 335.

32. PASQUALETTI 2010a, pp. 6-8; PASQUALETTI 2010b.

33. PASQUALETTI 2021, pp. 142-143.

34. PASQUALETTI 2019.

35. Pubblicata da DE MARCHI 2002 con attribuzione al Maestro del Trittico di Beffi.

36. BOLOGNA 2003b, p. 489.

37. BOLOGNA 2003a, p. 363.



Fig. 4: Antonio d'Atri, *Madonna col Bambino*.
Santa Maria Arabona (Manoppello, Chieti).



Fig. 5: Antonio d'Atri, *Madonna col Bambino*.
Chieti, Museo d'arte Costantino Barbella
(dalla chiesa di San Domenico).

ANTONIO D'ATRI

Per quanto noto agli eruditi abruzzesi sin dal secolo decimonono grazie a un affresco firmato e datato 1373 nella chiesa abbaziale di Santa Maria Arabona presso Manoppello (Chieti) (fig. 4)³⁸, Antonio d'Atri è, di fatto, un'altra creazione critica di Bologna, che lo portò alla ribalta degli studi in una pubblicazione d'occasione del 1983 dedicata alla 'Perdonanza', ossia all'indulgenza plenaria proclamata da papa Celestino V all'Aquila nel 1294³⁹. Al centro dell'intervento di Bologna è il dipinto murale nella lunetta della Porta Santa sul fianco sinistro della basilica di Santa Maria di Collemaggio, raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Pietro Celestino con la bolla del Perdono*, che lo studioso attribuisce ad Antonio d'Atri sul finire del secolo decimoquarto, anche giovandosi di un documento del 1397, un lascito testamentario non privo in verità di asperità interpretative⁴⁰. Di qui lo spunto per tracciare il primo catalogo del pittore sulla base della sicura paternità e dell'ancoraggio cronologico offerti dalla *Madonna col Bambino* di Santa Maria Arabona, oltretutto affiancata da una notevole *Crocifissione* della stessa mano, di cui Bologna valorizza le ascendenze bolognesi, con speciale riguardo alla documentata attività marchigiana di Andrea de' Bruni. In seguito, dalle pagine del quinto volume dei *DAT* (2001) Bologna assegnerà ad Antonio d'Atri non pochi dipinti murali tardo-trecenteschi aquilani sopravvissuti ai ricorrenti terremoti cittadini o riemersi grazie a una campagna di restauri⁴¹: la *Madonna col Bambino e Santi* nella lunetta del portale della chiesa monastica di Sant'Amico all'Aquila, importante anche per l'indicazione cronologica (1381) tramandata da un'iscrizione ancora leggibile; nel coro della stessa chiesa il lacerto con *Sant'Amico*; la *Madonna col Bambino e Sante* nella lunetta del portale di Santa Lucia dei Salesiani⁴²; il *Volto Santo di Lucca* sulla parete destra della chiesa di San Silvestro; un bel frammento col volto di una *Santa monaca* (Scolastica?) su un pilastro della basilica di Collemaggio⁴³. Per la contenuta espressività che le di-

38. Per una ricostruzione delle prime fasi della vicenda critica di Antonio d'Atri: PASQUALETTI 2009, pp. 52-53 con relative note e bibliografia.

39. BOLOGNA 1983.

40. BOLOGNA 1983, p. 48. Il documento testamentario di Simone di Cola da Cocullo richiamato dallo studioso è trascritto in ZANOTTI 1996, VI.2, p. 679.

41. BOLOGNA 2001b.

42. Trasferito da altra sede, perché la curvatura del dipinto non coincide con quella della lunetta: PASQUALETTI 2009, p. 65, nota 32.

43. Nella stessa sede Bologna attribuisce ad Antonio anche il busto di San Giovanni Battista nella basilica di Collemaggio: BOLOGNA 2001b, p. 228.



Fig. 6: Antonio d'Atri, *Banchetto di Erode* (part.).
L'Aquila, chiesa di San Domenico.

stingue, tutte queste opere devono ritenersi successive alle *Storie di San Giovanni Battista* affrescate in una cappella absidale di San Domenico all'Aquila, che ho potuto studiare e attribuire ad Antonio d'Atri poco prima del tragico sisma del 2009⁴⁴. Si tratta di una riprova particolarmente significativa dell'attività aquilana del maestro atriano a suo tempo argomentata da Bologna, anche per la rilevanza della committenza, per gli indizi cronologici che orientano il ciclo pittorico verso il 1377-1378 e per il plausibile collegamento con le attività confraternali che avevano sede nella chiesa dei padri predicatori. Antonio aveva oltretutto lavorato poco prima nella chiesa dei domenicani di Chieti, come attesta il notevole affresco della *Madonna col Bambino*, oggi conservato nel Museo d'arte Costantino Barbella (fig. 5), contraddistinto dallo stesso accento sapidamente bolognese delle *Storie del Battista*, ricche di anacoluti compositivi e di figure caratterizzate da incarnati lustri, veemenze espressive e slogate gestualità esaltate dalle vesti aderenti ai corpi come una seconda pelle (fig. 6)⁴⁵. Benché Bologna rimanesse fortemente convinto della

virata neo-senese di Antonio anche per effetto dei contatti col Maestro del Trittico di Beffi, di fatto i dipinti murali lasciati all'Aquila dal pittore atriano aprono la via al riconoscimento dell'apporto 'adriatico' nella gestazione della pittura tardo-gotica delle aree interne dell'Abruzzo. Quanto alla sua città natale, documentano la fase più tarda del pittore alcuni tabelloni 'pro anima' affrescati sui pilastri della Cattedrale, già quattrocenteschi per Bologna, verosimilmente ancora trecenteschi a mio parere, considerato il sapore neogiottesco di quelli meglio leggibili: *San Nicola di Bari* e *Santa Caterina d'Alessandria*, *San Giovanni Battista nel deserto*, e, sebbene lacunosa, la *Madonna col Bambino incoronata dagli Angeli*⁴⁶. Fra l'altro, Bologna non ha mancato neppure di sfiorare l'ipotesi di una sorta di subentro da parte di Antonio d'Atri a colui che costituisce, a mio avviso, il suo immediato predecessore nella città natale⁴⁷, vale a dire il Maestro di Offida, specie se, come ritiene Pierluigi Leone de Castris, costui possa identificarsi con il pittore Luca d'Atri, celebrato dal giurista conterraneo Luca da Penne⁴⁸.

44. PASQUALETTI 2009.

45. PASQUALETTI 2009, p. 52.

46. BOLOGNA 1983, PASQUALETTI 2009, pp. 56-57. Sugli affreschi della Cattedrale di Atri cfr. anche LEONE DE CASTRIS 2001; LEONE DE CASTRIS 2015, pp. 298-311. Bologna riconosce ad Antonio d'Atri anche il *San Giacomo maggiore* staccato dalla chiesa di San Pietro ad Alba Fucens, ora al Museo della Marsica, Celano (BOLOGNA 2001a, p. 229, nota 4). Sulla plausibile attività marsicana di Antonio cfr. anche PASQUALETTI 2021b.

47. BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984, p. 286, ove lo studioso aquilano assegna ad Antonio d'Atri due affreschi su uno dei pilastri del Duomo di Atri (*San Nicola di Bari* e *Caterina d'Alessandria*; *San Giovanni Battista nel deserto*), già riferiti dal Berenson al Maestro di Offida.

48. Lo spartiacque storiografico sul Maestro di Offida è rappresentato da un contributo a due mani di Bologna e Pierluigi Leone de Castris (BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984) che espande di molto e puntualizza quanto il primo dei due studiosi aveva condensato nelle poche righe di una nota in calce a un articolo di oltre vent'anni prima: BOLOGNA 1961, pp. 46-47, nota 49. Per l'identificazione con Luca d'Atri: LEONE DE CASTRIS 2001, LEONE DE CASTRIS 2006a, LEONE DE CASTRIS 2006b, LEONE DE CASTRIS 2015, pp. 262-285. Per un punto sulla vicenda critica con nuove considerazioni sul Trittico di Tursi: PASQUALETTI 2017a.

IL MAESTRO DI SANTA MARIA IN PLATEA A CAMPLI

Il ritorno di Antonio d'Atri nella sua terra d'origine contribuì all'imprinting del Maestro del *Giudizio* di Loreto Aprutino, campione della fase tardo-gotica della pittura teramana, distaccatosi da una costola di quell'*alter ego* del Maestro di Offida che è il Maestro di Santa Maria in Platea a Campli (Teramo)⁴⁹. Meno mobile e prolifico del Maestro di Offida, giacché la sua attività restò confinata a quanto pare fra il versante aprutino e quello attualmente laziale dei Monti della Laga, il Maestro di Santa Maria in Platea a Campli prende il nome convenzionale dalla decorazione pittorica della cripta della collegiata alla quale Bologna riserva un importante approfondimento nel quarto volume dei *DAT* (1996)⁵⁰. Il saggio segue un precedente accenno rivolto dallo studioso alla questione all'interno di un contributo a carattere panoramico del 1993⁵¹, sufficiente però a riscattare quel ciclo dalla cronologia tarda precedentemente assegnatagli e dall'insoddisfacente rimando all'ambito di Giovanni di Corraduccio da Foligno⁵².

Il Maestro lavorò anche all'affrescatura di due cappelle-ciborio addossate alla controfacciata della chiesa di San Francesco a Campli, che formano una sorta di endonartece ai lati del portale (fig. 7). Dal punto di vista dei soggetti, le pitture superstiti non autorizzano per nessuno dei due sacelli l'identificazione con la cappella intitolata a sant'Amico concessa dal vescovo di Teramo nel 1378⁵³. Sul piano stilistico esse appaiono invece perfettamente consone a quella data, anche in considerazione della stretta vicinanza – portata all'attenzione degli studi proprio da Bologna – con le *Storie dell'Infanzia di Cristo* dipinte dal Maestro di Santa Maria in Platea a Campli sulle ante doppie di uno smembrato tabernacolo nella Pinacoteca Capitolina (ex collezione Sterbini, Roma), datato 1376-1378 dall'iscrizione parzialmente conservata sul lato esterno degli sportelli⁵⁴. Non essendo al corrente di quest'indicazione cronologica normalmente nascosta alla vista e resa nota soltanto da una relazione di restauro⁵⁵, Bologna pensava in verità a una cronologia più alta di circa quattro decenni per le tavole Sterbini e per gli affreschi di San France-



Fig. 7: Maestro di Santa Maria in Platea a Campli, *Vergine annunciata* (part.). Campli, chiesa di San Francesco.

sco a Campli, ravvisandovi oltretutto la presenza di una componente tardo-giottesca affine a quella degli affreschi della cappella Barrile in San Lorenzo Maggiore a Napoli «nell'unità d'una circolazione culturale promulgata dalla capitale del Regno»⁵⁶. Arcaismi compositivi e spaziali, tenera pastosità d'incarnati e inclinazione patetica delle figure meglio s'accordano però con la restituzione tipicamente 'umbra' – fra Spoleto e l'Abruzzo aquilano – dei testi figurativi della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Del resto, è lo stesso Bologna ad avvedersene quando, solo poche righe più avanti del brano appena citato, riconosce che la vicenda del Maestro di Santa Maria in Platea a Campli vada letta anche

in parallelo stretto con l'episodio rappresentato dalle penetrazioni in territorio aquilano di cose provenienti dall'Umbria meridionale. Vale a dire, in parallelo con l'opera del Maestro di Fossa, il quale lavorando fra Spoleto e L'Aquila non più tardi del 1330-40, era stato uno dei primi a far combaciare nell'unità della matrice "umbra" i prelievi effettuati contemporaneamente delle *Storie di Cristo* nel transetto del San Francesco inferiore ad Assisi e dagli affreschi napoletani di San Lorenzo⁵⁷.

49. PASQUALETTI 2003, PASQUALETTI 2005.

50. BOLOGNA 1996.

51. BOLOGNA 1993, pp. 233-234.

52. Gli affreschi rappresentano i *Quattro evangelisti* nella volta a crociera di una delle campate della navatella centrale; la *Resurrezione*, la *Pentecoste*, *La prova della vera Croce*, *Sant'Orsola con le vergini compagne* sulle pareti delle campate terminali della cripta.

53. Sulle cappelle di San Francesco ad Amatrice v. da ultimo PASQUALETTI 2022, pp. 142-144, con bibliografia.

54. Per la corretta interpretazione del complesso come tabernacolo: PASQUALETTI 2020a, pp. 191-193.

55. NIMMO 1975.

56. BOLOGNA 1996, p. 525.

57. BOLOGNA 1996, p. 526.

Il tabernacolo di cui un tempo fecero parte le tavole capitoline era verosimilmente destinato proprio a una delle chiese – fra Campoli e Amatrice – in cui il Maestro lavorò ad affresco, e certamente racchiudeva un gruppo ligneo della *Madonna col Bambino* di circa 150 cm, che tenderei a immaginare dotato dell'asciutta sagoma, dell'ovale sfinato, degli occhi dal taglio allungato caratteristici delle tante Madonne intagliate e dipinte, anche di provenienza aprutina, assegnate al Maestro della Santa Caterina Gualino⁵⁸ – *alter ego* scultoreo del Maestro di Santa Maria in Platea a Campoli, come suggeriva Francesco Aceto proprio nel quarto volume dei *DAT*⁵⁹. Non è anzi da escludere che i nomi convenzionali del pittore e dell'intagliatore possano congiungersi in un'unica, polivalente bottega⁶⁰, in grado di seguire tutte le fasi di produzione di quel complesso d'altare, dall'intaglio all'ingessatura, dall'applicazione di lamine metalliche alla pittura vera e propria, secondo una prassi comune nell'Italia centrale appenninica del tardo Medioevo⁶¹.

IL MAESTRO DI FOSSA E COMPAGNI

La consapevolezza che l'Abruzzo del Trecento non fosse la mera cassa di risonanza dei fatti artistici della capitale del Regno si fa strada a partire almeno dalle succitate lezioni longhiane del 1953-1954 con la creazione critica della triade Maestro del 1310 (poi del Dittico Cini) - Maestro di Fossa - Maestro del Crocifisso d'Argento⁶². Nelle more della pubblicazione di quelle dispense («sulla questione si attende sempre il saggio promesso dal Longhi»⁶³), Bologna si confronta con l'argomento affidandosi ancora una volta a una lunga e articolata nota in calce al sesto capitolo (*I napoletani di fronte a Giotto*) dei *Pittori alla corte angioina di Napoli*⁶⁴. Lo spunto gli è fornito dall'incontro col nome di un pittore senza opere, quel Bartolomeo dall'Aquila, che il 21 marzo 1328 riceve il saldo di venti once d'oro per la decorazione di una cappella nella reale basilica napoletana di Santa Chiara, commissionatagli nell'ottobre del 1326 dalla regina Sancha di Maiorca, assieme al figliastro Carlo duca di Calabria.

58. PASQUALETTI 2020a, pp. 191-193.

59. ACETO 1996, p. 437. Sul Maestro della Santa Caterina Gualino: PREVITALI 1965 (1991), PREVITALI 1966 (1991), CARLI 1984 (1998), PREVITALI 1984 (1991).

60. PASQUALETTI 2022, p. 146.

61. Sull'argomento, oltre ai lavori di Previtali citati *supra* a nota 59: PREVITALI 1986 (1991), FRATINI 1998, FRATINI 1999, DELPRIORI 2015.

62. LONGHI 1973.

63. BOLOGNA 1969, p. 283, nota 49.

64. BOLOGNA 1969, p. 283, nota 49. Sul documento: LEONE DE CASTRIS 2006, p. 82, nota 16.



Fig. 8: Maestro di Fossa, *Madonna col Bambino*. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (dalla chiesa di Santa Maria ad Cryptas, Fossa) (foto Gino Di Paolo, Pescara).

L'incarico si svolse dunque fra la venuta a Napoli di Montano d'Arezzo (documentato dal mese di agosto 1305)⁶⁵ e di Pietro Cavallini (documentato dal 10 giugno 1308)⁶⁶ da un lato, e il soggiorno di Giotto dall'altro, che ebbe inizio nel mese di dicembre del 1328 e fu indubbiamente propiziato dalla breve signoria fiorentina del duca di Calabria poc'anzi rammentato (8 gennaio 1326 - 9 novembre 1328)⁶⁷. Proprio grazie agli studi di Bologna, è da tempo risaputo che le preferenze artistiche della corte angioina e dei maggiori esponenti della vita civile e religiosa partenopea vennero indirizzandosi da Carlo II in avanti verso le rivoluzionarie novità centro-italiane. In più che plausibile sintonia con tali orientamenti, la presenza di Bartolomeo a Napoli è sintomatico indizio del fatto che la penetrazione del linguaggio assisiato in Abruzzo deve essersi verificata abbastanza presto da consentire a un pittore di origine aquilana di essere convocato a lavorare nella 'chiesa

65. LEONE DE CASTRIS 1986, p. 205, nota 6.

66. ACETO 1992, pp. 62-63.

67. Sui tempi di Giotto a Napoli: CAGLIOTI 2005, pp. 34-42; MEDICA 2005, pp. 39-41; LEONE DE CASTRIS 2006c, pp. 13-39, 234-240.



Fig. 9: Maestro della Croce di Trevi, *Madonna col Bambino e Santi*.
L'Aquila, chiesa di San Silvestro, portale laterale (foto Gino Di Paolo, Pescara).

del re' giusto alla vigilia dell'arrivo di Giotto nella capitale angioina. Nel 1969 Bologna congettura pertanto che l'identikit dell'altrimenti ignoto Bartolomeo debba approssimarsi a quello del Maestro di Fossa, così denominato dall'antico borgo aquilano da cui viene la stupenda custodia mariana ad ante mobili conservata nel Museo Nazionale d'Abruzzo (fig. 8)⁶⁸. Nella stessa sede Bologna tiene inoltre a precisare che il Maestro di Fossa «è una vera e propria prosecuzione dell'altro più antico, anch'esso umbro», al quale spetta fra le altre cose il dittico Cini con la *Derisione*, la *Flagellazione* e la *Crocifissione* proveniente dall'Aquila, secondo la testimonianza di Longhi⁶⁹. Pertanto Bologna conclude:

Sembra perciò assai probabile che la cultura pittorica di cui poté essere portatore Bartolomeo dall'Aquila sia stata assai simile a quella rivelata da tutti questi dipinti. È certo, a conferma, che opere di scultura presenti nel Napoletano come la «Madonna» in legno di Santa Maria delle Grazie a Pugliano dipendono strettamente da opere come le «Madonne» in legno di Scurcola Marsicana, di San Silvestro all'Aquila, di Fossa (giusto al centro degli sportelli di cui sopra), del Duomo di Spoleto etc., ben note alla letteratura abruzzese [...]. Resta per conseguenza aperto il problema

della presenza a Napoli di fatti pittorici simili a quelli del Maestro di Fossa⁷⁰.

Del resto, la *Madonna* di Fossa (con quelle collegate di Scurcola e dell'Aquila) non fu certo un meteorite caduto in terra d'Abruzzo, bensì il frutto della pervasiva diffusione dei modelli assisiati ai confini settentrionali del Regno di Napoli, secondo l'interpretazione alternativa alla norma toscana, oltretutto percorsa da fremiti ultramontani, che ne diedero gli umbri 'alla sinistra del Tevere', per ricorrere alla notissima definizione di Giovanni Previtali. Tale penetrazione fu in grado di incidere profondamente sugli sviluppi della pittura trecentesca in Abruzzo, anche e soprattutto perché dal territorio spoletino giunsero non soltanto opere mobili. Prima ancora che il Maestro di Fossa dipingesse entro il sesto decennio del secolo le *Storie di San Ludovico di Tolosa* nella chiesa di San Francesco della Scarpa a Sulmona⁷¹, altri 'umbri' furono attivi in Abruzzo come frescanti, primo fra tutti – cronologicamente parlando – il Maestro del Dittico Cini, recentemente ribattezzato 'della Croce di Trevi', che fu il principale riferimento formativo per lo stesso Maestro di Fossa⁷².

68. Sul tabernacolo, purtroppo privato delle ante dipinte a causa di un furto commesso nel 1979: PASQUALETTI 2020a, PASQUALETTI 2021a, con bibliografia.

69. LONGHI 1973, pp. 22, 23, 31.

70. BOLOGNA 1969, p. 283, nota 49.

71. PASQUALETTI 2022, pp. 146-156, con bibliografia.

72. PASQUALETTI 2020b, con bibliografia.

È stata la chiesa di San Silvestro all'Aquila a restituire una prova inedita e particolarmente importante – trattandosi appunto di un dipinto murale – del Maestro della Croce di Trevi, la cui personalità artistica Longhi assorbiva sotto il nome convenzionale di Maestro del 1310. La valorizzazione della notizia relativa alla provenienza aquilana del Dittico Cini consente di contestualizzare come meglio non si potrebbe desiderare la *Madonna col Bambino e santi* dipinta intorno al 1330 nella lunetta del portale laterale destro dell'edificio sacro, documento cruciale dell'operatività *in situ* del Maestro della Croce di Trevi (fig. 9), al quale si aggiungono le *Storie di Sant'Agnese* nella chiesa di San Francesco a Fontecchio (L'Aquila)⁷³. La recente individuazione di prove ad affresco lasciate sul territorio aquilano anche dal sofisticato e misterioso Maestro del Crocifisso d'Argento (fig. 10)⁷⁴ – il più francesizzante di tutti – solleva naturalmente più di un interrogativo sull'origine geografica di questi pittori e ridona attualità alla brillante congettura di Bologna formulata oltre mezzo secolo fa.

In definitiva, mettendo a frutto gli studi di Bologna sulla pittura tardo-medievale in Abruzzo con vigile attenzione anche agli accenni 'di passata' – per usare un'altra delle sue espressioni – e col conforto dello scavo d'archivio, della rilettura delle fonti e della continua perlustrazione del territorio, esce delineato un tracciato abruzzese nella pittura italiana fra la metà del Trecento e i decenni iniziali del secolo successivo, che per continuità e riconoscibilità può finalmente aspirare al nome e alla dignità di 'scuola'.

73. PASQUALETTI 2020b e PASQUALETTI 2022, pp. 78-83, con bibliografia.

74. Si tratta della *Madonna col Bambino* nella chiesa di Santa Maria della Croce a Roio Poggio (L'Aquila): PASQUALETTI 2020b, pp. 11-12.



Fig. 10: Maestro del Crocifisso d'Argento, *Madonna col Bambino*.
Roio Poggio (L'Aquila), chiesa di Santa Maria della Croce (foto Gino Di Paolo, Pescara).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ACETO 1990 = F. Aceto, “‘Magistri’ e cantieri nel ‘Regnum Siciliae’: l’Abruzzo e la cerchia federiciana”, in *Bollettino d’arte* 75, 1990: 15-96.
- ACETO 1992 = F. Aceto, “Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni”, in *Prospettiva* 67, 1992: 53-65.
- ACETO 1996 = F. Aceto, “La chiesa di Francesco a Campli”, in *La valle della Vibrata e del Salinello*, 2 (Documenti dell’Abruzzo teramano, IV), Pescara 1996: 429-441.
- BERENSON 1932 = B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.
- BOLOGNA 1948 = *I^a Mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra (L’Aquila, 1948), a cura di F. Bologna, Aquila 1948.
- BOLOGNA 1955 = *Opere d’arte nel Salernitano dal XII al XVIII*, catalogo della mostra (Salerno, cattedrale, settembre 1954 - settembre 1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.
- BOLOGNA 1961 = F. Bologna, “Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e Antonius Magister”, in *Arte antica e moderna* 4, 1961: 46-47.
- BOLOGNA 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell’arte nell’età fridericiana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 1983 = F. Bologna, “La Perdonanza di Celestino V nelle arti figurative e la Porta Santa del 1397 a Collemaggio”, in F. Bologna - A. Clementi - G. Marinangeli, *La Perdonanza Celestiniana a L’Aquila*, L’Aquila 1983: 43-63.
- BOLOGNA - LEONE DE CASTRIS 1984 = F. Bologna - P. Leone de Castris, “Percorso del Maestro di Offida”, in *Studi in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984: 283-305.
- BOLOGNA 1987 = F. Bologna, “La ‘Madonna’ di Cese e il problema degli esordi di Andrea Delitio”, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1987*, 2, L’Aquila 1987: 1-27.
- BOLOGNA 1993 = F. Bologna, “Per una storia delle arti medioevali”, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, Napoli 1993: 217-242.
- BOLOGNA 1996 = F. Bologna, “Affreschi della cripta. Chiesa di Santa Maria in Platea. Campli”, in *La valle della Vibrata e del Salinello*, 2 (Documenti dell’Abruzzo teramano, IV), Pescara 1996: 512-532.
- BOLOGNA 1997 = F. Bologna, *La Fontana della Rivera detta delle “Novantanove Cannelle*, L’Aquila 1997 (nuova edizione ampliata, L’Aquila 2018).
- BOLOGNA 2001a = F. Bologna, “Aggiunte ad Antonio d’Atri”, in *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, V), Teramo 2001: 226-229.
- BOLOGNA 2001b = F. Bologna, “Il Maestro di San Silvestro all’Aquila”, in *Calendario della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo*, Teramo 2001.
- BOLOGNA 2003a = F. Bologna, “Giudizio Universale e altri affreschi. Chiesa di Santa Maria in Piano Loreto Aprutino”, in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, VI), Teramo 2003: 348-365.
- BOLOGNA 2003b = F. Bologna, “Crocifissione di Antonio d’Atri e altri affreschi. Chiesa di Sant’Agostino. Penne”, in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, VI), Teramo 2003: 485-489.

- BOLOGNA 2006 = F. Bologna, “Antependium, gli smalti. Cattedrale, Teramo”, in *Teramo e la valle del Tordino*, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, VII), Teramo 2006: 334-340.
- BRANDI 1948 = 5. *mostra di restauri*, catalogo della mostra, Roma 1948.
- CAGLIOTI 2005 = F. Caglioti, “Giovanni di Balduccio a Bologna: l’‘Annunciazione’ per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)”, in *Prospettiva* 117-118, 2005 (2006): 21-62.
- CARLI 1942 (1998) = E. Carli, “Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo”, in *Rivista del R. Istituto d’Archeologia e Storia dell’Arte* IX, 1942: 164-211; ora in E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998: 195-222.
- CARLI 1984 (1998) = E. Carli, “Per il ‘Maestro della Santa Caterina Gualino’”, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984: 59-69; ora in E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998: 65-68.
- CHIERICI 1949 = U. Chierici, “Gli affreschi della chiesa di San Silvestro in Aquila”, in *Bollettino d’arte* XX-XIV, 1949: 111-128.
- CURZI 2008 = G. Curzi, “Il cantiere pittorico della chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista a Celano”, in *Universitates e baronie: arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno (Guardiagrele - Chieti, 9-11 novembre 2006), a cura di G. Curzi - F. Manzari - P.F. Pistilli, Pescara 2008.
- DELPRIORI 2015 = A. Delpriori, *La Scuola di Spoleto: immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015.
- DE MARCHI 2002 = A. De Marchi, “Maître du triptyque de Beffi, L’extase de sainte Marie Madeleine / Master of the Beffi Triptych, The Ecstasy of St. Mary Magdalen”, in G. Sarti, *Fonds d’or et fonds peints italiens (1300-1560) / Italian Gold Grounds and Painted Grounds (1300-1560)*, catalogue n° 3, Paris 2002: 54-63.
- DE MARCHI 2008 = A. De Marchi, “Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica da Andrea de’ Bruni a Nicola di maestro Antonio”, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi - M. Mazzalupi, Milano - Jesi 2008: 15-95.
- DE MARCHI 2013 = A. De Marchi, “Master of Beffi (Leonardo di Sabino di Teramo?)”, in Grassi Studio, *Italian Paintings*, TEFAF 2013, Maastricht, New York 2013: 15-21.
- FRATINI 1998 = C. Fratini, “Scultura lignea policroma e pittura nell’Umbria del Trecento”, in *Commentari d’arte* IV, 1998: 37-44.
- FRATINI 1999 = C. Fratini, “Nuove acquisizioni per la scultura ‘umbra’ trecentesca”, in *Scultura e arredo in legno tra Marche e Umbria*, atti del convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997) a cura di G.B. Fidanza, Perugia 1999: 43-56.
- LEONE DE CASTRIS 1986 = P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.
- LEONE DE CASTRIS 2001 = P. Leone de Castris, “Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento”, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, V), Pescara 2001: 215-225.
- LEONE DE CASTRIS 2006a = P. Leone de Castris, “Gli affreschi del presunto Luca d’Atri. Chiesa di San Domenico. Teramo”, in *Teramo e la valle del Tordino*, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, VII), Teramo 2006: 429-439.
- LEONE DE CASTRIS 2006b = P. Leone de Castris, “Appendice”, in *Teramo e la valle del Tordino*, 1 (Documenti dell’Abruzzo teramano, VII), Teramo 2006: 440-453.
- LEONE DE CASTRIS 2006c = P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.
- LEONE DE CASTRIS 2015 = P. Leone de Castris, “La pittura e le arti decorative”, in *Civitas Penne: il Medioevo delle arti*, a cura di L. Franchi dell’Orto, Roma 2015 (Storia e civiltà di Penne, 4): 242-333.

- LONGHI 1973 = *La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense del corso 1953/54 di Roberto Longhi redatte da Mina Gregori*, Firenze 1973.
- MANZARI 2007 = F. Manzari, *Il Messale Orsini per la chiesa di San Francesco a Guardiagrele: un libro liturgico tra pittura e miniatura dell'Italia centro-meridionale*, Pescara 2007.
- MEDICA 2005 = M. Medica, "Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna", in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (MI) 2005: 37-53.
- MEDICA - TONIOLO 2016 = *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini: pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di M. Medica - F. Toniolo, Cinisello Balsamo (MI) 2016.
- VAN MARLE 1927 = Raimond van Marle, *The Development of Italian Schools of Paintings*, VIII, Den Haag 1927.
- NIMMO 1975 = M. Nimmo, "Le 'Storie dell'Infanzia di Cristo' nella Pinacoteca Capitolina: interventi di restauro", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* 22, 1975: 10-25.
- PASQUALETTI 2003 = C. Pasqualetti, "Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino. I'", in *Prospettiva* 109, 2003 (2004): 2-26.
- PASQUALETTI 2005 = C. Pasqualetti, "Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino. II'", in *Prospettiva* 117-118, 2005 (2006): 63-99.
- PASQUALETTI 2009 = C. Pasqualetti, "Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila", in *Prospettiva* 133, 2009: 46-68.
- PASQUALETTI 2010a = C. Pasqualetti, "«Ego Nardus magistri Sabini de Teramo»: sull'identità del 'Maestro di Beffi' e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele", in *Prospettiva* 139-140, 2010 (2012): 4-34.
- PASQUALETTI 2010b = C. Pasqualetti, "Riflessioni intorno a una *societas* artistica sulmonese del tardo Medioevo (con una novità sul Maestro di Beffi)", in *Il Molise medievale: archeologia e arte*, a cura di C. Ebanista - A. Monciatti, Borgo S. Lorenzo (FI) 2010: 271-281.
- PASQUALETTI 2013 = C. Pasqualetti, "L'Aquila come Gerusalemme? Alle origini di una tradizione storiografica", in *Architettura e identità locali*, a cura di F.P. Di Teodoro - L. Corrain, Firenze 2013: 255-270.
- PASQUALETTI 2017a = C. Pasqualetti, "A cavallo della linea del Tronto. Ricerche sul Maestro di Offida, con una rilettura del trittico di Tursi e qualche considerazione su 'Luca d'Atri'", in *Pittura del Trecento nelle Marche: approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2016), a cura di B. Cleri - M. Minardi, Foligno (PG) 2017: 241-266.
- PASQUALETTI 2017b = C. Pasqualetti, "Novità sul Pontificale Calderini e sulle vicende della miniatura tra l'Aquila e Roma negli anni del Grande Scisma (con una novità su Zacara da Teramo, 'scriptore et miniatore')", in *Prospettiva* 165/166, 2017 (2018): 32-59.
- PASQUALETTI 2020a = C. Pasqualetti, "Central Italian 'Tabernacula': a Survey", in *The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400 (= Medievalia. Revista d'Estudis Medievals* 23/1, 2020), ed. by F. Gutiérrez Baños - J. Kroesen - E. Andersen, Bellaterra 2020: 183-230.
- PASQUALETTI 2020b = C. Pasqualetti, "Pittori di confine. Nuove ricerche e scoperte sui trecentisti 'umbri' in Abruzzo", in *Paragone* 149 (839), 2020: 3-20.
- PASQUALETTI 2021a = C. Pasqualetti, "La 'Madonna di Fossa'. Storia, critica e contesto di un capolavoro nel panorama italiano dei tabernacoli monumentali", in *Santa Maria ad Cryptas. Storia, arte, restauri*, a cura di M. Maccherini - L. Pezzuto, Roma - Napoli 2021: 85-95.
- PASQUALETTI 2021b = C. Pasqualetti, "Nell'orbita di Antonio d'Atri: la 'Madonna di Vico' ad Avezzano", in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti - A. Di Benedetto - R. Lattuada - O. Scognamiglio, Todi (PG) 2021: 29-33.

- PASQUALETTI 2022 = C. Pasqualetti, “Comunicare per immagini nell’Abruzzo francescano, dalle origini agli albori dell’Osservanza”, in *Provincia Pinnensis. Il Medioevo francescano. Architettura, arti figurative, musica*, Roma 2022 (Storia e civiltà di Penne, 5): 68-185.
- PREVITALI 1965 = G. Previtali, “Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento”, in *Paragone* 181, 1965; ora in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991: 5-11, 13-15.
- PREVITALI 1966 = G. Previtali, “Un’aggiunta al ‘Maestro della Santa Caterina Gualino’”, in *Paragone* 197, 1966; ora in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991: 11-13.
- PREVITALI 1984 = G. Previtali, “Due lezioni sulla scultura ‘umbra’ del Trecento, II. L’ Umbria alla sinistra del Tevere. 1. Maestri ‘espressionisti’ tra Assisi, Foligno e Spoleto; 2. verso Ascoli e Teramo: il ‘Maestro della Santa Caterina’”, in *Prospettiva* 38, 1984; ora in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991: 70-76, 80-81.
- PREVITALI 1986 = G. Previtali, “Due lezioni sulla scultura ‘umbra’ del Trecento, II. L’ Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L’Aquila: il ‘Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto’ e quello ‘del Crocifisso di Visso’”, in *Prospettiva* 44, 1986; ora in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, 76-82.
- ROMANO 1988 = S. Romano, “Nicola da Guardiagrele: alcune tracce di gotico internazionale in Abruzzo”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* XVIII/1, 1988: 215-230.
- ROMANO 1992 = S. Romano, *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.
- ROMANO 2008 = S. Romano, “La via degli smalti. Nicola da Guardiagrele e il mondo della pittura”, in *Nicola da Guardiagrele: orafo tra Medioevo e Rinascimento. Le opere. I restauri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 28 ottobre - 8 dicembre 2008; Chieti, 17 dicembre 2008 - 30 gennaio 2009; L’Aquila, 6 febbraio - 15 marzo 2009), a cura di S. Guido, Todi (PG) 2008: 451-472.
- SALVONI SAVORINI 1933 = G. Salvoni Savorini, *Monumenti della miniatura negli Abruzzi*, estratto degli atti del convegno storico abruzzese-molisano (Casalbordino, 25-29 marzo 1931), Casalbordino (CH) 1933: 5-29.
- SALVONI SAVORINI 1935 = G. Salvoni Savorini, “Monumenti della miniatura negli Abruzzi”, *Convegno storico abruzzese-molisano, Atti e memorie*, II, Casalbordino (CH) 1935: 495-519.
- ZANOTTI 1996 = *Regesti celestini di Ludovico Zanotti*, a cura di F. Avagliano - W. Capezzali, VI, 2, L’Aquila 1996 (1999).

IL CASO APONTE. UN ESEMPIO DELLE «ROTTE MEDITERRANEE» DI FERDINANDO BOLOGNA

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS*

L'articolo è dedicato alla figura di Pedro de Aponte, che fu uno dei protagonisti delle 'rotte mediterranee', ovvero di quella intensa circolazione di artisti e idee tra le diverse sponde del Mediterraneo aragonese e poi spagnolo, tracciate da Ferdinando Bologna. La ricostruzione della biografia e della carriera dell'artista è stata molto dibattuta dalla critica e gli orientamenti sono ancora oggi divergenti. In questo articolo si segue e si avvalorava quanto ipotizzato a suo tempo da Ferdinando Bologna. Viene poi approfonditamente indagato in particolare il rapporto con il colto committente Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona duca d'Atri e conte di Conversano. Si avanza infine l'inedita proposta di avvicinare allo stile di Pedro de Aponte il disegno da cui sono tratte le illustrazioni xilografiche presenti nelle due edizioni del *Calendarium omnium mensium* curate da Andrea Matteo Acquaviva e stampate a Napoli nel 1519 e nel 1523 da Antonio Frezza.

*The article is dedicated to Pedro de Aponte, who was one of the protagonists of the 'Mediterranean routes' – that intense circulation of artists and ideas between the different shores of the Aragonese and then Spanish Mediterranean – which were plotted by Ferdinando Bologna. The reconstruction of the artist's biography and career has been much debated by critics and the orientations are still different today. This article follows and validates what was hypothesized at the time by Ferdinando Bologna. The relationship with the cultured client Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona duke of Atri and count of Conversano is then thoroughly investigated. Finally, the unpublished proposal is made to attribute to Pedro de Aponte the drawings from which the woodcut illustrations present in the two editions of the *Calendarium omnium mensium*, which were edited by Andrea Matteo Acquaviva and which were printed in Naples by Antonio Frezza in 1519 and 1523.*

Per tutta la vita, dal saggio sul Maestro di San Giovanni da Capestrano, del 1950, e dalla recensione del 1953 alla mostra dei *Primitifs méditerranéens*, sino al catalogo della mostra del 2008 sugli avori medievali di Salerno¹, Ferdinando Bologna ha sempre perseguito e difeso spesso in modo anche polemico una *sua*, innovativa geografia (e storia) dell'arte tra Italia e Europa a cavallo tra l'età medioevale e quella moderna.

Nel 1977, in un libro che già nel titolo riassumeva questa idea e questa prospettiva storiografica, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, nel tracciare a mano libera le vie di terra e d'acqua lungo le quali s'era sviluppata la cultura artistica di Napoli e del Meridione d'Italia nell'età del Rinascimento – sull'asse non solo e non tanto con Roma e Firenze, ma con la Spagna, le Fiandre e la Provenza –, Ferdinando ironizzava ad esempio sul fatto che, sebbene

[...] da cinquant'anni si discute contro il pan-toscanismo e le sue distorsioni, merita tutt'oggi più considerazione il cer-

catore che riconosce un frammento di predella di Bicci di Lorenzo o riconnette le membra di un piccolo 'fallimmagini' fiorentino o senese fra Tre e Quattrocento, che non l'ingenuo che ricompona la fisionomia d'un maestro anonimo, ma d'importanza primaria per la storia artistico-culturale, poniamo in Campania, in Abruzzo o nelle vallate alpine².

Non voglio oggi dilungarmi sul significato e il peso metodologico – grandissimo – che questa prospettiva, quella delle «rotte mediterranee», ha avuto su tanti dei suoi allievi, sia su quelli di più antica data, sia, cosa ancor più importante, su quelli più giovani. Voglio provare piuttosto a concretare questo modello di lettura in un caso specifico, che ben si adatta, fra l'altro, a dar conto di un'altra delle caratteristiche del modo di Ferdinando di fare storia dell'arte, quell'«intreccio fitto fra gli eventi storici, il contesto, e i fenomeni artistici», quel metodo «globale» capace – cito le sue parole – di incrociare la «linea storico-sociale, che parte [...] dalla triade Antal-Hauser-Klingender [...] con le] capacità storico-filologiche derivate dall'eredità di Toesca e di Longhi», un metodo – diceva – capace di produrre veri «conoscitori», ma altresì di farli divenire veri «storici»³.

2. BOLOGNA 1977, p. 216.

3. BOLOGNA 1979, pp. 250, 267. Su questi aspetti del pensiero di Bologna cfr. ora LEONE DE CASTRIS 2019, pp. 1-4.

* Università degli Studi 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli - Dipartimento di Scienze Umanistiche (pierluigi.decastris@docenti.unisob.na.it)

1. BOLOGNA 1950, pp. 86-98; BOLOGNA 1953, pp. 49-56; BOLOGNA 2008.

Il passo che ho appena citato da *Napoli e le rotte mediterranee* è contenuto in un capitolo del libro, l'ultimo, che tratta di un caso cui Ferdinando si sarebbe molto appassionato, quello di Pedro de Aponte, un pittore iberico, nativo di Toro, in Castiglia, documentato al lavoro in Navarra e in Aragona tra il 1502 e il 1530 e autore accertato di alcuni *retabli* a Grañén, Agreda, Cintruénigo e Olite, cui don Diego Angulo Iníguez aveva provato nel 1956 a riferire sia i dipinti del *retablo mayor* della collegiata di Bolea, in Aragona appunto (fig. 1), sia le due notevoli e misteriose tavole colla *Natività* e la *Flagellazione* della Cattedrale di Atri (fig. 2)⁴, e cui Ferdinando nel 1977 proponeva di riferire – datandole tra il 1506 e il 1507 – le miniature del *Plinio* dei Girolamini (fig. 3) e del *Messale-breviario* di Ferdinando il Cattolico oggi alla Vaticana (fig. 4), gettando le basi d'un vero e proprio soggiorno italiano dell'artista – come pittore e come miniatore – sotto l'egida di prestigiosi committenti come il nuovo sovrano di Napoli, il Cattolico appunto, e soprattutto come il duca d'Atri, celebre umanista e bibliofilo Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona⁵.

Al 'caso Aponte', dicevo, Ferdinando s'era molto appassionato, al punto da far suo ancora una volta – come per il caso del *Tito Livio* n. 5690 della Biblioteca Nazionale di Parigi – il motto del *Faust* di Goethe: «devi dirlo tre volte»⁶. Dopo il 1977 doveva infatti scriverne di nuovo sia nella prefazione al catalogo della mostra sui *Libri di coro delle chiese napoletane*, organizzata nel 1991 da Antonella Putaturo e Alessandra Perriccioli, sia nel V volume dei *Documenti dell'Abruzzo teramano*, del 2001⁷: sempre aggiungendo nuove cose, nuovi tasselli, ma sempre mantenendo ferma la sua ipotesi d'identificazione del maestro del *retablo* di Bolea (e del miniatore del *Plinio* dei Girolamini e del *Messale* del Cattolico) con Pedro de Aponte, un artista, a suo avviso, formatosi tra Italia e Spagna sul crinale del 1500, in parallelo col più noto Juan de Borgoña e a contatto tra Milano e Roma con lo slargato senso plastico e prospettico di Bramante e Bramantino e al contempo colle dolcezze, i paesaggi e le composizioni di Perugino, Signorelli e Pinturicchio, e la cui «vicenda, nel quadro della 'coiné' bramantesco-mediterranea» ch'egli considerava tappa fondamentale di quell'«altro Rinascimento» da lui ricostruito con Napoli al centro, gli appariva «l'ultima del registro quattrocentesco e la prima del nuovo registro» cinquecentesco, quello della 'maniera moderna', quello degli spagnoli Fernández, Machuca, Ordóñez e Siloe attivi tra Napoli e Roma, a contatto diretto in un caso ancora con Bramante e



Fig. 1: Pedro de Aponte, *Adorazione dei Magi*, *retablo mayor*. Bolea, Collegiata.

Bramantino e negli altri oramai con Raffaello, Michelangelo e Sansovino⁸.

Nel frattempo, tra il 1977 e il 2001, erano però insorte alcune novità, specie documentarie e specie ad opera della studiosa spagnola Carmen Morte García, ed erano iniziati i primi dubbi sulle ipotesi di Angulo Iníguez e dello stesso Ferdinando. Per farla breve, da un lato i *retabli* ora variamente documentati ad Aponte tra il 1511 e il 1529 di Grañén, Cintruénigo, Olite ed Agreda parevano più 'moderni', diversi ed anche più modesti di qualità rispetto al *retablo mayor* di Bolea, e dall'altro quest'ultimo complesso, e cioè lo snodo centrale del problema – un tempo ipotizzato di Aponte sulla base di un passaggio del contratto del 1511 per l'altro *retablo* di Grañén, che i committenti volevano simile a «el de Bolea, aquello que de su mano fue hecho» – veniva ora da un lato anticipato nella cronologia, dal 1507-1511 al 1500-1503, e dall'altro messo in discussione come suo da un nuovo documento del 1503 in cui ad Aponte

4. ANGULO INÍGUEZ 1956, p. 51.

5. BOLOGNA 1977, pp. 215-236.

6. BOLOGNA 1974, p. 41.

7. BOLOGNA 1991, pp. 24-25; BOLOGNA 2001, pp. 282-283, 407-418.

8. BOLOGNA 1977, pp. 235-236; e, a seguire, sulla stessa linea di Bologna, LEONE DE CASTRIS 1983, p. 157; F. Avril in AVRIL *et al.* 1984, p. 179; GIUSTI - LEONE DE CASTRIS 1985, ed. 1988, pp. 13-17, 30, note 4-6, 266-267; S. Maddalo in MORELLO - MADDALO 1995, pp. 274-279, n. 66 (con altra bibl. sul *Messale-breviario del Cattolico*).



Fig. 2: Pedro de Aponte, *Natività*. Atri, Museo della Cattedrale (da Bologna 2001).

e al suo socio Dezpiota veniva commissionato un altro e diverso *retablo* nella stessa collegiata di Bolea – quello più piccolo e in gran parte con statue intagliate della cappella di San Sebastiano – e al contempo veniva richiesto di completare quello *mayor* dipingendone le cornici e le porte ed aggiungendovi un angelo, la doratura di una corona ed altre piccolezze⁹.

Sempre tra il 1977 e il 2001, inoltre, Alessandra Perriccioli aveva intanto individuato nell'abazia di Montecassino cinque corali miniati (fig. 5) che aveva ricondotto giustamente alla stessa mano del *Plinio* dei Girolamini e del *Breviario* del Cattolico e che aveva collegato ad alcuni documenti cassinesi relativi alla fattura di codici illustrati degli anni tra il 1509 e il 1519, anni – notava la studiosa – che «non solo non coincidono con il supposto soggiorno di Pedro de Aponte in Italia, legato a quello di Ferdinando il Cattolico, che durò dal 19 ottobre del 1506 al 14 giugno del 1507, ma vanno confrontati con i documenti spagnoli che testimoniano Pedro attivo in Aragona ed in Navarra negli stessi anni»¹⁰.

9. MORTE GARCÍA 1978, pp. 219-234; MORTE GARCÍA 1980, pp. 219-220; MORTE GARCÍA 1986, pp. 565-590; MORTE GARCÍA 1992; MORTE GARCÍA 1997a, pp. 95-106; MORTE GARCÍA 1997b, pp. 39-57; ma cfr. anche MORTE GARCÍA 2002, pp. 261-286; MORTE GARCÍA 2009, pp. 3-62.

10. PERRICCIOLI SAGGESE 1991, pp. 161-167; ma cfr. anche PERRICCIOLI SAGGESE 1998, pp. 91-95.



Fig. 3: Pedro de Aponte, *Plinio consegna lettere*, in C. Plinius Secundus, *Epistolae et Panegyricus*, Napoli, Biblioteca dei Girolamini, ms. CF.3.6, c.1r (da Perriccioli Saggese 1995).

Queste nuove circostanze sembravano seriamente minare la ricostruzione serrata proposta da Bologna; e da allora in poi, infatti, quasi tutti coloro che si sono occupati del problema, la stessa Sandra Perriccioli, Fiorella Sricchia Santoro, François Avril, Gennaro Toscano, Francesco Abbate, Teresa D'Urso, Letizia Gaeta, Cristiana Pasqualetti ed altri ancora, hanno preferito far rientrare nell'anonimato il grande maestro del *retablo* principale di Bolea e dei manoscritti per l'Acquaviva e il Cattolico; e io pure – lo confesso – ho preferito in alcuni miei contributi degli anni Novanta scegliere la strada della prudenza, e adottare anch'io il nome di comodo di 'Maestro del *retablo* di Bolea'¹¹.

11. PERRICCIOLI SAGGESE 1991, pp. 161-167; PERRICCIOLI SAGGESE 1995, pp. 105-117; PERRICCIOLI SAGGESE 1998, pp. 91-95; LEONE DE CASTRIS 1993, p. 194; LEONE DE CASTRIS 1996, pp. 393-400 (ma cfr. già, per le prime perplessità, GIUSTI - LEONE DE CASTRIS 1985, ed. 1988, pp. 266-267); YARZA LUACES 1993, pp. 63-97; SRICCHIA SANTORO 1995, p. 138; SRICCHIA SANTORO 2009, pp. 22-45; G. Toscano in DILLON BUSSI - PIAZZA 1995, pp. 216-217; AVRIL 1997, pp. 300-301; NALDI 1997, p. 49, nota 94; CONDORELLI 1998, pp. 345-360; ABBATE 2001, pp. 84-86, 367; PASQUALETTI 2004, pp. 302-305; D'URSO 2007a, pp. 283-290; D'URSO 2007b, pp. 78-87; GAETA 2012, pp. 75-88; ed ora, faccio in tempo ad aggiungere, A. Perriccioli Saggese in ZEZZA - NALDI 2022, pp. 152-170, nn. 6-13; e A. Perriccioli Saggese in NALDI - ZEZZA 2023, pp. 163-176, 190-191, nn. 6-11, 15.



Fig. 4: Pedro de Aponte, *Natività*, in *Messale-breviario di Ferdinando il cattolico*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi C.VIII.205, c.3r.

Ferdinando invece no. Con molto garbo, nel 1991¹², si limitava ad esempio ad osservare: 1) che i codici cassinesi ritrovati dalla Perriccioli presentavano accenti, rispetto alle altre miniature da lui individuate, «di [...] una] trasformazione in corso della fisionomia dello stesso maestro [...] giusto nella direzione dei 'retablos' di Olite, Agreda e Cintruénigo, dove per altro, in congiunzione con un vistoso cedimento espressionistico non cessano di ritornare le stesse composizioni sia del retablo di Bolea sia dei dipinti e della miniature a esso collegate in Italia»; 2) che studiosi competenti di cose iberiche «quali Post e Camón Aznar ritenevano possibilissimo attribuire a uno stesso maestro, cioè al de Aponte, tanto il 'retablo' di Bolea, che i 'retablos' navarrini»; e 3), in merito alle date più protratte rispetto al 1506-07 dei codici di Montecassino, «che gli artisti potevano continuare a viaggiare fra le due sponde del Mediterraneo, come nel caso dello scultore Bartolomeo Ordóñez, il quale fra il 1515-16 e il 1520 fece documentatamente e reiteratamente la spola fra Barcellona, Napoli e Carrara».

Ed anche nel 2001, riprendendo un suo intervento a un convegno da lui organizzato ad Atri nel 1999, e al quale chiamò a partecipare un po' tutti coloro che s'erano occupati del problema, da me alla Morte García, alla Condorelli, alla Sricchia Santoro e alla Perriccioli, ribadiva ancora una volta la sua ricostruzione del percorso formativo di Aponte, segnalava la fedele ripresa dell'*Orazione nell'orto* del *retablo mayor* di Bolea in quelli più tardi e certi di Aponte, ipotizzava concretamente un altro viaggio di Aponte in Italia nel corso dei primi anni Dieci, e infine provava ad attribuire allo stesso Aponte in Italia – a confronto coi brani di fondo delle due tavole di Atri – il paesaggio dipinto su muro a integrazione degli affreschi di Andrea Delitio nell'abside della Cattedrale di Atri, sottolineando ancora una volta la centralità del nesso tra Aponte e il duca d'Atri Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona¹³.

Chiudo qui questa lunga e un po' noiosa premessa e presentazione da un lato del 'caso Aponte' e dall'altro dell'importanza che Ferdinando attribuiva a questo stesso caso. Per parte mia voglio aggiungere che, nel tempo, un'attenta lettura dei documenti aragonesi e dei tempi talora dilatati di realizzazione, spesso in società, dei vari *retabli*, la comparsa di nuove opere a mio avviso della mano dello stesso artista fra Spagna e Italia, e soprattutto un attento esame *de visu* e in rapida successione dei *retabli* di Bolea, Grañén, Olite, Agreda e Cintruénigo, tra l'Aragona e la Navarra, mi

hanno convinto – diversamente dalla Morte García, che è giunta in ultimo a scindere non solo Aponte dal 'Maestro di Bolea', ma addirittura anche quest'ultimo dal miniatore del *Breviario* del Cattolico¹⁴ – che Ferdinando avesse ragione a difendere la sua ipotesi 'unitaria', e che l'ormai famoso documento del 1503, indicando ad Aponte e Dezpiota il *retablo mayor* di Bolea come modello da seguire per quello di San Sebastiano e come lavoro da integrare e completare, sia in definitiva da leggersi, piuttosto che come prova d'una *diversa* autografia del citato *retablo mayor*, proprio come testimonianza di un coinvolgimento invece di Aponte in quest'ultima impresa, ancora non del tutto compiuta alla data del 1503¹⁵.

Per farla breve, Aponte – documentato in patria tra il 1502 e il 1503, tra il 1507 e il 1508, tra il 1511 e il 1512 e dal 1513 sino al 1530 – si sarebbe effettivamente formato tra Italia e Spagna, in parallelo con Juan de Borgoña e a contatto con la cultura bramantesca, sul crinale dell'anno 1500; avrebbe dipinto tra il 1501 e il 1503 il *retablo* dell'altar maggiore della collegiata di Bolea, la cui incorniciatura lignea veniva realizzata da un altro artigiano – lo sappiamo – già nel 1499; avrebbe soggiornato a Napoli dal 1505 (o anche prima, forse all'indomani della conquista spagnola del Regno nel 1503) e sino al 1507, dipingendo nel 1505 – per motivi iconografici che sarebbe lungo spiegare nel dettaglio – il *Breviario* del Cattolico, nel 1506 – a detta dei documenti – il *Collettario* di San Domenico Maggiore ritrovato dalla D'Urso e nel 1506-07 – dopo la liberazione del committente Andrea Matteo Acquaviva dal carcere – il *Plinio* dei Girolamini e le tavole di Atri; avrebbe eseguito con Dezpiota, una volta rientrato in Aragona, nel 1507-08, il *retablo di San Sebastiano* della stessa collegiata di Bolea, commissionatogli come abbiamo visto nel 1503; avrebbe poi illustrato, durante uno o due ulteriori soggiorni fra Napoli e Roma, nel 1508-10 e nel 1512-13, i *Corali* di Montecassino, il *Libro d'Ore* Lat. 1354 della Biblioteca Nazionale di Parigi ed altri codici ad essi prossimi; avrebbe ricevuto, di rientro in Aragona, le commissioni per vari *retabli* a Huesca, Grañén e Saragozza fra il 1510 e il 1512; e avrebbe infine realizzato i *retabli* appunto di Grañén, contrattato nell'11, verosimilmente tra il 1513 e il 1515, quello di Olite dal 1515 in poi, quello di Agreda intorno al 1523 e quello di Cintruénigo tra il 1525 e il 1529¹⁶.

14. MORTE GARCÍA 2002, pp. 261-286.

15. Cfr. LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 162-167, 171-172, note 4-16; P. Leone de Castris in BARTOLOMÉ ARRAIZA 2004, pp. 376-378, n. 45; LEONE DE CASTRIS 2005, pp. 78-86, 90-93, note 13-31; LEONE DE CASTRIS 2007, pp. 70-74; P. Leone de Castris in CATALANO *et al.* 2019, pp. 438-439.

16. Vedi i miei lavori citati alla nota precedente, e in particolare LEONE DE CASTRIS 2005, pp. 78-86, 90-93, note 13-31; nonché la bibliografia qui citata a nota 11.

12. BOLOGNA 1991, pp. 24-25.

13. BOLOGNA 2001, pp. 282-283, 407-418. Il citato convegno tenuto nel Palazzo Ducale di Atri il 25 maggio del 1999, e del quale non furono mai pubblicati gli Atti, s'intitolava: *Una committenza illustre e una complessa vicenda attributiva: la Natività e la Flagellazione del Museo Capitolare di Atri*.

Sono tuttavia – queste ultime – questioni filologiche, calendariali, piuttosto complicate e da ‘conoscitori’. Ed io non vorrei invece concludere il mio intervento su questo registro, ma – come dicevo – percorrendo piuttosto un piccolo pezzo d’un’altra strada, fin qui non tentata ma in grado di tirare in ballo piuttosto la ‘storia’ e di confermare ancora una volta la lucidità dell’intuizione di Ferdinando sul rapporto privilegiato fra Pedro de Aponte a Napoli e Andrea Matteo III Acquaviva d’Aragona duca d’Atri e conte di Conversano.

L’interesse parallelo, e solo in apparenza contraddittorio, per la produzione di raffinati e ricchissimi manoscritti miniati su pergamena e al contempo per la più moderna tipologia del libro a stampa caratteristico di questa notevole figura di ‘aristocratico umanista’, mecenate di artisti e letterati, grande bibliofilo e conoscitore di classici greci e latini, appassionato a tal punto di questi studi da far sapere ai suoi amici – ricordava l’umanista da lui protetto Pietro Summonte – che avrebbe nel caso preferito perdere tutti i suoi averi piuttosto che le ‘lettere’, è stato spesso sottolineato da coloro che ne hanno scritto: dal Bindi e dall’Hermann sino allo stesso Bologna e, più di recente, a Concetta Bianca e ancora ad Alessandra Perriccioli¹⁷.

Sappiamo oggi ad esempio – grazie agli studi specie di Carlo Vecce – che il già più volte citato volume di *Epistolarum et Panegyricum* di Plinio il giovane ms. C.F.III.6 dei Girolamini, proveniente dalla raccolta di Andrea Matteo Acquaviva – di cui reca lo stemma – e miniato nel frontespizio da Aponte (fig. 3), è esemplato su un antigrafo a stampa edito a Venezia nel 1501 da Albertino Vercellese e a cura di Filippo Beroaldo¹⁸; e questo non dovè anzi essere l’unico caso di riconversione dalla stampa al manoscritto, se in altri codici miniati si trovano riferimenti alle versioni stampate e appunti su errori lì commessi dal tipografo, e se un’analoga preferenza per la pergamena traspare in una lettera inviata nel 1507 da Andrea Matteo al grande stampatore veneziano Aldo Manuzio¹⁹.

Sappiamo però anche che, in particolare tra gli anni dieci e gli anni venti del Cinquecento, prima della sua morte nel 1529, il duca d’Atri dovè dedicare grandi sforzi allo sviluppo della tipografia a Napoli e nel Meridione d’Italia, finendo coll’alloggiare addirittura un’officina tipografica nel cortile del suo palazzo di città e riuscendo a pubblicare – grazie alla cooptazione dello stampatore Antonio Frezza da Corinaldo, giunto

a Napoli nel 1517 – alcune importanti versioni a stampa del *De Fortuna*, del *De Immanitate* e del *De Astrologia* dell’amato Pontano, nonché del *De Partu Virginis* dell’altrettanto amato Jacopo Sannazaro²⁰.

È strano dunque che gli studiosi di questo interessante e intricatissimo nodo, quello della committenza di Andrea Matteo e della sua ripetuta frequentazione col presunto Aponte come miniatore, pittore e – chissà – persino frescante, non si siano spinti sin qui a verificare se qualcosa di queste frequentazioni artistiche per caso non traspaia anche nell’illustrazione dei codici a stampa curati dal duca; anche se occorre dire che quest’ultimo settore, quello dell’illustrazione libraria, è molto spesso trascurato dagli storici dell’arte e lasciato alle cure di bibliotecari o storici della letteratura e appunto dell’editoria.

Andando a frugare, invece, tra i libri a stampa meno noti curati o prodotti dal duca d’Atri, ci si trova davanti a una scoperta interessante.

Nelle due edizioni del *Calendarium omnium mensium* curate da Andrea Matteo Acquaviva e stampate a Napoli nel 1519 e nel 1523 dal già ricordato Antonio Frezza²¹, ad esempio, sono presenti alcune immagini, un’*Annunciazione* al foglio 11 verso della sola prima edizione, una *Natività*, una *Resurrezione con le Marie al sepolcro*, una *Caduta degli angeli ribelli*, una *Penitenza*, una *Pentecoste* e una *Madonna della misericordia* nel frontespizio della sola seconda edizione (figg. 6-10), che, pur nella modestia e schematicità della traduzione silografica, mostrano quella stessa sommarietà di profili, quelle stesse e brusche fughe prospettiche, quegli stessi pilastri bassi e potenti e quegli archi o volte a lacunari all’Antica che si vedono non solo (o non tanto) nel *retablo* di Bolea, ma anche e soprattutto nelle più tarde miniature del citato manoscritto di Parigi o dei citati *Corali* di Montecassino (fig. 5), e più in generale rivelano quei medesimi caratteri di spazialità bramantesca e di dolcezza e flessuosità

20. Si aggiunga, ai titoli qui citati a nota 17, almeno CASETTI BRACH 1998, pp. 514-515; ACANFORA 2013, pp. 432-434; PIGNALOSA 2019, pp. 19-20 con altra bibliografia.

21. *In hoc officio habes calendarium omnium mensium* 1519, ff. 11v, 30v, 89v, 142v, 158v, 174v; *In hoc officio habes calendarium omnium mensium* 1523, ff. 1r, 34v, 102v, 164v, 182v, 201v; sui quali si veda PIGNALOSA 2019, p. 28; PIGNALOSA 2020, pp. 312-313, nn. 20-21. Gli esemplari della Biblioteca Nazionale ‘Vittorio Emanuele III’ di Napoli portano rispettivamente le segnature S.Q. XXII.B.2 e III.A.10. È possibile sia da aggiungere alle composizioni immaginate da Aponte la *Cacciata dal Paradiso terrestre* che compare a f. 50v della prima edizione e a f. 57v della seconda, nonché la più modesta *Annunciazione* che compare al solo f. 13r della seconda edizione. Le altre silografie con la *Predicazione di Cristo*, la *Trinità*, la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Crocifissione* e le *Storie della vita della Vergine* che compaiono in entrambe le edizioni spettano invece ad altra e più modesta mano. Ringrazio Simona Pignalosa, la Direzione della Biblioteca Nazionale e i funzionari della Sezione Manoscritti e Rari per l’aiuto nella ricerca.

17. BINDI 1881; HERMANN 1898, pp. 147-216; BIANCA 1985, pp. 159-173; BIANCA 1995, pp. 39-53; PERRICCIOLI SAGGESE 1995, pp. 107-111; ma cfr. anche *Acquaviva d’Aragona* 1960, pp. 185-187.

18. C. Vecce - A. Perriccioli Saggese in PUTATURO MURANO - PERRICCIOLI SAGGESE 1995, pp. 112-117.

19. Cfr. in particolare PERRICCIOLI SAGGESE 1995, pp. 107-108; BIANCA 1995, pp. 39-53; col rinvio a fonti e documenti ed altra bibliografia.



Fig. 5: Pedro de Aponte, *Iniziale T con la Natività*, Montecassino, Biblioteca dell'Abazia, corale A, c. 36r (da PERRICCIOLI SAGGESE 1991).

peruginesca (o pinturicchiesca) che vediamo un po' in tutte le opere di Aponte, nel *Plinio* dei Girolamini, nei *Corali* di Montecassino e in molte di quelle che gli si possono attribuire in Aragona a cavallo tra l'impresa di Bolea e quella di Grañén, per esempio nell'*Adorazione dei Magi* del Palazzo Episcopale di Tarrazona che ho potuto riferirgli nel 2005 (fig. 11)²².

È dunque possibile – mi chiedo – che, durante il suo ultimo soggiorno in Italia, nel corso ormai dei primi anni Dieci, Aponte avesse realizzato una serie di disegni con *Storie di Cristo e della Vergine* per Andrea Matteo Acquaviva e che questi li avesse in seguito condivisi col Frezza e utilizzati, negli anni subito successivi, per queste loro imprese editoriali?

Non voglio, per una volta tanto, forzare la mano con un'ipotesi ora come ora forse prematura, ma mi piace, grazie a queste piccole considerazioni, aggiungere un possibile altro mattone all'intuizione di Ferdinando d'uno stretto rapporto tra il duca d'Atri e il pittore e miniatore di talento immigrato a Napoli dall'Aragona, e con questo breve contributo mostrare specie ai più giovani quanta strada possa essere ancora percorsa dietro alle «rotte mediterranee» di Ferdinando Bologna.



Fig. 6: da Pedro de Aponte (?), *Natività*, in *Calendarium omnium mensium*, Neapoli, Antonium de Frizis, 1519, Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', SQ XXII.B..2, f. 30v.



Fig. 7: da Pedro de Aponte (?), *Annunciazione*, in *Calendarium omnium mensium*, Neapoli, Antonium de Frizis, 1519, Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', SQ XXII.B..2, f. 11v.

22. LEONE DE CASTRIS 2005, pp. 78-86, 90-93, note 13-31; e in part. pp. 80-83.



Fig. 8: da Pedro de Aponte (?), *Pentecoste*, in *Calendarium omnium mensium*, Neapoli, Antonium de Frizis, 1519, Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', SQ XXII.B.2, f. 11v.



Fig. 9: da Pedro de Aponte (?), *Resurrezione e Marie al sepolcro*, in *Calendarium omnium mensium*, Neapoli, Antonium de Frizis, 1519, Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', SQ XXII.B.2, f. 89v.



Fig. 10: da Pedro de Aponte (?), *Madonna della Misericordia*, in *Calendarium omnium mensium*, Neapoli, Antonium de Frizis, 1523, Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', SQ III.A.10, f. 1r.



Fig. 11: Pedro de Aponte, *Adorazione dei Magi*. Tarrazona, Palacio Episcopal (da LEONE DE CASTRIS 2005).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABBATE 2001 = F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001.
- ACANFORA 2013 = S. Acanfora, "Frezza, Antonio", in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, Pisa-Roma 2013, II: 432-434.
- ACQUAVIVA D'ARAGONA 1960 = "Acquaviva d'Aragona, Andrea Matteo", in *Dizionario Biografico degli Italiani* I, Roma 1960: 185-187.
- ANGULO IÑIGUEZ 1956 = D. Angulo Iñiguez, "Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca. Juan de Borgoña y su escuela. Pedro de Aponte en Atri", in *Archivo español de Arte y de Arqueología* 113, 1956: 43-58.
- AVRIL *et al.* 1984 = *Dix siècles d'enluminure italienne (VI – XVI siècles)*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mazarine, 8 marzo - 30 maggio 1984), a cura di F. Avril - Y. Zaluska - M.-T. Gousset - M. Pastoureau, Paris 1984.
- AVRIL 1997 = F. Avril, "Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (recensione)", in *Dialoghi* 4-5, 1997: 298-301.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA 2004 = *Els Reis Catòlics i la monarquia d'Espanya*, catalogo della mostra (Valencia, Museu del Segle XIX, settembre - novembre 2004), a cura di A. Bartolomé Arraiza, Madrid 2004.
- BIANCA 1985 = C. Bianca, "La biblioteca di Andrea Matteo Acquaviva", in *Gli Acquaviva di Aragona duchi d'Atri e conti di San Flaviano*, atti del VI convegno del Centro Abruzzese di ricerche storiche (Teramo - Morrodo - Atri - Giulianova, 13-15 ottobre 1983), Teramo 1985, I: 159-173.
- BIANCA 1995 = C. Bianca, "Andrea Matteo Acquaviva e i libri a stampa", in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*, atti del I convegno internazionale di studi su 'La casa Acquaviva d'Atri e di Conversano' (Conversano - Atri, 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, I, Galatina (LE) 1995: 39-53.
- BINDI 1881 = V. Bindi, *Gli Acquaviva letterati. Notizie biografiche e bibliografiche*, Napoli 1881.
- BOLOGNA 1950 = F. Bologna, "Il Maestro di San Giovanni da Capestrano", in *Proporzioni* III, 1950: 86-98.
- BOLOGNA 1953 = F. Bologna, "Les primitifs Méditerranéens", in *Paragone* IV, 1953, 37: 49-56.
- BOLOGNA 1974 = F. Bologna, "Il «Tito Livio» n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi: miniature e ricerche proto-umanistiche fra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento", in *Gli Angioini di Napoli e d'Ungheria*, atti del convegno (Roma, 23-24 maggio 1972), Accademia Nazionale dei Lincei, quaderno n. 210, Roma 1974: 41-116.
- BOLOGNA 1977 = F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi", in *Storia dell'Arte italiana*, I, Torino 1979: 161-282.
- BOLOGNA 1991 = F. Bologna, "Introduzione", in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, catalogo della mostra (Napoli, Chiesa di San Domenico Maggiore, 1991), a cura di A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 1991: 19-25.
- BOLOGNA 2001 = F. Bologna, "Andrea Delitio ad Atri e dintorni. Gli affreschi della tribuna della Cattedrale, Natività e Flagellazione. Museo Capitolare. Atri", in *Documenti dell'Abruzzo teramano, V.1, Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Teramo - Pescara - Sambuceto (CH) 2001: 234-285, 407-418.

- BOLOGNA 2008 = *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Diocesano 'San Matteo', 20 dicembre 2007 - 30 aprile 2008), a cura di F. Bologna, Napoli 2008.
- CASSETTI BRACH 1998 = C. Casetti Brach, "Frezza (de Frizis), Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 50, Roma 1998: 514-515.
- CATALANO *et al.* 2019 = *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e in Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile - 19 agosto 2019), a cura di D. Catalano - M. Ceriana - P. Leone de Castris - M. Ragozzino, Napoli 2019.
- CONDORELLI 1998 = A. Condorelli, "Consideraciones sobre 'Ferrando Spagnuolo' y otros maestros ibéricos", in *Archivo español de Arte* 71, 1998: 345-360.
- DILLON BUSSI - PIAZZA 1995 = *Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di A. Dillon Bussi - G.M. Piazza, Fiesole (FI) 1995.
- D'URSO 2007a = T. D'Urso, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Napoli e Tours*, Napoli 2007.
- D'URSO 2007b = T. D'Urso, "Napoli 1506: il Maestro del retablo di Bolea e l'eredità artistica di Giovanni Todeschino", in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, a cura di M. Hofmann - C. Zöhl, Turnhout 2007: 78-87.
- GAETA 2012 = L. Gaeta, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina (LE) 2012.
- GIUSTI - LEONE DE CASTRIS 1985 = P. Giusti - P. Leone de Castris, "Forastieri e regnicoli". *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985, II ed. agg. (*Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*), Napoli 1988.
- HERMANN 1898 = J.H. Hermann, "Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses* XIX, 1898: 147-216.
- In hoc officio habes calendarium omnium mensium* 1519 = [*In hoc officio habes calendarium omnium mensium cum ortu & occasu syderum & tempestates pluvias & ventos ostendunt...*], Neapoli, per Antonium de Frizis, 1519.
- In hoc officio habes calendarium omnium mensium* 1523 = *In hoc officio habes calendarium omnium mensium cum ortu & occasu syderum & tempestates pluvias & ventos ostendunt...*, Neapoli, per Antonium de Frizis, 1523.
- LEONE DE CASTRIS 1983 = P. Leone de Castris, "Elementi lombardi e leonardeschi nella cultura artistica meridionale", in *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte - Roma, Palazzo Venezia 1983-84), a cura di A. Vezzosi, Firenze 1983: 157-163.
- LEONE DE CASTRIS 1993 = P. Leone de Castris, "La pittura del Cinquecento", in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1993: 181-240.
- LEONE DE CASTRIS 1996 = P. Leone de Castris, "Committenza Acquaviva e committenza d'Avalos al tempo dei primi viceré: un confronto", in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*, atti del I convegno internazionale di studi (Conversano - Atri, 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, II, Galatina (LE) 1996: 393-415.
- LEONE DE CASTRIS 2001 = P. Leone de Castris, "I codici miniati e la corte viceregnale di Napoli (1503-1517)", in *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 27 gennaio - 16 aprile 2000; Cracovia, Castello Reale di Wawel, 14 settembre - 19 novembre 2000), a cura di M.S. Calò Mariani - G. Dibenedetto, I, Roma 2001: 162-173.

IL CASO APONTE. UN ESEMPIO DELLE «ROTTE MEDITERRANEE»
DI FERDINANDO BOLOGNA

- LEONE DE CASTRIS 2004 = P. Leone de Castris, 'L'arte a Napoli al passaggio fra due dinastie', in *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, atti del convegno internazionale (Roma, 25-27 giugno 2003), a cura di G. Galasso - C.J. Hernando Sánchez, Madrid 2004: 631-651.
- LEONE DE CASTRIS 2005 = P. Leone de Castris, "Pittura e miniatura nella Napoli di Ferdinando il Cattolico", in *El arte en la Corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, atti del V Seminario Internacional de Historia de la Fundación Carlos de Amberes (Madrid, 14-17 dicembre 2004), a cura di F. Checa - B.J. García, Madrid 2005: 75-94.
- LEONE DE CASTRIS 2007 = P. Leone de Castris, "Machuca miniatore", in *Confronto* 9, 2007 [2008]: 66-81.
- LEONE DE CASTRIS 2019 = P. Leone de Castris, "Ricordo di Ferdinando Bologna", in *Bollettino d'arte* CIII, 2019, s. VII, 39-40: 1-4.
- MORELLO - MADDALO 1995 = *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, Salone Sistino, 29 marzo - 10 novembre 1995), a cura di G. Morello - S. Maddalo, Firenze 1995.
- MORTE GARCÍA 1978 = C. Morte García, "La personalidad artística de Pedro de Aponte a través del retablo de San Miguel de Agreda (Soria)", in *Actas del Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel 1978: 219-234.
- MORTE GARCÍA 1980 = C. Morte García, "Pedro de Aponte", in *Gran Enciclopedia Aragonesa*, I, Zaragoza 1980: 219-220.
- MORTE GARCÍA 1986 = C. Morte García, "La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: los retablos de Santa Maria la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo", in *Principe de Viana XLVII*, 1986, anejo 3, *Homenaje a José María Lacarra*: 565-590.
- MORTE GARCÍA 1992 = C. Morte García, *El retablo mayor de Grañén*, Huesca 1992.
- MORTE GARCÍA 1997a = C. Morte García, "Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de la Calahorra (Granada)", in *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'* LXVII, 1997: 95-122.
- MORTE GARCÍA 1997b = C. Morte García, *El Retablo de San Miguel de Ágreda (Soria). Historia y Restauración*, Soria 1997.
- MORTE GARCÍA 2002 = C. Morte García, "El Maestro del Misal-Breviario vaticano de Fernando el Católico", in *Boletín. Museo e Instituto 'Camón Aznar'* LXXXIX, 2002: 261-286.
- MORTE GARCÍA 2009 = C. Morte García, "El retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos", in *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida 2009: 3-62.
- NALDI 1997 = R. Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997.
- NALDI - ZEZZA 2023 = *Gli spagnoli a Napoli. Il Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 13 marzo - 25 giugno 2023), a cura di R. Naldi - A. Zezza, Napoli 2023.
- PASQUALETTI 2004 = C. Pasqualetti, "Maestro del retablo di Bolea", in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secolo IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004: 302-305.
- PERRICCIOLI SAGGESE 1991 = A. Perriccioli Saggese, "I libri di coro miniati per le Abbazie di Montecassino e Cava dei Tirreni", in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, catalogo della mostra (Napoli, Chiesa di San Domenico, 1991), a cura di A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 1991: 163-166.
- PERRICCIOLI SAGGESE 1995 = A. Perriccioli Saggese, "I codici miniati del XVI secolo", in *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 1995), a cura di A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 1995: 105-117.

- PERRICCIOLI SAGGESE 1998 = A. Perriccioli Saggese, “Un Libro d’ore della Bibliothèque Nationale di Parigi e alcune riflessioni sull’attività di miniatore del ‘Maestro del retablo di Bolea’”, in *Prospettiva* 91-92, 1998, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, I: 91-95.
- PIGNALOSA 2019 = S. Pignalosa, “Testo e paratesto nel primo Cinquecento napoletano. Le edizioni possedute dalla Biblioteca Nazionale di Napoli (1503-1526)”, in *Paratesto* 16, 2019: 15-33.
- PIGNALOSA 2020 = S. Pignalosa, “Agli albori del ’500 napoletano Catalogo delle edizioni possedute dalla Biblioteca Nazionale di Napoli (1503-1526)”, in *In onore di Pallade. La Propalladia di Torres Naharro per Ferrante d’Avalos e Vittoria Colonna*, a cura di E. Sánchez García - R. Mondola, Napoli 2020: 295-366.
- PUTATURO MURANO - PERRICCIOLI SAGGESE 1995 = *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, 1995), a cura di A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, Napoli 1995.
- SRICCHIA SANTORO 1995 = F. Sricchia Santoro, “Appunti per i corali miniati cinquecenteschi dell’Abbazia di Montecassino. Il Maestro del retablo di Bolea e un’ipotesi per ‘Loyse da Napoli’”, in *Napoli, l’Europa. Ricerche di Storia dell’Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate - F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995: 137-149.
- SRICCHIA SANTORO 2009 = F. Sricchia Santoro, “Tra Aragona e Napoli: ricerche sul ‘Maestro di Bolea’”, in *Prospettiva* 133, 2009: 22-45.
- YARZA LUACES 1993 = J. Yarza Luaces, “Los Reyes Católicos y la miniatura”, in *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, catalogo della mostra (Saragozza, Institución Fernando el Católico, 1993), a cura di M.d.C. Lacarra Ducay, Zaragoza 1993: 63-97.
- ZEZZA - NALDI 2022 = *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 18 ottobre 2022 - 29 gennaio 2023), a cura di A. Zezza - R. Naldi, Madrid 2022.

DA CARAVAGGIO A FANZAGO:
IL SEICENTO DELLE 'COSE NATURALI'

SPIGOLATURE CARAVAGGESCHE: INTORNO ALLA PALA RADULOVICH E ALLA MADONNA DEL ROSARIO

STEFANO DE MIERI*

Dopo alcune brevi riflessioni sugli studi caravaggeschi di Ferdinando Bologna, il contributo intende far luce su due opere del primo periodo napoletano di Michelangelo Merisi (1606-1607): la pala pagata dal mercante Nicolò Radulovich e la *Madonna del Rosario* oggi esposta nel Kunsthistorisches Museum di Vienna. A proposito del primo dipinto, raffigurante la Madonna con il Bambino e vari santi, sulla base dell'analisi iconografica e grazie alla valorizzazione di alcuni dati storici e di una trascurata fonte tardo-seicentesca, si avanza l'ipotesi fin qui mai sviluppata dalla critica di una più che probabile destinazione della perduta pala alla cappella di cui la famiglia Radulovich aveva il patronato in San Francesco a Ragusa, l'attuale Dubrovnik, città di origine del committente. Per il secondo dipinto, invece, dopo aver discusso le varie ipotesi sulla originaria destinazione, compresa quella più di recente emersa, il cappellone del Rosario nella chiesa del Gesù e Maria di Napoli, si propone una nuova lettura iconografica, collegando il dettaglio del presunto committente che cerca riparo sotto il manto del fondatore dell'ordine domenicano alla rara iconografia del «San Domenico della Misericordia».

After some brief reflections on Caravaggio's studies by Ferdinando Bologna, the paper intends to shed light on two works from the early Neapolitan period of Michelangelo Merisi (1606-1607): the altarpiece paid for by the merchant Nicolò Radulovich and the Madonna del Rosario now exhibited in the Kunsthistorisches Museum of Vienna. Proposing the first painting, depicting the Madonna and Child with various saints, on the basis of the iconographic analysis and thanks to the enhancement of some historical data and a neglected late seventeenth-century source, the hypothesis never developed by critics is advanced of a more than probable destination of the lost altarpiece to the chapel of which the Radulovich family had the patronage in San Francesco in Ragusa, the current Dubrovnik, the client's city of origin. For the second painting, however, after discussing the various hypotheses on the original destination, including the more recently emerged one, the chapel of the Rosary in the church of Gesù e Maria in Naples, a new iconographic reading is proposed, linking the detail of the alleged client who seeks shelter under the mantle of the founder of the Dominican order to the rare iconography of the «San Domenico della Misericordia».

Ognuno sa quanto Michelangelo Merisi e il suo seguito stessero a cuore a Ferdinando Bologna. Scorrendo la bibliografia del grande storico dell'arte si apprende che, al di fuori di qualche sporadico intervento su argomenti *lato sensu* caravaggeschi a partire dal 1952-53¹, il primo contributo specificamente dedicato all'artista lombardo risale al 1974, anno in cui veniva pubblicato il suo *Caravaggio nella cultura e nella società del suo tempo*, all'interno degli atti del convegno sul tema *Caravaggio e i caravaggeschi*, tenutosi presso l'Accademia dei Lincei nel 1973².

Questo scritto, densissimo, contiene *in nuce* uno dei libri di storia dell'arte più appassionanti della fine del XX secolo, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'*, pubblicato da Bollati Borin-

ghieri nel 1992, ristampato l'anno dopo e riedito con cospicui ampliamenti nel 2006³. Come è noto, Bologna, stimolato da alcune intuizioni longhiane, creava un ancoraggio tra la modernità dell'artista e i fermenti introdotti da Bruno, Campanella e, più tardi, da Galilei. In particolare, lo studioso si opponeva con vigore alle «tesi iconologiche d'impianto mentalistico culminate nell'interpretazione soteriologica e alchemica» di Maurizio Calvesi, dimostrando che la vera collocazione storica del Caravaggio non è all'interno della Controriforma ma nell'ambito del «dissenso religioso». Non è il caso di addentrarsi oltre, né di soffermarsi sulle posizioni assunte di recente da Saverio Ricci, che, ad esempio, ha ritenuto improbabile la conoscenza da parte dell'artista degli scritti di Bruno, Campanella e Galilei⁴.

Ad ogni modo, al di là di alcune forzature, quello di Bologna è stato uno dei tentativi, senz'altro tra i più raffinati, di delineare lo sfondo culturale in grado di

* Università degli Studi 'Suor Orsola Benincasa' - Dipartimento di Studi Umanistici (stefano.demieri@unisob.na.it)

1. Il riferimento è ai seguenti articoli: BOLOGNA 1952; BOLOGNA 1953a; BOLOGNA 1953b; BOLOGNA 1960.

2. BOLOGNA 1974.

3. Nel testo vi è il rinvio agli altri scritti di tema caravaggesco dello studioso, ai quali si aggiunga BOLOGNA 2020.

4. RICCI 2019, p. 29; RICCI 2021.

giustificare la svolta moderna del pittore. Peraltro, nel 1974, lo stesso studioso con una certa prudenza aveva potuto asserire quanto segue:

Ma non vorremmo essere fraintesi. Non intendiamo sostenere di certo che Caravaggio sia stato influenzato da Casaubon, da Bacone o da Galilei, o che ne conoscesse esattamente i pensieri. Riteniamo solo che l'opera del Caravaggio e gli intenti che in essa furono perseguiti vanno inquadrati nella prospettiva di questo processo di svecchiamento della cultura, che stava fondando l'età moderna mediante la sostituzione della sapienza basata sull'autorità, sulle quiddità e sul sentito dire, con il principio del primato dell'esperienza⁵.

La questione però merita approfondimenti che non possono essere condotti in questa sede.

L'incredulità del Caravaggio rimane un testo di lucida intelligenza critica, specialmente per la comprensione del concetto di «naturale», e – ricorrendo alle parole autorevoli di Biagio De Giovanni – «per il modo in cui l'autore ha letto la modernità di Caravaggio, il senso con cui Caravaggio penetra il moderno, il moderno penetra Caravaggio, tutto dall'interno del suo linguaggio e del suo sguardo», per l'aver sostanziato, pertanto, storicamente «come la frattura moderna passa attraverso l'occhio di Caravaggio e si esalta in quello sguardo e prende nuove forme e si accende in nuove sensibilità»⁶.

Sul piano più strettamente filologico, non sempre appaiono sostenibili alcune attribuzioni o proposte cronologiche sostenute da Bologna. Così, ad esempio, risulta non condivisibile la datazione agli anni del primo e del secondo soggiorno napoletano della *Flagellazione* di San Domenico Maggiore, che è invece da collocare, su base documentaria, entro il maggio 1607⁷.

Il primo periodo di permanenza dell'artista lombardo nella capitale del vicereame ebbe una durata inferiore a un anno, dal settembre-ottobre 1606 alla fine di giugno 1607, ma fu intensamente prolifico⁸. La più antica attestazione archivistica che ne certifica la presenza nella città partenopea è del 6 ottobre 1606: si tratta del famoso pagamento di 200 ducati per una pala d'altare richiestagli dal mercante Nicolò Radulovich, originario di Ragusa, l'attuale Dubrovnik, in Croazia. Ecco quanto recita il breve documento:

A Nicolò Radulovich ducati 200 e per lui a Michel Angelo Caravaggio dite per il prezzo di una cona de pittura che l'ha da fare et consignare per tutto dicembre prossimo venturo, d'altezza palmi 13 e mezzo et larghezza di palmi 8 e mezzo, con le figure cioè di sopra l'immagine della Madonna col Bambino in braccio cinta di cori d'angeli et di sotto san Domenico et san Francesco nel mezzo abbracciati insieme, dalla man dritta san Nicolò et dalla man manca san Vito⁹.

Radulovich è una figura sulla quale si è concentrata una parte della critica, nel tentativo di individuare la destinazione dell'opera da lui finanziata. E non sono mancati gli studiosi che hanno dubitato sulla realizzazione del dipinto. Vincenzo Pacelli, invece, è stato tra quelli che hanno creduto nella consegna della pala Radulovich, dal momento che il Merisi, dopo aver depositato il denaro presso il Banco di Sant'Eligio lo stesso giorno, il 25 ottobre successivo effettuò un prelievo di 150 ducati, incassando la polizza presso il Banco di Santa Maria del Popolo; inoltre, lo studioso ritenne più che probabili le derivazioni che da questa perduta opera trasse Battistello Caracciolo¹⁰. Pacelli non si espresse però intorno al problema della collocazione del dipinto, mentre Giuseppe De Vito, nel 1982, sostenne che esso fu «destinato certamente a Polignano a Mare [località di cui Radulovich era divenuto feudatario nel 1604] in quanto doveva esservi rappresentato anche S. Vito protettore della città, laddove la presenza di S. Domenico e S. Francesco (i più antichi Santi protettori di Ragusa) costituiva il legame con la città di origine, oltre al S. Nicola, santo onomastico»¹¹. De Vito, tuttavia, esclude che la pala fosse giunta a Polignano, «prima perché un evento del genere non poteva passare inosservato ed avrebbe trovato posto nelle cronache o nella tradizione locale, secondo perché nessuno dei vani originari sulle pareti» della chiesa dei minori osservanti, dedicata alla Madonna di Costantinopoli e dal Settecento a Sant'Antonio, considerata la loro esigua dimensione, poteva accogliere un'ancona che, stando al suddetto documento, misurava cm 238 x 355¹². La chiesa citata, infatti, annessa a un convento di minori osservanti fondato sin dal 1581, fu al centro delle attenzioni della famiglia Radulovich; in particolare basti ricordare la presenza delle insegne araldiche della famiglia nel chiostro e della lapide sepolcrale eseguita per Marino Radulovich, fratello di Nicolò, o la realizzazione, entro la prima metà del secolo, su richiesta dello stesso committente delle pale d'altare di Bernardino Prudenti e di Alessandro Varotari (fig. 1)¹³.

De Vito pensava pertanto a una possibile permanenza del dipinto presso la residenza napoletana dei Radulovich e a un successivo, non improbabile passaggio nella collezione degli Acquaviva di Conversano, per via del legame matrimoniale tra Vittoria Radulovich, figlia di Marino, e Rodolfo Acquaviva¹⁴.

10. PACELLI 2014, pp. 19-21, 38-39, nota 8.

11. DE VITO 1982, p. 46, nota 2.

12. DE VITO 1982, p. 46, nota 2; DENUNZIO 2009, p. 178.

13. BASILE BONSANTE 2002, pp. 77-100.

14. DE VITO 1982, p. 46, nota 2. A proposito della residenza napoletana di Radulovich può essere indicativo quanto emerge da alcune inedite polizze del Banco dello Spirito Santo, Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in poi ASBN), come questa del giornale di banco, matr. 46, f. 318, 4 maggio

5. BOLOGNA 1974, p. 173.

6. DE GIOVANNI 2007, p. 69; DE GIOVANNI 2020.

7. BOLOGNA 2004, pp. 36-37.

8. Per una panoramica aggiornata cfr. TERZAGHI 2019.

9. PACELLI 1977, p. 819.



Fig. 1: Alessandro Varotari, detto il Padovanino, *Madonna in trono tra san Biagio e san Vito*. Polignano a Mare (BA), chiesa di Sant'Antonio.

Tuttavia, gli inventari noti di tale collezione non consentono di confermare l'ipotesi¹⁵.

Di recente Maria Cristina Terzaghi, sia pur con cautela, ha sondato persino la possibilità di una destinazione partenopea della cona caravaggesca, portando l'attenzione sulla cappella dedicata a San Vito in San Domenico Maggiore¹⁶. Il sacello a cui si fa riferimento era quello intitolato ai Santi Andrea, Vito e alla Novena, di proprietà della famiglia Brancaccio, nella quale, però, come è stato dimostrato qualche anno fa, era esposta un'importante tela di Alessandro Casolani, firmata e datata 1603¹⁷.

1607: «A Nicolò Radolovich ducati novanta e per lui a Diego Perinetto per la uscita del peggione della casa fenita al'ultimo del passato mese di aprile sita al'incontro del Banco di Santo Iacovo nella quale habita al presente, che tiene locata a ragione di ducati 180 l'anno, et resta sodisfatto del passato». Si veda anche il pagamento di ducati 80.3.15 registrato nel giornale di banco matr. 49, f. 321, 31 maggio 1608.

15. DENUNZIO 2009, pp. 178-179.

16. TERZAGHI 2019, p. 34. Si rinvia a TERZAGHI 2013, p. 41, nota 1, per l'ipotesi che la commissione della pala Radulovich risalga ai mesi in cui Caravaggio si trovava nei feudi Colonna.

17. DE MIERI 2015.

Dai documenti e dalle fonti disponibili non sembrerebbe affiorare alcun riferimento a una cappella napoletana in possesso di Nicolò entro il 1608, anno della sua scomparsa. Mercante ricchissimo¹⁸, Radulovich era senz'altro la personalità più in vista della colonia napoletana di ragusei¹⁹. Un numero consistente di documenti bancari consente di stabilire una rete di rapporti fittissima, in grado di confermare il suo dinamismo e il coinvolgimento in vaste operazioni di carattere finanziario e nei commerci specialmente di pelli e stoffe, in ispecie drappi di seta, tele, damaschi, velluti, «rascia di Fiorenza», etc.²⁰.

18. DENUNZIO 2009, pp. 175-176.

19. Su di lui e sulla famiglia, insieme alla bibliografia citata nelle altre note, cfr. almeno PERILLO 1998, pp. 271-284; MALOVAN 2014; ĆOSIĆ 2017; ĆOSIĆ 2018.

20. Si considerino, ad esempio, le seguenti polizze del Banco dello Spirito Santo, ASBN, giornale di cassa, matr. 1, f. 592, 31 agosto 1591: Radulovich paga ducati 32.1 a «Octavio Camatolo... per canne decesette di taffetà ondiato»; giornale di cassa, matr. 12, f. 1234, 13 settembre 1596: ducati 38.3 «ad Andrea d'Onofrio... per tanti drappi»; giornale di banco, matr. 15, f. 429, 4 novembre 1597, ducati 16.1.10 a Francesco de Roberto «per canne tre et mezo di sargiglia di Spagna et canna una et meza di rascia di Fienza»; giornale di cassa, matr. 16, f. 826, 4 luglio 1598: ducati 82.1.18 a «Giovan Lonardo Camagliuolo... in conto de drappi»; ivi, f. 915, 17 luglio 1598: ducati 4.3 a «Minico Anzalone... per tanti cappelli di feltro»; ivi, f. 2025, 20 novembre 1598: ducati 66.2.10 a «Vincenzo Tolosa... per canne 7 ½ di velluto carmosino»; ivi, f. 2035, 20 novembre 1598: ducati 63 a «Giovan Lonardo Camagliuolo» per «pezze sei di velluto ad opera di diversi colori, con fondo di raso carmosino et pezze otto di teletta vellutata di diversi colori con fondo carmosino»; ivi, f. 2174, 9 dicembre 1598: ducati 37.3 a «Fabritio Porpora... per tante francie d'oro et seta»; ivi, f. 2244, 16 dicembre 1598: ducati 48.2.10 a «Luca Ronca... per tante martore et foine»; giornale di banco, matr. 17, f. 891, 30 ottobre 1598: ducati 400 a «Giovan Lonardo Camayolo disse sono a compimento de ducati 1300.4.10 che se li pagano a buon conto de pezzi sei de velluti a opera de diversi colori con fondo de raso carmosino et pezze otto de telette vellutate con fondo carmosino»; giornale di cassa, matr. 18, f. 115, 26 gennaio 1599: ducati 40.2.3 a «Luca Zonca... per tante pelle de montone»; ivi, f. 858, 21 agosto 1599: ducati 32 «ad Andrea et Lorenzo del Rosso... per condotta d'una cassa di drappi da cqui a Milano consignata secondo dicono a Filippo Moresini et fratelli a li quali andava diretta»; giornale di banco, matr. 23, f. 275, 13 aprile 1600: «A Ferrante Imperato ducati cinquantasette, tari 4.5 et per lui a Nicolò Radulovich et sono per la valuta d'una cassa di rottame di spogna che l'ha da consignare»; giornale di cassa, matr. 24, f. 21, 21 agosto 1600: ducati 22.5 «a Tiberio della Monica... per prezzo di canne dece di teletta rigate»; ivi, f. 183, 6 ottobre 1600: ducati 69.3.12 a «Giovan Battista dello Dolce» per «canne 11... di teletta vilutata verde e canne quattro di pavonazza»; giornale di cassa, matr. 25, f. 323, 7 novembre 1600: ducati 4.5 a «Carlo Campagna... per palmi sei di rascia di Fiorenza»; ivi, f. 338, 10 novembre 1600: ducati 10 a «Michelangelo Cirillo» per «canne quindici di telette vellutate persichine»; giornale di cassa, matr. 27, f. 563, 19 lu-

Rilevante, inoltre, a conferma dell'agiatezza economica, è l'acquisto di beni di lusso e manufatti in metallo prezioso²¹, in qualche caso di sicura destinazione religiosa, come un incensiere e «secchietto d'acqua benedetta» acquistato dall'orefice Francesco Persico, o i «lavori di seta» e la «frangia et bottoncella di argento» della mitria del vescovo di Polignano²².

Nel corso degli ultimi anni sono emerse diverse prove documentarie che attestano anche un legame tra Radulovich e alcuni degli artisti locali più autorevoli, ricoprendo egli pure il ruolo di intermediario per committenti di origine ragusea, come si vedrà. Nel dicembre 1600 il mercante versò a Fabrizio Santafede un pagamento per un'Assunzione di Maria, quasi certamente una piccola pala d'altare, purtroppo, come le altre opere che seguono, di destinazione ignota²³; nel settembre 1604 lo stesso pittore ebbe un acconto per una «cona» effigiante san Francesco di Paola²⁴; tra il 1603 e il 1604 Mario e Costantino Marasi incassarono 40 ducati a «compimento» di 320 per «lo intiero prezzo di una opra di marmo per li ornamenti di uno altare che li hanno fatto et consignato»²⁵; qualche giorno dopo il

suddetto pagamento al Merisi il marchese corrispose a Pietro Bernini la somma di 30 ducati «a complimento de tutto quello che ha da havere da lui per tutte le opere che li ha fatte insino a' 6 del presente»²⁶, e cioè, entro la stessa data in cui risulta registrato il pagamento relativo al quadro caravaggesco. È presumibile pertanto che la perdita pala si accompagnasse a marmi del Bernini di cui non è specificata la natura²⁷.

Molto significativo, inoltre, è il pagamento, di poco più di 47 ducati a «compimento» di 120, nell'agosto 1606 a Girolamo Imperato per una *Circoncisione*, di cui l'artista aveva ottenuto un anticipo sin dall'autunno del 1603²⁸. È altamente probabile che l'opera in questione debba essere identificata con quella un tempo descritta sull'altare maggiore della chiesa dei domenicani di Ragusa. In più di un'occasione Kruno Prijatelj ricordò la pala «del Nome di Gesù» dell'Imperato, di cui gli aveva parlato subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale lo storico dell'ordine domenicano padre Antonin Zaninović²⁹. La tela, che recava la data e la firma del pittore napoletano (A. 1606 FACIEBAT HIERONYMUS IMPERATUS), danneggiata in età napoleonica, era stata arrotolata e depositata in una soffitta e in quegli anni, purtroppo, se ne poté constatare la perdita quasi definitiva³⁰. Da un manoscritto settecentesco menzionato dallo studioso si evinceva che il dipinto era stato ordinato nel 1605 dal nobile raguseo Michele di Stefano Balabanni Sorgo per 1000 zecchini; inoltre, si sa che l'insieme era corredato da intagli marmorei e da riquadri laterali con storielle di Cristo intorno al nucleo mediano³¹.

La non esaltante tela imperatesca della collezione del Banco di Napoli (fig. 2), talvolta scambiata con l'opera pagata dal Radulovich nel 1603, è solo un'altra versione

glio 1601: ducati 18.5 a «Tiberio della Monica... per tante tette rigate per gipponi»; giornale di banco, matr. 38, f. 47, 27 gennaio 1605: ducati 13.5 a Francesco Acone e Francesco de Roberto «per palmi nove de panno azzuro de Segovia»; giornale di cassa, matr. 40, f. 95, 11 gennaio 1606: ducati 14.2.5 ad Andrea d'Onofrio «per tanti drappi havuti dal suo fundaco»; giornale di banco, matr. 50, f. 75, 7 febbraio 1608: ducati 219 a «Tesoro Merolla per diversi tagli de velluti».

21. ASBN, Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 12, f. 1178, 4 settembre 1596: Radulovich paga ducati 7.1.2 a «Felippo Avitabile... per prezzo di quattro brocche et cinque cocchiare d'argento»; giornale di cassa, matr. 16, f. 132, 13 febbraio 1598: ducati 3.2 a «Lonardo Longobardo... per manifattura de uno anello che li ha fatto»; giornale di cassa, 1598, matr. 16, f. 2275, 23 dicembre 1598: ducati 10 a «Bartolomeo Brengano... per caparro et in conto di pagamento d'una camera di coiro che l'ha venduto»; giornale di cassa, matr. 30, f. 114, 9 febbraio 1602: ducati 1.1 a «Giovan Geronimo de Mare a compimento de ducati 181.1... per prezzo et manifattura di una catena d'oro et altri lavori che l'ha fatto»; giornale di cassa, matr. 29, f. 488, 3 luglio 1602: ducati 10 a «Nunzio di Martino disse a compimento di ducati 55 che se li pagano per prezzo di una travacca indorata col suo cornicione attorno»; giornale di banco, matr. 45, f. 46, 16 gennaio 1607: ducati 300 a Francesco Starace «per prezzo de doi bacili et doi bocali di argento che li ha venduti».

22. ASBN, Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 35, 18 agosto 1604, f. 1355 (pagamento di ducati 50); giornale di cassa, matr. 48, f. 319, 7 febbraio 1608 (pagamento di ducati 22.2.16).

23. NAPPI 1992, p. 98.

24. DE MIERI 2021, p. 162, nota 6. Si veda pure il pagamento del 1606 ad Abraham Vinck per un ritratto di Radulovich (TERZAGHI 2019, p. 34, con bibliografia).

25. NAPPI 1992, p. 146; PINTO 2021, p. 237.

26. NAPPI 1992, p. 117.

27. PANARELLO 2012, pp. 125-126.

28. ASBN, Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 43, ff. 357-358, 8 agosto 1606: «A Nicolò Radulovich ducati quarantasette, tari 1.5 et per lui a Geronimo Imperato dissero a compimento de ducati centoventi che se li pagano per lo prezzo di una cona della Circoncisione del Signore che li ha fatto et consignato, atteso li altri have havuti cioè ducati cinquanta nel mese di ottobre 1603 per lo banco del Monte dela Pietà et ducati 22.3.15 in tanto panno di Londra che li ha fatto dare da Carlo de Iennaro, tal che resta sodisfatto et pagato, con sua firma, a lui contanti». Il documento fu reso noto per la prima volta da D'ADDOSIO 1919, p. 394.

29. PRIJATELJ 1958, p. 270; PRIJATELJ 1963, p. 72; DE VITO 1982, pp. 42, 46, nota 2; DE MIERI 2009, pp. 241-244; TOMIĆ 2015, pp. 31-35.

30. DE VITO 1982, p. 46, nota 2. L'opera risulta già segnalata da GELCICH 1884, p. 111; DUDAN 1922, p. 398.

31. PRIJATELJ 1958, p. 270; DE VITO 1982, p. 46, nota 2; TOMIĆ 2015, pp. 31-35.



Fig. 2: Girolamo Imperato, *Circuncisione*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

del medesimo tema iconografico³². E ciò oggi parrebbe essere confermato dal fatto che il committente di quell'opera, il citato Michele di Stefano Balabanni Sorge, ebbe come suo procuratore nel viceregno proprio Nicolò Radulovich³³, il quale dovette curarne i suoi

32. DE MIERI 2009, pp. 244-246, 310-311, n. 53. Va rilevato che PAVONE 2015, pp. 4-6, alquanto confusamente, se da un lato ritiene Radulovich «tramite» per la commissione della *Circuncisione* in San Domenico a Ragusa, dall'altro sembra ancora identificare il dipinto a cui fa riferimento la polizza del 1606 con la tela della collezione del Banco di Napoli. Tale ipotesi è da respingere fermamente anche perché il costo di 120 ducati a cui si allude nell'annotazione bancaria è certamente da collegare a una pala di consistenti dimensioni e non a un quadro di misure contenute quale è il dipinto partenopeo.

33. La notizia si evince da molte polizze, come la seguente: ASBN, Spirito Santo, giornale di banco, 1598, matr. 17, f. 732, 9 ottobre 1598: «Al detto [Giovan Battista Sadeulis] ducati trecentonovantadue, tari 2.10 et per lui a Nicolò Radulovich procuratore di Demedrio Serradura, Michele Sargo et Paulo Pierizi et ce li paga per lo 0/3 [?] d'agosto XI indictionis passato 1598 d'annui ducati 1195.2.4 exige come procuratore di detto Serradura et compagni di fiscali in Terra di Lavoro dedutta l'exattione della summa de ducati 1300 che predetto loco tenevano, restando del passato pagato».

affari al di qua dell'Adriatico, e tra questi, almeno in parte, la vicenda connessa all'esecuzione della rovinata ancona domenicana.

È assai curioso che gli studiosi occupatisi del Radulovich non abbiano mai ipotizzato una destinazione ragusea del dipinto caravaggesco. Eppure è noto che Nicolò, anche dopo l'acquisizione del feudo di Polignano, mantenne un legame strettissimo con la città di provenienza³⁴. Al di là dei numerosi documenti che ne attestano il ruolo di intermediario di diversi personaggi della Repubblica di San Biagio, è stato fin qui trascurato un testo di Savino Maria Zamagna del 1771, intitolato *Per la Repubblica e confraternite di Sant'Antonio e San Lazzaro di Ragusa contro la Casa Santa dell'Incurabili*³⁵. In questo libretto si fa riferimento al testamento del marchese (1608)³⁶, che aveva infatti stabilito come in caso di

estinzione della discendenza tanto de' maschi che di femine del suo fratello don Marino, dovesse di tutt'i suoi beni erigersi un monte denominato Monte di Radulovich, dalle rendite del quale dovessero darsi annui ducati 500 alla Repubblica di Ragusa per distribuirli dove a quella parerà più bisogno, ed annui ducati 300 alla confraternita di Sant'Antonio di Ragusa, ed annui ducati 200 alla confraternita di San Lazzaro della medesima città per sovvenzione de' poveri: e delli rimanenti frutti del detto fedecommesso dovessero darsi una parte alla Casa Santa dell'ospedale d'Incurabili di Napoli per sussidio degl'infermi e l'altra parte al monistero di San Nicolò di Ragusa per mantenimento di quindici monache vecchie e povere con quattro serve e due sacerdoti per celebrar messe a dette monache³⁷.

34. Ciò è confermato da una gran quantità di polizze del Banco dello Spirito di Santo che per ragioni di sintesi non è possibile riportare in questa sede.

35. ZAMAGNA 1771.

36. Il nome del notaio è omissso.

37. ZAMAGNA 1771, p. III. Subito dopo si legge: «nell'anno 1740 si fece il caso dell'estinzione di tutta la discendenza del signor don Marino Radulovich e per conseguenza si fece il caso dell'erezzion del Monte Radulovich. Ma non essendosi ritrovato altro di tutta questa eredità e fedecommesso che soli due capitali, uno di docati venticinquemila sopra l'arrendamento delli sali di Puglia e l'altro di docati 4347, grana 91 sopra l'arrendamento d'oglio e sapone, con decreto del Sacro Consiglio a' 20 maggio di detto anno 1740 fu ordinato che detti due capitali s'intestassero in beneficio del Monte Radulovich, con peso di doversi distribuire i frutti a tenore della disposizione del testatore don Nicolò Radulovich. Parve che la cosa dovesse andar quietamente e tanto maggiormente parve dovesse andar quietamente non solo per la chiara disposizione del testatore ma benanche perché la Repubblica di Ragusa per molti e molti anni ha sostenuto più liti con dispendj considerevoli per mettere in salvo i detti due capitali e farl'intestere al Monte Radulovich. Quando ex abrupto la Casa Santa dell'Incurabili è comparsa come suol dirsi alla mensa apparecchiata. E che ha preteso? Ha preteso che non già dovessero più darsi alla Repubblica di Ragusa l'annui ducati 500 per distribuirli dove a quella parerà più bisogno, né gl'annui ducati 300 alla confraternita di Sant'Antonio di Ragusa, né gl'annui ducati

Il documento in questione è una prova aggiuntiva dei legami tra Nicolò e la città d'origine, considerato che l'istituzione del Monte Radulovich avrebbe dovuto sovvenzionare in primo luogo istituzioni religiose ragusee.

Tornando alla destinazione del dipinto caravaggesco, l'identificazione della sua collocazione è stata fuorviata da alcune deduzioni che, a causa della scarsa conoscenza del committente, hanno incredibilmente finito per estraniare il Radulovich dall'ambito di appartenenza, privilegiando invece, senza frutto, Polignano a Mare e Napoli. L'acquisto del feudo pugliese però non coincise affatto con un'interruzione dei rapporti con Ragusa, come si è visto, e la presenza nella pala del Merisi di san Vito, patrono di Polignano, accoppiato al santo onomastico Nicola, non è di per sé sufficiente a sostanziare l'ipotesi di una destinazione di quell'opera alla località pugliese. Infatti, la rappresentazione del giovane martire, all'interno di «una rete di relazioni simboliche e chiaramente allusive all'identità del committente»³⁸, in qualche maniera era funzionale allo scopo di ostentare in patria la vicenda familiare più rimarchevole occorsa negli anni appena precedenti, l'acquisizione del marchesato di Polignano (1604). Peraltro, *mutatis mutandis*, anche nella tela richiesta da Marino Radulovich al Padovanino (fig. 1) il protettore di Ragusa, san Biagio, è associato a san Vito ai piedi della Vergine col Bambino³⁹. In aggiunta, va ricordato che san Vito, assai venerato nelle regioni meridionali, divenne ben presto uno dei protettori della famiglia del marchese di Polignano, invocato sintomaticamente, insieme agli altri santi che comparivano nella tela caravaggesca, nel testamento di Marino (1625)⁴⁰, mentre nel 1657, Michele Radulovich diede alle stampe, presso Pietro Micheli a Lecce, un testo intitolato *Il sacro Gerione ovvero della Vita e Martirio de' santi Vito, Modesto e Crescenza, padroni della città di Polignano, nel Regno di Napoli. Historia panegirica*⁴¹.

200 alla confraternita di San Lazzaro della medesima città per sovvenimento ed elemosina delli poveri, siccome espressamente disposto nel testamento di don Niccolò Radulovich, ma che di tutte l'annue rendite se ne dovesse farsi il contributo e darsene una rata alla Repubblica, un'altra alla confraternita di Sant'Antonio, la terza alla confraternita di San Lazzaro, la quarta al monistero di San Nicolò e la quinta alla Casa d'Incurabili». La contesa sui proventi di tale lascito si era sviluppata già da alcuni anni, subito dopo la morte dell'ultimo esponente maschio della famiglia, Nicolò, nel 1724, e coinvolse oltre che la Santa Casa degli Incurabili anche i monasteri di Santa Chiara a Napoli e di San Pietro a Polignano. La complessa vicenda è riassunta da PERILLO 1998, pp. 279-280.

38. BASILE BONSANTE 2002, p. 81.

39. BASILE BONSANTE 2002, pp. 90-91.

40. BASILE BONSANTE 2002, p. 86.

41. PERILLO 1998, pp. 278-279; MALOVAN 2014, pp. 18-20.

L'elemento più peculiare della pala del 1606 era senz'altro la raffigurazione dei santi Francesco d'Assisi e Domenico «abbracciati insieme». Un tema che appartenne non solo alla tradizione domenicana⁴², ma anche a quella francescana, in particolare in area centro-meridionale nel Seicento e nel Settecento⁴³. A proposito della soluzione iconografica di cui si sta discutendo, Pacelli riteneva che un possibile ricordo dell'invenzione del Merisi si potesse scorgere nel dipinto battistelliano già in Santa Chiara a Nola⁴⁴. Ed è lecito chiedersi anche se una qualche eco del nucleo centrale della perduta composizione caravaggesca non possa essere rintracciata nella lunetta forse solo impostata da Tanzio da Varallo (presente a Napoli nei primi anni del secolo)⁴⁵ e dipinta dal fratello Melchiorre nella cappella Gibellini nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Borgosesia (1632-1633) (fig. 3)⁴⁶.

Assodato che la pala richiesta al Caravaggio dal mercante raguseo, come giustificano le ragioni iconografiche appena illustrate, fu un'iniziativa di «carattere familiare», è altamente ragionevole pensare che la sua destinazione più probabile dovesse essere la cappella che i Radulovich possedevano nella chiesa di San Francesco a Ragusa, annessa a un complesso conventuale di minori osservanti di notevole rilevanza⁴⁷. Del sacello si parla nel testamento di Marino Radulovich del 1625, in cui il figlio di questi, Francesco, viene incaricato di

42. GREGORI 1982, p. 51; DENUNZIO 2009, p. 178; TERZAGHI 2019, p. 34.

43. Si possono ad esempio ricordare i seguenti dipinti sei e settecenteschi appartenenti a contesti francescani: Guidonia Montecelio (RM), San Michele Arcangelo, scheda OAP1300035641; Toro (CB), Santa Maria di Loreto, scheda OAC1400011649; Napoli, San Lorenzo Maggiore, Nicolò de Simone, scheda OAP1500028402; Baronissi (SA), Trinità, scheda OAC1500664391; Ruvo di Puglia (BA), Sant'Angelo, scheda OAC1600007269; Monopoli (BA), Sant'Antonio o Santa Maria delle Grazie, scheda OAP1600042209; Lagonegro (PZ), San Francesco, scheda OAC1700121635; Sassari, Santa Maria di Betlem, tela attribuita a Baccio Gorini, scheda OAC2000025459; Pescina (AQ), Sant'Antonio da Padova, G. Cenatiempo (BATTISTELLA 2007, p. 125, nota 4); Napoli, Donnaregina Nuova, T. Fasano (PAVONE 2015, pp. 4-5). Uno degli esempi più antichi di tale iconografia è l'affresco attribuito a Gregorio Pagni nella chiesa dei cappuccini di Montughi a Firenze: S. Prosperti Valenti Rodinò in PROSPERI VALENTI RODINÒ - STRINATI 1982, pp. 85, 132, n. 53.

44. PACELLI 2014, pp. 17-20 (l'autore ipotizza possibili derivazioni anche nella tela battistelliana di Catanzaro); TERZAGHI 2019, pp. 34-35.

45. TERZAGHI 2014.

46. Sul ciclo si veda almeno FRANGI 1999, p. 159.

47. È possibile che il marchese di Polignano fosse un congiunto di quel «Franciscus Radaglievich» che DOLCI 1746, pp. 60-61, ricorda come provinciale dell'ordine e «perfamiliarissimus» di Sisto V. Su di lui si vedano pure CUSMICH 1864, p. 72, nota 12 e FABIANICH 1864, p. 216.



Fig. 3: Melchiorre d' Enrico, *Incontro tra i santi Domenico e Francesco*. Borgosesia (VC), chiesa dei Santi Pietro e Paolo, cappella Gibellini.

inviare ogni anno «alli padri zoccolanti de Santo Francesco di Ragusa stara dieci di oglio per la lampada del mio altare, nella mia cappella»⁴⁸. Purtroppo la chiesa francescana di Dubrovnik (fig. 4) venne quasi completamente distrutta dal terremoto del 1667. Seguendo il racconto di padre Sebastiano Dolci del 1746, che attinge dal *Teatro storico* stampato a Venezia, si apprende che

L'anno 1667 fu rovesciata da un terremoto in poco più di un'ora la riguardevolissima città di Ragusa, situata in Dalmazia, nascendo da un tale scompiglio, secondo il solito, per le rovine e travi caduti sul fuoco un incendio così grande, che col favor del vento (compagno solito de' terremoti) accresciuto, incenerì il rimanente di quello che il primo flagello aveva lasciato; sicché in una giornata si vide trasformata questa città in un caos. Il maggior male però, che ne ingrandì la tragedia, fu che al sentire di questa disgrazia il popolo contadino di fuori, composto di ladroni, murlacchi e di haiduchi, buttandosi furiosamente sulle funeste reliquie, e rimossine i sassi e le altre rovine, rapirono tutto quello che ritrovarono di buono. Si contano più di 5000 persone sepolte coll'occasione di questo sinistro accidente⁴⁹.

Citando poi da un manoscritto di fra Paolo da Rovigno, lo stesso autore riporta:

L'anno 1667, li 6 d'aprile, fu un sì terribile terremoto che la città di Ragusa andò tutta alla rovina; non rimase altro che

un castello ed il lazaretto con un capitello della Santissima Vergine; del rimanente tutto si sommerse. E perché successe all'ora quasi di pranso, che li fuochi erano per le case accesi, s'accesero le travamenta, ed il tutto andò a fuoco e fiamma [...]. Era piccola città in forma di conca, ma arricchita di bellissimi edifizj, che non aveva invidia alla città di Venezia; li due conventi di San Domenico e di San Francesco (nostro convento) erano bellissimi; li chiostrì antichi, ma belli e di gran lavoro; li tempj, il nostro specialmente pieno d'argenteria. Quel santissimo Crocefisso miracoloso, che dagli angoli che gli assistivano, era incensato le festività principali; que' libri del coro, cosa la più superba che fosse in tutta la religione, donati dalla regina Caterina di Bosna, sepolta poi in Araceli; quella bellissima libreria, tutto insomma andò alla rovina; né rimasero che trenta gentiluomini⁵⁰.

50. DOLCI 1746, pp. 66-67. Sull'evento e le perdite subite dalla chiesa cfr. pure CUSMICH 1864, pp. 41-44, che aggiunge: «Nel terzo giorno dopo la scossa fatale, bruciando una casa attigua alle finestre del coro, l'incendio penetrò nella chiesa, e da questa si propagò all'attigua biblioteca. Preziosi tesori rimasero preda delle fiamme distruggitrici. Arse il miracoloso Crocefisso che poggiava su di una trave di sopra all'altar maggiore; arsero molti quadri di valenti pennelli, arse il preziosissimo altare d'argento massiccio, dell'Angelo Custode, situato tra l'attuale di San Francesco e la porta del chiostro, con un altro pur d'argento; arsero ventisei argentee statue dell'altezza ognuna di un braccio e mezzo, che ornavano l'altar maggiore; arse il bellissimo soffitto della chiesa capo lavoro d'intagli e dorature. Rimasero distrutti dal fuoco gli stupendi libri corali donati al convento dalla regina di Bosnia Catterina». Inoltre,

48. BASILE BONSANTE 2002, p. 87.

49. DOLCI 1746, p. 66.



Fig. 4: Chiesa di San Francesco, interno. Dubrovnik.

Da un altro manoscritto, invece, il *Chronicon necnon Decreta et Acta Capitolorum et Congregationum ab an. 1649-1713*, si evince qualcosa di più intorno ai dipinti che il sacro edificio conservava:

Divi Francisci Ecclesiam intus [...] et picturis compacta elegantioribus, ignis deturpavit totam. Chori ad usum librorum volumina tam preclara servabantur septem quorum paria in Orbe adhuc non condidit magistra manus. Altaria insignium virorum picturis decorata, unum cum viginti invicem contendebant, gloriabanturque hoc esse Titiani, hoc Urbinatis, hoc Caravaghi, aliorumque insignium virorum opus. Duo altaria ex argento compacta erant, maiusque altare statuarum duo ordines ex argento confectarum ornabant quarum numerus sex et virgini erat. Harum qualibet palmites tres excedebat, suumque ornamentum argentum habebat⁵¹.

Nonostante la genericità con la quale la testimonianza in argomento riferisce della presenza in quella chiesa di opere perdute riferibili a Tiziano e persino a Raffaello e al Caravaggio, e nonostante l'enfaticizzazione che è propria di testi di questo tipo, tesi a magnificare la storia delle istituzioni a cui si riferiscono, risulta essere molto sintomatico come in una fonte siffatta emerga il nome del Merisi, la cui fama, diversamente da quella di Tiziano in particolare, dovette essere tutt'altro che scontata nel contesto croato del tardo Seicento. Con cautela, la

cfr. FABIANICH 1864, pp. 184-191.

51. V. Andrijaševića, *Chronicon necnon Decreta et Acta Capitolorum et Congregationum ab. an. 1649-1713*, Prov. Ragusinae, Rkp. Knjižnica Male braće, ff. 2-3, portato all'attenzione degli studi da VELNIĆ 1985, p. 111 e soprattutto da TOMIĆ 2015, p. 35, nota 64. Di quest'ultimo studioso si considerino almeno due precedenti contributi, sostanzialmente ignorati dalla critica italiana: TOMIĆ 1993; TOMIĆ 2010.

menzione del Caravaggio potrebbe essere pertanto una pallida traccia dell'approdo della pala Radulovich nella chiesa francescana di Ragusa, notizia che se confermata da ulteriori ricerche consentirà di evidenziare ancora di più la rilevanza delle soste partenopee del maestro lombardo, essendo stata la capitale del vicereame testa di ponte per la sua fortuna mediterranea.

A proposito del dipinto in esame vi è stato finanche chi si è spinto a identificarlo con la *Madonna del Rosario* esposta nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 5), le cui dimensioni, cm 249,5 x 364,5, sono di poco superiori a quelle dell'opera pagata nel 1606 (cm 238 x 355). Si è pertanto sostenuto che il quadro richiesto dal mercante raguseo fosse stato mutato nell'iconografia e in seguito rifiutato⁵². L'ipotesi però, al di là dello scarto delle misure, non propriamente trascurabile, è risultata infondata sin da quando le analisi diagnostiche sulla tela viennese hanno dimostrato l'assenza di variazioni iconografiche⁵³.

Rimane comunque aperta la questione relativa alla prima destinazione del *Rosario*, nato senz'altro come «ancona», rifiutato e messo in vendita a Napoli alla fine di settembre 1607 da Louis Finson e da Abraham Vinx⁵⁴. Semplificando, su questo dipinto, oggetto di un intenso dibattito, la critica si è divisa tra quanti per ragioni stilistiche lo hanno considerato dell'ultima fase romana – e Ferdinando Bologna era tra questi⁵⁵ –

52. MARINI 2005, pp. 73-74, 513 (con bibliografia); cfr. pure TOMIĆ 1993.

53. PROHASKA 1986.

54. TERZAGHI 2019, p. 49 (con bibliografia).

55. BOLOGNA 1992, pp. 225, 326-329, n. 59.



Fig. 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna del Rosario*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

e quanti, basandosi sul dato strettamente documentario che ne certifica la presenza a Napoli con la *Giuditta e Oloferne*, ne hanno invece sostenuto una genesi meridionale⁵⁶. A rafforzare l'ultima posizione interviene anche la somiglianza tra l'aspetto della Vergine, la Pero della pala delle *Sette opere di Misericordia* e la Salomè della tela di Londra, i cui tratti parrebbero riconducibili alla medesima modella⁵⁷.

Quanto alla sua pristina collocazione, sulla base di un'analisi delle fonti, si può oggi escludere definitivamente l'ipotesi cara a Maurizio Calvesi di una commissione da parte di Luigi Carafa per la chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli, precisamente per la cappella dedicata al Rosario appartenuta ai Carafa di

Stigliano, imparentati con i Colonna⁵⁸. Infatti, lo studioso – che identificava l'effigiato ai piedi di san Domenico con Marcantonio Colonna, uno dei protagonisti della battaglia di Lepanto – trascurò che la cappella, posseduta inizialmente dai Ruffo, «da' quali per via di femmine passò ai signori Carafa della Spina, principi di Stigliano», in origine era dedicata a San Lorenzo martire, e solo nel 1619, ben oltre i tempi di esecuzione della tela caravaggesca, venne intitolata al Rosario⁵⁹. In quella stessa data sull'altare, rimossa la tavola col *Martirio di san Lorenzo*⁶⁰, venne collocata una *Madonna del Rosario* di Giovan Bernardino Azzolino che fra Vincenzo Perrotta nel 1828 vide trasferita nel coro di notte del convento⁶¹, essendo stata sostituita dalla pala di Fedele Fischetti che tuttora campeggia nel vano.

È da escludere, inoltre, che la tela ora a Vienna possa essere collegata a una commissione di don Juan Alfonso Pimentel Enríquez, VIII conte di Benavente (1603-10), sia perché il viceré fece incetta di opere di Caravaggio a Napoli, e difficilmente avrebbe rifiutato un dipinto siffatto, sia perché l'aspetto del presunto committente a sinistra è distante dalle fattezze del Benavente trasmesseci in particolare da un ritratto di Pasquale Cati⁶².

In passato sono emerse diverse proposte sulla destinazione originaria della pala del Merisi. Si è pensato alle chiese domenicane partenopee di San Pietro Martire e di Santa Maria della Sanità, senza il conforto però di fonti e documenti⁶³; più di recente, invece, è stata suggerita una possibile collocazione del dipinto nel cappellone del Rosario al Gesù e Maria⁶⁴, l'impresa architettonica e artistica di maggiore impegno connessa a quella pratica devozionale condotta nel corso del primo decennio del Seicento nel contesto partenopeo.

La chiesa di Gesù e Maria, fondata nella seconda metà del XVI secolo e costruita, secondo la tradizione, su progetto di Domenico Fontana, fu sede fino agli inizi del XIX secolo di una delle più prestigiose comunità domenicane di Napoli⁶⁵. All'erezione del tempio contribuì

56. Per una sintesi cfr. CAPPELLETTI 2009, pp. 135-136; TERZAGHI 2014, pp. 34-38; TERZAGHI 2019, pp. 49-50; SCHÜTZE 2020, pp. 392-395, n. 37.

57. PACELLI 2002, pp. 56-57, 198-199. Un'altra prova della possibile realizzazione napoletana dell'opera giunge dalla lettera di Ottavio Gentili a Vincenzo I Gonzaga del 15 settembre 1607, in cui, con riferimento alle opere suddette del Caravaggio, si specifica che Frans Pourbus «ha visto ancora qualcosa di buono di Michelangelo Caravaggio che ha fatto qui (corsivo di chi scrive) che si venderanno» (TERZAGHI 2014, p. 35).

58. CALVESI 1990, pp. 129-131, 352-355.

59. Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Corporazioni religiose soppresse, 425, *Rubrica e relazione di tutte le cappelle che sono e che sono state nella chiesa del regal convento di San Domenico...*, c. 77r; PERROTTA 1828, pp. 14-15.

60. Riferita a Girolamo Macchietti da LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 252, 253.

61. PERROTTA 1828, p. 14. È possibile che un frammento di questa pala debba identificarsi col dipinto azzoliniano segnalato in DE MIERI 2021, p. 164, nota 57.

62. L'ipotesi, già anticipata da altri studiosi, è stata sostenuta da DENUNZIO 2004, pp. 52-55; DENUNZIO 2009, pp. 179-186.

63. MARINI 2005, pp. 516-517; DENUNZIO 2004, pp. 54-55.

64. DE MIERI 2021, pp. 160-161.

65. LORIS ROSSI 1967-68, pp. 299-312. Molte notizie documentarie sul complesso sono state raccolte da NAPPI 2005, pp.

con molte risorse Ferrante Caracciolo, conte di Biccari e duca d'Airola, il cui valore militare era stato decisivo nella battaglia di Lepanto del 1571⁶⁶. Si comprende, pertanto, l'importanza riconosciuta in questo edificio sacro al cappellone del Rosario, il quale, sulla base di alcuni documenti bancari, sappiamo che fu costruito nell'estate del 1606, sul lato destro del transetto, con un'ampiezza decisamente maggiore rispetto alle altre cappelle e con una sua autonomia⁶⁷. A finanziare il sacello fu Marco Romano, forse identificabile con il ricco tessitore di drappi e di passamanerie in oro che possedeva diversi beni nella zona circostante al convento⁶⁸.

Fino alla seconda metà del Novecento l'altare in questione era sormontato da una rovinata e ora dispersa tela di Giovan Bernardino Azzolino, avvicinata già da Raffaello Causa al *Rosario* di Caravaggio venduto a Napoli nell'autunno del 1607 (figg. 5-6)⁶⁹. Dai documenti di banco si apprende che il dipinto del Siciliano venne completato nel novembre del 1609 e che l'artista realizzò anche gli affreschi con i misteri distribuiti intorno alla cona (1610)⁷⁰.

Non si è riflettuto abbastanza sul significato da riconoscere a questa tela, che, proprio perché dichiaratamente ispirata al quadro del Merisi, fornendone un'interpretazione controriformata, ci dà la misura delle caratteristiche di una pala d'altare attese in quegli anni dai committenti napoletani. Scompaiono infatti i poveri con i piedi nudi e «fangosi» in primo piano – che a Napoli, come a Roma, forse avrebbero potuto suscitare l'«estremo schiamazzo» di cui parla Giovanni Baglione a proposito della *Madonna di Loreto* in Sant'Agostino a Roma⁷¹ – e al posto della Vergine non figura più la modella che aveva posato nel ruolo di Pero nelle *Sette opere di Misericordia*⁷²; viene meno, soprattutto, il protagonismo del donatore della tela ora in Austria, che in modo inconsueto cerca riparo sotto il manto di san Domenico⁷³.



Fig. 6: Giovan Bernardino Azzolino, *Madonna del Rosario*. Napoli, già nella chiesa di Gesù e Maria (opera dispersa).

Nel *Rosario* dell'Azzolino (fig. 6) tutto appare calato entro una dimensione più tradizionale, e dunque in grado di soddisfare pienamente le istanze dei domenicani. Il patrono della cappella, senza enfatizzare in alcun modo la sua presenza, vi compare secondo lo schema canonico, fra gli astanti a destra. Peraltro, sulla necessità di smorzare il ruolo del donatore, è indicativo che in un documento si dica che Marco Romano non avrebbe potuto introdurre nel vano, dalla parte esterna, lapidi e stemmi della sua famiglia⁷⁴.

È interessante notare, infine, come la pala azzoliniana (cm 250 x 367) avesse le medesime dimensioni del dipinto caravaggesco (cm 249,5 x 364,5)⁷⁵. Ragione per cui, se si tiene conto della sintomatica coincidenza delle date di realizzazione dei lavori della cappella (commissionati nel maggio 1606)⁷⁶, non sembrerebbe tanto peregrina l'idea che in origine il quadro di Caravaggio, in vendita nel settembre 1607, potesse essere destinato proprio alla chiesa di Gesù e Maria. Ipotesi che, tut-

66-68.

66. Su di lui cfr. la voce (non firmata) nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (1976, pp. 352-353).

67. PINTO 2021b, p. 533. I lavori dei marmorari e di altre maestranze coinvolte nell'ornamentazione di tale cappella sono invece attestati agli anni 1608-1610 (PINTO 2021b, pp. 534-536). Per altre notizie sulla cappella cfr. DE MIERI 2021, pp. 161, 164, nota 62.

68. RAGOSTA 2009, p. 107, nota 11.

69. CAUSA 1970, p. 31; FERRANTE 1979, pp. 19, fig. 7, 26-27; FERRANTE 1988, p. 136; DE VITO 1988, p. 176; LEONE DE CASTRIS 1991, p. 311.

70. FERRANTE 1979, p. 30; NAPPI 2005, p. 76.

71. BAGLIONE 1642, p. 137. Per l'interpretazione di «estremo schiamazzo» come «approvazione popolare», cfr. BOLOGNA 1992, pp. 230-233.

72. Cfr. *supra*, nota 57.

73. BOLOGNA 2004, p. 27.

74. DE MIERI 2021, pp. 161, 164, nota 68.

75. Misure ricavate dalla cornice marmorea superstite.

76. Cfr. *supra*, nota 67.



Fig. 7: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna del Rosario* (part.). Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 8: Giovan Bernardino Azzolino, *Madonna del Rosario* (part.). Napoli, già nella chiesa di Gesù e Maria (opera dispersa).

tavia, parrebbe esclusa dalla mancata somiglianza tra il probabile committente di Vienna e il donatore effigiato dal pittore siciliano (figg. 7-8), a destra, mentre a sinistra comparivano i ritratti di papa Paolo V e di un personaggio di spalle in vesti militari, verosimilmente identificabile con Ferrante Caracciolo, protagonista della battaglia di Lepanto⁷⁷. Il volto del donatore azzoliniano, anche se non così dissimile da quello della pala approdata nella città asburgica, potrebbe essere stato quello di un personaggio diverso dal committente, Marco Romano. In tal caso l'ipotesi di una destinazione originaria della tela caravaggesca alla chiesa di Gesù e Maria entrerebbe nel novero delle opzioni plausibili.

Al momento, pertanto, rimane oscura la genesi del dipinto, nel quale si coglie una soluzione iconografica di notevole interesse, decisamente insolita. Ci si riferisce al modo di rappresentare il presunto e misterioso committente, il quale cerca riparo sotto il manto di san Domenico (figg. 5, 7). La radice di questa inconsueta scelta figurativa, ovviamente rielaborata in chiave autonoma, è forse da mettere in relazione con la rarissima iconografia che di recente è stata denominata

come «San Domenico della Misericordia»⁷⁸, una sorta di variante cioè della più classica raffigurazione della Madonna della Misericordia, per via del manto del santo che come quello della Vergine diviene «una potente metafora di protezione», fungendo da riparo simbolico per frati e fedeli⁷⁹. Peraltro il manto protettivo della *Mater Misericordiae* – è stato chiarito di recente – risulta essere adoperato dal Merisi pure nella pala delle *Sette opere di Misericordia*⁸⁰.

Quanto all'iconografia specifica di cui si discute va rilevato che se ne trova una significativa attestazione nel danneggiato affresco di primo XV secolo del monastero di Santa Lucia a Barletta (fig. 9). Si possono inoltre ricordare due pagine miniate di Cristoforo Cortese incluse nel *Tractatus de ordine fratrum et sororum de poenitentia Sancti Dominici*, conservato nella Biblioteca degli Intronati di Siena (Ms. B.VII.5, f. 3r), e nella *Copia privilegii plenarie approbationis et confirmationis status et ordinis fratrum et sororum de pe-*

77. Per altra bibliografia sul dipinto cfr. DE MIERI 2021, p. 164, nota 70.

78. LACERENZA 2019.

79. LACERENZA 2019, p. 244.

80. FORGIONE 2019, in part. pp. 124-125.



Fig. 9: Ignoto pittore del primo XV secolo, *San Domenico offre protezione ai fedeli con il suo manto*. Barletta, chiesa di Santa Lucia, cappella del Crocifisso.

nitentia beati Dominici, custodito a Les Enluminures a Parigi (f. 1r), codici miniati a Venezia agli inizi del Quattrocento⁸¹.

Nei secoli successivi se ne incontrano pochissime tracce, la più significativa delle quali è la grande tavola cinquecentesca della chiesa di San Giacomo, presso il castello Sannazzaro di Giarole, in provincia di Alessandria, proveniente dall'altare maggiore della chiesa di San Domenico a Casale Monferrato (fig. 10), per il quale venne commissionato a un pittore ancora sconosciuto dall'ultima marchesa del Monferrato Margherita Paleologo Gonzaga⁸². È presumibile che Caravaggio avesse conosciuto qualche esemplare di questa rara iconografia circolante nel nord Italia e che a lui fosse richiesta esplicitamente dall'ignoto committente, forse un esponente della folta colonia lombarda a Napoli. In ogni caso il dettaglio iconografico in questione si impone come una ulteriore prova della complessità contenutistica dei dipinti del Merisi, sempre pronto però, come efficacemente amava ripetere Ferdinando Bologna, a ricondurre ogni tipo di rappresentazione religiosa al «grado zero della dimensione esistenziale»⁸³.



Fig. 10: Ignoto pittore della seconda metà del XVI secolo, *San Domenico tra santi e pontefici dell'ordine domenicano con i marchesi Guglielmo, Bonifacio e Anna d'Alençon*. Giarole (AL), chiesa di San Giacomo.

81. LACERENZA 2019, p. 245.

82. Il dipinto venne realizzato tra il 1566 e il 1568. Cfr. NATALE 1985, pp. 417, 421-422.

83. BOLOGNA 1992, p. 78.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BAGLIONE 1642 = G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di papa Urbano Ottavo del 1642*, Roma 1642.
- BASILE BONSANTE 2002 = M. Basile Bonsante, *Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Galatina (LE) 2002.
- BATTISTELLA 2007 = F.G.M. Battistella, "Gerolamo Cenatiempo (Cenatempo)", in *L'arte svelata. Le opere restaurate dalla Fondazione Pescarabruzzo*, a cura di F.G.M. Battistella - C. Dittmar, Pescara 2007: 124-125.
- BOLOGNA 1952 = F. Bologna, "A proposito dei Ribera del Museo di Bruxelles", in *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin I*, 1952, 2: 47-56.
- BOLOGNA 1953a = F. Bologna, "Un'altra opera del Maestro del Giudizio di Salomone", in *Paragone* 39, 1953: 49-51.
- BOLOGNA 1953b = F. Bologna, "Altre prove sul viaggio romano del Tanzio", in *Paragone* 45, 1953: 39-45.
- BOLOGNA 1960 = F. Bologna, "Altre aggiunte a Battistello Caracciolo", in *Paragone* 129, 1960: 45-51.
- BOLOGNA 1974 = F. Bologna, "Il Caravaggio nella cultura e nella società del suo tempo", in *Caravaggio e i caravaggeschi*, atti del convegno (Roma, 12-14 febbraio 1973), Roma 1974: 149-187.
- BOLOGNA 1992 = F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'*, Torino 1992.
- BOLOGNA 2004 = F. Bologna, "Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)", in *Caravaggio: l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), a cura di N. Spinosa, Napoli 2004: 16-47.
- BOLOGNA 2020 = F. Bologna, "Bruno e Caravaggio", in *Studi rinascimentali XVIII*, 2020: 193-199.
- CALVESI 1990 = M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.
- CAPPELLETTI 2010 = F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano 2010 (I ed. Milano 2009).
- CARACCILO 1976 = "Caracciolo, Ferrante", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 19, Roma 1976: 352-353.
- CAUSA 1970 = R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava dei Tirreni (SA) - Napoli 1970.
- ĆOSIĆ 2017 = S. Ćosić, "Dubrovački rod Radulovića i njihov grbovnik", in *Anali Dubrovnika* LV, 1, 2017: 89-129.
- ĆOSIĆ 2018 = S. Ćosić, "Radulović Lineage of Dubrovnik and the Modena Armorial", in *Dubrovnik Annals XXII*, 2018: 143-182.
- CUSMICH 1864 = G.E. Cusmich, *Cenni storici sui minori osservanti di Ragusa*, Trieste 1864.
- D'ADDOSIO 2019 = G.B. D'Addosio, "Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei banchi", in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n.s., V, 1919: 375-397.
- DE GIOVANNI 2007 = B. De Giovanni, "Un'idea del moderno attraverso il Caravaggio", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 67-71.
- DE GIOVANNI 2020 = B. De Giovanni, "Ricordo di Ferdinando Bologna", in *Napoli nobilissima*, s. VII, VI, 3, 2020: 67-71.
- DE MIERI 2009 = S. De Mieri, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009.
- DE MIERI 2015 = S. De Mieri, "Una pala napoletana di Alessandro Casolani: il 'sant'Alfonso quando riceve l'habito sacerdotale dalla Madonna", in *Prospettiva* 157-158, 2015: 152-161.

- DE MIERI 2021 = S. De Mieri, "Caravaggio tra Santafede, Balducci e Azzolino", in *Caravaggio a Napoli. Nuovi dati, nuove idee*, atti del convegno (Napoli, 13-14 gennaio 2020), a cura di M.C. Terzaghi, n.s. di *Studi di Storia dell'Arte*, 2021: 151-164.
- DENUNZIO 2004 = A.E. Denunzio, "Aggiunte e qualche ipotesi per i soggiorni napoletani di Caravaggio", in *Caravaggio: l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), a cura di N. Spinosa, Napoli 2004: 48-60.
- DENUNZIO 2009 = A.E. Denunzio, "Per due committenti di Caravaggio a Napoli: Nicolò Radolovich e il viceré VIII conte-duca di Benavente (1603-1610)", in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009: 175-193.
- DE VITO 1982 = G. De Vito, "Tracce di pittura napoletana del '600 a Ragusa", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1982: 41-61.
- DE VITO 1988 = G. De Vito, "Una commissione a Ribera nel luglio del 1616 e la probabile data del suo definitivo trasferimento a Napoli", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988: 175-178.
- DOLCI 1746 = S. Dolci, *Monumenta historica provinciae Rhacusinae ordinis minorum S.P.N. Francisci. Notis criticis et chronologicis perpetuo illustrata*, Napoli 1746.
- DUDAN 1922 = A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana, venti secoli di civiltà, II, Dal 1450 ai nostri giorni*, Milano 1922.
- FABIANICH 1864 = D. Fabianich, *Storia dei frati minori dai primordi della loro istituzione in Dalmazia e Bosnia fino ai giorni nostri, II*, Zara 1864.
- FERRANTE 1979 = F. Ferrante, "Aggiunte all'Azzolino", in *Prospettiva* 17, 1979: 16-30.
- FERRANTE 1988 = F. Ferrante, "Giovan Bernardino Azzolino tra tardomanierismo e protocaravaggismo. Nuovi contributi e inediti", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988: 133-141.
- FORGIONE 2019 = G. Forgione, "«L'avete fatto a me». Per una nuova lettura delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio", in *Studi di Memofonte* 23, 2019: 114-166.
- FRANGI 1999 = F. Frangi, "Itinerario di Tanzio da Varallo", in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999: 113-160.
- GELCICH 1884 = G. Gelcich, *Dello sviluppo civile di Ragusa considerato nei suoi monumenti storici ed artistici. Memorie e studi*, Ragusa 1884.
- GREGORI 1982 = M. Gregori, "Caravaggio a Napoli", in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, settembre - dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio - aprile 1983; Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, giugno - agosto 1983; Torino, Palazzo Reale, ottobre - dicembre 1983), Napoli 1982: 49-55.
- LACERENZA 2019 = M. Lacerenza, "Sotto il manto di san Domenico. Alcune note su una variante iconografica della Madonna della Misericordia nata in seno all'Ordine dei Predicatori", in *V Ciclo di Studi Medievali*, atti del convegno (Firenze, 3-4 giugno 2019), Firenze 2019: 240-247.
- LEONE DE CASTRIS 1991 = P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991.
- LORIS ROSSI 1967-68 = A. Loris Rossi, "Un'opera di Domenico Fontana: la Chiesa di Gesù e Maria", in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s., XVII, 1967-68: 299-312.
- MALOVAN 2014 = M. Malovan, "Dubrovački trgovci Radulovići u Apuliji", in *Dubrovnik*, n.s., XXV, 1, 2014: 16-48.
- MARINI 2005 = M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 2005 (I ed. 1987).

- NAPPI 2005 = A. Nappi, "Pontecorvo tra i secoli XVI e XVII", in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, Napoli 2005: 65-76.
- NAPPI 1992 = E. Nappi, "Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1803 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1992.
- NATALE 1985 = V. Natale, "Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento", in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, Bosco Marengo, Santa Croce, 12 aprile - 26 maggio 1985), a cura di C. Spantigati - G. Ieni, s.l. 1985: 399-428.
- PACELLI 1977 = V. Pacelli, "New Documents Concerning Caravaggio in Naples", in *The Burlington Magazine* 897, CXIX, 1977: 819-829.
- PACELLI 2002 = V. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: un omicidio di Stato?*, Todi (PG) 2002 (I ed. Todi 1994).
- PACELLI 2014 = V. Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Napoli 2014 (I ed. Salerno 1984).
- PANARELLO 2012 = M. Panarello, "Lo sguardo oltre. Riflessioni su un'iconografia mariana in alcune opere di Pietro Bernini, Caravaggio e Battistello Caracciolo", in *Esperide* V, I-II, 2012: 122-134.
- PAVONE 2015 = M.A. Pavone, "Sulle tracce della pittura napoletana in Croazia tra Sei e Settecento", in *Tecla* 11, 2015: 4-38.
- PERILLO 1998 = F.S. Perillo, "Famiglie dalmate in terra pugliese: i Radulovich di Polignano", in *Homo Adriaticus. Identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli*, atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 9-12 novembre 1993), a cura di N. Falaschini - S. Giacioti - S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998: 271-284.
- PERROTTA 1828 = V.M. Perrotta, *Descrizione storica della chiesa e del monistero di San Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli 1828.
- PINTO 2021a = A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni*, parte 1.2, *Artisti e artigiani*, ed. IX, 2021, in www.fedoa.unina.it.
- PINTO 2021b = A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni*, parte 2.2: *Luoghi (fuori del Centro antico)*, ed. IX, 2021, in www.fedoa.unina.it.
- PRIJATELJ 1958 = K. Prijatelj, "Due dipinti di Andrea Vaccaro a Ragusa (Dubrovnik)", in *Commentari* IX, fasc. IV, 1958: 270-272.
- PRIJATELJ 1963 = K. Prijatelj, *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, I, Zagreb 1963.
- PROHASKA 1986 = W. Prohaska, "Untersuchungen zur 'Rosenkranzmadonna' Caravaggios", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1986, 76: 111-132.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ - STRINATI 1982 = *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 9 dicembre 1982 - 13 febbraio 1983), a cura di S. Prospero Valenti Rodinò - C. Strinati, Roma 1982.
- RAGOSTA 2009 = R. Ragosta, *Napoli città della seta: produzione e mercato in età moderna*, Roma 2009.
- RICCI 2019 = S. Ricci, "Cultura e filosofia nella Napoli di Caravaggio", in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), a cura di M.C. Terzaghi, Milano 2019: 20-29.
- RICCI 2020 = S. Ricci, "Caravaggio e i filosofi, nuove considerazioni", in *Caravaggio a Napoli. Nuovi dati, nuove idee*, atti del convegno (Napoli, 13-14 gennaio 2020), a cura di M.C. Terzaghi, n.s. di *Studi di Storia dell'Arte*, 2021: 13-23.

SCHÜTZE 2020 = S. Schütze, *Caravaggio. The complete Works*, Köln 2020.

TERZAGHI 2013 = M.C. Terzaghi, "Napoli, primo Seicento: Louis Finson copista di Caravaggio", in "*Giuditta decapita Oloferne*". *Louis Finson interprete di Caravaggio*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, 27 settembre - 8 dicembre 2013), a cura di G. Capitelli - A.E. Denunzio - G. Porzio - C. Terzaghi, Napoli 2013: 29-43.

TERZAGHI 2014 = M.C. Terzaghi, "Tanzio, Caravaggio e compagni tra Roma e Napoli", in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, 24 Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M.C. Terzaghi, Cinisello Balsamo (MI) 2014: 19-49.

TERZAGHI 2019 = M.C. Terzaghi, "Caravaggio a Napoli: un percorso", in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), a cura di M.C. Terzaghi - S. Bellenger, Milano 2019: 30-59.

TOMIĆ 1993 = R. Tomić, "Dubrovčanin Nikola Radulović i Caravaggio", in *Dubrovnik* 1, 1993: 96-102.

TOMIĆ 2010 = R. Tomić, "Luj Gučetić i Nikola Radolović, dubrovački naručitelji Tizianovih i Caravaggiovih slika", in *Umjetnost i naručitelji*, uredila J. Gudelj, Zagreb 2010: 95-98.

TOMIĆ 2015 = R. Tomić, "Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj", in *Sveto i Profano slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Klovićevi, 16 aprile - 2 agosto 2015), Zagreb 2015: 11-38.

VELNIĆ 1985 = J. Velnić, "Samostan male braće u Dubrovniku-povijesni prikaz života i djelatnosti", in *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Dubrovnik - Zagreb 1985: 95-184.

ZAMAGNA 1771 = S.M. Zamagna, *Per la Republica e confraternite di Sant'Antonio e San Lazzaro di Ragusa contro la Casa Santa dell'Incurabili. Commessario il regio consigliere signor don Stefano Patrizj*, [Napoli] 1771.

DENTRO LA PITTURA, OLTRE IL VISIBILE: ALCUNE OSSERVAZIONI INTORNO AI PERCORSI DI RICERCA DI CARAVAGGIO SU TECNICA, STILE ED ESPRESSIONE

MARIO CASABURO*

Questo saggio prende in esame i momenti più significativi della ricerca di Michelangelo Merisi da Caravaggio sui materiali e sulle tecniche pittoriche; un percorso che si sviluppa al confine fra l'esigenza di recuperare metodi operativi tradizionali e l'attrazione verso nuove soluzioni di esperimento, e che porterà alla creazione di un linguaggio estetico-espressivo senza precedenti nella storia dell'arte. La graduale evoluzione figurativa del Merisi comincia durante l'apprendistato presso la bottega milanese di Simone Peterzano, dove acquisisce la tecnica veneziana, studia il naturalismo lombardo e dove i trattati di Giovan Paolo Lomazzo e Bernardino Campi esercitano sul giovane pittore un'influenza determinante. Prosegue con l'approdo a Roma – con gli esperimenti sulle preparazioni lasciate a vista dei dipinti giovanili, la ripresa dal vero, gli effetti della luce e il rilievo –, fino alla prima commissione pubblica di una certa importanza nella cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi: qua, con soluzioni di ampio respiro sul piano teatrale e compositivo, Caravaggio utilizza in maniera più articolata le incisioni, aggiunte al disegno a pennello, per definire parti della composizione. L'ultima fase del Merisi, dopo l'omicidio Tommasoni e la fuga da Roma – l'approdo a Napoli, a Malta e in Sicilia, quindi il ritorno a Napoli –, è caratterizzata da un inscurimento delle tonalità, da maggior contrasto chiaroscuro, con una tavolozza povera di pigmenti e una pennellata sintetica. Una pittura che diventa autobiografica in tele come la *Flagellazione*, la *Decollazione del Battista*, il *David con la testa di Golia*, con un più intenso coinvolgimento emotivo in una dimensione di drammatica verità esistenziale.

This essay examines the most significant moments of Michelangelo Merisi da Caravaggio's research on materials and pictorial techniques, which developed on the borderline between the need to refer to traditional methods and the attraction towards new experimental solutions, and aimed at creation of an aesthetic-expressive language unprecedented in the history of art. The years at Simone Peterzano's Studio in Milan, where he learned the Venetian technique and studied the Lombard naturalism, and where the treatises by Giovan Paolo Lomazzo and Bernardino Campi exercise a decisive influence. The arrival in Rome, with the paintings of the youth phase – where he carried out the first experiments on the ground left exposed, the shooting from life, the effects of light, the relief – up to the public works of a great importance such as the Contarelli canvases in San Luigi dei Francesi: here with far-reaching solutions on the theatrical and compositional level, he used for the first time the incisions in addition to the brush drawing to define the parts of the compositions. The last phase of Caravaggio, after the Tommasoni murder and the escape from Rome – the landing in Naples, Malta and Sicily, then the return to Naples – is characterized by a darkening of the shades, a greater chiaroscuro contrast, a low pigment palette and a synthetic brushstroke. Painting becomes autobiographical in canvases such as the Flagellation, the Beheading of the Baptist, the David with the head of Goliath, with a greater emotional involvement in a dimension of dramatic existential truth.

Chiunque voglia affrontare lo studio di Caravaggio oggi, deve fare i conti con le ricerche e le appassionate argomentazioni lasciateci in eredità da Ferdinando Bologna.

I saggi degli anni Settanta, le ipotesi attributive e i più recenti focus sulle opere napoletane, ma soprattutto il libro *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'* (1992, ed. accresciuta 2006), restano – per la straordinaria ampiezza di visione storica, l'elevato spessore di indagine critica e il rigore metodologico – un punto di riferimento assolutamente imprescindibile¹.

* Società Italiana di Storia della Critica d'Arte
(mariocasaburo@gmail.com)

** Sono grato a Rosanna Cioffi per l'invito a partecipare alle Gior-

nate di studio in onore di Ferdinando Bologna; ringrazio Riccardo Lattuada per il prezioso scambio di opinioni su Caravaggio, e per i continui spunti di ricerca; ringrazio inoltre Giulio Brevetti, per l'incoraggiamento e i suggerimenti bibliografici.

1. BOLOGNA 1953; BOLOGNA 1974; BOLOGNA - PACELLI 1980; BOLOGNA 1992; BOLOGNA 2003; BOLOGNA 2004; F. Bologna in SPINOSA 2004, pp. 158-159; BOLOGNA 2007; BOLOGNA 2019. Nel suo libro Ferdinando Bologna fornisce una definizione diversa della concezione di naturalismo caravaggesco – inquadrandolo come risultato di un'osservazione sistematica e una rappresentazione diretta della cosa «che sempre lo tien davanti» – nel tentativo di confutare qualsiasi argomentazione che mirasse a ricondurre le scelte del pittore ad una riflessione intellettualistica e spiritualistica: BOLOGNA 2006, pp. 138-190, in part. p. 151.

Prima di focalizzare l'attenzione sui momenti salienti del percorso di ricerca di Caravaggio sui materiali e sulle tecniche pittoriche, è necessario ricordare come la diagnostica – quella che oggi viene definita storia tecnica dell'arte – abbia avuto una ricaduta molto importante sulla critica caravaggesca degli ultimi trent'anni, diventando in molti casi risolutiva per la conoscenza di un pittore che molto più dei suoi contemporanei lavorò la materia nella dimensione essenziale della concretizzazione dell'immagine². Questa infatti, unitamente alle analisi scientifiche, se da un lato ci ha consentito di comprendere più dettagliatamente lo stile del Merisi in rapporto ai procedimenti esecutivi e ai materiali adoperati, da un altro lato può risultare anche uno strumento molto valido – ad esempio rivelando pentimenti e rielaborazioni di progetto – per fissare la cronologia del pittore, e per confermare o respingere i dipinti che gli vengono tradizionalmente attribuiti³.

Analizzando le tele che Caravaggio dipinse nella sua purtroppo breve vita, si riescono ad individuare almeno tre fasi cruciali di rinnovamento della tecnica, in cui mise a frutto gli esperimenti sulla materia e sulla luce, che corrispondono a tre momenti significativi di trasformazione della pittura sul piano estetico ed espressivo: una prima fase, che coincide con gli esordi romani fino alle prime commissioni pubbliche di una certa importanza; una seconda fase, segnata dalle tele Contarelli fino alle ultime opere del periodo romano; una terza fase, a cavallo tra la fuga da Roma e il primo periodo napoletano, fino alla morte.

Tuttavia, alcuni aspetti caratteristici del *modus operandi* del Caravaggio vanno ricercati già nella prima fase giovanile, durante l'apprendistato presso la bottega di Simone Peterzano a Milano, dove arrivò nel 1584, appena tredicenne⁴. Qui si avvicinò in maniera signifi-

cativa alla pittura veneziana, mentre sul piano teorico due testi esercitarono un'influenza decisiva sui primi rudimenti di pittore: il *Trattato dell'arte de la pittura* di Giovan Paolo Lomazzo, che in quegli anni abitava nella parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano, e il volumetto a uso e consumo dei pittori di Bernardino Campi, intitolato *Parer sopra la pittura*⁵. Dalla rilettura dei due testi si colgono delle significative affinità che in qualche modo confermerebbero la diretta derivazione lombardo-milaneese di alcuni procedimenti esecutivi del Merisi: ad esempio nel trattato di Lomazzo, più che la necessità del disegno, emerge l'importanza del colorire per raggiungere la perfezione e per accostare la pittura al dato naturale, e si pone l'accento sulla messa in posa di modelli (umani o nature morte) ritratti dal vero:

Ma per venire alla necessità del colorire [...] dico che senza esso la pittura non si può adempire né ricevere la sua perfezione; percioche egli è quello ch'esprime perfettamente, e dà come à dir lo spirito à tutte le cose disegnate con la sforza de gl'altri generi, è tanto più esse acquisteranno di grazia, e di perfezione quanto più eccellentemente è con maggiore arte faranno colorire⁶.

Bernardino Campi ribadisce l'importanza dei modelli per la resa di figure nude, teste, mani, braccia, piedi, riprodotte anche in cera o gesso, e passate poi nel disegno grande dell'opera mediante graticole; il pittore, infatti, una volta definita l'invenzione d'insieme, poteva servirsi di questi schizzi per inscenare grandi composizioni con molti personaggi:

Dopo questo bisogna imparare ritrarre dal naturale [...] e venendogli occasione di dipinger un'historia, gli bisogna schizzare l'invenzione al miglior modo che sa, havendo però sempre la memoria a i disegni già ritratti [...]. Come il pittore havrà fatte tante figure quante gli basteranno, le potrà accomodare secondo l'invenzion sua⁷.

Caravaggio adopererà con frequenza questa tecnica compositiva, soprattutto nelle opere romane, utilizzando bozzetti di fisionomie e di pose plastiche di corpi che gesticolano – ripresi di spalle o di profilo –, tagliati e ricuciti nella scena per ottenere il massimo coinvolgimento emozionale dello spettatore.

Una varietà di influenze veneziano-lombarde dunque, e un apprendistato, non ancora accertato ma plausibile, presso altre botteghe milanesi, consentì al giovane pittore di mettere a punto una tecnica sciolta e immediata dove il colore e la luce hanno un ruolo di assoluti protagonisti⁸.

2. Mi riferisco soprattutto agli studi pionieristici, già a partire dagli anni Novanta, di Roberta Lapucci (LAPUCCI 1991), alle ricerche di Rossella Vodret, alle indagini di Marco Cardinali, Beatrice De Ruggieri, Claudio Falcucci, Bruno Arciprete, Carlo Giantomassi, che hanno dato un contributo determinante alla conoscenza del pittore (cfr. la bibliografia s.). Segnalo, più di recente, LAPUCCI 2022.

3. Segnalo la recente mostra *Oltre Caravaggio. Un nuovo racconto della pittura a Napoli*, curata da Stefano Causa e Patrizia Piscitello a Capodimonte: CAUSA - PISCITELLO 2022. Da poco tempo è entrato nella lista delle 'sensazionali' scoperte di inediti caravaggeschi l'*Ecce Homo* passato nella casa d'aste Ansorena di Madrid, che nel catalogo veniva assegnato inizialmente alla cerchia del Ribera: SGARBI 2021; CUPPONE 2021b; CAUSA 2021; TERZAGHI 2021. Ritengo che – dato il precario stato di conservazione della tela, inscurita e alterata da sporco e restauri pregressi, come giustamente ha sottolineato Riccardo Lattuada – soltanto una pulitura e un'accurata campagna di indagini diagnostiche consentirà l'attribuzione definitiva al pittore lombardo. LATTUADA 2021.

4. TERZAGHI 2020; GREGORI 2011, p. 17.

5. BERRA 2011, p. 35.

6. LOMAZZO 1584, pp. 190, 291; KLEIN 1959; CIARDI 1965; CIARDI 1966.

7. CAMPI 1584.

8. È interessante l'ipotesi di Paola Caretta che il Merisi possa aver frequentato per breve tempo la bottega di Figino, che abitava nella parrocchia di Santa Maria Beltrade intorno al 1590, e lo stesso Longhi aveva individuato dei punti di vicin-

Anche se fino ad oggi non sono state raccolte prove di un soggiorno di Caravaggio a Venezia, è praticamente impossibile negare l'influenza della tecnica veneta sui dipinti della sua giovinezza⁹. Paolo Bensi ad esempio ha rilevato numerose similitudini nella scelta dei supporti tessili, negli impasti delle imprimiture e nella selezione dei pigmenti: era infatti abitudine di Caravaggio, soprattutto all'inizio della sua carriera, mescolare carbonato di calcio agli strati di colore, una prassi già conosciuta in artisti di area veneta come Giovanni Bellini e Tiziano¹⁰.

Alla ricerca di un naturalismo che come scriveva Bologna «si pone come momento primario della rappresentazione e si definisce nella sua autonoma specificità di linguaggio»¹¹, è probabile inoltre che Caravaggio agli esordi amasse disegnare a carboncino o a pennello direttamente sulla tela¹². La velocità di esecuzione richiama al cosiddetto «sbozzo alla veneta» di cui parla Marco Boschini nella *Carta del navegar pittoresco*¹³. L'abbozzo è in realtà una tecnica di progettazione grafica, a metà strada fra il disegno e una modalità pittorica, dove il colore viene impastato con una certa quantità di bianco o di nero e viene applicato su un'imprimitura colorata in una sorta di disegno dipinto¹⁴. In questo modo, saltando tutta l'accurata fase disegnativa,

la messa a fuoco dell'idea creativa avviene in maniera quasi istantanea, con poche variazioni.

Anche le fonti alimentano l'ipotesi di un'influenza veneta nella formazione del Merisi: Giovan Pietro Bellori, sostenitore di una visione accademica dell'arte ancora predominante nel Seicento, ha rimarcato – chiaramente con intento denigratorio – le similitudini fra la tecnica di Caravaggio, appresa evidentemente da Peterzano, e quella dei veneziani: «si compiacque tanto del colorito di Giorgione che se lo propose per iscorta nell'imitazione»¹⁵. Inoltre l'esclamazione di Federico Zuccari durante una visita alle tele di Caravaggio a San Luigi dei Francesi, riportata da Giovanni Baglione, è utile per confermare questa relazione: «Che rumore è questo? [...] io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione»¹⁶.

Che Caravaggio studiasse attentamente i procedimenti esecutivi per creare le migliori condizioni per una resa pittorica aderente alla realtà, è dimostrato dalla scrupolosità con cui sceglieva i materiali, già a partire dal supporto. Se si escludono le tavole adoperate per il *David e Golia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1607) e la prima versione della *Caduta di Saulo* (Roma, collezione Odescalchi, 1600) – a cui si possono aggiungere le due versioni della *Medusa* –, la produzione del Merisi è caratterizzata prevalentemente dall'utilizzo di tele, con caratteristiche morfologiche che cambiano in rapporto alla tecnica o all'espressione passando da tessiture fitte a molto rade senza una coerente continuità cronologica¹⁷. Le tele a tessitura medio fitta erano le più adatte alle esigenze pittoriche: consentivano una stesura densa e levigata in superficie, con pennellate sovrapposte in progressione, favorendo una maggiore uniformità nella distribuzione della luce ed una sensazione di maggiore plasticità dei corpi inseriti nello spazio, come evidenziano i dipinti giovanili. Al contrario le tessiture rade mettevano in maggiore risalto la texture pittorica, riducendo la rifrangenza della luce verso l'esterno del quadro, e avevano l'inconveniente di assorbire facilmente lo strato soprastante di preparazione, talvolta il colore, con sconvenienti effetti estetici dovuti alla formazione di cretture quadrate o rettangolari¹⁸. Riguardo alle mestiche, è probabile che Caravaggio le producesse autonomamente senza l'ausilio di mesticatori, con un controllo meticoloso dei materiali che faciliterà il raggiungimento degli obiettivi estetico-

nanza stilistica altissima fra i due pittori: CARETTA 2008, p. 18; CARETTA - SAPORI 2011, pp. 52-53; LONGHI 1954; LONGHI 1967. Giacomo Berra, inoltre, non esclude che il giovane Merisi possa aver visitato o frequentato per un breve periodo lo studio del pittore Giuseppe Arcimboldo: BERRA 2011, p. 36.

9. L'ipotesi di un soggiorno di Caravaggio, seppur breve, a Venezia – collocabile nell'arco temporale della biografia del pittore non ancora documentato, dal 1588 al 1593, prima del suo arrivo a Roma – è accolta dalla maggior parte della critica. MARINI 2000, pp. 48-49; GREGORI 2011, p. 18.

10. BENSI 2020, p. 185; SECCARONI 2012, p. 81. Ringrazio Paolo Bensi per i preziosi suggerimenti bibliografici.

11. BOLOGNA 2006, p. 145.

12. Sarebbe interessante chiedersi se alcuni disegni attribuiti a Peterzano siano stati fatti in realtà da Caravaggio giovane. Prima Keith Christiansen, poi Mina Gregori hanno giustamente fatto notare come il *Bacchino malato* abbia inequivocabili punti di tangenza stilistica con lo schizzo della *Sibilla Persica* (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei disegni) realizzato da Peterzano come studio per gli affreschi della Certosa di Garegnano: CHRISTIANSEN 1996; GREGORI 2011, pp. 22-23; M.C. Terzaghi in FACCHINETTI *et al.* 2020, pp. 252-255. Anche la prima versione del *San Matteo e l'angelo*, già a Berlino, confermerebbe la stretta vicinanza al maestro. Sulla presenza di tracce di disegno nelle tele di Caravaggio la posizione degli studiosi è passata da un originario rifiuto, ad una cauta prudenza, fino ad accoglierla quasi completamente: credo che, grazie al supporto decisivo delle recenti campagne diagnostiche, non sussistano più molti dubbi sulla loro esistenza. DE RUGGIERI 2016b, p. 20.

13. BOSCHINI 1660 (1966), p. 711.

14. RINALDI 2011, p. 179.

15. BELLORI 1674, p. 202. Già Giorgio Vasari qualche decennio prima aveva speso parole poco elogiative nei confronti dei veneziani, colpevoli di dipingere «senza far disegno», servendosi solo della «vaghezza de' colori»: VASARI 1550 (1991), II, p. 558. VASARI 1568 (1966-1987).

16. BAGLIONE 1642, p. 137.

17. VODRET 2016a, pp. 22-24.

18. Per una classificazione delle tipologie di tele in base alla densità di fili (trama e ordito) si veda: BENSI 2021, pp. 65-66.



Fig. 1: Caravaggio, *Ragazzo con canestro di frutta*. Roma, Galleria Borghese (da VODRET 2009).

espressivi prefissati¹⁹. Le parole di Bellori che introducono la biografia di Merisi sembrano infatti confermare l'abitudine del pittore a preparare colle o miscelare colori, un esercizio che probabilmente lo diletta già da giovane: «impiegandosi Michele in Milano col Padre, che era Muratore, s'incontrò a far le colle ad alcuni Pittori, che dipingevano a fresco, e tirato dalla voglia di usare i colori accompagnossi con loro, applicandosi tutto alla pittura»²⁰.

Nella prima fase della carriera del pittore le preparazioni sono composte da due strati: sono chiare a grana fine, grigie o ocra, contenenti significative percentuali di bianco di piombo, in aggiunta a terre, nero carbone, carbonato di calcio e quarzo. La prassi operativa, nonostante il fondo cromatico richiami già alle tonalità ricercate in superficie – un aspetto che diventerà peculiare della tecnica di Caravaggio –, è però ancora in gran parte tradizionale: il pittore lavora sui pieni, sulla struttura e il corpo degli elementi pittorici con campiture cromatiche spesso sovrapposte, come nel *Riposo* (1595-96) o nella *Maddalena Penitente* (1595-96) Doria Pamphili (fig. 3)²¹. La superficie è compatta, la stesura è rifinita, dimostrando in alcuni dipinti, come il *Bacchino malato* (Roma, Galleria Borghese, 1593), una maggiore insistenza nella sovrapposizione



Fig. 2: Caravaggio, *Bacchino malato*. Roma, Galleria Borghese (da VODRET 2009).

di impasti liquidi negli incarnati (fig. 2); la luce è diffusa e la definizione delle ombre, in toni bruno-rossastri, è affidata a velature sovrapposte²².

Nel *Ragazzo con canestro di frutta* (Roma, Galleria Borghese, 1593), tuttavia, la maggiore corposità delle pennellate con cui definisce la frutta rispetto all'incarnato del ragazzo, dipinto con sottili velature più diluite, dimostrerebbe – come ha fatto giustamente notare Maria Beatrice De Ruggieri – che il canestro sia stato realizzato prima rispetto a tutto il resto: dunque segnerebbe un momento significativo di trasformazione della tecnica del pittore, a metà strada tra una scelta tradizionale e di esperimento. Compare, infatti, un primo accenno di pittura 'a risparmio', in cui la preparazione, in molti casi volutamente lasciata a vista, diventa il confine tra le campiture che delimitano le due parti dipinte con diverso spessore materico (fig. 1)²³. In questa fase giovanile romana Caravaggio comincia a sperimentare, inoltre, gli effetti della luce sui corpi e su superfici diversamente piane, arrivando alla conclusione di poter regolare le fonti luminose dall'interno del quadro, decidendo cosa illuminare e cosa mettere in ombra. Per Lomazzo in condizioni di luce ottimale le forme della

19. I mesticatori (*imprimitori* o *imprimidori*) già a partire dal Cinquecento vendevano tele già spalmate di impasti, quasi sempre colorati. Paolo Bensi rende noto che molti pittori, per eludere questa prassi reputata artigianale, preferivano tele già preparate: BENSI 2021, p. 109.

20. BELLORI 1674, p. 202.

21. CARDINALI 2016b, pp. 98-100.

22. LAPUCCI 2009, p. 46; GIANTOMASSI 2009; GIANTOMASSI - ZARI 2012; VODRET 2016a, p. 24; DE RUGGIERI 2016a, pp. 104-110.

23. DE RUGGIERI 2016b, p. 22; VODRET 2009, pp. 46 e 50.



Fig. 3: Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Roma, Galleria Doria Pamphilj (da VODRET 2009).

natura appaiono come esse realmente sono: i «lumi» generano la formazione delle ombre, che prendono tanto più forza quanto più il lume «percuote maggiormente sopra un corpo» e favoriscono il «grandissimo» rilievo degli oggetti per tendere alla perfezione delle figure attraverso la pittura²⁴. Successivamente Caravaggio comprenderà l'importanza di direzionare la luce anche dall'esterno del dipinto, studiando il riverbero dei colori e i fenomeni di rifrangenza degli olii. Diversi dipinti della fase matura, ad esempio, rivelano l'utilizzo di più fonti di luce naturale, direzionata con l'ausilio di specchi piani²⁵.

24. LOMAZZO 1584, p. 213; LONGHI 1951.

25. Lo specchio piano veniva adoperato dal pittore lombardo pure come guida alla resa pittorica del rilievo e del chiaro-scuro, come suggeriva Leonardo. Una decisiva influenza sulla progettazione dei punti di luce è probabile che fu esercitata anche dal cosiddetto *Codice Huygens* (1570) di Carlo Urbino, un libro-guida per la pratica dei pittori di bottega, che dovette entrare in possesso di Caravaggio durante la formazione: DE RUGGIERI 2016a, pp. 90-92, 94; note 16 e 23 a p. 126. MACIOCE 2003, p. 173. Non è invece ancora del tutto dimostra-

La seconda fase del percorso artistico di Caravaggio, a ridosso delle prime commissioni pubbliche di una certa importanza sul finire del Cinquecento, rappresenta una svolta della tecnica pittorica in senso più espressivo. Il pittore, infatti, scurisce il secondo strato di preparazione, inserendo granuli di materia più grossolana: diminuisce la quantità di bianco di piombo, e incrementa la concentrazione di terre rosse, gialle o verdi per favorire rispettivamente una tonalità bruna, più calda o fredda dell'insieme²⁶. Dipinge principalmente le parti in luce, velando le zone in ombra, e lascia spesso emergere il tono scuro delle preparazioni implementando gli effetti della pittura a risparmio²⁷.

to che Caravaggio facesse uso della camera oscura o di altri strumenti ottici; il dibattito scientifico su questo aspetto resta aperto: CAMEROTA 2016; ROCCASECCA 2016. Sul 'lume alto' si veda più di recente OCCHIPINTI 2023.

26. DE RUGGIERI 2016a, pp. 106-108.

27. LAPUCCI 2009, pp. 46-47; VODRET 2016a, pp. 40-46. DE RUGGIERI 2016a, pp. 110-118.



Fig. 4: Caravaggio, *Martirio di San Matteo*.
Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli
(da VODRET 2009).



Fig. 5: Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*.
Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli
(da VODRET 2009).

Le pale Contarelli (figg. 4-5) rappresentano la *summa* di una pittura in cui si concertano tutti gli esperimenti avviati in fase giovanile, con una maggiore intensificazione della luce, studiata con rigorosa razionalità per creare delle atmosfere dense di *pathos* e verità esistenziale.

Su tele molto rade (*Martirio di San Matteo* e *Vocazione* circa 8x8 fili/cm²) Caravaggio stende due mani di imprimitura bruna, composta principalmente da silico-alluminati di ferro, silice, bianco di piombo e carbonato di calcio; l'ultimo strato in superficie è più scuro²⁸.

Anche nel *San Matteo e l'angelo* – su una tela di 9x9 fili/cm² – stende due strati: in quello inferiore utilizza ocre rosse, carbonato di calcio e bianco di piombo per ottenere un tono bruno-rossastro chiaro; in quello superiore adopera terra verde e giallo di piombo e stagno per raggiungere una tonalità, piuttosto insolita, di verde intenso²⁹. Non utilizza il disegno tradizionale, anche perché non sarebbe stato visibile sul fondo scuro dell'imprimitura, ma è costretto a mettere a punto una nuova tecnica per tracciare le coordinate della composizione: cominciano a comparire più articolatamente le incisioni, integrate da un disegno a pennello alternato da abbozzi pittorici scuri e chiari³⁰. Ormai la critica è concorde nel sostenere, sulla scorta di un'originaria ipotesi di Roberto Longhi, che i segni incisi siano in relazione con una specifica modalità di messa in posa dei modelli. Occorre ricordare che le incisioni utilizzate da Caravaggio definiscono anche, in alcuni dipinti più che in altri, le coordinate per

impostare la composizione e se necessario cambiarla, a seconda della posizione delle luci e delle ombre³¹. Il *Martirio* (fig. 4), in cui compare un numero molto limitato di incisioni rispetto alla *Vocazione*, presenta due versioni differenti, che corrispondono a due diverse stesure sovrapposte: nella seconda è probabile che il Merisi, dovendo procedere più velocemente per recuperare lavoro, avesse la necessità di inserire figure da riempimento, «una moltitudine d'huomini et donne, giovani, vecchi, putti et d'ogni sorte», e che quindi si sia servito di ulteriori repertori grafici per ricomporre la scena³². Un'opera frutto di un intenso lavoro di preparazione, in cui l'esigenza di una raffigurazione conforme al racconto evangelico e al contesto spaziale ristretto della cappella, si traducono in una meticolosa – quasi ossessiva – messa in posa dei personaggi, con un'elevata casistica di ripensamenti, rifacimenti, stesure coprenti e ridipinture. La cospicua presenza di pentimenti rilevati attraverso le analisi radiografiche su buona parte dei dipinti, restituisce in realtà anche l'immagine di un Caravaggio critico e mai compiaciuto nei confronti di ciò che realizza.

La *Vocazione* (fig. 5) è più luminosa rispetto al *Martirio* – forse per compensare la scarsa luce da quel lato della cappella –, ha una tavolozza ricca di pigmenti (cinabro, giallo di piombo e stagno, azzurrite, orpimento), le pennellate vengono distribuite uniformemente,

28. CARDINALI 2016c, p. 192; CARDINALI 2016d, p. 236.

29. CARDINALI 2016e, p. 336.

30. CARDINALI 2016a, p. 60.

31. Nella *Madonna dei Palafrenieri* (Roma, Galleria Borghese, 1605) è presente un'abbondante gamma di incisioni, eseguite con strumenti diversi e a vari livelli della superficie pittorica, una sorta di tracciato grafico molto accurato, che guida le diverse fasi operative. VODRET 2016a, pp. 34 e 68, con bibliografia alle note 66-68.

32. CARDINALI 2016d, p. 236.

creando una struttura pittorica compatta, dalle tonalità calde, tanto vicina alla pittura veneziana da indurre Federico Zuccari al sardonico commento riportato dal Baglione, citato all'inizio³³. La diretta influenza della pittura veneziana sembra essere avvalorata, ancora una volta, dal confronto della tecnica esecutiva tra alcune tele del Merisi e i dipinti di Sebastiano del Piombo, in particolare con il *Ritratto di Baccio Valori* (Firenze, Galleria Palatina, 1530 ca.) su ardesia eseguito diversi decenni prima³⁴.

Un debito tecnico-formale che trova conferma nelle parole di Bellori, il quale riferendosi alla *Decollazione del Battista* di Malta del 1608 ricorda l'utilizzo del tono scuro dello strato preparatorio per le parti in penombra: «usò ogni potere del suo pennello, havendovi lavorato con tanta fierezza che lasciò in mezze tinte l'imprimatura della tela»³⁵.

L'inizio della terza fase del percorso di Caravaggio si verifica a ridosso della fuga da Roma: infatti le ultime tele romane risultano in buona parte compatibili da un punto di vista tecnico e stilistico con le prime opere napoletane. La trasformazione più significativa rispetto al periodo precedente riguarda il progressivo inscurimento delle preparazioni, favorito in alcune circostanze dal bitume mummia che, in aggiunta alle lacche, veniva adoperato per rendere i fondi più opachi in modo da assorbire meglio la luce³⁶. Giovan Battista Armenini definisce il bitume «spalto» e lo accomuna a «mumia e fumo di pece greca», descrivendone l'impiego mescolato ad olio e verderame³⁷.

33. CARDINALI 2016d, pp. 238-240. Anche la Tavola Odescalchi richiama alle tecniche veneziane del dipingere su tavola: BENSÌ 2020, pp. 176-179. BAGLIONE 1642, p. 137. Per approfondimenti sulla tecnica esecutiva della Tavola Odescalchi si vedano FALCUCCI 2008 e FALCUCCI 2010. Più di recente per la *Vocazione di San Matteo* si veda COLLARETA 2022.

34. Sulla tecnica di Sebastiano del Piombo cfr. CASABURO 2017, pp. 110-115, 145-146; SARTIANI 2014. In quei decenni a Roma circolavano sul mercato antiquariale moltissimi quadri su ardesia o pietra di paragone della cerchia di pittori veneti, emblematici dello sfruttamento degli effetti luministici su un fondo compatto scuro, che Caravaggio ebbe sicuramente modo di osservare. Sulla pittura su pietra, più di recente, rimando a MANN 2020 e CAPPELLETTI - CAVAZZINI 2022.

35. BELLORI 1674, p. 209.

36. Il bitume sembra un materiale tipico della fase tarda – Caravaggio lo adoperò nelle *Sette opere di Misericordia*, e nel *Martirio di Sant'Orsola* – se si eccettua l'utilizzo, forse casuale e in piccole quantità, nella *Madonna dei Palafrenieri*. Presenta non pochi problemi conservativi, tendendo col tempo a scurire. LAPUCCI 2009, pp. 44-48; VODRET 2016a, pp. 24-28.

37. Il verderame (malachite) è stato trovato in diverse opere del Merisi, a ulteriore dimostrazione che i *Precetti* facesse parte del corredo di manuali a sua disposizione: ARMENINI 1586 (1988), p. 142.

Caravaggio è a Napoli il 6 ottobre 1606 e realizza 5 o 6 pale d'altare in nemmeno dieci mesi di permanenza³⁸. Il capolavoro con le *Sette Opere di Misericordia* (fig. 6) rappresenta l'apice del processo di trasformazione della tecnica del Merisi, con significative conseguenze sullo stile e l'espressione: qui la pittura comincia infatti a liberarsi dalla necessità dell'esperienza per inseguire, in maniera più spontanea, il coinvolgimento emotivo in chiave drammatica. In questa tela – in una composizione senza precedenti sotto il profilo scenografico, uno squarcio dei vicoli di Napoli del tempo – il pittore coglie nella loro simultaneità, con una capacità narrativa potente, le sette opere di misericordia corporale³⁹. L'opera, che subì una riduzione di 11 cm in larghezza, lungo il lato destro, e di 6 cm in altezza, presenta un doppio strato di preparazione: quello sottostante, più spesso, è composto da terre, biacca, una miscela a base di calcio e tracce di rame, ed ha una colorazione bruno



Fig. 6: Caravaggio, *Sette Opere della Misericordia*. Napoli, Pio Monte della Misericordia (da VODRET 2009).

38. TERZAGHI 2019, pp. 34, 38-39.

39. BOLOGNA 1974; BOLOGNA 2003; VODRET 2009, pp. 194-195; PACELLI 2014; BOLOGNA 2019; COSMI 2019; GAZZARA 2019; PACELLI 2019a, pp. 17-26; TERZAGHI 2019; MONTANARI 2021.

giallastra; quello soprastante è costituito da nero carbone, terre e tracce di biacca⁴⁰. La miscela a base di nero carbone, con una elevata granulometria e porosità degli impasti, come ha giustamente osservato Bruno Arciprete – essendo l'opera di grandi dimensioni, destinata quindi ad un'osservazione da una certa distanza – potrebbe essere un espediente studiato per evitare il riverbero della luce naturale sulla superficie⁴¹. Caravaggio adopera anche terra d'ombra ed altri siccativi per velocizzare i tempi di asciugatura e di conseguenza per accorciare i tempi di esecuzione⁴². Si osserva, inoltre, un'assoluta prevalenza di zone in ombra, una tavolozza scarna, una pennellata che diventa sempre più sintetica e veloce⁴³.

Uno dei quadri più significativi di questa trasformazione in chiave espressiva è anche la *Flagellazione* di Capodimonte (fig. 7). I due pagamenti versati al pittore dal committente, Tommaso de Franchis, ritrovati ad una certa distanza di tempo (11 e 28 maggio 1607), sono stati oggetto di un ampio dibattito da parte degli studiosi – durato negli anni e non ancora risolto – sollevato dai risultati delle analisi diagnostiche pubblicate da Pacelli e Brejon de Lavergnée nel 1985, che hanno rivelato un primo intervento sull'opera, prima del ripensamento e rifacimento del tema iconografico originario (fig. 8)⁴⁴. L'oggetto della discussione sta nel collocare le due esecuzioni in un unico lasso di tempo di breve durata, cioè entrambe prima della partenza alla volta di Malta (25 giugno 1607), oppure in due momenti – distanti diversi mesi – appartenenti al primo e al secondo soggiorno napoletano (1609)⁴⁵. La prima serie di radiografie – altre due campagne sono state effettuate nel 1999 e nel 2017 – ha rivelato, infatti, un ampliamento di circa 17 cm della composizione sulla destra, dove Caravaggio ha utilizzato il risvolto della tela sul telaio, non preparata e mantenuta come riserva, e la presenza di una figura al di sotto del flagellante di destra, forse il committente o forse un domenicano. Le analisi stratigrafiche più recenti hanno permesso, inoltre, di ricostruire la natura della preparazione che, a stesura unica, consiste in due strati: quello sottostante ha una tonalità bruna, ed è composto da bianco di piombo, terre/ocre, terra di Siena o terra d'ombra e carbonato di calcio; quello soprastante è più scuro, con tracce di rame, che



Fig. 7: Caravaggio, *Flagellazione*. Napoli, Museo di Capodimonte (da VODRET 2009).

conferisce una generale tonalità fredda al quadro⁴⁶. La tecnica operativa è tipica di Caravaggio, già osservata nelle prime opere romane, con l'impiego in trasparenza del tono sottogiacente della preparazione, ad esempio nella fascia adiacente al margine del fianco destro di Cristo, o nelle ombre dell'incarnato e nelle pieghe del pannello. Sono scarse le incisioni, invece è osservabile un pentimento nella figura del carnefice accovacciato. L'aspetto più interessante che è emerso riguarda la struttura pittorica, che sembra differenziarsi fra le ipotetiche due esecuzioni. Infatti è evidente una certa corposità degli impasti, con prevalenza di biacca, nel Cristo, nel carnefice inginocchiato e nella figura nascosta; inoltre, l'andamento obliquo alternato delle pennellate, visibile anche a occhio nudo a luce radente nel particolare del volto di Gesù, è compatibile in queste tre zone del dipinto. Al contrario gli strati pittorici degli aguzzini ai lati risultano più esigui, per l'utilizzo di una miscela fluida e composita con ocre e terra d'ombra con minori quantità di biacca, e la resa cromatica, più sfumata, sembra simile ai dipinti del pe-

40. ARCIPRETE 2019, p. 89.

41. Il nero carbone ricompare soltanto nella *Decollazione del Battista* di Malta: qui potrebbe essere stato adoperato con finalità coprente, forse destinato a cancellare una precedente stesura pittorica: ARCIPRETE 2019, p. 90.

42. LAPUCCI 2009, p. 45.

43. ARCIPRETE 2019, pp. 83-84.

44. PACELLI - BREJON DE LAVERGNÉE 1985.

45. BOLOGNA 2006, pp. 437-438; SCHÜTZE 2009, p. 279; VODRET 2009, pp. 198-200; PORZIO 2017, p. 55; PACELLI 2019a, pp. 26-28; TERZAGHI 2019, pp. 42-46.

46. CARDINALI 2017a, p. 43; CARDINALI 2017b, p. 56; ARCIPRETE 2019, pp. 86-90. Roberta Lapucci sostiene che la terra d'ombra e la malachite siano state utilizzate dal Merisi in due opere precedenti, per la *Madonna dei Pellegrini* e la *Madonna del Rosario*: LAPUCCI 2009, pp. 45-46.

riodo siciliano⁴⁷. Anche la luce, che definisce l'effetto volumetrico del Cristo, nei carnefici risulta più sommaria. È condivisibile dunque l'ipotesi di Marco Cardinali, che ritiene che questi ultimi siano stati aggiunti in un secondo momento⁴⁸. Già Ferdinando Bologna, attraverso un'attenta disamina stilistica delle opere della fase matura di Caravaggio, ha proteso per una esecuzione in due tempi diversi, collocando però l'ampliamento e il completamento della tela, con l'aggiunta del boia sulla destra – intravedendone un'azione simile al fossore addetto a maneggiare la pala nel *Seppellimento di Santa Lucia* (Siracusa, chiesa di Santa Lucia, 1608) – al secondo soggiorno napoletano del 1609 (figg. 8-9)⁴⁹. Un'ipotesi che vede d'accordo anche Mina Gregori e che in generale sembra la più convincente⁵⁰. Il cambiamento di iconografia da parte del pittore, infatti, potrebbe essere scaturito dall'esigenza di intensificare la drammaticità e la violenza dell'episodio, ponendo in primo piano la figura brutale del torturatore di Cristo al posto del domenicano, senza preoccuparsi che la colonna finisca fuori asse.



Fig. 8: Caravaggio, *Flagellazione*, radiografia (da GHIA - STRINATI 2017).

47. CARDINALI 2017a, pp. 43-44; CARDINALI 2017b, pp. 56-57.

48. CARDINALI 2017b, p. 57.

49. BOLOGNA 2006, pp. 437-438.

50. M. Gregori in WHITFIELD - MARTINEAU 1982, pp. 124-125, n. 15. Questa posizione non è condivisa da Giuseppe Porzio: PORZIO 2017, p. 55.

La breve parentesi a Malta e in Sicilia, fondamentali per le ricerche spaziali e cromatiche del Merisi, vedono consolidarsi alcuni aspetti della tecnica, come l'utilizzo della preparazione *en reserve* (che a Malta diventa aranciata con ocre rossa e gialla, componenti silicatici e quarzosi, olio di lino, invece in Sicilia è bruno-rossastra) su cui applica dei segni incisi (molto più rari a Malta rispetto al passato, invece in Sicilia la loro presenza è considerevole, tanto da far pensare ad una rimessa in posa di modelli viventi), unitamente al disegno a pennello; sono invece più scarsi i pentimenti. Così come in alcune opere tarde romane o napoletane, le imprimiture sono costituite da grossi granuli di carbonato di calcio. Compaiono pigmenti usuali della sua tavolozza: il bianco di piombo, terre (verdi, rosse, gialle), cinabro, gialli di vario tipo, lacche rosse, colori a base di rame (malachite spesso mescolata alla lacca rossa per ottenere tonalità più fredde). La pennellata è sempre più asciutta e veloce, al punto che è difficile distinguere una stesura pittorica finita da una appena abbozzata. Questa riduzione all'essenziale si osserva soprattutto nelle opere maltesi – come la *Decollazione del Battista* (La Valletta, Co-cattedrale di San Giovanni, 1608) – caratterizzate da una struttura materica più porosa e rigida (dovute alla presenza di nero carbone) che tende ad assorbire la luce, e nella prima opera siciliana – il *Seppellimento* di Siracusa (fig. 9) – dipinta molto in fretta, probabilmente in non più di due mesi alla fine del 1608⁵¹.

Il secondo soggiorno napoletano di Caravaggio è paradigmatico di un'espressione pittorica portata all'estremo, in una dimensione di drammatica verità esistenziale: i quadri che meglio documentano il suo stile tardo sono la *Negazione di San Pietro* (New York, Metropolitan Museum, 1610?), il *Martirio di Sant'Orsola* (Napoli, collezione Intesa San Paolo, 1610), realizzato fra aprile e maggio del 1610, e il *David con la testa di Golia*⁵². Sulla datazione di quest'ultima tela (fig. 10)

51. Per gli studi sulla tecnica dei dipinti siciliani e maltesi si vedano: LAPUCCI 1994, p. 22; LAPUCCI 1996, pp. 17, 30, 37; LAPUCCI 2009, pp. 46-47, 111-113. Non fa parte del gruppo di opere siciliane di questa fase la perduta *Natività*, già nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo, come ha ben evidenziato Michele Cuppone: CUPPONE 2021a. Per approfondimenti sull'*Adorazione dei Pastori* (1609) del Museo Regionale di Messina rimando a BARBERA 2010 e FALCUCCI 2010. Ringrazio Gioacchino Barbera per le preziose segnalazioni bibliografiche.

52. La *Sant'Orsola confitta dal tiranno*, riconosciuta già negli anni Sessanta grazie ad una mirabile intuizione di Ferdinando Bologna, che confermerà l'attribuzione soltanto due decenni dopo, viene riferita al Merisi da Mina Gregori su basi stilistiche nel 1975: GREGORI 1975; BOLOGNA - PACELLI 1980, p. 36; PACELLI 2019b, pp. 61-67. Sulla ricezione del *Martirio di Sant'Orsola* tra Genova e Napoli si veda LATTUADA 2020. Per approfondimenti sulle opere tarde: BOLOGNA 2006, pp. 341-343; SCHÜTZE 2009, pp. 432-438; WHITLUM-COOPER 2017;



Fig. 9: Caravaggio, *Sepoltura di Santa Lucia*. Siracusa, chiesa di Santa Lucia (da VODRET 2009).

gli studiosi non sono ancora del tutto concordi, e purtroppo il confronto dei materiali e della tecnica esecutiva con gli altri dipinti napoletani non sembra comunque risolutivo⁵³. Sopra una tela con una tessitura molto rada, di circa 6x6 fili/cm² – che presenta al margine destro l'aggiunta di una striscia di tessuto, che corre longitudinalmente –, Caravaggio stende due strati di preparazione: il primo a base di terre, il secondo a base di terre, bitume, nero carbone e calcite⁵⁴. Sull'imprimatura asciutta il pittore traccia poi il profilo del braccio sinistro aiutandosi con incisioni, che nell'andamento è probabile richiamino alla messa in posa di un modello. Non ci sono pentimenti significativi, anche perché la stesura pittorica è istantanea ed essenziale, e non sono ravvisabili sovrapposizioni di campiture, a parte nel panneggio⁵⁵. La tavolozza è piuttosto povera di pigmenti, l'incarnato è realizzato con bianco di piombo in aggiunta a terra d'ombra per le parti scure, l'ocra viene

usata in piccole quantità per i mezzi toni. Impercettibili tracce di un colore più vivace, forse lacca, sono state rilevate in prossimità dell'orecchio e nelle colature di sangue sotto la testa mozzata di Golia. È probabile invece che il pittore abbia adoperato ocra rossa per la ferita sulla fronte del gigante, forse mescolata a un verde a base di rame per abbassarla di tono⁵⁶.

Ancora memore dell'aggressione subita al Cerriglio, il pittore si raffigura in veste di Golia col volto tumefatto, con l'intento di suscitare nello spettatore compassione, che traspare anche dall'espressione del viso di un David quasi dispiaciuto e misericordioso anziché trionfante⁵⁷. Una dimensione autobiografica che si percepisce anche nella *Decollazione del Battista* di Malta, l'unica tela finora conosciuta con la firma del Merisi ("f. MichelAng"), scritta col sangue che sgorga dal collo del Santo, con cui l'artista, sentendosi in costante pericolo di vita, è probabile volesse identificarsi⁵⁸.

La vena creativa e l'inesausta spinta all'esperimento degli anni giovanili sono ormai esaurite: lo stato d'animo di Caravaggio, con l'affievolirsi delle speranze di poter tornare a Roma, dopo la fuga da Malta e dopo un breve passaggio in Sicilia nel 1609, ci viene restituito da uno dei suoi committenti, Niccolò di Giacomo, che scrive: «questo pittore ha il cervello stravolto». Altre testimonianze sullo stato mentale del Merisi lo descrivono «così scimunito e pazzo che non può dirsi di più»; «ove andava stampava l'orme del suo forsennato cervello»⁵⁹.

Questa «essenza disperata» di Caravaggio – come la definì Roberto Longhi – si ripercuote direttamente sulla struttura compositiva e sull'andamento irregolare, non armonioso, delle pennellate dei capolavori degli anni estremi. I segni della materia presenti sulle tele diventano perciò gli strumenti privilegiati per una approfondita indagine psicologica dell'arte del Merisi, essendo la manifestazione sintomatica di uno stato d'animo inquieto e la più drammatica espressione di problematiche esistenziali mai risolte⁶⁰.

TERZAGHI 2019, pp. 51-56.

53. Longhi per primo ha ricondotto l'opera al secondo soggiorno napoletano (1609-1610): LONGHI 1959; CALVESI 1985, pp. 80-84; BOLOGNA 2006, p. 345. Sono favorevoli a una datazione anticipata (1606-1607): VODRET 2016b, p. 654; CAPPELLETTI 2009, p. 242; EBERT-SCHIFFERER 2009, p. 295.

54. CARDINALI 2016f, p. 656.

55. CARDINALI 2016f, pp. 656-658.

56. CARDINALI 2016f, p. 658.

57. Bellori a proposito del David scrive: «tiene per li capelli la testa di Golia, che è il suo proprio ritratto»: BELLORI 1674, p. 208. TERZAGHI 2019, p. 56.

58. BOLOGNA 2006, p. 436; VODRET 2009, p. 207; SCHÜTZE 2009, pp. 422-423.

59. CUPPONE 2021a, p. 16.

60. LONGHI 1968, p. 44; BOLOGNA - PACELLI 1980, p. 36; GOMBRICH 1967 (2001), pp. 68-69.



Fig. 10: Caravaggio, *David con la testa di Golia*. Roma, Galleria Borghese (da VODRET 2009).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ARCIPRETE 2019 = B. Arciprete, “Riflessioni sul restauro di due opere napoletane del Caravaggio”, in *Caravaggio a Napoli*, Roma 2019: 83-90.
- ARMENINI 1586 (1988) = G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1586], ed. a cura di M. Gorreri, Torino 1988.
- BAGLIONE 1642 = G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.
- BARBERA 2010 = G. Barbera, “Adorazione dei Pastori”, in *Caravaggio*, a cura di C. Strinati, Milano 2010: 220-225.
- BELLORI 1674 = G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, I, Roma 1674.
- BENSI 2020 = P. Bensi, “La tecnica del Caravaggio in rapporto ai procedimenti della pittura veneta”, in *Evidenza Caravaggio*, atti delle giornate di studi (Monte Santa Maria Tiberina, 6-7 ottobre 2018), a cura di R. Lapucci, Roma 2020: 175-190.
- BENSI 2021 = P. Bensi, “Materiali e mezzi della pittura”, in *Tecniche dell'Arte*, a cura di S. Baroni - M. Mander, Milano 2021: 49-176.
- BERRA 2011 = G. Berra, “Il Caravaggio nel ducato di Milano. ‘Questo pittore... al parlare tengo sia milanese... mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda’”, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo - 3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo (MI) 2011: 27-45.
- BOLOGNA 1953 = F. Bologna, “Antologia di artisti: altre prove sul viaggio romano del Tanzio”, in *Paragone Arte* 4, 1953: 39-45.
- BOLOGNA 1974 = F. Bologna, “Caravaggio nella cultura e nella società del suo tempo”, in *Colloquio sul tema, Quaderni dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 205, 1974: 149-187.
- BOLOGNA - PACELLI 1980 = F. Bologna - V. Pacelli, “Caravaggio, 1610: la ‘Sant’Orsola confitta dal tiranno’ per Marcantonio Doria. L’identificazione del dipinto (e i rapporti artistici fra Genova e Napoli nei primi decenni del Seicento)”, in *Prospettiva* 23, 1980: 30-44.
- BOLOGNA 1992 = F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle ‘cose naturali’*, Torino 1992.
- BOLOGNA 2003 = F. Bologna, “Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia”, in *Confronto* 2, 2003: 83-93.
- BOLOGNA 2004 = F. Bologna, “Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)”, in *Caravaggio: l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), a cura di N. Spinosa, Napoli 2004: 16-47.
- BOLOGNA 2006 = F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle ‘cose naturali’*, II ed., Torino 2006.
- BOLOGNA 2007 = F. Bologna, “Alla ricerca del vero: San Francesco in Estasi di Michel Agnolo da Caravaggio”, in *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 17 marzo - 10 giugno 2007), a cura di S. Androsov - F. Buranelli - M. Guderzo, Milano 2007: 47-65.
- BOLOGNA 2019 = F. Bologna, “Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia”, in *Caravaggio a Napoli*, Roma 2019: 51-60.
- BOSCHINI 1660 (1966) = M. Boschini, *La carta del Navegar pitoresco* [1660], ed. a cura di M. Pallucchini, Venezia - Roma 1966.

DENTRO LA PITTURA, OLTRE IL VISIBILE: ALCUNE OSSERVAZIONI
INTORNO AI PERCORSI DI RICERCA DI CARAVAGGIO SU TECNICA, STILE ED ESPRESSIONE

- CALVESI 1985 = M. Calvesi, “La realtà del Caravaggio. Prima parte (vicende)” in *Storia dell’Arte* 53, 1985: 51-85.
- CAMEROTA 2016 = F. Camerota, “Nascosto nell’ombra: il disegno di Caravaggio e il mito della camera oscura”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, I, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 156-183.
- CAMPI 1584 = B. Campi, “Parer sopra la pittura”, in A. Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura*, Cremona 1584.
- CAPPELLETTI 2009 = F. Cappelletti, *Caravaggio: un ritratto somigliante*, Milano 2009.
- CAPPELLETTI - CAVAZZINI 2022 = *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 25 ottobre 2022 - 29 gennaio 2023), a cura di F. Cappelletti - P. Cavazzini, Roma 2022.
- CARDINALI 2016a = M. Cardinali, “La tecnica pittorica di Caravaggio. Una storia tecnica dell’arte”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, I, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 52-87.
- CARDINALI 2016b = M. Cardinali, “Maddalena Penitente. Scheda tecnica”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 98-101.
- CARDINALI 2016c = M. Cardinali, “Martirio di San Matteo. La tecnica pittorica”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 192-197.
- CARDINALI 2016d = M. Cardinali, “Vocazione di San Matteo. La tecnica pittorica”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 236-241.
- CARDINALI 2016e = M. Cardinali, “San Matteo e l’angelo. La tecnica pittorica”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 336-339.
- CARDINALI 2016f = M. Cardinali, “Davide con la testa di Golia. La tecnica pittorica”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 656-659.
- CARDINALI 2017a = M. Cardinali, “Le copie da Caravaggio tra connoisseurship, critica d’arte e technical art history”, in *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto. Il doppio e la copia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 21 giugno - 16 luglio 2017), a cura di G.S. Ghia - C. Strinati, Roma 2017: 37-46.
- CARDINALI 2017b = M. Cardinali, “La tecnica artistica della Flagellazione di Caravaggio”, in *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto. Il doppio e la copia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 21 giugno - 16 luglio 2017), a cura di G.S. Ghia - C. Strinati, Roma 2017: 56-57.
- CARETTA 2008 = P. Caretta, “Disegni lombardo-veneti in relazione a Caravaggio”, in *Intorno a Caravaggio dalla formazione alla fortuna*, a cura di M. Francangeli, Roma 2008: 13-24.
- CARETTA - SAPORI 2011 = P. Caretta - P. Saporì, “Invenzione e metodo: da Lomazzo a Caravaggio”, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo - 3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo (MI) 2011: 47-57.
- CASABURO 2017 = M. Casaburo, *Pittura su pietra. Diffusione, studio dei materiali, tecniche artistiche*, Firenze 2017.
- CAUSA 2021 = S. Causa, “A me sembra un vero Caravaggio ... del primo tempo napoletano”, in *About Art Online*, 10 aprile 2021.

- CAUSA - PISCITELLO 2022 = *Oltre Caravaggio. Un nuovo racconto della pittura a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 31 marzo 2022 - 7 gennaio 2023), a cura di S. Causa - P. Piscitello, Napoli 2022.
- CHRISTIANSEN 1996 = K. Christiansen, "Thoughts on the Lombard training of Caravaggio", in *Come dipingeva Caravaggio*, atti della giornata di studio (Firenze, 28 gennaio 1992), a cura di M. Gregori - E. Acanfora, Milano 1996: 7-28.
- CIARDI 1965 = R.P. Ciardi, "Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo: 1", in *Critica d'Arte* 70, 1965: 20-30.
- CIARDI 1966 = R.P. Ciardi, "Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo: 2", in *Critica d'Arte* 78, 1966: 37-44.
- COLLARETA 2022 = M. Collareta, *Caravaggio, Federico Zuccari, Giorgione: intorno alla Vocazione di San Matteo della Cappella Contarelli*, Pisa 2022.
- COSMI 2019 = A. Cosmi, "Sette Opere di Misericordia" in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), a cura di C. Terzaghi - S. Bellenger, Milano 2019: 106.
- CUPPONE 2021a = M. Cuppone, *Caravaggio, la Natività di Palermo. Nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma 2021.
- CUPPONE 2021b = M. Cuppone, "Offerte critiche nella rassegna stampa", in *Ecce Caravaggio. Da Roberto Longhi a oggi*, a cura di V. Sgarbi, Milano 2021: 83-115.
- DE RUGGIERI 2016a: M.B. De Ruggieri, "La tecnica pittorica di Caravaggio. Processi compositivi e strutture materiali", in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 89-131.
- DE RUGGIERI 2016b: M.B. De Ruggieri, "Ragazzo con canestra di frutta. La tecnica pittorica", in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 20-23.
- EBERT-SCHIFFERER 2009 = S. Ebert-Schifferer, *Caravage*, Paris 2009.
- FACCHINETTI *et al.* 2020 = *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia di Carrara, 6 febbraio - 17 maggio 2020), a cura di S. Facchinetti - F. Frangi - P. Plebani - M.C. Rodeschini, Milano 2020: 53-65.
- FALCUCCI 2008 = C. Falcucci, "La tecnica esecutiva e la genesi della Conversione Odescalchi attraverso le indagini diagnostiche", in *Caravaggio a Milano. La Conversione di Saulo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 16 novembre - 14 dicembre 2008), a cura di V. Merlini - D. Storti, Milano 2008: 71-101.
- FALCUCCI 2010 = C. Falcucci, "Le indagini diagnostiche tra problemi conservativi e novità sulla tecnica esecutiva", in *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, a cura di V. Merlini - D. Storti, Milano 2010: 75-90.
- GAZZARA 2019 = L. Gazzara, "Caravaggio nella prima cappella del Pio Monte della Misericordia", in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), a cura di C. Terzaghi - S. Bellenger, Milano 2019: 61-69.
- GHIA - STRINATI 2017 = *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto. Il doppio e la copia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 21 giugno - 16 luglio 2017), a cura di G.S. Ghia - C. Strinati, Roma 2017.
- GIAN TOMASSI 2009 = C. Giantomassi, "Note di tecnica pittorica su alcuni dipinti di Caravaggio", in *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno (Milano, 3-4 febbraio 2006), a cura di L. Spezzaferro, Cinisello Balsamo (MI) 2009: 21-30.
- GIAN TOMASSI - ZARI 2012 = C. Giantomassi - D. Zari, "Il Bacchino malato Borghese, la Giuditta Barberini, la Sant'Orsola Doria, il San Giovannino disteso di collezione privata: la tecnica esecutiva e la vicenda del restauro", in *Caravaggio tra arte e scienza*, a cura di V. Pacelli - G. Forgione, Napoli 2012: 101-121.

DENTRO LA PITTURA, OLTRE IL VISIBILE: ALCUNE OSSERVAZIONI
INTORNO AI PERCORSI DI RICERCA DI CARAVAGGIO SU TECNICA, STILE ED ESPRESSIONE

- GOMBRICH 1967 (2001) = E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi* [1967], Torino 2001.
- GREGORI 1975 = M. Gregori, "Significato delle mostre caravaggesche dal 1951 ad oggi", in *Novità sul Caravaggio: saggi e contributi*, a cura di M. Cinotti, Cinisello Balsamo (MI) 1975: 27-60.
- GREGORI 2011 = M. Gregori, "I ricordi del Caravaggio", in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo - 3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo (MI) 2011: 17-25.
- KLEIN 1959 = R. Klein, "Les sept gouverneurs de l'art selon Lomazzo", in *Arte Lombarda* 2, 1959: 277-287.
- LAPUCCI 1991 = R. Lapucci, "La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi", in *Michelangelo Merisi da Caravaggio: come nascono i capolavori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 12 dicembre 1991 - 15 marzo 1992), a cura di M. Gregori, Milano 1991: 31-51.
- LAPUCCI 1994 = R. Lapucci, "Documentazione tecnica sulle opere messinesi del Caravaggio", in *Come dipingeva il Caravaggio. Le opere messinesi*, Messina 1994: 17-68.
- LAPUCCI 1996 = R. Lapucci, "Dopo Messina, Siracusa: Ulteriori chiarificazioni per la tecnica dei dipinti siciliani del Caravaggio", in *Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, a cura di G. Barbera - R. Lapucci, Siracusa 1996: 17-70.
- LAPUCCI 2009 = R. Lapucci, *L'eredità tecnica del Caravaggio a Napoli, in Sicilia e a Malta. Spigolature sul Caravaggismo meridionale*, Saonara (PD) 2009.
- LAPUCCI 2022 = R. Lapucci, "Il San Giovanni Battista giacente e la tecnica delle ultime opere di Caravaggio", in *Caravaggio, ultimo approdo: un artista in fuga tra incompiuti e repliche*, catalogo della mostra (Ragusa, chiesa della Badia, 13 maggio - 15 ottobre 2022), a cura di P. Carofano, Pontedera (PI) 2022: 39-55.
- LATTUADA 2020 = R. Lattuada, "Qualche nota sulla ricezione del 'Martirio di Sant'Orsola' di Caravaggio tra Genova e Napoli, e una triangolazione Genova-Palermo-Napoli. Il caso di Geronimo Gerardi", in *Napoli, Genova, Milano: scambi artistici e culturali in tre città legate alla Spagna (1610-1640)*, atti del convegno (Torino, 13-14 settembre 2018 - Genova, 15 settembre 2018), a cura di L. Magnani - A. Morandotti - D. Sanguineti - G. Spione, Milano 2020: 236-241.
- LATTUADA 2021 = R. Lattuada, "Si fa presto a dire Caravaggio", in *Il Mattino.it*, 23 aprile 2021.
- LOMAZZO 1584 = G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura. Ne' quali si contiene tutta la Theorica, & la pratica d'essa pittura*, Milano 1584.
- LONGHI 1951 = R. Longhi, "Introduzione alla mostra", in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 aprile - giugno 1951), a cura di R. Longhi, Firenze 1951: XVII-XXXI.
- LONGHI 1954 = R. Longhi, "Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio", in *Paragone Arte* 5, 1954: 36-38.
- LONGHI 1959 = R. Longhi, "Un'opera estrema del Caravaggio", in *Paragone Arte* IX, 1959: 21-30.
- LONGHI 1967 = R. Longhi, "Anche Ambrogio Figino sulla soglia della natura morta", in *Paragone Arte* 18, 1967: 18-22.
- LONGHI 1968 = R. Longhi, *Caravaggio*, Roma - Dresden 1968.
- MACIOCE 2003 = S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003.
- MANN 2020 = *Paintings on Stone: Science and the Sacred, 1530-1800*, catalogo della mostra (Saint Louis Art Museum, 24 febbraio - 15 maggio 2022), a cura di J. Mann, Munich 2020.
- MARINI 2000 = M. Marini, "Caravaggio: l'incipit tra Lombardia e Venezia", in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 12 aprile - 2 luglio 2000), a cura di F. Rossi, Milano 2000: 45-56.

- MONTANARI 2021 = T. Montanari, “Sette Opere: lo spazio di Caravaggio”, in *Pio Monte della Misericordia. Il patrimonio storico e artistico*, a cura di P. D’Alconzo - L.P. Rocco di Torrepadula, con la collaborazione di L. Gazzara, I, Napoli 2021: 66-73.
- OCCHIPINTI 2023 = C. Occhipinti, “Caravaggio e la tradizione leonardiana del ‘lume alto’”, in *Horti Hesperidum* 2, 2023: 203-235.
- PACELLI - BREJON DE LAVERGNÉE 1985 = V. Pacelli - A. Brejon de Lavergnée, “L’eclisse del committente? Congetture su un ritratto nella ‘Flagellazione’ di Caravaggio rivelato dalla radiografia”, in *Paragone Arte* 36, 1985: 209-218.
- PACELLI 2014 = V. Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia* [1984], a cura di G. Forgione, Napoli 2014.
- PACELLI 2019a = V. Pacelli, “L’Ultimo Caravaggio” in *Caravaggio a Napoli*, Roma 2019: 12-50.
- PACELLI 2019b = V. Pacelli, “Il Martirio di sant’Orsola di Caravaggio per Marcantonio Doria. Una *renovatio* iconografica”, in *Caravaggio a Napoli*, Roma 2019: 61-76.
- PORZIO 2017 = G. Porzio, “La Flagellazione di Cristo di Caravaggio”, in *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto. Il doppio e la copia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 21 giugno - 16 luglio 2017), a cura di G.S. Ghia - C. Strinati, Roma 2017: 55.
- RINALDI 2011 = S. Rinaldi, *Storia tecnica dell’arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011.
- ROCCASECCA 2016 = P. Roccasecca, “Camera oscura o teatrini luministici? Luce, disegno e composizione nella pittura di Caravaggio”, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, I, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 132-154.
- SARTIANI 2014 = O. Sartiani, “Tecnica artistica, stato di conservazione e intervento di restauro”, in *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra: il Ritratto di Baccio Valori. Restauro e ricerche*, a cura di A. Cecchi - M. Ciatti - O. Sartiani, Firenze 2014: 57-82.
- SCHÜTZE 2009 = S. Schütze, *Caravaggio. L’opera completa*, Köln 2009.
- SECCARONI 2012 = C. Seccaroni, “Some considerations on Caravaggio’s palette”, in *Caravaggio’s Painting Technique. Proceedings of the Charisma workshop* (Firenze, 17 settembre 2010), a cura di M. Ciatti - B.G. Brunetti, Firenze 2012: 79-83.
- SGARBI 2021 = V. Sgarbi, “L’Ecce Homo di Madrid”, in *Ecce Caravaggio. Da Roberto Longhi a oggi*, a cura di V. Sgarbi, Milano 2021: 3-35.
- SPINOSA 2004 = *Caravaggio: l’ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), a cura di N. Spinosa, Napoli 2004.
- TERZAGHI 2019 = M.C. Terzaghi, “Caravaggio a Napoli: un percorso”, in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile - 14 luglio 2019), a cura di C. Terzaghi - S. Bellenger, Milano 2019: 30-59.
- TERZAGHI 2020 = M.C. Terzaghi, “Caravaggio 1584-1588: la bottega di Simone Peterzano”, in *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia di Carrara, 6 febbraio - 17 maggio 2020), a cura di S. Facchinetti - F. Frangi - P. Plebani - M.C. Rodeschini, Milano 2020: 53-65.
- TERZAGHI 2021 = C. Terzaghi, “Caravaggio ‘millennial’. Un nuovo ‘Ecce Homo’ del Merisi”, in *Caravaggio a Napoli. Ricerche in corso*, a cura di C. Terzaghi, Todi (PG) 2021: 188-211.
- VASARI 1550 (1991) = G. Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri* [1550], Torino 1991.

DENTRO LA PITTURA, OLTRE IL VISIBILE: ALCUNE OSSERVAZIONI
INTORNO AI PERCORSI DI RICERCA DI CARAVAGGIO SU TECNICA, STILE ED ESPRESSIONE

VASARI 1568 (1966-1987) = G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* [1568], ed. a cura di R. Bettarini - P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

VODRET 2016a = R. Vodret, "Note introduttive sulla tecnica esecutiva di Caravaggio", in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, I, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 16-51.

VODRET 2016b = R. Vodret, "Davide con la testa di Golia", in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, II, a cura di R. Vodret - G. Leone - M. Cardinali - M.B. De Ruggieri - G.S. Ghia, Cinisello Balsamo (MI) 2016: 654-655.

VODRET 2009 = R. Vodret, *Caravaggio. L'opera completa*, Milano 2009.

WHITFIELD - MARTINEAU 1982 = *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre - 12 dicembre 1982), a cura di C. Whitfield - J. Martineau, London 1982: 124-125.

WHITLUM-COOPER 2017 = F. Whitlum-Cooper, "Salomè con la testa del Battista", in *Dentro Caravaggio*, a cura di R. Vodret, Milano 2017: 184-189.

LA RISCOPERTA DI FILIPPO VITALE

GIANLUCA FORGIONE*

Il saggio ridiscute la vicenda critica di Filippo Vitale e il ruolo fondamentale di Ferdinando Bologna nella riscoperta del pittore. Nel testo vengono inoltre presentati nuovi elementi in rapporto alla drammatica storia conservativa delle tele per il soffitto della chiesa della Santissima Annunziata di Capua e alla lettura iconografica del *Sant'Andrea apostolo dinanzi al proconsole Egeas*, cruciale testimonianza del caravaggismo meridionale a lungo fraintesa.

The essay discusses the critical history of Filippo Vitale and the fundamental role of Ferdinando Bologna in the rediscovery of the painter. The text also presents new elements in relation to the dramatic history of the conservation of the ceiling paintings in the church of Santissima Annunziata in Capua and the iconographic interpretation of St. Andrew the Apostle before the proconsul Egeas, a pivotal testimony of southern Caravaggism that has long been misunderstood.

Negli studi di Ferdinando Bologna sui caravaggeschi napoletani Filippo Vitale resta un caso esemplare per valutare l'attualità del metodo dello studioso e i frutti che le sue ricerche hanno generato in questo fortunato ambito d'indagine.

Bologna prese a occuparsi di Vitale all'inizio degli anni Cinquanta, quando il pittore era ancora un «Carneade»¹. La letteratura artistica aveva infatti conservato tracce assai scarse di lui: una *sfortuna* critica che raggiunge il nadir nel clamoroso silenzio delle *Vite* di Bernardo De Dominici alla metà del Settecento. A partire dalla fine degli anni Trenta, tuttavia, le ricerche volenterose dei cartisti napoletani stavano a poco a poco dissotterrando i documenti relativi al ruolo preminente che Vitale aveva giocato sulla scena artistica e sociale della Napoli di primo Seicento. I ritrovamenti di Ulisse Prota-Giurleo in particolare fecero emergere la ben nota rete di parentele acquisite che legarono Filippo ad Annella e a Pacecco de Rosa, suoi figliastri, ma anche ai colleghi Carlo Sellitto, Giovanni Do, Agostino Beltrano e Aniello Falcone².

La *fortuna* critica dell'opera di Vitale, invece, ha inizio quando il giovanissimo Bologna rintracciò nell'archivio della Soprintendenza napoletana, di cui era ispettore, una fotografia del *Compianto* della

chiesa di Santa Maria Regina Coeli a Napoli³ (fig. 1). Agli occhi dello studioso, il dipinto, eccezionalmente firmato, denunciava echi di una cultura 'antica', tra Battistello Caracciolo e Van Dyck, ma anche istanze d'ispirazione classicistica legate al nuovo corso della pittura napoletana nel secondo quarto del secolo.

Bologna collegò l'autore rivelato dalla firma alle notizie documentarie già edite, e soprattutto riunì attorno al *Compianto* di Regina Coeli altre cinque tele, di cui diede notizia in una nota a piè di pagina nel catalogo della mostra del 1955 sulle *Opere d'arte nel Salernitano*⁴. Tre di quei dipinti sono tuttora punti fermi nel catalogo del maestro. *In primis* la pala con la *Madonna e il Bambino tra i santi Gennaro, Nicola di Bari e Severo*, proveniente dalla chiesa di San Giuseppe dei Ruffi e oggi a Capodimonte, che era stata riferita a Francesco Guarino dalle antiche guide cittadine e da Sergio Ortolani, e che Bologna data correttamente alla fine del secondo decennio (fig. 2)⁵. Al *Compianto* delle Sacramentine lo studioso ricollega il celeberrimo *Angelo Custode* della Pietà dei Turchini (fig. 3)⁶. Bologna ricorda di aver riconosciuto la mano di Filippo nonostante che il dipinto fosse «in pessima luce e ancora sommer-

* Università degli Studi di Ferrara - Dipartimento di Studi Umanistici (gianluca.forgione@unife.it)

** Sono molto grato a Rosanna Cioffi e a Giulio Brevetti per l'invito a prendere parte al Convegno.

1. Il ruolo dello studioso nella vicenda critica del pittore è ripercorso in BOLOGNA 1991b, pp. 69-116.

2. PROTA-GIURLEO 1951; un quadro documentario aggiornato è in D'ALESSANDRO 2008. Per la biografia e la bibliografia di Vitale si veda ora FORGIONE 2020a.

3. Sulla tela cfr. PACELLI 2008b, pp. 19-21, e G. Porzio in PACELLI 2008b, pp. 298-299, n. 30 (scheda dedicata al *Compianto* di Pacecco de Rosa alla Certosa e Museo di San Martino).

4. BOLOGNA 1955, p. 64, nota 2.

5. BOLOGNA 1991b, pp. 113, 116; l'ipotesi cronologica dello studioso è stata confermata per via documentaria da G. Porzio in TERZAGHI 2014, pp. 176-179, n. 31, che ha ancorato la realizzazione dell'ancona a un pagamento eseguito a favore dell'artista da parte di Cesare Carmignano il 3 novembre 1618.

6. Gli eloquenti confronti all'origine dell'attribuzione furono pubblicati soltanto in BOLOGNA 1991b, pp. 75, 78, 79; si veda pure L. Rocco in BOLOGNA 1991a, p. 280, n. 2.31.



Fig. 1: Filippo Vitale, *Compianto sul Cristo deposto*.
Napoli, chiesa di Santa Maria Regina Coeli (foto archivio Vincenzo Pacelli, Napoli).

so sotto le vecchie vernici⁷; e fu probabilmente a causa di tali condizioni di conservazione ch'egli non riuscì a identificare la sigla dell'artista, di cui Raffaello Causa avrebbe dato conto anni dopo⁸. E ancora nel 1955 Bologna risarciva Vitale finanche del meraviglioso *San Pietro liberato dal carcere* del Museo di Nantes, che vantava un'attribuzione al Caracciolo su cui avevano concordato Hermann Voss e Roberto Longhi (fig. 4)⁹.

Nei decenni seguenti Bologna non perse di vista le sorti di questo «fortissimo meridionale di formazione para-battistelliana»; e tra il 1977 e il 1978 dedicò a Vitale un intero corso universitario alla Scuola di perfezionamento di Storia dell'arte della 'Federico II'. In tale occasione egli ebbe modo di mettere ancor meglio a fuoco la parabola dell'artista: dagli esordi caravaggeschi, in cui Filippo sperimenta il naturalismo di Ribera e dei pittori fiamminghi a Napoli, sino alle aperture classicistiche della fase matura, che approdano alla formula edulcorata di Pacecco¹⁰. Sappiamo che alla fine di quel corso Bologna approntò la stesura di una monografia su Vitale, che però non pubblicò mai. E dun-

que, come l'autore stesso riconosce un po' amaramente nel 1991, furono altri a dedicarsi al pittore sollecitati dall'interesse che le sue aperture avevano suscitato.

Vincenzo Pacelli, ad esempio, s'interessò di un episodio capitale dell'attività di Vitale: i dipinti che Filippo realizzò tra il 1616 e il 1619 per il soffitto della chiesa dell'Annunziata di Capua, un'impresa straordinaria cui collaborarono anche Battistello Caracciolo e Giovan Vincenzo Forlì (fig. 7)¹¹. È noto che le tele di Capua furono disastrose dai bombardamenti delle truppe alleate nel corso della Seconda guerra mondiale. Nel 1963 era stato Bologna stesso a promuovere una campagna fotografica di queste opere e ad auspicarne il restauro, che però fu condotto con colpevole ritardo soltanto nei primi anni Ottanta. Oggi di Vitale restano alquanto leggibili la *Pentecoste* e la *Circoncisione*, mentre è davvero complicato valutare il grado di qualità e di autografia di lacerti come l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione dei pastori*. Nel suo contributo, Pacelli testimonia che negli anni precedenti il restauro le tele del cassettonato – «passate di carta di riso», e «alcune semplicemente piegate e avvolte» – furono depositate, senza alcuna garanzia di tutela, in un ambiente malsano dell'Ente

7. BOLOGNA 1991b, p. 75.

8. CAUSA 1972, p. 922.

9. A. Hémyery in HILAIRE - SPINOSA 2015, pp. 110-111, n. 12.

10. PACELLI 2008b.

11. PACELLI 1984; sui dipinti di Capua cfr. anche PORZIO 2018.



Fig. 2: Filippo Vitale, *Madonna col Bambino tra i santi Gennaro, Nicola di Bari e Severo*. Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 3: Filippo Vitale, *Angelo Custode*. Napoli, chiesa della Pietà dei Turchini.

comunale di assistenza di Capua. Alla fine degli anni Settanta lo studioso era stato a Capua con Michael Stoughton e con lo stesso Bologna, e di quella visita teneva a ricordare privatamente le lacrime di Bologna dinanzi allo scempio delle pitture dell'Annunziata, che erano ormai diventate «secche e incartapecorite», con «il colore [che] cadeva a ogni movimento». Nell'archivio di Pacelli è conservata l'immagine, sconcertante e a mia conoscenza inedita, dell'*Adorazione dei pastori* di Vitale prima del restauro (fig. 8). Il destino delle tele di Capua sarebbe stato forse diverso se l'interesse degli studi verso quest'impresa non si fosse rivelato tardivo quanto il suo restauro. In questa circostanza Bologna poté ripensare alle parole cariche di futuro che nel 1944 il suo maestro Roberto Longhi aveva rivolto a Giuliano Briganti a séguito delle devastazioni che la guerra aveva arrecato al patrimonio italiano, ovvero che «l'arte, di per sé muta e indifesa, non può proteggersi che con la fama, e la fama è la critica sempre desta»¹².

Bologna dedicò a Vitale una parte rilevante del suo

lungo saggio nel catalogo della mostra su *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, ospitata a Castel Sant'Elmo nel 1991. Oltre a ricostruire nel dettaglio il suo personale apporto nella riscoperta del pittore, lo studioso compie una salutare potatura delle attribuzioni (e dei documenti) che negli anni precedenti erano stati impropriamente riferiti a Filippo. Possiamo limitarci a ricordare i casi esemplari dei *Compianti* di Budapest e di Dundee in Scozia e della *Sacra Famiglia* ora al Museo Diocesano di Napoli. Bologna comprese non soltanto che queste tre attribuzioni a Vitale non funzionavano, ma che esse rappresentavano tasselli coerenti di un'altra importante figura del primo naturalismo napoletano: il Maestro di Fontanarosa, che gli studi successivi avrebbero poi identificato in Giuseppe di Guido¹³.

C'è tuttavia un altro filo che lega Vitale e la sua fortuna critica al saggio di Bologna del 1991, e riguarda

12. La «Lettera a Giuliano» è pubblicata in LONGHI 1985, p. 130.

13. BOLOGNA 1991b, pp. 147, 149, e F. Bologna in BOLOGNA 1991a, pp. 294-295, n. 2.50; 297, n. 2.52; 298, n. 2.54. Per la vicenda di Giuseppe di Guido *alias* Maestro di Fontanarosa si veda in sintesi PORZIO 2014, pp. 23-24, 33-34.



Fig. 4: Filippo Vitale, *San Pietro liberato dal carcere*. Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 5: Caravaggio (?), *Chiamata dei santi Pietro e Andrea all'apostolato*. Hampton Court Palace, Royal Collection Trust (© Her Majesty Queen Elizabeth II 2022).

l'affascinante problema del Maestro dell'Emmaus di Pau¹⁴. Lo studioso rinomina così una singolare personalità caravaggesca che Roberto Longhi aveva per primo provato a ricostruire, accostandole nella sua fototeca la *Cena in Emmaus* oggi al Musée des Beaux-Arts di Pau¹⁵, il potente *Martirio di san Sebastiano* ritrovato da Stefano Causa in una collezione privata fiorentina¹⁶ e l'*Astronomo* del Museo Girodet di Montargis (figg. 9, 11)¹⁷. Al pari di Longhi, anche Bologna riteneva che l'anonimo potesse essere identificato in un maestro fiammingo attivo a Napoli, e nel 1991 aggiunse al suo catalogo l'impressionante *Sant'Andrea dinanzi al proconsole Egeas* ora di proprietà di Tommaso Megna a

14. BOLOGNA 1991b, pp. 63, 66.

15. F. Navarro in BOLOGNA 1991a, p. 268, n. 2.13.

16. CAUSA 1994a.

17. F. Navarro in BOLOGNA 1991a, p. 269, n. 2.15.



Fig. 6: Giovan Battista Caracciolo detto Battistello, *Liberazione di san Pietro dal carcere*. Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia.

Roma (fig. 12)¹⁸, già esposto nel 1984 alla mostra sulla *Civiltà del Seicento a Napoli* con una significativa attribuzione di Didier Bodart al caravaggesco fiammingo Louis Finson¹⁹.

La gran parte della critica oggi riconosce nel Maestro dell'Emmaus di Pau una fase del medesimo Filippo Vitale²⁰. Dopo l'intervento di Bologna, varie altre scoperte hanno corroborato tale identificazione, tra le quali il *Sacrificio di Isacco* di Capodimonte, pubblicato da Stefano Causa²¹; il *Martirio di sant'Andrea* di collezione privata, attribuito a Vitale da Vincenzo Pacelli²²; la *Negazione di san Pietro* di collezione privata, restituita a Filippo da Gianni Papi²³; e finanche il *Martirio di san Biagio* del Tweed Museum of Art di Duluth, Minneso-

18. BOLOGNA 1991b, pp. 63, 66; F. Navarro in BOLOGNA 1991a, p. 268, n. 2.14.

19. D. Bodart in CAUSA 1984, I, p. 277, n. 2.89 (come *Negazione di san Pietro*).

20. Cfr. in particolare PACELLI 2008a, p. 33, e PAPI 2008; sulla questione cfr. anche PORZIO 2012.

21. CAUSA 1994b.

22. PACELLI 2001, p. 35, tav. 13.

23. PAPI 2005, pp. 58, 60-61.

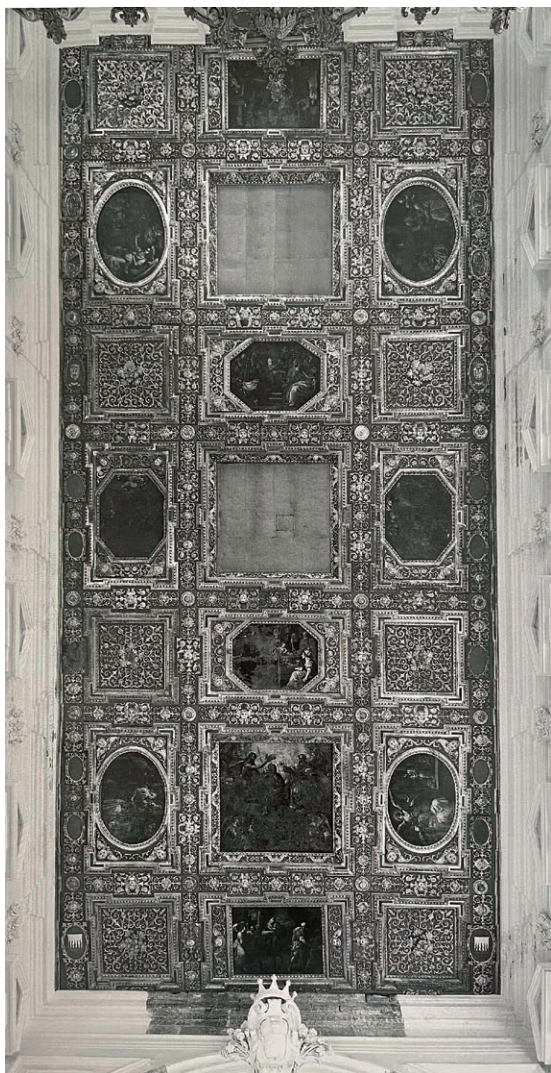


Fig. 7: Capua, chiesa della Santissima Annunziata, veduta d'insieme del soffitto.

ta, riconosciuto da Giuseppe Porzio²⁴.

Nondimeno, è giusto rimarcare quanto le acquisizioni successive abbiano in buona sostanza convalidato la decifrazione stilistica che Longhi e Bologna avevano compiuto dell'allora sconosciuto artista. Per prima cosa Bologna comprese che la crudezza espressiva, la vena iperrealistica e l'arcaica iconicità del Maestro dell'Emmaus di Pau trovano ragione nella frequentazione degli «amici nordici» del Caravaggio partenopeo. A questo proposito, Gianni Papi ha ipotizzato a più riprese la presenza a Napoli di Francesco Boneri detto Cecco del Caravaggio, che poté seguire il Merisi in città nel 1606 e rivestire un ruolo decisivo in questa congiuntura²⁵. Il *Martirio di san Sebastiano* di Varsavia (fig. 14), ad esempio, è una delle opere più prossime allo stile e specialmente ai modelli tipologici del Ma-



Fig. 8: Filippo Vitale, *Adorazione dei pastori*.
Capua, chiesa della Santissima Annunziata
(foto prima del restauro, archivio Vincenzo Pacelli, Napoli).



Fig. 9: Filippo Vitale, *Martirio di san Sebastiano*.
Firenze, collezione privata.

estro dell'Emmaus di Pau *alias* Filippo Vitale, come conferma la presenza dell'aguzzino calvo, che ritorna *ad abundantiam* nelle iconografie del maestro napoletano²⁶. Del resto, Vitale stesso si era formato presso un pittore fiammingo, Louis Croys, nella cui bottega era transitato anche Carlo Sellitto²⁷.

24. PORZIO 2009.

25. Cfr. PAPI 2008.

26. PAPI 2008, pp. 49-50.

27. PORZIO 2019, pp. 80, 175.

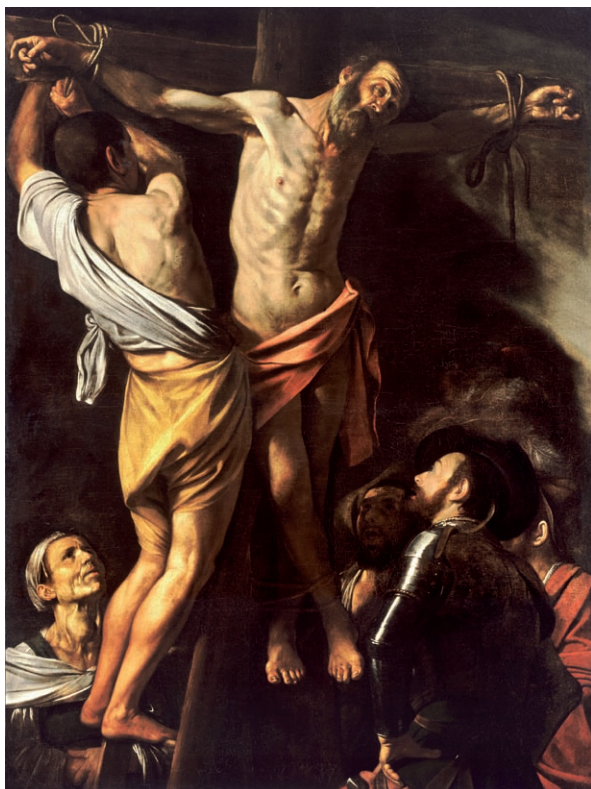


Fig. 10: Caravaggio, *Martirio di sant'Andrea apostolo*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

Bologna non colse pienamente il debito che l'autore della *Cena in Emmaus* di Pau contrasse con il naturalismo analitico del primo Ribera napoletano, un tema che ha invece avuto speciale fortuna negli studi successivi. Rivelatore è il confronto, suggerito da Causa, tra il *Sant'Andrea* dei Girolamini di Ribera e la raffigurazione dell'apostolo che Vitale inserisce nella composizione di collezione Megna (figg. 12-13)²⁸. L'interesse per il grande pittore spagnolo ha permesso di comprendere, inoltre, che i dipinti già riferiti all'anonimo non possono costituire una fase troppo precoce di Filippo, e che dunque una parte significativa di quel *corpus* dev'essere datata dopo l'arrivo di Ribera a Napoli nel 1616²⁹.

A Bologna non sfuggivano, invece, i nessi che la pittura del Maestro dell'Emmaus di Pau ovvero Filippo Vitale stabilisce con le opere di Michelangelo Merisi. Lo studioso identificava lucidamente la discendenza caravaggesca del gozzo della vecchia nel *Sant'Andrea* Megna. Vitale dovette meditare a lungo sulla *Crocifissione* posseduta dal conte di Benavente Juan Alfonso Pimentel de Herrera e ora a Cleveland (figg. 9-10). All'impietosa scarnificazione del sant'Andrea dipinto dal Merisi Filippo dovette ispirarsi pure per il torace

28. CAUSA 1994a, p. 39, e CAUSA 1994b, pp. 204-205. Sul *Sant'Andrea* di Ribera ai Girolamini cfr. FORGIONE 2020b, pp. 52-57.

29. PORZIO 2009.



Fig. 11: Filippo Vitale, *Astronomo*. Montargis, Musée Girodet.



Fig. 12: Filippo Vitale, *Sant'Andrea apostolo dinanzi al proconsole Egeas*. Roma, collezione Megna.

«scavato come un tronco fino alla trasparenza d'una lastra radiografica» del *San Sebastiano* di collezione fiorentina³⁰. Non è casuale che in entrambi i *Martiri di sant'Andrea* sia presente una donna gozzuta. Oltre al valore della notazione naturalistica, che Bologna evidenziava, possiamo tenere conto del fatto che Andrea, al pari di Biagio, è un santo taumaturgo associato alla guarigione delle malattie della gola. Tale tradizione doveva essere nota a Napoli e plausibilmente anche ad Amalfi,

30. CAUSA 1999, p. 150.



Fig. 13: Jusepe de Ribera, *Sant'Andrea apostolo*. Napoli, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini, quadreria (foto Lucio Terracciano, Napoli).

dove il Benavente stesso, a capo del Vicereame spagnolo dal 1603 al 1610, contribuì a rimodernare la cripta del Duomo in cui erano state traslate le spoglie dell'apostolo³¹. Né è da trascurare che già alla fine del Cinquecento il ferrarese Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino raffigurò molto probabilmente un uomo afflitto dal gozzo tra gli astanti della *Crocifissione di sant'Andrea* che dipinse per la chiesa di San Pietro al Po a Cremona, e che ora è conservata nella chiesa di San Massimo all'Adige a Verona³².

Com'è noto, il quadro Megna è stato per molti anni un rompicapo iconografico, e solo di recente il suo soggetto è stato identificato convincentemente in Sant'Andrea apostolo condotto al martirio. Oltre alla croce decussata sullo sfondo, riconosciuta da Porzio³³, anche il gozzo può dunque

31. Cfr. LURIE - MAHON 1977, in particolare pp. 18-20; sulla tela di Cleveland si veda ora BENAY 2017.

32. Per il riconoscimento della pala veronese cfr. MARINELLI 1999, pp. 118-119; per la discussione dell'opera in rapporto al *Sant'Andrea* di Caravaggio si rimanda a BENAY 2017, pp. 55-56.

33. PORZIO 2019, pp. 175, 176 nota 31.

assumere un valore significativo per la nuova lettura iconografica della composizione.

Di Caravaggio Vitale provò a replicare pure la capacità di ridurre all'essenziale la narrazione e di catturare il momento culminante dell'evento raffigurato. La *Negazione di san Pietro* di collezione privata, riscoperta da Papi, va letta d'un fiato con la *Negazione napoletana* del Merisi oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (figg. 15-16)³⁴. Anche la *Liberazione* di Nantes pare denunciare la conoscenza dell'invenzione caravaggesca della *Vocazione dei santi Pietro e Andrea* (figg. 4-5)³⁵. Rispetto a Battistello, però, che trattò il tema nella celebre pala del Pio Monte della Misericordia (fig. 6)³⁶, Vitale non si concede preziosismi, stringendo l'inquadratura sui protagonisti e cogliendo in pieno l'urgenza drammatica dell'azione; aspetto, questo, in cui Filippo rivela di aver compreso come pochi il senso profondo della rivoluzione del maestro lombardo.



Fig. 14: Francesco Boneri detto Cecco del Caravaggio, *Martirio di san Sebastiano*. Varsavia, Museo Nazionale.

34. PAPI 2005, pp. 58, 60-61; PAPI 2008, pp. 43-44; e G. Porzio in PORZIO 2008, pp. 64-65, n. 4.

35. CAUSA 1994b, p. 206.

36. Il confronto tra le due tele è discusso in CAUSA 1994b, p. 204. Sulla pala di Battistello cfr. ora G. Forgione in D'ALCONZO - ROCCO DI TORREPADULA 2021, I, pp. 137-138, n. I.1.5.



Fig. 15: Filippo Vitale, *Negazione di san Pietro*.
Collezione privata.



Fig. 16: Caravaggio, *Negazione di san Pietro*.
New York, The Metropolitan Museum of Art.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BENAY 2017 = E.E. Benay, *Exporting Caravaggio. The Crucifixion of Saint Andrew*, Cleveland - London 2017.
- BOLOGNA 1955 = *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII*, catalogo della mostra (Salerno, cattedrale, settembre 1954 - settembre 1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.
- BOLOGNA 1991a = *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Chiesa della Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991.
- BOLOGNA 1991b = F. Bologna, "Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli", in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Chiesa della Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991: 15-180.
- CAUSA 1972 = R. Causa, "La pittura napoletana del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco", in *Storia di Napoli*, V, 2, Napoli 1972: 915-994.
- CAUSA 1984 = *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985; Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), ideazione scientifica di R. Causa, I-II, Napoli 1984.
- CAUSA 1994a = S. Causa, "Postilla al Maestro dell'Emmaus di Pau", in *Paragone XLV*, 527, 1994: 37-41.
- CAUSA 1994b = S. Causa, "Note di primo naturalismo: un contributo per Filippo Vitale", in *Paragone XLV*, 529-533, 1994: 203-211.
- CAUSA 1999 = S. Causa, "Gli amici nordici del Caravaggio a Napoli", in *Prospettiva* 93-94, 1999, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, II: 142-157.
- D'ALCONZO - ROCCO DI TORREPADULA 2021 = *Pio Monte della Misericordia. Il patrimonio storico e artistico*, a cura di P. D'Alconzo - L.P. Rocco di Torrepadula, con la collaborazione di L. Gazzara, I-II, Napoli 2021.
- D'ALESSANDRO 2008 = D.A. D'Alessandro, "Verifiche documentarie e nuove ipotesi per la data di nascita di Filippo Vitale", in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silvano Lodi & Due, 4 aprile - 14 maggio 2008), coordinamento scientifico di G. Porzio, Milano 2008: 7-13.
- FORGIONE 2020a = G. Forgione, "Vitale, Filippo", voce in *Dizionario Biografico degli Italiani* 99, Roma 2020 (www.treccani.it/biografico).
- FORGIONE 2020b = G. Forgione, *I Girolamini. Storie di artisti e committenti a Napoli nel Seicento*, Roma 2020.
- HILAIRE - SPINOSA 2015 = *L'âge d'or de la peinture à Naples. De Ribera à Giordano*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 20 giugno - 11 ottobre 2015), a cura di M. Hilaire - N. Spinosa, Paris 2015.
- LONGHI 1985 = R. Longhi, *Critica d'arte e Buongoverno, 1938-1969. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, XIII, Firenze 1985.
- LURIE - MAHON 1977 = A.T. Lurie - D. Mahon, "Caravaggio's Crucifixion of Saint Andrew from Valladolid", in *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* LXIV, 1977: 2-24.
- MARINELLI 1999 = S. Marinelli, "La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca", in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli - A. Mazza, Modena 1999: 115-140.
- PACELLI 1984 = V. Pacelli, "Testimonianze, considerazioni e problemi di restauro sui dipinti seicenteschi dell'Annunziata di Capua", in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984: 85-119.

- PACELLI 2001 = V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001.
- PACELLI 2008a = V. Pacelli, “Tra rinnovamento e tradizione: i capisaldi di Filippo Vitale”, in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silvano Lodi & Due, 4 aprile - 14 maggio 2008), coordinamento scientifico di G. Porzio, Milano 2008: 25-33.
- PACELLI 2008b = V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa detto Pacecco de Rosa. 1607-1656*, Napoli 2008.
- PAPI 2005 = G. Papi, “Maestro dell’Emmaus di Pau”, in *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006), a cura di G. Papi, Milano 2005: 57-63.
- PAPI 2008 = G. Papi, “Il Maestro dell’Emmaus di Pau e Filippo Vitale. Tracce dell’influenza di Cecco del Caravaggio a Napoli”, in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silvano Lodi & Due, 4 aprile - 14 maggio 2008), coordinamento scientifico di G. Porzio, Milano 2008: 43-55.
- PORZIO 2008 = *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silvano Lodi & Due, 4 aprile - 14 maggio 2008), coordinamento scientifico di G. Porzio, Milano 2008.
- PORZIO 2009 = G. Porzio, “Ancora su Filippo Vitale. Nuove acquisizioni”, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell’arte*, Napoli 2009: 113-122.
- PORZIO 2012 = G. Porzio, “Filippo Vitale. La Cène à Emmaüs (ou les Pèlerins d’Emmaüs)”, in *Regards croisés. Sur quatre tableaux caravagesques*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Jacques Leegenhoek, 2012), Paris 2012: 14-23, 37.
- PORZIO 2014 = G. Porzio, *La scuola di Ribera. Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Napoli 2014.
- PORZIO 2018 = G. Porzio, “Il soffitto della chiesa dell’Annunziata a Capua. Nuovi documenti e precisazioni (e una nota su Giovanni Bernardino Azzolino)”, in *Ricerche sull’arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli 2018: 102-128.
- PORZIO 2019 = G. Porzio, *Carlo Sellitto. 1580-1614*, Napoli 2019.
- PROTA-GIURLEO 1951 = U. Prota-Giurleo, “Un complesso familiare di artisti napoletani del sec. XVII”, in *Napoli. Rivista Municipale LXXVII*, 7-8, 1951: 19-32.
- TERZAGHI 2014 = *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d’Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di M.C. Terzaghi, Cinisello Balsamo (MI) 2014.

GLI STUDI DI FERDINANDO BOLOGNA SULLA NATURA MORTA NEL DIBATTITO STORIOGRAFICO DEL NOVECENTO E UN'IPOTESI SU AMBROSIELLO, PRIMO GENERISTA NAPOLETANO

VALERIA DI FRATTA*

Questo intervento mira ad approfondire il contributo fornito da Ferdinando Bologna agli studi sulla natura morta in Italia, o meglio sulla 'natura in posa', come egli stesso ebbe a definirla. Con questo termine egli intese rilevare come il valore dell'operazione intellettuale sottesa alla nascita del genere fosse non tanto nell'attribuire agli oggetti un particolare significato, quanto nell'isolarli dal mondo reale per dipingerli separatamente. L'attenzione portata alle 'cose' implica una nuova idea, laica e moderna, della conoscenza, raggiungibile grazie all'esperienza dei sensi, per mezzo dei quali interagiamo con la realtà. Le cose, dunque, non hanno significato di per sé, ma lo assumono in relazione al valore a esse attribuito in un preciso tempo e ambiente dall'uomo, che di esse fa esperienza sensibile. In questa ottica, studiare la natura morta è un modo per comprendere meglio il contesto storico, geografico e sociale in cui è stata generata e, viceversa, conoscerne il contesto aiuta a coglierne meglio il significato. Il pensiero di Ferdinando Bologna è posto in dialogo con quello di altri teorici del Novecento, in particolare con quello di Giuseppe De Logu, cui si deve un notevole contributo agli studi sul genere in Italia, stranamente quasi ignorato. Nel tentativo di applicare praticamente il metodo di ricerca alla base delle teorie di Bologna, si propone in questa sede, attraverso la presentazione di alcune opere poste a confronto e di alcuni riferimenti documentari, un'ipotesi di identificazione per Ambrosiello, tra i primi frequentatori del genere della natura morta a Napoli agli inizi del Seicento.

This paper aims to deepen the contribution given by Ferdinando Bologna to still life studies in Italy, or rather to 'Posing Nature', as he himself defined it. With this term he intended to highlight how the importance of the intellectual process which determined the birth of the genre was not so much in attributing a particular meaning to objects, as in isolating them from the real world in order to paint them separately. The attention paid to 'things' implies a modern and secular idea of the knowledge, reachable thanks to the experience of the senses, through whom we interact with reality. Therefore, things have no meaning in themselves, but assume it in relation to the value attributed to them in a precise time and environment by man, who has a sensitive experience of them. From this perspective, studying still life is a way to better understand the historical, geographical and social context in which it was generated. Conversely, knowing its context helps to better grasp its meaning. The thought of Ferdinando Bologna is placed in dialogue with that of other theorists of the XX century, especially with that of Giuseppe De Logu, who gave a notable contribution to still life studies in Italy, strangely almost ignored. In an attempt to practically apply the research method fostered by Bologna, through some compared works and some documents, we propose here a hypothesis for the identification of Ambrosiello, one of the first still life artists in Naples at the beginning of the XVII century.

Se Ferdinando Bologna fosse qui, molto probabilmente non si ricorderebbe di me, che appartengo all'ultima generazione dei fortunati studenti che poterono assistere alle sue lezioni, vere e proprie esperienze culturali, capaci di radicarsi nel percorso di crescita formativa e di stimolare a voler conoscere di più e meglio. Giovani ed entusiasti allievi, bevevamo a larghi sorsi le parole con cui il professore ci raccontava la storia dell'arte: un'esposizione lucida, serrata, carica di spunti e suggestioni, condotta con un uso estetico della parola. Sono perciò onorata di essere qui oggi a parlare di Ferdinando Bologna. Il mio interesse per le cose materiali

rappresentate in figura, che convenzionalmente chiamiamo 'natura morta', mi ha spinto ad approfondire il contributo fornito agli studi da Bologna sulla nascita e sullo sviluppo di questo genere in Italia. Questo intervento, pertanto, non intende essere un *excursus* su tutti coloro che nel corso del Novecento hanno condotto studi sulla natura morta. Proverò piuttosto a discutere sinteticamente gli studiosi che più hanno influito sulla costruzione del pensiero di Bologna in merito al significato che questo genere ha assunto nel percorso evolutivo della storia dell'arte, idea poi metodologicamente applicata nella sua ricerca.

Quando Ferdinando Bologna si accosta al tema della natura morta intorno alla metà del secolo scorso, l'attenzione al genere come espressione artistica pro-

* Ministero della Cultura (valeria.difrattra@cultura.gov.it)

pria della pittura italiana del Sei e Settecento era già maturata da un cinquantennio. Il contributo maggiore nei primi decenni del Novecento è senz'altro quello di Matteo Marangoni. Con l'intento programmatico di condurre una battaglia per la rivalutazione generale dell'arte barocca, così aspramente condannata dalla critica di stampo crociano, Marangoni, nel suo saggio *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta*, edito sulla *Rivista d'Arte* nel 1917, sceglie il genere della natura morta del Seicento quale campo privilegiato per l'osservazione della potenza figurativa ed espressiva della rappresentazione artistica di quell'epoca. Egli afferma: «mi sono interessato della natura morta perché questa pittura mi ha offerto dei casi completi di libertà pittorica e, d'altra parte, anche i più ignorati»¹. La natura morta come spazio per una comprensione più completa dei fenomeni artistici che caratterizzarono la civiltà del Seicento è un principio che, come vedremo, anche Bologna farà proprio. La *Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento* realizzata a Firenze nel 1922 è l'occasione per ritornare a parlare di natura morta². Lo fa in particolare nel 1924 Godefridus Johannes Hoogewerff sulla rivista *Dedalo* con l'obiettivo di far conoscere soprattutto Oltralpe il grande valore artistico della natura morta italiana, che egli afferma essere del tutto sconosciuta, riconoscendo a Caravaggio, sulla scorta di Venturi, il ruolo di iniziatore del genere in Italia, ma facendo discendere le sue idee da esempi fiamminghi cinquecenteschi³. Su Caravaggio 'inventore' della pittura di natura morta si pronuncia invece nel 1950 Roberto Longhi che, pubblicando su *Paragone* *Un momento importante nella storia della 'Natura Morta'*, pur riconoscendo il valore degli antecedenti lombardi del Cinquecento, dichiara di avvertire in essi un interesse ancora decorativo, lontano dagli esiti rivoluzionari dell'arte di Caravaggio. Questo, infatti, mettendo pari impegno nel costruire quadri di fiori e di figure, dando dunque valore ad ogni elemento della realtà osservata con uno sguardo laico, poteva ben dirsi l'iniziatore della pittura moderna⁴. La rivista *Paragone*, diretta da Longhi, è il luogo in cui si ampliano, intorno alla metà del secolo, il dibattito e gli studi specifici sugli artisti e sulle scuole di natura morta del Seicento. Nel 1951, Raffaello Causa pubblica *Paolo Porpora e il primo tempo della natura morta napoletana*⁵. I rapporti di Ferdinando Bologna con Raffaello Causa sono troppo noti per non immaginare un reciproco scambio di idee su questioni che pure avrebbero affrontato insieme

nell'allestimento delle sale del Museo di Capodimonte (1957). Nel 1952 anche Zeri scriveva su *Paragone* a proposito di una tela del Boijmans van Beuningen Museum di Rotterdam, da lui attribuita a Giuseppe Recco – di recente da me restituita a Giovanni Battista Recco – per affrontare attraverso un dipinto di natura morta il tema della circolazione di idee tra differenti ambiti geografici e culturali; tema, quest'ultimo, che sarà poi più ampiamente sviluppato da Ferdinando Bologna⁶. Intanto, nello stesso anno del saggio di Zeri, Charles Sterling cura a Parigi la prima mostra di rilievo dedicata esclusivamente alla natura morta. L'esposizione, intitolata *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, è orientata alla conoscenza delle varie declinazioni europee dello *stillleven*, indicando la natura morta come un genere da sempre presente nella storia dell'arte perché connaturato alla volontà espressiva dell'uomo⁷.

Il primo approccio diretto di Ferdinando Bologna alla natura morta è nella monografia dedicata nel 1958 a Francesco Solimena. Anche se apparentemente fuori contesto, la riproduzione del dettaglio di un affresco con *La morte di San Francesco* eseguito da Solimena per la chiesa di Donnaregina, raffigurante un brano di natura morta con uve e altri frutti e una caraffa di terracotta, offre a Bologna lo spunto per ricordare il passo di De Dominicis in cui, a proposito di Solimena, il biografo raccontava che «il nostro artefice [...] ha ancora dipinto frutta, fiori, cacciagioni e ogni altra cosa che può costituire un gran pittore universale»⁸. Questo passaggio serve a Bologna per enucleare una sua prima convinzione, ossia quella che sarebbe privo di senso operare una separazione netta tra pittori di figure e pittori di genere, perché gli artisti spesso praticavano indifferentemente l'uno o l'altro soggetto, specializzandosi eventualmente per una naturale predisposizione, ma comunque collaborando e influenzandosi vicendevolmente nello stile, come accade nei dipinti realizzati da Solimena con Giuseppe Recco, di cui Bologna riporta l'esempio⁹.

Gli anni Sessanta sdoganano definitivamente l'attenzione degli studi nei confronti della natura morta italiana. Nel 1962 Giuseppe De Logu dà alle stampe il volume *Natura morta italiana* (fig. 1), il primo testo con cui si prova a sistematizzare in maniera organica e compiuta quanto finora noto sulla pittura di natura morta eseguita in Italia tra il Seicento e il Settecento¹⁰. Per comprendere la portata di questa operazione

1. Cfr. MARANGONI 1917, pp. 1-31.

2. Cfr. TARCHIANI 1922 e OJETTI - DAMI - TARCHIANI 1924.

3. Cfr. HOOGWERFF 1924, pp. 711-730.

4. Cfr. LONGHI 1950, pp. 34-39.

5. Cfr. CAUSA 1951, pp. 30-36.

6. Cfr. ZERI 1952, pp. 37-38. Sulla recente restituzione della tela di Rotterdam a Giovanni Battista Recco cfr. DI FRATTA 2019, pp. 84-93.

7. Cfr. STERLING 1952.

8. DE DOMINICI 1742-1745, vol. III, p. 619.

9. Cfr. BOLOGNA 1958, pp. 65-67, figg. 60-61 e p. 129, nota 50.

10. Cfr. DE LOGU 1962.

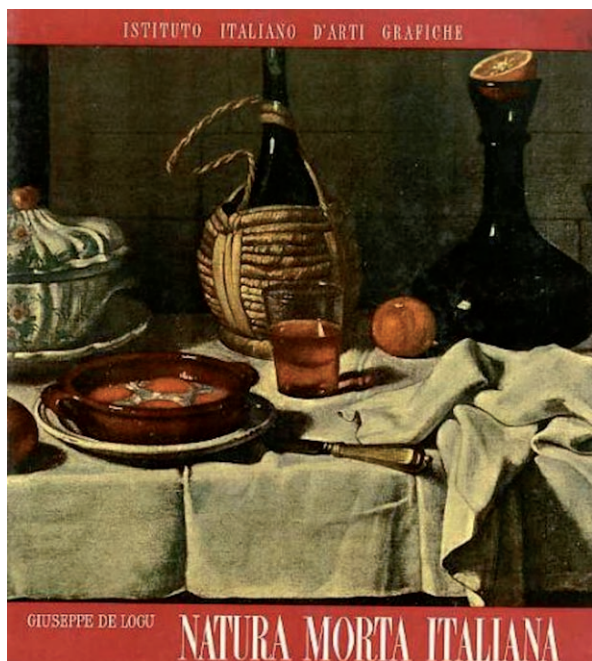


Fig. 1: Giuseppe De Logu, *La natura morta italiana*, 1962 (copertina del volume).

è interessante leggere la nota dell'editore dell'Istituto delle arti grafiche sull'aletta anteriore della copertina del volume: lo stesso editore confessa di aver accolto con scetticismo la proposta dell'autore di realizzare un volume sulla natura morta italiana in base alla convinzione che essa fosse appannaggio della scuola olandese o al più francese, e che non vi fossero per la natura morta italiana sufficienti argomenti per trattare il tema in un volume monografico. Lo stesso editore si ritrova poi a confessare la sua sorpresa di fronte alla bellezza di opere che nulla hanno da invidiare alla cosiddetta pittura 'maggiore', segnale evidente della sussistenza, ancora negli anni Sessanta, di una gerarchia ancora accademica dei generi della pittura. Al contrario, nel suo volume De Logu rifiuta categoricamente il concetto di 'genere', un'astrazione teorica che a suo dire rischia di escludere o includere a priori gli artisti in confini che in verità non sono definibili. Perciò enuncia il seguente approccio:

iniziamo positivamente dalle opere, dalla individualità loro, dal loro spirito, per salire alla persona dei maestri [...], ai loro valori, alle parentele stilistiche e spirituali onde si forma in un'epoca una *corrente*¹¹.

Per comprendere un artista, il suo stile e i suoi riferimenti culturali, è dunque necessario partire dalla singola opera d'arte in cui

gli oggetti stanno in posa: 'di ferma', nello spazio delimitato, in una costruzione interiore dovuta all'accostamento, alla proporzione, condizionati o esposti dalla luce che rive-

11. DE LOGU 1962, p. 7.

la forma e colore, lumi e ombre e modulazioni di penombra. Ne nasce un organico completo nelle parti e nel tutto; e quello stare entro lo spazio di cose scelte, amate e accostate in simbiosi sono un dramma silenzioso e musicale che tocca talvolta accento di muta tragicità o di malinconia infinita o di grazia giocosa, o di sublimato piacere edonistico¹².

Così intesa, la natura morta rappresenta visivamente un *momento* dello spirito di una civiltà in una determinata epoca. Ritourneremo più tardi su De Logu per comprendere l'influsso esercitato dal suo pensiero su Ferdinando Bologna.

Intanto nel 1964 avveniva il secondo incontro diretto di Bologna con la natura morta, quando fu chiamato come consulente per la mostra sulla *Natura morta italiana* curata in primis da Raffaello Causa nel Palazzo Reale di Napoli e replicata a Zurigo e a Rotterdam. Il catalogo della mostra, la prima in Italia dedicata al tema, ha un'introduzione di Stefano Bottari, presidente del comitato organizzatore, che dichiara: «In Italia non si può dire che esista una pittura di 'natura morta' da potersi contrapporre ad altri generi ed estraniare dal corso vario della pittura»¹³. Per quanto non mancassero tentativi di teorizzazione e classificazione dei generi, in realtà gli artisti italiani videro nella natura morta

[...] un campo aperto a scelte raffinate e preziose; un campo per una pittura in cui l'oggetto, nel riconquistato gusto per esso, si ponesse nella sua pregnante autonomia, simbolo di sé medesimo, e però sul piano di tutte le altre cose che cadono nella grande arcata del visibile¹⁴.

Con la mostra del 1964 si celebra il primato di Caravaggio, che pur confrontandosi con il naturalismo lombardo cinquecentesco e con l'arte fiamminga, con la sua *Fiscella* segna di fatto l'avvio della natura morta. Al tempo stesso si definiscono le principali scuole italiane, formatesi dall'incontro di esperienze e tradizioni culturali locali con la ventata di novità introdotta da Caravaggio, sia con il soggiorno diretto in alcuni centri italiani sia per il tramite di artisti che avevano attinto all'arte caravaggesca, richiamando in questo, pur non citandolo, quanto anche De Logu aveva espresso nel suo testo di poco precedente. De Logu tuttavia asseriva che l'origine della natura morta italiana fosse da rintracciarsi non nella *Fiscella* caravaggesca, ma circa un ventennio prima, sempre in Lombardia, ad esempio nelle composizioni naturalistiche di Vincenzo Campi.

A Stefano Bottari è dedicato il volume *Natura in posa* (fig. 2), catalogo di una mostra svoltasi nel 1968 a Bergamo presso la Galleria Lorenzelli, in cui Ferdinando Bologna esprime chiaramente il suo pensiero intorno

12. DE LOGU 1962, p. 12.

13. Sulla mostra napoletana del 1964 cfr. BOTTARI - CAUSA - FALDI 1964. La citazione è a p. 15. Si veda anche BOREA 1964, pp. 348-354.

14. Così Bottari in BOTTARI - CAUSA - FALDI 1964, p. 15.

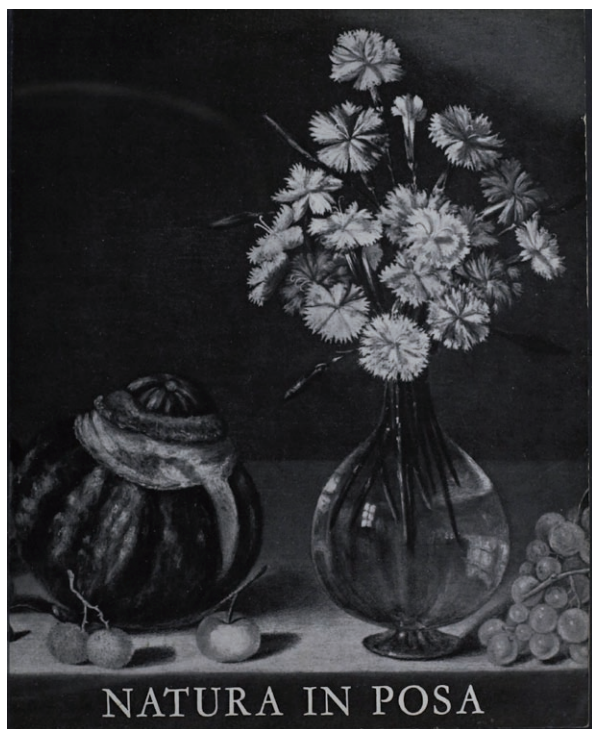


Fig. 2: Ferdinando Bologna, *Natura in posa*, 1968 (copertina del volume).

alla natura morta italiana¹⁵. Il titolo, che ebbe poi vasta fortuna, è ispirato all'affermazione di De Logu sugli oggetti in posa e in qualche modo richiama gli 'oggetti di ferma' con cui Carlo Cesare Malvasia indicava la pittura delle cose minori. Il senso profondo di questo genere – secondo Bologna – sta non tanto nelle «virtù particolari che possono di volta in volta essere attribuite agli oggetti», quanto nella «decisione di isolarli dentro il contesto generale del mondo visibile e dipingerli separatamente»¹⁶. Quando si è riconosciuto il valore profondamente intellettuale di questa operazione, si comprende che la decisione di rompere l'unità del mondo e di isolarne una parte nasce nei momenti della civiltà in cui maggiore è stato l'interesse per la natura come tale. Le prime rappresentazioni di natura morta, afferma Bologna richiamando Sterling, appaiono in coincidenza con l'affermazione di una mentalità laica e secolare. Tuttavia è impossibile tracciare – come provò a fare lo stesso Sterling – una linea evolutiva continua della storia della natura morta, giacché diverse sono state le motivazioni che nel corso dei secoli hanno portato ad operare questo taglio degli oggetti dal resto del mondo visibile. Per questo il solo modo di tracciare una storia della natura morta è quello di metterla in relazione con lo svolgimento della storia della cultura e della pittura in generale, «dei cui indirizzi dominanti essa

è inscindibilmente parte e stimolo»¹⁷. Una vera storia della natura morta, per essere delineata, deve fondarsi su una ricerca equilibrata tra il riscontro in una determinata epoca storica di una preferenza tematica, la cui origine ha precise motivazioni culturali, e i modi concreti in cui questa preferenza tematica di volta in volta prende forma e si storicizza. In tal senso non ha più senso parlare di un inizio del genere della natura morta con la *Fiscella* di Caravaggio, tanto più che la stessa affermazione di Caravaggio sulla pari dignità nel fare un quadro buono di fiori come di figure presuppone che esistesse già una pratica del dipingere piccole cose. È indubbio, però – sostiene Bologna richiamando Longhi – che il momento culminante della natura morta coincida con l'opera di Caravaggio:

[...] è solo nelle 'nature morte' di questo maestro, infatti, che la già corrente risoluzione di isolare dal resto dell'universo visibile una porzione di oggetti di natura coincide con il massimo d'intenzione e di capacità ad osservare quegli oggetti nella loro sgombra realtà ottica, come frammenti di una natura riconosciuta valida e significativa per sé, e di cui non si può avere, come pensava negli stessi anni Galilei, che 'sensata esperienza'¹⁸.

Se l'arte di Caravaggio avvia il nuovo corso moderno della pittura di natura, l'atteggiamento laico che aveva in precedenza indotto ad avere maggiore attenzione per le cose naturali è rintracciabile molto prima. Per Bologna l'esempio più antico è ravvisabile nelle miniature del *De Arte venandi cum avibus*, il celebre trattato di falconeria di Federico II, realizzate in Italia meridionale poco dopo il 1258, che raffigurano uccelli veri colti nella loro forma obiettiva, studiati nel loro ambiente naturale, aldilà di ogni implicazione simbolica o di significato riposto. Lo studioso passa poi a esaminare le differenti ragioni culturali e le diverse relazioni artistiche che hanno condotto allo sviluppo del genere della 'natura in posa' tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento a Firenze, in Lombardia e in Emilia. Fatta eccezione per le schede di catalogo delle opere presenti in mostra, lascia fuori da queste riflessioni critiche, forse per una corretta spartizione di competenze, la natura morta romana e quella napoletana, quest'ultima in particolare oggetto degli studi che in quegli anni andava conducendo Raffaello Causa, e che si concreteranno di lì a poco nel saggio di quest'ultimo su *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, nel quinto volume della collana *La Storia di Napoli*¹⁹.

Per chi voglia avvicinarsi agli studi sulla natura morta a Napoli tra Sei e Settecento, il saggio di Causa rappresenta un caposaldo fondamentale, il testo necessario da consultare per avere un'idea di insieme e pren-

15. Per il catalogo della mostra *Natura in Posa* della Galleria Lorenzelli a Bergamo cfr. BOLOGNA 1968.

16. BOLOGNA 1968, p. 11.

17. BOLOGNA 1968, p. 12.

18. BOLOGNA 1968, p. 14.

19. Cfr. CAUSA 1972, pp. 995-1055.

dere spunti per avviare riflessioni nuove. Le pagine di Causa si segnalano, inoltre, per aver dato origine ad alcuni *tòpoi* fedelmente ripresi dalla letteratura artistica delle generazioni successive, come la contrapposizione dei due giganti della natura morta napoletana Recco-Ruoppolo, il primo controllato ed elegante, il secondo sperimentatore vivace, o come l'idea di Giuseppe Recco quale strenuo difensore della maniera antica contro l'avanzata degli eccessi del gusto barocco, sdegnoso perfino della pittura di Giordano. Immagini collaudate che oggi, però, vanno ridiscusse alla luce dei nuovi studi. Resta, in ogni caso, la meraviglia poetica, si potrebbe dire barocca, della sua prosa, tutta giocata sulla sinestesia della parola, che riesce a descrivere mirabilmente, ad esempio, lo stile di Giuseppe Recco, penetrandone l'essenza:

trasalimenti di sogno nel rapido infrangersi della luce sulle squame dei pesci, indugio vermeriano di chiarori arrossati che infocano la tornitura martellata dei rami, iridate evanescenze della pelle della frutta, felpata, lucida, pelosa, ispida, tenera, che già ne senti l'aroma asprigno o terroso o zuccherino²⁰.

Lo stesso Ferdinando Bologna, nel ricordare i contributi dell'amico agli studi sull'arte seicentesca, sottolinea l'importanza del saggio sulla natura morta

che non solo rappresenta una 'summa' del sapere di Causa sull'argomento, ma tocca il culmine di un approccio il cui merito principale [...] consiste nell'imponente sforzo di sperimentazione [...]. Consiste, cioè, nel tentativo reiterato di aprire strade e sentieri percorribili in una contrada che oppone ancora oggi forti resistenze all'accesso²¹.

Intanto gli studi sulla natura morta si andavano sviluppando nella definizione dei sottogeneri: cucine, dispense, fiori, frutta, cacciagione, *vanitates*, ecc. Per ciascuno di essi si provava a rintracciare la motivazione culturale e storica. *Vanitas, Simposio, Paràdeisos, Inganno & Realtà*, i volumi pubblicati da Alberto Veca per la Galleria Lorenzelli agli inizi degli anni Ottanta, hanno proprio questo intento: scandagliare le ragioni culturali sottese alla nascita di ciascun sottogenere della natura morta, per meglio comprenderne il valore di insieme²². Per Veca il senso della natura morta non si riduce a un semplice elenco di cose, ma risiede nei legami sottili che si intessono fra esse nello spazio della rappresentazione. Gli oggetti rappresentati, inoltre, forniscono moltissime informazioni; ad esempio, sul territorio e sul mercato, sulla fauna e sulla flora, sulla produzione di arti sontuarie e tessili: un infinito

repertorio della vita materiale nel luogo e nel tempo in cui l'opera è stata realizzata. Lo spazio del dipinto diventa, pertanto, il 'teatro del mondo', in cui, gli oggetti, come attori in posa, raccontano la storia dell'uomo, che da sempre convive con le cose. Un concetto già espresso negli anni Sessanta da De Logu, che Bologna svilupperà ulteriormente in seguito nel suo saggio su Caravaggio.

Mentre ormai dilagavano gli studi volti a ricostruire in via generale la storia delle varie scuole italiane di natura morta e comparivano le prime monografie di artisti generisti, Ferdinando Bologna, lavorando ai cataloghi di gallerie antiquarie come quella di Lampronti, aveva modo di avere sottomano una quantità di dipinti i cui autori e i cui riferimenti culturali erano tutti da scoprire. Le schede dei cataloghi sulle mostre *Paesaggi e nature morte dall'Italia e dall'Europa del Nord tra XVI e XVIII secolo*, realizzate presso la Galleria Lampronti tra l'85 e l'86²³, sono tentativi di ricostruire nomi e storie a partire dall'opera d'arte, nel tentativo di individuare tra i maggiori artisti, quei minori che meglio potevano aiutare a comprendere i contesti culturali delle varie correnti locali della natura morta. Bologna stesso, nell'introduzione al catalogo fa una dichiarazione di intenti, richiamando nel metodo quanto aveva appreso da Toesca:

[...] s'è voluto che l'ordine secondo cui i dipinti si succedono, sia nella mostra che nel catalogo, fosse suggerito non già dal puro e semplice turno cronologico [...] bensì dalla storia culturale dei loro autori e dai nessi reciproci che i loro stessi connotati storico-artistici comportano²⁴.

Provando ad applicare, certamente con minor sapienza, il metodo adottato da Bologna e cercando di colmare le lacune per comprendere meglio le origini e le componenti culturali che hanno dato sviluppo alla natura morta napoletana, tenterò qui di far dialogare alcune opere variamente rintracciate e da me riunite, che sembrano condividere la stessa temperie culturale e soprattutto lo stesso stile. Si tratta di alcune dispense e interni di cucina con figure variamente attribuite a Giovanni Battista Recco per la consonanza di temi con altre cucine a lui assegnate che, però, costituiscono un gruppo coerente da restituire alla mano di un diverso pittore operante a Napoli nella prima metà del secolo. Tra esse troviamo l'*Interno di cucina con vivandiera* (fig. 3), esposto nella sezione di nature morte della mostra *Ritorno al Barocco*, in cui la figura è vicina ai modi di Battistello Caracciolo²⁵; il dipinto di analogo soggetto con figura vicina allo stile di Massi-

20. CAUSA 1972, p. 1021.

21. BOLOGNA 1988, p. 10. Si veda in proposito anche CAUSA 2018, p. 125, nota 33.

22. Per la serie di cataloghi pubblicati negli anni Ottanta dalla Galleria Lorenzetti di Bergamo cfr. VECA 1980; VECA 1981; VECA 1982; VECA 1983.

23. Cfr. BOLOGNA 1985 e BOLOGNA 1986.

24. BOLOGNA 1985, nota introduttiva.

25. Cfr. SPINOSA 2009, I, pp. 388-389, scheda n. 1.227. Il dipinto è stato pubblicato anche in BALLARINI - SPINOSA 2008, pp. 64-67 e in SPINOSA 2011, p. 279, scheda n. 313.



Fig. 3: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.), *Interno di cucina con vivandiera*. Collezione privata.



Fig. 4: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.), *Interno di dispensa con vivandiera*. Ubicazione ignota.

mo Stanzone, pubblicata nel 1984 da Luigi Salerno nel volume sulla *Natura morta Italiana*²⁶ (fig. 4), e un'altra tela dello stesso tema in collezione privata napoletana, evidentemente identica nello stile alle precedenti, ma a ben vedere siglata sulla brocca di ceramica 'AR'²⁷ (figg. 5a; 5b). A questo gruppo si uniscono una *Dispensa con un gallo, un cesto di pane, bacili di rame e cacciagione* (figg. 6a; 6b), pubblicata da Spike nel catalogo della mostra *Il senso del piacere*²⁸ e una *Dispensa con testa e zampe di vitello, panno e uovo*²⁹ (fig. 7), che sembra ritagliata dall'*Interno di cucina* con figura stanzoneasca. Dunque, si tratta di opere in cui ricorrono, variamente composti, gli stessi oggetti – i pezzi di carne, i galletti vivi con le loro creste rosse, il piatto di interiora, il coltello disposto con un taglio diagonale, i mazzetti di fragoline, i rami e perfino lo stesso piatto di maiolica a lustro ispano-moresca che compare anche nella dispensa dietro la figura stanzoneasca – facilmente riconducibili per identità di stile a uno stesso artista, la cui unica possibilità di identificazione è questa firma con la sigla 'AR'. Ma chi poteva essere questo pittore? Andando a scavare tra gli antichi inventari e negli atti di pagamento dei Banchi napoletani, un nome riconducibile a quella sigla è quello del pittore di nature morte Ambrosio Russo, attivo nella prima metà del Seicento, certamente nel 1627, quando riceve un pagamento da Diego de Mendoza «per l'integra soddisfazione de tanti quadri

d'uccelli da lui realizzati»³⁰. Il nome ricorre molte volte, alternato a quello di Ambrosiello o Ambrosiello Russo, in numerose collezioni della prima metà del secolo come quella, tra le altre, di Ferrante Spinelli, Principe di Tarsia, in cui è registrato un quadro con *un pezzo di carne con una testa di agnello, galline et altre cose*, ma in altre collezioni appaiono anche molti quadri di frutti³¹. Nel cercare di inquadrare meglio questo pittore nel contesto artistico della Napoli di primo Seicento, si apprende per vie traverse, dai documenti pubblicati da Salazar su Domenico Finoglio, che questi nel 1632 tenne a battesimo Giacomo Russo, figlio di Ambrosio e di Chiara Caracciolo, primogenita del suo maestro Battistello³². Da questa informazione ricaviamo che Ambrosio Russo fosse il genero di Battistello Caracciolo, avendone sposato la figlia primogenita. Proprio questa affiliazione così importante alla comunità degli artisti napoletani del primo Seicento induce a credere che Ambrosio Russo sia proprio il famoso Ambrosiello citato da Tutini tra i primi generisti napoletani che, insieme a Luca Forte e a Giacomo Recco, «in pinger fiori e frutti dal naturale furono celebri assai», come aveva ipotizzato, pur non avendo a riferimento opere, ma basandosi solo sulle tracce di inventario, qualche anno fa Pierluigi Leone de Castris³³. Ha, questo pittore, a che fare con la figura di Ambrosiello Faro, più volte ricorrente in letteratura? Un simile nome non compare mai negli antichi inventari, se non nel *Notamento dei quadri* della collezione Ruffo di Messina nel 1648. Lo stesso Vincenzo Ruffo, che nel 1916 pubblica questi

26. Cfr. SALERNO 1984, pp. 114-115, fig. 29.8.

27. Il dipinto è stato presentato all'asta da Wannenes (Dipinti antichi e del XIX secolo, 3 marzo 2016, lotto 1335) come pittore napoletano, con possibile attribuzione a Giovanni Battista Recco.

28. Cfr. SPIKE 2002, pp. 168-171, scheda n. 68.

29. Una foto del dipinto, comparso sul mercato antiquario a Firenze negli anni Ottanta, è conservata presso la fototeca della Fondazione Zeri (Foto INVN 162802).

30. La notizia è riportata da NAPPI 1992, p. 97. Si veda anche PINTO 2021, II, p. 2382.

31. Cfr. LABROT 1992, pp. 558-559.

32. Il documento fu pubblicato da SALAZAR 1895, IV, p. 187. La notizia è stata ripresa da D'ORSI 1938, p. 58.

33. Cfr. al riguardo P. Leone de Castris in DAMIAN 2007, p. 15.



Fig. 5a: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.),
Interno di cucina con vivandiera. Collezione privata.



Fig. 5b: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.),
Interno di cucina con vivandiera (part. della sigla 'AR').
Collezione privata.



Fig. 6a: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.), *Dispensa con galli vivi, cacciagione, rami, un piatto di maiolica e cesta di pane* (part.). Collezione privata.



Fig. 6b: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.), *Dispensa con galli vivi, cacciagione, rami, un piatto di maiolica e cesta di pane* (part.). Collezione privata.

documenti relativi alla sua famiglia, annota: «Ambrosiello napoletano autore del quadro di Frutti, di palmi 5 e 7, a fol. 8 del ristretto dei quadri si trova chiamato Ambrosiello Faro»³⁴. Pur tuttavia, sulla base di questo documento, a questo nome era stato collegato per sola ipotesi un quadro con *Frutta e cesto di funghi*, presentato alla mostra della *Natura morta italiana* a Palazzo Reale di Napoli. Da allora il nome di Ambrosiello Faro fu dato per definitivamente esistente dalla letteratura artistica successiva³⁵. È fuor di dubbio che queste tele innestino su un impianto caravaggesco una forte matri-

ce spagnola (fig. 8), dovuta probabilmente alla presenza di pittori iberici come Giovanni Quinsa e altri ancora non bene individuati, o anche generata dalla richiesta della committenza aristocratica spagnola³⁶. Si può dunque asserire, osservando le tele restituite ad Ambrosiello, che quanto andavano realizzando in Spagna un Alejandro de Loarte (fig. 9) o un Francisco Barrera (fig. 10) con le loro scene di cucina, dispensa e mercato, non fu ignoto ai pittori del primo tempo della natura morta napoletana, con un processo di andata e ritorno di idee. È significativo che il quadro siglato 'AR', nel suo passaggio sul mercato antiquario, sia stato accostato agli interni di cucina di Alejandro de Loarte. E non vi è dubbio che Giovanni Battista Recco, nel costruire le sue magnifiche cucine e dispense, abbia tenuto a mente queste prime prove di Ambrosiello per portare il tema a ben altro respiro (fig. 11). Ci saranno altre occasioni per approfondire queste ricerche; ora ritorniamo a parlare di Ferdinando Bologna.

Risale agli anni Ottanta un primo tentativo di sistematizzare per epoca e per ambiti geografici i nomi di 120 pittori italiani specialisti di natura morta e di altri che frequentarono il genere tra il XVI e gli inizi del XIX secolo: è questo l'intento della raccolta di dipinti pubblicata da Luigi Salerno con il titolo *La natura morta italiana 1560-1805*, presentata in due edizioni, la prima nel 1984, la seconda ampliata e aggiornata nel 1989³⁷. Alla fine degli anni Ottanta l'edizione in due volumi de *La Natura morta in Italia*, edita dall'Electa, costituisce il compendio di tutto quanto acquisito dagli studi sulla natura morta italiana nel corso del Novecento, suddiviso e organizzato sistematicamente in scuole regionali, ciascuna con un ventaglio di artisti inquadrati in una specifica corrente locale per provenienza o per affinità culturale³⁸.

Nel '92 Ferdinando Bologna torna a parlare di natura morta in *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'* e lo fa in un capitolo espressamente dedicato: *La 'natura morta' del Caravaggio*³⁹. Biagio De Giovanni, commentando il testo nel volume dedicato ai *Libri di Ferdinando Bologna*, rileva quello che per lui è il metodo di lavoro adottato da Bologna, ossia affrontare un determinato argomento per coglierne ed evidenziarne le infinite connessioni con realtà e situazioni precedenti, coeve e conseguenti, partendo dall'interno dell'oggetto specifico che di volta in volta analizza: una storicità intrinseca nella

36. Per una interessante e recente analisi dettagliata sul concetto di 'pittura di natura morta' (*pintura de bodegón*) in Spagna in rapporto con la cultura italiana ed europea e sull'influenza scientifica di Galileo Galilei e di Johannes Kepler si legga: BLASCO ESQUIVIAS 2020, pp. 25-35, figg. 1-7.

37. Cfr. SALERNO 1984 e SALERNO 1989.

38. Cfr. PORZIO - ZERI 1989.

39. Cfr. BOLOGNA 1992.

34. RUFFO 1916, p. 39.

35. Cfr. BOTTARI - CAUSA - FALDI 1964, p. 38, scheda tav. 19b.



Fig. 7: Ambrosio Russo o Ambrosiello (attr.),
Testa e zampe di manzo. Ubicazione ignota.



Fig. 8: Juan Esteban de Medina, *Scena di mercato*.
Granada, Museo de Bellas Artes.

forma dell'opera d'arte, similmente a quanto aveva esortato a fare Giuseppe De Logu nel 1962⁴⁰. Nell'affrontare il tema di Caravaggio e il suo rapporto con la natura morta, Bologna riprende e meglio argomenta quanto in proposito aveva già espresso nel 1968. Dopo aver dimostrato con tangibili prove che la natura morta o pittura delle piccole cose esisteva già prima di Caravaggio e che questo non potesse intendersi come l'inventore del genere, egli spiega acutamente quale fosse l'atteggiamento nuovo con cui Caravaggio si pose nel dipingere le 'cose', che per giusta ragione lo ha fatto identificare come l'iniziatore della pittura moderna. L'analogo impegno pittorico richiamato da Caravaggio per realizzare quadri di fiori come di figure è per Bologna la dichiarazione di una convinzione per la quale tutte le cose hanno pari dignità di rappresentazione e richiedono sempre un'applicazione costante per conseguire la qualità del risultato artistico. Una simile affermazione scardina tutte le gerarchie di valori codificate dalle *auctoritates* del passato, dalla tradizione religiosa a quella classicistica, per avere come unico riferimento soltanto la Natura. Richiamando poi la citazione di Bellori, per il quale Caravaggio, spregiando i modelli più illustri, «si propose la sola natura come oggetto del suo pennello», Bologna individua in questa scelta un'operazione culturale di grande modernità: quella dell'osservazione per esperienza che la nuova scienza galileiana andava conducendo sulle manifestazioni e sulla struttura del mondo naturale. L'esperienza dei sensi come prima maestra della conoscenza che, tradotta in pittura, diventa verità di rappresentazione ottenuta attraverso l'osservazione e la comprensione diretta di tutte le cose che compongono la realtà. Queste cose, isolate dal mondo per essere dipinte, raccontano dell'uomo che le ha selezionate estraendole dalla realtà. Le cose

rappresentate in pittura sono mondi, frammenti di universo. Questa affermazione si apparenta con quella della natura morta come momento dello *spirito* di una civiltà in una determinata epoca pronunciata nel 1962 da Giuseppe De Logu, il quale, pur essendo così vicino alle posizioni poi maturate da Ferdinando Bologna, non appare da questi mai citato, come del resto pure sembra aver fatto la critica successiva, che ha ignorato De Logu nonostante egli abbia enucleato dei concetti fondamentali per lo studio e la comprensione della natura morta. Alla convinzione maturata da De Logu e da Bologna fanno eco in anni più recenti le parole del filosofo Remo Bodei, che nel suo mirabile testo *La vita delle cose* (2009), così si esprime: gli oggetti appartengono al quotidiano, alla cultura, all'immaginario della società che li rappresenta e che da essi è rappresentata. Si tratta di un universo di cui l'uomo fa esperienza diretta, e con cui deve costantemente confrontarsi. Con la loro sostanza visiva, nello spazio del dipinto – 'teatro del mondo' – gli oggetti in posa parlano di noi, che su di essi investiamo pensieri, fantasie, affetti. Anzi, esistono e si trasformano in cose proprio perché su di esse ragioniamo, perché le scegliamo e le rendiamo uniche con l'affetto che a esse riserviamo, perché non ce ne serviamo solo come strumenti e «perché, come accade nell'arte, le sottraiamo alla loro precaria condizione nello spazio e nel tempo, trasformandole in miniature di eternità che racchiudono la pienezza possibile dell'esistenza»⁴¹.

Sul valore affettivo che conferiamo alle cose riporto un episodio che mi lega a Ferdinando Bologna e con cui chiudo questo mio contributo. Circa venti anni fa era arrivato al Museo di Capodimonte il *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina. Il piccolo dipinto era stato esposto al secondo piano del museo – in un ideale ricongiungimento – di fronte alle opere del suo

40. Cfr. DE GIOVANNI 2007, p. 67 ss.

41. BODEI 2009, p. 116.



Fig. 9: Alejandro de Loarte, *Il venditore di polli*.
Madrid, Museo del Prado.

maestro Colantonio. Noi studenti, intenti a prendere appunti, ascoltavamo inebriati le parole di Bologna, che provava a farci comprendere quanto quelle opere potevano raccontarci sulle origini di un Rinascimento meridionale. A un tratto, con evidente emozione, il professore ricordò di aver assistito diversi anni addietro al restauro del *San Girolamo* di Antonello e condivise con noi il brivido a fior di pelle provato quando il restauratore gli aveva regalato un chiodo tirato via dalla tela del dipinto. Quel chiodo, passato nelle mani di Antonello da Messina, costituiva un ' frammento di universo ' mediante il quale Ferdinando poteva entrare in contatto diretto con il grande maestro. Al significato attribuito da Ferdinando Bologna a quel chiodo, denso dei valori di cui si possono vestire le ' cose ' quando sono vissute dagli uomini, e all' indimenticata emozione provata nell' ascoltare il suo racconto, dedico questo mio intervento di oggi.



Fig. 10: Francisco Barrera, *La Primavera*.
Siviglia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 11: Giovanni Battista Recco, *Dispensa con testa di caprone, cacciagione, pane, un bacile e un acquamanile, un piatto di maiolica, salumi e formaggio, un orcio con uova*. Napoli, Museo di Capodimonte.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BALLARINI - SPINOSA 2008 = *I colori del gusto. Civiltà della tavola nella pittura napoletana*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 17 ottobre - 16 novembre 2008), a cura di G. Ballarini - N. Spinosa, Milano 2008.
- BLASCO ESQUIVIAS 2020 = B. Blasco Esquivias, “‘La naturaleza inmóvil’. Arte, alegoría, ciencia y cultura en la pintura de bodegón”, in *Viridarium novum. Studi di storia dell’arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C. D. Fonseca - I. Di Liddo, Roma 2020: 25-35.
- BODEI 2009 = R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari 2009.
- BOLOGNA 1958 = F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.
- BOLOGNA 1968 = F. Bologna, *Natura in posa. Aspetti dell’antica natura morta italiana*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968.
- BOLOGNA 1985 = *Paesaggi e nature morte dall’Italia e dall’Europa del nord tra XVI e XVIII secolo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Cesare Lampronti, 12 novembre - 13 dicembre 1985)*, a cura di F. Bologna, Roma 1985.
- BOLOGNA 1986 = *Paesaggi e nature morte dall’Italia e dall’Europa del nord tra XVI e XVIII secolo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Cesare Lampronti, 28 aprile - 15 giugno 1986)*, a cura di F. Bologna, Roma 1986.
- BOLOGNA 1988 = F. Bologna, “Ricordo di Raffaello Causa”, in *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988: 9-12.
- BOLOGNA 1992 = F. Bologna, *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle ‘cose naturali’*, Torino 1992.
- BOREA 1964 = E. Borea, “Osservazioni sulla natura morta italiana del Seicento alla Mostra di Napoli”, in *Bollettino d’Arte* IV, XLIX, 1964: 348-354.
- BOTTARI - CAUSA - FALDI 1964 = *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1964), a cura di S. Bottari - R. Causa - I. Faldi, Milano 1964.
- CAUSA 1951 = R. Causa, “Paolo Porpora e il primo tempo della ‘natura morta’ napoletana”, in *Paragone. Arte* 15, 1951: 30-36.
- CAUSA 1972 = R. Causa, *La Natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1972, vol. V, tomo II: 995-1055.
- CAUSA 2018 = S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta [1922-1972]*, Napoli 2018.
- CAUSA - LEONE DE CASTRIS 2007 = *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Pozzuoli (NA) 2007.
- DAMIAN 2007 = *L’Oeil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Canesso, 26 settembre - 27 ottobre 2007), a cura di V. Damian, Paris 2007.
- DE DOMINICI 1742-1745 = B. De Dominicis, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745.
- DE GIOVANNI 2007 = B. De Giovanni, “Un’idea del moderno attraverso il Caravaggio”, in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 67-71.
- DE LOGU 1962 = G. De Logu, *Natura morta italiana*, Bergamo 1962.

GLI STUDI DI FERDINANDO BOLOGNA SULLA NATURA MORTA
NEL DIBATTITO STORIOGRAFICO DEL NOVECENTO

- DI FRATTA 2019 = V. Di Fratta, “Due tele di Giovan Battista Recco ritrovate all’Abegg-Stiftung Museum e un’ipotesi di nuova attribuzione per la ‘Scena d’interno con maschere e strumenti musicali’ del Boijmans van Beuningen Museum”, in *Valori Tattili. Rivista di Storia delle arti* 14/2019, 2020: 84-93.
- D’ORSI 1938 = M. d’Orsi, “Paolo Finoglio, pittore napoletano”, in *Japigia* IX, 1938, I: 55-66.
- HOOGWERFF 1924 = G.J. Hoogwerff, “Nature morte italiane del Seicento e del Settecento. II”, in *Dedalo* IV, vol. III, 1924: 711-730.
- LABROT 1992 = G. Labrot, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories I, Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich 1992.
- LONGHI 1950 = R. Longhi, “Un momento importante per la storia della ‘Natura morta’”, in *Paragone* 1, 1950: 34-39.
- MARANGONI 1917 = M. Marangoni, “Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di Natura Morta”, in *Rivista d’Arte* 10/1917-18, 1917: 1-31.
- NAPPI 1992 = *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari e intagliatori per i secoli XVI e XVII pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, a cura di E. Nappi, *Ricerche sul ‘600 Napoletano. Saggi per la Storia dell’Arte*, Milano 1992.
- OJETTI - DAMI - TARCHIANI 1924 = U. Ojetti - L. Dami - N. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Roma 1924.
- PINTO 2021 = A. Pinto, *Raccolta di notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: artisti e artigiani*, Napoli 2021 (ultimo aggiornamento).
- PORZIO - ZERI 1989 = *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio con la direzione scientifica di F. Zeri, 2 voll., Milano 1989.
- RUFFO 1916 = V. Ruffo, “Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)”, in *Bollettino d’Arte* X, 1916: 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320.
- SALAZAR 1895 = L. Salazar, “Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo”, in *Napoli nobilissima* IV, 1895: 185-187.
- SALERNO 1984 = L. Salerno, *La Natura morta italiana. 1560-1805*, Roma 1984.
- SALERNO 1989 = L. Salerno, *Nuovi studi su la Natura morta italiana*, Roma 1989.
- SPIKE 2002 = J.T. Spike, *Il senso del piacere. Una collezione di nature morte*, con un epilogo di M. Fagiolo dell’Arco, Milano 2002.
- SPINOSA 2009 = *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Certosa e Museo di San Martino, Castel Sant’Elmo, Museo Pigantelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, I, Napoli 2009.
- SPINOSA 2011 = N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli: da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011.
- STERLING 1952 = C. Sterling, *La Nature Morte de l’Antiquité à nos jours*, Paris 1952.
- TARCHIANI 1922 = *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, marzo - ottobre 1922), a cura di N. Tarchiani, Roma 1922.
- VECA 1980 = *Inganno & realtà. Trompe l’Oeil in Europa XVI - XVIII sec.*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre 1980), a cura di A. Veca, Bergamo 1980.
- VECA 1981 = *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre 1981), a cura di A. Veca, Bergamo 1981.

VALERIA DI FRATTA

VECA 1982 = *Parádeisos. Dall'universo del fiore*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, ottobre - novembre 1982), a cura di A. Veca, Bergamo 1982.

VECA 1983 = *Simposio: cerimonie e apparati*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, ottobre 1983), a cura di A. Veca, Bergamo 1983.

ZERI 1952 = F. Zeri, "Giuseppe Recco: Una 'Natura Morta' giovanile", in *Paragone. Arte* 3, 1952: 37-38.

«NATURA OSCENA»: FILOGENESI LONGHIANA DEL 'FENOMENO' FANZAGO

LUIGI COIRO*

L'impulso dato da Ferdinando Bologna alla riscoperta della scultura di Cosimo Fanzago negli anni Cinquanta del Novecento è stato determinante per gli studi successivi. In particolare Antonia Nava Cellini, un'allieva di Roberto Longhi – il cui sotterraneo interesse per lo scultore certo stimolò il dibattito critico – a più riprese ha contribuito a «configurare il 'vero' Fanzago» seguendo queste fondamentali chiavi di lettura – la matrice lombarda, l'«assillo manieristico», il rapporto con l'arte di Bernini e Finelli e con la pittura coeva (da Battistello a Francesco Fracanzano) – sulle quali Bologna è tornato a interrogarsi, in anni più recenti, nel film-documentario su Giovan Battista Spinelli (2014).

The impulse given by Ferdinando Bologna to the rediscovery of Cosimo Fanzago's sculpture in the 1950s was decisive for subsequent studies. In particular Antonia Nava Cellini, a pupil of Roberto Longhi – whose underground interest in the sculptor certainly stimulated the development of the critical debate – has contributed on several occasions to «configuring the 'real' Fanzago» following these keys to interpretation – the Lombard matrix, the «manneristic obsession», the relationship with the art of Bernini and Finelli and with contemporary painting (from Battistello to Francesco Fracanzano), on which Bologna has once again questioned itself, in more recent years, in the documentary film about Giovan Battista Spinelli (2014).

Quando una decina d'anni fa vidi per la prima volta *Colpire al cuore* (1982), primo lungometraggio di Gianni Amelio (autore anche del soggetto, sceneggiato con Vincenzo Cerami), mi incuriosi un dettaglio che immaginai avrebbe potuto strappare un sorriso a Ferdinando Bologna. In una scena-chiave Dario (Jean-Louis Trintignant), docente universitario in conflitto col figlio adolescente Emilio (Fausto Rossi) che lo sospetta di essere in rapporti con le Brigate Rosse, riceve una telefonata nell'appartamento di famiglia (fig. 1) e nell'inquadratura compare, appena fuori fuoco, *La pittura italiana delle origini* (1969). Altri volumi di storia dell'arte in altre scene girate nella stessa dimora sono riconoscibili dal dorso, ma nessuno di questi ha una 'parte' così rilevante. Mi ero spinto addirittura a credere che il libro fosse stato piazzato lì a bella posta – più che per il drammatico *Cristo* di Cimabue in copertina – con l'intento di intensificare la connotazione ideologica dell'ambiente attraverso un autore politicamente impegnato al quale, in anni più recenti, «con qualche cattiveria, ma non proprio senza ragione, taluni amici» (come Bologna stesso ha confessato) hanno quasi rimproverato la 'puzza di Sessantotto'¹ avvertita in *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia* (1972) e netta «presa di posizione sul terreno dei conflitti sociali; la società non come un organismo unitario, ma come una struttura di conflitti, e il rap-



Fig. 1: Fotogramma da *Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1982).

porto con la storia rapporto di una storia di conflitti»². Bologna sarebbe stato forse divertito dal mio arrovellarmi su questa insolita 'comparsa', ma più ancora dalla piana soluzione all'enigma offerta dallo stesso Amelio nel suo commento al film³: semplicemente gli interni dell'appartamento del professore furono girati nella casa del regista Paolo Taviani, così che «tutto ciò che noi vediamo ha l'impronta di una famiglia colta, [...] dove i libri sono un bene prezioso [...], in un ambiente alto-borghese illuminato dove i personaggi hanno comunque una vita culturale importante». Di tante cose mi sarebbe piaciuto avere l'occasione di parlare con

* Ricercatore indipendente (luigi.coiro@gmail.com)

1. BOLOGNA 1972 (2009), p. IX.

2. GALLO 2007, p. 114.

3. DVD pubblicato dalla Ripley's Home Video nel 2004.

Bologna, magari persino di questa⁴.

Ma è un altro film, di tutt'altro genere, che si è rivelato provvidenziale per le considerazioni sparse nelle pagine che seguono. Assistere, a conclusione della prima di queste tre giornate di studio, alla proiezione di *Giovan Battista Spinelli* (2014)⁵ è stata innanzitutto un'emozionante sorpresa. Ritrovare Ferdinando Bologna nella sua biblioteca (figg. 2-4) intento a sparigliare e accostare opere e foto di opere, di pitture, sculture e disegni, mi ha riportato alle formidabili lezioni dei corsi di *Metodologia della ricerca storico-artistica* tenuti dal professore all'Università 'Suor Orsola Benincasa'. E soprattutto, da questo intenso dialogo con Federico De Melis emergono argomenti nuovi o rinnovati (e rafforzati), a conferma che dopo aver «riportato alla ribalta» Fanzago scultore nel 1950⁶, Bologna non aveva perso di vista l'argomento: un interesse tenuto desto e senza dubbio ravvivato a più riprese dal dialogo con un'allieva di Roberto Longhi, Antonia Nava Cellini – alla quale, peraltro, affiderà la stesura dei volumi sulla scultura del Seicento e del Settecento (1982) all'interno della collana UTET *Storia dell'arte in Italia* da lui diretta –, un dialogo cui per un tratto dovette unirsi lo stesso Longhi.

L'avvio del dibattito su Fanzago scultore si fa per lo più coincidere con il quadro magistralmente delineato da Rudolf Wittkower nel 1958⁷: un quadro «sintetico ma importante, tale da servire ancora da base ad ogni approfondimento successivo, per l'accento critico che si appoggia con decisione sui punti più delicati e cruciali»⁸. Wittkower scriveva che Napoli

prima di ogni città italiana, assimilò la scultura del barocco romano attraverso l'attività di Giuliano Finelli; e nel lombardo Cosimo Fanzago ebbe uno scultore barocco autonomo. Egli iniziò con opere del classicismo tardo-manierista [...] e si sviluppò, ancor prima dell'arrivo di Finelli, verso uno stile barocco certamente non senza contatti con gli avvenimenti di Roma. Ma a differenza dai veri maestri del barocco romano, il versatile Fanzago era capace di usare un accanto all'altro due idiomi che sembrano escludersi

4. Federico De Melis – che ringrazio anche per avermi autorizzato a pubblicare alcuni fotogrammi del film alla nota seguente – mi ha raccontato di aver assistito una decina d'anni fa a una proiezione della pellicola a Milano assieme a Bologna, il quale «non ebbe una reazione particolare nel vedersi 'citato': considerò che fosse del tutto casuale, niente più che un segno tra gli altri di un set borghese e coltivato».

5. Film di Federico e Francesco De Melis prodotto dalla Happy Valley Films per Fondazione Carichiati.

6. NAVA CELLINI 1958, p. 20.

7. Sebbene meritorio «per i ragguagli documentari [...], primo tentativo di fornire un regesto delle opere fanzaghiane realizzate anche in altri centri italiani», il volume dedicato a Fanzago da Fogaccia nel 1945, «ancora intriso di spirito positivista e di celebrazione municipalistica», non poteva assumere a questo ruolo: D'AGOSTINO 2011, p. 11.

8. NAVA CELLINI 1971, p. 39.



Figg. 2-4: Fotogrammi da *Giovan Battista Spinelli* (Federico e Francesco De Melis, 2014).

a vicenda: il Rinascimento toscano prende vita nella casta Immacolata della Cappella Reale (1640-46), mentre il barocco romano informa una figura come il Geremia (1646, Gesù Nuovo, Cappella Sant'Ignazio) con le sue masse di fragili pieghe, la sua superficie luminosa e il forte movimento 'contrapposto'⁹.

L'apprezzamento per le opere eseguite «nel campo dell'arte semidecorativa»¹⁰, che «segnano perfino un precorrimiento di certi aspetti del rococò e della decorazione juvarriana»¹¹, ricalca le aperture di Weise apparse su *Paragone* nel 1954, nelle quali a Fanzago era attribuito il merito di aver «creato a Napoli, durante la sua lunga attività, una tradizione figurativa, che restò dominante per tutto il secolo, fino a sfociare, per successione continua, nel 'Rococò'»¹². Il nodo critico che

9. WITTKOWER 1958 (1993), p. 251.

10. WITTKOWER 1958 (1993), p. 251.

11. NAVA CELLINI 1971, p. 40.

12. WEISE 1954, p. 41; sull'immediato seguito di questa intu-

appare ancora oggi centrale riguarda però l'autonomia di Fanzago rispetto ai contemporanei esiti del barocco romano e, parte dentro e parte fuori tale ineludibile perimetro, il ruolo assolto da Giuliano Finelli in seguito al suo trasferimento da Roma a Napoli nel 1634¹³. È significativo che la grandezza non secondaria di Fanzago sia sancita anche da «uno dei libri più influenti fin qui pubblicati sull'arte barocca»¹⁴. Ed è quindi con ragione che il primo saggio di largo respiro sulla scultura di Fanzago, pubblicato da Antonia Nava Cellini su *Paragone* nel 1971, prende le mosse proprio da un'accurata esegesi del testo di Wittkower.

L'affondo di Nava Cellini – che sempre sulle pagine di *Paragone* si era occupata dello scultore già nel 1958 – ha un valore fondativo, inaugurando un biennio densissimo e cruciale negli studi sull'argomento, preannunciato da un saggio di Teodoro Fittipaldi (1969)¹⁵ e dalle ricerche, ricche di ragguagli documentari, dedicate da Mario De Cunzio (1967) e Gaetana Cantone (1969) alle architetture fanzaghiane, in particolare al cantiere della Certosa di San Martino¹⁶. Il contributo del 1971, seguito a stretto giro da un articolo di Raffaele Mormone¹⁷, fu bissato l'anno successivo da un saggio per il quinto volume della *Storia di Napoli* nel quale la studiosa assegnava a Fanzago la parte più cospicua della trattazione sulla scultura della prima metà del Seicento¹⁸. Suggellano questo 'biennio di fuoco' le illuminanti pagine di Raffaello Causa nel volume *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli* (1973)¹⁹. Nava

Cellini, di fatto, aderiva solo in parte all'interpretazione di Wittkower, ponendo in evidenza alcuni limiti di un'analisi incentrata «decisamente sul dialogo con il gusto romano e con il Bernini, identificando in essi il richiamo della modernità, sebbene si guardi dallo stabilire addentellati particolari con Gian Lorenzo»²⁰. Impossibile non fare i conti con Bernini, e al contempo senza sbocchi ogni tentativo di trovare rispondenze stilistiche men che vaghe, tanto da doversi concludere che Fanzago

ricavò da quanto aveva veduto [di Bernini] soltanto una certa spinta al pittorico e al grandioso, una specie d'incoaggiamento in fondo a proseguire con vigore per la strada già intrapresa, verso le sue proprie soluzioni. La grandezza dell'artista è potenziata da tale indipendenza. Inoltre, come nel Gesù Vecchio, le figure [del Gesù Nuovo] incombono bloccate sullo spettatore, prive di ogni accorgimento di scorcio; ed anche questo è un mezzo originale di porsi non all'unisono come faceva il Bernini, ma in aperta dissonanza con l'ambiente architettonico circostante²¹.

Nei contributi degli anni Settanta la studiosa procede in continuità col sentiero battuto nel 1958, quando già aveva sancito che, in architettura come in scultura, l'arte di Fanzago, «appare tanto diversa, lontana dalla berniniana, dalla algardiana, dalle multiformi correnti neoventate e classicistiche», nonostante egli fosse «attento e al corrente di quanto accadeva nel centro artistico romano», anche per via del fatto che «sin dalla prima metà del secolo, Napoli stessa aveva accolto profughi proprio due berniniani della prima schiera, il Finelli ed il Bolgi; ambedue poi operanti a fianco a fianco del Fanzago»²².

Eppure è innegabile che il Finelli ed il Bolgi, all'inizio, avessero portato con loro a Napoli, e non avessero mancato di mostrare al Fanzago e di immettere nella cerchia da lui dominata, il loro mediato berninismo. Almeno ad una folgorazione o ad un raggio di suggestione berniniana nessuno scultore poteva sottrarsi nel Seicento: ma tal esperienza, pur consumata, era certo destinata a restare senza conseguenze importanti per l'artista lombardo, così diffuse e singolare di origini, di gusto, di orientamento²³.

E anzi: Finelli e Bolgi non solo restano ben presto «presi e dominati dalla sua personalità», ma «dietro al suo esempio e con l'accostamento al Ribera e al Fracanzano, s'irrobustisce la tempra artistica del Finelli, che darà a Napoli i suoi capolavori nelle statue della cappella di San Gennaro»²⁴. Per svincolare dal *cul-de-sac* rappresentato da Bernini e dal suo vivaio, Nava Cellini aveva buon gioco nell'innestare sulla struttura portante di Wittkower la voce di Ferdinando Bologna, su cui aveva già

izione si veda DELOGU 1956, p. CXVIII, nota 21, e più avanti, oltre a BRAUEN 1973, soprattutto i cinque contributi dedicati dallo stesso Weise a *Il repertorio ornamentale del Barocco napoletano di Cosimo Fanzago e il suo significato per la genesi del Rococò*, pubblicati su «Antichità viva» tra il 1974 e il 1977; tra gli interventi più recenti cfr. PASCULLI FERRARA 2013, pp. 33-150; LATTUADA 2015; GASTEL 2017-2018.

13. Cfr. D'AGOSTINO 2007, pp. 43-60.

14. CAPITELLI 2017, p. 77.

15. FITTIPALDI 1969. Da rilevare un'incursione di Gennaro Borrelli che tocca il punto nevralgico della «sostanziale diversità tra il barocco del Fanzago e quello del Bernini», sicché, «accertato il divario delle sollecitazioni non è difficile documentare che l'impostazione culturale [di Fanzago] è autonoma e preminente rispetto al barocco romano per essere sorto, quello napoletano, su un ceppo diverso e quale risultato delle più antiche componenti locali cinquecentesche prebarocche e spagnuole» (BORRELLI 1970, p. 139).

16. DE CUNZIO 1967; CANTONE 1969a; CANTONE 1969b.

17. Sebbene uscito su un fascicolo di *Napoli nobilissima* datato 1970, l'articolo non vide la luce prima dell'anno successivo (MORMONE 1970, pp. 174-185; si veda in proposito: p. 184, nota 18).

18. NAVA CELLINI 1972; saggio riedito da ABBATE 1997, pp. 15-55 (cfr. anche la prefazione alle pp. 7-14).

19. Qui «il 'geniale' Fanzago, [...] è assunto a prototipo di artista moderno irrequieto e sregolato»: FORGIONE 2015, p. 50.

20. NAVA CELLINI 1971, pp. 39, 42.

21. NAVA CELLINI 1971, p. 57.

22. NAVA CELLINI 1958, p. 20.

23. NAVA CELLINI 1958, p. 21.

24. NAVA CELLINI 1958, p. 20.

fatto leva nel 1958. È dunque «merito del Bologna se dal 1950 il Fanzago scultore veniva riportato alla ribalta, e nuove opere venivano presentate: in un primo tempo la mezza figura di San Bruno della sacrestia della Certosa di San Martino, che è tarda, e in un secondo, nel 1954, il ritratto di Girolamo Flerio in Santa Maria di Costantinopoli, che è giovanile»²⁵. Nel 1950 Bologna, in una densissima scheda dedicata al busto di *San Bruno* in bronzo dorato del Museo di San Martino (fig. 5), deprecando lo «stato degli studi sulla scultura del Seicento a Napoli, nel quadro della tanto poco studiata scultura seicentesca italiana, [...] ancora scoraggiatamente arretrato: non tanto per le conclusioni affrettate, generiche od errate, quanto soprattutto per grave scarsità di bibliografia», auspicava una riconsiderazione della scultura napoletana del Seicento, in grado di rivelare «in capo ad essa la personalità chiave, che si annuncia miracolosa, del lombardo scultore-architetto, ma scultore anche come architetto, Cosimo Fanzago»²⁶. Una pagina, o poco più, preconizzava la riscoperta critica che di lì a poco avrebbe riguardato l'artista, e al contempo sovvertiva radicalmente un'assodata gerarchia di valori, issando Fanzago al rango di inventore di un barocco «più grande» di quello di Bernini:

Quando si scriverà il libro di Cosimo Fanzago, dalla Madonna già supposta di Pietro Bernini a S. Martino sino al monumento nella Cappella dei Sangro e sempre, per quella sua carnosa e quasi pornografica decorazione traboccante, innestata sul risolversi dei modi controriformistici in tortuosa natura, come in un Lilio o in un Fenzoni, anzi come in un corposo e terribile Cerano sotto lo stimolo della scultura cubista del Tibaldi, egli risulterà l'inventore di un barocco quasi iberico, più grande, certo di un timbro aggressivo più sostanzioso, di Gian Lorenzo Bernini, vent'anni prima del Bernini²⁷.

Il discorso contemplava – sorvolando sul fatto che non tutte le sculture citate ad esempio spettano a Fanzago²⁸ – una visione complessiva dello stile dello scultore – *carnoso, traboccante fino quasi al pornografico, corposo e terribile, cubista* – in un raggio che si dipartiva, includendolo, dal busto di *San Bruno* (fig. 5) presentato alla *Mostra della scultura lignea nella Campania*:

25. NAVA CELLINI 1958, p. 20. Il busto del *San Bruno* con molta probabilità non è tardo, ma fu realizzato da Biase Monte su modello di Fanzago tra 1638 e il 1639 (D'AGOSTINO 2011, pp. 367-368, n. A21).

26. F. Bologna in BOLOGNA - CAUSA 1950, pp. 188-190, n. 93.

27. F. Bologna in BOLOGNA - CAUSA 1950, p. 190.

28. La restituzione del *ritratto di Paolo di Sangro* nella Cappella Sansevero a Giulio Mencaglia si deve a PICONE 1959, pp. 75-77; cfr. D'AGOSTINO 2011, p. 383, n. B8. L'articolato e acceso dibattito sulla *Madonna col Bambino e San Giovannino* di San Martino, al momento placatosi in favore di un'attribuzione del marmo al solo Pietro Bernini, è ben sintetizzato in D'AGOSTINO 2011, pp. 380-381, n. B2 (con bibliografia precedente).



Fig. 5: Cosimo Fanzago, *San Bruno* (part.). Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

L'opera è di una bellezza ossessiva: ostentazione tentacolare di un pietismo naturalizzato, poco meno che macabro, tutto nervi come in un terribile sivigliano secentesco, quasi Herrera o Zurbaran. E lega per così stringenti punti di contatto con le parti autografe delle sculture del Fanzago nel chiostro di S. Martino, soprattutto con il S. Bruno suo strettissimo parente iconografico, in questo momento di inflazione per l'iconografia certosina, autentico edonismo di raffigurazioni conventuali, da risultare un saggio altissimo del genio del maestro [...]. Nel busto di metallo, la cocolla trinciata e eretta turbinosamente, intorno al collo ed alla testa scolpiti in sensibilità dolorante di carne afflitta, si macera quasi come una coscienza tormentata, di scrupolo controriformista, scossa fino a ridursi in natura oscena²⁹.

Nel catalogo della *Mostra del ritratto storico napoletano* (1954) Bologna rincarava la dose, coinvolgendo in questo ribaltamento gerarchico, dopo Bernini, anche Finelli. Il carrarese,

la cui ritrattistica meglio rappresentativa rimase legata ad una sorta di positivo e quasi greve realismo, d'indole tutto sommato letteraria, non avrebbe mai potuto spingere le proprie capacità di osservazione alla resa di così calzante metafora senza l'appoggio di una mente più solerte e più consuetamente avvezza, a suo modo, all'interpretazione dell'epoca. Crediamo, infatti, che abbia avuto importanza per l'artista in questo momento, che fu del resto il suo più felice durante il soggiorno napoletano, la concomitanza dei lavori con Cosimo Fanzago³⁰.

29. F. Bologna in BOLOGNA - CAUSA 1950, p. 190, n. 93.

30. F. Bologna in DORIA - BOLOGNA 1954, p. 26, n. 29.

Il giudizio, per certi versi quasi collimante con quello emesso nel Settecento da Bernardo De Dominicis – «quando si avesse a dare il primato ad un di questi due illustri professori, converrebbe più al Fansaga che al Finelli, per i grandi e stupendi lavori fatti da quello, così in scultura che in architettura»³¹ –, rivela un'ulteriore impennata nella già altissima considerazione nutrita da Bologna per Fanzago. Di questa analisi Nava Cellini recuperava solo «alcuni valori senza i quali l'arte del Fanzago non avrebbe rilievo, cioè una certa enfasi drammatica ed una specie di assillo manieristico», ribadendo che «questi tre punti fondamentali del Bologna – l'eredità lombarda, il legame con la pittura, il manierismo – avevano una fortuna meritata, seguiti in pieno nei giudizi posteriori del Martinelli, del Fal-di ed anche in un mio contributo, entro il 1958»³². Già nel 1956 Valentino Martinelli aveva infatti promosso Fanzago «fra gli scultori più forti del secolo» in considerazione della «straordinaria forza espressiva» del busto di *San Bruno* esposto alla *Mostra del Seicento europeo* (1956): «il carattere iberico dell'immagine, il suo pietismo esasperato sono genialmente contenuti nella misura d'uno stile elevatissimo, cui mi sembra dia luce la sicura esperienza pittorica»³³. Riportando quasi per intero la «assai fine interpretazione» di Bologna, nel 1958 Italo Fal-di esaltava questa «recentissima acquisizione degli studi sulla scultura del Seicento [...] di una tale altezza da figurare degnamente in un'antologia di capolavori di quel secolo»³⁴. Quanto alla «influenza dell'arte spagnuola e della pittura napoletana del tempo», nel 1956 Raffaele Mormone, in aperta polemica con l'impostazione di Bologna, rigettava la prima e portava però un contributo non irrilevante sul secondo versante, procedendo fermamente lungo il tracciato dei rapporti tra Fanzago e la pittura³⁵: una polemica esplicita e a tratti anche accesa, ma non pretestuosa, tanto da essere rinfocolata, coinvolgendo anche Nava Cellini, a distanza di un paio di lustri³⁶.

Il libro su Fanzago scultore è ancora da scrivere, d'accordo; ma è augurabile che esso non nasca dalla grave pregiudiziale di far del bergamasco a tutti i costi un anticipatore e un antagonista, insieme, di Gianlorenzo in nome d'un iberismo cui si ricorre, ai tempi nostri, con una certa insistenza. Sarà piuttosto da vagliare il contributo di origi-

nalità apportato dal Fanzago al linguaggio Berniniano, del resto, ben noto fin dalle sue prime manifestazioni, tenuto presente che il *David* della Galleria Borghese è del 1619 e di soli due o tre anni più tardi è il gruppo *Apollo e Dafne*. E sopra tutto, oltre ad un generico berninismo e a parte la cultura michelangiotesca da cui desunse più d'una apertura, il Fanzago – e mi pare che non sia stato finora notato – è accreditabile di una adesione al caravaggismo, appreso non tanto per discendenza diretta, quanto nelle variazioni di elevato contenuto poetico che appunto in Napoli ne dettero Battistello Caracciolo e José de Ribera. A mio avviso di estremo interesse indagare la natura e l'entità del rapporto che intercorre, nell'ambito meramente linguistico, tra il Fanzago e la pittura napoletana del primo Seicento, la cui vitalità veniva fiorendo ad opera dei vari Fracanzano, Stanzone, Cavallino, Vaccaro³⁷.

La carta vincente del rapporto con la pittura si andava però disvelando. Così nell'*Immacolata* del Seminario Arcivescovile, già nella Cappella di Palazzo Reale, appare chiaro come

Fanzago proceda in accordo coi pittori di maggior respiro. L'opera in esame denuncia, dunque, questo mutamento di programma avvenuto entro un ampio lasso di tempo, se si fa conto, come mi pare si debba, che proprio negli anni su accennati Artemisia Gentileschi e Giovanni Lanfranco, più ancora di altri, ricavano, dall'esterno, apporti ed inviti non trascurabili né trascurati. Anche il Fanzago fu sollecitato, più dal secondo che dalla prima, verso un rinnovamento in cui ovviamente si accompagnava allo Stanzone ma soprattutto a Francesco Fracanzano³⁸.

Colpisce, tra l'altro, la comparsa di Lanfranco, e con una funzione di primissimo piano; tuttavia, per quanto il cerchio attorno al rapporto tra Fanzago e i pittori si facesse più stretto, continuavano a mancare confronti decisivi. È sintomatico della problematicità della questione il fatto che sul *Geremia* (fig. 6) del Gesù Nuovo, considerato da sempre uno dei massimi raggiungimenti di Fanzago in scultura, la critica si sia esercitata con argomenti sovente discordanti, quasi antitetici, concordando però nel riconoscere, da prospettive differenti, i tratti più evidenti e formanti dell'opera, le sue spiccate qualità pittoricistiche ed espressionistiche, le riviviscenze cinquecentesche (e michelangiotesche). L'opinione di Wittkower, che faceva della statua un campione del consumato rapporto col barocco romano, parrebbe in insanabile contrasto con quella di Nava Cellini, secondo la quale la prova del fatto che «lo stile del Finelli non tocca minimamente il nostro» sarebbe proprio nelle «due statue espressionistiche del Gesù Nuovo, a cui il Fanzago lavorava quando il Finelli stava adoperandosi alla fusione dei bronzi del Tesoro, così aulici, neoveneti e prossimi al Lanfranco», di contro ai due *Profeti*, il cui luminismo fa capo invece, «al Ribera e al Fracanzano»³⁹.

31. DE DOMINICIS (1742-1745) 2003-2014, III, p. 302.

32. NAVA CELLINI 1971, p. 41; la componente lombarda nella plastica fanzaghiana è stata specialmente indagata da SPINOSA 1976, pp. 10-25.

33. V. Martinelli in SALERNO - MARABOTTINI 1956-1957, p. 262, n. 246.

34. FALDI 1958, pp. 123-124. Di tutt'altro avviso Oreste Ferrari, secondo il quale in questa scheda Bologna «incorreva in qualche ingenua declamazione» (FERRARI 1984, p. 142).

35. MORMONE 1956, pp. 571-577.

36. MORMONE 1970.

37. MORMONE 1956, pp. 575-576.

38. MORMONE 1970, p. 183.

39. NAVA CELLINI 1971, p. 56.

Si tratta di letture solo a prima vista inconciliabili, anche per via del chimerico termine ‘barocco’⁴⁰ e del fatto che in scultura esso è sinonimo di Bernini. Il ruolo di Lanfranco, più che quello di Finelli, fa il paio con le fonti che ci hanno consegnato l’immagine, invero alquanto vaga, di un Fanzago persino pittore⁴¹, e con la critica del secolo scorso, che – come si vedrà anche meglio più avanti – molto si è spesa sugli aspetti pittoricistici della sua scultura. Sicuramente Fanzago si interessò di pittura, quantomeno come mercante e collezionista: proprio alla Certosa di San Martino, assieme a dipinti di Ribera, vendette un «S. Pietro di mano del Caravaggio, quale sta hoggi posto sopra la porta della sagrestia»⁴². Raffaello Causa, del resto, non mancò di avvertire che, «per entrare nel vivo del problema fanzaghiano» e comprenderne lo svolgimento, si sarebbe dovuto affrontare «il discorso delle sue trasposizioni marmoree da Battistello Caracciolo, per breve fare, poi da Ribera e infine da Lanfranco e da Stanzone»⁴³; a partire dal *San Martino*⁴⁴ del chiostro della Certosa di San Martino, «pittorresco ed erculeo, nel suo barbone bambagioso, ravvolto in un immenso piviale vescovile: esplosivo d’energia formale. Già tutto Fanzago nella sua accezione più alta, che, in questo caso, non è difficile definire battistelliana». Raccogliendo il testimone, e quasi capovolgendo la prospettiva, in occasione della mostra *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* curata da Bologna (1991-1992) Stefano Causa ha dettagliato riscontri più stringenti, suggerendo come per Battistello fosse «il rapporto con Fanzago ad avere più corso, a partire dal 25-26, se non dal 1623, cioè dal momento in cui l’artista lombardo s’insedia in Certosa»; la contiguità operativa sul cantiere certosino, avrebbe dunque determinato in entrambi gli artisti accrescimenti e prese d’atto, cementato uno scambio, fatto anche solo di richiami e suggestioni, come si vede in una «opera tarda [di Battistello] quale la *Gloria di San Gennaro*, dove la voluta scultorea, dipinta al centro del quadro in basso, appare esemplificata sulla “carnosa e quasi pornografica decorazione traboccante” del clusonese»⁴⁵.

Sull’asse Fanzago-pittori si è di fatto condensata e stratificata, anche per via dell’assenza di valide pietre

di paragone in scultura, una quota importante dell’indagine formale, talvolta anche molto mirata⁴⁶, sulle opere certe dell’artista. Come «l’ovvia intrinsechezza con Ribera e con Stanzone ha inciso fermamente nella coscienza del Fanzago»⁴⁷, così il germe della pittura ha scavato a fondo nella storia critica dello scultore. Sotto questo profilo, il campo è stato per lo più dominato dal rapporto con Ribera, in un equilibrio comprensibilmente sbilanciato in favore del pittore e dal quale Fanzago, facendosi allo stesso tempo collettore ed elaboratore di esperienze eterodosse, emergeva – con un giudizio complessivamente un po’ riduttivo della sua effettiva statura – come monumentale controcanto plastico di certa pittura napoletana del tempo.

Ad attecchire nella critica di quegli anni, oltre al dibattito più attuale, fu appunto uno stratificato filone di studi sulla pittura napoletana del Seicento, a partire dall’insuperato volume di Ferdinando Bologna dedicato a Francesco Solimena (1958), in cui più di un’apertura, valida ancora oggi, sui prodromi di Luca Giordano, aveva contribuito a sospingere il discorso in questa direzione⁴⁸. A parere dello studioso «la radice del movimento che, durante, il decennio 1650-60, menò l’arte di Napoli dal ‘naturalismo’ al ‘barocco’», era da ricercare «per entro la prima metà del secolo e precisamente nella crisi di pittoricismo che segnò il dissolvimento della compattezza naturalistica, e in un certo modo ancora caravaggesca, che nella pittura napoletana aveva toccato il culmine verso il 1630»⁴⁹. Ancora una volta «il perno intorno a cui ruotò per intero il movimento, fu innanzi tutto la trasformazione del Ribera, il cui ingegno inesauribile rimase fino all’ultimo al centro di tutta la pittura napoletana»⁵⁰; tuttavia tra il 1635 ed il 1640

tutto l’ambiente di Napoli mostra un cedimento imponente e omogeneo verso un modo più attenuato e dolce, di indole squisitamente pittorica [...]. Così, nel campo della pittura di impasto, quella che il De Dominicis chiama anzi, con immagine felicissima, del “tremendo impasto”, il fenomeno si osserva nelle ben note tele di S. Gregorio Armeno di Francesco Fracanzano che sono del 1635, e che segnano appunto il dirottamento del maestro dalla franca sodezza delle opere più antiche⁵¹.

La genesi «di codesto vasto cambiamento, che non fu dunque un caso sporadico, bensì un momento centrale del cammino storico della scuola, va certamente ravvisata nella pressione sempre più incalzante dei movimenti barocchi che a Roma, fra il Bernini e il Cortona, erano prevalsi da tempo»; e, tra gli esempi più qualifi-

40. MONTANARI 2012, p. 6.

41. P. D’Agostino in DE DOMINICI 1742-1745 (2003-2014), III, p. 332.

42. FARAGLIA 1885, p. 440; lo stesso quadro compare in un apprezzamento del 1656 (DE CUNZO 1967, p. 106; D’AGOSTINO 2011, p. 448, doc. 210); sul dipinto si veda R. Muzii - N. Spinosa in SPEZZAFERRO 2005, pp. 256-257, n. III.4.

43. CAUSA 1973, p. 48; cfr. SPINOSA 1992, pp. 25-29.

44. Erroneamente indicato da Causa come *San Bruno* (cfr. D’AGOSTINO 2011, p. 350, n. A.9).

45. CAUSA 1991, p. 198; l’intercitazione è da F. Bologna in BOLOGNA - CAUSA 1950, p. 190, n. 93.

46. Si veda, ad esempio, SPINOSA 1996.

47. CAUSA 1973, p. 47.

48. BOLOGNA 1958, pp. 17-21; cfr. CAUSA 2009, p. 156 e il saggio di Riccardo Lattuada in questo volume.

49. BOLOGNA 1958, p. 17.

50. BOLOGNA 1958, p. 18.

51. BOLOGNA 1958, p. 17.

canti, Bologna aggiunge che «nelle tele del Fracanzano a S. Gregorio Armeno, l'ascendente del Cortona più antico è esplicito»⁵².

In tal senso le pagine di Antonia Nava Cellini restano tra le più dense e penetranti nel sondare sorgenti e componenti del percorso fanzaghiano, avendo intercettato sin dalle prime battute una vena dirimente non solo nel rapporto con alcuni pittori ma proprio nel pittoricismo – e dunque nel fecondo intreccio con una certa pittura – della sua scultura:

il *Geremia* [del Gesù Vecchio] è atteggiato in un largo contrapposto, e le pieghe del panneggio abbondante formano un giuoco luministico ricco e contrastato. Lo stesso pittoricismo acuto è nel volto scavato, dalla barba a grandi onde e dagli occhi drammatici, un volto che non manca di ricordare Ribera. Malgrado il suo nerbo, è questa però una figura composta in modo tradizionale, al confronto del compagno Isaia, che si drizza grifagno e sconcertante⁵³.

È chiaro che la percezione dello sviluppo dell'artista si scontrava con l'assenza di documenti, emersi in parte in seguito, decisivi per la datazione delle statue, sicché la studiosa tendeva a collocare i *Profeti* del Gesù Vecchio negli anni Venti del Seicento, mentre furono iniziati non prima del 1630 e ultimati dopo il 1654⁵⁴: sfasatura che però non impediva di cogliere significativi passaggi di un divenire tortuoso, sfuggente una progressione lineare. Tornando sull'argomento, la studiosa continuava a scandagliare le pieghe tormentate dei marmi di Fanzago.

Eppure il realismo [...] non costituisce davvero la nota dominante nella parte centrale e decisiva della carriera che sta per aprirsi allo scultore, spinto d'ora in poi in prevalenza da un impulso drammatico ed espressionistico, e portato di tanto in tanto verso le deformazioni più libere. Il realismo rimane frammentario, infonde vigore alla trattazione di alcuni particolari, contribuisce alla solidità del modellato, ma non abbraccia ed investe l'insieme; in modo analogo il luminismo si stacca dalla tradizione lombarda, per farsi guizzante e fantasioso, e collabora ad effetti che si possono chiamare perfino surreali. A un certo momento, con ogni probabilità intorno al 1618, il Fanzago si sposta infatti dall'ispirazione controllata, controriformistica e vagamente classica delle primissime cose, verso esperienze inattese, cioè verso una specie di neomanierismo sorprendente che si accompagna alla ricchezza rinnovata dei motivi della sua architettura e della sua decorazione, pure serbando tuttavia un segreto rapporto di coerenza con lo stile anteriore. Forse l'evoluzione era sollecitata dal passaggio da lui compiuto da un momento di attività strettamente tecnica e scultorea a fianco del Landi, verso una partecipazione più larga alla cultura del tempo e insieme all'estensione del suo sguardo ed interesse anche al campo della pittura, come a riscattarsi dai limiti di un artigianato troppo stretto. Vediamo esplorare tale vena irruente in tutta la sua forza in un'opera di

grande mole, l'altare di S. Francesco Saverio nel transetto destro del Gesù Vecchio⁵⁵.

Già al Gesù Vecchio, ma ancor più al Gesù Nuovo, Battistello, Stanzone e Ribera – o almeno quelli degli anni Venti – non bastano più a far da padrini ai marmi di Fanzago; il *parterre* si era animato, spiritato per «suggestione dell'arte del Nord, attraverso stampe e disegni, sul genere di quelli di cui il Longhi di recente ha messo in rilievo l'influenza anche sulla grafica e sulla pittura, e che ispiravano, ad esempio, nella prima metà del secolo un pittore assai notevole, sul quale adesso si comincia a far luce, Giovan Battista Spinelli»⁵⁶. Nel discorso di Nava Cellini, sotto la spinta di uno degli ultimi contributi pubblicati da Roberto Longhi⁵⁷, si insinuava proprio Spinelli mentre continuava a farsi largo il nome di Francesco Fracanzano, che rimbalzava in questa congiuntura già alla fine degli anni Cinquanta⁵⁸; un nome che riprendeva quota anche per la propizia concomitanza, nella stessa collana della *Storia di Napoli*, del poderoso saggio di Raffaello Causa sulla pittura del Seicento⁵⁹.

Si potrebbe dubitare addirittura che tale pittoricismo e luminismo abbiano davvero un'origine berniniana. È piuttosto ancora la luce frastagliata e vibrante del Ribera e del Fracanzano, che si arrovella sulla pelle rugosa del Geremia e nelle pieghe intricate del suo mantello, mentre si possono cogliere riflessi di luminosità larvamente caravaggesca, attraverso il Caracciolo, nel panneggio più sottile del Davide. D'altronde anche quest'ultima figura, nella composizione trasversale, nel suo arretrare un po' sbilenco verso la destra in senso opposto al Geremia, nel volto allungato e nella capigliatura rialzata, è anticlassica e strana; inoltre, come il Geremia, è piena di un'asprezza anche più corrosiva che i Santi nel chiostro della Certosa. Con il manierismo del secolo passato queste figure non hanno certo più niente a che vedere, e non c'è nulla di regressivo e ritardatario nell'arte del Fanzago. Resta solo da insistere sulla costatazione della lontananza della sua personalità dall'ambiente berniniano e romano, e resta da affermare la vitalità e modernità autentiche di un'espressione legata quasi esclusivamente alla tradizione di Napoli e alla sua pittura, ispirata e mossa da motivi e spunti quasi romantici, da un espressionismo irrequieto e da un rigore la cui forza ancora s'impone⁶⁰.

Così, per via di pittura, mentre «in un ambiente che si può definire drammatico, dove i contrasti sociali assumono tinte fosche, [...] il Fanzago dà voce

52. BOLOGNA 1958, p. 19; sull'ascendente cortonesco non concordava Causa (1972, p. 933), avvertendo come dominante la componente vandyckiana.

53. NAVA CELLINI 1971, p. 48; cfr. D'AGOSTINO 2011, p. 359.

54. D'AGOSTINO 2011, pp. 358-359, n. A.15.

55. NAVA CELLINI 1972, pp. 788-789.

56. NAVA CELLINI 1972, p. 790.

57. LONGHI 1969, pp. 42-52.

58. MORMONE 1956, p. 576; NAVA CELLINI 1958, p. 20.

59. CAUSA 1973, p. 933, ridimensionava però alcuni degli accostamenti proposti da Longhi, il quale in verità non aveva mancato di sottolineare che rispetto ai 'brindelloni' di Spinelli le tele di Francesco Fracanzano a San Gregorio sono «cose ben più serie» (LONGHI 1969, p. 49).

60. NAVA CELLINI 1972, p. 799.

a un suo espressionismo plastico aspro, e si pone con tono distinto ed acuto in consonanza con la pittura del Ribera, del Fracanzano e dei caravaggeschi»⁶¹, è subito gettato un ponte verso i *Santi Pietro e Paolo* di Finelli nella cappella del Tesoro di San Gennaro: opere in cui il «senso dei contrasti di luce e l'incisione pronunciata delle masse plastiche si incrementano per suggestione del Ribera e forse del Fracanzano, piuttosto che dipendere esplicitamente dal Bernini, anche se i mezzi e la spinta per estrinsecare queste sue possibilità espressive si debbono all'insegnamento berniniano, tanto innovatore anche nella tecnica»⁶². Nei busti del chiostro di San Martino, «sulla base lombarda, [...] si stringe l'intreccio con la pittura napoletana, col Ribera, col Fracanzano e con gli epigoni locali del Caravaggio; e di tale pittura, che è il fenomeno artistico principale a Napoli nel Seicento, la scultura del Fanzago è il corrispondente dichiarato e autorevole»⁶³.

A proposito della «porosità» del catalogo di Fracanzano, Stefano Causa ha osservato che

si rivela un campione di queste attitudini sperimentali la figura di un *Apostolo* [del Museo di Capodimonte], già riferita significativamente a Lanfranco: qui il vero Fracanzano ripropone un modulo riberesco ormai corrivo, dilatandolo in una dimensione dinamica ipertrofica, con un pronunciamento ai limiti del vernacolo; in un testo valido a illustrare i modi in cui fu ricevuto il vero Barocco, tra Napoli e le terre natali dei Fracanzano; succede, insomma, che gli espliciti aggiornamenti sul linguaggio cortonesco si integrino in una convivenza, difficile persino a prevedersi!, con le marcature espressive di alcuni marmi di Fanzago e con i cicli delle navate delle chiese della Certosa di San Martino (1637-38) e dei Santi Apostoli (1638-46, con documentate interruzioni). *L'officina di Cosimo Fanzago. Lanfranco e gli aiuti locali. Francesco Fracanzano. Le articolazioni della bottega napoletana di Ribera*⁶⁴.

Di queste cose «superficialmente incongruenti, di ardua convivenza, come animali di un impossibile serraglio»⁶⁵, ci si è provati di recente a circostanziare almeno un breve tratto⁶⁶, un caso tangente il solito *Geremia* che, secondo Nava Cellini, «sembra serbi ancora un ricordo di Spinelli, soprattutto nel panneggio arrovellato con ombre profonde, però l'espressionismo teso e arcigno richiama più che altro il Ribera». La suggestione della «bizzarria spinelliana» lambisce anche il *David*, «figura sorprendente e anticlassica». Anche qui, però, «l'energia è ormai più potente e la sostanza luminosa deriva dall'esperienza fatta dallo scultore sui

caravaggeschi napoletani»⁶⁷: «il realismo del volto e delle mani non smorza, anzi acuisce tale espressionismo e si lega all'insieme con una perfetta coerenza; la qualità della luce è sfatta e vibrante, ispirata al Ribera e al Fracanzano»⁶⁸. Tuttavia un'adesione di Fanzago alla «grafica 'intedescata'» o alla «picaresca 'poetica dei brindelloni'»⁶⁹ è tutt'altro che fuorviante. Pur rigettando la proposta dell'accostamento a Spinelli come «fatua ed evasiva», Mormone concluderà, condivisibilmente, che «il rapporto Fanzago-pittori (napoletani e non) del Seicento [non] va inteso a senso unico, giacché tutto – segnatamente la contemporaneità della realizzazione – parla a favore della reversibilità dello scambio»⁷⁰.

Non stupisce dunque che la 'scoperta' di Fanzago scultore sia germinata in un «dominante clima di riscoperta caravaggesca»⁷¹. Non si tratta di disegnare una linea di sviluppo organica, alternativa a quella di Wittkower – complessivamente più attenta alla durevolezza del lascito 'decorativo' di Fanzago – per fare dell'artista l'alfiere solitario di una potenziale fronda anti-berniniana. Tuttavia, riunendo i vari tasselli sparsi, nella fortuna critica dello scultore traspare una matrice, sotterranea ma determinante, schiettamente longhiana; con questo intendendo sia l'arrembante manipolo di storici dell'arte che per vari anni, a partire dalla fatidica data 1950⁷², affiancò Roberto Longhi nella redazione di *Paragone*, sia Longhi in persona, che a partire dagli anni Cinquanta nutrì per Fanzago una curiosità durevole e certo pregna di conseguenze.

Le origini di questo interesse, tutto sommato, sono ancora una volta inscrivibili nell'alveo delle ricerche caravaggesche, ma hanno per necessario complemento le (rare) incursioni di Longhi nel campo della scultura, per lo più contemporanea⁷³: giudizi indicativi di predilezioni, di selezioni di gusto o di valore, la cui eco risuona limpidamente negli studi – e nel lessico – di Bologna, Causa e Nava Cellini, e che, limitandoci al caso Fanzago, assumono anche una valenza specifica. Inevitabile che nel dialogo 'cinematografico' (citato in apertura) con Federico De Melis su Giovan Battista Spinelli Bologna ripartisse da Longhi, cui si deve la riscoperta del pittore alla fine degli anni Sessanta; meno ovvio, anzi persino sorprendente, lo spazio destinato a Fanzago (figg. 3-4). Gli accostamenti tra pitture, disegni e sculture sono tesi a individuare tratti comuni o condivisi, ma pure a riconsiderare la cronologia delle

61. NAVA CELLINI 1982, pp. 2-3.

62. NAVA CELLINI 1982, p. 124.

63. NAVA CELLINI 1982, p. 120.

64. CAUSA 2009, p. 69.

65. CAUSA 2009, p. 69.

66. COIRO 2021, pp. 135-137; COIRO 2022, pp. 57-58.

67. NAVA CELLINI 1971, p. 56.

68. NAVA CELLINI 1971, p. 56.

69. NAVA CELLINI 1971, p. 49; cfr. LONGHI 1969, pp. 42-52.

70. MORMONE 1970, p. 180.

71. D'AGOSTINO 2011, p. 11.

72. Anno della pubblicazione, proprio su *Paragone*, delle *Proposte per una critica d'arte*; cfr. VARGAS 2006.

73. CAGLIOTI 2017.

opere del pittore e a suggerire una possibile precedenza (e preminenza) dello scultore sicché, in definitiva, «questo incontro tra Spinelli e Fanzago deve essere stato fulminante, scatenante, perché è proprio da quel momento che emergono queste ricerche più tumultuosamente espressive e al limite dell'espressionismo di Spinelli nei disegni e qualche volta anche nei dipinti»⁷⁴. Più che nei dipinti – «perché il finale di Spinelli è abbastanza rientrato nella norma» – è quindi nei disegni, «pubblicati da Longhi, con le *Prediche* oppure *Cristo tra i dottori* eccetera, che hanno un respiro di ampiezza monumentale» e che secondo Bologna non sono giovanili bensì databili agli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento, «che questa espressività si scatena». Ne consegue che, per tempi e per tempra, fu più Fanzago ad additare la via di queste sperimentazioni a Spinelli e ai pittori suoi contemporanei e talvolta sodali (come Micco Spadaro) che non il contrario.

Perché la dimensione grafica qui acquista un tale sbalzo, un tale rilievo naturalistico ma anche di ricerca d'ombra, l'incernatura delle forme che ritorna esattamente come in Fanzago che in questo è, diciamo, ancora tibaldesco: monumentalismo, ma anche espressione caricata ma riferita al Tibaldi tardo, attivo in Lombardia ma soprattutto a Milano, che Fanzago deve aver studiato da giovane, quando stava ancora a Milano prim'ancora di scendere dalla bergamasca a Napoli.

E ancora. «L'elaborazione formale dell'espressionismo, dell'espressività – non è proprio espressionismo: è espressività forzata, caricata – di Fanzago, è certamente appoggiata a una rivisitazione della cultura grafica nordica»: una situazione cui dovette fornire un apporto non da poco anche Johann Heinrich Schoenfeld «il quale a Napoli è arrivato più volte e ha lasciato molte cose, e d'importanza». È realmente prodigiosa la capacità manifestata ancora una volta da Bologna nello slanciarsi in un avanzamento che poggia pure su un ritorno alla sua personale lettura di Fanzago impostata nel 1950 (il cubismo di Pellegrino Tibaldi), compattando il quadro tratteggiato da Antonia Nava Cellini sulla scorta di Longhi il quale, ragionando sui disegni di Spinelli, aveva tra l'altro messo in rilievo «in queste sue prediche all'aperto», l'avvio di «una poetica zingaresca, non proprio callottiana ma pure, tematicamente, parallela ad essa, che crea una forma di dialetto figurativo locale, una specie di poetica dei brindelloni nella quale cominciava ad estrinsecarsi, forse negli stessi giorni, anche il grande Basile con *Lo Cunto de li cunti*»⁷⁵.

Appena prima di chiedersi che cosa ne fosse stato «della 'poetica dei brindelloni', su cui invitava a ragionare, nel 1969, l'ultimissimo Roberto Longhi», nel 2007

Stefano Causa ha indicato nella «*scriptio continua* dei murali certosini, e dei coevi dipinti da stanza dello Spadaro, [...] il parallelo più adeguato agli esperimenti in lingua napoletana, tra gli altri, di Giulio Cesare Cortese»: «quello spasimo dialettale che, a date anticipate rispetto alla scansione storico-artistica», si opponeva «ai luoghi comuni della tradizione letteraria»⁷⁶. Un paio d'anni dopo lo studioso ha rilanciato il nome di Fanzago proprio a proposito di un «*Trionfo di Sileno* licenziato dal Fracanzano, forse dentro la metà degli anni 1630», dove «l'erma che domina la pagina e che, da sola, vale a riassumere la peculiare trasformazione dell'Antico nel quadro della cultura fracanzaniana, si contrae nel ghigno di un mascherone compagno di quelli, posteriori, destinati a chiudere le cartelle ideate dal Fanzago, e dipinte dallo Spadaro, nel Coro dei Conversi di San Martino»⁷⁷.

In vita e anche in seguito, Fanzago fu omaggiato da una folta schiera di poeti napoletani con versi 'in lingua toscana'⁷⁸, ma pure dal poeta-scrivano Titta Valentino in *La cecala Napoletana* (1674), «in cui si alternano dialetto, lingua e latino» e «si entra con forza nell'impegnativa disputa contro l'Accademia della Crusca»⁷⁹. Nella seconda stanza del terzo e ultimo canto, *La Gallaria segreta d'Apollò*, i *topoi* di stampo accademico riservati al «Cavalier Cosmo Fonsaga» – «Egli è di mente sì sollevatissima, / Che à dispetto de gl'invidi, & de gl'empij, / S'à quei tempi di Fidia ei fusse nato, / Il primo luogo havria certo occupato» – sono introdotti dalla vivezza dei versi in napoletano che aprono alla visione, nello straripante museo apollineo, «De cert'autre [statue], che steano à paragone / Da settant'anne arreto à chesta parte, / Fatte da nò bravissemmo Mastrone»⁸⁰. Un'analoga tensione sperimentale nell'elaborazione di un idioma precipuo parrebbe trapassare osmoticamente dalle poetiche degli artisti – pittori, scultori o letterati – a quelle degli storici dell'arte che con più scoperta sensibilità ne hanno indagato, quasi fino ad assimilarla, la ricerca di un'identità culturale, di una possibile *koinè*; e così, limitandosi ai testi che ho saccheggiato in queste pagine, «l'incernatura delle forme» in Spinelli e Fanzago (Bologna) si salda alla «carnosa lustra sodezza, incisa di cercini precisi» del giovanissimo Bernini (Longhi)⁸¹.

76. CAUSA 2007, p. 145.

77. CAUSA 2009, p. 82. In questi affreschi «eseguiti tra il 1640 e il '42, i partiti decorativi, con i mascheroni a grisaglia, sono l'indizio di una volontà di corrodere ai margini la lingua colta della decorazione sesquipedale della bottega di Stanzone o degli stimati professori emiliani, Guido Reni, Francesco Gessi, Domenichino e Lanfranco» (CAUSA 2007, p. 152).

78. COIRO 2018, pp. 59-63.

79. DI MARO 2019, pp. 262-263.

80. VALENTINO 1674, pp. 180-181.

81. LONGHI 1926 (1967), pp. 268-269.

74. Questa citazione e quelle a seguire sono tratte dal film-intervista su Spinelli.

75. LONGHI 1969, p. 45.



Fig. 6: Cosimo Fanzago, *Geremia* (part.).
Napoli, chiesa del Gesù Nuovo.

Ritornando ora al *Geremia* del Gesù Nuovo (fig. 6), si potrebbe dire che nella statua non è ravvisabile

una vera e propria organizzazione di stile ma è ad ogni modo una tendenza allo stile, e la gnoccosità compressa delle carni è di certo dovuta alla trama ossea che punge adunca qua e là come a suggerirci una costruzione sotterranea ma sicura. Ancora: il peso della materia cadente, questa ossessione plastica che domina l'arte moderna, grava vitalmente espresso dove i bulbi formali si appendono numerosi a un sol filamento nascosto come una serqua di fichi cedevoli stipati ad un solo attacco vegetale⁸².

Le parole di Longhi aderiscono perfettamente alla plastica fanzaghiana e al volto, come tumefatto, del colossale *Geremia*, pur essendo rivolte all'*Antigratzioso* di Umberto Boccioni, esposto a Parigi nel 1913 (fig. 7): «costruzione articolata quasi sotterranea, ma certa, poiché nei suoi intervalli cavi si raggruma in bullosità rassodate – rassodamento anch'esso di senso organico – la mota sfrangiata dell'Impressionismo»⁸³. Mi sembra si prestino ad essere lette (anche) in quest'ottica persino alcune considerazioni di Raffaello Causa, di non poco successive, che riecheggiano ancora i termini essenziali della questione impostati

nel catalogo della mostra sulla scultura lignea curata assieme a Bologna nel 1950 («in Fanzago scultore la genesi di questa febbrile effervescenza, che sottende le superfici dei suoi motivi architettonici, si carica di un sentimento della forma che esalta, nell'immagine figurata, la carica interiore fino allo spasimo, fino al disumano»⁸⁴).

Non si tratta qui, ovviamente, di inventarsi un Fanzago poco meno che futurista sotto il profilo formale, quasi post-cubista (ma, in qualche misura, 'cubizzante' senz'altro), magari facendo leva sul fatto che per Longhi, sulla scorta delle osservazioni di Heinrich Wölfflin su forme chiuse e aperte⁸⁵, «il problema del futurismo rispetto al cubismo è quello del Barocco di fronte al Rinascimento. [...] Al cerchio succede l'ellisse»⁸⁶. Però è innegabile che sulle orme di autorevoli *exempla* – «Vasari aveva letto i corpi di Giotto *attraverso* l'ipertrofia anatomica di Michelangelo; Bellori aveva investigato il Quattrocento *attraverso* le geometrie spigolose di Poussin» – Longhi, che «riscopre Caravaggio dopo la visita alla retrospettiva di Courbet organizzata dalla Biennale di Venezia del 1910», ritenne sempre che «sul nostro

82. LONGHI 1914 (2016), pp. 136-137.

83. LONGHI 1914 (2016), p. 158; cfr. RAIMONDI 1990 (2003), pp. 105-106.

84. CAUSA 1973, p. 46.

85. MOURE CECCHINI 2019, pp. 29-30.

86. LONGHI 1913 (2016), p. 14.



Fig. 7: Umberto Boccioni, *Antigrazioso*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (da LONGHI 1961).

dialogo con l'arte del passato diffonda i suoi riverberi l'ombra condizionante dell'*art vivant*, l'imprecindibile metro di valutazione»⁸⁷.

Nel saggio del 1914 su Boccioni Longhi esordiva annunciando di avere in animo di scrivere un giorno

una storia leggera e di sintesi ironica della scultura moderna, che è quanto dire da Michelangelo in poi. Svelandone facilmente il trucco forse involontario che ha finito per mandarla a far le spese della pittura [...], di come i piani di Michelangelo s'increscano sotto la fastidiosa brezza barocca che dura da Bernini a Rosso. Dirò – se non avrò allora cambiato opinione – che se Bernini avesse avuto genio, ciò che gli nego, non avrebbe infine dovuto riescire lontano dagli ultimi tentativi per una grande scultura; ma Correggio che quando non fu grande pittore fu almeno grande profumiere, ma un gelatiere, certo Barocci, lo trascinarono, io credo, troppo verso queste arti terziarie, contro le quali d'altra parte, così come sono, io non vorrei mai obiettare nulla. E come, quando la costruzione non è soppressa per piacevolezze umane d'ordine inferiore, il blocco Michelangiolo perduri a fior d'acqua, sotto il cespito di Puget, via fino ai *glissés* serali di Carpeaux. Quando Rosso sollevò la materia superficiale delle cose⁸⁸.

La minacciata contro-storia della scultura moderna non vide mai la luce, e tuttavia il feroce referto di allora continua ad offrire non poca materia di riflessione: alla

scultura di Boccioni, sorto «in mezzo al deserto della scultura moderna, di oasi brevi e assetate, e nella sua plaga più abbruttita, l'Italia», l'arduo compito di portare la scultura sui binari «della storia lirica della scultura recente; l'Italia che quanto non precorse [...] l'impressionismo scultorio, si avvili subito nella più repugnante accademia che da Algardi si trasmette senza soluzione – traverso Bartolini e Duprè – giù, sempre più giù, fino a Bistolfi e agli altri! Minori!»⁸⁹. Ce n'è per tutti o quasi. E, negato il genio di Bernini – portato sulla cattiva strada da una certa pittura – anche Alessandro Algardi cade sotto l'impetosa sassaiola longhiana. Nel 1926, però, in un articolo sui Bernini della Galleria Borghese, Longhi ritornò sui suoi passi rivalutando il talento del giovanissimo Gian Lorenzo nel bruciante rapporto con la materia e con l'Antico. Una volta «inteso come Bernini studiasse da giovane tutti i segreti della condotta classica, i capelli del Satiro Borghese e le lucidezze dell'arrotino», non ci sarà più ragione di meravigliarsi

ch'egli abbia saputo così per tempo piegare il marmo nodoso ai prodigi di un 'fare' non già saputo e mnemonico come quello di Pietro suo padre ma anzi ricercato e quasi cesellato in una ricerca costante di maggiore o minor politura, ad effetto, s'intende, di materia. Ora è un trattare più grezzo e raspatto che dà al vello caprino il sudicio, l'incatricchiato, il compatto: ora una zannatura maggiore che dà alle membra infantili questa carnosa lustra sodezza, incisa di cercini precisi; finché, in una furia di politura, il latte nella ciotola del satiretto – ognuno se n'accerti – è denso, cagliato e bianco con uno stacco di tono quale nessuno in quei giorni, salvo il Bernini, avrebbe saputo cavare da un marmo⁹⁰.

Per quanto Longhi avesse aggiustato il tiro nel corso degli anni su più di un punto, o anche sull'intera faccenda, il dissacrante preambolo del 1914 non è contraddetto dall'articolo del 1926 nei suoi temi di fondo, e dice molto sulle credenziali che lo studioso esigeva da una scultura di valore; su quali nodi del passato andassero salvati in quanto vitali e attuali e quali, invece, costituissero ornamento o poco più, scultura nata già morta.

C'è da credere che se all'epoca si fosse già consumato l'incontro (approfondito, non una fatua scintilla) con l'opera di Fanzago, Longhi non avrebbe esitato ad inserire il nome dello scultore nella sua sfuriata quale raro campione di una lingua riottosa fin quasi al titanismo, ma non per questo, o forse proprio per questo, degna di speciale considerazione. Interpellato nel 1957 per via epistolare da Ulisse Prota Giurleo in merito all'altare maggiore delle Agostiniane a Salamanca, Longhi assicurava che i documenti «per l'opera di Fanzago a Salamanca sono davvero importantissimi», e chiudeva la missiva rispolverandone altri, pressoché coevi, ovvero le «lettere del Lanfranco a Ferrante Carlo» dalle quali risulta

87. TRIONE 2016, p. 20.

88. LONGHI 1914 (2016), p. 133.

89. LONGHI 1914 (2016), p. 134.

90. LONGHI 1926 (1967), pp. 268-269.

ben chiaro che il Monterey apprezzava e proteggeva molto il Lanfranco. Dalle stesse lettere risulta anche la rottura avvenuta tra il Lanfranco e il Fanzago per via del matrimonio della figlia del Lanfranco con Giuliano Finelli, mentre il Fanzago desiderava darla a suo figlio. Tutto questo sembra essere avvenuto proprio mentre si lavorava per il Monterey⁹¹.

Al di là del credito, o quantomeno della rilevanza sul piano storico-artistico attribuita da Longhi alle lettere (una in particolare) di Ferrante Carlo⁹², era senza indugio intuito il peso di Lanfranco in questa congiuntura, poco prima del 1640. È lecito inoltre credere che un'aurorale curiosità di Longhi per Fanzago risalisse almeno al 1950, anno della *Mostra della scultura lignea nella Campania*, curata da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Longhi serbò viva impressione dell'esposizione, come ha ricostruito Gian Giotto Borrelli, tanto che, qualche anno dopo, ricordava ancora la «splendida ricognizione» sulla scultura lignea tra i «meriti in fatto d'arte e di storia» che Napoli era «troppo indolente nell'affermare»⁹³. L'ammirazione di Longhi per le «tante mostre napoletane, [...] fra le più brillanti del dopoguerra», promosse dalle «più alacri soprintendenze d'Italia»⁹⁴, conseguiva ad un'esperienza non episodica né orecchiata, ma diretta e approfondita, dell'ambiente napoletano e certo stimolata assai per tempo dai pionieristici studi sulla pittura napoletana di Sei e Settecento.

Una consuetudine con Fanzago guadagnata quindi attraverso la visione diretta delle opere, e tenuta vigile e aggiornata sulle riproduzioni fotografiche che circolavano nella redazione di *Paragone* già entro il 1958, raccolte, studiate e pubblicate a più riprese da Antonia Nava Cellini.

La studiosa, nell'introdurre il proprio saggio del 1971, metteva in chiaro – quasi una dedica – che

questa ricognizione, e il tentativo di una lettura stilistica adeguata, anche se per caso dovesse essere poi in parte contraddetta o integrata, avranno utilità per la ricerca posteriore. Mi conforta il ricordare che a ciò m'incoraggiava Roberto Longhi, poco prima della Sua scomparsa. Non è senza significato che il Longhi, che aveva sempre insegnato a cercare la qualità, come l'unica sorgente e ragione di ogni messaggio veramente degno di ricordo anche nel campo dell'arte, a puntare cioè non solo sull'autografia, ma su quello che usava chiamare l'apice qualitativo degli artisti, mi spronasse a configurare il 'vero' Fanzago⁹⁵.

Attraverso impressioni e stimoli colti dalle mostre del 1950 e del 1954, non meno che dai relativi cataloghi, passando per le illuminanti indicazioni sulla triangolazione Fanzago-Finelli-Lanfranco indirizzate nel 1957 a Prota Giurleo, fino all'incoraggiamento, nel laboratorio di *Paragone*, a «configurare il 'vero' Fanzago» – nel momento, ormai estremo, del saggio su *Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento* (1969)⁹⁶ – si sostanzia la fascinazione di Longhi: un riconoscimento ulteriore ma per nulla accessorio del valore dell'artista e nello stesso tempo un'impronta decisiva nella sua vicenda critica. «Nell'orizzonte critico longhiano, Boccioni e Botticelli si rafforzano a vicenda; Courbet fa capire meglio Caravaggio; Cézanne svela aspetti inediti di Piero; ma anche Piero aiuta a spiegare Cézanne e Caravaggio continua in Courbet e in Manet»⁹⁷. E per chiudere il cerchio (o l'ellissi) verrebbe da dire che Boccioni fa capire meglio Fanzago, ma anche che Bologna svela aspetti inediti di Longhi: e viceversa.

91. PROTA GIURLEO 1957, p. 149.

92. BOTTARI - TICOZZI 1822-1825, I, pp. 314-315, n. CXII.

93. BORRELLI 2007, p. 36. L'occasione era data da un articolo scritto per *L'Europeo* (2 gennaio 1955) sulla *Mostra del ritratto storico napoletano* («e per quanto cresciuti i mustacchi seicenteschi, dicono il vero anche i busti del Fanzago e del Finelli o quello, inciso, che il Caracciolo ci lasciò del gran favolista Basile»); LONGHI 1955, p. 13); cfr. COIRO 2019, pp. 95-97 e il saggio di Giulio Brevetti in questo volume.

94. LONGHI 1955, p. 13.

95. NAVA CELLINI 1971, p. 43.

96. LONGHI 1969.

97. TRIONE 2016, pp. 91-92.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BOLOGNA 1972 (2009) = F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Roma-Bari 1972 (2° ed. cons. Napoli 2009).
- BOLOGNA - CAUSA 1950 = *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950.
- BORRELLI 1970 = G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970.
- BORRELLI 2007 = G.G. Borrelli, "Sculture lignee nella Campania (1950)", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 35-45.
- BOTTARI - TICOZZI 1822-1825 = G.G. Bottari - S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVII e XVIII*, 8 voll., Milano 1822-1825.
- BRAUEN 1973 = F. Brauen, *Cosimo Fanzago and Seventeenth Century Neapolitan marble decoration*, Ph.D. Dissertation, New York, Columbia University, 1973.
- CAGLIOTI 2017 = F. Caglioti, "Michelangelo e altri problemi di scultura", in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del convegno (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari - A. Bacchi - D. Benati - A. Galli, Bologna 2017: 195-210.
- CANTONE 1969a = G. Cantone, "La facciata della chiesa di San Martino e la controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini", in *Napoli nobilissima*, s. III, VIII, 1969: 165-175.
- CANTONE 1969b = G. Cantone, "La controversia tra Cosimo Fanzago e i Certosini (II). Il cappellone di S. Antonio e la cappella Cacace in S. Lorenzo maggiore", in *Napoli nobilissima*, s. III, IX, 1969: 227-235.
- CAPITELLI 2017 = G. Capitelli, "Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 1958", in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi - L. Barroero, Genova 2017: 77-91.
- CAUSA 1973 = R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, fotografie in bianco e nero di M. Jodice, Cava dei Tirreni (SA) 1973.
- CAUSA 1991 = S. Causa, "Battistello", in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Chiesa della Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991: 181-208.
- CAUSA 2007 = S. Causa, *La strategia dell'attenzione*, Napoli 2007.
- CAUSA 2009 = S. Causa, *Meglio tacere. Salvator Rosa e i disagi della critica*, Napoli 2009.
- COIRO 2018 = L. Coiro, "La Verità svelata dal Tempo tra Michelangelo Naccherino e Cosimo Fanzago", in *Napoli nobilissima*, s. VII, IV, 2018, 1: 57-67.
- COIRO 2019 = L. Coiro, "Tre marmi per tre secoli: sui 'perduti' ritratti in San Gennaro extra moenia a Napoli", in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di G. Brevetti, Palermo 2019: 95-107.
- COIRO 2021 = L. Coiro, "Marmi irrequieti, modelli contesi: da Fanzago a Sanmartino e ritorno", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 4, 2021: 119-142.
- COIRO 2022 = L. Coiro, "Il tabernacolo della Cattedrale di Pozzuoli e altre questioni fanzaghiane", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 5, 2022: 45-62.
- D'AGOSTINO 2007 = P. D'Agostino, "'Uno scultore barocco autonomo?'. Cosimo Fanzago tra il 1630 e il 1656", in *Paragone. Arte*, s. 3, LVIII, 2007, 71: 43-60.
- D'AGOSTINO 2011 = P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011.

- DE CUNZO 1967 = M. De Cunzo, "I documenti sull'opera di Cosimo Fanzago nella Certosa di San Martino", in *Napoli nobilissima*, s. II, VI, 1967: 98-107.
- DE DOMINICI 1742-1745 (2003-2014) = B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli 1742-1745 (ed. critica cons. a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Napoli 2003-2014).
- DELOGU 1956 = G. Delogu, *Antologia della scultura italiana: dal XI al XIX secolo*, Milano 1956.
- DI MARO 2019 = M. Di Maro, "«È pazzo chi parlare vò toscano / quanno chillo 'n Toscana non è nato»: scontri linguistici e socio-culturali per la definizione dell'identità poetica", in *Alter/Ego. Confronti e scontri nella definizione dell'Altro e nella determinazione dell'Io*, atti del convegno (Macerata, 21-23 novembre 2017), a cura di V. Ferrigno - S. Gorla - C. Larocca - M. Paris - E. Santilli - F. Sciolette, Macerata 2019: 257-266.
- DORIA - BOLOGNA 1954 = *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), a cura di G. Doria - F. Bologna, Napoli 1954.
- FALDI 1958 = I. Faldi, *La scultura barocca in Italia*, Milano 1958.
- FARAGLIA 1885 = N.F. Faraglia, "Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro", in *Archivio storico per le province napoletane* X, 1885: 435-461.
- FERRARI 1984 = O. Ferrari, "I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica", in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985; Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), ideazione scientifica di R. Causa, Napoli 1984, II: 139-150.
- FITTIPALDI 1969 = T. Fittipaldi, *Per Cosimo Fanzago. I busti della Certosa di S. Martino in Napoli*, Napoli 1969.
- FORGIONE 2015 = G. Forgione, "Causa e il Seicento: attualità di un maestro", in *In onore di Raffaello Causa*, a cura di F. Vona, Napoli 2015: 46-52.
- GALLO 2007 = S. Gallo, "Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 113-121.
- LONGHI 1913 = R. Longhi, "I pittori futuristi," in *La Voce* 5, 15, 1913: 1051-1053; ora in *Scritti giovanili, 1912-1922*, Firenze 1961: 47-54; ed. cons. R. Longhi, *Boccioni e il Futurismo*, a cura di V. Trione, con una postfazione di M.C. Bandera, Milano 2016: 13-24.
- LONGHI 1914 = R. Longhi, *La scultura futurista Boccioni*, con 10 illustrazioni, Firenze 1914; poi in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, I: 133-162; II, tavv. 66-85; ed. cons. R. Longhi, *Boccioni e il Futurismo*, a cura di V. Trione, con una postfazione di M.C. Bandera, Milano 2016: 27-76.
- LONGHI 1926 = R. Longhi, "Precisioni nelle Gallerie italiane. I. Galleria Borghese. I due Bernini", in *Vita Artistica*, 1926: 65-67; poi in R. Longhi, *Opere complete. Saggi e ricerche 1925-1928*, Firenze 1967, I: 267-271.
- LONGHI 1955 = R. Longhi, "Tra visi e grinte mancano i popolani", in *L'Europeo. Settimanale politico d'attualità*, 2 gennaio 1955: 13.
- LONGHI 1969 = R. Longhi, "G.B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento", in *Paragone. Arte* XX, 1969, 227: 42-52.
- MONTAGNANI 1989 = C. Montagnani, *Glossario longhiano: saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989.
- MONTANARI 2012 = T. Montanari, *Il Barocco*, Torino 2012.
- MORMONE 1956 = R. Mormone, "Cosimo Fanzago e la Madonna di San Martino", in *Critica d'arte* III, 1956: 571-577.
- MORMONE 1970 = R. Mormone, "Sculture di Cosimo Fanzago", in *Napoli nobilissima*, s. III, IX, 1970: 174-185.

- MOURE CECCHINI 2019 = L. Moure Cecchini, "Baroque Futurism: Roberto Longhi, the Seventeenth Century, and the Avant-Garde", in *The Art Bulletin* 101, 2019, 2: 29-53.
- NAVA CELLINI 1958 = A. Nava Cellini, "Un documento romano per Cosimo Fanzago", in *Paragone. Arte* IX, 1958, 105: 17-24.
- NAVA CELLINI 1971 = A. Nava Cellini, "Tracce per lo svolgimento di Cosimo Fanzago scultore", in *Paragone. Arte* XXII, 1971, 251: 38-66.
- NAVA CELLINI 1972 = A. Nava Cellini, "La scultura dal 1610 al 1656", in *Storia di Napoli*, V.2, *Il Viceregno*, Napoli 1972: 784-835.
- NAVA CELLINI 1982 = A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino 1982.
- PICONE 1959 = M. Picone, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959.
- PROTA GIURLEO 1957 = U. Prota Giurleo, "Fanzago ignorato", in *Il Fuidoro* IV, 1957: 147-150.
- RAIMONDI 1990 = E. Raimondi, *Barocco moderno: Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bologna 1990 (ed. cons. Milano 2003).
- SALERNO - MARABOTTINI 1956 = *Il Seicento europeo: realismo, classicismo, barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 - gennaio 1957), a cura di L. Salerno - A. Marabottini, Roma 1956.
- SPEZZAFERRO 2005 = *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006; Vienna, Liechtenstein Museum, 5 marzo - 9 luglio 2006), a cura di L. Spezzaferro, con la collab. di B. Calzavara, Milano 2005.
- SPINOSA 1992 = N. Spinosa, "Ribera and Neapolitan Painting", in *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 18 settembre - 29 novembre 1992), a cura di A.E. Pérez Sánchez - N. Spinosa, Napoli 1992: 19-33.
- SPINOSA 1996 = A. Spinosa, "Fanzago e l'ambiente pittorico napoletano", in *Protagonisti nella storia di Napoli. Grandi napoletani*, fasc. 7, *Cosimo Fanzago*, a cura di A. Spinosa, Napoli 1996: 40-45.
- SPINOSA 2009 = *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, Certosa e Museo di San Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Pignatelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, 2 voll., Napoli 2009.
- TRIONE 2016 = V. Trione, "Ormai siamo uniti", in R. Longhi, *Boccioni e il Futurismo*, a cura di V. Trione, con una postfazione di M.C. Bandera, Milano 2016: 87-107.
- VALENTINO 1674 = G.B. Valentino, *La Cecala Napoletana: Poema in ottava rima, Cioè: La Defesa de la Meza Canna, Lo Commanno d'Apollo, E la Gallaria segreta. Dedicata all'Illustri. & Eccellentiss. Sig. Principe di Avellino, Perpetuo gran Cancelliero del Regno ecc.*, Napoli 1674.
- WEISE 1954 = G. Weise, "L' Italia e il problema delle origini del 'Rococo'", in *Paragone. Arte* V, 1954, 49: 35-42.
- WEISE 1974-1977 = G. Weise, "Il repertorio ornamentale del Barocco napoletano di Cosimo Fanzago e il suo significato per la genesi del Rococò (I-V)", in *Antichità viva* XIII, 1974, 4: 40-53; XIII, 1974, 5: 32-41; XIV, 1975, 1: 24-31; XIV, 1975, 5: 27-35; XVI, 1977, 5: 42-51.
- WITTKOWER 1958 (1993) = R. Wittkower, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958; ed. cons. *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, traduzione di L. Monarca Nardini, M.V. Malvano, con un saggio di L. Barroero, *Wittkower vent'anni dopo*, Torino 1993.

DA SOLIMENA A DE MURA:
IL SETTECENTO NAPOLETANO

FERDINANDO BOLOGNA E LA COSTRUZIONE DELL'IMMAGINE DI BERNARDO DE DOMINICI: DALLA MONOGRAFIA SU SOLIMENA (1958) ALLA VOCE PER IL *DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI* (1987)

RICCARDO LATTUADA*

L'intervento si sofferma sul ruolo di Ferdinando Bologna relativo alla rivalutazione della figura e dell'operato di Bernardo De Dominici, partendo dalla fondamentale monografia su Solimena del 1958 per arrivare alla voce che redasse per il *Dizionario Biografico degli Italiani* nel 1987.

The essay focuses on the role of Ferdinando Bologna in the re-evaluation of the figure and work of Bernardo De Dominici, starting from the fundamental monograph on Solimena of 1958 to arrive at the entry he wrote for the Biographical Dictionary of Italians in 1987.

Credo di essere stato l'ultimo laureato di Ferdinando Bologna presso quella che, nel giugno del 1981, si chiamava ancora Università degli Studi di Napoli. La mia tesi su Francesco Guarino mi aveva posto di fronte alle pionieristiche pagine del catalogo della mostra *Opere d'arte nel Salernitano*¹, che nel 1955 aveva aperto così tanti percorsi di studio da restare per decenni un testo tanto seminale quanto raro. Tra parentesi, mi è sempre parso che una volta dato un lavoro alle stampe a Ferdinando non importasse alcunché della sua diffusione, al punto che in più di un caso – la monografia su Francesco Solimena² (1958); *I pittori alla corte angioina*³ (1969); *Dalle arti minori all'industrial design*⁴ (1972) – i suoi libri sono divenuti rapidamente delle rarità ricercate ossessivamente soprattutto da chi, come me, li voleva a casa, sempre a portata di mano. E anche in questo Ferdinando ha lasciato un'impronta indelebile su molti fra noi: finito un libro, un catalogo, un saggio, passava senza pause al lavoro successivo.

La parte dedicata a Guarino in *Opere d'arte nel Salernitano* prospettava un grande problema di storia sociale dell'arte. Guarino era stato il cantore delle classi rurali spinte ai margini del tessuto sociale del Meridione continentale tra Cinque e Seicento, come aveva postulato Ferdinando, o viceversa era il pittore delle élites economiche e imprenditoriali di Solofra? E come si spiegava poi il suo evidente passaggio, nella breve fase della sua maturità, al ruolo di 'pittore di corte' della famiglia Orsini a Gravina? Nella mia tesi ebbi

l'improntitudine di sostenere che Guarino era stato il pittore degli imprenditori e del ceto civile di Solofra; poi, fino alla morte (1651), di una delle famiglie feudali più potenti del Meridione, e che non era stato il bardo dei ceti marginali proliferati nella crisi del Seicento.

Le mie tesi non furono accettate da altri colleghi un po' meno giovani di me; Ferdinando non le commentò, ma so che alla fine fu d'accordo. Per quanto mi riguarda, il fatto che nel 1955 egli indicasse l'importanza dei nessi tra la produzione artistica di una cosiddetta periferia meridionale e il tessuto sociale cui essa si riferiva fu la scintilla che fece accendere un interesse per la storia sociale dell'arte che fino ad oggi nel mio lavoro non è mai venuto meno, quali che poi siano stati i risultati.

E fu occupandomi di Guarino che, cercando di distinguere quel che era suo da quel che era del suo allievo Angelo Solimena – di cui si era occupato prima di me il compianto amico Mario Alberto Pavone – affrontai la monografia del 1958 su Solimena (fig. 1). Un libro pubblicato quando Ferdinando aveva solo 33 anni; il frutto di un lavoro inimmaginabile secondo qualsiasi parametro valutativo: la mole dei dati, la complessità dei problemi, la lunghezza anche biografica del percorso di uno degli artisti più importanti nell'Europa del suo tempo; un catalogo critico che resta un esempio di completezza, equilibrio, modernità. Poi una struttura saggistica in grado di riconnettere Solimena non solo alle radici seicentesche del suo percorso, ma anche a contesti culturali di portata europea, mutati più volte nel corso di una lunga vita. E persino un primo sguardo sui tanti allievi, seguaci e imitatori, il cui unico precedente era per certi aspetti solo il libro di Costanza Lorenzetti sull'Accademia di Belle Arti di Napoli⁵ (1952). E tutto ciò 65 anni fa, con le schede scritte a mano, andando a cercare i libri di persona nelle biblioteche;

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (riccardo.lattuada@unicampania.it)

1. BOLOGNA 1954.

2. BOLOGNA 1958.

3. BOLOGNA 1969.

4. BOLOGNA 1972.

5. LORENZETTI 1952.

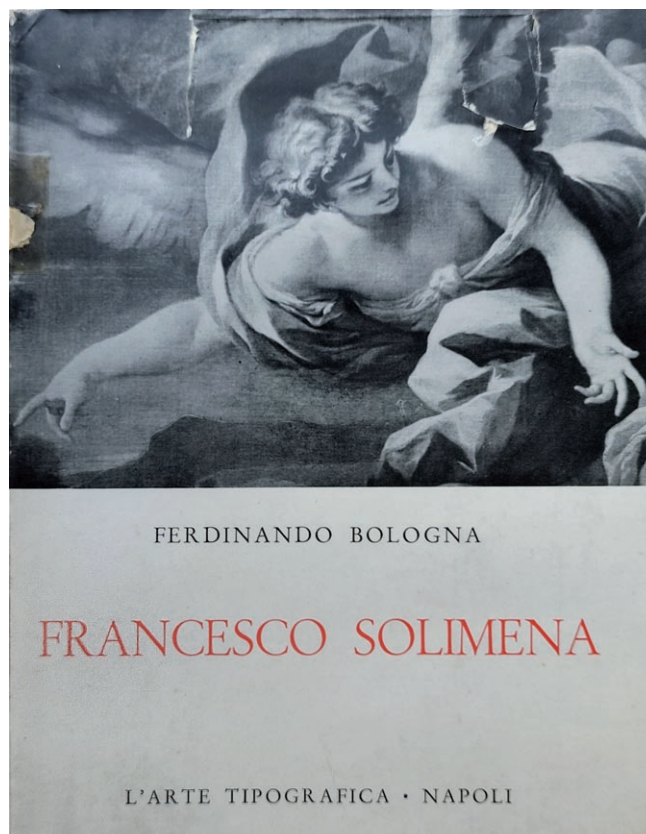


Fig. 1: La copertina del volume su Solimena, Napoli 1958.

senza internet, banche dati, posta elettronica, treni ad alta velocità, aerei low cost, cellulari, PDF, etc.

Non ostante la letteratura su Solimena si sia accumulata esponenzialmente soprattutto a partire dalla mostra *Civiltà del '700 a Napoli* (1979), e non ostante un recente tentativo monografico dalle grandi ambizioni soprattutto editoriali⁶, nessun contributo ha mai realmente messo in crisi l'impianto di quel libro, e soprattutto nessuno è riuscito a produrre una pietra miliare di quel peso negli studi sull'arte del Settecento a Napoli. Ferdinando è giunto altre volte a questo risultato, fra tutte con *I pittori alla corte angioina* (1969), ma questa è un'altra storia.

Credo dunque che sia stata proprio la ricerca su Solimena a generare in Bologna l'interesse nei confronti di quello che era stato il suo biografo più attento e fedele, e cioè Bernardo De Dominici. Come è noto, De Dominici aveva costruito le sue *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani* – in particolare quelle degli artisti viventi – sulla base di categorie estetiche improntate ai canoni dell'Arcadia, ma non certamente precluse alla valutazione delle esperienze barocche di personaggi come Luca Giordano, Mattia Preti, Giacomo del Po. Per non parlare dei tentativi, più o meno legati a tradizioni orali, di una ricostruzione degli al-

bori della civiltà artistica napoletana tra il Medioevo e l'arrivo di Giotto, e di molto altro. Per De Dominici, in ogni caso, il culmine dei raggiungimenti artistici a Napoli restava Solimena, e dalla messe di dati fornita nella *Vita* del pittore Ferdinando estrasse tutto il possibile, ricollocandolo in un contesto storico-culturale fortemente orientato sugli interessi letterari di Solimena, ma non precluso a una valutazione approfondita, documentatissima e criticamente ancora attuale di personaggi come Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro o Ferdinando Sanfelice.

Fu dunque Bologna a imprimere la spinta decisiva verso una valutazione dell'opera di De Dominici finalmente scevra dai pregiudizi sul 'falsario' alimentati sia dalla tradizione storiografica positivista, sia dalla pubblicazione dei primi ritrovamenti documentari di Ulisse Prota Giurleo, il cui valore di ricercatore d'archivio, che pur riesumava una gran mole di informazioni su biografie e opere degli artisti napoletani, contrastava con l'accanimento quasi ridicolo dell'erudito napoletano nei confronti dell'artista-biografo settecentesco; un accanimento montato alla fine del Settecento per trovare il culmine nel secolo successivo, sotto la spinta del culto positivisticò del dato documentario come alfa e omega di ogni prassi storica.

6. SPINOSA 2018.

Quando si giunge alla voce per il *Dizionario Biografico degli Italiani*⁷, volume 33, 1987, a Bologna era chiaro da tempo che *Vite de' pittori, scultore ed architetti napoletani* «rappresenta il massimo sforzo storiografico non solo del D., ma dell'intera produzione storica sette-ottocentesca relativa all'arte meridionale: fino al Rolfs, tutto sommato, se teniamo in conto l'arco cronologico coperto». E Wilhelm Rolfs ha pubblicato la sua *Geschichte der Malerei Neapels* nel 1910⁸!

In sostanza la svolta impressa da Ferdinando Bologna alla definizione della figura di De Dominici fu quella di porre il suo trattato in una prospettiva storica coerente e funzionale; anche per questa via, a mio avviso, tra i conoscitori cresciuti all'ombra di Pietro Toesca e di Roberto Longhi, Bologna si è sempre distinto per una attenzione al dato storico-culturale e storico-sociale di uno spessore e di una portata pressoché unica, e questo aspetto del suo profilo intellettuale resta per me una delle componenti più importanti del suo lascito, anche come storico dell'arte.

In altri termini, dopo la lettura che ne fece Bologna nel 1958 De Dominici perdeva sia la taccia di falsario sia l'accusa di imprecisione o faciloneria, peraltro mai realmente mitigata dal fatto che su tutti gli artisti a lui contemporanei il pittore-biografo aveva lasciato informazioni inoppugnabili, e più ancora letture stilistiche e/o formali di grande rilievo, e non solo per i parametri critici ed estetici del XVIII secolo.

Il percorso di avvicinamento alla sintesi rappresentata dalla biografia per il *Dizionario Biografico degli Italiani* è segnato da varie tappe che sarebbe troppo lungo discutere qui, e che sono contrassegnate sia da ritorni di Ferdinando su questioni specifiche e di carattere storiografico sulle *Vite*, sia da interventi di altri autori.

Ma rileggendo la voce per il *D.B.I.* resta la sensazione che tutti i punti fermi nell'inquadramento di Bernardo De Dominici siano stati interamente fissati in quello scritto. In effetti, è molto più di una voce dizionariale; è di fatto un saggio in cui la connessione tra il De Dominici proveniente dal ceto sociale dei pittori si salda con lo storiografo dell'arte napoletana dal medioevo fino ai suoi giorni; ed è anche un contributo in cui la prosa di Bologna, sempre efficace ma non di rado ruvida e tendente al radicalismo, si addolcisce a contatto con un argomento cui evidentemente era molto legato. E chi non lo sarebbe stato dopo un trentennio di costante, e direi affettuosa frequentazione?

Il dibattito su De Dominici è proseguito in varie direzioni, lo sviluppo delle tesi formulate da Ferdinando è stato alimentato da studiosi autorevoli come Giovanni Previtali, Rosanna Cioffi, Thomas Willette e molti altri. A valle della edizione critica curata con

Fiorella Sricchia Santoro (2003-2014)⁹, una meticolosa rassegna della fortuna critica dell'opera di De Dominici e della sua valutazione è stata delineata nel 2017 da Andrea Zezza con dati anche nuovi, e con una rassegna bibliografica completa degli interventi su quella che resta una pietra angolare per lo studio delle arti a Napoli¹⁰. Zezza conclude il suo saggio rimarcando «l'enorme sforzo compiuto dal De Dominici per dare a Napoli una sua storia artistica [...]», ma poi sostiene che il conseguimento di questo obiettivo «lo spinse a compiere quelle vistose forzature che gli guadagnarono lo stigma di falsario e che dovrebbero suggerire a tutti, anche ai suoi recenti fervidi ammiratori, di leggerlo e utilizzarlo sempre con cautela e attenzione, sempre pronti a distinguere tra momento e momento, *Vita e Vita*, affermazione e affermazione»¹¹.

Francamente mi pare che l'ammonimento a osservare questa cautela sia tanto opportuno quanto ormai da molto tempo acquisito anche dai «fervidi ammiratori» di Bernardo De Dominici (tra i quali, per esser chiari, va annoverato a pieno titolo chi scrive, e per ragioni che non sono state trattate da nessuno degli studiosi del biografo; ragioni che qui non posso neanche accennare).

Ma il motivo per cui ritengo ancora insuperata l'architettura della voce che Ferdinando scrisse nell'ormai lontano 1987 per il *Dizionario Biografico degli Italiani* può essere sintetizzato dalla breve nota posta in calce alla bibliografia su De Dominici e sulle sue *Vite*:

A questi scritti, che con maggiore o minore ampiezza trattano del D. dal punto di vista degli orientamenti culturali, del metodo storiografico, della storia delle edizioni delle sue opere e del valore storico-critico generale di esse, occorrerebbe aggiungere tutti gli altri scritti (monografie su personalità e su epoche, edizioni di testi e guide sei-settecentesche, cataloghi di mostre, saggi sul collezionismo, ecc.) che hanno utilizzato le *Vite* come fonte, o ne hanno discusso i giudizi in rapporto a momenti, persone e opere singole. Ciò equivarrebbe, tuttavia, a estendere l'elenco all'intera storiografia dell'arte napoletana, o documentata per opere a Napoli, dal IV al XVIII secolo.

Credo che questo asserto non abbia perso un solo grammo del suo enorme peso: la sua validità e la sua durevolezza restano una delle molte riprove della statura intellettuale e dello spessore della visione storica di chi lo ha formulato. In un modo o nell'altro, affrontando la storia delle arti nel Meridione siamo tutti discendenti di Bernardo De Dominici, e dobbiamo soprattutto a Ferdinando Bologna il merito di averci indicato questa non semplice verità.

7. BOLOGNA 1987.

8. ROLFS 1910.

9. DE DOMINICI 2003-2014. L'edizione è stata interamente ripubblicata nel 2017 a Napoli in «seconda edizione corretta».

10. ZEZZA 2017.

11. ZEZZA 2017, p. 95.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BOLOGNA 1954 = *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII*, catalogo della mostra (Salerno, cattedrale, settembre 1954 - settembre 1955), a cura di F. Bologna, Napoli 1955.
- BOLOGNA 1958 = F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.
- BOLOGNA 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 1972 = F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Napoli 1972.
- BOLOGNA 1987 = F. Bologna, "De Dominici, Bernardo", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 33, Roma 1987: 619-628.
- DE DOMINICI 2003-2014 = B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani [1742-1745]*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Napoli 2003-2014.
- LORENZETTI 1952 = C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli 1752-1952*, Firenze 1952.
- ROLFS 1910 = W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910.
- SPINOSA 2018 = *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma 2018.
- ZEZZA 2017 = A. Zezza, *Bernardo De Dominici e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Roma 2017.

OLTRE SOLIMENA. FERDINANDO BOLOGNA E LE ARTI DEL SETTECENTO A NAPOLI

GIAN GIOTTO BORRELLI*

L'intervento ripercorre nel tempo i contributi dati da Bologna alla lettura delle 'Arti' nel Settecento, un'epoca che, ciclicamente, sarebbe tornata ad affacciarsi nella sua produzione. Partendo dalle prime messe a fuoco di Traversi del '54, perdurate e amplificate nel corso dei decenni successivi, si giunge alla rivalutazione della 'nostra' pittura in campo internazionale, in un continuo intreccio di riferimenti figurativi, storici, letterari e 'ideologici', e come, dalla Francia ai Paesi germanici, spesso si sia guardato a Solimena e alla pittura napoletana.

The paper retraces the contributions made by Bologna to the reading of the 'Arts' in the eighteenth century, an era which, cyclically, would return to appear in his production. Starting from Traversi's first focus in '54, which persisted and amplified over the following decades, we arrive at the re-evaluation of 'our' painting in the international field, in a continuous intertwining of figurative, historical, literary and 'ideological' references, and how, from France to the Germanic countries, Solimena and Neapolitan painting have often been looked at.

Il 5 ottobre 1954 s'inaugurò nelle sale del Palazzo Reale la *Mostra del ritratto storico napoletano* e di questa esposizione parlerà più diffusamente Giulio Brevetti nella giornata di domani. Ne accenno qui solo per ricordare come in questi anni un Bologna non ancora trentenne avesse già affilato i 'ferri del mestiere', e lasciato alcuni indizi su quelli che sarebbero stati i suoi interessi, il suo metodo di osservazione e le sue scelte verso un'epoca che, ciclicamente, sarebbe tornata ad affacciarsi nella sua produzione. Nella *Introduzione* al catalogo Gino Doria (1888-1975) scrisse:

È mio dovere aggiungere qualche parola sulla parte che ha avuta Ferdinando Bologna e nella scelta e sistemazione delle opere e nella redazione del presente catalogo. Non dico del suo ingegno, della sua cultura e della sua specifica competenza, le quali sono cose bene note; ma della cordialità, dell'impegno, dell'energia che ha messo nel nostro comune lavoro. [...] Ci eravamo diviso il lavoro secondo le nostre particolari attitudini: a me l'illustrazione del personaggio, a lui quella dell'opera d'arte; ma il più delle volte ci siamo trovati ad invadere, di comune accordo, l'uno il campo dell'altro, cosicché in ogni scheda non è facilmente separabile [...] l'apporto mio da quello di Bologna¹.

Considerata la differenza d'età a quella data, Doria 66 anni, Bologna 29, e la notorietà del primo nelle istituzioni e nei salotti cittadini, immaginiamo che il Nostro, benché in molte schede si avverta evidente la sua preponderanza, abbia gradito, con la condiscendenza che spesso i giovani hanno verso gli anziani, i garbati elogi con cui venivano riconosciute le sue 'ben note' 'cultura' e 'competenza'.

* Università degli Studi 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli - Dipartimento di Scienze Umanistiche (giovanni.borrelli@unisob.na.it)

1. DORIA - BOLOGNA 1954, p. XX. Su Doria si veda almeno PISCOPO 1992.

I riferimenti, lo ricordo in breve, erano ai 17 saggi e al ruolo avuto in 3 mostre, tra cui quella di cui si parla, che a quella data Bologna poteva esibire come credenziali. Nel 1950 era stato tra i fondatori della rivista *Paragone-Arte* (di cui sarebbe stato redattore e collaboratore fino al 1966) e l'8 ottobre di quell'anno si inaugurò al Palazzo Reale la mostra sulle *Sculture lignee nella Campania*². Una digressione, questa, per sottolineare come – pur restando la scultura del Settecento un argomento su cui sarebbe tornato solo larvatamente –, Bologna abbia qui fornito un suggerimento fondamentale su un'opera, tuttora poco nota, ma rappresentativa per l'intera prima metà del secolo, il *Cristo risorto* della Collegiata di Meta di Sorrento. E solo un documento emerso poi alla fine del secolo scorso ne rivela come artefice Giacomo Colombo (1663-1731), fissandone l'esecuzione al 1718. «Il Risorto di Meta è opera singolare di un tardo barocco fiammeggiante, che non tanto si innesta sulla tradizione decorativa dei settecenteschi napoletani Solimena e De Mura, quanto invece sul filone, ancora berniniano in sostanza, che deriva dal Gaulli»³. Bologna aggira così il facile *escamotage* del *cliché* del 'berninismo', appellandosi al più 'fiammeggiante' dei pittori barocchi attivi a Roma. Ebbene molti anni dopo si sarebbe venuti a conoscenza della paternità di Colombo dei 'genitori', ossia la *Madonna* e il *San Giuseppe*, di un antico oggetto di devozione, il *Bambino Gesù* della chiesa romana dell'Ara Coeli (ritenuto da Giovanni Previtali di arte senese del primo Quattrocento, e da tempo disperso in seguito a un furto). La presenza di Colombo nella residenza generalizia dei francescani non dovette ovviamente avvenire in modo casuale, e il

2. BOLOGNA - CAUSA 1950.

3. BOLOGNA - CAUSA 1950, p. 192.

contatto con l'arte del Baciccio vi fu certamente, come dimostra la *Pietà* della Collegiata di Eboli, scolpita da Colombo nel 1698, dove le derivazioni dal *Compianto sul Cristo morto* di Gaulli, tela già di Casa Chigi e oggi a Palazzo Barberini, sono stringenti⁴.

Tornando alla mostra del '54 troviamo l'avvio dell'interesse di Bologna per Gaspare Traversi:

Egli resta il solo artista veramente ineliminabile dal suo tempo, nel meridione, e la sua riscoperta ha avuto il valore di un'autentica riparazione, alla quale intende associarsi la decisione da noi presa di esporre, su di una parete a lui dedicata, quattro opere che a buon diritto [...] per la forza di osservazione in esse spiegata, possono essere definite 'ritratti storici' napoletani⁵.

Il riferimento alla 'riscoperta' è al noto saggio di Longhi del 1927 e, come sappiamo e si dirà più avanti, Bologna sarebbe più volte tornato a scriverne nel corso dei decenni successivi.

Nel settembre del 1962, uscito in occasione dell'inaugurazione del centro di produzione di Napoli della RAI, fu distribuito (in gran parte fuori commercio) un volume composto dallo stesso Doria (*La capitale*, pp. 7-48), Bologna (*Le arti figurative*, pp. 49-96) e Guido Pannain (1891-1977; *La musica*, pp. 97-151)⁶, che ci appare oggi come una versione dell'epoca di quelli che sarebbero poi stati chiamati *coffee table book*. Una strenna illustrata con 39 tavole a colori 'incollate' sulle pagine, come nei migliori standard del tempo, tra cui ben sette vedute di brani di città di Antonio Joli della collezione di Lord Montagu, poi divenute celebri tra gli studiosi, ma a quella data ancora inedite. Già il titolo secco, *Settecento napoletano*, si segnala come il primo tentativo di mettere a fuoco un'intera epoca della nostra storia e, forse, come controcanto locale alla mostra tenutasi nel '59 sul Settecento romano⁷. Allo stesso tempo il suo carattere apparentemente 'divulgativo', privo com'è di note (se non in quota 'musica') e di bibliografia, ha fatto sì che non fosse di frequente compulsato, pur contenendo, nella parte che ci riguarda, annotazioni dell'Autore

che sintetizzano magnificamente la situazione delle 'arti' del periodo, e in anticipo sugli studi successivi, al punto che a leggere con attenzione queste pagine se ne ricava la netta impressione che si tratti del canovaccio su cui, diciassette anni dopo, sarebbe stata imbastita la mostra sulla *Civiltà del '700 a Napoli*⁸.

Nel capitolo da lui curato, forte della bibliografia raccolta per il volume su Solimena del '58, aggiornata con i contributi – tra cui uno di Bologna stesso⁹ – usciti nel frattempo sulla rinata *Napoli nobilissima*, lo studioso mise a fuoco per la prima volta alcuni aspetti salienti delle arti anche se, per meglio intenderne la portata, sarò costretto ad alcune lunghe citazioni.

Fin dall'apertura Bologna stabilì, in modo chiaro quelli che saranno i riferimenti per la pittura dell'intero secolo che si apre

con l'apparizione di opere pittoriche palesemente opposte nell'intento. Da un lato è l'affresco col *Trionfo di Giuditta* di Luca Giordano nella 'scodella' del Tesoro di San Martino: scioglimento tumultuoso, ma iridescente e felice, di una libera visione d'aria chiara; dall'altro le tele di Francesco Solimena per la crociera del Duomo di Napoli e per S. Maria degli Angeli ad Aversa¹⁰: idee pittoriche aduggiate, strette entro i serrami di una tonante e tenebrosa accademia, tra gli ingranaggi ben schermati di una macchina in pieno funzionamento. [...] Dall'approfondimento delle ragioni e della natura di codesta differenza, infatti, può intendersi a fondo l'orientamento dell'arte napoletana settecentesca, la cui ricchezza di indirizzi e la cui complessità non solo non potrebbero essere intesi se ci si restringesse, come si fa per altri aspetti del secolo, al periodo del regno ricostituito, ma abbisognano di essere riproiettati ben indietro nel tempo, sino a ritracciarne la radice nell'ultimo trentennio del Seicento¹¹.

Cucendo sempre gli eventi con le trame della storia e del pensiero di quegli anni, Bologna mette a fuoco *per exempla* anche gli sviluppi dell'architettura, della scultura e delle arti decorative. Per la prima gli sembra, ancora una volta, che il riferimento più pertinente non sia Bernini, ma che essa «togliesse respiro principalmente da un provocato e nuovissimo ritorno al più estroso Barocco romano, quello del Borromini». E come avvenisse, proprio nella cerchia di Solimena, da parte di Vaccaro e Sanfelice e di converso alle indicazioni del 'maestro', l'anticipazione di «un processo di cui sarà traccia anche altrove», al punto che «il Rococò più schietto nasceva dal ceppo di qualcosa che non lo comportava; e se ne sviluppava con autonomia piena

4. Sulle felici intuizioni giovanili di Bologna, anche riguardo alla scultura in legno del '700, argomento su cui non sarebbe più tornato, rimando a BORRELLI 2007, pp. 35-45.

5. Le schede nel catalogo, da 48 a 51, riguardano i ritratti del francescano Giuseppe del Pozzo (poi identificato in Joannethio de Molina; Roma, Palazzo Barberini; cfr. SPINOSA 2003, scheda 55), dell'avvocato Gian Antonio Sergio, poi restituito a Carlo Amalfi (Napoli, Museo di San Martino), attribuzione che non avrebbe trovato concorde lo studioso (cfr. BOLOGNA 1980, nota 162); del «monaco agostiniano», in seguito identificato in Gian Antonio Berti (Strasburgo, Musée des Beaux-Arts; cfr. SPINOSA 2003, scheda 61); e di un «ignoto», di recente denominato «gentiluomo in rosso», in quello stesso anno donato da Roberto Longhi al Museo di Capodimonte (cfr. SPINOSA 2003, scheda 65).

6. DORIA - BOLOGNA - PANNAIN 1962. Su Pannain si veda almeno DE MARTINO 2014.

7. LAVAGNINO 1959.

8. CAUSA 1979.

9. BOLOGNA 1962a. Un'ideale 'seconda puntata' delle 'aggiunte' al Solimena sarà BOLOGNA 1979.

10. Rispettivamente raffiguranti *Sant'Attanasio* e *San Giovanni Damasceno*, in sostituzione degli analoghi soggetti già dipinti da Luca Giordano e distrutti nel terremoto del 1688; e la grande pala con *San Bonaventura riceve dalla Madonna il gonfalone del Santo Sepolcro* (1710), ora in Cattedrale.

11. BOLOGNA 1962b, pp. 51-52.

pur non rinnegandone la discendenza, anzi rimanendo costantemente in rapporto, anche se irriducibilmente polemico». «Sorse così e si affermò una nuova capacità di voltare la struttura in ornamento e di suscitare un mondo di erranti fantasie, che costituì il momento centrale dell'architettura napoletana dell'epoca»¹².

Proprio in contemporanea alla stesura di questo saggio, Raffaele Mormone presentò sulle pagine della 'nuova' *Napoli nobilissima* i primi tre dei suoi cinque interventi su Domenico Antonio Vaccaro, che di fatto costituiscono il primo studio organico su uno dei protagonisti della prima metà del secolo¹³. E Bologna riconosce come Vaccaro sia «lo scultore più vivo di questa prima fase settecentesca» e come si possa parlare di un 'capolavoro' per l'*Angelo Custode* a San Paolo Maggiore (ora attestato al 1712) che

pur dimostrando l'attaccamento alle opere del Solimena realizzate nel decennio critico 1690-1700, e pur condensandosi perciò in una pienezza sculturale lontana dal miracolo berniniano di riduzione della scultura a pittura, è percorso in certi tratti da un brio e da una più vibrante animosità, che lasciano intravedere la via su cui si metterà più tardi l'ingegno di Giuseppe Sammartino.

Ma, allo stesso tempo, osservando come in altre sue opere – i rilievi per la cappella di San Gennaro alla Certosa, o quelli con *Storie della vita di San Gaetano* nel Succorpo della stessa San Paolo – sia «quasi vano sperare di riconoscere [...] un estro altrettanto incantevole e versatile di quello che caratterizza le architetture dello stesso autore»¹⁴.

E, a proposito di scultura, Bologna colse l'occasione per estrarre dalle arti puramente della 'decorazione' una delle più celebrate manufatture del secolo:

Non temo di affermare cosa del tutto infondata, se ora propongo che con ogni probabilità il momento più alto della scultura napoletana dovrà essere ricercato non già dove la scultura veniva esercitata secondo le norme della tradizione monumentale, bensì qui a margine, nella così detta 'arte minore' della porcellana, che almeno nella prima età della produzione di Capodimonte si levò ad un grado sinceramente poetico e realizzò cose di così autentica fantasia, da doverle inscrivere fra i ragguarigliamenti dell'epoca¹⁵.

Non è possibile continuare a soffermarci su tutte le parti di questo, a mio modo di vedere, importantissimo contributo di apertura critica sull'intero secolo – e di cui mi permetto di suggerire ai più giovani studiosi un'attenta rilettura –, perché è il momento di giungere a quelle pagine che saranno precorritrici degli studi di Bologna esitati vent'anni dopo, in cui pose le basi della sua 'visione' del «più grande pittore napoletano del secolo», Gaspare Traversi. Dopo aver discusso a lungo di

Solimena, della sua cerchia e dei suoi epigoni, e dalle suggestioni che essi ne trassero dalla presenza a Napoli di Fuga e Vanvitelli, Bologna pone Traversi sotto il segno di due numi tutelari, seppur diversi tra loro, Ferdinando Galiani (1728-1787) e Giuseppe Maria Galanti (1743-1806). Anche qui una lunga citazione è necessaria perché da queste pagine trarranno origine il libro del 1980 sul pittore, oltre a un intervento a un convegno, accompagnati entrambi da accese discussioni. Dopo essere anche lui passato per breve tempo nell'atelier di Solimena e aver osservato come Bonito avesse «sperperato un'occasione preziosa con quelle sue scene tutte civili di vita borghese e di vita popolare», e ritenendo che quella fosse una linea da approfondire,

Distoltosi, perciò, di istinto dai rischi dell'accademizzazione, ma anche dalle astrattezze del puro razionalismo, il Traversi si diede a rimuginare da solo la possibilità di rievocare dall'antico una tradizione pittorica che fosse in grado di appoggiare seriamente quelle vedute. E non esitò a decidersi per la grande pittura caravaggesca del primo Seicento, che a Napoli aveva dato una vastissima prova di sé e aveva lasciato monumenti di verità rivelata. Dietro l'impulso di chissà quali stimoli umani, nacque allora quel suo straordinario modo di riscutare a fondo, sorprendendone i tratti più riposti e palpitanti, il volto dei contemporanei. Ma badò a sceglierli in quei gradi medi della scala sociale, al livello della piccola borghesia, dove la stratificazione delle abitudini, prendendo l'aspetto di una corpulenta deformazione, lascia un segno più profondo e il contrasto tra la verità delle passioni e l'affettazione della ipocrisia si rivela più intensamente, con una disperata mescolanza di tragico e di ridicolo. La costante pressione con cui, senza abbandonare mai la presa diretta sulla realtà, l'artista puntò sulla svisceratezza stentorea della fisionomica e il tono quasi sempre satirico e ironico che diede ai suoi dipinti, per trarne l'accento più moderno nello stesso momento in cui più acutamente ne rivelava la nazione napoletana, sono il segno di codeste sue inesorabili preferenze [...]. Così il Traversi dilatò i propri interessi ad una vastità di rilievi sconosciuta nell'arte di allora, rara in quella di sempre. Procedé con incrollabile sincerità alla riscoperta della vita stessa; e il ritrovamento di una pittura seria, al gran modo antico, gli permise di condensarne il significato di quelle indimenticabili riunioni di uomini reali, concrezioni storiche di peso risolutivo, che fanno delle sue opere una testimonianza ineliminabile¹⁶.

Ora siamo nel 1980. Un anno storicamente infausto per il nostro Paese, apertosi con l'omicidio di Piersanti Mattarella, proseguito con le stragi di Ustica e di Bologna, e terminato con il terremoto nell'Irpinia e nel meridione.

Per quanto riguarda ciò di cui parliamo, a febbraio, stampato dal libraio-editore Gaetano Macchiaroli, e frutto delle lezioni tenute alle Scuole di perfezionamento delle Università di Napoli e di Siena svolte nei due anni antecedenti, Bologna uscì con il libro su Traversi¹⁷. Dall'autore stesso successivamente definito «libretto»¹⁸, addensa già nei titoli dei sei capitoli – e cito solo i due più

12. BOLOGNA 1962b, p. 64.

13. Cfr. MORMONE 1961.

14. BOLOGNA 1962b, pp. 67, 69.

15. BOLOGNA 1962b, p. 70.

16. BOLOGNA 1962b, pp. 89-90.

17. BOLOGNA 1980.

18. BOLOGNA 1985, pp. 273, 274.

esemplificativi: il III, *Traversi, l'illuminismo napoletano e le trasformazioni della società meridionale*; e il IV, *La critica socio-morale di Traversi e il dibattito europeo sulla rappresentazione del carattere* –, i rapporti con gli studi di Franco Venturi e Rosario Villari sull'illuminismo meridionale e di Herbert Dieckmann su Diderot che avrebbe sviluppato nel testo. Non accettando la 'versione' di Longhi sul rapporto tra i dipinti del pittore e le azioni sceniche del commediografo Domenico Barone (1685-1757), Bologna si focalizza su un'altra possibilità di lettura, spostando in qualche modo i soggetti dal teatro sul palco al teatro della vita, e proponendo Traversi come un'autentica novità rispetto agli analoghi quadri di Ceruti, di Hogart, o di Longhi.

Il contadino o lo straccione di Ceruti non compie un gesto che non sia il suo; fa l'uguale l'aristocratico di Hogart, per quanto fustigato; né fa di meno la buona società veneziana di Longhi [...]. Invece la gente di Traversi veste evidentemente panni non suoi; compie atti che sono propri di una condizione sociale diversa da quella a cui in realtà appartiene; si lascia sorprendere nel gesto di appropriarsi goffamente di un genere di vita che non le conviene, ma a cui aspira.

Potrebbero quindi le scene del pittore fungere da *reportage* esemplificativo di un lungo periodo di formazione di una borghesia meridionale, di origine cittadina o rurale che fosse. Una fascia sociale conscia di non poter aspirare a 'nobilitarsi' e pertanto ancora più legata al denaro e alle proprietà come garanzia e tutela di benessere: «ma i suoi costumi non possono immaginarsi diversi da quelli del 'parvenu' d'ogni tempo, modellati faticatamente sui costumi propriamente 'borghesi'»¹⁹. E nelle pagine successive lo studioso espone anche un'altra possibilità e cioè che il 'naturalismo' di Traversi «e la sua stessa ansia di recuperare la lezione dei caravaggeschi non possono essere intesi a pieno se non nella prospettiva di tale intensive 'verità' che coincide con la 'moralità'».

In altri termini, ciò vuol dire che, in quanto Traversi trattò una materia attuale, implicante l'impegno diretto nella discussione su quel che allora si chiamava il costume [...], le sue opere sono autentici 'tableaux de mœurs', ed egli merita realmente di essere annoverato tra i maggiori 'moralisti' del secolo²⁰.

L'anno successivo Bologna partecipò a un convegno con un intervento in cui sarebbe tornato sui rapporti tra il pittore e l'ambiente culturale napoletano, e in cui riprendeva, ampliandoli, vari punti del suo 'libretto', per poi andare a ritroso nel tempo verso gli inizi degli scambi tra il naturalismo iberico e quello meridionale su altro versante, quello della natura morta²¹. La distanza di tempo intercorsa tra il suo intervento 'a braccio' e la data di pubblicazione quattro anni dopo, come avrebbe spiegato in una postilla al titolo, permise a Bo-

logna di rispondere nella versione a stampa alle varie reazioni, a partire dalla pesante recensione su *The Burlington Magazine*²², alle confutazioni di alcuni studiosi nostrani²³, che nel frattempo si erano interposte.

Ancora nel maggio dell'80 il Nostro presenziò a un altro convegno, i cui atti per fortuna richiesero minori tempi editoriali²⁴. Qui lo studioso si diffonde a raccontarci della pittura napoletana in Europa, a partire dalla conoscenza di opere di Solimena in Francia e in Austria, ma anche di quelle di De Matteis e Del Po, non senza prima avere intavolato una critica non benevola, confortata da altri pareri avversi, alla mostra sulla *Civiltà del Settecento*, «da cui il presente convegno toglie l'occasione»²⁵, e dove veniva avvertita una sorta di ipertrofico localismo a scapito di una visione più 'internazionale' delle arti napoletane. Lasciando da parte i dettagli polemici, quel che conta è che la disamina del saggio si sviluppa in un continuo intreccio di riferimenti figurativi, storici, letterari e 'ideologici', in gran parte legati proprio alla figura di Solimena, ma anche degli altri pittori. Molti anni dopo, nel 1994, una versione semplificata di questo scritto comparirà nel catalogo della mostra *Sulle ali dell'aquila imperiale*²⁶.

Agli inizi di questo secolo ben tre mostre, distanziate da pochi anni, a Stoccarda²⁷, Napoli²⁸ e Parma²⁹, rimisero in gioco Traversi. In questo caso, nel catalogo della versione esibita a Castel Sant'Elmo, Bologna apparve da *guest star* riproponendo, anche nel titolo, i punti salienti delle sue considerazioni³⁰. In anni più recenti l'interesse verso il pittore non si è arrestato ed è comparsa, oltre al citato saggio di Terrone, anche una monografia 'classica'³¹.

Una possibile nuova *Decifrazione di Gaspare Traversi*, compare nel sesto capitolo di un libro che prende il titolo³² dalla definizione con cui il cardinale Paleotti intendeva censurare una serie di immagini ritenute 'lascive', in gran parte a sfondo erotico e comico che si stavano diffondendo in Europa. Nelle pagine che riguardano il pittore l'Autore ribalta le iconografie dei dipinti di Traversi ancorandole a una tradizione ormai secolare di raffigurazioni di scene 'riprovevoli' di adescamento e prostituzione, anche se non è chiaro a quali clienti fossero destinate. Per certi versi l'indagine è ancora aperta.

22. WATERHOUSE 1981.

23. Se ne veda la ricostruzione in TERRONE 2012, pp. 42-45.

24. BOLOGNA 1982, pp. 31-78.

25. BOLOGNA 1982, p. 35.

26. BOLOGNA 1994, pp. 57-75.

27. RAVE 2003.

28. SPINOSA 2003.

29. FORNARI-SCHIANCHI - SPINOSA 2004.

30. F. Bologna in SPINOSA 2003, pp. 21-33.

31. FORGIONE 2014.

32. PORZIO 2008.

19. BOLOGNA 1980, pp. 25-26.

20. BOLOGNA 1980, pp. 30-31.

21. BOLOGNA 1985, p. 324 ss.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BOLOGNA 1962a = F. Bologna, "Aggiunte a Francesco Solimena, I, La giovinezza e la formazione (1674-1684)", in *Napoli nobilissima*, 3.a Serie, II, 1962, fasc. 1 (maggio-giugno) 19: 1-12.
- BOLOGNA 1962b = F. Bologna, *Le arti figurative*, in *Settecento napoletano*, a cura di G. Doria - F. Bologna - G. Pannain, Torino 1962: 49-96.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "Solimena al Palazzo reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone", in *Prospettiva* 16, 1979: 53-67.
- BOLOGNA 1980 = F. Bologna, *Gaspere Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980.
- BOLOGNA 1982 = F. Bologna, "La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo", in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, atti del convegno (Napoli, 12-14 maggio 1980), a cura di C. De Seta, Roma - Bari 1982: 31-78.
- BOLOGNA 1985 = F. Bologna, "Ancora di Gaspere Traversi nell'Illuminismo e gli scambi artistici fra Napoli e la Spagna alla ripresa 'naturalistica' del XVIII secolo", in *I Borbone di Napoli e i Borbone Spagna. Un bilancio storiografico*, atti del convegno (Napoli, 4-7 aprile 1981), a cura di M. Di Pinto, 2 tt., Napoli 1985, II: 273-386.
- BOLOGNA 1994 = F. Bologna, "Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco", in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska - N. Spinosa, Napoli 1994: 57-75.
- BOLOGNA 2003 = F. Bologna, "Gaspere Traversi nell'illuminismo europeo", in *Gaspere Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 2003 - 14 marzo 2004), a cura di N. Spinosa, Napoli 2003: 21-33
- BOLOGNA - CAUSA 1950 = *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1950.
- BORRELLI 2007 = G.G. Borrelli, "Sculture lignee nella Campania", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 35-45.
- CAUSA 1979 = *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980), a cura di R. Causa, Firenze 1979.
- DE MARTINO 2014 = P.P. De Martino, "Pannain, Guido", voce in *Dizionario Biografico degli Italiani* 80, Roma 2014, cons. online
- DORIA - BOLOGNA 1954 = *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), a cura di G. Doria - F. Bologna, Napoli 1954.
- DORIA - BOLOGNA - PANNAIN 1962 = *Settecento napoletano*, a cura di G. Doria - F. Bologna - G. Pannain, Torino 1962.
- FORGIONE 2014 = G. Forgione, *Gaspere Traversi (1722-1770)*, Soncino (CR) 2014.
- FORNARI SCHIANCHI - SPINOSA 2004 = *Luce sul Settecento. Gaspere Traversi e l'arte del suo tempo in Emilia*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 4 aprile - 4 luglio 2004), a cura di L. Fornari Schianchi - N. Spinosa, Napoli 2004.
- LAVAGNINO 1959 = *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo - 31 maggio 1959), a cura di E. Lavagnino, Roma 1959

- MORMONE 1961 = R. MORMONE, “Sculture di D. A. Vaccaro in San Paolo Maggiore” e “Domenico Antonio Vaccaro Architetto”, in *Napoli nobilissima*, 3.a serie, I, 1961-62: 43-51, 135-150, 216-227.
- PISCOPO 1992 = U. PISCOPO, “Doria, Biagio, detto Gino”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 41, Roma 1992, cons. online.
- PORZIO 2008 = F. Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano 2008.
- RAVE 2003 = *Gaspare Traversi. Heiterkeit im Schatten*, catalogo della mostra (Stuttgart, Staatsgalerie, 19 luglio - 16 novembre 2003), a cura di A.B. Rave, Stuttgart - Ostfildern-Ruit 2003.
- SPINOSA 2003 = *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 2003 - 14 marzo 2004), a cura di N. Spinosa, Napoli 2003.
- TERRONE 2012 = R.R. Terrone, *Gaspare Traversi 'professore di pittura' (1722-1770)*, Galatina (LE) 2012.
- WATERHOUSE 1981 = E.K. Waterhouse, recensione a: “Gaspare Traversi nell'Illuminismo europeo”, in *The Burlington Magazine* CXXIII, Giugno 1981: 364-365.

FERDINANDO BOLOGNA E FRANCESCO DE MURA: APPUNTI DI CRITICA. E UN CONTRIBUTO SU DE MURA TRA MONTECASSINO E I SANTI SEVERINO E SOSSIO

AUGUSTO RUSSO*

La prima parte di questo saggio è un tentativo d'esame della fortuna (o sfortuna?) critica di Francesco De Mura negli scritti di Ferdinando Bologna sulla pittura napoletana del XVIII secolo, a iniziare dal volume monografico del 1958 su Francesco Solimena, maestro di De Mura. Inoltre, con sguardo retrospettivo, si prova a leggere di nuovo gli studi riguardo al pittore che hanno preceduto (e potenzialmente influenzato) gli scritti di Bologna. Nella seconda parte, si contribuisce alle conoscenze su De Mura presentando una singolare fonte d'archivio, cioè i Giornali dell'Abbazia di Montecassino, in cui è descritto il suo lavoro, durante il quarto decennio del Settecento, nella decorazione di quel complesso benedettino, distrutto sotto i bombardamenti del 1944. Questa documentazione fa anche riferimento, marginalmente, agli affreschi di De Mura nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli, appartenente allo stesso ordine religioso. Tali manoscritti, redatti dall'archivista d'allora, non mancano di suscitare interesse e curiosità soprattutto per le aspre critiche di cui sono oggetto i dipinti di De Mura a Montecassino.

The first part of this essay is an attempt to examine the critique of Francesco De Mura in the studies by Ferdinando Bologna about the Neapolitan painting of the 18th century, starting from his 1958 monographic book on Francesco Solimena, master of De Mura. In addition, with a retrospective look, an attempt is made to read anew the studies regarding the painter that preceded (and potentially influenced) Bologna's writings. Secondly, a contribution to the knowledge of De Mura is given by the introduction of a particular archival source, namely the Montecassino Abbey Giornali, which describe his works in the decoration of that Benedictine Monastery during the 1730's, destroyed by the 1944 bombing. Marginally, this documentation also refers to De Mura's frescoes in the Church of Saints Severino and Sossio in Naples, which belonged to the same religious order. If considering the fierce criticism De Mura's works in Montecassino received, the manuscripts, written by the archivist at the time, become of keen interest and curiosity.

Semplificando in apertura, si direbbe, forse impunemente, che Francesco De Mura, tra gli ultimi rappresentanti di un Settecento pittorico ufficiale, decorativo e arioso, pubblico, sacro e cortese, meridionale, italiano ed europeo, abbia una valutazione contenuta, misurata, negli scritti di Ferdinando Bologna sul XVIII secolo a Napoli. Parlare di segno negativo in assoluto sarebbe eccessivo. Lo studioso naturalmente ebbe in stima la grandezza dell'artista, longevo di corso e dotato di mano, ma non ritenne di accordargli molto sul piano dell'innovazione, dell'originalità di apporto, ereditando e insieme discutendo una tradizione critica cui ha contribuito con coerenza nella letteratura del secondo Novecento.

Evidentemente il problema riguarda, in massima parte, il rapporto di alunnato con Francesco Solimena e le sue conseguenze. Cosa significò, per il giovane (e meno giovane) De Mura, essere il 'Franceschiello' del Solimena? Nell'Ottocento uno scrittore severo con De Mura quale Carlo Tito Dalbono, non senza qualche attinenza biografica e sociale che oggi si taccerebbe per discriminatoria, ne sentenziò così: «nato un po' bassa-

mente, creatura del popolo, né dotto in lettere, egli non si eleva: è sempre Franceschiello»¹. Qui però c'è interesse – beninteso – la questione di stile, ossia un fatto di storia della pittura e i relativi passaggi di critica.

Quindi il discorso non può che aprirsi col libro giovanile del Bologna su Solimena, uscito nel 1958: più di una monografia, come in molti sanno, o comunque una monografia composita, a più fuochi, e piena di potenziale; tuttora, al netto di un fisiologico logorio di contorni, un testo di riferimento per gli studi sulla pittura napoletana tanto seicentesca quanto settecen-

* Università degli Studi di Napoli 'Federico II' - Dipartimento di studi umanistici (augusto.russo@unina.it)

** Sono grato a tutte le persone che hanno lavorato all'organizzazione e allo svolgimento del Convegno dedicato a Ferdinando Bologna, tenutosi nel settembre del 2021. Per la pubblicazione di questo scritto ringrazio in particolare l'amico Giulio Brevetti. Per le foto 3-4 e 6 ringrazio l'amico Ugo Di Furia, che con disinteresse ha voluto condividere con me questo materiale.

1. DALBONO 1859, p. 20.

tesca². De Mura vi ha ovviamente un posto di spicco presso l'amplissimo séguito dell'insigne maestro: come discepolo corretto e fedele, dipendente dalla formula e dalle escogitazioni della maturità di lui, quelle più normative e affermate in termini di disegno compiuto, di sapienza di comporre e di rigore nella prassi accademica e didattica.

Negli anni Quaranta del Settecento, quando De Mura era alla cima della carriera, consacrato anche fuor di patria, ovvero nell'ambiente cosmopolita della corte di Torino, fu il biografo degli artisti napoletani De Dominicis a fissare, con intenti nobilitanti, il medaglione dell'allievo d'eccellenza: in sostanza, e senza svilimento, del copista – almeno all'inizio – e dell'imitatore più bravo nel gran numero di scolari, di colui che seppe perfezionare l'emulazione di un modello stimatissimo grazie a una qualità calda e franca d'esecuzione. Spesso e a ragione ci si appella, in tal senso, alle parole pronunciate dal Solimena medesimo e riportate dal De Dominicis: «“Vedi come fa bene Franceschiello! Vedi come mi ha saputo bene imitare anche nel svoltare il pennello nelle pieghe de' panni come fo io, cosa che questi altri non hanno fatto”»³.

Contestualmente De Dominicis s'era pure incaricato di sfumare la polemica consumata tra le due edizioni napoletane dell'*Abeceario pittorico* dell'Orlandi: la prima, nel 1731, recante una dedica, si direbbe inopinata, all'emergente De Mura, allor trentaquattrenne e non da molti anni uscito dalla bottega di Solimena; la seconda, nel 1733, più accortamente offerta all'anziano maestro: sorta di pegno pagato per un repentino ritorno all'ordine. Del fatto avverti, con comunicazione asciutta, Ottavio Morisani nel 1941 (anno in cui lo stesso Morisani pubblicava l'edizione delle *Giunte alle Vite* del De Dominicis di Onofrio Giannone, risalenti al 1773, nelle quali peraltro sul conto di De Mura, ancor in vita, non si annette nulla di nuovo)⁴. Quanto al cambio di dedica tra un *Abeceario* e l'altro, non ci sarebbe molto di scottante, se non fosse in aggiunta che nell'edizione del 1733 il profilo di De Mura è a bella posta depresso e screditato, per mano di qualcuno rimasto almeno ufficialmente nell'anonimato: in pratica una pugnalata a stampa, laddove due anni prima il principale allievo

di Solimena era stato trattato con riguardi e familiarità nelle integrazioni di Antonio Roviglione (altro, e marginale, scolaro di Solimena): come se il discepolato fosse stato tutto un idillio, e la separazione tra i due, che dovè cadere poco prima del 1728, nulla avesse inficiato. Non serve qui insistere sulla *querelle*, sin troppo nota, né sarà facile venire a capo dei motivi veri, più o meno puntuali, dello strappo⁵. Bologna, infatti, lascia l'episodio in sordina⁶; non senza però insinuare il dubbio che il vecchio Solimena vedesse nell'ascesa di De Mura persino il rischio «d'un sempre più gelido e forbito esaurimento» del proprio linguaggio e del proprio magistero, e che ciò potesse contribuire a rinfoculare in lui gli antichi sussulti barocchi, quei rigurgiti di 'tenebrismo', sulla traccia di Mattia Preti in specie, che caratterizzano la sua fase estrema, all'incirca dopo il 1730⁷: una specie di reazione dell'instancabile maestro, pronto a reinventarsi, a confronto ormai, se non in competizione, con l'ex pupillo. Anche da snodi come questi, in teoria suggerimenti e ipotesi di lavoro, trapela piuttosto chiara la posizione dello studioso su De Mura.

Dopo le *Vite* del De Dominicis, sono di Charles-Nicolas Cochin, che soggiornò a Napoli nel 1750, alcune osservazioni non trascurabili di critica formale su De Mura, nel suo celebre *Voyage d'Italie*, per esempio sulle imprese recenti o recentissime dei Santi Severino e Sossio e di Santa Chiara, o ancora su quella appena defilata dell'Annunziata a Capua⁸. L'occhio e la penna competenti del francese producono, dinanzi alle cose a lor volta ormai mature di De Mura, giudizi talvolta approfonditi e di apprezzamento parziale, in particolare sul modo di colorire e ombreggiare; parole non sempre sovrapponibili a quanto da lui detto per Solimena. Eppure l'idea complessiva del Cochin è condensata in una lettera scritta a Roma nel 1751 al Caylus: e il succo è che De Mura fu «imitateur trop servile de Solimèni son maistre»⁹.

Ora, non è questa la sede per una ricognizione più o meno ordinata e completa della fortuna critica di De

2. BOLOGNA 1958. Per testimonianze e considerazioni diverse cfr. CAUSA 2007, p. 193, e SPINOSA 2007. Su Solimena sono almeno tre le monografie relativamente recenti: quelle di HOJER 2011, di CAROTENUTO 2015, e quella curata da Nicola Spinosa (SPINOSA 2018); un profilo pure aggiornato a pochi anni fa è di SRICCHIA SANTORO 2018.

3. DE DOMINICI 2003-2014, III (2008), p. 1338. Cfr. poi almeno BOLOGNA 1962, p. 76; GRISERI 1962, p. 30; CAUSA 1970, p. 65; FERRARI 1970, p. 1342; e più di recente CAUSA 2014a, in part. p. 29.

4. Cfr. MORISANI 1941, pp. 19-23, 44-45. Per le edizioni orlandiane: A. Roviglione in ORLANDI 1731, p. 449; ORLANDI 1733, pp. 450-451. In ultimo cfr. GIANNONE 1941, p. 194.

5. Cfr. almeno CAUSA 1970, pp. 65-67; PAVONE 1997, pp. 178-179. Da notare che più tardi, lontano da quei veleni napoletani, il 'lemma' demuriano torna equilibrato nell'edizione veneziana dell'Orlandi del 1753, dove si scrive semplicemente di «uno dei migliori scolari del Solimena» (P. Guarienti in ORLANDI 1753, p. 186), senza valutazioni peggiorative.

6. BOLOGNA 1958, p. 122: «Ma queste saranno anche state beghe personali, gelosie sino ad un certo segno comprensibili, che non fanno storia».

7. BOLOGNA 1958, p. 122.

8. Cfr. l'edizione del 1758: MICHEL 1991, pp. 140, 143, 160-162. L'interesse dei passi del Cochin su De Mura e altri napoletani fu notato da BLUNT 1974, p. 10.

9. DE CHENNEVIÈRES 1851-1852, I, p. 174; cfr. ROSENBERG 2000, p. 179.

Mura (nemmeno se la si limitasse alla questione della dipendenza e dell'affrancamento da Solimena), dagli albori ai nostri giorni (quando peraltro la bibliografia sull'artista va infittendosi con frequenti nuovi titoli)¹⁰. Intanto, dopo lo scritto di Raffaello Causa nel volume del 1970 sul Pio Monte della Misericordia¹¹, è di Stefano Causa il più stimolante saggio recente in materia¹², talché ogni rilancio di pari o simile taglio ne trarrà vantaggio. Nondimeno si può tentare di rileggere gli interventi del Bologna in una rete composta di precedenti e contemporanei interlocutori (più o meno diretti). La letteratura della prima metà del Novecento aveva consegnato sul tema una manciata di contributi: vi emergeva, nel complesso, un progressivo cambio di visione, dopo le insofferenze neoclassiche, come quella d'un Milizia, e le stroncature ottocentesche d'ambito locale, come quella, pure competente, del Dalbono, in brani anche più salienti di quello sopra citato¹³. In ballo c'è costantemente il processo di schiarimento delle tinte: luogo pressoché obbligato, e sempre attuale, d'ogni ermeneutica per De Mura nel suo avanzamento dal ceppo di provenienza¹⁴.

A Louis Dimier spettano righe su De Mura perlopiù dipendenti dal De Dominici, ma anche, meno scopertamente, da certi passi del Cochin; righe quasi sempre trascurate negli studi demuriani moderni (nonostante la segnalazione dello stesso Bologna)¹⁵. Nell'insieme ci pare onesta ed esaustiva, in fatto di discendenza culturale, una considerazione d'ordine generale come la seguente: «Loin de périr entre ses mains, les traditions de la grande peinture décorative y brillent d'un nouvel éclat»¹⁶.

All'inizio del secolo scorso lo Stato italiano acquista-

va un nutrito gruppo di De Mura, quasi tutti bozzetti o modelli, alienati dal Pio Monte della Misericordia, destinandoli alla pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, e riservando agli Uffizi il suo autoritratto. Ben oltre l'occasione, in sede critica si mostrava la preoccupazione di distinguere De Mura da Solimena: l'allievo – scrive Mario Morelli – imparò dal maestro «il metodo amabile e signorile, ne imitò da principio le ideazioni geniali, i succosi impasti di colore, quei luoghi ov'esso s'affermava e si rafforzava in una plastica forte, quegli altri in cui si succedevano le più delicate sfumature. Quando Franceschiello potette proprio far da sé, le sue tele distinse con tale impronta personale da lasciarle subito riconoscere». E quest'impronta stava soprattutto in un cromatismo più luminoso, soffuso, «in quella dolce e armonica sinfonia di colori»¹⁷.

In simile temperie Aldo De Rinaldis, riordinatore della citata pinacoteca, restituisce dell'artista un'effigie stilistica densa e problematica. Essa merita più di uno stralcio: «Liberatosi dalla imitazione troppo pedissequa, egli si rivelò presto un elaboratore pronto e ricco di buoni mezzi propri, e un disegnatore talvolta correttissimo e sobrio da farlo considerare lo 'stilista' della scuola solimenesca»; «né egli si contentò di superare certe eccessive durezza del Solimena e di evitare il tenebroso delle terre d'ombra e la violenza dei numerosi sbattimenti di luce». Ma la voglia di conquistare una cifra individuale l'avrebbe tradito e corrotto, e fatto sperdere in un cosmo pallido, ovvero in una modulazione scialba di toni; di qui un *tour de force* verbale applicato a rendere tutta una gamma come stinta ed esangue, o fredda: si va dalla «malintesa ricerca delle chiare effusioni di luce», alle «carnagioni [...] biancastre o cineree con un po' di falso rossore nelle guance», al «biancore biaccoso» e alla «freddezza di plumbei riflessi nel bianco» delle atmosfere. Colori 'incruditi', 'sbiaditi', 'calcinosi' (e così via)¹⁸.

Questo lessico avrà fortuna. Ma soprattutto è Dalbono a riecheggiarvi: lui che aveva detto De Mura «fiacco e biaccoso», e – rispetto a Solimena – «meno sentito [...] negli odiosi scuri, perché mesceva biacca anche per preparazione di ombre», e «ancor più freddo nelle carni»¹⁹. Eppure in precedenza, cioè nell'ultimo Settecento, c'era stato chi, testimone oculare, almeno in un'occasione s'era provato a scagionare il pittore da simili insufficienze: Pietro Napoli Signorelli giudicò, sì, infelici le pitture del nuovo Sedil di Porto (distrutte nel XIX secolo), ma non per scadimento d'arte, quanto «per difetto della calce», tanto più dopo averne visto la «macchia» proprio in casa De Mura, e tenuto conto

10. Oltre ai titoli citati nelle altre note, una rassegna bibliografica su De Mura nell'ultimo ventennio dovrebbe comprendere almeno i seguenti contributi: PUGLIESE 2004; PACELLI 2007; PUGLIESE 2007; SPINOSA 2009; DI SPIRITO 2011; DE NICOLA 2013; LATTUADA 2014; R. Lattuada in LATTUADA - VENDITTI 2014; DE LUCA 2016; NAPOLETANO 2016; PIERGUIDI 2016; BORLA 2018; RUSSO 2018; LOFANO 2019; RUSSO 2019; D'ALCONZO - L. ROCCO DI TORREPADULA 2020, II, pp. 435-512, nn. III.1.88-128 (schede di tutti i suoi dipinti nella quadreria del Pio Monte della Misericordia a Napoli, redatte da chi scrive, a eccezione di quella del *Ritratto della moglie*, redatta da Loredana Gazzara); DI FURIA 2021a; MARTONI 2021; RUSSO 2021; LOFANO 2022; RUSSO 2022. Una menzione particolare va alla prima mostra monografica su De Mura, tenutasi negli USA, *In the Light of Naples*: BLUMENTHAL 2016 (con contributi di A.R. Blumenthal, N. Spinosa, D. Nolta, L. Gazzara, M.G. Leonetti Rodinò); recensita da BULL 2016.

11. CAUSA 1970, pp. 63-80 (su cui cfr. CAUSA 2014b).

12. CAUSA 2014a.

13. Cfr. DALBONO 1859, in part. pp. 19-24.

14. Cfr. CAUSA 2014a, in part. p. 32.

15. BOLOGNA 1958, p. 219.

16. DIMIER 1909, p. 28.

17. MORELLI 1910, p. 298.

18. DE RINALDIS 1911, p. 466.

19. DALBONO 1859, pp. 17, 20. Su De Mura nel Dalbono cfr. CAUSA 1970, pp. 68-69.

delle sue doti di frescante²⁰. Forse è possibile addirittura stabilire un nesso preciso tra un ricordo siffatto e un'attribuzione del Bologna, in quanto c'è la possibilità che il bozzetto visto dal Napoli Signorelli sia quello oggi a Stoccarda (il *San Gennaro che esce illeso dalla fornace*, brano qualificante di quella decorazione): pezzo in passato attribuito a Solimena e reso a De Mura appunto dal Bologna²¹. Il che d'altronde ci restituisce, di per sé, uno sprazzo del conoscitore.

Nel ventennio fascista, insieme all'abbozzo di catalogo di De Mura da parte di Giuseppe Ceci²², l'affondo maggiore spetta a Costanza Lorenzetti, responsabile della sezione settecentesca alla famosa mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX, allestita a Castel Nuovo nel 1938: quando di De Mura si poteva vedere, oltre quelle sale, una quantità di dipinti, interi monumenti, di lì a poco perduti durante la Seconda guerra mondiale²³. Le sue sono pagine da rileggere, anzi sono state rilette con intelligenza e cuore, ed alta considerazione²⁴, al netto di certi dati e notizie inevitabilmente superati. Stringendo sui nostri interessi, la tesi era che l'aderenza ai modi di Solimena non avrebbe impedito a De Mura, e presto, un'embrionale ricerca di cadenze proprie. Scrive la studiosa: «Il carattere dell'interpretazione di quello stile [...] rivela tuttavia qualche iniziale movimento nel ritmo delle composizioni che si svilupperà in nota personale come le particolari predilezioni coloristiche che nel processo della sua formazione, daranno gli accenti originali dell'arte sua». In altri termini, in De Mura è ravvisata per tempo un'inclinazione alla sintesi stilistica, a un che di semplificato (che ovviamente non vuol dire banalizzato) e astratto, per via lineare e plastico-luminosa e cromatica: il pittore sin da giovane «insegue una vigorosa volontà di modellato della forma; si preoccupa di stilizzare i contorni delle figure che acquistano così un nuovo accento differente dal solimenesco». E infine la tavolozza diminuisce rispetto ai «più sonori timbri del Solimena»²⁵.

Nell'immediato dopoguerra, per Raffaello Causa – che di De Mura sarebbe stato poi, e coraggiosamente, quasi monografista – il profilo del pittore era quello di colui che menava innanzi il barocco di Solimena accomodandolo «in una visione decisamente accademica», caratterizzata dagli ormai consueti «toni sbiancati

e calcinosi» e da «fredda finitezza disegnativa»²⁶.

Ciò detto per sommi capi, quando si torni al Bologna del '58 si ha come la sensazione che lo studioso mirasse più che altro all'autorevolezza dell'esegeta antico. La scorta del De Dominicis è qualificante, oltre la tessitura del racconto, di vita e d'arte, nel *Francesco Solimena*, e lo stesso vale per i 'creati' di quell'officina pittorica di cui il biografo parla. Pochi dubbi, per Bologna, nell'eleggere l'impresa di Solimena risultata decisiva per De Mura: l'affresco nella volta della sacrestia di San Domenico Maggiore, il *Trionfo della Fede e gloria dell'ordine domenicano* (fig. 1), complessa macchina pittorica e allegorica²⁷. Del resto, il corso della pittura napoletana di destinazione pubblica e d'impegno storico forse non sarebbe stato ciò ch'è stato se i domenicani avessero accettato che a dipingere in quel soffitto fosse Domenico Antonio Vaccaro, incaricato per primo del progetto e poi rimpiazzato all'esibizione del bozzetto (con un soggetto peraltro diverso, e meno 'universale', di quello solimenesco); il multiforme Vaccaro che infatti, col suo brio di tocco e il genio bizzarro anche in pittura, figura perlopiù negli studi come esponente di una 'fronda' solimenesca, già tesa verso uno sperimentale e inafferrabile 'barocchetto', coi suoi capricci 'neomanieristi', rispetto all'eloquio più 'classico', al metro disciplinato, razionale, del caposcuola, d'altronde non estraneo – nota tesi del Bologna – alle correnti dell'Accademia dell'Arcadia.

L'affresco di Solimena, messo in cantiere nel 1704 e concluso nel 1707, fu elogiato programmaticamente dal De Dominicis, cui Bologna non a caso lascia pressoché tutta la parola nell'esposizione dell'opera:

Questa vien giudicata da tutti i professori del disegno, e da chi intende o che ha buon gusto della pittura, una dell'opere perfette in tutt'i numeri dell'arte dipinta dal Solimena; anzi che vien giudicata la migliore, e la più superba, per lo sito difficilissimo [ossia molto più lungo che largo] [...], né mai pittura sarà dipinta con più espressione ed unità della storia, né con più grande e difficil componimento, né con più graziose figure, colorite con tal variazione di belle tinte, e vaghe, di questa in ogni parte ammirabile dipintura, che apparisce finita con sommo amore, pulizia, e maestria di pennello²⁸.

In definitiva, una *summa* di perfezioni; una pietra fondativa dell'intero solimenismo seguente (e non solo: si arriva, secondo Bologna, alle soglie del Tiepolo). In più, la cronologia del cantiere domenicano (oggi precisata dai documenti) ben si prestava a enfatizzare, con tipica efficacia 'plastica', il motivo biografico dell'ingresso di De Mura fanciullo nella scuola di Solimena, avvenuto, stando al De Dominicis, nel 1708. Scrive Bo-

20. NAPOLI SIGNORELLI 1784-1786, V (1786), p. 544.

21. Complessivamente cfr. LORENZETTI 1948, p. LIII, tav. 1; R. Causa in CAUSA 1947, p. 56; BOLOGNA 1958, p. 296; CAUSA 1970, pp. 115-116; A. Russo in D'ALCONZO - L. ROCCO DI TORREPADULA 2020, II, pp. 484-487.

22. CECI 1933, pp. 15-23.

23. Cfr. CAUSA 2013, p. 167.

24. Cfr. CAUSA 2013, in part. p. 168.

25. LORENZETTI 1938, p. 189 (per tutte le citazioni). Cfr. CAUSA 2013, in part. p. 168.

26. R. Causa in CAUSA 1947, p. 53.

27. Per quest'opera capitale si rimanda a N. Spinosa in SPINOSA 2018, I, pp. 385-387, n. 158 (con bibliografia).

28. DE DOMINICIS 2003-2014, III (2008), p. 1122.



Fig. 1: Francesco Solimena, *Trionfo della Fede e gloria dell'ordine domenicano*. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore (fotografia dell'autore).



Fig. 2: Francesco De Mura, *Storie e miracoli di san Benedetto* (part. con la *Visione di san Benedetto*). Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio (fotografia dell'autore).

logna: «A mio avviso, tutto il De Mura migliore, sino ai bellissimi affreschi dei SS. Severino e Sossio (fig. 2), che sono del 1740, discende da quel gigantesco e abile monumento, che sta davvero sulle soglie del secolo come il simbolo della temperata facondia di un intero ceto di decoratori». E il suo sarebbe persino – aggiunge tra parentesi – «il caso d'un uomo vissuto di pura rendita su di un concetto pittorico trovato una volta per tutte, e non più rimesso in discussione»²⁹. Asserti del genere danno ragione a chi ha scritto che in questo Bologna ancor 'longhiano' «De Mura esibisce, a non dir altro, una cultura derivativa»³⁰. Né da tale assetto, in apparenza categorico, era impossibile sottrarsi: ad esempio vi riusciva, per modernità di pittura carica di futuro, il pugliese d'origini ed europeo d'acquisizione Corrado Giaquinto³¹; il che alla fine evidenzia, per contrasto, i 'limiti' d'azione poetica individuati in De Mura.

29. BOLOGNA 1958, pp. 149-150.

30. CAUSA 2014a, p. 26.

31. Qui il riferimento del Bologna è a LONGHI 1954. Cfr. CAUSA 2014a, in part. pp. 26, 41.

Esiste una storia della pittura murale d'età barocca a Napoli che da Lanfranco porta, passando per Luca Giordano e Solimena, sino all'avanzato De Mura. Se la commessa per la sacrestia di San Domenico fu poco meno che uno spartiacque, l'altro acclarato capolavoro del primo quarto di Settecento è la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* nella controfacciata del Gesù Nuovo, firmata da Solimena nel 1725: quando i tempi erano maturi per immaginarsi il giovane De Mura direttamente sui ponteggi, e con una parte significativa, come si è infatti argomentato³². Di lì a breve, il passaggio di testimone si sarebbe compiuto del tutto, ad esempio, in San Nicola alla Carità a Napoli o nell'Abbazia di Montecassino.

Se nel Bologna è marcata la traccia stabilita dal De Dominicis, l'altro polo, moderno, è certamente Roberto Longhi: e soprattutto il Longhi che ritrovava l'«altro» Settecento napoletano, quello della pittura della realtà, col saggio del 1927 su Gaspare Traversi, «eversore delle cartapeste dei solimenisti, lo scopritore quasi,

32. CAUSA 2014a, in part. pp. 31-32, 38-39.

sulle tracce dell'antico Seicento locale, di una nuova terra settecentesca»³³. Quel Traversi per sua natura avversato, sugli altari o alle pareti di chiese e palazzi, «dalle imposizioni coreografiche e idealistiche della tradizione solimenesca, ora nuovamente rinverdata nella portentosa facondia di Franceschiello De Mura»³⁴. Gli interessi dello stesso Bologna per Traversi³⁵, d'altra parte, probabilmente esulerebbero dallo scopo di queste pagine.

Nel 1962 Bologna tornò su De Mura in un passaggio del suo scritto sulle arti nel volume *Settecento napoletano*. Al centro è sempre la lealtà al linguaggio del Solimena «anti-barocco», sino al riconoscimento ufficiale della condirezione dell'Accademia napoletana, sebbene la valutazione dello studioso nel complesso si attenui. «Ma ci fu un momento in cui anche il De Mura seppe librare la sua facondia in una lattezza bellezza d'atmosfera»³⁶. Vincenzo Rizzo (con cui siamo tutti in debito, da più di quarant'anni, per la conoscenza di De Mura) ha opportunamente riferito una espressione del genere all'esito luministico e cromatico dell'*Adorazione dei Magi* affrescata nella tribuna della Nunziatella, che porta la data 1732³⁷. Altri studiosi non hanno mancato di vedere nella scena alla Nunziatella, così vivace e mondanizzata, una tappa saliente del cammino intrapreso in proprio dall'artista, che snelliva non solo coloristicamente ma nello 'spirito' l'epica solimenesca. La costruzione dell'identità demuriana passava, tra l'altro, per il ricorso a categorie interpretative inerenti a una *koinè*: si è suggerito l'influsso del presepe³⁸, o ancora si è parlato di interferenze col «prorompente estro immaginativo del teatro contemporaneo, dell'opera buffa e del melodramma soprattutto»³⁹.

Nello scritto del '62, inoltre, Bologna rendeva noto un «sorprendente» autoritratto di De Mura (acquistato in quell'anno stesso dal Minneapolis Institute of Arts), opera esemplare di un De Mura finalmente interprete di novità personali, nel segno di una luce chiara e quieta attorno all'effigiato e sull'assetto di scena; da sembrare, agli occhi dello studioso, la luce delle archi-

tette dipinte da un Giovan Paolo Pannini⁴⁰.

Sul finire degli anni Settanta, alla vigilia della vasta rassegna di *Civiltà del '700 a Napoli*, un articolo su Solimena a Palazzo Reale per le nozze tra Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia era la sede in cui tornare a certi temi del volume da cui siamo partiti, compreso lo sviluppo di De Mura, anch'egli protagonista della campagna decorativa per i nuovi sovrani. Il paradigma caro al Bologna pare quasi rovesciarsi – sorta di paradosso retorico – nel rammentare il valore d'esempio dell'affresco a San Domenico, stavolta evocato come «un'opera demuriana ante litteram» nella produzione di Solimena⁴¹. Non si sottovalutavano al contempo i fermenti di crescita e libertà in senso *rocaille*, e in ciò lo studioso riponeva fiducia nei risultati critici raggiunti da Andreina Griseri, frattanto autrice di un apprezzato e influente articolo su De Mura pittore di corte presso i Borbone e soprattutto i Savoia⁴², nonché del miliare volume *Le metamorfosi del Barocco*, dove un capitolo sull'arte di corte tra Napoli e Madrid, Torino ovviamente compresa, è annunciato in sommario così: «L'onorata scuola napoletana: Solimena e lo 'stile spiritoso' del De Mura»⁴³. Intanto l'eco dell'interpretazione rococò di De Mura, chiave per una rivendicazione d'autonomia, era recepita e trovava parola, ad esempio, nel giovane Nicola Spinosa⁴⁴. Qualche attrito, invece, non era nascosto nei confronti del Causa, di cui Bologna in fondo si mostrava restio ad accettare gli argomenti e il tono, giudicato «filo-demuriano», nello scritto di lui per il Pio Monte⁴⁵.

Più circoscritti, infine, i riferimenti a De Mura in due saggi d'argomento settecentesco, peraltro importanti per l'orizzonte sovralocale di cultura e il respiro internazionale dei fenomeni storico-artistici napoletani: ampiezza di raggio cui De Mura stesso contribuì in modo significativo, ma complessivamente pur sempre, almeno per i contemporanei, e all'estero in specie, come latore del più riconoscibile 'marchio' solimenesco⁴⁶.

Pur in continuità tematica, la seconda parte di quest'intervento ha una natura alquanto diversa dalla

33. LONGHI 1967, p. 199.

34. LONGHI 1967, p. 204. Anche e soprattutto su questi passaggi cfr. CAUSA 2014a, *passim*.

35. Si veda almeno BOLOGNA 1980.

36. BOLOGNA 1962, p. 76.

37. RIZZO 1978, p. 103. Dello studioso cfr. inoltre, almeno, RIZZO 1980, RIZZO 1986 e RIZZO 1990. In quel torno d'anni si ricorda pure, per De Mura in territorio meridionale, specialmente in Puglia, PASCULLI FERRARA 1981.

38. ENGGASS 1964, in part. 134. Su De Mura alla Nunziatella cfr. anche DI MAGGIO 1987; DI MAGGIO 1990; ENGGASS 1993; ROETTGEN 2007, pp. 364-377 (che si segnala anche per la bontà dell'apparato fotografico). Sulla chiesa si veda ora BISOGNO 2018.

39. FERRARI 1970, p. 1342.

40. BOLOGNA 1962, p. 77. Nella bibliografia recente cfr. almeno la scheda del ritratto in BLUMENTHAL 2016, pp. 128-131, n. 17; LOFANO 2019, pp. 186-187.

41. BOLOGNA 1979, p. 61. Per De Mura a Palazzo Reale si vedano poi D'ALESSIO 1993 e, con particolare riferimento ai lavori del pittore svolti in una fase più avanzata, cioè negli anni Sessanta del Settecento, e perduti, D'ALCONZO 1999.

42. GRISERI 1962. Sull'argomento cfr. inoltre D'ALESSIO 1993, e più di recente SPERANZA 2016 e SPERANZA 2020.

43. GRISERI 1967, in part., per De Mura, pp. 338-342, 345-346, nota 4.

44. SPINOSA 1971, pp. 466, 468, 470, 472, 474.

45. BOLOGNA 1979, p. 66, nota 31.

46. Cfr. BOLOGNA 1982, in part. pp. 60, 62; l'altro contributo è BOLOGNA 1994.

prima (che è più legata all'occasione del convegno). Quando da un quadro storico-critico si venga a dati di ricerca 'sul campo', si sceglie ora di portare l'attenzione – sia pure dal particolare punto di vista che si esporrà – su due contesti, tra loro strettamente correlati e fondamentali per De Mura nel quarto decennio del Settecento: l'Abbazia di Montecassino, primariamente, e i Santi Severino e Sossio a Napoli, complessi di regola benedettina appartenenti alla congregazione cassinese⁴⁷. Si sa che prima del disastro bellico del 1944 la decorazione di Montecassino costituiva un capitolo rilevante della pittura napoletana sei e settecentesca, avendo coinvolto i maggiori nomi, da Giordano a Paolo de Matteis, da Solimena a De Mura⁴⁸. Distrutti gli originali, lo studio si effettua principalmente sui bozzetti, la letteratura e la guidistica prebelliche, le carte d'archivio, le fotografie d'epoca.

In particolare, si vuol accennare all'interesse di una singolare fonte di notizie, ancor poco familiare agli storici dell'arte: i *Giornali* manoscritti di Montecassino, libri di cronache della vita del cenobio, redatti sotto la responsabilità del prefetto dell'archivio abbaziale. Al tempo che qui c'interessa l'archivista era Giuseppe Maria Franchini⁴⁹, succeduto in quest'ufficio a Erasmo Gattola, morto nel 1734; quel Gattola erudito autore della *Historia Abbatiae Cassinensis*, e che ebbe interlocutori del calibro d'un Mabillon e d'un Muratori. Ciò basterebbe a deporre in modo non scontato a favore del Franchini, prefetto dell'archivio cassinese sino al 1745, e sul quale le notizie sono ancor poche; ed è forse un buon presupposto anche per accostare taluni suoi pronunciamenti su De Mura, che appresso vedremo.

Il nesso col Bologna è vivo, perché riguarda tanto i contenuti quanto gli strumenti d'indagine, come l'utilizzo di fonti e documenti. Infatti, riguardo a Solimena a

Montecassino, Bologna valorizzò, tra l'altro, il materiale d'archivio raccolto e pubblicato da padre Andrea Caravita nei suoi tomi su *I codici e le arti a Montecassino* (1869-1870)⁵⁰, come il carteggio tra l'artista e la comunità monastica, interessante specialmente in rapporto ai soggetti delle pitture. Nella sua attività cassinese, svoltasi dal 1697 al 1708, Solimena realizzò per la chiesa i dipinti del coro e delle cappelle di San Carlomanno e di San Giovanni Battista⁵¹. È nota, ad esempio, una lettera del 1700 in cui l'artista testimonia d'aver ricevuto il testo sulla vita di san Carlomanno, inviatogli perché se ne ricavassero i temi da dipingere.

De Mura ricevè il primo incarico nel 1731: si trattava della decorazione della cappella di San Bertario e della pala d'altare della cappella di San Carlomanno. Seguirono impegni per molti altri lavori: dipinti per la Sala del Capitolo, per le cappelle di San Gregorio Magno, di San Michele Arcangelo, dell'Assunta e della Pietà, e per diversi spazi della chiesa. Conosciamo una buona parte di queste opere attraverso i bozzetti e modelli: se ne conservano nel Museo dell'Abbazia, e i più noti sono quelli della collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso, presso Bologna⁵². Riguardo alla cappella di San Bertario, si pubblica qui l'inedita riproduzione d'epoca di uno dei dipinti, quello che raffigurava *San Bertario che accoglie a Montecassino il papa Adriano II e l'imperatore Ludovico II con la moglie Ingelberga* (fig. 3), integrando così la nostra conoscenza visiva delle scene del ciclo, già note da bozzetti. Tutti gli incarichi sommariamente su richiamati sono documentati da varie scritture contrattuali, edite dal Caravita⁵³, laddove i *Giornali* testimoniano in qualche modo il lato nascosto e non ufficiale della vicenda cassinese di De Mura.

Franchini dové plausibilmente mediare tra il pittore e i vertici della committenza abbaziale. In qualche caso ebbe a curare i contenuti dei dipinti, mostrando di non essere a digiuno di pittura. Le sue indicazioni permettono di ordinare nella cronologia, talvolta sin nei dettagli operativi, le numerose imprese di De Mura, registrate e commentate, per così dire, in tempo reale. Non mancano poi taluni commenti curiosi, quasi comici, in particolare sul seguito del pittore, ed espressamente sulla moglie, Anna d'Ebreù, la cui partenza alla fine i monaci salutarono come una liberazione. Per tutto ciò, e soprattutto per le dure critiche mosse al pittore, val la pena qui di séguito di stralciare brani anche ampi da questa documentazione.

47. Su questi contesti, e soprattutto sull'attività di De Mura a (e per) Montecassino, chi scrive ha in preparazione uno studio, dove troveranno approfondimento e specificazione, anche bibliografica e archivistica, molti aspetti e punti che qui, pure per ragioni editoriali, vengono omessi o solo accennati. Perciò al momento sia permesso di rinviare, per praticità, a RUSSO 2017, pp. 76-160.

48. Al riguardo cfr. almeno ENGGASS 1987; e più di recente LOFANO 2018; DI FURIA 2019 e DI FURIA 2021b.

49. Anche per le citazioni dai *Giornali* del Franchini, conservati nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino, si rinvia a RUSSO 2017, pp. 76-111. Questi *Giornali* (per la cui consultazione ringrazio padre Mariano Dell'Omo) sono distribuiti in due volumi, dal 1734 al '39 e dal 1739 al '45. Sono grato all'amico Ugo Di Furia, anch'egli impegnato nello studio dei pittori napoletani un tempo a Montecassino, il quale ha generosamente voluto condividere con me alcuni riferimenti a De Mura in questa fonte (e segnatamente quelli contenuti nel secondo volume), perché io potessi integrare le ricerche da me già svolte, dandone notizia sia nella presente sede, sia nel lavoro di prossima uscita. Cfr. anche DELL'OMO 1999, p. 264.

50. Cfr. BOLOGNA 1958, pp. 109-110, 184-187, 189, 191, 217.

51. Cfr. almeno CAROTENUTO 2015, pp. 239-261; N. Spinosa in SPINOSA 2018, I, pp. 335-345, nn. 133-135.

52. Cfr. almeno ENGGASS 1979; A. Brogi in VOLPE 1984, pp. 148-149, nn. 111-112; A. Brogi in RICCOMINI - ZORZI 1995, pp. 210-213, nn. 107-109; G. Porzio in MAZZA 2014, pp. 280-281, n. 92.

53. Un resoconto è in PAVONE 1997, pp. 181-187.



Fig. 3: Francesco De Mura, *San Bertario accoglie il papa Adriano II e l'imperatore Ludovico II con la moglie Ingelberga*.
Già Montecassino, Abbazia, chiesa (ante 1944;
Archivio fotografico dell'Abbazia di Montecassino).

La prima menzione data al 21 marzo 1735: De Mura, «pittore di grido», era ospitato in San Germano (l'odierna Cassino) e doveva completare le pitture della cappella di San Bertario («il detto signore pittore la mattina viene qui sopra per dipingere la volta, e la sera se ne cala»). Di De Mura a Montecassino si riparla il 9 aprile 1736: da più giorni il pittore v'era tornato per ritoccare la cupola di quella stessa cappella, portando inoltre con sé cinque tele per il Capitolo (al cui ciclo pittorico aveva lavorato De Matteis; fig. 4). Qui il 'diario' comincia a diventare pungente. Ebbene, i dipinti del Capitolo avevano, sì,

incontrata l'approvazione de' padri, però si son notati molti difetti, e molti scurci e gesti impropj, e che non consentono all'azione che rappresentano; oltrecché si vedono molti personaggi quasi copiati da altre opere che sono in monastero, onde si vede che detto professore sia assai scarso d'idee, per non aver caminato il mondo. Potrà essere che col tempo acquisti maggior perfezione, che gli auguriamo.

Le storie, insomma, avrebbero dovuto essere rappresentate con maggior *proprietà*. Il bersaglio pare sufficientemente chiaro: il teatro demuriano, disinvolto nella formula d'accademia, nell'uso di un repertorio, e poco marcato sul piano individuale. Era un problema – sia pur da commisurare a tutta la sua irriducibile



Fig. 4: Già Montecassino, Abbazia, Sala Capitolare (ante 1944; Gabinetto Fotografico Nazionale).

singularità – attinente in fondo a un qualche difetto di decoro, a uno scollamento tra contenuto, forma, funzione e contesto. Nessuno, d'accordo, vuol seriamente assegnare al Franchini una 'patente' d'intendente, ma non v'è chi possa negare la bellezza semplice dell'asserto per motivare le lacune del pittore: la sua pochezza d'inventiva sarebbe da addossare al «non aver caminato il mondo». In effetti il soggiorno a Torino, la maggior esperienza extra-napoletana dell'artista, era ancor di là da venire, e la città natale era per De Mura tutto il suo 'mondo'. Causa non dirà De Mura «napoletano di pochi viaggi, anzi sedentario»⁵⁴?

Il 20 maggio 1737 si seppe che il padre Ildefonso del Verme, già abate dei Santi Severino e Sossio, era stato destinato al governo di Montecassino. Per noi è interessante che l'archivista, preoccupato di appuntare un *excursus* sulla carriera del nuovo abate, ne ricordi non banalmente il recente operato nell'ex sede partenopea. Del Verme v'era approdato nel 1734, e la sua priorità fu quella d'intraprendere la ristrutturazione del tetto della chiesa, letteralmente cadente, minato senza rimedio dai recenti terremoti. Perdute le pitture di Belisario Corenzio, che all'inizio del Seicento aveva affrescato la volta, padre Ildefonso poté dare avvio al suo capolavoro da committente, concordando «col celebre oggi pittore signor Francesco di Muro di farle di nuovo, come già n'è fatte buona parte» (è sempre Franchini). Qui gran regista, il pittore dispiegò l'imponente ciclo con *Storie e miracoli di san Benedetto* che conosciamo (fig. 2). L'atto notarile per la commessa degli affreschi è del maggio del 1736, mentre la conclusione dell'impresa è ancorata alla data, il 1740, che si vede nella scena principale della volta. Ma il rapporto tra Del Verme e De Mura rimontava almeno al 1735, data apposta nel notevole ritratto del religioso, conservato a Montecassino (fig. 5), «uno dei più vigorosi ritratti demuriani

54. CAUSA 1970, p. 75.

e tra i più intensi del primo Settecento»⁵⁵. Riguardo all'occasione, storica e personale, della commessa del ritratto, c'è ragione di credere che essa possa andar collegata a un luogo preciso dei *Giornali* del Franchini: ossia dove, in data 25 maggio 1735, è segnalata l'avvenuta nomina di Del Verme a presidente generale della congregazione cassinese. Il che trova corrispondenza nel cartiglio esibito dall'effigiato: «Al reverendissimo padre / don Ildefonso del Verme, / presidente generale / de' Cassinesi. / Napoli, / 1735».

Per il successivo, cospicuo referto su De Mura nei *Giornali*, si attende il 31 gennaio 1739, quando il maestro se ne tornava a Napoli. Di nuovo era stato in San Germano, sin dal precedente ottobre, occupandosi stavolta di decorare, a iniziare dalla preparazione dei bozzetti, la cappella di San Gregorio Magno, un contesto che vide per Franchini un coinvolgimento più spiccato che altrove. Il cronista ricorda infatti d'essere stato l'autore di un solenne discorso per la traslazione delle reliquie dei santi Simplicio e Costantino in questa cappella, e soprattutto dichiara d'averne elaborato l'intero programma iconografico. Ma non fu molto fortunato nel trasmettere il suo lavoro:

Avevo mandato al pittore in Napoli li fogli con dette istorie da dipingersi, negli quali anco m'ero disteso ad esprimerli li personaggi e la di loro situazione, ma per poco bona sorte si dimenticò di portarli; essendomi però ritrovato in San Germano mentre faceva li bozzetti di questi, li comunicai quanto avevo scritto ne' fogli, come sta di presente espresso ne' quadri.

Un salvataggio *in extremis*, si commenterebbe; e sembra di vedere – non senza sapore – il monaco studioso quasi scapicollarsi, col fiatone, alla ricerca dell'artista, prima che quest'ultimo facesse da sé, assecondando quell'innata sua pratica. Nonostante le premure, però, anche stavolta qualcosa finì per andare storto; preso di mira era il quadro di quella cappella raffigurante *San Simplicio che espone la Regola di San Benedetto*, immagine che ci è nota grazie a una fotografia prebellica (fig. 6) e al bozzetto della Molinari Pradelli⁵⁶:

Essendomene poi salito [a Montecassino], [il pittore] fece da sé il bozzetto ed il quadro laterale a sinistra, che rappresenta la pubblicazione che fece della Regola il santo abate Simplicio; non mi trovai a poterli suggerire il modo che doveva tenere ne' personaggi, che avevo espresso in detti fogli: ed era di fare assistenti tre o quattro cavalieri di diversi ordini che militano sotto la nostra santa Regola, tre o quattro religiose ed altrettanti religiosi fondatori, onde n'è venuto che detto quadro abbia bisogno d'interprete, e si è espresso con molta improprietà, vedendovisi tre personaggi che fanno figura più tosto di sbirro che di religiosi, una vaiassa, etc.

La penna dello stufo Franchini si fa caustica: De Mura era recidivo. L'accusa verteva sempre intorno alla «mol-



Fig. 5: Francesco De Mura, *Ritratto di padre Ildefonso del Verme*. Montecassino, Abbazia (foto dell'autore).

ta improprietà» delle scelte, all'aspetto e alle attitudini di alcune figure, che a dire dell'estensore avevano una parvenza plebea e grossolana, per nulla confacente all'alto momento della pubblicazione della *Regula*. Né egli riuscì stavolta a trattenere le rimostranze nel privato delle sue carte («onde non ho potuto a meno di non fare delle lagnanze in pubblica tavola di San Germano su la poca attenzione tenutasi dal regolare detta pittura»).

Un breve inciso: nel secolo seguente, a considerazioni siffatte sarebbe stato singolarmente vicino – *mutatis mutandis* – il più volte citato Dalbono, a proposito di un Settecento secolo di decadenza:

Il gran Metastasio con le sue sdolcinate e le tenerezze che metteva in bocca agli Eroi del suo Dramma è la perfetta immagine del pittore manierista che rende volgare nella esecuzione ogni alto concetto, per modo che potrebbe sagacemente affermarsi che se Guido Reni di una lavandaja faceva una Eroina, Francesco De Mura di una Eroina faceva una lavandaja⁵⁷.

Ancora agli inizi del 1740 De Mura era impegnato a ritoccare alcuni dei suoi molti dipinti per la chiesa dell'Abbazia cassinese. Franchini lamenta in essi le solite «molte improprietà di disegno, di situazioni, e gesti non naturali, nel che [il pittore] molto difetta».

55. SPINOSA 1993, p. 157, n. 247.

56. Cfr. *supra*, nota 52.

57. DALBONO 1859, p. 132.

Si imputa la cattiva riuscita al fatto che le opere furono eseguite a San Germano, «ove da quelli padri non si è presa veruna cura di regolar l'istorie nel dipingersi, ma n'àn lasciato il total arbitrio al pittore, quale non avendo che la mira di prendersi il denaro, ha tirato ad acciavattare il mestiere, scarseggiare ne' personaggi e spicciar l'opera». Difficile pensare a un biasimo più esplicito. Pochi giorni dopo, ecco che Franchini, accusato a sua volta per le riprovazioni espresse sull'artista, così difende il proprio parere: «io però costantemente sostengo che l'obbligo del pittore sia di rappresentar le figure in gesti proprii, ed al naturale, e che sia mancanza l'alterarli, essendo egli imitatore della natura».

Un inedito frangente di sfortuna di De Mura s'era così consumato in quei chiostri. Esso, certo, dipese da valutazioni più che altro concernenti la capacità del pittore di tradurre opportunamente in immagini i fatti sacri e benedettini che gli venivano indicati. Ciononostante, si vorrebbe sapere se esista un possibile e sia pure recondito contatto con la sopra accennata bocciatura, stavolta su un terreno propriamente pittorico e stilistico, apparsa nel secondo Orlandi napoletano (1733), dove si poteva leggere che De Mura, allontanatosi da Solimena, «cominciò a far da sé, e senza altro lume; onde ha molto indurito lo stile, e l'opere sue non piacciono, e vi sono degl'intendenti che fanno vedere l'infinità degl'errori in materia di disegno»⁵⁸.

Ci si può chiedere, infine, che partito Bologna avrebbe tratto da queste carte cassinesi. Ma di certo il nostro lavoro su tali materiali – secondari, in definitiva, nel gran fiume della Storia – profitta delle fondamenta rese possibili da chi, come lui, ha dissodato terreni e aperto strade, con metodologia storica larga, comprensiva.



Fig. 6: Francesco De Mura, *San Simplicio espone la Regola di San Benedetto*. Già Montecassino, Abbazia, chiesa (ante 1944; Archivio fotografico dell'Abbazia di Montecassino).

58. Cfr. *supra*, nota 4.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BISOGNO 2018 = S. Bisogno, *La "Nunziatella" di Napoli. I Gesuiti e la sintesi delle arti tra Guglielmelli, Sanfelice, De Mura e Sanmartino*, Roma 2018.
- BLUMENTHAL 2016 = *In the Light of Naples. The Art of Francesco De Mura*, catalogo della mostra (Winter Park, Rollins College, Cornell Fine Arts Museums, 17 settembre - 18 dicembre 2016; Madison, University of Wisconsin, Chazen Museum of Art, 20 gennaio - 2 aprile 2017; Poughkeepsie, Vassar College, The Frances Lehman Loeb Art Center, 21 aprile - 2 luglio 2017), a cura di A.R. Blumenthal, Winter Park (Florida), 2016.
- BLUNT 1974 = A. Blunt, "Naples as seen by French travellers, 1630-1780", in *The artist and the writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*, edited by F. Haskell - A. Levi - R. Shackleton, Oxford 1974: 1-14.
- BOLOGNA 1958 = F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.
- BOLOGNA 1962 = F. Bologna, *Le arti figurative*, in *Settecento napoletano*, a cura di G. Doria - F. Bologna - G. Pannain, Torino 1962: 49-96.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "Solimena al Palazzo reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone", in *Prospettiva* 16, 1979: 53-67.
- BOLOGNA 1980 = F. Bologna, *Gaspere Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli 1980.
- BOLOGNA 1982 = F. Bologna, "La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo", in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. De Seta, Roma - Bari 1982: 31-78.
- BOLOGNA 1994 = F. Bologna, "Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco", in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo - 24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska - N. Spinosa, Napoli 1994: 57-75.
- BORLA 2018 = F. Borla, "Alcune indagini sulla produzione di Francesco de Mura per la corte spagnola", in *Corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di C. Di Bello - R. Gandolfi - M. Latella, 2, Roma 2018: 215-221.
- BULL 2016 = M. Bull, "Francesco de Mura. Winter Park, Madison and Poughkeepsie", in *The Burlington Magazine* CLVIII, 2016: 1006-1007.
- CAROTENUTO 2015 = S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015.
- CAUSA 1947 = *Mostra di bozzetti napoletani del '600 e del '700*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di San Martino, maggio - agosto 1947), a cura di R. Causa, Napoli 1947.
- CAUSA 1970 = R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava dei Tirreni (SA) - Napoli 1970.
- CAUSA 2007 = S. Causa, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007.
- CAUSA 2013 = S. Causa, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli, dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli 2013.
- CAUSA 2014a = S. Causa, "Francesco De Mura e il suo doppio", in *Paragone* LXV, III s., 116 (773), 2014: 21-46.
- CAUSA 2014b = S. Causa, "'Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia' di Raffaello Causa (1970). Con preghiera di lettura", in *Raffaello Causa e Tommaso Leonetti. Storia di una amicizia per la cultura a Napoli*, a cura di S. Causa - G. Leonetti - F. Pignatelli della Leonessa, Napoli 2014: 38-69.
- CECI 1933 = G. Ceci, "Lo 'studio' di Francesco De Mura", in *Rassegna storica napoletana* I, 2-3: 3-23 (estratto).

- DALBONO 1859 = C.T. Dalbono, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600, a noi*, Napoli 1859.
- D'ALCONZO 1999 = P. D'Alconzo, "L'allestimento dei reali appartamenti della reggia di Napoli nel 1766", in *Dialoghi di storia dell'arte* 8-9, 1999: 164-177.
- D'ALCONZO - L. ROCCO DI TORREPADULA 2020 = *Pio Monte della Misericordia. Il patrimonio storico e artistico*, a cura di P. D'Alconzo - L. Rocco di Torrepadula, Napoli 2020.
- D'ALESSIO 1993 = G. D'Alessio, "Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid", in *Prospettiva* 69, 1993: 70-87.
- DE CHENNEVIÈRES 1851-1852 = *Archives de l'art français recueil de documents inédits relatifs a l'histoire des arts en France*, publié sous la direction de Ph. de Chennevières, Paris 1851-1852.
- DE DOMINICI 2003-2014 = B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani [1742-1745]*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, Napoli 2003-2014.
- DE LUCA 2016 = A. De Luca, "Novità su Francesco De Mura: due pale per la chiesa di San Paolo a Sorrento e le 'ritrovate' tele per la chiesa di San Gaudioso di Napoli", in *Paragone* LXVII, s. III, 125 (790), 2016: 48-55.
- DELL'OMO 1999 = M. Dell'Omo, *Montecassino. Un'abbazia nella storia*, Montecassino 1999.
- DE NICOLA 2013 = E. De Nicola, "Un bozzetto per Donnaròmita e altre aggiunte alla prima maturità di Francesco De Mura", in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Soveria Mannelli (CZ) 2013: 487-498.
- DE RINALDIS 1911 = A. De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Catalogo approvato dal Ministero della P. I.*, Napoli 1911.
- DI FURIA 2019 = U. Di Furia, "Il *San Michele Arcangelo* e altri dipinti perduti di Luca Giordano e Francesco Solimena dagli archivi fotografici di Montecassino", in *Oltre Longhi: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo - M. Panarello, Portici (NA) 2019: 243-253.
- DI FURIA 2021a = U. Di Furia, "'La battaglia di Seminara' di Francesco De Mura nella galleria di palazzo di Capua-Marigliano", in *L'officina di Efesto* [2019], atti del convegno *Giovanni Previtali e l'arte dell'Italia meridionale*, a cura di F. Abbate - N. Cleopazzo, Napoli 2021: 155-169.
- DI FURIA 2021b = U. Di Furia, "Paolo de Matteis a Montecassino. Le immagini ritrovate", in *Napoli nobilissima* LXXVIII, VII s., fasc. II, 2021: 44-62.
- DI MAGGIO 1987 = P. Di Maggio, "La Nunziatella. Il trionfo della 'Propaganda Fidei' nella Napoli del '700", in *Castra et ars. Palazzi e quartieri di valore architettonico dell'Esercito italiano*, a cura di C. Presta, Roma - Bari 1987: 41-56.
- DI MAGGIO 1990 = P. Di Maggio, "Aggiunte e precisazioni su Francesco De Mura", in *Antologia di Belle Arti*, 35-38, 1990: 99-102.
- DIMIER 1909 = L. Dimier, "Un mot sur l'école napolitaine. La Galerie de S. A. le Comte Harrach", in *Les Arts* 93, 1909: 18-29.
- DI SPIRITO 2011 = *San Giuseppe dei Ruffi a Napoli. Il restauro degli affreschi*, a cura di F. Di Spirito, Napoli 2011.
- ENGGASS 1964 = R. Enggass, "Francesco De Mura alla Nunziatella", in *Bollettino d'Arte* XLIX, IV s., 11, 1964: 133-148.
- ENGGASS 1979 = R. Enggass, *Additions to De Mura: four new bozzetti*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979: 243-247.
- ENGGASS 1987 = R. Enggass, "Montecassino", in *A taste for Angels. Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, catalogo della mostra (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre - 29 novembre 1987), New Haven (Connecticut) 1987, pp. 41-55.

- ENGGASS 1993 = R. Enggass, "A Drawing by Francesco De Mura for the Nunziatella", in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, University Park (Pennsylvania) 1993: 468-473.
- FERRARI 1970 = O. Ferrari, "Le arti figurative", in *Storia di Napoli*, VI.2, Cava dei Tirreni (SA) 1970: 1223-1363.
- GIANNONE 1941 = O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, a cura di O. Morisani, Napoli 1941.
- GRISERI 1962 = A. Griseri, "Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino", in *Paragone* XIII, n.s., 155, 1962: 22-43.
- GRISERI 1967 = A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967.
- HOJER 2011 = A. Hojer, *Francesco Solimena, 1657-1747. Malerfürst und Unternehmer*, München 2011.
- LATTUADA 2014 = R. Lattuada, "Nuove opere di Francesco de Mura nel Consolato Generale italiano a New York e altrove, e qualche riflessione sul patrimonio artistico nelle sedi di rappresentanza italiane all'estero", in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani - V. Curzi - P. Picardi, Roma 2014: 257-267.
- LATTUADA - VENDITTI 2014 = R. Lattuada - C. Venditti, "Prime letture della storia e del patrimonio artistico della Congrega della Redenzione sotto il titolo della Morte nella Cattedrale di Santa Maria Capua Vetere", in *Intra et extra moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi - G. Pignatelli, Napoli 2014: 95-102.
- LOFANO 2018 = F. Lofano, "La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino. Novità e riflessioni", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LX, 2, 2018: 323-335.
- LOFANO 2019 = F. Lofano, "Atelier e collezioni di artisti nella Napoli del XVIII secolo: il caso di Francesco De Mura e altre questioni", in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, a cura di F. Parilla - M. Borchia, Roma 2019: 183-206.
- LOFANO 2022 = F. Lofano, *Un pittore conteso nella Napoli del Settecento. L'epistolario e gli affari di Francesco de Mura*, Napoli 2022.
- LONGHI 1954 = R. Longhi, "Il Goya romano e la 'cultura di via Condotti'", in *Paragone* V, 53, 1954: 28-39.
- LONGHI 1967 = R. Longhi, "Di Gaspare Traversi [1927]", in *Saggi e ricerche, 1925-1928, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, II.1, Firenze 1967: 189-216.
- LORENZETTI 1938 = C. Lorenzetti, "La pittura napoletana del secolo XVIII", in *La Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, marzo - giugno 1938), a cura di S. Ortolani - C. Lorenzetti - M. Biancale, Napoli 1938: 145-203.
- LORENZETTI 1948 = G. Lorenzetti, *La pittura italiana del Settecento* [1942], Novara 1948.
- MARTONI 2021 = A. Martoni, "Il De Mura di Nino Barbantini. Un modelletto per l'Annunciazione della Certosa di San Martino a Napoli", in *Aldèbaran* VI, a cura di S. Marinelli, 2021: 155-168.
- MAZZA 2014 = *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 11 febbraio - 11 maggio 2014), a cura di A. Mazza, Firenze 2014.
- MICHEL 1991 = Ch. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, édité en fac-simile avec une introduction et des notes, Rome 1991.
- MORELLI 1910 = M. Morelli, "I dipinti di Francesco de Mura acquistati per la Galleria del Museo Nazionale di Napoli", in *Bollettino d'Arte* IV, 1910: 293-302.
- MORISANI 1941 = O. Morisani, "L'edizione napoletana dell'Abecedario dell'Orlandi e l'aggiunta di Antonio Roviglione", in *Rassegna storica napoletana* II, 1, 1941: 19-56.

- NAPOLETANO 2016 = G. Napolitano, “Novità su Francesco De Mura: un dipinto giovanile a Capua e un’Allegoria nella reggia di Caserta”, in *Per la conoscenza dei beni culturali. VI. Ricerche del Dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali, 2015-2016*, Seconda Università degli Studi di Napoli [oggi Università degli Studi della Campania ‘Luigi Vanvitelli’], Santa Maria Capua Vetere (CE) 2016: 73-88.
- NAPOLI SIGNORELLI 1784-1786 = P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli, dalle colonie straniere insino a noi, divisa in quattro parti*, Napoli 1784-1786.
- ORLANDI 1731 = [P.A. Orlandi], *L’Abecedario pittorico dall’autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest’ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di altri professori. Al signor Francesco Mura eccellente, e magnifico pittore napoletano*, Bologna - Napoli 1731.
- ORLANDI 1733 = [P.A. Orlandi], *L’Abecedario pittorico dall’autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest’ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori. All’illustrissimo signore il signor cavaliere d. Francesco Solimena*, Napoli 1733.
- ORLANDI 1753 = *Abecedario pittorico del m. r. p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de’ professori di pittura, scoltura, e architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino, ed ispettore della Regia Galleria di S. M. Federico Augusto III re di Polonia, ed elettore di Sassonia, ecc.*, Venezia 1753.
- PACELLI 2007 = V. Pacelli, “Inediti di pittura napoletana del Settecento”, in *Studi di Storia dell’Arte* 18, 2007: 209-242.
- PASCULLI FERRARA 1981 = M. Pasculli Ferrara, “Aggiunta pugliese a Francesco De Mura”, in *Napoli nobilissima*, s. III, XX, 1981: 49-67.
- PAVONE 1997 = M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, appendice documentaria di U. Fiore, Napoli 1997.
- PIERGUIDI 2016 = S. Pierguidi, “Corrado Giaquinto’s critical fortune in Rome and the reasons for his departure for Madrid”, in *Archivo español de arte* LXXXIX, 355, 2016: 255-268.
- PUGLIESE 2004 = V. Pugliese, “A proposito di alcuni dipinti del De Mura in Puglia”, in *Per la storia dell’arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma 2004: 531-536.
- PUGLIESE 2007 = V. Pugliese, “Una questione demuriana. Tracce di un San Paolo apostolo giovanile”, in *Angeli, stemmi, confraternite, arte. Studi per il ventennale del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia (1986-2006)*, a cura di M. Pasculli Ferrara - D. Donofrio Del Vecchio, Fasano (BR) 2007: 449-462.
- RICCOMINI - ZORZI 1995 = *Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 12 aprile -12 giugno 1995), a cura di E. Riccomini - R. Zorzi, Milano 1995.
- RIZZO 1978 = V. Rizzo, “L’opera giovanile di Francesco De Mura”, in *Napoli nobilissima* XVII, III s., 1978: 93-113.
- RIZZO 1980 = V. Rizzo, “La maturità di Francesco De Mura”, in *Napoli nobilissima* XIX, III s., 1980: 29-47.
- RIZZO 1986 = V. Rizzo, “Nuovi contributi a Francesco De Mura”, in *Napoli nobilissima*, s. III, XXV, 1986: 113-127.
- RIZZO 1989 = V. Rizzo, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone. Nuovi contributi a Francesco De Mura con documenti inediti*, Napoli 1989.
- RIZZO 1990 = V. Rizzo, “De Mura, Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 38, Roma 1990, ad vocem.

- ROETTGEN 2007 = S. Roettgen, *Italian Frescoes. The Baroque Era, 1600-1800*, transl. by R. Stockman, New York - London 2007.
- ROSENBERG 2000 = P. Rosenberg, "Ignoranza e incomprendione reciproca. Un punto di vista sulle difficoltose relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia nel XVIII secolo", in *Studi di Storia dell'Arte* 11, 2000: 177-220.
- RUSSO 2017 = A. Russo, *Francesco de Mura. Le imprese pubbliche sacre della giovinezza e della prima maturità (1722-1751). Contesti e committenza*, tesi di Dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, XXIX ciclo, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', tutor F. Caglioti, 2017.
- RUSSO 2018 = A. Russo, "Per il giovane Francesco de Mura già nella Cattedrale di Capua", in *Napoli nobilissima*, s. VII, IV, 2018, II: 17-29.
- RUSSO 2019 = A. Russo, "Francesco de Mura in San Nicola alla Carità (e in Donnaromita) a Napoli: dalla bottega di Solimena al «far da sé»", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 2, 2019: 143-162.
- RUSSO 2021 = A. Russo, "Francesco de Mura e il Cappellone di San Paride a Teano", in *Napoli nobilissima*, s. VII, VII, 2021, III: 62-74.
- RUSSO 2022 = A. Russo, "Francesco de Mura nella Santissima Annunziata di Capua (con qualche cenno di fortuna critica)", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 5, 2022: 99-112.
- SPERANZA 2016 = F. Speranza, "Francesco De Mura per l'Appartamento d'Estate e la manica dei Regi Archivi", in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1660-1790)*, a cura di G. Dardanello, Torino 2016, pp. 143-149.
- SPERANZA 2020 = F. Speranza, "Ancora su Francesco De Mura a Torino: aggiornamenti sulle sovrapposte degli appartamenti dei Principi e un modelletto d'arazzo in collezione privata", in *Napoli nobilissima*, s. VII, VI, 2020, III: 34-41.
- SPINOSA 1971 = N. Spinosa, "La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone", in *Storia di Napoli*, VIII, Cava dei Tirreni (SA) 1971: 453-547.
- SPINOSA 1993 = N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò* [1986], Napoli 1993.
- SPINOSA 2007 = N. Spinosa, "Francesco Solimena al bivio", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 73-81.
- SPINOSA 2009 = N. Spinosa, "Per gloria e per misericordia. Francesco De Mura al Pio Monte della Misericordia", in *FMR* 29, 2009: 24-48.
- SPINOSA 2018 = *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma 2018.
- SRICCHIA SANTORO 2018 = F. Sricchia Santoro, "Solimena, Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani* 93, Roma 2018, *ad vocem*.
- VOLPE 1984 = *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, 26 maggio - 29 agosto 1984), a cura di C. Volpe, Firenze 1984.

DA PATINI ALL'INDUSTRIAL DESIGN:
ASPETTI METODOLOGICI
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

IL TEOFILO PATINI DI FERDINANDO BOLOGNA: UN SAGGIO D'AVANGUARDIA

ROSANNA CIOFFI*

Il saggio focalizza il metodo storico e critico di Ferdinando Bologna attraverso un'opera di scarso successo nella ricchissima bibliografia dell'autore. La monografia dedicata, nel 1990, al pittore abruzzese dell'Ottocento Teofilo Patini può essere considerata un libro che anticipa di circa trent'anni, e dunque di avanguardia, le tesi sostenute dallo storico Adriano Prosperi a proposito delle condizioni di vita dei contadini delle campagne italiane di quel periodo con particolare riferimento all'Abruzzo. Il saggio mira a sottolineare la capacità dell'autore di narrare la storia sociale di quel periodo attraverso il linguaggio specifico delle opere di un artista ancora oggi non adeguatamente riconosciuto dagli storici dell'arte dell'Ottocento italiano.

The essay focuses the historical and critical method of Ferdinando Bologna through a work of little success in the very rich bibliography of the author. The monograph dedicated, in 1990, to the Abruzzo painter of the nineteenth century Teofilo Patini can be considered a book that anticipates about thirty years, and therefore of avant-garde, the theses supported by the historian Adriano Prosperi regarding the living conditions of the farmers of the countryside Italians of that period with particular reference to Abruzzo. The essay aims to underline the author's ability to narrate the social history of that period through the specific language of the works of an artist still not adequately recognized by historians of the art of the Italian nineteenth century.

Comincerò con una citazione che è il dovuto prologo a questo contributo:

[...] occorre stabilire col passato, e già in sede metodologica, un rapporto critico: cioè tale da istituire uno scontro dialettico, o, come diceva Walter Benjamin, un «momento distruttivo», che rifiutando l'indifferenziato continuum storicistico in cui tutto si equivale e tutto è a ugual titolo interessante, consenta non solo di prendere le distanze dagli eventi per intenderli meglio, ma di identificare e astrarre dal continuum storico i momenti traenti, tanto da poter giovare attivamente ai fini del possesso anch'esso critico del presente, senza soggiacere al cumulo soffocante del passato intero e indistinto¹.

Essa è tratta da un saggio che fu per me di estremo interesse e del cui orientamento metodologico feci tesoro per molte delle mie successive ricerche². Un approccio allo studio della storia dell'arte di grande respiro culturale e foriero, ancora oggi, di ulteriori riflessioni

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (rosanna.cioffi@unicampania.it)

1. BOLOGNA 1979, pp. 167-168.

2. L'altro volume di fondamentale importanza per il mio primo libro fu l'ormai classico BOLOGNA 1972. Il cosiddetto 'saggio metodologico' ispirò essenzialmente anche il mio secondo libro, CIOFFI 1987. Vi lavorai sette anni; per assicurarmi che la mia lettura iconologica del famoso monumento napoletano avesse il doveroso supporto storico prima di sottoporlo al vaglio dello stesso Bologna e del mai abbastanza compianto Giovanni Previtali, che accolse il mio lavoro nella sua collana *Arte d'Occidente*, per i tipi della giovane Casa editrice salernitana 10/17.

che possono confermare l'altezza e la qualità di quel modo di interpretare i manufatti artistici. E insieme con Ferdinando Bologna, vorrei ricordare anche Giovanni Previtali, che gli succedette sulla cattedra napoletana nel lontano 1984, dopo il trasferimento a Roma Tor Vergata del mio primo Maestro. Entrambi, io credo, lasciarono un segno indelebile non solo per i loro contributi di carattere scientifico, ma anche per il loro modo di insegnare e di avviare alla ricerca molti allievi che sarebbero diventati docenti in varie Università italiane. Un approccio alla storia dell'arte – io credo – che, carsicamente, ha caratterizzato e caratterizzerà gli studi anche in futuro. Il riferimento a Walter Benjamin e ai suoi saggi di critica e metodologia è il giusto ricordo dell'interesse che Bologna rivolse a un grandissimo pensatore che gli dette, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, un efficace strumento, a mio giudizio, per arricchire l'iniziale orientamento marxiano e inclinare verso una più problematica concezione della dialettica storica. Fin dal 1972, nel paragrafo *Il contributo di Walter Benjamin* – scritto all'interno del volume *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia* – Bologna aveva notato, a proposito del saggio del filosofo tedesco: *Eduard Fuchs, Il collezionista e lo storico*, pubblicato in Italia nel prezioso libriccino intitolato *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che Benjamin

[...] conduce un'analisi seria delle difficoltà in cui si caccia la storiografia di tipo paleo-marxistico, quando, ad esempio, assumendo una corrispondenza permanente tra le epoche d'arte realistica e gli stati mercantili, finisce con lo stabilire "un nesso che pretenda di funzionare in

modo identicamente uguale per l'arte dell'antica Cina e per l'arte dell'antica Olanda". [...] "Un simile modo di considerare le cose – egli osserva giustamente – si basa sulla mera analogia [...], e potrebbe addirittura venir definito nominalistico"³.

Un riconoscimento premonitore, da parte dello studioso abruzzese, alle critiche di Benjamin circa il rapporto meccanico tra arte e storia in cui potevano incorrere coloro che volessero applicare il binomio struttura-sovrastuttura al mondo complesso e assai variegato delle arti.

Infine, riflettendo ancora sui prodromi di questa mia relazione, desidero precisare che il mio intento di qualificare con il termine avanguardia lo studio su Teofilo Patini strizza l'occhio solidalmente al titolo italiano di una raccolta di saggi di Benjamin⁴, con l'auspicio di riportare all'attenzione del lettore una parola oggi quasi desueta nella stragrande maggioranza delle storie letterarie e artistiche ma che, a mio giudizio, resta un concetto ancora utile per «[...] una scienza della storia che non abbia più come oggetto un groviglio di puri dati di fatto, bensì quel gruppo definito di fili che rappresenta la trama di un passato nell'ordito del presente [...] e consente di «di scuotersi di dosso» «il peso dei tesori [storici] che gravano»⁵.

Teofilo Patini fu un artista considerato nella storiografia novecentesca tutt'altro che un avanguardista e, certo, se lo si giudica con i parametri degli sviluppi della pittura europea a lui contemporanea non si può che riconoscere il portato solo italiano della sua opera. Eppure, la rivalutazione pacata e appassionata che Bologna opera della peculiare e profonda partecipazione di questo maestro abruzzese alla cosiddetta arte sociale dell'avanzato secondo Ottocento, passata ahimè sotto silenzio ancora oggi dalla maggior parte degli specialisti, si manifesta gradualmente attraverso un innovativo approccio all'artista in rottura con la critica precedente. Se si rilegge oggi, negli anni Venti del XXI secolo, la monografia che egli dedicò a questo pittore⁶, si potranno rilevare, a mio giudizio, dei tratti avanguardistici sul piano metodologico che, rispetto agli studi di carattere squisitamente storico che si sono succeduti in relazione al periodo postunitario italiano, rappresentano una straordinaria apertura in anticipo di circa trent'anni. È questo che cercherò sommestamente di dimostrare.

«Quali erano le condizioni di vita dei lavoratori della terra nelle campagne italiane dell'Ottocento?» scrive

3. BOLOGNA 1972, p. 298. Nella citazione non ho riportato la trascrizione delle note 133 e 134 in cui Bologna indica le pagine da cui trae le parole di Benjamin tratte dal saggio su Fuchs.

4. BENJAMIN 1973.

5. La citazione è di Benjamin ed è riportata da BOLOGNA 1972, p. 296.

6. BOLOGNA 1990.



Fig. 1: Copertina del volume di A. Prosperi, *Un volgo disperso. Contadini d'Italia nell'Ottocento*, Torino 2019.



Fig. 2: Copertina del volume *Teofilo Patini 1840-1906*, a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro (AQ) 1990.



Fig. 3: Teofilo Patini, *Bestie da soma*.
L'Aquila, Palazzo del Governo.

Adriano Prospero sulla quarta di copertina del suo libro *Un volgo disperso. Contadini d'Italia nell'Ottocento*, pubblicato per i tipi della casa editrice Einaudi nel 2019 (fig. 1). Queste parole ci sono utili per cominciare la nostra riflessione sul suddetto volume: *Teofilo Patini e la rifondazione della pittura veristica*, pubblicata in un'opera monumentale nel 1990, da lui curata e frutto di un lavoro di équipe in cui fui coinvolta anche io (fig. 2). Non può sfuggire il fatto che le sovraccoperte dei due libri riproducono il medesimo quadro: *Vanga e latte*, dipinto dal pittore abruzzese nel 1884. Vorrei subito notare che i due volumi pubblicano ciascuno una sola parte del dipinto: quello di Prospero il contadino stracco sulla vanga; quello di Bologna la contadina distrutta dalla fatica che in un momento di pausa allatta il suo 'erede' appoggiata a una sella che le funge da schienale. Una scelta editoriale, quella della casa editrice Einaudi, casuale, suppongo⁷; perché il libro di Prospero, per quanto concerne il periodo che ci riguarda – ovvero gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo – non è illustrato da alcuna opera di Teofilo Patini. Una scelta, forse, inconsapevolmente di genere per un libro in cui si parla soprattutto di contadini senza dare altrettanto peso alla fatica delle donne, immortalata nella tela del pittore abruzzese: *Bestie da soma* (fig. 3). Una mancanza di sensibilità per il mondo ru-

rale al femminile che invece non sfuggì alla lente dello storico dell'arte aquilano.

Un volgo disperso è corredato da pochissime foto d'epoca e da due soli dipinti: *Angoscia*, di Oreste da Molin del 1897 (fig. 4), scelto per raffigurare l'ansia per le gravi malattie cui andavano incontro soprattutto i contadini, e *Mondine* di Angelo Morbelli del 1898 (fig. 5), un famoso dipinto che ben rappresenta l'atavico sfruttamento delle donne nella raccolta del riso.



Fig. 4: Oreste da Molin, *Angoscia* (part.).
Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

7. Va segnalato, tuttavia, che la nuova copertina della edizione ampliata del 2021 comprende anche la figura della donna che allatta.



Fig. 5: Angelo Morbelli, *In risaia (Mondine)*. Boston, Museum of Fine Arts.

Scelte editoriali che forse ben poco hanno a che vedere con l'autore il quale non cita il saggio di Bologna, anticipatore, come diremo, di circa un trentennio di alcune riflessioni e interpretazioni di Prospero, scritte dallo storico toscano, in particolare, nel capitolo *Il tempo delle denunce: Pasquale Villari e le origini della questione meridionale*. Lo storico e politico napoletano fu autore di un libro intitolato *Lettere meridionali*, del 1875, una raccolta di missive inviate al direttore del giornale moderato *L'opinione*, in cui denunciava le condizioni terrificanti in cui vivevano i contadini delle campagne abruzzesi agonizzanti alle porte degli ospedali o morti per fame ai margini di piazze e strade di Pescara e Chieti. Nello stesso capitolo, Prospero ricorda un allievo di Villari, Leopoldo Franchetti, il cui «[...] sguardo si posò sull'umanità dei contadini calabresi e abruzzesi con dolente partecipazione, tenendo fisso lo sguardo sulle responsabilità politiche della miseria e della sofferenza»⁸. Franchetti in effetti nello stesso 1875 pubblicò un'inchiesta sullo stato delle classi rurali del Meridione, la cui importanza già non era sfuggita a Ferdinando Bologna, che la avrebbe utilizzata per delineare l'ambiente che poté frequentare Teofilo Patini alla vigilia dell'*Erede* (fig. 6). Egli scrive:

8. PROSPERO 2019, p. 268.

Il fatto per noi più interessante, perché ci permette di uscire dalle generalità ed entrare nel vivo del quadro, è che fra l'autunno del '73 e l'autunno del '74 viaggiò in Abruzzo, quindi in Basilicata e in Calabria, un ricco fiorentino, di vent'anni più giovane di Villari, ma allievo di Villari, Leopoldo Franchetti (1847-1917): il quale con un lieve ma apprezzabile anticipo sulle «Lettere meridionali», ricavò dai viaggi che aveva intrapreso appositamente, il primo dei veri libri-inchiesta sulla situazione in esame: le «Condizioni economiche ed amministrative delle Province napoletane: Abruzzi e Molise - Calabria e Basilicata»⁹.



Fig. 6: Teofilo Patini, *L'eredità*. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.

Lo storico dell'arte aquilano appunta la sua attenzione all'indagine del Franchetti sulla parte dedicata agli Abruzzi, riportandone numerosi e significativi passi, in cui nota la capacità del ricercatore di delineare una situazione di fondo, denunciando l'incapacità dei politici e degli intellettuali a loro organici – come si diceva una volta – di rispondere alle richieste di un popolo al quale si erano promesse giustizia, onestà nella gestione della cosa pubblica, istruzione, commercio, ricchezza. E ancora Bologna non può fare a meno di apprezzare quanto il Franchetti sottolineasse l'importanza di andare a vedere direttamente le tragiche condizioni di vita dei contadini, come pure il fatto che non fosse sufficiente studiare solo sui libri. Non a caso lo studioso aquilano menziona alcuni passi in cui il ricercatore livornese esaltò la laboriosità delle classi rurali. Lo storico dell'arte ritrova nell'*Erede* del 1880 lo stesso tipo di denuncia, lo stesso bisogno di riforme sociali e ipotizza un incontro a Castel di Sangro tra i due. Alla fine conclude che così come il positivismo delle indagini *in loco* di Franchetti, sintoniche con il metodo sperimentale e antidealistico di Villari, non fu gradito agli hegeliani di stretta osservanza e agli idealisti del primo Novecento, causando l'oblio degli scritti di Franchetti: «[...] idealisti di estrazione analoga (anche se di varie leve: dall'89 a ieri)

9. BOLOGNA 1990, p. 28.



Fig. 7: Teofilo Patini, *Vanga e latte*.
Roma, Ministero dell'agricoltura.

rifiutarono l'*Erede* bollandolo di lacrimogena e lugubre oleografia»¹⁰. Qui egli allude non solo alle stroncature del dannunziano Angelo Conti e dei successivi storici dell'arte crociani, ma anche a Giorgio Falcidia e Bruno Toscano, allora validi collaboratori del manuale di Storia dell'arte – edito da Fabbri e curato da Francesco Negri Arnoldi – che avevano definito l'*Erede* un tipico esempio di «umanesimo strappalacrime». Da tali premesse credo si possa affermare che nella monografia in questione si concretizzi con particolare efficacia quel metodo con cui il Maestro che ricordiamo in questi giorni faceva parlare di storia le opere d'arte.

A tal proposito mi si perdoni una breve nota autobiografica. Ciò che in gioventù – tra i banchi dell'aula di Storia dell'arte del Cortile del Salvatore dell'Università di Napoli – mi affascino del metodo con cui Ferdinando mostrava e faceva parlare le opere d'arte, era il fatto che egli non si limitasse a interrogarle solo in una prospettiva storico-sociale, come avevano fatto grandissimi studiosi, quali: Antal, Hauser e Klingender. Bologna ci spiegava come le opere d'arte fossero testimonianze storiche della loro epoca attraverso il linguaggio delle forme e dello stile, portandoci a comprendere che solo in un secondo momento: la storia dell'artista, del committente e del pubblico di quelle opere potevano ulteriormente confermare il significato e il valore di quelle testimonianze visive.

Torniamo in *medias res* e a riflettere su di un'applicazione concreta di quel metodo.

Un fatto innegabile è che, nonostante la monografia del 1990, Patini sia ricordato ancora oggi marginalmente nella storia artistica dell'Ottocento italiano: proprio per il mancato rilievo, a mio giudizio, che la critica di quegli anni dette al libro di Bologna e della sua équipe. Una critica che non seppe o non volle cogliere l'innovativo taglio metodologico che l'autore applicò alle opere di un pittore ritenuto passatista e atardato. Trent'anni fa mancava ancora un'approfondita conoscenza della storia dell'arte dell'Ottocento italiano e le stroncature di Longhi e Lionello Venturi di questa produzione figurativa pesavano ancora come macigni sui loro allievi. Qualche recentissima ma molto parziale eccezione a questa incomprensione c'è stata: come, ad esempio, le tre schede critiche dedicate all'*Erede*, *Vanga e latte* (fig. 7) e *Pulsazione e palpiti* (fig. 8) nella mostra forlivese del 2019, intitolata *Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini*. Una delle numerose esposizioni curate da Fernando Mazzocca e Francesco Leone ai quali va il merito, insieme con Carlo Sisi e Stefano Grandesso, di aver rilanciato seriamente nella storia degli studi e sul mercato antiquario l'Ottocento italiano, seppure con un'attenzione focalizzata soprattutto sull'Italia del Nord e del Centro. E aggiungo che il piccolo *flash* di Sibilla Panerai, autrice delle tre schede, mette sullo stesso piano storiografico e critico la monografia curata da Bologna e interventi successivi ben più superficiali di autori minori.

10. BOLOGNA 1990, p. 86.



Fig. 8: Teofilo Patini, *Pulsazioni e palpiti*.
L'Aquila, collezioni d'arte del Consiglio Provinciale,
in deposito presso la Pinacoteca civica 'T. Patini' di Castel di Sangro.

Ritorno al libro di Adriano Prospero che mi offre un punto di vista particolarmente proficuo per valutare la tempra di storico di Ferdinando Bologna. Cito ancora da *Un volgo disperso*:

Pierre Bourdieu ha coniato per i contadini la definizione di 'classe oggetto' [...]. Essa esprime la loro subalternità nella storia europea dei secoli scorsi: individui rappresentati da altri, oggetto di commiserazione o paura per ribadire la condizione subalterna. Quella classe fu cancellata dalla cultura dominante anche perché priva dei mezzi per farsi conoscere. Nel secolo XIX inchieste, statistiche e topografie sanitarie misero davanti all'opinione pubblica rappresentazioni della realtà contadina che aprirono un conflitto interno agli schieramenti politici. Tornare sui contadini dell'Ottocento costringe a varcare un tempo tanto breve nel computo delle generazioni quanto remotissimo nelle rappresentazioni culturali [...]. Nel mare di scritture conservate in archivi e biblioteche le tracce di mani contadine sono quasi soltanto segni di croce in calce a contratti colonici o stentati messaggi dei figli emigrati. Per sapere di loro bisogna chiedere ad altri. Scarse e in genere poco significative le fonti iconografiche¹¹.

Uno dei concetti chiave espressi da Prospero sulla scia di Bourdieu, autore di un saggio nel 1977 intitolato

*La paysannerie, une classe objet*¹², credo stia proprio nella mancanza di quella rappresentazione culturale della classe rurale che si fa particolarmente evidente nel campo della sfera più strettamente figurativa. A differenza di quanto successe in letteratura, possiamo concordare, tutto sommato, con lo storico pisano quando afferma, forse un po' genericamente ma centrando il problema, che i pittori, gli incisori e i fotografi attivi nel corso del XIX secolo appuntarono la loro attenzione soprattutto sui paesaggi rurali, lasciando spesso fuori i contadini, soggetti troppo crudi, io aggiungerei, per un pubblico aristocratico o alto borghese probabile acquirente delle loro opere. E a questo punto, rifacendomi al saggio di Bologna e alla sua capacità di far emergere il valore di 'rappresentazione' della classe rurale di quel tempo nelle opere di Patini, non posso fare a meno di citare le parole del pittore a proposito dell'*Erede* (fig. 6) scritte in una lettera ad Eleuterio Pagliano, membro della commissione allestitrice dell'Esposizione milanese del 1881. Lo storico dell'arte aquilano, per sottolineare che l'intento sociale del quadro fu dichiarato dallo stesso pittore, scrive: «[...] Patini non solo accennava all'eventualità che "nascosto tra i cenci e la fuliggine"

11. Cit. da PROSPERO 2019, p. X.

12. BOURDIEU 1977.

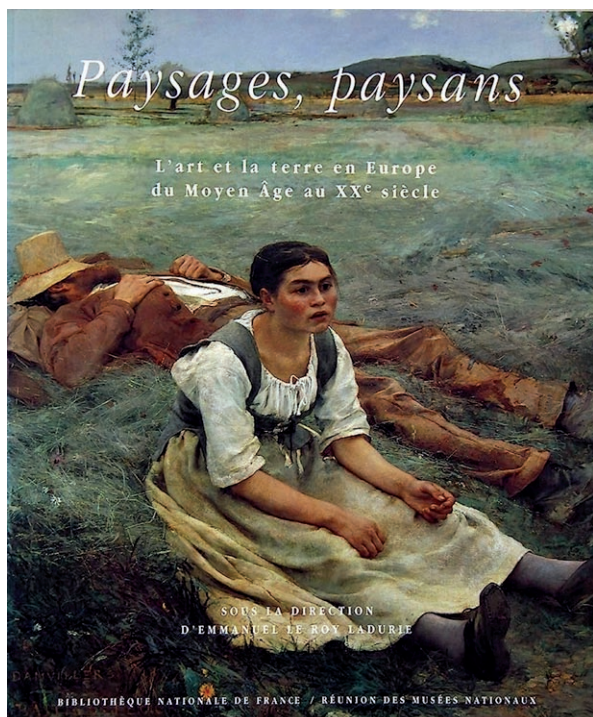


Fig. 9: Copertina del volume *Paysages, paysans: l'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XXe siècle*, Paris 1994.

si trovasse qualche sentimento od interesse» ma attirava l'attenzione sulla «sorte dei protagonisti [...] per i quali in vita, *non si è prodighi che di basso disprezzo o di sterile commiserazione*», e soprattutto affermava d'aver «coscienza [...] che la impressione da me voluta è spiacevole e *fatta proprio per urtare i nervi delicati di chi porta guanti e calze di seta*». È perciò indubbio che Patini sapesse bene, e volesse che si sapesse, di aver caricato l'opera sia d'una protesta nei confronti del «basso disprezzo» e della «sterile commiserazione» di cui gli attori del quadro erano allora oggetto, sia d'una sfida aperta nei confronti dei «nervi delicati di chi porta guanti e calze di seta»¹³. Quanto sarebbe tornato utile questo dipinto al discorso di Prospero quando parla delle tragiche condizioni del ceto contadino, massacrato dalla pellagra e dagli stenti, costretto a vivere in condizioni igieniche drammatiche, a stretto contatto con i suoi animali, fonte di sussistenza e irrinunciabili compagni di stenti e fatiche.

Rifacendomi ancora al dibattito tra storici avviato da Prospero nell'introduzione al suo libro, questi ricorda la *Storia del paesaggio agrario* di Emilio Sereni¹⁴ e menziona una recensione di Georges Duby datata 1996, nella quale si legge: «dans ce livre le paysan, ce constructeur de paysages, n'apparaît pas dans une lumière

13. BOLOGNA 1990, p. 79. I corsivi sono dell'autore.

14. SERENI 1961.



Fig. 10: Lawrence Alma-Tadema, *Ritratto del dottor Washington Epps, mio dottore*. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

re assez vive»¹⁵. Ma la vera fonte delle considerazioni storico-figurative di Prospero è la recensione di Patrik Prado alla mostra parigina del 1994: *Paysages, paysans: l'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XXe siècle*¹⁶ (fig. 9). Lo storico italiano ricorda come Prado mettesse in evidenza la progressiva sparizione nel corso dei secoli della presenza dei contadini nelle rappresentazioni figurative del paesaggio rurale. L'interessante recensione del sociologo francese registrava nella storia iconografica dell'arte la graduale scomparsa dei *paysans* quali protagonisti dell'età medievale nel graduale scorrere dei secoli che vanno dal Rinascimento all'Impressionismo, allorché «Le paysan s'absente [...] au profit de la lumière qui éclaire la nature», con l'eccezione di Courbet, che ambienta le *paysan dans son paysage*¹⁷. Sottoscrivo l'osservazione di Prado, che a tal proposito mi permette di ricordare le analogie che Bologna avanza proprio tra Courbet e Patini, quando parla degli scambi di opinioni tra il pittore di Castel di Sangro e Michele Cammarano a proposito del rapporto diretto con la natura rappresentato nei paesaggi dell'artista francese.

Nell'utilizzare una bibliografia esclusivamente d'olttralpe per ciò che riguarda la rappresentazione figurativa del rapporto *paysage - paysans* Prospero non si

15. PROSPERI 2019, p. XI, nota 3.

16. PRADO 1996.

17. PRADO 1996, p. 115.



Fig. 11: Ritratto fotografico di Beatrice Speraz, fine XIX secolo.

documenta abbastanza sull'arte italiana; il riscontro visivo alle sue riflessioni sul miserevole stato dei contadini italiani e su quei pochi medici e politici che si posero il problema delle cause di tale miseria, elaborando ipotesi di soluzione alla cattiva alimentazione e alle gravissime condizioni igieniche in cui vivevano, sono rappresentate culturalmente da Patini, come abbiamo avuto modo di vedere fino a questo momento, e ne approfittò per ritornare sul quadro *Pulsazioni e palpiti* (fig. 8), un'opera in incredibile sintonia con quanto scritto da Prospero sul ruolo dei medici condotti quali protagonisti insieme con i parroci della cura e della tutela dei contadini diseredati. E vorrei ricordare che il pittore abruzzese avrebbe voluto intitolare questo dipinto *Il medico condotto*, e che fu il fratello Carlo, medico a sua volta, a volere quel titolo¹⁸ così pieno di una retorica propria dell'epoca ma distante dal sentire e dal pensare di Patini. Un quadro pregno di realismo espressivo e libertà pittorica che testimonia con la forza del linguaggio delle forme e dei colori la funzione sociale oltre che sanitaria che il medico condotto svolgeva nelle località anche più sperdute delle campagne e delle montagne del territorio italiano in epoca pre e post unitaria. A proposito di questo quadro, e per contrasto, vorrei ricordare – ad esempio – il dipinto di Alma Tadema: *Ritratto del dottor Washington Epps*,

18. BOLOGNA 1990, p. 169.

mio dottore, realizzato nel 1885 (fig. 10). Un'opera più o meno coeva alla tela di Patini, la cui gestazione durò circa un decennio a partire dal 1882, anno in cui la vide nello studio del pittore l'amico Pietro Piccirilli. Lontana mille miglia dal quadro abruzzese essa ha come soggetto un giovane medico, severo ed elegante, cognato dell'artista, rappresentato nell'atto di contare col suo bel cronometro i battiti del cuore di un malato, o malata, del quale vediamo solo le mani e i polsi che fuoriescono da un'elegante camicia. Il quadro è la rappresentazione innanzitutto di un uomo dai lineamenti regolari e dalla barba rossiccia, abilmente effigiato, il cui mezzobusto si staglia sul biancore di seriche lenzuola efficacemente dipinte. Un'opera che mira a sottolineare la centralità e direi la bellezza del dottor Epps; ma anche, ipotizzerei, tagliata nel suo impianto prospettico in modo da non disturbare la sensibilità di quel pubblico che Patini avrebbe voluto indurre a riflettere sulla cipolla, unico lascito che il contadino morto di stenti offriva al suo piccolo erede.

Per tornare al tema storico relativo all'importanza dei medici condotti nelle campagne italiane di fine Ottocento, penso che l'omissione dello storico pisano dei dipinti italiani frutto della sensibilità di alcuni artisti e dei loro committenti sia da imputare solo alla sua disattenzione nei confronti degli studi italiani. Ma reputo che, in parte, il suo sguardo rivolto esclusivamente ai sociologi francesi sia colpa anche nostra; ovvero della tradizione italiana degli studi di storia dell'arte che oggi, almeno in alcuni casi, storce il naso rispetto a una visione più ampia dei fatti artistici: una visione che guardi con maggiore respiro storiografico anche alla sociologia e all'antropologia, alla psicologia e all'etnologia. Una visione a tutto tondo che ha avuto e ha fortuna in Francia e che auspico possa arricchire il nostro approccio e quello delle generazioni più giovani le quali, senza perdere il contatto diretto con il linguaggio specifico dell'opera, approfondiscano la lettura dell'arte con ulteriori strumenti di indagine, attenti a quel patrimonio di saperi che va sotto il nome di scienze umane. Ferdinando non amava questo tipo di storiografia, giustamente preso dal difendere la primarietà dell'analisi delle forme che veicolano materialmente il patrimonio della storia; preoccupato, negli anni Settanta e anche Ottanta, dal dilagare della deriva dell'Iconologia italiana che, anziché porre attenzione al *coté* etnoantropologico del metodo di Warburg e al taglio filosofico della metodologia di Panofsky, riportava la storia dell'arte verso un idealismo di matrice ancora crociana o verso un pansimbolismo che trasferiva i reali significati esoterici di certa tradizione figurativa rinascimentale ad opere di Caravaggio et *similia*.

Eppure proprio *Vanga e latte* (fig. 7) o ancora *Bestie da soma* (fig. 3) testimoniano la centralità dei contadini e delle contadine all'interno del paesaggio circostante che rappresenta un esempio probante dell'interesse di Patini per questo rapporto.

Chiuderò questo intervento con un'intrigante intuizione dell'autore aquilano pertinente alla storia della critica: la disciplina che più ho sentito a me congeniale nello straordinario ventaglio di approcci all'arte che Bologna apriva ai suoi allievi. Nell'*Abbozzo di una storia critica* con cui il Maestro apre il suo saggio su Patini si legge:

Proprio mentre Primo Levi scriveva che *L'eredità* era “un libro di sociologia” e non, “come ne avrebbe il dovere, un quadro, un bel quadro”, Bruno Sperani inviava alla ‘Gazzetta di Aquila’ una corrispondenza in cui, definitolo “sublime nel concetto, duramente realista nei particolari come una tragedia di Shakespeare” affermava che “questo quadro [...] è eloquente accusatore della società che lascia morire così miseramente tanti dei suoi più validi figli, e dei meno esigenti. Ma è pure un'opera d'arte delle meglio riuscite e delle più potenti [...]”. L'articolo – aggiunge Bologna – si concludeva con un giudizio specifico, che è dei pochi, fino a oggi, a essersi concentrato sugli aspetti puramente artistici dell'opera: “La pittura di Patini è solida e seria; profondamente pensata e condotta con mano sicura. E se mai a taluno sembra dura e quasi impersonale, io oserei dire che un soggetto simile non poteva esser dipinto altro che così”¹⁹.

Come recita la nota di riferimento a queste citazioni, a Bologna non fu possibile ricostruire chi fosse questo Bruno Sperani, «ma dalle prime battute dell'articolo – aggiunge – si ricaverebbe che non fosse abruzzese [...] ma non sono riuscito ad appuntare null'altro sul conto di questo giornalista, che non sembra appartenere al novero dei consueti»²⁰. È certo che non vi apparteneva, perché Bruno Sperani era lo pseudonimo della scrittrice di simpatie socialiste e femminista ante-litteram Beatrice Speraz (fig. 11), nativa di Spalato, che visse una vita travagliata e impegnata, fuori dagli schemi sociali dell'epoca. Un'intuizione di Ferdinando non da poco; al tempo in cui scrisse il suo Patini, non poteva certo utilizzare il sapere immenso che circola in rete per chi lo sa ben leggere.

In qualità di organizzatrice di questo Convegno, chiudo con una considerazione sul suo sottotitolo. Per tutta la mia vita ho concepito la mia ricerca e la mia didattica guardando a ciò che ha detto, ha scritto e ci ha trasmesso con il suo magistero Ferdinando Bologna. Egli vive ancora, perché è vivo dentro di noi.

19. BOLOGNA 1990, p. 27.

20. BOLOGNA 1990, p. 35, nota 29.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BENJAMIN 1973 = W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, con una *Nota introduttiva* di C. Cases, Torino 1973.
- BOLOGNA 1972 = F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "I metodi di studio della storia dell'arte italiana e il problema metodologico oggi", in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino 1979: 165-282.
- BOLOGNA 1990 = *Teofilo Patini 1840-1906*, a cura di F. Bologna, L'Aquila - Castel di Sangro (AQ) 1990.
- CIOFFI MARTINELLI 1981 = R. Cioffi Martinelli, *La Ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli 1981.
- CIOFFI 1987 = R. Cioffi, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e Ideologia massonica*, Salerno 1987.
- BOURDIEU 1977 = P. Bourdieu, "La paysannerie, une classe objet", in *Actes de la recherche en sciences sociales* XVII-XVIII, novembre 1977: 1-5.
- PRADO 1996 = P. Prado, "Paysage sans Paysans", in *L'Homme* 138, aprile-giugno 1996: 111-120.
- PROSPERI 2019 = A. Prospero, *Un volgo disperso. Contadini d'Italia nell'Ottocento*, Torino 2019.
- SERENI 1961 = E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario*, Bari 1961.

QUESTIONI DI METODO AL DI FUORI DEL SAGGIO *SUL METODO*: BIBLIOGRAFIA BIZANTINA

CARMELA VARGAS*

Il discorso riguarda il tema storiografico della cosiddetta *Byzantinische Frage*, la questione bizantina, così come essa appare nel libro di Ferdinando Bologna *La pittura delle origini* del 1962. Non si trova in tale libro una presa di posizione esplicita sugli aspetti teorici del rapporto tra arte bizantina e arte occidentale, che hanno alimentato un lungo dibattito e divergenti posizioni tra gli studiosi europei e italiani. Bologna preferisce concentrare la sua attenzione direttamente sulle opere, verificando in esse le componenti culturali riconducibili all'oriente o all'occidente e quelle che si siano amalgamate per dar vita a linguaggi inediti. Tuttavia, nel presente intervento, l'esame delle voci bibliografiche selezionate da Bologna sull'arte bizantina consente di rintracciare le ragioni di metodo che sottendono alle scelte dell'autore rispetto alla maggiore storiografia sull'argomento, da quella tedesca a quella francese e italiana. La vistosa assenza dei classici della Scuola di Vienna, la preferenza data agli autori francesi, l'accoglienza piena della bibliografia italiana di Pietro Toesca e di Roberto Longhi vengono spiegati nel quadro di un metodo che segna l'abbandono dei concetti di tipo generalizzante e categoriale, come gli stessi termini di oriente o occidente, a favore di un più ravvicinato contatto con la storia delle opere e degli artisti, che si configura come omaggio a una originale accoglienza della lezione di Benedetto Croce.

The subject matter of the present paper is the so-called Byzantinische Frage, the Byzantine question, as the historiographical topic appears in Ferdinando Bologna's 1962 book La pittura delle origini. One does not find an explicit stand there on the theoretical aspects of the relationship between Byzantine and Western art, which have fueled a long debate and divergent positions among European and Italian scholars. Bologna prefers to focus his attention directly on the works, checking them for cultural components that can be traced back to the East or to the West and those that have blended to give rise to new expressive results. However, in the present paper, an examination of Bologna's selected bibliographical entries on Byzantine art allows us to trace the methodological reasons behind his choices, compared to the major historiography on the subject in German, French, and Italian. The conspicuous absence of the classics of the School of Vienna, the preference given to French authors, and the full acceptance of the Italian bibliographical contributions of Pietro Toesca and Roberto Longhi are explained within the framework of a method that marks the abandonment of generalizing and categorical concepts, such as the very terms East or West, in favor of a closer contact with the history of works and artists – a method that can be taken as Bologna's personal interpretation of Benedetto Croce's ideas.

Anch'io come tutti comincio con un ringraziamento alla prof.ssa Cioffi per l'invito e, in più, parlando nell'ultima giornata, con la maggior parte del convegno già svolta, posso aggiungere a lei, e a tutti coloro che hanno partecipato all'allestimento del convegno, un particolare riconoscimento per averci fatto toccare con mano quanto la lezione di Ferdinando Bologna sia oggi duratura e vivace e come si sia distribuita su diversi campi di ricerca alimentando molti spunti di metodo, quelli che in tutte le sue ricerche, anche quando siano state altamente specialistiche, erano sempre impliciti e adatti a essere sviluppati in più vaste direzioni.

A proposito di metodo, che è ciò di cui mi accingo a parlare, comincio col dire che: c'è un luogo specifico in cui Ferdinando Bologna fa il punto teorico sulle questioni di metodo, ed è il noto saggio sui *Metodi di studio dell'arte italiana* uscito nella *Storia dell'arte*

Einaudi nel 1979¹. Un saggio importante, che cita e discute decine di fonti relative a cinque secoli di storiografia artistica; un testo che non mancò di suscitare accoglienze alterne sui giornali del tempo; *L'Espresso* parlò di «dinamite pura», molto si polemizzò sull'«attacco personale» a Giulio Carlo Argan da parte di un «marxista con tessera, longhiano d'adozione», come si leggeva in un articolo del 18 febbraio 1979 che si intitolava *I dieci giorni che sconvolsero Venezia*, con riferimento alla turbolenta presentazione del volume Einaudi nella sede della Fondazione Querini Stampalia di Venezia².

* Università degli Studi 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli - Dipartimento di Scienze Umanistiche (carmela.vargas@docenti.unisob.na.it)

1. BOLOGNA 1979, pp. 165-282.

2. CHESSA - RIVA 1979, pp. 46-55. Per la controversia acco-

Oggi, scomparsi molti dei protagonisti diretti di quelle polemiche e di quella stagione editoriale, caratterizzata, come si legge nella premessa redazionale della *Storia dell'arte Einaudi*, da una dichiarata volontà di fare «un'impresa scientifica di tendenza»; oggi, a distanza di oltre quarant'anni, è a tutti evidente quanto quel bel saggio di Bologna vada non certo respinto, ma semplicemente restituito al particolare campo di forze storiche di cui resta tuttora una testimonianza essenzialmente polemica. Oggi è evidente che proprio il contesto ideologico in cui il saggio maturò concorse ad accentuarne i tratti di battaglia intellettuale, volutamente estremista, decisa a rendere palese il proprio schieramento di parte.

Non si spiegherebbe diversamente uno dei casi più eclatanti della disamina storiografica condotta in quelle pagine: vale a dire la condanna senza appelli dell'iconologia, trattata senza nessun riconoscimento dei meriti inoppugnabili di quella tradizione storiografica, neppure quando la si fosse osservata, come Bologna faceva, nelle opere dei suoi padri fondatori, da Warburg a Panofsky, anch'essi coinvolti nella condanna, al pari dei loro epigoni più fuorvianti rispetto alle indicazioni d'origine; allo stesso modo, la lettura delle fonti, di cui Bologna era senz'altro un più che raffinato conoscitore, veniva in quel caso condotta rispetto a un unico punto di vista, che era (com'è noto) la posizione assunta, dai vari autori analizzati, sul tema della valutazione o svalutazione delle componenti materiali degli oggetti artistici; deducendone una petizione di conservatorismo culturale, politico e sociale, qualora quegli antichi autori avessero negato le componenti manuali e materialistiche delle opere d'arte e, al contrario, una posizione culturalmente socialmente e politicamente progressista, se le avessero riconosciute.

Una polarizzazione che oggi appare certamente troppo rigida e che rischia di trasformare certi tratti generali, comuni al periodo storico in cui quelle fonti furono scritte, in qualcosa di troppo diverso: una specie di scelta politica consapevole degli autori, come se tutti loro, da Zuccari a Lomazzo, Gilio, Paleotti, avessero contribuito volutamente, con una strategia congiunta e progettata, a creare il discrimine tra arti minori e maggiori, tra idealità e manualità. Cose che, invero, oggi appaiono più sfumate, riflesso dei tempi in cui quegli autori vissero, pensarono e scrissero, esito della consuetudine interpretativa del loro momento storico, e assai meno la scelta politica e sociale dei singoli.

Detto ciò, che è solo il frutto naturale del trascorrere del tempo e dell'avanzare degli studi, resta ancora vero che quel saggio è stato essenziale per molti degli allievi di Bologna, che lo hanno a lungo compulsato, ricavan-

done infinite suggestioni e su di esso fondando buona parte della loro stessa formazione alla storia dell'arte (io sono tra questi).

Eppure, laddove Bologna non fa dichiarazioni di principio, ma semplicemente studia e scrive secondo il proprio metodo di lavoro, la sua lezione risulta tanto più convincente e ancora oggi valida, ritenibile, qualora la si sappia compiutamente praticare, il che non è cosa facile.

Allora, vorrei qui accennare a certe lezioni di metodo per così dire *indirette* di cui abbonda tutta la sua vasta bibliografia.

Gli esempi potrebbero essere tratti da ogni campo, e qui è stato fatto dai relatori che mi hanno preceduto: un nuovo modo di considerare la storia della miniatura, la geografia artistica del Medioevo, la produzione artistica del Quattrocento, inseguita lungo le rotte mediterranee; un nuovo modo di impostare (ma meglio sarebbe dire fondare) lo studio della scultura lignea (insieme a Raffaello Causa), o lo studio del Cinquecento meridionale, a cominciare da quelle schede di catalogo di una mostra come *Fontainebleau e la Maniera italiana* (ancora con Raffaello Causa), dentro cui c'è il germe di altre rotte accanto a quelle mediterranee, questa volta centro e nord-europee, che ridefiniscono l'interpretazione, allora, nel 1952, del tutto aurorale, del Cinquecento meridionale³. E naturalmente si potrebbe continuare con il Sei, Settecento, Ottocento, ogni volta trovando prospettive di inquadramento dense di novità e tali da risultare efficaci ancora oggi.

Scelgo dunque, tra i tanti possibili esempi, uno che risale agli anni Sessanta e che riguarda una questione non troppo esplorata (credo) nella sua bibliografia: il modo cioè di inserirsi dentro la *vexata quaestio* della cosiddetta *byzantinische Frage*, la questione bizantina.

È noto che si tratta come di un fiume carsico che scorre lungo secoli di storiografia, a datare almeno dai grandi repertori seicenteschi del tempo di Luigi XIV in Francia, allorché Charles Du Cange, grande pioniera della bizantinistica, avvia una ricerca che porterà a opere che ancora oggi costituiscono un indispensabile strumento di lavoro: dizionari, glossari, storie di imperatori, fonti giuridiche, storiche, poetiche, letterarie; repertori di numismatica, di sigillografia, di epigrafica. Una storiografia che coinvolge il Settecento di Voltaire e Montesquieu e tutta la stagione del razionalismo illuminista; che registra un apporto internazionale, tra cui si segnalano titoli destinati a condizionare lungamente gli studi sull'argomento, come è il caso dell'Inghilterra da cui proviene la celebre opera di Edward Gibbon, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1766-88.

Ma, se questi sono alcuni dei primordi della *questione*, ancora concentrati sulla raccolta della materia pri-

glienza del saggio di Bologna, mi sia permesso rinviare a VARGAS 2007, pp. 93-111.

3. BOLOGNA - CAUSA 1952.

ma e meno sull'analisi critica della stessa, gli studiosi concordano che è soprattutto l'Ottocento che trasforma queste grandi raccolte di materiale in *corpora* ragionati, a partire dai quali prende forma uno scarto critico verso l'interpretazione e la comparazione con la storia e la storia dell'arte occidentali⁴. Ed è a questo punto che spicca la storiografia tedesca, la quale fornisce dal 1828 al 1897 i 50 volumi del *Corpus bonnense*, a cura di Barthold Georg Niebuhr, opera che completa e arricchisce il precedente *Corpus du Louvre* che aveva pubblicato nel 1819 il suo ultimo volume, dei 24 di cui si componeva, cominciati come ho detto fin nel Seicento di Luigi XIV e Colbert. C'è poi il versante balcanico che, negli anni che vanno dal riassetto di quell'area tormentata, cioè dal congresso di Berlino del 1878 alle guerre balcaniche del 1912-13, fornisce l'apporto di una storiografia legata a doppio filo con esigenze di riscatto politico, una storiografia che tenta di ricostruire le proprie radici slave mostrandole inscindibili dalla conoscenza e dalla storia dell'impero di Bisanzio. Allo stesso modo, una parte della storiografia russa incrementa e incoraggia il movimento separatista delle nazionalità slave in funzione antiaustriaca e, pertanto, produce una vasta serie di studi che aprono il filone della bizantinistica socioeconomica, attiva almeno fino alla rivoluzione del 1917⁵.

Tuttavia, gli studiosi specialisti di questo argomento concordano nel fissare agli anni Ottanta dell'Ottocento, in età positivista, la data di nascita della bizantinistica come scienza moderna: è il periodo della *Storia delle province* di Theodor Mommsen, nel 1885 (l'autore già aveva scritto nel 1854-56 la *Storia di Roma*), della *Storia della letteratura bizantina* di Karl Krumbacher, nel 1891, della fondazione della rivista, ancora oggi punto di riferimento per questo tipo di studi, *Byzantinische Zeitschrift*, fondata anch'essa da Krumbacher nel 1892.

Ed è l'epoca di una serie di viaggi di esplorazione, di scavi archeologici, e di grandi scoperte archeologiche, che perlustrano le regioni meno battute dell'Oriente tardo ellenistico e dei territori di pertinenza islamica: sono spedizioni condotte da russi, tedeschi, francesi, danesi (tra cui è celebre quella rocambolesca di Johannes Østrup, che fa a dorso di cammello il viaggio di ritorno da Palmyra, in Siria, alla Danimarca) non slegate dalla politica coloniale che in molte occasioni, a tutti i costi, comporterà lo spostamento di quei tesori d'arte scoperti in lontani territori verso molti musei europei: il caso più noto è quello del Pergamonmuseum di Berlino, ma nella storia di estradizione di reperti orientali rientrano il Louvre, l'Ermitage, il British e molti altri

musei occidentali.

Tutti questi accenni, di una storia che è ovviamente tanto più articolata e complessa di così, sembrano non riguardare la storiografia italiana e non riguardare Ferdinando Bologna, anche solo per motivi cronologici. Ed è infatti vero che l'Italia non partecipa a questa prima fase della *questione bizantina*: per una serie di motivi, tra cui non ultimo il fatto che, più tardi di Francia, Inghilterra o Germania, l'Italia avrà una politica coloniale e un interesse anche culturale per l'Oriente.

Tuttavia, a essere coinvolto nella *questione bizantina* fin dalla prima ora, e con una posizione che spicca per originalità e indipendenza nel contesto italiano della prima metà del Novecento, è il primo maestro di Ferdinando Bologna, colui con il quale Bologna si laureò a Roma nell'anno accademico 1947-48, cioè Pietro Toesca che, di lì a poco, nel 1950, avrebbe concluso la sua carriera accademica. Se aggiungiamo che, nello stesso 1948, il giovane Bologna era borsista all'Istituto di Studi Storici di Benedetto Croce a Napoli, in contatto con storici come Pugliese Carratelli o Federico Chabod, che quell'istituto frequentavano come titolari di seminari e di lezioni, si delinea a sufficienza il contesto di formazione di Ferdinando Bologna, riconoscibile anche nel prosieguo degli anni maturi e che lo avrebbe indirizzato a prendere la propria posizione su ciò che la *questione bizantina* sarebbe diventata in Italia negli anni successivi, quelli in cui anch'egli avrebbe fatto la sua parte. Gli anni Sessanta, cioè, in cui Bologna scrive *La pittura delle origini*⁶ e contemporaneamente si prende cura dei fascicoli dei *Maestri del colore* dedicati alla *Pittura medievale*, alla *Miniatura medievale* o a *Cimabue*⁷.

Di mezzo, però, tra quegli anni di formazione appena evocati e quelli in cui scrive queste opere, c'era stato il *Giudizio sul Duecento* di Longhi del 1948, uscito sulla rivista di Longhi stesso *Proporzioni*, retrodatato al 1939 e con un *Corollario*, datato 1947, nonché un nutrito apparato di note al catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937, curato dalle *due Giulie* (Brunetti e Sinibaldi) e uscito molti anni dopo la mostra stessa, solo nel 1943. E anche c'era stato il saggio sulla letteratura bizantina di Giorgio Pasquali, del 1941, pubblicato su *Civiltà moderna*⁸.

Tanto il *Giudizio* di Longhi che il saggio di Pasquali erano delle vere e proprie invettive contro Bisanzio, sia in materia di arte figurativa che di letteratura e poesia.

Quindi Bologna, che fin dalla data di fondazione della rivista di Longhi *Paragone*, nel 1950, faceva parte di quella ristretta redazione e aveva incrementato la sua frequentazione di Longhi, si trovava a dover comporre

4. MOMIGLIANO 1950 per un inquadramento di vasto respiro storiografico del passaggio dalla raccolta dei materiali alla loro interpretazione tra Seicento e Ottocento.

5. Per una disamina critica della bibliografia bizantinistica qui citata: RONCHEY 2002a.

6. BOLOGNA 1962.

7. BOLOGNA 1963; BOLOGNA 1966a; BOLOGNA 1966b.

8. LONGHI 1948; BRUNETTI - SINIBALDI 1943; PASQUALI 1941. Cfr. su ciò: BERNABÒ 2003; DE MARCHI 2017.

istanze molto diverse tra loro, sull'argomento bizantino: la posizione filobizantina di Toesca, quella opposta di Longhi e di Pasquali, quella crociana, anch'essa renitente al pieno apprezzamento dei valori spirituali ed estetici della poesia bizantina.

La *Pittura delle origini* ha un apparato bibliografico che, pur presentato come sintetico e parziale dall'autore, non lo è affatto e, anzi, proprio per il carattere di selezione ragionata che si impone e che dichiara, permette oggi di valutare i criteri della selezione e lo schieramento di metodo che a essa è sotteso, come personale equilibrio e presa di posizione tra le tendenze storiografiche appena accennate.

È stato già detto per altre bibliografie, per esempio per quella longhiana del *Piero della Francesca*, che esse sono saggi di metodo sull'argomento al quale si riferiscono. Io penso che anche quella della *Pittura delle origini* di Bologna possa rientrare in una simile categoria.

In fatto di storiografia bizantina, in essa vi è netta prevalenza della storiografia francese e inglese rispetto a quella tedesca, che, pur essendo presente, è scelta non tanto nei suoi classici fondativi, bensì nei suoi sviluppi più prossimi alle date del libro stesso.

Diversamente, in Toesca, in maniera inedita in Italia, in *Pittura e miniatura in Lombardia* del 1912, e poi ancora nel *Medioevo* del 1927, la bibliografia tedesca delle più antiche fasi della *questione bizantina* era fortemente rappresentata. In realtà, Toesca mostrava di conoscere e immettere nel dibattito italiano quella bibliografia tedesca già nei lavori di argomento bizantino cui si era dedicato fin dal 1905-06⁹; già a quelle date, si mostrava pienamente aggiornato sui libri della Scuola di Vienna appena usciti e anche su testi recensiti in Europa con una certa carica polemica, come il libro del 1901 di Josef Strzygowski, *Orient oder Rom*, ancora oggi non tradotto in italiano (ma neanche in inglese o francese); un capolavoro polemico¹⁰ che aveva rivoluzionato l'immagine tradizionale della genesi dell'arte paleocristiana e medievale d'Occidente, spostando l'attenzione decisamente verso l'Oriente, l'Iran, la Siria e addirittura verso i popoli nomadi delle steppe nord europee e siberiane¹¹.

Toesca recepisce precocemente il volume, lo discute, ne distingue i tratti apertamente polemici da quelli più schiettamente innovativi e, soprattutto, ne condivide buona parte dell'apertura verso l'Oriente.

In realtà, proprio questa sua attenzione a quel tipo di bibliografia gli aveva procurato una posizione di relativo isolamento nel contesto italiano contemporaneo

(con l'eccezione di Adolfo Venturi, che invece aveva fruttuosamente dialogato con quella storiografia nella sua *Storia dell'arte italiana*, il cui primo volume usciva anch'esso nel 1901, come il libro di Strzygowski)¹². Una minoranza, dunque, in un'Italia scientifica molto lenta a registrare quelle opere e ancor meno disposta a condividerne i risultati. Prova ne sia la vicenda che occorre a Toesca negli anni Trenta, quando fu oggetto di una serie di attacchi personali condotti soprattutto dal *Giornale d'Italia*, quotidiano nazionale filofascista, che dedicava regolarmente la sua terza pagina agli eventi artistici. Bersaglio polemico degli elzeviri del giornale furono, sul versante europeo, Strzygowski (professore a Vienna dal 1909 al 1934, titolare della cattedra di storia dell'arte nella medesima università di Riegl e di Wickhoff), in quegli anni, gli anni Trenta, all'apice della sua fama, titolare di un'imponente bibliografia, conferenziere da centinaia di ascoltatori in mezza Europa, conosciuto e ascoltato anche in Asia e in America.

Sul versante italiano, invece, i bersagli del *Giornale d'Italia* furono Pietro Toesca e Lionello Venturi. Del primo era fresca l'eco europea del suo *Medioevo*, di quello stesso 1927 in cui erano usciti il *Piero della Francesca* di Longhi e *La prospettiva come forma simbolica* di Panofsky; del secondo, Lionello Venturi, era uscito nel 1926 *Il gusto dei primitivi*.

In controtendenza rispetto all'ideologia del fascismo, Toesca rimase fermo nel suo giudizio che dichiarava l'arte medievale italiana debitrice dell'arte bizantina. A quel tempo, oltre all'insegnamento universitario romano, Toesca dirigeva la sezione di Storia dell'Arte Antica e Medievale dell'Enciclopedia italiana; era senz'altro lo storico dell'arte medievale italiano più autorevole del tempo che, con il suo rifiuto di piegarsi al nazionalismo culturale corrente e contemporaneamente titolare di quelle posizioni istituzionali di prestigio che lo rendevano difficilmente attaccabile, rappresentò la spina nel fianco di intellettuali e uomini di potere fascisti. D'altra parte, Toesca accolse proprio nell'Enciclopedia Italiana, senza pregiudizi, la voce «Bizantina, Letteratura» di Giorgio Pasquali che Silvia Ronchey ha avuto modo di definire «l'esempio più insigne dell'incomprensione e del disprezzo della cultura accademica italiana per Bisanzio»¹³. Quanto a Lionello Venturi, anch'egli mostrava simpatia per l'arte bizantina, le cui tracce andava riscontrando tra gli impressionisti e in pittori come Matisse e Rouault, e il suo libro del 1926 finì nella lista nera degli studiosi sfavorevoli al fascismo, dato il consenso a un'arte che, com'è noto, finirà di lì a poco con l'essere ritenuta *degenerata*¹⁴.

9. TOESCA 1905, pp. 309-313; TOESCA 1906, pp. 35-44.

10. Così definito in MARCHAND 1994, p. 112.

11. STRZYGOWSKI 1901. La traduzione in italiano del volume è in corso di stampa, a cura di chi scrive, presso la casa editrice Viella di Roma. Sulla ricezione europea del volume: FOLETTI - LOVINO 2018.

12. AGOSTI 1996, pp. 154-157.

13. RONCHEY 2002a, p. 165, con riferimento a PASQUALI 1930.

14. Figlio del senatore Adolfo Venturi, Lionello era partito volontario per la Prima guerra mondiale, aveva partecipato alla

Ma, tornando al saggio bibliografico di Bologna, da cui siamo partiti, ci si accorge che, pur essendoci naturalmente molti titoli di Toesca, mancano quelli della bibliografia tedesca che ho appena definito come fondativa della *questione bizantina* anche se, come si è detto, quella bibliografia era presente in Toesca. Manca Strzygowski, e questo si può anche comprendere dato che, nel 1962, quando Bologna scriveva, era già molto radicata una sorte di *damnatio memoriae* in cui questo autore era incorso, dal momento che negli ultimi tempi della sua vita (morì nel 1941, nato nel 1862) aveva mostrato espliciti segni di adesione all'ideologia nazista; era stato duramente attaccato da Berenson come «l'Attila della storia dell'arte»¹⁵ e, soprattutto, era stato escluso dalla *Storia della Scuola di Vienna* scritta da Schlosser nel 1934¹⁶. Ma nella bibliografia di Bologna manca anche *Industria artistica tardo-romana* di Riegl del 1901, che aveva avuto un'edizione italiana fin dal 1953, con introduzione al testo di Sergio Bettini, e manca Wickhoff, autore de *La Genesi di Vienna*, capolavoro del 1895, anch'esso tradotto in italiano nel 1946, con il titolo di *Arte romana* e prefazione di Carlo Anti¹⁷.

Perché non ci sono questi libri in Bologna? E ci sono invece molti testi francesi, inglesi, russi, relegando quelli tedeschi agli studi specialistici di settore, tra i quali sono inclusi anche articoli e scritti di Otto Demus, per esempio, che era stato un allievo di Strzygowski, ma escludendo tutti quelli di carattere generale sull'arte bizantina: perché?

Una prima risposta si può senz'altro ricavare da quanto già osservò Francesco Gandolfo parlando de *La pittura delle origini*, in occasione della giornata celebrativa sui libri di Ferdinando Bologna, alla quale lo stesso Ferdinando fu presente nel 2005, all'università Suor Orsola Benincasa, come molti di noi certamente ricordano. Gandolfo osservava, allora, che quel libro entra poco o niente nel fenomeno di interlocuzione tra Oriente e Occidente, vale a dire nell'aspetto più caldo e dibattuto della *questione bizantina* e si concentra piut-

tosto su altri versanti, meno globali e maggiormente rivolti alle opere e alle regioni artistiche della pittura medievale¹⁸. Ciò che è senza dubbio vero.

Ma qualcosa si può aggiungere, io credo. Tanto più che, se è vero che il saggio bibliografico di Bologna è soprattutto ricco di opere su argomenti specialistici, include comunque una sezione che riguarda l'arte bizantina in generale, specificando in premessa che la si considera largamente implicata con la storia dell'arte occidentale. Allora forse la selezione, che segue immediatamente a questa breve premessa, ha qualcosa a che fare con quella che ho prima definito una lezione di metodo indiretta.

Lezione di metodo che, in questo caso, a mio modo di vedere, mette insieme Toesca Longhi Croce.

Vengono citati, per le opere di carattere generale, i francesi Charles Diehl, George Duthuit, André Grabar, i russi Muratoff, Lazarev; il tedesco Weitzmann; per le questioni di metodo il rinvio è esclusivamente al *Giudizio sul Duecento* di Longhi, e ancora a Lazarev, autore della *Storia della pittura bizantina* del 1947. Distribuiti, poi, in altre sezioni bibliografiche, compaiono Toesca, Sergio Bettini, Geza de Francovich, Ernst Kitzinger¹⁹.

Atteniamoci al solo riferimento francese.

La stessa voce enciclopedica della Treccani, cui ho prima accennato, venne affidata proprio a Charles Diehl, l'autore maggiormente rappresentato nella bibliografia di Bologna; fu lui a occuparsi della «Bizantina, Arte», all'interno della voce complessiva sulla «Bizantina, civiltà»: scelto da Toesca, dunque, che lasciò convivere Diehl con la *requisitoria* antibizantina di Pasquali, che in quel contesto si occupava di letteratura. Risultarono così affiancate la posizione estremista di Pasquali con una voce storico-artistica niente affatto ostile all'arte bizantina né alla tesi della forte interazione di quest'arte con quella italiana paleocristiana e medievale, in ciò concordando con le convinzioni che Toesca medesimo aveva da sempre espresso.

In realtà, dopo le aperture così precoci compiute da Toesca rispetto alla storiografia tedesca, è proprio la storiografia francese che attecchisce in Italia molto più di quella tedesca in fatto di *questione bizantina*. Ed è questa qualificata storiografia che consente all'Italia di superare una fase iniziale di interesse per Bisanzio, che aveva avuto carattere manierato e antiscientifico, specialmente attraverso la rivista di Angelo Sommaruga *Cronaca Bizantina*, che usciva impaginata come un codice medievale, ma senza alcuna attenzione filologica, mescolando esotismi vari (tra cui molte cineserie) e affidando alle fantasticherie decorative di Aristide Sartorio un immaginario tra il decadente e il morboso che molto contribuì a inquinare la realtà storica su Bisanzio. La rivista uscì in due serie (1881-85, la prima e 1885-86, la seconda, sotto la direzione di Gabriele D'Annunzio).

fondazione dei fasci di Torino, ma era poi entrato in dialogo con Benedetto Croce, che sempre più andava configurandosi come il referente dell'opposizione a Mussolini; Lionello era passato così all'antifascismo, aveva deciso l'emigrazione in Francia e poi, dopo il rifiutato giuramento al regime nel 1931, si era stabilito negli Stati Uniti, tornando in Italia solo dopo la Liberazione. Sugli attacchi a Toesca e a Lionello Venturi, BERNABÒ 2001; sul rapporto tra arte bizantina e pittura delle avanguardie: BULLEN 1999; LABRUSSE 1999; BULLEN 2003; LACHNIT 2005; KOSTIS 2006.

15. BERENSON 1948, pp. 23-24.

16. SCHLOSSER 1934.

17. RIEGL 1901; WICKHOFF 1895. L'opera fu tradotta precocemente in inglese da Eugenia Strong, studiosa di arte romana: WICKHOFF - STRONG 1900; conosciuta in Italia solo nel secondo dopoguerra grazie alla traduzione e curatela di Maria e Carlo Anti: WICKHOFF - ANTI 1947.

18. GANDOLFO 2007, pp. 13-19.

19. BOLOGNA 1962, p. 248.

Anche la Francia era passata attraverso una commistione deleteria (deleteria per le sorti scientifiche della bizantinistica) tra estetica decadente e orientalismo indistinto: basti pensare al travolgente successo lì ottenuto, al teatro della Porte Saint Martin, dal dramma di Victorien Sardou, *Théodora*, musicato da Massenet e interpretato da Sarah Bernhardt; dramma a cui assistette anche il giovane Diehl che, unica voce in controtendenza rispetto alle ovazioni di critica e di pubblico, lo ritenne «un'intollerabile deformazione letteraria»²⁰; o basti pensare, su un altro livello qualitativo, alla raccolta *Jadis e naguère* di Paul Verlaine o ai gingilli orientaleggianti che ornavano la biblioteca del pittore des Essentes in *A rëbours* di Huysmans, biblioteca in cui figurava il *Glossarium* di Du Cange accanto a una brulicante pletora di oggetti esotici.

Gran parte di questa estetica anti-filologica fu importata in Italia²¹ da D'Annunzio, da Carducci, dalla *Cronaca Bizantina*, a preferenza della rigorosa ricerca della Scuola di Vienna e della storiografia di Germania. Ma è altrettanto vero che la reazione non tardò ad arrivare nella stessa Francia.

Gustave-Léon Schlumberger, pur essendo un mondano, frequentatore dei salotti parigini aristocratici, amico adorante di Sarah Bernhardt, citato da Proust nella *Recherche* tra gli ospiti dei Guermantes, fu autore di grande affidabilità scientifica in fatto di numismatica e sigillografia, pubblicò in Francia fonti lette di prima mano e una *Épopée Byzantine* (1896-1905), in quattro volumi, che ancora oggi è tenuta come un capolavoro di bizantinistica affidabile. Come lui, Charles Diehl, capace nel 1908 di un'esplorazione a tutto campo della politica e della storia di Bisanzio passando dall'osservatorio, allora inedito e gravato di stereotipi, del potere femminile imperiale (*Figure byzantine*, 1908): autori capaci di fondere un alto livello tecnico e scientifico con una raffinata vocazione narrativa, letteraria, diversa e distante dalla tassonomia qualche volta ossessivamente analitica dei tedeschi, impegnati a evitare ogni tratto personale perfino nella scrittura, in nome del rigore della catalogazione e della descrizione più dettagliata possibile (la *Beschreibung*).

I libri francesi che Bologna cita e considera sono quindi quelli della seconda ondata di letteratura bizantinistica anti-decadente: appartengono a una linea di pensiero che, nell'avanzare del tempo, fornirà non pochi agganci alla cosiddetta «storia vivente» delle *Annales* di Marc Bloch e Lucien Febvre nel 1929. Ed è una linea di ricerca che aveva convinto, come abbiamo visto, anche Toesca in Italia, che la registrava come sviluppo moderno degli studi pionieristici della Scuola di Vienna, pur da lui stesso onorati.

Resta da capire perché, diversamente da Toesca, Bologna escludesse dal suo novero bibliografico perfino i

classici del versante austro-germanico. Io penso che ciò abbia a che fare non più con Toesca, bensì con le altre voci che egli aveva incluso e assorbito nel proprio itinerario culturale e metodologico. Cioè Longhi e Croce, oltre al fatto, naturalmente prevalente, che negli anni Sessanta egli era già uno studioso maturo dotato di un suo indipendente apparato critico e culturale. Diversamente da Longhi, che per tutta la vita provò a intaccare quello che definì il *carapace* di Benedetto Croce sul punto del giusto apprezzamento da dare ai mezzi tecnici nelle arti figurative, di cui voleva invano convincere il filosofo²²; o sul punto della necessità di *fare storia dell'arte* oltre che storia delle *persone artistiche*, Bologna arrivò a un dialogo diverso con Benedetto Croce e ne seppe trarre qualcosa di più conciliante con il proprio indirizzo di metodo. Dimostrò con la sua ricerca che poteva non esserci conflitto tra l'indagine filologica condotta sulle personalità singole e l'estensione al contesto storico di un intero periodo²³. Dimostrò nel merito che l'analisi dell'opera degli artisti, quando fosse condotta prestando la massima attenzione alle componenti individuali e poetiche, ma non disgiunte dalle coordinate storiche di riferimento, sottraeva l'azione del singolo all'isolamento solipsistico e animava la storia non di schemi astratti, di matrice purovisibilista, bensì di gesti umani concreti, che erano proprio le opere dei singoli artisti.

Si poteva fare così storia di uomini, perfino addentrandosi nella loro vicenda spirituale più intima, come voleva Croce, ma sempre considerando che questi uomini erano artisti: pertanto, avevano popolato la storia di opere concrete, intorno alle quali avevano affrontato e risolto problemi tecnici, di committenza, di geografia, di relazione con altre opere dentro le quali avevano impresso, materialmente, la propria individualità.

La vecchia storiografia austro-germanica, seppure gloriosa, restava indietro con i suoi macro-problemi di Sviluppo, Origine, Interpretazione, Volere artistico (*Entwicklung, Ursprung, Deutung, Kunstwollen*). Lo stesso rapporto Oriente-Occidente, Oriente o Roma, diventava una questione mal posta nella sua interna opposizione e perfino nella sua consistenza categoriale: la storia multiforme delle opere; la geografia policentrica dei luoghi; la varietà infinita delle persone artistiche frantumavano le etichette totalizzanti a vantaggio di opere e di maestri accuratamente restituiti, uno ad uno, alla propria storia materiale, culturale e spirituale.

22. LONGHI 1952. Sul ruolo svolto da Croce in Italia rispetto alla ricezione degli autori della Scuola di Vienna, SCARROCCIA 2006, pp. 91-147.

23. Una posizione che emerge non solo dall'intera bibliografia di Bologna, ma anche dalla recensione da lui scritta sul *Giudizio sul Duecento* di Longhi, BOLOGNA 1949, che differisce dagli schieramenti decisamente ostili di altri recensori del polemico intervento di Longhi, come SALVINI 1948, BETTINI 1949-1950, GARRISON 1950-51, BETTINI 1954, VARGAS 2019.

20. RONCHEY 2007, p. IX; cfr. anche RONCHEY 2002b, pp. 19-43.

21. SORMANI 1975.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AGOSTI 1996 = G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.
- BERENSON 1948 = B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze (1948), traduzione in italiano di M. Praz, Milano 1990.
- BERNABÒ 2001 = M. Bernabò, "Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista del 1930", in *Byzantinische Zeitschrift* 1, XCIV, 2001: 1-10.
- BERNABÒ 2003 = M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003.
- BETTINI 1949-1950 = S. Bettini, "Studi recenti sull'arte bizantina", in *La Critica d'arte* 28, ser. III, VIII, 1949-1950: 135-147.
- BETTINI 1954 = S. Bettini, "Gli studi sull'arte bizantina", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. II, XXIII, fasc. I-II, 1954: 13-32; poi in *Tempo e forma*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 2020: 81-113.
- BOLOGNA 1949 = F. Bologna, "Roberto Longhi. Giudizio sul Duecento. Proporzioni, II. 1948", in *Lo Spettatore italiano* 3, II, marzo 1949: 50-52.
- BOLOGNA 1962 = F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma - Dresden 1962.
- BOLOGNA 1963 = *Cimabue*, serie de *I maestri del colore*, n. 11, Milano 1963.
- BOLOGNA 1966a = *La pittura del Medioevo*, serie de *I maestri del colore*, n. 251, Milano 1966.
- BOLOGNA 1966b = *Miniatura medievale*, serie de *I maestri del colore*, nn. 202-203, Milano 1966.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "I metodi di studio della storia dell'arte italiana e il problema metodologico oggi", in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino 1979: 165-282.
- BOLOGNA - CAUSA 1952 = *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo, 26 luglio - 12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1952.
- BRUNETTI - SINIBALDI 1943 = G. Brunetti - G. Sinibaldi, *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, Firenze 1943.
- BULLEN 1999 = J.B. Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900-14", in *The Burlington Magazine* 1160, Vol. 141, Nov. 1999: 665-675.
- BULLEN 2003 = J.B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, New York - London 2003.
- CHESSA - RIVA 1979 = P. Chessa - V. Riva, "I dieci giorni che sconvolsero Venezia", in *L'Espresso* 7, 18 febbraio 1979: 45-46.
- DE MARCHI 2017 = A. De Marchi, "Perché vale ancora la pena di fare i conti col *Giudizio sul Duecento*?", in *Il Mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del seminario di studi *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi* (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari - A. De Marchi - D. Benati - A. Galli, Bologna 2017: 25-58.
- FOLETTI - LOVINO 2018 = I. Foletti - F. Lovino, *Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, Roma 2018.
- GANDOLFO 2007 = F. Gandolfo, "La pittura italiana delle origini e gli studi sull'alto medioevo", in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, atti delle giornate di studio (Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 13-19.

- GARRISON 1950-51 = E.B. Garrison, "The Role of Criticism in the Historiography of Painting", in *College Art Journal* 2, X, 1950-1951: 110-120.
- KOSTIS 2006 = K. Kourelis, "Byzantium and the Avant-Garde: Excavations at Corinth, 1920s-1930s.", in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 2, vol. 76, 2007: 391-442.
- LABRUSSE 1999 = R. Labrusse, *Matisse: La condition de l'image*, Paris 1999.
- LACHNIT 2005 = E. Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, Wien - Köln - Weimar 2005.
- LONGHI 1948 = R. Longhi, "Giudizio sul Duecento", in *Proporzioni* II, 1948: 5-54; poi in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VII, 'Giudizio sul Duecento' e Ricerche sul Trecento nell'Italia centrale, 1939-1970, Firenze 1974: 1-53.
- LONGHI 1952 = R. Longhi, "Omaggio a Benedetto Croce", in *Paragone* 35, 1952: 3-9; poi in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. XIII, *Critica d'arte e buongoverno (1938-1969)*, Firenze 1985: 243-248.
- MARCHAND 1994 = S. Marchand, "The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski", in *History and Theory*, vol. 33, *Proof and Persuasion in History*, Wesleyan University Press, 1994: 106-130.
- MOMIGLIANO 1950 = A. Momigliano, "Ancient History and the Antiquarian", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3/4, vol. 13, 1950: 285-315.
- PASQUALI 1930 = G. Pasquali, "Bizantina, letteratura", in A. Pernice - G. Pasquali - G. Ferrari - C. Diehl - E. Wellesz, *Bizantina, civiltà*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. VII, Roma 1930, *ad vocem*.
- PASQUALI 1941 = G. Pasquali, "Medioevo bizantino", in *Civiltà moderna*, XIII, 1941: 289-320; poi in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951: 93-129.
- RIEGL 1901 = A. Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), con Nota introduttiva di S. Bettini, Firenze 1953.
- RONCHEY 2002a = S. Ronchey, *Lo stato bizantino*, Torino 2002.
- RONCHEY 2002b = S. Ronchey, "Teodora femme fatale", in *La decadenza*, a cura di S. Ronchey, Palermo 2002: 19-43.
- RONCHEY 2007 = S. Ronchey, "Charles Diehl, o del bizantinismo", introduzione a C. Diehl, *Figure bizantine*, Torino 2007: VII-XIV.
- SALVINI 1948 = R. Salvini, "Apologia di Bisanzio", in *Rassegna d'Italia* 11, III, nov. 1948: 1132-1141; poi in *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, vol. I, Firenze 1987: 289-298.
- SCARROCCHIA 2006 = S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006.
- SCHLOSSER 1934 = J. Von Schlosser, "La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria" (1934), in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936, ristampa anastatica Milano 2014: 67-177.
- SORMANI 1975 = E. Sormani, *Bizantini e decadenti nell'Italia bizantina*, Bari 1975.
- STRZYGOWSKI 1901 = J. Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901.
- TOESCA 1905 = P. Toesca, recensione a "Josef Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, III: Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst. Vienna 1903", in *Rivista storica italiana*, serie III, vol. XXII, 1905: 309-313.
- TOESCA 1906 = P. Toesca, "Cimeli bizantini: il calamaio d'un calligrafo, il cofanetto della cattedrale di Anagni", in *L'Arte*, 1906: 35-44.

VARGAS 2007 = C. Vargas, "I metodi di studio dell'arte italiana: lungo la 'cerniera' della storia dell'arte", in *I Libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, a cura di S. Causa - P. Leone de Castris, Napoli 2007: 93-111.

VARGAS 2019 = C. Vargas, "L'impegno per I Maestri del Colore e una dimenticata recensione", in P. Leone de Castris - C. Vargas - S. De Mieri, "Ricordo di Ferdinando Bologna", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 2, 2019: 289-293.

WICKHOFF 1895 = W. Ritter von Hartel - F. Wickhoff, "Die Wiener Genesis", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, supplemento ai voll. 15-16, Wien 1895: 1-96.

WICKHOFF - ANTI 1947 = F. Wickhoff, *Arte romana*, traduzione e cura di C. e M. Anti, Padova 1947.

WICKHOFF - STRONG 1900 = F. Wickhoff, *Roman Art, some of its principles and their application to early christian painting*, traduzione di E. Strong, London 1900.

DALLE ARTI MINORI ALL'INDUSTRIAL DESIGN: UNA RILETTURA DEL 'FALSO IDEOLOGICO' DI FERDINANDO BOLOGNA

LUCA PALERMO*

Nel 1972 Ferdinando Bologna dà alle stampe il volume *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia* nel quale riflette sulla progressiva ed inesorabile perdita di centralità delle cosiddette 'arti minori' a vantaggio di una sorta di definitiva consacrazione delle 'arti maggiori'. Il lavoro di rivalutazione del design muove, dunque, dalla necessità avvertita dallo studioso di fornire nuovi metodi e criteri per rapportarsi ad una disciplina relativamente giovane e troppo spesso analizzata dagli storici dell'arte attraverso quelle stesse chiavi di lettura, costruite meramente sull'interpretazione stilistica, che, fino alla seconda metà del Novecento, erano state utilizzate per l'analisi delle arti decorative. Il saggio ricostruisce la genesi e le ragioni del volume in relazione al dibattito critico e storico-artistico ad esso contemporaneo e rilegge lo stesso alla luce delle successive evoluzioni del concetto di design.

*In 1972 Ferdinando Bologna published the book *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia* which reflects on the progressive and inexorable loss of centrality of the so-called 'minor arts' to the advantage of the 'major arts'. The work of revaluation of design therefore starts from the need to provide new methods and criteria for dealing with a relatively young discipline and with a discipline too often analyzed by art historians through those same interpretations, based on stylistic interpretation, which had been used for the analysis of the decorative arts until the second half of the twentieth century. The paper reconstructs the genesis and the reasons for the book in relation to its contemporary critical and historical-artistic debate and reinterprets it in the light of the successive evolutions of the idea of design.*

Nel 1969 Ferdinando Bologna dà alle stampe il volume *I pittori alla corte angioina di Napoli*¹; qualche anno dopo, nel 1972, a testimonianza della vasta gamma di saperi messi a disposizione della storia dell'arte, pubblica, per i tipi di Laterza, *Dalle arti minori all'industrial design* (fig. 1), il cui sottotitolo *Storia di un'ideologia*, ne inquadra immediatamente il tono polemico e contestatario con il quale l'autore si rapporta alla questione della progressiva ed inesorabile perdita di centralità delle cosiddette 'arti minori' a vantaggio di una sorta di definitiva consacrazione delle 'arti maggiori'². Appena uscito, il volume, come prevedibile, finì per diventare il punto di partenza per il rinnovamento di un dibattito che sembrava essersi assopito. Nel maggio del 1973 sulle pagine di *Casabella* (fig. 2) viene pubblicata una recensione del saggio a

firma di Giovanni Klaus Koenig³. Qui il volume di Bologna è messo a confronto con un ulteriore studio sul design di Paolo Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*⁴, pubblicato sempre nel 1972. Durante quello stesso anno il design italiano, soprattutto quello che Germano Celant, stando a quanto riportato da Andrea Branzi⁵, aveva definito *radical design*, riceve un ampio riconoscimento internazionale al Museum of Modern Art di New York con la mostra, curata da Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*⁶ (fig. 3) Scrive Koenig:

il volume di Ferdinando Bologna è senz'altro eccellente, e consigliabile non solo a coloro che si occupano di design, ma anche ad ogni architetto. Bologna è stato uno dei prediletti allievi di Roberto Longhi, ma stranamente questo libro è assai poco longhiano [...]. Il sottotitolo del libro, quanto mai pertinente – Storia di una ideologia – ne svela i risvolti arganiani; ma la conclusione è comunque positiva,

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale - Dipartimento di Lettere e Filosofia (luca.palermo@unicas.it)

1. BOLOGNA 1969.

2. BOLOGNA 2009 [1972]. La casa editrice Laterza era, al tempo, molto interessata alle ricerche e agli studi relativi al rapporto tra le arti visive e il design. Tale interesse è ben evidente nelle pubblicazioni promosse negli anni immediatamente precedenti a quella di Ferdinando Bologna. Esempari, a tal proposito, sono i volumi di Bruno Munari *Arte come mestiere* (MUNARI 1966), *Design e comunicazione visiva* (MUNARI 1968) e *Artista e designer* (MUNARI 1971).

3. KOENIG 1973, p. 12.

4. FOSSATI 1972.

5. Cfr. BRANZI 2014. Una delle più esaustive mostre inerenti al radical design, *Radical: Italian Design 1965-1985. The Dennis Freedman Collection*, è stata inaugurata nella primavera del 2020 presso il Museum of Fine Arts di Houston. La mostra è stata, poi, riallestita, dal 3 settembre al 20 novembre 2021, presso la Yale School of Architecture Gallery. Per approfondimenti si rimanda a STRAUSS 2020. Nel catalogo, tra gli altri, vi è anche un saggio di Germano Celant.

6. AMBASZ 1972.

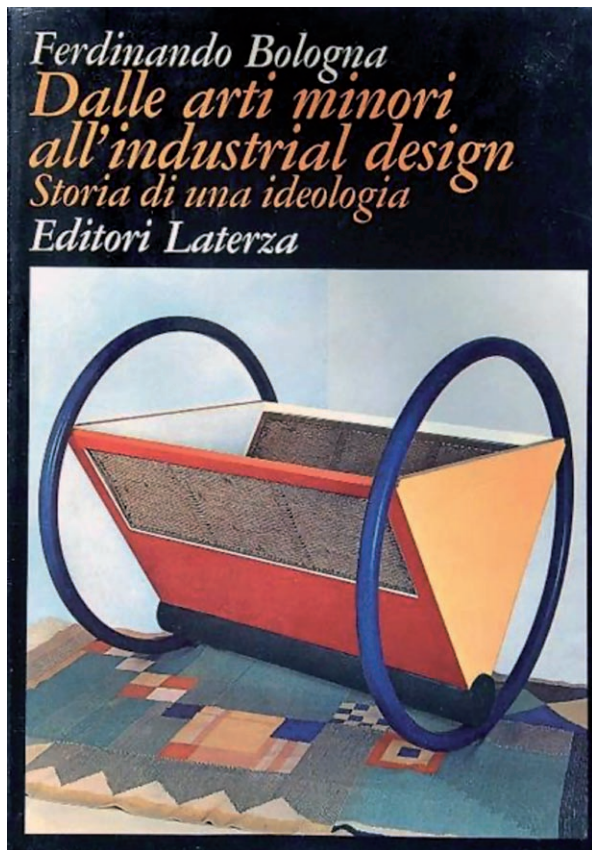


Fig. 1: Copertina dell'edizione del 1972 di *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*.

ovverossia dimostra che la storia delle ideologie la fanno meglio i 'conoscitori' di oggetti artistici che gli ideologi di professione⁷.

Dalla lettura di tale recensione emerge che l'interesse di Koenig per il volume di Bologna si basa su almeno tre solide ragioni: la correttezza ed efficacia del metodo e dell'approccio con il quale lo studio è portato avanti, la qualità dell'analisi e, soprattutto, la sua attualità critica; aspetti, questi, che sono la naturale conseguenza della sua formazione storico-artistica sotto l'egida di Pietro Toesca con il quale si era laureato nel 1947. L'influenza di Toesca e di Roberto Longhi sarà il punto di partenza per Ferdinando Bologna per la messa a punto della sua metodologia, recentemente definita da Francesco Abbate, filologico-sociale o globale⁸. Una metodologia, questa, costruita su un forte interesse per l'interdisciplinarietà attraverso la quale la tipicità dell'oggetto artistico si caratterizza come «riflesso di una specificità sociale»⁹. Nella ricerca della genesi del volume oggetto di studio, a quanto detto deve necessariamente affiancarsi lo spiccato interesse che Bologna

7. KOENIG 1973, p. 12.

8. ABBATE 2015.

9. CLEOPAZZO - GARGIULO 2015, p. 91.



Fig. 2: Copertina di *Casabella* 377, 1973.

ha avuto, sin dai suoi esordi, per le dinamiche artistiche contemporanee, come dimostrano i numerosi articoli dedicati alla disciplina pubblicati prima su *Il Mattino d'Italia* e successivamente su *Il Mattino di Napoli*¹⁰.

Il lavoro di rivalutazione del design portato avanti da Bologna muove, dunque, dalla necessità avvertita dallo studioso di fornire nuovi metodi e criteri per rapportarsi ad una disciplina relativamente giovane e troppo spesso analizzata dagli storici dell'arte traslando su di essa quelle stesse chiavi di lettura, costruite meramente sull'interpretazione stilistica, che, fino alla seconda metà del Novecento, erano state utilizzate per l'analisi delle arti decorative. Il discorso teorico sviluppato da Hauser nella sua *Storia Sociale dell'arte*¹¹ e, in quegli stessi anni, anche da Klingender in *Arte e Rivoluzione Industriale*¹², era, al tempo, considerato marginale e di minore importanza rispetto a letture compositive e for-

10. Per una ricostruzione dell'interesse di Ferdinando Bologna per le vicende dell'arte contemporanea si rimanda a ABBATE 2015 ed in particolare ai saggi, qui contenuti, di Stefano Causa (*Una fede cocente ed irrimediabile nelle cose. Qualche appunto su Ferdinando Bologna storico e critico del contemporaneo*) e di Francesco Abbate (*Il contemporaneo meridionale di Ferdinando Bologna*). Per ulteriori approfondimenti sul rapporto di collaborazione tra Ferdinando Bologna e *Il Mattino di Napoli* si rimanda al saggio di Gaia Salvatori, dal titolo *Arte in polvere. Ferdinando Bologna 'critico giornalista' per Il Mattino di Napoli*, contenuto in questo volume.

11. HAUSER 1964.

12. KLINGENDER 1972.



Fig. 3: Copertina del catalogo della mostra
Italy: The New Domestic Landscape,
Museum of Modern Art, New York, 1972.

mali¹³. Una siffatta criticità era già centrale nel dibattito relativo al design: da essa, muove, infatti, la proposta del filosofo Enzo Paci, al Congresso sull'industrial design tenutosi a Milano nel 1954, di valutare l'ipotesi di una lettura semiotica del prodotto industriale al fine di fornire un'analisi critica più aderente alle sue specificità, ben diverse da quelle di un'opera d'arte intesa nel senso più tradizionale del termine¹⁴. La traccia indicata da Paci fu, quasi pedissequamente, seguita da Koenig, che, come detto, recensirà nel 1973, il volume di Bologna, e che, improntando i suoi ragionamenti anche a partire dalle lezioni che Umberto Eco tenne negli anni del suo insegnamento presso la facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, scelse proprio la semiologia come punto di partenza per fornire una chiave interpretativa dell'architettura contemporanea e dell'industrial design. Per Koenig, così come sarà per Bologna, le due discipline si configurano come un linguaggio autonomo i cui parametri funzionali, estetici e sociali

13. Sul 'versante' degli storici dell'arte, tuttavia, il volume di Bologna era sembrato illuminante, dal punto di vista metodologico, già a Giovanni Romano che lo segnalava nel 1978 nell'introduzione al suo *Studi sul Paesaggio*. Egli attribuiva allo studio di Ferdinando Bologna il merito di aver messo in chiaro il nuovo impegno di una generazione di storici dell'arte italiani a lavorare in una più ampia dimensione critica e di ricerca. Per approfondimenti si rimanda a ROMANO 1978.

14. Cfr. SPADOLINI 1963 (?), pp. 121-127; MOLINARI 2001.

si fondono nella messa a punto di una «sostanziale unità della forma espressiva» ottenuta grazie alla capacità del progettista di «sintetizzarli, collegarli e renderli». Scrive l'architetto:

in sostanza la cultura positivista (a cui si deve l'analisi del linguaggio) e quella idealista-spiritualista (alla quale si deve questa visione processuale dell'opera d'arte come costruzione creatrice dell'artista) non vanno opposte, ma integrate. La prima analisi [N.d.A., quella semiotica] è la necessaria premessa che la seconda [N.d.A., quella sul processo creativo del designer] non rimanga nel puro limbo del mondo delle idee¹⁵.

Per ben comprendere la portata innovativa dello studio sul design di Ferdinando Bologna, ritengo sia opportuno rileggere il testo oggi, alla luce degli anni in cui lo stesso fu pubblicato.

Il volume, come detto, esce nel 1972; la citata recensione di Koenig del 1973 esce, a mio parere, e come avrò modo di mostrare a breve, non casualmente, su *Casabella* qualche settimana dopo la fondazione, nella sede della rivista, del collettivo Global Tools (fig. 4), la cui nascita viene annunciata sullo stesso numero del periodico¹⁶. Il numero in questione si poneva come obiettivo quello di approfondire alcune tematiche legate al design e alla creazione artistica: dalla creatività collettiva alla didattica delle arti, dalla manualità al nuovo artigianato etc.



Fig. 4: Il collettivo Global Tools nella sede di *Casabella*,
gennaio 1973. Fotografia di Carlo Bachi.

Lo spazio offerto in questa sede al libro di Bologna è, dunque, in linea con i temi di confronto. Prima di arrivare alla recensione, infatti, sfogliando la rivista si possono, nell'ordine, leggere: un servizio inerente

15. SPADOLINI 1963 (?), p. 126, nota 2. Koenig è l'autore della nota.

16. Il gruppo era formato da Archizoom Associati, Remo Buti, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, Ufo e Ziggurat. Per ulteriori approfondimenti si veda BORGONUOVO - FRANCESCHINI 2018.

alla mostra sull'artigianato artistico contemporaneo in quegli stessi mesi allestita presso la fondazione Johnson di Milano; il *documento 1* di Global Tools (fig. 5) nel quale si auspica una didattica rinnovata e connessa all'«uso dei materiali naturali e artificiali», allo «sviluppo delle attività creative individuali» e all'uso «degli strumenti di informazione e comunicazione»¹⁷; l'editoriale di Alessandro Mendini, il cui titolo *Didattica dei Mestieri* è strettamente connesso all'introduzione del volume di Bologna che parte proprio dalla definizione di 'mestiere' riportata nell'*Encyclopédie* di Diderot, nel quale, tra le altre cose, si leggeva: «Terminologia, assunti, metodi e strutture sono curiosamente semplici: come di chi intende colmare la distanza alienante che si è stabilita fra il lavoro delle mani e quello del cervello»¹⁸; due articoli incentrati sul rapporto tra arte ed ideologia: uno, *Lavoro strumento simbolo*, partendo dalla mostra di Enzo Mari *Falce e Martello* allestita nel 1973 negli spazi della Galleria Milano nel capoluogo lombardo, chiarisce il ruolo dell'artista nella lotta di classe¹⁹; l'altro, *Ideologia dell'io e ideologia del noi*, a firma di Achille Bonito Oliva, illustra che

spostare l'arte dall'ideologia dell'io all'ideologia del Noi significa uscire dall'azione privata della creazione solitaria, come atto puro, a favore di un comportamento collettivo e anonimo in cui l'artista (l'intellettuale) agisce per citazioni a smascherare e orientare la cultura e il mondo²⁰.

17. GLOBAL TOOLS 1973, p. 4. Nel documento si legge: «La Global Tools si pone come obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale. I corsi che si terranno forniranno le nozioni base necessarie all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla Global Tools. L'insegnamento avverrà intorno a temi quali: uso dei materiali naturali e artificiali, sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo, uso e tecniche degli strumenti di informazione e comunicazione, strategie di sopravvivenza. La Global Tools si organizza attraverso un comitato tecnico (formato dai rappresentanti dei firmatari del presente documento) che si occuperà della definizione della didattica e del programma funzionale. In successivi avvisi, che saranno pubblicati periodicamente su Casabella e Rassegna, verranno comunicati la tipologia didattica, l'arco delle ricerche, il calendario e l'organizzazione della scuola».

18. MENDINI 1973, p. 5.

19. La mostra di Enzo Mari *Falce e martello. Tre dei modi con cui un artista può contribuire alla lotta di classe*, inaugurata il 9 aprile del 1973, è stata recentemente riproposta, in forma integrale e presso la stessa galleria, dal 30 Settembre 2020 al 16 Gennaio 2021, con la cura di Nicola Pellegrini. Alla rassegna si è accompagnato un volume edito da Humboldt books nel quale vi sono riprodotte anastaticamente le pagine del catalogo della mostra storica, allora pubblicato dalle Edizioni O. Cfr. PELLEGRINI 2020.

20. BONITO OLIVA 1973, p. 11.

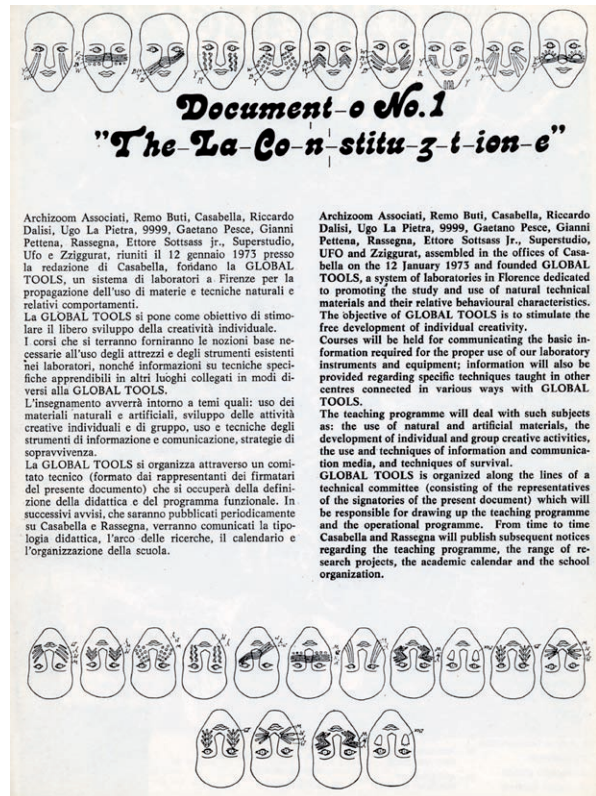


Fig. 5: Il *Documento 1* del collettivo Global Tools pubblicato in Casabella 377, 1973.

Negli anni Settanta, dunque, calato in un simile contesto, il volume di Bologna viene letto non solo come una dettagliata analisi volta al recupero delle arti minori, ma, soprattutto, come tentativo di ridefinire il design come pratica creativa collettiva piuttosto che considerarlo unicamente come uno strumento al servizio dell'industria e del mercato. Del resto, già sul finire degli anni Trenta del Novecento, nel 1936, Nikolaus Pevsner con il suo *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*, aveva gettato le basi per una rinnovata riflessione sugli sviluppi del design tra la metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento orientandone le finalità verso obiettivi di natura sociale ed ideologica piuttosto che verso intenti meramente merceologici e commerciali. Le origini di una tale 'rivoluzione', secondo Pevsner, erano da ricercare in William Morris, che «indusse i giovani pittori e architetti di tutti i paesi a dedicarsi all'artigianato o all'arte applicata» e che «insegnò loro ad aiutare il pubblico nella vita quotidiana»²¹: forma e funzione, dunque, estetica ed etica.

Muovendo da un siffatto substrato, quindi, la lettura del design e delle arti minori fornita da Bologna è portata avanti rileggendo testi classici; ricostruendo, così, il dibattito sulla questione, essa riporta indietro

21. PEVSNER 1969, p. 35.

nel tempo problematiche, come quelle sopra illustrate, che durante gli anni Settanta erano ritenute di stringente attualità. Il lavoro di Bologna, dunque, riprendendo Koenig, compie «passi di incredibile attualità critica»²² anche rispetto al volume *Progetto e Utopia*, pubblicato nel 1973 (anche se lo scritto era già stato pubblicato nel 1969 con il titolo *Per una critica dell'ideologia architettonica*), da Manfredo Tafuri nella cui introduzione riduce a «sublime inutilità» gran parte dell'architettura e di coloro che cercano di leggerla attraverso la lente dell'ideologia²³. La *storia di un'ideologia* di Bologna, al contrario, individua, partendo proprio da una lettura di stampo ideologico, le motivazioni per le quali il design, negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, si è fatto portatore di quelle istanze tipiche del dominio capitalista.

Per tali ragioni, come ha giustamente osservato Raimonda Riccini, il volume in questione rispecchia quell'atteggiamento critico che, tra la fine del decennio Sessanta e l'inizio di quello successivo, partendo da una impostazione di matrice marxista, identificava nella divisione del lavoro il punto di partenza per una corretta interpretazione dell'evolversi delle arti nella storia²⁴. Negli anni successivi a quel Sessantotto di fermenti e lotte, Bologna volgeva, dunque, il suo sguardo, come ha ricordato Stefano Gallo, allo «studio dell'arte in rapporto con le ideologie sociali» e al «tempo presente»²⁵; individuava nello incontro/scontro tra arte e design il territorio di indagine sul quale ragionare, partendo da un'idea di storia sociale, per comprendere a pieno il ruolo di tutta l'arte all'interno della complessità della società di massa; del resto, un simile discorso era stato, in parte, già avviato da Filiberto Menna, con la pubblicazione di *Profezia di una società estetica* del 1968, per il quale il fallimento della liberazione dell'individuo per via della tecnica era stato una diretta conseguenza dell'errore da parte degli artisti nel

considerare l'operazione di imbrigliamento e di socializzazione dei fini privatistici della borghesia, e in particolare dell'industria capitalista, un'operazione di puri tecnici, mentre si trattava (e si tratta) di un'operazione soprattutto, anche se non esclusivamente di natura politica²⁶.

La questione del rapporto tra arte e società è immediatamente riscontrabile sin dall'apertura del volume di Bologna: l'epigrafe scelta dallo studioso riporta, infatti, una frase tratta dal Manifesto del Bauhaus del 1919: «Non vi è alcuna differenza qualitativa fra l'artista e l'artigianato [...]. Formiamo una nuova corporazione di artefici senza la distinzione di classe che alza un'arro-

gante barriera tra artigiano e artista»²⁷.

L'obiettivo di Bologna è, dunque, quello di indagare, attraverso l'analisi di un arco temporale di cinque secoli, da Leon Battista Alberti a Walter Benjamin, la continuità della questione che «perpetuando una radicata incomprendenza»²⁸, ha portato a definire una determinata tipologia di arti, di volta in volta, applicate, industriali o minori, e lo scarso apprezzamento che i secoli in questione hanno riservato «alla componente operativa, cioè tecnico-fabbrile [...] in tutti i prodotti umani che denominiamo artistici»²⁹.

È proprio in questa svalutazione del lavoro umano che Bologna individua la necessità di affrontare la questione come storia di una ideologia che, nel corso dei secoli, ha assunto posizioni alterne sulla dicotomia artista/artigiano. Tuttavia, tale storia, riprendendo ancora la citata recensione di Koenig, «arrivata al nostro secolo si fa più affrettata e anche leggermente più sfocata»³⁰. Se, infatti, la ricostruzione del dibattito ottocentesco, da Augustus Pugin a William Morris, da John Ruskin a Gottfried Semper, offre al lettore la possibilità di comprendere a pieno la questione del rapporto tra le arti in un contesto storico caratterizzato da una brusca accelerazione dei processi di industrializzazione, l'analisi delle posizioni novecentesche, da Alois Riegl a Benedetto Croce, dal Deutscher Werkbund al Bauhaus a Walter Benjamin, appare chiudersi troppo in fretta. Essa, tuttavia, ci restituisce pagine di grande spessore, inerenti alla scuola tedesca, nelle quali Bologna, partendo sempre dalle fonti, immagina una sorta di dibattito tra i critici Argan, Pierre Francastel, Maldonado, Tafuri e Gropius.

È lo stesso Bologna a rendersi conto, infatti, di quanto il discorso sull'arte di massa portato avanti da Walter Benjamin specialmente nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*³¹, riconducendo la questione delle arti alla sfera delle macchine e del meccanicismo della produzione, avesse aperto il dibattito sulla questione arte/design ad implicazioni tanto complesse che «occorrerebbe scrivere un altro libro, e non è escluso che un giorno l'impresa possa essere tentata»³².

Ferdinando Bologna, nelle pagine di *Dalle arti minori all'industrial design*, se da un lato dimostra, dunque, che la distanza tra arti maggiori e arti minori non è altro che un falso ideologico, dall'altro legge la frattura tra artigianato, arti applicate e disegno industriale mettendola in relazione con gli ingenti cambiamenti avvenuti,

22. KOENIG 1973, p. 12.

23. TAFURI 1973, p. 3.

24. RICCINI 2013.

25. GALLO 2015, p. 81.

26. MENNA 1968, p. 102.

27. BOLOGNA 2009, p.n.n.

28. BOLOGNA 2009, p. 2.

29. BOLOGNA 2009, p. 2.

30. KOENIG 1973, p. 12.

31. BENJAMIN 1991 [1966].

32. BOLOGNA 2009, p. 309.

nel corso dei secoli, nei processi di realizzazione degli oggetti: per Bologna quella netta separazione della fase ideativa da quella esecutiva, evidente soprattutto nel progetto industriale, avrebbe potuto avere ingenti ripercussioni a livello politico-sociale. Del resto, il libro è figlio del Sessantotto; viene pensato e realizzato nel pieno di una cultura impregnata di ideologia marxista e di tutte quelle categorie ad essa collegate che identificavano nel design l'incarnazione materiale dell'ideologia capitalista. La sua natura strettamente connessa al sistema industriale e mercantile e, come già indicato da Bologna, il suo ruolo nei processi di divisione del lavoro, «rende – citando Wolff – le cose particolarmente ambigue per il critico, e mistificanti per il designer»³³.

Nello stesso anno della recensione di Koenig, il volume viene sottoposto anche al giudizio di Giovanni Previtali, che con Longhi e Bologna aveva avuto modo di collaborare alla rivista *Paragone*. Sulle pagine de *l'Unità*, lo storico dell'arte, attribuisce all'autore, senza esitazione alcuna, l'audacia di analizzare cinque secoli di storia, concedendo il fianco «quasi provocatoriamente, alla discussione su tutto e su tutti». Tuttavia, qualche riga dopo, scrive, muovendo un velata critica, come a Ferdinando Bologna sia sfuggito il fatto che, nel corso della storia,

gli appartenenti a classi subalterne finiscono col far proprie, in tutto o in parte, le ideologie delle classi egemoni e che quindi, nel caso specifico, è avvenuto assai spesso che in certe epoche gli artigiani si siano essi stessi considerati, rispetto agli artisti, inferiori, addetti all'imitazione servile, esclusi dalla creatività originale ecc. e che abbiano, di conseguenza, effettivamente, dato luogo ad una vasta produzione di 'genere' minore, cioè subalterna rispetto ai modelli e alle idee delle arti 'maggiori'³⁴.

Previtali sembra, così, voler proporre una sorta di possibile rilettura della storia di una ideologia, che, tenendo ben presente quanto appena detto, non corra il rischio di inciampare in un racconto ed in una rivalutazione romantica e populista delle arti definite minori.

Del resto, l'analisi ideologica dei fenomeni storici e, tra questi, anche del design, nel corso degli anni Settanta sembrava essere la chiave di volta per la loro comprensione. Nel già citato *Progetto e Utopia*, ad esempio, Tafuri, scrive che, nel corso del XX secolo, il design in quanto

metodo di organizzazione della produzione prima ancora che come metodo di configurazione di oggetti, fa ragione dei residui utopistici insiti nelle poetiche delle avanguardie. L'ideologia, ora, non si sovrappone alle operazioni – concrete perché connesse ai reali cicli di produzione – ma è interna alle operazioni stesse. Anche il design, malgrado il suo realismo, pone esigenze insoddisfatte, e – nello scatto che impone all'organizzazione delle imprese e all'organizzazione della produzione – contiene un margine di utopia

(ma si tratta, ora, di un'utopia funzionale agli obiettivi di riorganizzazione della produzione, che si intende raggiungere)³⁵.

Qualche anno dopo, nel 1977, Tomás Maldonado, nel redigere la voce *Disegno industriale* per l'*Enciclopedia del Novecento*, tira in ballo proprio Ferdinando Bologna e il suo scritto, impostando la questione, ancora una volta, su un piano ideologico.

Certamente – scrive il designer italo-argentino – l'uso capitalistico ha esasperato la distanza tra ideazione ed esecuzione (v. Bologna, 1972), tra progetto e lavoro, e nulla impedisce oggi d'immaginare un futuro in cui l'uso socialista delle forze produttive potrebbe accorciare drasticamente tale distanza. In altre parole: un futuro in cui il ruolo del progetto possa essere detecnocratizzato, nell'interesse di una maggior partecipazione creativa dei lavoratori. Tale mutamento però lascerebbe intatto il compito del disegno industriale, che continuerà ad essere, anche in queste nuove condizioni, sostanzialmente lo stesso: mediare dialetticamente tra bisogni e oggetti, tra produzione e consumo.

Tafuri e Maldonado, dunque, su tale questione, sembrano aver ben recepito ed assorbito la lezione di Ferdinando Bologna per il quale «dottrine e giudizi [...] scaturiscono da precise condizioni storico-sociali»³⁶. Per Bologna, dunque, al fine di offrire una lettura ed una analisi storica corretta e scevra da interpretazioni incomplete, le suddette condizioni devono necessariamente essere tenute in considerazione; la storia dell'arte, di conseguenza, ha il compito di collegare le diverse declinazioni dell'estetica a tutti quei presupposti storici, sociali ed ideologici nei quali esse trovano spazio.

Dopo trentasette anni dalla pubblicazione del volume, in occasione della ristampa dello stesso per i tipi di Paparo nel 2009 (fig. 6), è lo stesso Bologna a riflettere sugli eventuali limiti riscontrabili nella natura ideologica del suo lavoro. Nella introduzione alla seconda edizione, a tal proposito, scrive:

al momento di approntare una nuova edizione del presente libro, mi si è posto subito, com'era naturale, la domanda se non dovessi curare di aggiornarlo, tale libro, o addirittura rifarlo [...]. Troppi e troppo gravi eventi sono accaduti nel frattempo, per non dover postulare che se ne ripercuotesse il senso su un discorso i cui punti fondamentali, a partire dal proposito enunciato già nel titolo di ricostruire la storia di una 'ideologia', costituiscono un momento del vitalissimo dibattito che era in corso al momento in cui fu impostato³⁷.

Quella «puzza di Sessantotto»³⁸ citata dallo studioso in tale sede e di cui il volume veniva tacciato «con qualche cattiveria, ma non proprio senza ragione» da «taluni amici»³⁹ deve essere tirata via, rimettendo

33. WOLFF 1974, p. 143.

34. PREVITALI 2013 [1973], pp. 265-266.

35. TAFURI 1973, pp. 90-91.

36. BOLOGNA 2009, p. 3.

37. BOLOGNA 2009, p. IX.

38. BOLOGNA 2009, p. IX.

39. BOLOGNA 2009, p. IX.



Fig. 6: Copertina dell'edizione del 2009 di *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*.

mano al testo, oppure ce ne si può ancora inebriare a dimostrazione proprio di ciò che fu una conseguenza diretta delle dinamiche sociali e politiche del Sessantotto stesso? Il volume, fatto salvo per l'aggiunta di un indice dei nomi inserito al fine di agevolare la consultazione, alla fine sarà dato alle stampe senza apportare alcuna modifica a voler forse sottolineare proprio quella natura ideologica che dello studio era, al tempo stesso, punto di partenza e di arrivo. Del resto, così come per le arti *tout court*, siano esse 'maggiori' o 'minori', anche gli studi ad esse inerenti sono figli del tempo in cui vengono prodotti e portatori dei valori e degli ideali ad esso sottesi.

E, se nel decennio delle contestazioni, l'apporto ideologico era avvertito come una necessità al fine di contestualizzare anche politicamente e socialmente una certa questione, con lo spegnersi di siffatti entusiasmi, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Novecento, le stesse questioni vengono in qualche modo mitigate, alleggerite dal peso dell'ideologia; se la storia delle arti minori e dell'industrial design di Bologna era una *Storia di una ideologia*, quella pubblicata da Frateili nel 1983 sarà *Quasi una storia ideologica*⁴⁰ e il lavoro del

1985 di Renato De Fusco, *Storia del design*, si strutturerà a partire dalla convinzione che l'industrial design «non abbia avuto ancora un'adeguata teoria e una vera e propria storia» proprio a causa di una «impostazione prevalentemente ideologica» degli studi⁴¹.

Oggi a circa mezzo secolo di distanza dalla prima edizione, *Dalle arti minori all'industrial design* rientra, senza dubbio alcuno, tra i volumi che hanno contribuito, in maniera determinante, tanto alla messa a punto, nel nostro paese, dell'idea di design, quanto alla sistematizzazione di una storiografia nazionale della disciplina. Ritengo, per quanto detto, non errata l'attribuzione allo studio di Ferdinando Bologna della etichetta di classico, intesa nella elaborazione che del concetto ne fece Italo Calvino:

È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona⁴².

40. FRATEILI 1983.

41. DE FUSCO 1985, p. VII.

42. CALVINO 1991, p. 18.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABBATE 2015 = *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, coordinamento generale di F. Abbate, collana editoriale 'I racconti di Efesto', n. 3, Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Roccagloriosa (SA) 2015.
- AMBASZ 1972 = *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 23 maggio - 11 settembre 1972), a cura di E. Ambasz, New York - Firenze 1972.
- BENJAMIN 1991 [1966] = W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1966], Torino 1991.
- BOLOGNA 1969 = F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969.
- BOLOGNA 2009 [1972] = F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* [1972], Napoli 2009.
- BONITO OLIVA 1973 = A. Bonito Oliva, "Ideologia dell'io e ideologia del noi", in *Casabella* 377, 1973: 11.
- BORGONUOVO - FRANCESCHINI 2018 = *Global Tools, 1973-1975. Quando l'educazione coinciderà con la vita*, a cura di V. Borgonuovo - S. Franceschini, Roma 2018.
- BRANZI 2014 = A. Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione*, Milano 2014.
- CALVINO 1991 = I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano 1991.
- CLEOPAZZO - GARGIULO 2015 = N. Cleopazzo - M.G. Gargiulo, "Intervista a Francesco Abbate su Ferdinando Bologna", in *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, coordinamento generale di F. Abbate, collana editoriale 'I racconti di Efesto', n. 3, Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Roccagloriosa (SA) 2015: 91-95.
- DE FUSCO 1985 = R. De Fusco, *Storia del design*, Bari 1985.
- FOSSATI 1972 = P. Fossati, *Il design in Italia 1945-1972*, Torino 1972.
- FRATEILI 1983 = E. Frateili, *Il disegno industriale italiano, 1928-1981. Quasi una storia ideologica*, Torino 1983.
- GALLO 2015 = S. Gallo, "In attesa della rivoluzione", in *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, coordinamento generale di F. Abbate, collana editoriale 'I racconti di Efesto', n. 3, Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Roccagloriosa (SA) 2015: 81-90.
- GLOBAL TOOLS 1973 = Global Tools, "Comunicato 1", in *Casabella* 377, 1973: 4.
- HAUSER 1964 = A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1964.
- KLINGENDER 1972 = F.D. Klingender, *Arte e Rivoluzione Industriale*, Torino 1972.
- KOENIG 1973 = G.K. Koenig, "Design arti e mestieri", in *Casabella* 377, 1973: 12.
- MENDINI 1973 = A. Mendini, "Didattica dei mestieri", in *Casabella* 377, 1973: 5.
- MENNA 1968 = F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Roma 1968.
- MOLINARI 2001 = *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954*, a cura di L. Molinari, Milano 2001.
- MUNARI 1966 = B. Munari, *Arte come mestiere*, Bari - Roma 1966.

DALLE ARTI MINORI ALL'INDUSTRIAL DESIGN:
UNA RILETTURA DEL 'FALSO IDEOLOGICO' DI FERDINANDO BOLOGNA

MUNARI 1968 = B. Munari, *Design e comunicazione visiva*, Bari - Roma 1968.

MUNARI 1971 = B. Munari, *Artista e designer*, Bari - Roma 1971.

PELLEGRINI 2020 = Enzo Mari. *Falce e Martello*, a cura di N. Pellegrini, Milano 2020.

PEVSNER 1969 = N. Pevsner, *L'architettura moderna e il design. Da William Morris alla Bauhaus*, Torino 1969.

PREVITALI 2013 [1973] = G. Previtali, "Recensione di Giovanni Previtali per 'l'Unità' al volume di Ferdinando Bologna *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*", in *Prospettiva, Giovanni Previtali storico dell'arte militante*, 149-152, 2013: 265-266.

RICCINI 2013 = R. Riccini, "Il design alla prova delle teorie estetiche", in *AIS/Design Storia e Ricerche*, 1, disponibile al sito <http://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/30/26> (ultimo accesso 2 marzo 2022).

ROMANO 1978 = G. Romano, *Studi sul paesaggio: storia e immagini*, Torino 1978.

SPADOLINI 1963 (?) = P. Spadolini, *Dispense del Corso di Progettazione artistica per industrie*, vol. 1, Firenze 1963 (?).

STRAUSS 2020 = *Radical: Italian Design 1965-1985. The Dennis Freedman Collection*, catalogo della mostra (Houston, Museum of Fine Arts, 14 febbraio - 29 novembre 2020), a cura di C. Strauss, New Haven 2020.

TAFURI 1973 = M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Roma - Bari, 1973.

WOLFF 1974 = L. Wolff, *L'estetica del profitto. Ideologia e produzione: il design*, Rimini - Firenze 1974.

ARTE IN POLVERE. FERDINANDO BOLOGNA 'CRITICO GIORNALISTA' PER *IL MATTINO* DI NAPOLI

GAIA SALVATORI*

La produzione 'giornalistica' di Ferdinando Bologna è stata finora solo in parte studiata nel suo apporto alla ricerca storico artistica dello studioso. Il testo privilegia, tuttavia, di tale produzione effimera lo specifico tassello relativo agli anni 1975-1976 in cui Bologna fu impegnato intensamente per la terza pagina, nonché una specifica rubrica, del quotidiano napoletano *Il Mattino*. L'elenco di tali interventi giornalistici – fornita in appendice al contributo – evidenzia l'ampiezza degli argomenti affrontati: articoli che affrontano temi e problemi dall'antico al contemporaneo, attraversando mostre, libri, musei, gallerie e singoli artisti fuori dal *main stream* delle neo-avanguardie dominanti il mercato. Filo conduttore di tale ampia rassegna rimane – proprio negli anni della piena maturazione delle sue riflessioni metodologiche – la focalizzazione sul problema della ricerca e della divulgazione della storia dell'arte. Nella salvaguardia di una rigorosa 'critica storica' Ferdinando Bologna affronta, così, i tanti e diversi argomenti in un confronto, serrato e militante, con molti suoi interlocutori contemporanei, come, fra gli altri, Paolo Ricci, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Nello Ponente e Giuliano Briganti, col piglio e l'impegno di un costante 'servizio civile' e sempre ispirato dalla «riconsiderazione del passato nella prospettiva del presente».

Ferdinando Bologna's 'journalistic' production has so far been only partially studied, and its relation to his broader historical-artistic research has remained relatively unexplored. This essay focuses on the period 1975-1976, when Bologna wrote for the cultural section of the Neapolitan newspaper Il Mattino, contributing also as a columnist. The list of these journalistic interventions – provided in the appendix – highlights the breadth of the topics covered: articles that deal with themes and issues ranging from ancient to contemporary art, discussing exhibitions, books, museums, galleries and single artists, the latter being generally unrelated to the mainstream of the neo-avant-gardes then dominating the market. Concentrating on the years of the full maturation of Bologna's methodological reflections, the guideline of this review is the focus on the problem of research and of the dissemination of the history of art. Safeguarding a rigorous 'historical critique', with the commitment of a constant 'civil service' and always inspired by the «reconsideration of the past in the perspective of the present», Bologna thus tackled many and diverse issues in a tight and militant confrontation with his contemporary interlocutors, including Paolo Ricci, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Nello Ponente, and Giuliano Briganti.

Quando, negli anni '80, esercitavo, da pubblicitista, l'attività di critica giornalistica sul quotidiano di Napoli *Il Mattino*, la redazione mi propose di intervistare Ferdinando Bologna su un tema di particolare attualità: l'afflusso di pubblico, sempre più massiccio, registrato alle grandi mostre in quei tempi (come la mostra di van Gogh a Roma)¹.

Il titolo *Arte in polvere* dato dalla redazione stessa a quel contributo, una volta tanto fu felice (frequenti erano al contrario i casi di titoli che – per meri motivi giornalistici – travolgevano il senso dello scritto), per aver colto, metaforizzandolo, uno spunto emerso dalle parole di Bologna: l'esigenza di 'spolverare' i musei.

Lo riutilizzo adesso, interpretandolo all'occorrenza, per la forza di allusione dello stesso all'attività di cri-

tica per un quotidiano disseminata, quasi polverizzata, appunto, su pagine dalla vita breve. Una produzione, infatti, a rischio di facile estinzione, quella degli articoli di giornale, a meno che non si rimettano in fila i pezzi, estrapolandoli dal contesto della fitta pagina a stampa, per farli parlare di nuovo legati a catena o per reinterrogarli nelle molteplici 'parole chiave' in essi racchiuse.

Non sono la prima a rimarcare la rilevanza di tale produzione intellettuale: Stefano Causa soprattutto, ma anche Stefano Gallo e Francesco Abbate, nel 2015, ne misero in evidenza l'importanza riservando a diversi articoli, pubblicati da Bologna sin dagli anni giovanili, l'attenzione meritata². Nell'occasione della celebrazione dei 'novant'anni di un maestro' emerse, insomma, per la prima volta l'esigenza di portare alla luce questi scritti, non ancora raccolti sistematicamente, per analizzarli non solo come «scritti d'occasione», ma come

* Già Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (gaia.salvatori@fastwebnet.it)

1. SALVATORI 1988, p. 11.

2. Cfr. CAUSA 2015; ABBATE 2015; GALLO 2015.



Fig. 1: Testata delle rubriche MOSTRE D'ARTE di Ferdinando Bologna.



Fig. 2: Ferdinando Bologna, "La Secessione napoletana dei Ventitrè", in *Il Mattino*, 24 aprile 1976, p. 3.

un patrimonio critico importante, ancora da studiare nel suo insieme. Un «atto dovuto» sarebbe stata, dunque, la collazione completa dei suoi 'pezzi giornalistici' riconosciuti allora da Causa «tra i più misconosciuti del panorama napoletano degli anni '70»³: mossa da un'analogha motivazione ho intrapreso, quindi, lo spoglio del quotidiano napoletano anche sulla scorta di memorie e documentazioni personalmente raccolte nel tempo. Uno spoglio che ha rivelato una particolare concentrazione di interventi a firma di Ferdinando Bologna negli anni 1975-76 (dal 25 febbraio '75 al 31 ottobre '76): due anni scarsi, ma molto intensi, nei quali ho rinvenuto ed elencato una quarantina di articoli, fra interventi in terza pagina e in una rubrica specificamente affidatagli, in undicesima pagina, dedicata alle 'Mostre

3. CAUSA 2015, pp. 37-38.

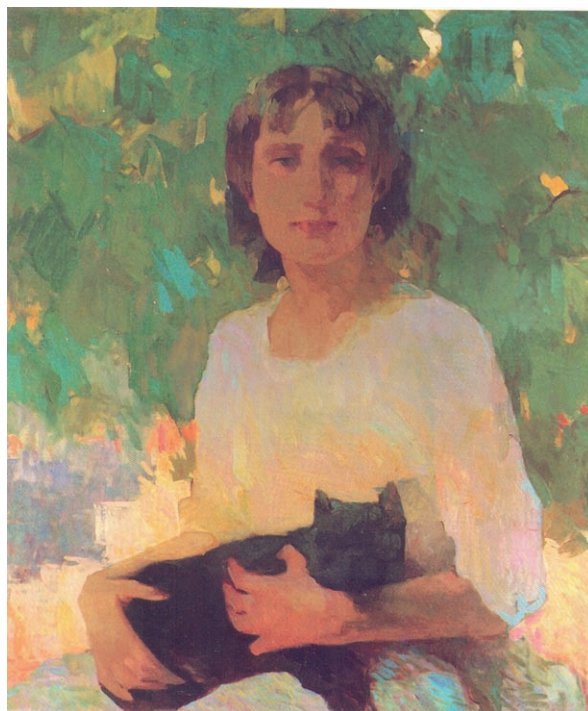


Fig. 3: Edgardo Curcio, *Lydia o Donna con gatto*, [1913-14], opera citata [con data 1909] da F. Bologna in "La Secessione napoletana dei Ventitrè", in *Il Mattino*, 24 aprile 1976, p. 3.

d'arte' (per lo più contemporanee)⁴ (fig. 1). Sul quotidiano napoletano avevano scritto, fino al 1974, Filiberto Menna⁵ ed Angelo Trimarco (che interruppe solo per brevi periodi la sua ventennale collaborazione al giornale), come anche Marina Causa Picone, parzialmente defilata solo proprio negli anni della presenza di Bologna su quelle pagine⁶.

Sugli altri quotidiani, a più diffusa distribuzione e di più ampia tiratura, come *Il Corriere della Sera*, *la Repubblica*, ma anche *l'Unità*, *Paese Sera*, *La Stampa*, ed altri ancora, la critica d'arte si distingueva spesso per dibattiti a tinte forti e *Il Mattino* provò a non essere da meno. I dibattiti aperti erano molti e appassionati, tanto che sulle pagine di un giornale non era infrequente sentir rimbalzare discussioni e polemiche trasversali: Bologna coglieva, dunque, l'occasione di una mostra, di un catalogo, di un libro particolarmente apprezzabile, per mettere allo scoperto pregi e difetti di un'iniziativa, per entrare nel merito di scelte critiche, non solo relative agli argomenti oggetto dell'articolo, ma anche semmai trapelate da altri 'critici giornalisti' come Maurizio Calvesi de *Il Corriere della Sera*, Giuliano Briganti de *la Repubblica*, Nello Ponente di *Paese sera*, Giovanni Previtali

4. Si veda l'APPENDICE allegata al presente contributo.
 5. Degli articoli di Menna comparsi sulla stampa nazionale è stata pubblicata un'antologia: TOLVE - ZULIANI 2017.
 6. Per gli articoli d'arte di Marina Causa Picone: cfr. PICONE CAUSA 1992.



Fig. 4: Jannis Kounellis, *Tragedia-civile*, in mostra alla Lucio-Amelio-Modern-Art-Agency (Napoli-1975) Photo-Credits-Archivio-Storico-Mimmo-Jodice. Opera citata da F. Bologna in “Jannis Kounellis alla Modern Art Agency”, in *Il Mattino*, 13 giugno 1975, p. 11.

de *l'Unità*, Gillo Dorfles de *L'Espresso*, e non solo⁷.

Consideriamo alcuni casi, a mo' di esempio: su *Il Mattino* del 1 settembre 1976 viene pubblicato un articolo dal titolo lapidario *Tiziano* in cui Bologna coglie l'occasione delle celebrazioni del quarto centenario della morte del pittore non solo per colpire la «retorica agiografica» che aveva riguardato anche un anno prima Michelangelo, ma soprattutto per parlar bene di una piccola mostra di selezionati ritratti di Tiziano alla National Gallery di Londra e, al contempo, per attaccare senza riserve l'esegesi del cosiddetto *Concerto campestre* ospitata «in uno dei maggiori giornali italiani» che – scrive Bologna – ha sottoposto l'opera tizianesca a un «tour de force interpretativo» costretto da una «iconologia pseudo-scientifica»⁸. Bologna non fa nomi, ma non è stato difficile individuare quale fosse stato il bersaglio dei suoi strali, allorché ci siamo imbattuti in un articolo de *Il Corriere della sera* del 1 aprile 1976 proprio su *Il concerto di Tiziano* a firma di Maurizio Calvesi.

Tanto può chiamarsi a tutti gli effetti 'militanza'⁹, per quanto sempre addomesticata, in Bologna, da salde e più volte dichiarate convinzioni, quelle di una stretta fedeltà alle ragioni della critica storica: «si intuisce la difficoltà» – scriveva a tal proposito Stefano Causa – «di costringere la densità di un tema nel refrain di poche cartelle»¹⁰.

7. Per alcuni di questi critici sono stati raccolti, in volume o in repertori consultabili sul web, gli articoli pubblicati sulla stampa periodica. Cfr. www.giulianobriganti.it/index; PREVITALI 1999. Dall'archivio on line del quotidiano *Il Corriere della Sera* risultano 207 articoli pubblicati a firma di Calvesi fra il 1972 e il 1978.

8. BOLOGNA 1/09/1976, p. 3.

9. Questo aspetto è stato già evidenziato in CAUSA 2015, p. 30.

10. CAUSA 2015, p. 31 e p. 36.



Fig. 5: Lydia Cottone, *Vietnam*. Opera citata da F. Bologna in “Lydia Cottone al Club del Cinema”, in *Il Mattino*, 13 giugno 1975, p. 11.

Ebbene, tutte le sue pagine giornalistiche inchiodano l'attenzione del lettore nella prosa densa e colorita della scrittura, nonché nei risvolti delle specifiche motivazioni storico-artistiche che lo inducono talvolta persino a 'scusarsi' se «il discorso si farà, una volta tanto, quasi affatto 'professionale'»¹¹. Pagine cariche di tensione e sfumature di tono, alla stregua dell'enfasi delle sue lezioni universitarie, le une da sottolineare, l'altra da appuntare: entrambe lapidari capitoli di libro.

Militanza e giudizio storico convivono salde, quindi, nelle analisi che Ferdinando Bologna dedica sia a questioni relative all'arte del passato che a quelle relative all'arte del presente: una convivenza che gli consente di non ricorrere mai a facili enunciati, anche nelle situazioni critiche più spinose e complesse.

Non resta che affidarsi a qualche altro articolo pubblicato, dunque, per trarre qualche «forza traente» (per usare una espressione ricorrente nella sua scrittura tanto quanto nella sua didattica) in essi contenute. E si tratta di 'forze' che emergono prorompenti proprio laddove militanza e giudizio storico vanno ad incalzarsi

11. BOLOGNA 27/10/1976, p. 3.



Fig. 6: Elio Waschimps, *Nelle ore della sera*.
Opera citata da F. Bologna in “Elio Washimps alla Mediterranea”,
in *Il Mattino*, 5 aprile 1975, p. 12.

l'un l'altra¹². Come quando, partendo da uno spunto di cronaca, fa il punto sulla questione di fondo del ruolo, dei compiti e dei settori di competenza dello storico dell'arte/conoscitore¹³, in confronto dialettico con interlocutori critici come, per esempio, Bruno Molajoli e Giulio Carlo Argan: non fa differenza, in sostanza, se ci si occupi di arte medievale, moderna o contemporanea laddove si riesca a salvaguardare quel fondamentale connubio a garanzia della salvaguardia sia fisica che critica del «‘testo’ reale dell'opera»: «unico banco di prova valido per ogni interpretazione ‘aderente’, cioè per l'individuazione dei reali ‘significati’ storici [...]» fuori da «acrobazie» esoteriche e fuorvianti¹⁴.

Una differenza fra i campi d'indagine, però, è incontestabile: occuparsi di arte contemporanea comporta essere aperti alla sua «scommessa» (come dichiarò nell'intervista concessami nel 1988)¹⁵, ma soprattutto partecipare alla ricerca, al «lavoro in atto»¹⁶, meglio ancora se si è testimone compartecipe per poter rivendicare i diritti anche di esperienze non conformiste e semmai scomode.

Bologna apprezza, pertanto, che uno ‘specialista’ come Enrico Crispolti abbia saputo partecipare direttamente alle ricerche di gruppi di artisti, come quel-

12. Questo aspetto è stato colto anche da Stefano Causa. Cfr. CAUSA 2015, p. 30.

13. BOLOGNA 28/05/1975, p. 3.

14. BOLOGNA 28/05/1975, p. 3.

15. SALVATORI 1988, p. 11.

16. BOLOGNA 29/10/1975, p. 3.



Fig. 7: Gianni Pisani, *Corri corri*.
Opera citata da F. Bologna in “Corri... corri... c'è la nuvola
di Gianni Pisani”, in *Il Mattino*, 1 marzo 1975, p. 12.

lo di Marigliano (attivo alla periferia di Napoli), e in quanto ‘specialista’ sia stato capace di verificare le attività creative in corso nell'area campana anche nei luoghi ‘periferici’ valorizzabili «fuori del mercato»¹⁷. Un approccio valido anche e persino in rapporto ad una platea internazionale come la Biennale di Venezia del 1976 dove ancora più arduo era evidenziare operazioni «meno compromesse con l'esteticità pura»¹⁸.

Un altro esempio, fra pochissimi per Bologna, di critici in grado di fondere competenza e militanza, è costituito dalla figura di Paolo Ricci: personalità critica definita a più riprese sulle pagine del giornale come un *talent scout* di molti giovani promettenti e insieme storico di ‘respiro’ dell'arte del XX secolo in Campania.

Bologna ne dà conto su *Il Mattino*, per esempio, recensendo, con molte lodi e solo qualche annotazione critica di merito, l'esposizione realizzata da Ricci alla Mostra d'Oltremare di Napoli nell'aprile del 1976: con essa per la prima volta il critico-pittore aveva «appassionatamente» rivolto un'attenzione storiografica al movimento giovanile napoletano d'inizio '900 della

17. BOLOGNA 29/10/1975, p. 3.

18. BOLOGNA 27/08/1976, p. 3.



Fig. 8: Henri Matisse, *Jazz, il cavallo, la cavallerizza e il clown*, opera riprodotta a corredo dell'articolo di F. Bologna, "Omaggio a Tériade", in *Il Mattino*, 18 febbraio 1976, p. 3.

Secessione dei Ventitré facendo conoscere opere di Pansini, Curcio, Uccella e diversi altri che, contro «i vecchi inceppi della scuola ottocentesca locale», riconosce impegnati «a fondo nella visione pittorica moderna» per «aver ristabilito i contatti con le cerchie europee»¹⁹ (figg. 2-3). All'oggettivo interesse storico della mostra si aggiunge – per Bologna – il contributo più notevole costituito proprio dal saggio di Ricci, un autentico 'Leben-Werk' che «a momenti si colora della passione propria di un'autobiografia», in cui lo scrittore si rivela senza infingimenti «testimone compartecipe» in quanto egli stesso anche 'pittore' intento a «rivedicare i diritti di un'esperienza non conformistica e scomoda in cui si riconosce e da cui per molti aspetti effettivamente discende»²⁰.

Scrivere di arte contemporanea su un giornale, quindi, significa per Bologna un impegno su più piani: prima di tutto mettere alla prova la tenuta delle proposte dell'arte fuori dalle discriminazioni dell'avanguardia e

della relativa critica di tendenza; non trascurare di fare affidamento, poi – nei casi più incerti della produzione artistica recente – alla descrizione e alla documentazione; e infine, soprattutto, non pretendere di utilizzare la militanza critica come strumento storiografico.

Colpisce, quindi, che la maggior parte dei suoi elzeviri affrontino proprio argomenti d'arte contemporanea, insieme a problematiche legate alla cultura e salvaguardia del patrimonio storico-artistico. Nel mezzo – direi – questioni strettamente legate al mestiere di 'conoscitore': recensioni di mostre e di cataloghi di arte medievale e moderna, con forti accenti non solo polemici ma costruttivi, propositivi, per «avanzare qualche aggiustamento» e «sbrogliare qualche matassa»²¹.

Ognuno di questi tasselli del vasto arco di interessi abbracciato da Bologna è indispensabile alla sua 'critica giornalistica': in ciascuno di essi si gioca il suo concetto di 'impegno' politico²² (per usare una parola che, in quegli anni, incarnava una forte valenza ideologica), articolato fra 'battaglia' storico-artistica e civile.

Parlare sulle pagine di un giornale di mostre di ricerca in aree 'periferiche' (*Arte in Calabria*, *Arte a*

19. BOLOGNA 24/04/1976a, p. 3.

20. BOLOGNA 24/04/1976a, p. 3. Bologna ottiene che in terza pagina venga pubblicato almeno un esemplare, fra quelli in mostra: un dettaglio del bozzetto de *Le vanità* di Edoardo Pansini (senza tuttavia specificarne il titolo), come si può evincere da una verifica delle opere pubblicate in catalogo. Cfr. RICCI 1976.

21. BOLOGNA 27/10/1976, p. 3.

22. Bologna sosterrà anche la 'politicità' di ogni metodo storico-critico: cfr. BOLOGNA 1979, p. 167.



3. Julio Gonzàlez, *Cap de la Montserrat cridant*, 1936-37.

Fig. 9: Julio Gonzàles, *Cap de la Monserrat cridant*, opera citata da F. Bologna in "Alla Biennale d'Arte di Venezia. Due mostre storiche", in *Il Mattino*, 8 ottobre 1976, p. 3.

Gaeta), di nuove acquisizioni di opere (fra Cinque e Settecento) da parte della Soprintendenza, mostre didattiche (come quella a Siena su Jacopo della Quercia), illuminate iniziative editoriali (come la rivista *Cronache pompeiane* di Macchiaroli) e finanche di grandi nomi, come Tiziano, Raffaello o Michelangelo, diventa occasione per Bologna per esprimersi, fuori «dagli elogi di maniera»²³, sul 'valore' delle opere d'arte come «bene pubblico»²⁴, sul museo come «centro di promozione culturale»²⁵, sulla 'divulgazione' scientifica come «servizio civile»²⁶ – lucida prefigurazione (oserei dire) della Terza Missione universitaria.

Quale miglior terreno, allora, per confrontarsi con tutto questo, delle mostre temporanee, ospitate in sedi istituzionali e di rilievo internazionale (come la Biennale di Venezia o la Galleria Nazionale d'Arte Moderna). La miglior mostra è, infatti, per Bologna, quella del museo stesso che può e deve, anche grazie allo stru-

mento espositivo, svegliarsi dal torpore con l'ausilio di scelte responsabili anche con la proposta di mostre temporanee.

Il nucleo del problema sta, appunto, nello «spolverare i musei» – come rivelò nell'intervista del 1988 da cui abbiamo preso le mosse – di «metterli a disposizione del pubblico pubblicizzandoli o anche organizzando linee di lettura di essi». Se «il pubblico è una materia plasmabile», «dipende da chi organizza le mostre di indirizzare le sue preferenze in una direzione piuttosto che un'altra»: «il pubblico risponderà ugualmente a mostre di ricerca se queste gli verranno proposte con le stesse tecniche pubblicitarie con cui gli vengono proposte le mostre generiche»²⁷.

Forte di tali convinzioni, Bologna ha riservato un'equivalente attenzione anche alle *Mostre d'arte*²⁸ che, seguite spesso a ritmo serrato fra le gallerie della città negli anni di cui ci stiamo occupando, forniscono allo studioso ripetute occasioni di discussione e riflessione.

La Modern Art Agency, la Galleria Trisorio, il Centro, lo Studio d'arte Rumma, la Galleria Mediterranea, la Galleria Colonna, l'Apogeo, l'Arte Studio Ganzerli, per citarne solo alcune, sono fra quelle che spesso – come sottolinea in alcuni casi – fanno «opera meritoriamente non conformista»²⁹ e meritano, pertanto, piena considerazione anche e proprio sulla stampa quotidiana.

Fra le righe delle considerazioni riservate alle 'mostre d'arte' recensite, emergono a tratti osservazioni e spunti rilevanti, spesso a margine dell'artista stesso di cui si tratta, che rivelano quanto ognuna di esse abbia costituito materia prima utile all'elaborazione critica.

Gli anni della più intensa attività in ambito giornalistico di Ferdinando Bologna coincidono, non a caso, con l'arco cronologico di maturazione del suo impianto metodologico: in sostanza, fra il volume del 1972³⁰ e l'ampio saggio storico-critico per la *Storia dell'arte italiana* Einaudi nel 1979³¹ alla cui elaborazione sarebbe importante ricostruire quanto, nello specifico, la scrittura per il giornale napoletano abbia contribuito o, semmai, in qualche caso, anche aggiunto.

Nel 1975-76, così, prende in considerazione, sulle pagine de *Il Mattino* di Napoli, artisti già noti e altri meno a largo raggio (alcuni finanche di frontiera) in un unico sguardo critico aperto a valutare senza pregiudizi «i fatti sulla base della loro autenticità di cultura che corrisponde alla concreta situazione storica a cui

27. SALVATORI 1988, p. 11.

28. *Mostre d'arte* era proprio il titolo della rubrica a lui affidata nel quotidiano *Il Mattino*.

29. BOLOGNA 31/10/1976, p. 11. La notazione in questo caso è riservata all'Arte Studio Ganzerli.

30. BOLOGNA 1972.

31. BOLOGNA 1979.

23. BOLOGNA 16/03/1975, p. 3.

24. BOLOGNA 25/02/1975, p. 3.

25. BOLOGNA 25/02/1975, p. 3.

26. BOLOGNA 18/04/1976, p. 3.

appartengono»³². Ciò significa, per Bologna, non solo fare 'informazione' (compito al quale non intende sottrarsi³³) ma soprattutto avanzare con coraggio giudizi, evitando di cadere nella trappola del 'critico di tendenza', che all'occasione definisce, con un certo sprezzo, «semplice supporter»³⁴.

Si confronta così con nomi dell'avanguardia e neo-avanguardia internazionale, e non solo limitata alle arti visive (Picasso e Max Ernst, Majakowski e Tériade, Twombly, Kounellis, Gilbert & George, Segal, Nevelson, Morellet o Grosvenor), con egual piglio ed entusiasmo esegetico di nomi del panorama artistico campano³⁵ (come Biasi, Pisani, Lippi, Washimps, i due Tatafiore, Perez e Barisani non meno di Lezoche, Cotton, Matania, Roccasalva o l'ischitano Coppa): di tutti mette a fuoco i «retroscena» dei fatti di cui si va ad occupare, indaga la 'cultura figurativa', il 'linguaggio specifico', la realtà della forma e della oggettualità, la concretezza dell'opera (figg. 4-7).

Se, dunque, l'«unico banco di prova valido»³⁶ per ogni valutazione storico-critica è l'oggetto artistico, esso si può riconoscere persino quando è l'«operazione» a «farsi opera», come nel caso di Jannis Kounellis, dove, cioè, «il vero corpo dell'opera» è costituito fondamentalmente da «aspetti concettuali»³⁷.

Quando però le mostre presentano 'opere' che sono solo espressione di sperimentalismi troppo facili e superficiali (come evidenza per gran parte delle neo-avanguardie degli anni '60 e '70), gli attacchi non conoscono tentennamenti. È questo il caso di ciò che preferisce definire, a scanso di equivoci, «operazioni estetiche» e che apprezza solo quando rileva qualche tratto di distinzione, come l'originale «spregiudicatezza» di Ernesto Tatafiore³⁸, o, al contrario, quando tali «operazioni» rivelino autenticamente «uno spaccato critico» di un mondo effettivamente tormentato, come nel caso di George Segal³⁹.

Gli sperimentalismi cui fa riferimento sono da riconoscere nei «moti neo-avanguardistici» prevalenti nelle produzioni contemporanee che, per Bologna, andando alla ricerca prevalentemente del 'nuovo', «si configurano come operazioni di distrazione dai problemi reali entro cui la società moderna si dibatte»⁴⁰. In



Fig. 10: Antonio Saura, *Ritratto immaginario di Filippo II*, opera citata da F. Bologna in "Alla Biennale d'Arte di Venezia. Due mostre storiche", in *Il Mattino*, 8 ottobre 1976, p. 3.

essi riconosce, a più riprese, un tendenziale formalismo⁴¹ che va spesso a braccetto con una spregiudicata mercificazione e che va distinto dalle 'avanguardie' della «grande stagione artistica della Parigi del primo decennio del secolo»⁴² (fig. 8).

Latente nelle manifestazioni neo-avanguardistiche è il pericolo di un certo «estetismo»⁴³, soprattutto nelle esperienze basate sulla «contestazione integrale» di origine neo-dada e concettuale⁴⁴. Ebbene, la critica 'ufficiale' nell'area del mondo occidentale tra Stati Uniti ed Europa, tende a privilegiare proprio lo «studio sistematico dei movimenti dell'avanguardia storica più oltranzista» con il risultato che «i nuovi avanguardisti» con l'appoggio della critica, «hanno avuto successo grazie all'intervento del grande mercato organizzato

32. BOLOGNA 27/04/1975, p. 12.

33. BOLOGNA 31/10/1975, p. 11.

34. BOLOGNA 27/04/1975, p. 12.

35. In merito a questo, si era già ampiamente espresso in occasione della *Inchiesta della cultura a Napoli* promossa da Lea Vergine nel 1965. Cfr. BOLOGNA 1965, pp. 20-23.

36. BOLOGNA 28/05/1975, p. 3.

37. BOLOGNA 13/06/1975, p. 11.

38. BOLOGNA 30/11/1975, p. 12.

39. BOLOGNA 24/04/1976b, p. 11.

40. BOLOGNA 27/04/1975, p. 12.

41. BOLOGNA 29/10/1975, p. 3.

42. BOLOGNA 18/02/1976, p. 3. Bologna coglie l'occasione di una recensione alla mostra dedicata a Tériade all'Istituto Grenoble a Napoli per precisare ampiamente il suo punto di vista a riguardo, in particolare, della Scuola di Parigi.

43. BOLOGNA 29/04/1975, p. 11 a proposito di Morellet e di Calder.

44. BOLOGNA 5/10/1975, p. 3.

sul piano internazionale [...]»⁴⁵: rispetto a tali pericoli – sostiene Bologna – la critica storica non deve smettere di vigilare, prendendo fermamente le distanze da posizioni di tendenza.

Per fare chiarezza a riguardo, coglie l'occasione della recente riproposta, nel settembre 1975, del volume di Maurizio Calvesi intitolato *Le due avanguardie*⁴⁶ contro cui si scaglia, pur senza nominarlo esplicitamente, in un ampio articolo che già a partire dal titolo richiama l'attenzione, appunto, sulla pubblicazione.

Contro l'idea di una sostanziale 'continuità' fra avanguardie e neo-avanguardie, sostenuta da Calvesi⁴⁷, Bologna, forte di spunti critici sia espliciti che non dichiarati (come Benjamin, Maldonado o Sanguineti⁴⁸), ribadisce la linea netta di demarcazione delle esperienze del primo e del secondo dopoguerra, ma solo per salvaguardare una critica che «ogni volta sia in grado di collocarsi in una visione prospettica organizzabile: così per la storia antica, quanto per la storia dell'arte contemporanea»⁴⁹.

Nell'ambito del dibattito di ampia portata fra 'continuità' e 'discontinuità' nell'arte fra primo e secondo '900 e dunque anche fra avanguardie e neo-avanguardie⁵⁰, Bologna, dunque, denuncia la critica 'ufficiale'

(degli ultimi dieci anni) fra cui, in primo luogo, oltre Calvesi individua anche quella di Gillo Dorfles.

Mentre denuncia (riferendosi indirettamente a Calvesi nell'articolo segnalato) quanto l'attenzione sui «movimenti dell'avanguardia storica più oltranzista, di Dada e del Surrealismo» abbiano contribuito a giustificare e sostenere le più recenti operazioni neo-dada, nonché quelle tendenti all'oggettualizzazione e alla «concettualità pura» (dall'happening alle azioni al comportamento), contesta la «discriminazione» propria di Dorfles fra «arte autenticamente attuale e arte di derivazione dal passato e inattuale»⁵¹. Nell'uno come nell'altro caso si tratta di dichiarazioni di tendenza che, sebbene accettabili in quanto tali, non possono «pretendere di divenire *tout-court* uno strumento storiografico»⁵². Anche Dorfles, per l'appunto, aveva dichiarato di fare, per quanto con circospezione, «opera di carattere storico attorno all'arte contemporanea»⁵³, pur vigile nei confronti delle deformazioni del mercato, ma convinto che non si possano «applicare alla pittura e scultura contemporanee gli schemi, i metri, le misure, i paradigmi che si usavano, e si usano ancora proficuamente per quella antica, o anche per quella d'un recente passato»⁵⁴.

Diversa, evidentemente, la posizione di Bologna che già dagli anni Settanta (di cui stiamo ricostruendo qualche tassello) maturava convinzioni, che sarebbero state espresse più esplicitamente in seguito, relative alla posizione dell'*Arte contemporanea tra critica e storia*⁵⁵. Bologna credeva fermamente nella necessità di una «riconsiderazione del passato nella prospettiva del presente», ma pur sempre senza trascurare l'esigenza di «indagare le ragioni delle fratture e delle contestazioni» che possono essere anche di ordine metodologico. Senza contrapporre la prospettiva dello 'storico' a quella del 'critico militante', matura già negli anni Settanta la convinzione della fertilità «d'una vera e propria integrazione dei ruoli in discorso»⁵⁶.

45. BOLOGNA 5/10/1975, p. 3.

46. CALVESI 1975. L'opera raccoglie in due volumi gli scritti di Calvesi datati fra il 1954 e il 1966 e pubblicati in riviste e cataloghi di mostre, riproponendo, con qualche aggiunta, l'edizione del 1966 (Lerici editore, Milano).

47. «Io credo nella linea dell'arte italiana che questo libro intende contribuire ad individuare e chiarire come tale, cioè come ponte tra le due avanguardie, connesse verticalmente tra loro, ma in stretto e intrecciato rapporto, sia in orizzontale che in diagonale [...] con i paralleli sviluppi internazionali» (CALVESI 1966, p. 13). Ai due volumi di Calvesi riproposti nel 1975 è strettamente connessa l'opera dallo stesso data alle stampe nel 1978: cfr. CALVESI 1978.

48. Che Walter Benjamin sia stato un riferimento critico importante per Bologna è un dato inequivocabile: basti considerare le pagine importanti dedicate al pensatore tedesco nel 1972 (BOLOGNA 1972, pp. 295-301) ma anche i rimandi allo stesso in BOLOGNA 1979, p. 168 e pp. 264-267. Sarebbe, poi, intrigante indagare a fondo (ma ciò andrebbe oltre gli obiettivi del presente contributo), anche i nessi del pensiero di Bologna con Edoardo Sanguineti soprattutto, per l'ordine di problemi in questa sede affrontati, relativo al saggio *Sopra l'avanguardia* (in *Ideologia e linguaggio*, la cui prima edizione risale al 1965), nonché quelli con Tomas Maldonado per la particolare attenzione data da questi alla 'progettualità' del punto di vista critico (cfr. MALDONADO 1971).

49. Concetto espresso nell'ambito di una serie di lezioni dal titolo *Dal 'testo' al 'contesto'*. *Condizioni di metodo per una storiografia positiva delle arti figurative*, presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, in Napoli (18-22 marzo 1988).

50. Cfr. POGGIOLI 1962 dove, tuttavia, le 'due' avanguardie cui fa riferimento sono quelle 'artistico-letterarie', da una parte, e 'politiche' dall'altra; BÜRGER 1990 (ediz. in lingua orig. 1974)

e in particolare il capitolo *L'opera d'arte delle avanguardie* (pp. 63-93) e *Avanguardia e postmoderno* (pp. 123-128).

51. BOLOGNA 27/05/1975, p. 12. Bologna riporta il pensiero di Dorfles riprendendo testualmente, ma senza farvi riferimento esplicito, le parole del suo recente saggio: cfr. DORFLES 1973, p. 17.

52. BOLOGNA 27/05/1975, p. 12. Si noti che quest'articolo di Bologna coglie l'occasione di una recensione ad una mostra di Raffaele Lippi per introdurre, appunto, una «discussione sull'attualità».

53. DORFLES 1973, p. 11.

54. DORFLES 1973, p. 14.

55. BOLOGNA 1996, pp. 4-7.

56. BOLOGNA 1996, p. 5. Bologna in quella sede si rifà alla nota posizione di Baudelaire sulla critica 'parziale' e tiene conto, inoltre, delle posizioni di un sociologo come Lucien Goldmann come argomento di riflessione. Cfr. GOLDMANN

Pertanto, quando recensisce mostre come la Biennale di Venezia del 1976 – a cui dedica tre lunghi articoli in terza pagina⁵⁷ – o la mostra storica sulla pittura americana alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma⁵⁸, articola il suo «parere» in modo da investire i problemi «più a monte»⁵⁹ – come lui stesso dichiara – di quanto non abbiano fatto altri, come Ponente su *Paese Sera* e Briganti su *la Repubblica* con cui si fronteggia sin dalle prime battute dell'articolo.

Così, delle «attualità internazionali» (1972-76) e della sezione *Ambiente Arte* curata da Germano Celant⁶⁰ tratta a stento, ritenendole espressione di un «formalismo» evasivo⁶¹, a volte persino «velleitario e insopportabile»⁶². Ritene di soffermarsi, invece, sugli aspetti socio-culturali e progettuali dell'impresa Biennale e soprattutto sulle proposte più concretamente storico-documentarie proprie di alcuni padiglioni (in particolare l'Olanda) e delle «rassegne storiche»: le sole capaci di «dare una spinta in avanti al presente e al futuro»⁶³.

Entra, quindi, nel merito della storia per fare scelte utili alla comprensione della contemporaneità, per non sottrarsi alle sue sfide: «il passato non è tutto da rifiutare, ma non è nemmeno da accettare tutto [...]» – dichiara. Si affida, quindi, ancora una volta a Benjamin per sollecitare il lettore a istituire «nel ripensamento del passato un momento 'negativo', cioè dialettico, atto ad individuare le forze traenti della storia e a lumeggiarne il ruolo in funzione della dinamica del presente»; occorre, infatti, che il passato «non resti un indifferente accumulo di eventi»⁶⁴.

Tenere accesi i riflettori, allora, sulle mostre della Biennale dedicate alla *Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale (dal 1936 al 1976)*, al *Werkbund tedesco* e a *Il razionalismo e l'architettura in Italia tra le due guerre*, significa riflettere in primo luogo sul rapporto fra arte e politica, cruciale in quegli anni⁶⁵. Il progetto «unitario» dedicato al tema dell'«ambiente» (*Ambiente, partecipazione, strutture culturali*) di quella Biennale, infatti, investe, alla stessa stregua, sia l'aspetto artistico che sociale e in quanto tale va valutato, per

evitare di finire per «scambiare – dice – gli effetti con le cause»⁶⁶.

Ancora un «ruolo di protesta politica» può svolgere, allora, la ricostruzione del padiglione spagnolo dell'Esposizione internazionale di Parigi del 1937 con le opere di Gonzales (fig. 9), Mirò, Calder, intorno a *Guernica* di Picasso, per la loro «straordinaria capacità d'immedesimare l'istanza artistica con quella politica»; mentre nel panorama post-bellico, invece, segnato dalle ricorrenti lusinghe dello sperimentalismo avanguardista, si salvano in pochi (come Antonio Saura con il «notevolissimo» *Ritratto immaginario di Filippo II*, fig. 10)⁶⁷. Sul versante italiano, per le compromissioni delle espressioni artistiche fra le due guerre con il fascismo, il peso della politica schiaccia persino gli innovatori come Edoardo Persico, «coscienza critica del movimento moderno» e tuttavia imbrigliato (come Pagano) nell'«ancorare le nuove proposte formali ad una concreta dirimente alternativa socio-politica»⁶⁸.

Quando poi la storia è utilizzata per «fini propagandistici», come nella mostra romana per il bicentenario della nazione americana⁶⁹, emerge con ancora più forza la responsabilità delle scelte critiche: se queste avessero privilegiato il rispetto della storia, non avrebbero degradato le opere presentate a «mero simbolo», ma avrebbero potuto, piuttosto, illuminare sulla storia dei rapporti internazionali fra gli Stati Uniti e la nazione ospitante. Bologna, a questo proposito, si spinge finanche a proporre i nomi che avrebbero potuto essere inclusi in mostra per ottemperare a una tale esigenza, prefigurando in modo costruttivo, seppur del tutto teorico, possibili scelte alternative.

È il suo piglio critico che, dunque, prende il sopravvento e che porta i suoi articoli giornalistici – come questo sull'arte americana – ben oltre la dimensione della semplice recensione.

Forte della consapevolezza di aver qualcosa da dire, da aggiungere, da suggerire, da verificare, nelle occasioni più disparate (nel respiro lungo che va dall'arte del passato a quella del presente), osa guardare oltre e, direi, nelle pieghe delle situazioni di cui è tenuto ad occuparsi.

A ciò si deve anche la lucidità – per quanto attiene all'arte contemporanea – di rilevare ciò che definisce «le zone medie» della produzione artistica degli ultimi decenni⁷⁰, ossia «quelle che sembrano reagire meglio al vaglio di quanto non facciano le punte delle cosiddette neo-avanguardie ormai in crisi»⁷¹: 'zone

1966. Di Goldmann apprezzerà anche in seguito le impostazioni metodologiche: cfr. BOLOGNA 1982, p. 4.

57. BOLOGNA 18/07/1976, p. 3; BOLOGNA 27/08/1976, p. 3; BOLOGNA 8/10/1976, p. 3.

58. BOLOGNA 15/10/1976, p. 3.

59. BOLOGNA 27/08/1976, p. 3.

60. CELANT 1976.

61. BOLOGNA 18/07/1976, p. 3.

62. BOLOGNA 27/08/1976, p. 3.

63. BOLOGNA 8/10/1976, p. 3.

64. BOLOGNA 8/10/1976, p. 3.

65. Sul Werkbund tedesco, in particolare, ribadisce posizioni già espresse nel 1972 (cfr. BOLOGNA 1972, pp. 275-281).

66. BOLOGNA 27/08/1976, p. 3.

67. BOLOGNA 8/10/1976, p. 3.

68. BOLOGNA 8/10/1976, p. 3.

69. BOLOGNA 15/10/1976, p. 3.

70. BOLOGNA 31/10/1976, p. 11.

71. BOLOGNA 31/10/1976, p. 11.

medie' di cui segnala spesso esempi, come il milanese Giuseppe Guerreschi, o i diversi artisti di cui apprezza la concretezza formale, la novità dei contenuti, la fattualità operativa, il rifiuto dell'esteticità fine a se stessa e dell'assedio della società consumistica.

È questo il modo di Bologna per prendere parte della vitalità del mondo suo contemporaneo, prendendo posizione in maniera appassionata e partecipe, senza sconti o blandizie, per rivendicare tutto l'impegno del fare critica giornalistica. Non stupisce, per questo, che si affidi saldamente al «giudizio storico» che, contro un'idea «divagante e puramente mentalistica della storia»⁷² e dato sempre «in nome del presente»⁷³, aiuti a spingere in avanti la storia scavando nei suoi meandri, oltre e dietro le vetrine e, soprattutto, fuor di qualsivoglia retorica.

72. BOLOGNA 28/05/1975, p. 3.

73. BOLOGNA 27/04/1975, p. 12. Questa fondamentale convinzione è stata ripresa da Ferdinando Bologna anche in seguito, e in particolare in BOLOGNA 1986, p. 8. Su tali posizioni, si veda anche ABBATE 2015, p. 50.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABBATE 2015 = F. Abbate, "Il contemporaneo meridionale di Ferdinando Bologna", in *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, coordinamento generale di F. Abbate, collana editoriale 'I racconti di Efesto', n. 3, Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Roccagloriosa (SA) 2015: 49-69.
- BOLOGNA 1965 = F. Bologna, "Inchiesta sulla cultura a Napoli", in *Marcatrè. Notiziario di Cultura contemporanea* 14-15, 1965: 20-23.
- BOLOGNA 1972 = F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972.
- BOLOGNA 1979 = F. Bologna, "I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi", in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, vol. 1, Torino 1979: 165-282.
- BOLOGNA 1982 = F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Torino 1982.
- BOLOGNA 1986 = F. Bologna, *Cifani*, Milano 1986.
- BOLOGNA 1996 = F. Bologna, "Arte contemporanea tra critica e storia", in *ON. Ottonovecento* 1, 1996: 4-7.
- BÜRGER 1990 = P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino 1990 (ed. or. 1974).
- CALVESI 1966 = M. Calvesi, *Le due avanguardie dal Futurismo alla Pop Art*, Milano 1966.
- CALVESI 1975 = M. Calvesi, *Le due avanguardie*, I e II, Bari 1975.
- CALVESI 1978 = M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.
- CAUSA 2015 = S. Causa, "Una fede cocente ed irrimediabile nelle cose. Qualche appunto su Ferdinando Bologna storico e critico del contemporaneo", in *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, coordinamento generale di F. Abbate, collana editoriale 'I racconti di Efesto', n. 3, Centro Studi sulla Civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', 2015: 7-47.
- CELANT 1976 = G. Celant, *Ambiente/Arte dal Futurismo alla Body Art*, Venezia 1976.
- DORFLES 1973 = G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al concettuale*, Milano 1973.
- GALLO 2015 = S. Gallo, "In attesa della rivoluzione", in *Ferdinando Bologna e il contemporaneo. Scenari per i novant'anni di un maestro*, coordinamento generale di F. Abbate, collana editoriale 'I racconti di Efesto', n. 3, Centro Studi sulla Civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', 2015: 81-89.
- GOLDMANN 1966 = L. Goldmann, *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, a cura di P. Fabbri, Urbino 1966.
- MALDONADO 1971 = T. Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Torino 1971.
- PICONE CAUSA 1992 = M. Picone Causa, *Di buon mattino. Scritti d'arte 1971-1991*, Napoli 1992.
- POGGIOLI 1962 = R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962 (nuova ed. Roma 2013).
- PREVITALI 1999 = G. Previtali, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, Napoli 1999.
- RICCI 1976 = P. Ricci, *Arti figurative a Napoli dall'età umbertina al tempo del Liberty*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d'Oltremare e del lavoro nel mondo - Padiglione 'Cubo', 3 aprile - 2 maggio 1976), Napoli 1976.
- SANGUINETI 1975 = E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano 1975.
- SALVATORI 1988 = G. Salvatori, "Arte in polvere. Perché la gente accorre in massa alle mostre? L'opinione di Ferdinando Bologna: il pubblico è plasmabile, ma i musei sono da valorizzare", in *Il Mattino*, 9 luglio 1988: 11.

TOLVE - ZULIANI 2017 = A. Tolve - S. Zuliani, *Filiberto Menna. Cronache degli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, Macerata - Roma 2017.

APPENDICE

Gli articoli di Ferdinando Bologna per *Il Mattino di Napoli* (1975-76):

BOLOGNA 25/02/1975 = F. Bologna, "Raffaello in carcere", in *Il Mattino*, martedì 25 febbraio 1975: 3.

BOLOGNA 1/03/1975 = F. Bologna, "Twombly e la baia di Napoli alla *Modern Art Agency*. 'Corri... corri... c'è la nuvola' di Gianni Pisani", in *Il Mattino*, sabato 1 marzo 1975: 12.

BOLOGNA 5/03/1975 = F. Bologna, "L'ultimo Picasso", in *Il Mattino*, mercoledì 5 marzo 1975: 11.

BOLOGNA 16/03/1975 = F. Bologna, "Michelangelo", in *Il Mattino* domenica 16 marzo 1975: 3.

BOLOGNA 25/03/1975 = F. Bologna, "«L'arte della guerra» di Bruno Canova a Villa Pignatelli", in *Il Mattino*, martedì 25 marzo 1975: 11.

BOLOGNA 5/04/1975 = F. Bologna, "Elio Waschimps alla *Mediterranea*", in *Il Mattino*, sabato 5 aprile 1975: 12.

BOLOGNA 8/04/1975 = F. Bologna, "«L'impero» di Louise Nevelson", in *Il Mattino*, martedì 8 aprile 1975: 3.

BOLOGNA 27/04/1975 = F. Bologna, "Raffaele Lippi alla *Mediterranea* e la discussione sull'attualità", in *Il Mattino*, domenica 27 aprile 1975: 12.

BOLOGNA 29/04/1975 = F. Bologna, "Francois Morellet al *Centro*. Renato Barisani alla galleria *Colonna*", in *Il Mattino*, martedì 29 aprile 1975: 11.

BOLOGNA 13/05/1975 = F. Bologna, "Gilbert & George alla *Modern Art Agency*. Luigi Coppa a Lacco Ameno. Claudio Lezoche al Centro d'arte *L'Isolotto*", in *Il Mattino*, martedì 13 maggio 1975: 11.

BOLOGNA 28/05/1975 = F. Bologna, "Conoscitori o storici dell'arte?", in *Il Mattino*, mercoledì 28 maggio 1975: 3.

BOLOGNA 6/06/1975 = F. Bologna, "L'anticonformismo di Majakowskij", in *Il Mattino*, venerdì 6 giugno 1975: 3.

BOLOGNA 13/06/1975 = F. Bologna, "Jannis Kounellis alla *Modern Art Agency*. Lydia Cottone al *Club del Cinema*. Maria Roccasalva alla Galleria *Colonna*", in *Il Mattino*, venerdì 13 giugno 1975: 11.

BOLOGNA 25/06/1975 = F. Bologna, "I bis di Salvator Rosa", in *Il Mattino*, mercoledì 25 giugno 1975: 3.

BOLOGNA 23/07/1975 = F. Bologna, "Polonia, 5 secoli d'arte", in *Il Mattino*, mercoledì 23 luglio 1975: 3.

BOLOGNA 30/07/1975 = F. Bologna, "Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo", in *Il Mattino*, mercoledì 30 luglio 1975: 3.

BOLOGNA 5/10/1975 = F. Bologna, "Le due avanguardie. Chi manovra lo strumento della nuova contestazione artistica", in *Il Mattino*, domenica 5 ottobre 1975: 3.

BOLOGNA 29/10/1975 = F. Bologna, "La nuova stagione artistica nel Sud. Il decentramento culturale del «gruppo di Marigliano»", in *Il Mattino*, mercoledì 29 ottobre 1975: 3.

BOLOGNA 31/10/1975 = F. Bologna, "La riapertura delle Gallerie a Napoli", in *Il Mattino*, venerdì 31 ottobre 1975: 11.

BOLOGNA 30/11/1975 = F. Bologna, "Guido Tatafiore all'Arte *Studio Ganzerli*, Robert Grosvenor alla Galleria *Trisorio*, Ernesto Tatafiore alla *Modern Art Agency*", in *Il Mattino*, domenica 30 novembre 1975: 12.

BOLOGNA 14/01/1976 = F. Bologna, "Le acquisizioni '60-'75 nei musei napoletani", in *Il Mattino*, mercoledì 14 gennaio 1976: 3.

- BOLOGNA 18/02/1976 = F. Bologna, "La splendida mostra organizzata a Napoli dall'Istituto Grenoble. Omaggio a Tériade", in *Il Mattino*, mercoledì 18 febbraio 1976: 3.
- BOLOGNA 25/03/1976 = F. Bologna, "Tullia Matania all'*Incontro*", in *Il Mattino*, mercoledì 25 marzo 1976: 11.
- BOLOGNA 2/04/1976 = F. Bologna, "È morto a Parigi Max Ernst", in *Il Mattino*, venerdì 2 aprile 1976: 3.
- BOLOGNA 6/04/1976 = F. Bologna, "Raffaele Lippi alla *Mediterranea*. Alain Degange allo *Studio d'Arte*. Francesco Esposito alla *San Carlo*", in *Il Mattino*, martedì 6 aprile 1976: 11.
- BOLOGNA 18/04/1976 = F. Bologna, "Cronache pompeiane", in *Il Mattino*, domenica 18 aprile 1976: 3.
- BOLOGNA 24/04/1976a: "La Secessione napoletana dei Ventitré", in *Il Mattino*, sabato 24 aprile 1976: 3.
- BOLOGNA 24/04/1976b = F. Bologna, "George Segal al *Centro*. Lello Bavenni a *Lo Spazio*. Gino Coppa alla *Mediterranea*", in *Il Mattino*, sabato 24 aprile 1976: 11.
- BOLOGNA 28/04/1976 = F. Bologna, "Gianni Pisani all'*Arcobaleno* di Salerno", in *Il Mattino*, mercoledì 28 aprile 1976: 11.
- BOLOGNA 13/05/1976 = F. Bologna, "È morto Alvar Aalto. Fedeltà alla natura e all'uomo", in *Il Mattino*, giovedì 13 maggio 1976: 17.
- BOLOGNA 24/06/1976 = F. Bologna, "Augusto Perez all'*Apogeo*", in *Il Mattino*, giovedì 24 giugno 1976: 11.
- BOLOGNA 16/07/1976 = F. Bologna, "Il barone soffocatore d'arte. A Cosenza la mostra del patrimonio artistico calabrese", in *Il Mattino*, venerdì 16 luglio 1976: 3.
- BOLOGNA 18/07/1976 = F. Bologna, "Si apre oggi la sezione Arti Visive e Architettura. Un dubbio sulla Biennale", in *Il Mattino*, domenica 18 luglio 1976: 3.
- BOLOGNA 27/08/1976 = F. Bologna, "La XXXVII Biennale di Venezia. Ambiente e strutture culturali", in *Il Mattino*, venerdì 27 agosto 1976: 3.
- BOLOGNA 1/09/1976 = F. Bologna, "Tiziano", in *Il Mattino*, mercoledì 1 settembre 1976: 3.
- BOLOGNA 8/10/1976 = F. Bologna, "Alla Biennale d'Arte di Venezia. Due mostre storiche", in *Il Mattino*, venerdì 8 ottobre 1976: 3.
- BOLOGNA 15/10/1976 = F. Bologna, "La mostra romana per il bicentenario USA", in *Il Mattino*, venerdì 15 ottobre 1976: 3.
- BOLOGNA 27/10/1976 = F. Bologna, "Arte a Gaeta dal 1100 al 1700", in *Il Mattino*, mercoledì 27 ottobre 1976: 3.
- BOLOGNA 31/10/1976 = F. Bologna, "Guerreschi all'*Apogeo*'. Gagliardi a *Lo Spazio*'. Una collettiva alla *Colonna*'. Guido Biasi all'*Arte Studio Ganzerli*'", in *Il Mattino*, domenica 31 ottobre 1976: 11.

LA COSCIENZA STORICA DELL'ARTE

CESARE DE SETA*

Il breve contributo intende offrire un ricordo personale di Ferdinando Bologna e una riflessione su uno dei suoi saggi più importanti.

The short contribution intends to offer a personal memory of Ferdinando Bologna and a reflection on one of his most important essays.

Con una periodicità che si può misurare sulla distanza dei secoli, dei decenni o delle generazioni, la tradizione storiografica, operante nel paese che si chiama Italia, va alla ricerca della propria identità: l'aspirazione a questa consapevolezza e coscienza è come un fiume carsico che attraversa i diversi ambiti della conoscenza e dell'esperienza. Difficile segnare una data, un luogo, da cui si possa datare questa acquisita unità etico-morale, linguistica e artistica. Nel secolo scorso, prima di ogni altro, il problema se lo pose Antonio Gramsci, in alcuni appunti dei *Quaderni* concernenti la lingua: sulla sua scia Carlo Dionisotti, in un celebre saggio del 1949, forniva risposte conseguenti e di rilevante esito per tutta la cultura italiana. La dominante questione della lingua immediatamente rimanda e illumina la questione relativa al carattere unitario dell'arte d'Italia. Una omogeneità difficile a cogliere, nelle arti prodotte in un paese dalla storia travagliatissima, marcata da influenze diversissime e geloso custode delle sue radici municipali.

Pertanto ha ragioni da vendere Ferdinando Bologna quando in un saggio dal programmatico titolo *La coscienza storica dell'arte d'Italia* (1982) sostiene che l'italianità si viene definendo – dalle origini – come policentrismo sistematico: origini che riconosce in quella produzione architettonica e classica, in quella organizzazione territoriale urbana che si afferma e consolida nella penisola tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XIII.

Muovendo da tale ipotesi si conseguono due convergenti e importanti risultati: da un lato trova conferma e sostanza la geniale anticipazione di Carlo Cattaneo, per il quale il patriottismo borghese e cittadino è la struttura assunta a «principio ideale delle storie italiane»; dall'altro si conferisce il giusto ruolo, e peso, all'architettura, alla scultura, alla formazione dei sistemi urbani che sono stati generalmente considerati dalla storiografia artistica momenti secondari rispetto all'esperienza della pittura. Non Giotto, dunque, a principio dell'arte

italiana, ma un sistema complesso di produzione materiale che prese forma nella Padania, per poi diramarsi in Toscana e nel Lazio. Ma non sono solo questi i meriti dell'opera che frammentariamente potrò esporre in alcuni suoi punti di più pregnante e rilevante esito. Infatti, accanto al problema della formazione di una unità che supera, ma nello stesso tempo implica questa varietà, si pone il problema della coscienza critica di tale unità. Ancora agli esordi del XV secolo il concetto di 'italiano' è assente: come chiarirono Giulio Bollati e Giuseppe Galasso in due saggi che ripetutamente l'autore chiama a sostegno della sua diagnosi.

Per quel che riguarda propriamente le arti, il Bologna, con perspicacia filologica e minuzia di documenti, rinviene tutti gli indizi e i segni che possono alludere e prefigurare questa coscienza unitaria dell'arte italiana. L'Italia di cui discorre il Filarete ha caratteri vaghi, così come l'Italia dell'umanista Cristofaro Landino è circoscritta e limitata all'arte fiorentina: l'individuazione di una Italia non fiorentinocentrica si ha, nel Cinquecento, con il veneziano Marcantonio Michiel e il suo corrispondente napoletano Pietro Summonte. Un'apertura, questa, in una direzione del tutto inedita che sicuramente si offre al dibattito, da tempo illanguidito dinnanzi alla monocentrica interpretazione che scaturisce dalle *Vite* del Vasari. *Las Italias*, percepite da Miguel de Cervantes agli esordi del Seicento, confermano la natura policentrica del paese, ad essa fa da contrappunto la coscienza dell'arte globalmente italiana espressa dal Rubens. È proprio nel corso del Grande Secolo che più viva e problematica si fa la disputa, resa più fertile dalla coscienza con la quale la cultura europea guarda al grande cantiere artistico della penisola. L'unità, nelle molteplicità delle scuole, trascorre dall'Agucchi al Bellori e di qui alla tradizione storiografica settecentesca che trova nella *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi (1809 terza edizione) la sua compiuta formulazione.

La visione unitaria dell'arte d'Italia nasce, dunque, dalla consapevolezza delle 'nazioni' artistiche che ne sono parte; non a caso nel secolo dei Lumi, Voltaire e il pittore inglese Gavin Hamilton parlano, il primo,

* Emerito Università di Napoli 'Federico II'
(cesare.deseta@gmail.com)

di una nazione italiana, il secondo, di una scuola italiana di pittura. Il Sismondi felicemente scrive agli esordi dell'Ottocento che il Bel Paese è «non già una nazione, ma un semenzaio di nazioni». In una stagione che vede il trionfo dell'idea di nazione ciò suona conferma del fatto che è errore grossolano assumere per le arti l'analoga periodizzazione proposta dalla storia politico-diplomatica. Viene così ripetutamente ribadito che la storia dell'Italia artistica non coincide con quella regionale, e di qui nasce l'esigenza di disegnare una geografia della storia dell'arte che sia capace di restituirci la complessità policentrica della civiltà artistica.

I risultati della ricerca compiuta dal Bologna si impongono per due ragioni: svellono antiche pigrizie, ripropongono sotto luce nuova interrogativi inevasi, propongono linee di sviluppo che possono essere discusse (qual cosa mi piacerebbe dire sulle pagine dedicate alla rappresentazione delle città!) ma che spostano in avanti la soglia della discussione. E tali risultati si conseguono perché l'autore è uno dei rari storici dell'arte capaci di dominare un ventaglio di tematiche che non sono propriamente specialistiche: e l'ha mostrato in opere fondamentali come quelle, a me care, dedicate all'arte degli Angioini e degli Aragonesi a Napoli. Qui ce ne offre una ennesima, solida, prova. Certe sue asprezze polemiche – come quelle con Giulio Carlo Argan – stridono per il vero, con tanta equanime sapienza, ma certo nulla hanno a che vedere le sue virili contestazioni con quel costume terrorstico e tribale che ha preso piede perfino nel campo dei nostri studi, sia pur in ambiti squalificati e marginali condannati alla deriva.

A me non piacciono quel che in gergo sono detti soffiati. Vorrei aggiungere qualcosa sui rapporti che ho avuto con Bologna: feci con lui, allora incaricato e direttore del Museo di San Martino, il primo esame alla Facoltà di architettura. L'esame andò molto bene ed ebbi 30, ma mi mancava la lode; poiché i giovani sono insolenti, quando terminò gli esami gli chiesi: «ma Lei non mette mai la lode?». Mi guardò dall'alto in basso ed essendo di piccola statura – la mia è un'espressione di comodo – mi rispose: «quando la metterò glielo farò sapere».

I nostri rapporti furono per me gratificanti: quando s'aprì la nuova università di Siena chiese a Giovanni Previtali di insegnare Storia dell'arte medievale e a me moderna. Nei fui molto lusingato: insegnavo a Reggio Calabria. Ma intanto fui chiamato a Napoli e dovei rinunciare a Siena: se ne ebbe a male. Ma con Ferdinando Bologna ho avuto motivi più seri e pertinenti di dissenso. La *Tavola Strozzi*, tempera su tavola di grandi dimensioni, è tra le prime rappresentazioni della città di Napoli: tutti o quasi erano d'accordo nel ritenerla opera di un pittore toscano. Bologna sostenne che era opera di Francesco Pacheco pittore spagnolo – poco significativa per la verità – di stanza a Napoli. Ero di tutt'altro avviso e avanzai l'attribuzione a Francesco

Rosselli, pittore fiorentino autore di splendide vedute. Chi risolse la questione fu Mario Del Treppo, grande storico medievista. Rinvenne nell'Archivio Strozzi di Firenze un documento in cui il banchiere inviava al re di Napoli in dono una grande veduta della città: quindi data certa e conferma del pittore fiorentino ma senza nome. Quando Del Treppo fece la conferenza c'era anche Bologna e – come si dice – si fece 'un pizzico'.

La verità è che Ferdinando Bologna fu un grande storiografo dell'arte – allievo di Pietro Toesca – ma non ebbe l'occhio del maestro adottivo Roberto Longhi.

DiLBeC Books - Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'
Via R. Perla, 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE)
P.IVA/CF: 02044190615

© 2023
www.polygraphia.it

ISBN 979-12-80200-09-9



9 791280 200099