

Polis

collana diretta da Cesare de Seta

L'iconografia delle città
svizzere e tedesche
dai prototipi alla fotografia

a cura di

CESARE DE SETA e DANIELA STROFFOLINO



Edizioni Scientifiche Italiane

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Miur: Prin 2007-2009 «Fonti manoscritte per l'immagine della città italiana in età moderna».

Il volume è la pubblicazione degli atti del V convegno internazionale di studi su «L'iconografia delle città svizzere e tedesche nel contesto europeo: dai prototipi alla fotografia», tenuto a Napoli presso la sede dell'Istituto italiano di Scienze umane (SUM) il 30 e 31 ottobre 2009.

Il convegno è organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia Urbana della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Scienze Umane e l'Ambasciata Svizzera in Italia.

Comitato Scientifico

CESARE DE SETA
BERND ROECK
ALFREDO BUCCARO
LEONARDO DI MAURO
MARCO IULIANO
THOMAS MANETSCH
LUCIA NUTI
DANIELA STROFFOLINO

Comitato Organizzatore

DANIELA STROFFOLINO
FRANCESCA CAPANO
MARIA IACCARINO
GABRIELLA MUSTO
MASSIMO VISONE

Segreteria organizzativa

RITA ERCOLINO
TERESA MANZI

DE SETA, Cesare, STROFFOLINO, Daniela (*a cura di*)

L'iconografia delle città svizzere e tedesche

dai prototipi alla fotografia

Collana: Polis, 4

Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2012

pp. 344+XXIV f.t.; 24 cm

ISBN 978-88-495-2319-5

© 2012 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

80121 Napoli, via Chiatamone 7

00185 Roma, via dei Taurini 27

Internet: www.edizioniesi.it

E-mail: info@edizioniesi.it

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4 della legge 22 aprile 1941, n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'ingegno (AIDRO)

Via delle Erbe, 2 - 20121 Milano - tel. e fax 02-809506; e-mail: aidro@iol.it

Indice

<i>Presentazione</i> Cesare de Seta, Daniela Stroffolino	7
LO SCENARIO EUROPEO DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA <i>Rappresentazione della città e disegno urbano nel tardo Medio Evo.</i> David H. Friedman	9
<i>Iconografia urbana in un palazzo spagnolo del Cinquecento</i> Rosa López Torrijos	29
<i>Immagini di città europee e centri del Mezzogiorno nelle carte della Biblioteca Reale di Napoli</i> Alfredo Buccaro	51
<i>La Suisse à vol d'oiseau. Vedute dall'alto delle città svizzere nell'Ottocento (1808-1876)</i> Daniela Stroffolino	79
LE CITTÀ SVIZZERE: DAI PROTOTIPI CARTOGRAFICI ALLA FOTOGRAFIA <i>Tre città in transizione fra i prototipi iconografici: Bellinzona, Locarno, Lugano</i> Pier Giorgio Gerosa	97
<i>Ginevra: iconografia di una città senza immagini? (XV-XVII secolo)</i> Nicolas Schiätti	129
<i>Dallo strumento didattico-storiografico al souvenir</i> <i>Una sintesi dell'iconografia di Lucerna con riguardo specifico ai committenti, al pubblico ed alla funzione delle immagini.</i> Thomas Manetsch	145

INDICE

<i>Luci remote delle città svizzere: un'esplorazione degli archivi fotografici</i> Sylvain Malfroy	169
<i>I luoghi scelti dalla Orell Füssli: iconografia svizzera e mitteleuropea nella collana «Europäische Wanderbilder» fra turismo e imperialismo (1876-1916)</i> Ewa Kawamura	241
COMMITTENZA PUBBLICA E PRIVATA PER L'IMMAGINE DELLA MITTELEUROPA	
<i>Vedute urbane di Berlino, 1648-1806: temi e politica</i> Marc Schalenberg	257
<i>Colonia, Treviri, Magonza: le residenze degli arcivescovi e l'iconografia ecclesiastica</i> Bernd Klesmann	273
<i>I grandi ritratti di città editi ad Amsterdam nella prima metà del Seicento</i> Maria Iaccarino	295
<i>Raffigurazioni scolpite di città sotto assedio tra Napoli e Venezia</i> Massimo Visone	321

Raffigurazioni scolpite di città sotto assedio tra Napoli e Venezia

MASSIMO VISONI

Durante il vicereame spagnolo a Napoli, la rappresentazione urbana trova una grande fortuna anche su supporti diversi da quelli per i dipinti o i disegni. In ambito italiano, da un rapido riesame, si contano riproduzioni su materiali sia preziosi che poveri, come ad esempio rilievi marmorei o bronzei, arazzi, modellini in argento, incisioni su avorio e osso, rilievi e tarsie lignee, lavorazioni in pietre dure, stucco, scagliola o cera e certamente ricerche future potranno ritrovarne altri ancora¹.

Per quanto riguarda le città raffigurate su pietra, queste hanno una fortuna legata al monumento celebrativo o al monumento sepolcrale di condottieri che avevano partecipato ai principali eventi bellici dell'Europa di quegli anni, travagliata da numerose guerre religiose e dalla lotta contro l'avanzata turca². Un fenomeno che documenta una larga diffusione di prototipi e modelli iconografici, che avevano ormai raggiunto un'ampia divulgazione non solo negli ambienti colti e scientifici dei collezionisti, ma anche tra quegli uomini che avevano attraversato il continente al servizio del re durante la Riforma, favorendo la crescente influenza degli usi forestieri sulle classi dirigenti della nazione.

¹ Si rinvia ad alcuni saggi esemplificativi della fortuna della veduta urbana nelle arti decorative, in particolare in ambito napoletano: F. MARÍAS, «Chi non ha visto Siviglia, non ha visto Meraviglia»: l'immagine di una città autocompiaciuta, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. DE SETA e D. STROFFOLINO, Napoli 2001, p. 110 e n. 42 a p. 116; M.R. NAPPI, *Ruolo dell'immagine riprodotta nella cultura figurativa a Napoli nel primo Seicento*, in «Bollettino d'arte», VI s., LXXXVIII, 123, 2003, pp. 75-98; S. CHIARENZA, *Architettura e spazio nelle città intarsiate*, Napoli 2006; G.G. BORRELLI, *Rassicurare e proteggere: alcuni esempi di figure sacre e vedute urbane*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. DE SETA e A. BUCCARO, Napoli 2007, pp. 77-78 e fig. a p. 75.

² Cfr. il recente G. CIVALE, *Guerrieri di Cristo. Inquisitori, gesuiti e soldati alla battaglia di Lepanto*, Milano 2009.

Escludo pertanto le riproduzioni scultoree di carattere prettamente religioso, come i bassorilievi presenti nell'altare a San Lorenzo Maggiore a Napoli (1530 ca.) nel Duomo di Lucca e quella più tarda nella cappella di Palazzo Sansedoni a Siena (1692-94)³. Ho altresì escluso vedute in qualche maniera arcaiche, opere isolate nel loro contesto territoriale o il cui soggetto è estraneo a quello dell'assedio, ma che è doveroso ricordare. Cito, ad esempio, le formelle del Monumento sepolcrale di Guido Tarlati nel Duomo di Arezzo (1330), realizzate da Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, di cui si segnala in particolare l'assedio della Rocca di Caprese. Oppure la veduta di Rimini nel bassorilievo del *Cancro* nella Cappella delle divinità planetaria del Tempio Malatestiano, opera di Agostino di Duccio, riferibile al 1449-57. La raffigurazione, ben nota agli studiosi, mostra una città serena sullo sfondo del paesaggio collinare, a celebrare il buon governo del committente Sigismondo Malatesta⁴.

La maggiore applicazione avviene, com'è noto, in Francia e in Spagna nel Cinquecento⁵; sviluppo che compete non solo ai grandi pantheon

³ Per Lucca, si tratta di una rappresentazione sulla predella dell'altare della Libertà di Giambologna, cfr. G. BEDINI e G. FANELLI, *Lucca. Iconografia della città*, Lucca 1998, p. 56. Per Siena, cfr. R. BARZANTI e A. CORNICE, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della città dal XIII al XIX secolo*, Città di Castello 2006.

⁴ Sulle vedute aretine, cfr. V. CONTICELLI, "Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata". Osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel duomo di Arezzo, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di A. GALLI e P. REFICI, Firenze 2005, pp. 179-189. Sulla veduta di Rimini, cfr. *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, a cura di A. PAOLUCCI, Modena 2010.

⁵ Cfr. per i monumenti funebri di Luigi XII e Anna di Bretagna ad opera di Antoine Juste del 1531 e di Francesco I e Claudia di Francia con i rilievi basamentali di Piette Bontemps del 1559, cfr. L. VINCA MASINI, *Le Tombe dei Re a Saint Denis*, Firenze 1965; B. HOCHSTETLER, *New documents relative to the date of death of Antoine Juste and the tomb of Louis XII and Anne de Bretagne in Saint-Denis*, in «Gazette des beaux-arts», 79, 1972, pp. 251-252; M. BEAULIEU, *Pierre Bontemps et le tombeau de François Ier*, in *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au XX^e siècle*, Paris 2001, pp. 149-162. Per la Spagna, cfr. R. LOPEZ TORRIJOS, *La scultura genovese in Spagna*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento*, Campomarone 1987, pp. 366-381, in particolare pp. 367-374; M.J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid 1987; F. MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989, pp. 236-247. Per una storia sull'evoluzione del tipo, vedi anche E. PANOFKY, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London-New York 1964; M. RAGON, *L'espace de la mort*, Paris 1981, trad. it., *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Napoli 1986. Sull'argomento, vedi una mia recente sintesi, M. , *Siege views and the genius militant in Venice and the Kingdom of Naples*, in *Proceedings of the 2nd International Conference of the European*

reali, come nell'Abbazia reale di Saint Denis, ma anche ai sepolcri delle famiglie aristocratiche filo asburgiche, che per un aumento generale della ricchezza possono permettersi di acquistare materiali preziosi come il marmo fino a quel momento quasi irraggiungibile. Proprio i monumenti funerari rappresentano la voce più importante di questa manifestazione nelle aree a maggior influenza spagnola o con contatti commerciali con la penisola iberica. Le commissioni vanno dalla semplice tomba con la figura del giacente sopra un'urna decorata, al monumento celebrativo pubblico, alla tomba monumentale inquadrata da un arco trionfale con ricca decorazione d'ispirazione classica – ed è facile il rimando alle rappresentazioni di città ricorrenti nella scultura romana in età imperiale – ma simile nell'aspetto al *retablo*, poiché soprattutto la clientela spagnola continua a imporre nei contratti dettagli formali e iconografici di stampo medievale. I temi profani fanno una timida comparsa in queste opere sotto l'aspetto allegorico o decorativo e, nella prima metà del Seicento, uno dei temi più felici è proprio quello dell'iconografia urbana e delle rappresentazioni bellifiche quando la cartografia assume l'enfasi che è tipica dell'immagine visiva nella cultura barocca. Di fatto, l'uso di modelli e piante in rilievo si diffuse soprattutto nel XVII secolo e, a quanto pare, fu soprattutto proprio una prerogativa militare e, di conseguenza, applicata per la celebrazione monumentale di uomini d'arme.

In Italia, tra i più noti monumenti in pubblica piazza, in cui è presente come elemento decorativo una veduta urbana che celebra la memoria del personaggio, si ricordano il *Monumento a don Giovanni d'Austria* a Messina del 1572-73 e il *Monumento ad Alessandro Farnese* a Piacenza del 1620-25, tra le maggiori statue equestri del Seicento europeo.

La statua bronzea di don Giovanni d'Austria, opera di Andrea Calamecca, raffigura il fratellastro di Filippo v e vincitore di Lepanto che calpesta la testa del turco Ali Bassà. Sul basamento marmoreo sono quattro pannelli bronzei con diversi rilievi⁶: in quello frontale

Architectural History Network (Brussels, 31 May-2 June 2012), edited by H. Heynen and J. Gosseye, Wetteren 2012, pp. 48-52.

⁶ N. ARICÒ, *La statua, la mappa e la storia. Il Don Giovanni d'Austria a Messina*, in «Storia della città», n. 48, ottobre-dicembre 1988, pp. 51-68. Per l'iconografia e la storia urbana di Messina, cfr. A. IOLI GIGANTE, *Messina*, Roma-Bari 1980, in particolare fig. 31 a p. 38 e p. 42; V. Consolo, *Vedute dello Stretto di Messina*, con un saggio di G. Barbera, Palermo 1993. Su Calamecca, cfr. M. BARRESI, *Andrea Calamech, «creato ed accademico» di Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto (1511-1592)*, a cura di N. ROSSELLI DEL TURCO e F. SALVI, Firenze 1995, pp. 219-226.

vengono ricordati, con i dati cronologici della costituzione della Lega Santa e della vittoria, anche il numero delle navi e i nomi dei senatori messinesi del tempo. Nei rimanenti tre lati sono: la disposizione delle due flotte in battaglia, la sconfitta turca e la flotta alla fonda del porto di Messina. Un ossequioso omaggio al vincitore, ma insieme un'autocelebrazione della città attraverso la veduta a volo d'uccello, che apparentemente sembra ripetere la tradizionale morfologia cinquecentesca, ricorrente nelle incisioni degli atlanti europei cinque-seicenteschi, a partire da Antoine Lafréry. Di fatto costituisce documento unico per lo studio della storia urbana di Messina, perché vi si aggiorna quella morfologia allo stato di fatto dell'anno in cui viene effettuata la commessa da parte dei giurati messinesi nel 1572.

Nel 1612, a Piacenza, Francesco Mochi realizza il monumento ad Alessandro Farnese⁷. Anche qui pannelli bronzei decorano il basamento marmoreo della scultura. In uno è *La tentata distruzione del ponte sulla Schelda durante l'assedio di Anversa*, in cui Mochi «fu incaricato di rappresentare il blocco della città di Anversa e lo fece servendosi di descrizioni e disegni militari del tempo. Realizzò una stupenda veduta, uno spazio nella cui immensità sono zattere, vascelli, fortezze, e lo stesso gruppo con Alessandro che dà ordini a destra si disperdono: spazio occupato a metà dall'acqua e da terre basse con la città lontana, e a metà dal cielo schiarito dalla luce diffusa. Sulle linee che animano variandolo l'orizzonte, sembrano dominare come protagoniste le bellissime nuvole»⁸. È una veduta di rara bellezza nella scultura per la limpidezza dell'immagine e la veridicità della raffigurazione dell'evento storico.

Un fenomeno, quello della magnificenza dell'uomo d'armi perpetuata in eterno attraverso la rappresentazione di un evento storico, che trova a Venezia e a Napoli un filone ricco di episodi, un insieme prezioso per comprendere la reale diffusione in Italia delle fonti iconografiche e la loro assimilazione in diversi contesti territoriali e culturali.

In questa sede, all'interno di un discorso unitario, ma ancora poco approfondito nella sua omogeneità, presento due monumenti sepolcrali del Seicento napoletano, in cui sono otto vedute legate ad al-

⁷ Cfr. P. CESCHI LAVAGETTO, *Francesco Mochi e i monumenti equestri farnesiani di Piacenza*, in *I bronzi di Piacenza. Rilievi e figure di Francesco Mochi dai monumenti equestri farnesiani*, catalogo della mostra a cura di C. MORIGI GOVI e M. TIRROTTI, Casalecchio di Reno 1986, pp. 7-23; D. GASPAROTTO, *Mochi e i Farnese. I cavalli di Piacenza*, Milano 2006, con bibliografia precedente.

⁸ A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, pp. 17-18.

trettanti episodi bellici che vanno dall'assedio di Malta del 1565 all'assedio di Breda nel 1624 durante la Guerra dei Trent'anni, e un plastico con un'inedita veduta di piazza del Gesù Nuovo a Napoli comparso di recente in un catalogo d'asta. Quest'ultimo, pur estraneo al vedutismo celebrativo, a testa la fortuna della rappresentazione in rilievo anche per soggetti e autori minori o di stampo più locale.

A Venezia, il primo episodio finora da me documentato risulta essere la veduta di Scutari assediata da Solimano, sulla facciata della Scola di Santa Maria degli Albanesi. Un'opera della seconda metà del Quattrocento, attribuita a Tullio Lombardo, che illustra la sistemazione della Rocca sulla sommità del promontorio, a difesa dell'abitato costiero presso cui si consumò l'assedio dal 1474 alla caduta di Scutari nelle mani ottomane nel 1479.

Al di là di questo episodio iniziale, nel contesto di ambito veneziano⁹ si registrano monumenti in cui si inseriscono vedute e rappresentazioni celebrative dei 'capitani da mar'. Il periodo di acuta tensione in Europa alimenta l'esigenza di una rinnovata autocelebrazione della Repubblica, seguita da una vasta produzione di immagini e di altre forme elogiative delle principali cariche militari della flotta. L'abbondante quantità di testimonianze letterarie e iconografiche indica una ricerca spasmodica sia di nuovi mezzi di rappresentazione, che il potere usa per riflettere su di sé, sia di più stretti legami fra la cultura aristocratica e la cultura popolare, per rialimentare e mantenere la trasmissione delle istanze fondamentali del consenso, pur all'interno di un'antica retorica del servizio allo Stato. Sembra, infatti, che in tale periodo si vengano elaborando, articolando e irrobustendo un linguaggio e un insieme di immagini più intense e forti del capitano marittimo. Tale produzione è talvolta voluta dagli stessi protagonisti, altre volte dal governo, altre volte ancora da artisti o poeti o letterati.

La committenza architettonica e scultorea, di grande rilevanza iconografica per la trasmissione di messaggi celebrativi, risponde nel nostro caso ad alcune delle istanze sin qui evidenziate. In questa direzione, a partire dai primi anni del Seicento anche lo Stato cerca di intervenire sulla sensibilità cittadina. In ambito più strettamente privato, fra gli anni cinquanta e novanta, Alvise Mocenigo ai Mendi-

⁹ Cfr. A. ROCA DE AMICIS, *Le chiese e le facciate commemorative*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di Id., Venezia 2008, pp. 248-271; *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. BACCHI, Milano 2000; M. CASINI, *Immagini dei capitani generali «da Mar» a Venezia in età barocca*, in *Il «Perfetto Capitano». Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, a cura di M. FANTONI, Roma 2001, pp. 219-270.

canti, Antonio Barbaro a Santa Maria del Giglio e Francesco Morosini a San Vidal, in un progetto parzialmente realizzato¹⁰, riprendono l'esempio del monumento a Jacopo Foscarini ai Carmini e commissionano monumenti funerari nei quali possa venire esaltata la loro dignità di condottieri di mare. Sono opere che si inseriscono a pieno titolo nel barocco veneziano, stimolato in gran parte da famiglie in ascesa economica e sociale, e contrassegnato da una sovrabbondanza di episodi decorativi, in primo luogo scultorei, che ne rievocano le memorie più significative. Secondo una tendenza coeva, è negli edifici religiosi, più che non nei palazzi civili, che si esercita la sperimentazione, ma nei programmi visuali seicenteschi i motivi profani prevalgono su quelli sacri e la tendenza alla glorificazione individuale sembra imporsi ai richiami alla Repubblica. Si impone insomma alla città un messaggio laico in maniera sempre più divulgativa e teatrale.

Il monumento di Jacopo Foscarini¹¹, posto sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria dei Carmini, è una composizione ancora di gusto sansoviniano che si contraddistingue per la rappresentazione di battaglie navali nei due basamenti laterali. Da studi recenti, risulta che Foscarini chiese già alla fine del Cinquecento di essere ricordato come capitano, ma l'opera è stata poi commissionata a Francesco Contarin dal figlio fra il 1618 e il 1620.

Nel monumento del procuratore Alvise Mocenigo¹², all'ingresso della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, responsabile del programma iconografico, modellato a doppia fronte sul concetto dell'arco di trionfo, è Giuseppe Sardi, architetto di successo del barocco veneziano, ma di origini svizzere. Mocenigo è conscio dell'importanza delle sue imprese per la Repubblica, ma di fatto il monumento non ha molti richiami alla patria. Seguendo moduli consueti di rappresentazione dei capitani, nella parte esterna vengono posti quattro altorilievi delle fortezze di Candia (conosciute dalle descrizioni e dalle illustrazioni di Marco Boschini nel *Regno tutto di Candia delineato*,

¹⁰ Cfr. S. BIADENE, *Antonio Gaspari: i progetti non realizzati*, in *Le venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra (Venezia, 1985), a cura di L. PUPPI e G. ROMANELLI, Milano 1985, pp. 94-105.

¹¹ P. ROSSI, *Le statue del monumento Foscarini ai Carmini*, in «Venezia arti», 15/16, 2005, pp. 73-77.

¹² Cfr. *San Lazzaro dei Mendicanti. Il restauro del monumento di Alvise Mocenigo*, a cura di E. ZUCCHETTA, Venezia 2004; in particolare vedi i seguenti saggi: P. PIFFARETTI, *Giuseppe Sardi da Morcote e il monumento Mocenigo a San Lazzaro dei Mendicanti*, pp. 15-27; R. PELLEGRITI, *Il programma iconografico*, pp. 29-35; E. ZUCCHETTA, *La decorazione scultorea del monumento e l'iconografia del capitano generale da mar*, pp. 37-55.

pubblicato proprio a Venezia nel 1651¹³). Nella parte interna, nel centro della parte superiore è ritratto Mocenigo che assiste alla sfilata dell'armata in abito cerimoniale, mentre lateralmente sono due rilievi raffiguranti le scene delle battaglie di Candia e di Paros. Alla sinistra del procuratore compare la galeazza ammiraglia col leone marciano, in realtà l'unica presenza esplicita della Serenissima.

Una celebrazione architettonica più articolata e complessa è quella voluta da Antonio Barbaro, uno dei più noti protagonisti delle vicende belliche di Candia. L'assedio di Candia fu un episodio dell'omonima guerra combattuta tra Venezia e l'Impero ottomano per il possesso di Creta, durante il quale la città di Candia, capitale dell'isola, subì un estenuante assedio durato 22 anni, dal 1647 al 1669, e terminato con la conquista turca della città e dell'isola. Barbaro, di umili origini, sfrutta il conflitto per una rinascita economica e sociale fino a disporre di risorse tali da consentirgli la realizzazione della grandiosa facciata di Santa Maria del Giglio¹⁴, ultimo e più emblematico esempio della celebrazione personalistica dell'architettura barocca veneziana. La facciata, progettata su indicazione di Barbaro dallo stesso Sardi, venne edificata tra il 1678 e il 1681, a spese e in gloria della famiglia Barbaro, di cui riflette gli intenti autocelebrativi nella decorazione. Nell'ordine inferiore profonde nicchie accolgono le statue dei quattro fratelli del capitano morto nel 1679, la cui effigie è posta nel comparto centrale dell'ordine superiore. In alto sono scene di battaglie navali e imbarcazioni, in basso, negli specchi dei basamenti delle semicolonne, bassorilievi con episodi della vita di Antonio Barbaro e i luoghi dove svolse incarichi politici per conto della Repubblica, una veduta planimetrica di Roma e cinque di città governate dalla Serenissima: Zara, Candia, Padova, Corfù e Spalato.

Nel contesto napoletano, la diretta influenza spagnola¹⁵ si mani-

¹³ Su Boschini, cfr. P.L. SOHM, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991.

¹⁴ M. FRESA, *La facciata della chiesa veneziana di S. Maria del Giglio: pace, guerre, città del Mediterraneo alla fine del XVII secolo*, Atti del III Simposio internazionale, *La conservazione dei monumenti nel bacino del Mediterraneo*, Venezia 1994; *Santa Maria del Giglio. Il restauro della facciata*, a cura di M. FRESA, Venezia 1997, in particolare P. ROSSI, *La decorazione scultorea della facciata*, pp. 33-37, ivi; W. TIMOFIEWITSCH, *Einige Bemerkungen zur Fassade von Santa Maria del Giglio in Venedig*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza 2000, pp. 473-488; M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano*, Venezia 2002, pp. 336-352; M. FAVILLA e R. RUGOLO, *Frammenti della Venezia barocca*, in «Atti dell'Ateneo Veneto», CLXIII, 2004-2005, pp. 69-86.

¹⁵ Cfr. G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revi-*

fešta inizialmente in maniera evidente nei monumenti sepolcrali di alcuni viceré ad opera di Giovanni da Nola¹⁶, che aveva già collaborato personalmente con artisti iberici a Napoli, come nella citata predella dell'altare in San Lorenzo Maggiore. Agli esordi è il *Sepolcro di Ramon Folch de Cardona a Bellpuig*¹⁷ (fig. 1), in Catalogna, ov'è presente sul fronte una scena bellica in un luogo palustre: la *Battaglia di Ravenna* dell'11 aprile 1522. Ramon de Cardona fu viceré di Napoli dal 1509 alla morte nel 1522, nel 1511 fu nominato capo dell'esercito della Lega Santa e, diretto a sedare la ribellione di Bologna contro il papa, fu sconfitto dalle truppe francesi a Ravenna, dove i Francesi, nonostante la vittoria, furono però costretti a ripiegare in Lombardia seguiti dalle truppe del viceré.

Ma Napoli vanta il celebre ciclo di arazzi con le scene della Battaglia di Pavia, realizzati nelle manifatture di Bruxelles tra il 1528 e il 1531 e donate da Carlo v al marchese del Vasto. Un'opera che testimonia il fortunato momento che godeva questo soggetto, in una città come Napoli che era sì a diretto contatto con la corte asburgica, ma era altresì abbastanza lontana dalla capitale dell'Impero perché l'aristocrazia locale potesse eternare le proprie magnificenze.

Vi è poi il solenne *Sepolcro del viceré Pedro de Toledo e della viceregina Maria Ossorio Pimentel*¹⁸, commissionato sempre a Giovanni da Nola (che si servì di aiuti, tra i quali Annibale Caccavello e Giovanni Domenico d'Auria), ricomposto nella chiesa di San Giacomo a cura del figlio nel 1570: su tre lati della base sono i bassorilievi con *Il Viceré accorre a Baia contro il corsaro Barbarossa e lo mette in*

sioni, critiche, confronti ed attribuzioni, Napoli 1987, pp. 83-117; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 6-21. Sull'argomento vedi anche J.-L. PALOS, *La mirda italiana. Un relato visual del impero español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, València 2010, in particolare pp. 221-229. Più in generale, cfr. M. PALLAK, *Representations of the city in siege views of the seventeenth century: the war of military images and their production*, in *City walls. The urban enceinte in global perspective*, a cura di J.D. Tracy, New York 2000, pp. 605-646.

¹⁶ Cfr. F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 181-258.

¹⁷ Cfr. J. TEXEIDO BOLCELLS, *El mausoleo de Ramon Folch de Cardona*, Lerida 1961; G. WEISE, *op. cit.*, pp. 17-23 e 37-47; J. YEGUAS GASSÓ, *Giovanni da Nola e la tomba del viceré Ramon de Cardona: il trasferimento da Napoli a Bellpuig e i legami con la scultura in Catalogna*, in «Napoli nobilissima», 6, 2005, pp. 3-20; ID., *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig 2009.

¹⁸ Cfr. R. MIDDIONE, *San Giacomo degli Spagnoli a Napoli: il sepolcro di Pedro de Toledo*, in «FMR», 3, ottobre-novembre 2004, pp. 99-124. Vedi anche F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982, p. 52.



1. Giovanni da Nola, *Sepulcro di Ramon Folch de Cardona*, ante 1531. Bellpuig, chiesa di San Nicolás. Sul fronte è rappresentata la Battaglia di Ravenna (11 aprile 1522)

fuga; Alla testa dei grandi del Regno e del popolo aspetta, davanti a Porta Capuana, l'arrivo di Carlo v; La vittoria contro i Turchi ad Otranto. Nel primo è una veduta di Pozzuoli, una preziosa fonte iconografica per l'analisi delle strutture difensive del golfo puteolano: «appare, in primo piano, il borgo fortificato di Pozzuoli con la grande porta urbana orientale ed un grande edificio situato ai piedi del promontorio del *Rione Terra*; nel paesaggio di fondo si scorgono sagome di edifici fortificati sull'isola di Procida e sulla sommità di Capo Miseno; sul colle di Baia, accanto ai resti delle antiche terme [...] non viene raffigurato un castello turrato ma ben si distinguono bene le più potenti masse di una costruzione bastionata»¹⁹. Nel secondo pannello è la nota veduta di Porta Capuana, quando «la nuova cinta muraria vive, tra gli anni della sua costruzione e quelli della realizzazione del piano di Pedro de Toledo per l'ampliamento della città e l'ammodernamento delle strutture difensive, una breve fortuna iconografica ben riconoscibile»²⁰.

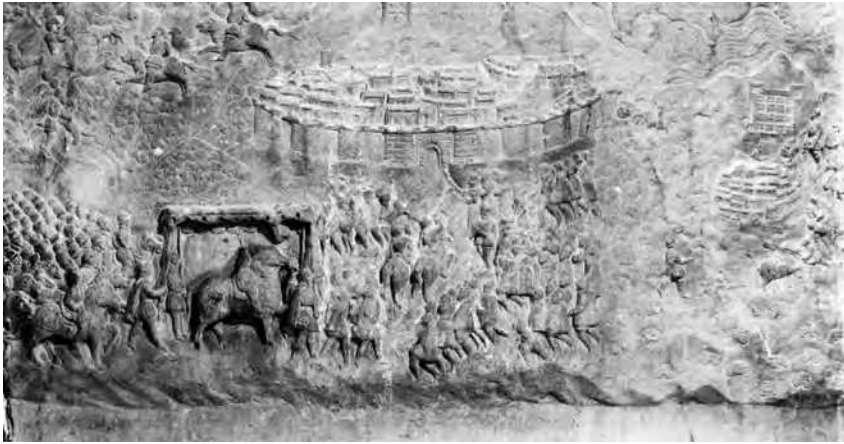
Nel regno un altro pannello bronzeo che testimonia la fortuna della veduta urbana in riferimento a un monumento celebrativo è in provincia di Reggio Calabria (fig. 2). Nel 1535, durante la visita di Carlo v a Seminara²¹, l'imperatore fu accolto dal conte Carlo Spinelli, che più tardi si sarebbe distinto come condottiero nell'esercito spagnolo, ottenendo da Filippo II nel 1557 il titolo di duca. L'evento memorabile della sua vita è comunque la fondazione della cittadella fortificata di Palmi, detta anche in suo onore *Carlopoli*²², che ebbe luogo nel 1564 a seguito di un ordine di Pedro de Toledo emanato nel 1547. È significativo che i due episodi, sebbene verificatisi a quasi trent'anni di distanza, compaiano associati in uno dei quattro bassorilievi che ornavano il basamento del monumento a Carlo Spinelli prima del terremoto del 1783. Nel pannello, alla scena principale con l'arrivo dell'imperatore a Seminara, si aggiunge, all'estrema destra,

¹⁹ Cfr. R. DEL GAUDIO, *Il Castello di Baja: una fortezza inutile?*, in *Territorio, fortificazioni, città. Difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, a cura di G. AMIRANTE e M.R. PESSOLANO, Napoli 2008, p. 144 e ivi fig. 9.

²⁰ L. DI MAURO, *La 'gran mutatione' di Napoli. Trasformazioni urbane e committenza pubblica 1465-1840*, in *All'ombra del Vesuvio...*, cit., p. 83.

²¹ Cfr. A. ANTINORI, *Carlo v in Calabria*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, a cura di S. VALTIERI, Roma 2002, pp. 17-28, ringrazio Marco Iuliano per la segnalazione.

²² Cfr. M. GALLO, *Carlopoli*, in «Calabria letteraria», 40, 1992, pp. 106-107; D. FERRARO, *Un'antica medaglia celebrò la fondazione della cittadella e l'origine della nuova Palmi*, in «Calabria sconosciuta», 21, 1998, pp. 83-85; D. CARUSO, *Palmi*, in «Calabria letteraria», 53, 2005, pp. 88-90.



2. Andrea Calamecca (attr.). La visita di Carlo v nel 1535 a Seminara, 1572-77. Seminara, Palazzo municipale. Bassorilievo per il basamento del monumento a Carlo Spinelli in cui sono visibili Carlopoli e il borgo *extra-moenia*

«una rappresentazione planimetrica di Palmi-Carlopoli abbinata ad un'immagine prospettica dell'attiguo borgo *extra moenia*. I soggetti scelti per gli altri pannelli – le due battaglie combattute vittoriosamente presso Seminara dall'esercito spagnolo contro quello francese nel 1495 e nel 1503, e la resa del generale d'Aubigny dopo la definitiva sconfitta – costituiscono un ciclo inteso a celebrare, come fatti strettamente correlati, la storia recente della città di Seminara e la potenza militare della monarchia iberica. L'ideatore più probabile di tale programma iconografico ci sembra lo stesso duca Carlo Spinelli, di cui sono noti la fedeltà alla Spagna e i successi personali conseguiti nel suo esercito»²³. Aloisio Antinori ritiene che il monumento sia stato eretto poco prima della sua morte, tra il 1572 e il 1577. Il pannello con la visita dell'imperatore doveva essere quello principale, collocato in posizione frontale ai piedi della statua. Dei quattro, infatti, è l'unico in cui siano rappresentati fatti della vita del duca e fu probabilmente lo stesso Spinelli a scegliere i due episodi per i quali voleva essere ricordato. Due eventi, in ideale continuità tra loro, che gli apparivano come i più gloriosi della sua esistenza e che ne sintetizzavano un percorso: l'incontro con l'imperatore, che aveva segnato il suo destino e simbolicamente dato avvio alle sue fortune, e la fon-

²³ A. ANTINORI, *op. cit.*, p. 21.

dazione della città-fortezza, alla quale affidava la sua fama presso i posteri.

Simonetta Valtieri²⁴ però non ha mancato di mettere in rapporto questi rilievi con le sei formelle che compongono la porta bronzea a due battenti posta al centro dell'arco interno di Castel Nuovo a Napoli, opera realizzata dopo il 1465 dal fonditore francese Guglielmo Monaco in collaborazione con Pietro di Martino²⁵. La narrazione della guerra è risolta nelle porte con la descrizione di tre episodi. Seguendo l'ordine cronologico degli eventi, nei due pannelli superiori è raffigurato l'agguato teso a re Ferrante dai baroni infedeli e vi sono rappresentate le città fortificate di Teano e Calvi con la chiesetta *extra moenia* della Torricella; in basso è la presa di Accadia da parte dell'esercito aragonese nel 1462, in cui sono rilevate con forte realismo le torri e le mura della città con lo squarcio di una bombarda; infine, al centro si presenta la battaglia conclusiva di Troia, in cui sono visibili da un lato il fiume Sannoro e dall'altro le mura, le torri merlate e la grande porta di accesso alla città pugliese.

All'interno di questo filone si inseriscono due episodi scultorei di cavalieri napoletani, poco noti agli studi di scultura e inediti a quelli di iconografia urbana e la cui identificazione era ancora parzialmente sconosciuta, ma che attestano la circolazione e la fortuna di vedute e della cartografia di siti coinvolti in imprese celebri per la storia dell'Europa²⁶.

Il monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa nella chiesa dei Santi Severino e Sossio è da attribuirsi per la parte statuaria a Geronimo d'Auria, figlio di quel Giandomenico «che fu tra i migliori scolari di Giovan da Nola»²⁷, per alcuni pagamenti effettuati da Carafa allo scultore il 29 ottobre del 1603 «in conto di una statua di marmo»²⁸, men-

²⁴ Cfr. S. VALTIERI, *I linguaggi e i modelli*, in *Storia della Calabria...*, cit., pp. 189-204. In precedenza Francesco Negri Arnoldi li aveva invece avvicinati ad Andrea Calamecca, vedi F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 186 e figg. 184-185, p. 206.

²⁵ Cfr. E. PAOLETTA, *Storia, arte, e latino nella bronzea porta di Castel Nuovo a Napoli*, Napoli 1985; M. SANTUCCI, *Le porte di Castel Nuovo*, in *Le porte di Castel Nuovo. Il restauro*, a cura di M. CANTUCCI, Napoli 1997, pp. 13-41.

²⁶ Sulla diffusione dell'iconografia urbana, cfr. L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996, pp. 203-224.

²⁷ G. CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti II. Scultori*, in «Napoli nobilissima», xv, 1906, p. 134.

²⁸ Sull'artista, cfr. G. CECI, *op. cit.*, p. 139; G. DEGLI AZZI, «Auria, Geronimo (der Girolamo) d'», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, a cura di U. THIEME e F. BECKER, Leipzig 1908, vol. II, p. 256; O. MORISANI, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, pp. 40-45; *Catalogo delle pubblica-*

tre la lapide reca la data 1611, anno probabile della conclusione del lavoro.

La struttura²⁹ è impostata ancora secondo canoni cinquecenteschi e occupa quasi interamente una parete del transetto sinistro della chiesa. Una mensa, a metà strada tra l'altare e l'urna sepolcrale stilizzata, introduce al nucleo centrale, a tempietto, inquadrato da due coppie di colonne che sorreggono il timpano. Ai lati delle colonne sei scenette a bassorilievo, opera di un anonimo vicino a d'Auria, raffigurano le campagne militari a cui partecipò Carafa (figg. 3-8): *L'assedio di Malta* (18 maggio-12 settembre 1565); *La battaglia di Lepanto* (7 ottobre 1571); *La conquista di Tunisi* (11 ottobre 1573); *La battaglia di Alcântara* (25 agosto 1580); *Anversa* (luglio 1584-agosto 1585), secondo la ben nota veduta della città fortificata, e la *Battaglia a Fontaine Française* (5 giugno 1595) in Borgogna, probabilmente una ricostruzione ideale realizzata attraverso le numerose descrizioni letterarie dello scontro in aperta campagna.

Vincenzo Carafa partecipò con don Giovanni d'Austria alla presa di Tunisi e con Alessandro Farnese alla guerra di Fiandra e all'assedio di Anversa, ma se la veduta di Messina e le scene del monumento equestre di Mochi hanno un chiaro intento celebrativo e apologetico nel complesso della composizione plastica, la raffigurazione delle battaglie nel sepolcro napoletano sembrano stare allineate come tavolette votive, quasi un ringraziamento per essere riuscito ad avere la possibilità di commemorare quei momenti, a dimostrazione di una vita attiva e gloriosa al servizio della corona.

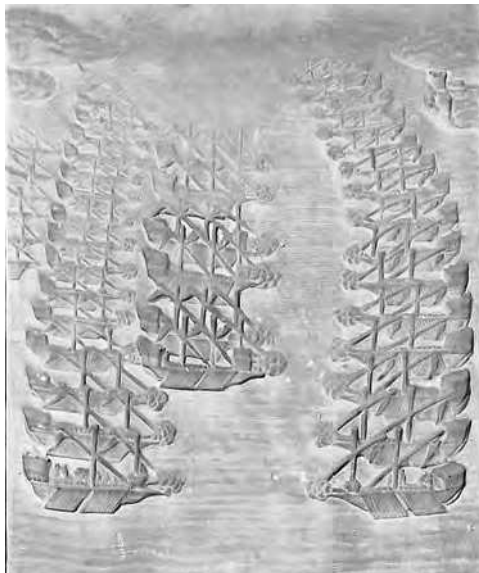
I bassorilievi mostrano elementi che contraddistinguono chiaramente i siti scolpiti, oltre a un motto in latino che ne ricorda l'episodio, ma al contempo mostrano una certa eterogeneità nella tipologia rappresentativa, attestando una varietà nel reperimento delle fonti da fornire allo scultore e alla sua bottega per il completamento dell'opera. Così nella celebre battaglia navale contro i Turchi ricorre il ben noto schieramento delle flotte della Lega Santa e dell'Impero Ot-

zioni edite dal 1883 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, a cura di E. NAPPI, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1992, pp. 124-125. In particolare, ved A. GRANDOLFO, *Geronimo d'Auria (doc. 1566-1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, XXIV ciclo, 2011-2012, tutors proff. F. Caglioti e R. De Gennaro, ringrazio l'autore per la cortesia e la disponibilità.

²⁹ Cfr. G.G. BORRELLI, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in «Storia dell'arte», 54, 1985, pp. 141-156, poi in *La scultura del Seicento a Napoli*, a cura di F. ABBATE, Torino 1997, pp. 145-167.



3. Geronimo d'Auria (bottega), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603-11. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio. Particolare con *L'assedio di Malta* (18 maggio-12 settembre 1565)



4. Geronimo d'Auria (bottega), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603-11. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio. Particolare con *La battaglia di Lepanto* (7 ottobre 1571)



5. Geronimo d'Auria (bottega), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603-11. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio. Particolare con *La conquista di Tunisi* (11 ottobre 1573)



6. Geronimo d'Auria (bottega), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603-11. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio. Particolare con *La battaglia di Alcântara* (25 agosto 1580)



7. Geronimo d'Auria (bottega), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603-11. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio. Particolare con *Anversa* (luglio 1584-agosto 1585)



8. Geronimo d'Auria (bottega), *Monumento sepolcrale a Vincenzo Carafa*, 1603-11. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio. Particolare con *La Battaglia a Fontaine Française* (5 giugno 1595) in Borgogna

tomano prima dello scontro frontale, com'è possibile ritrovarlo anche in numerose riproduzioni a carattere religioso³⁰.

Nella veduta prospettica di Tunisi è evidente l'illustre modello di riferimento nella raffigurazione presente nell'edizione del 1576 del *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg, ma coerentemente corretta nel doverla adeguare cronologicamente nella riproduzione dell'episodio storico antecedente l'atlante di due anni. Pertanto è assente il forte nuovo realizzato per volontà di don Giovanni d'Austria dopo la conquista della città nord-africana³¹.

Nella battaglia di Alcântara si riconoscono facilmente le truppe di terra che seguono l'omonimo fiume e la città di Lisbona affacciata sull'oceano con le flotte navali pronte ad attaccare, al di là della cinta muraria emerge parte della città poi distrutta dal terremoto del 1755³².

Molto interessante è invece la rappresentazione dell'assedio di Malta, ripresa direttamente da un affresco di Matteo Perez d'Aleccio del 1576 nella Sala del Trono del Palazzo del Gran Maestro a La Valletta con *Il soccorso piccolo al borgo di notte tempo a dì 5 luglio 1565* (fig. 9). Tale dipinto fu poi inciso dallo stesso artista salentino nel 1582 (fig. 10), riportando il celebre episodio su carta e confermando la vasta diffusione della sua rappresentazione. Un'opera e un evento storico, la cui iconografia ebbe tale fortuna da essere ancora riprodotto da Anton Francesco Lucini nel 1631 (fig. 11), attestando una vasta diffusione di quest'opera³³.

Del 1634 è il monumento sepolcrale di Carlo Spinelli, nella seconda cappella del transetto sinistro della chiesa di San Domenico Maggiore, opera scultorea di Giovan Marco Vitale³⁴. Spinelli, mar-

³⁰ Cfr. M. CAPOTORTI, *La battaglia di Lepanto e l'iconografia di Santa Maria della Vittoria. Spunti per una ricerca*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2006, pp. 337-343.

³¹ Cfr. T. SCALESSE, *Il forte nuovo di Tunisi (1573-1574)*, in *L'architettura degli ingegneri. Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. MARINO, Roma 2005, pp. 252-271.

³² Cfr. *Lisboa e o Marquês de Pombal*, catalogo della mostra (Lisbona, 1982), a cura di I. MOITA, Lisboa 1982, vol. 2; J.-A. FRANCA, *Le immagini di Lisbona, 1505-1755*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. DE SETA, Napoli 1996, pp. 136-147.

³³ Per uno studio iconografico sugli affreschi e le incisioni, cfr. A. GANADO e M. MIFSUD CHIRCOP, *A Study in depth of 143 Maps representing the Great Siege of Malta of 1565*, Malta 1995, vol. I, pp. 413, 466-469 e 473-474 e vol. II, fig. 79, 96 e 124 a pp. 110, 127 e 155, ringrazio Maria Beatrice Bettazzi per la segnalazione.

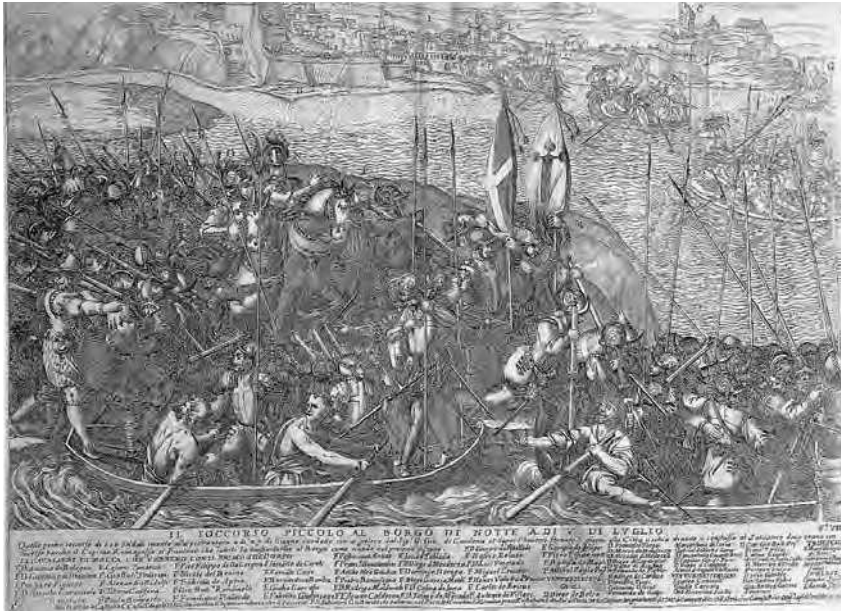
³⁴ Per una bibliografia, cfr. *ad vocem*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, a cura di H. VOLLMER, Leipzig 1961, vol. xxxiv, p. 246; *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990...*, cit., pp. 171-172.



9. Matteo Perez d'Aleccio, *Il soccorso piccolo al borgo di notte tempo a di 5 luglio 1565, 1576*. La Valletta, Palazzo del Gran Maestro, Sala del Trono



10. Matteo Perez d'Aleccio, *Il soccorso piccolo al borgo di notte tempo a di 5 luglio 1565, 1582*



11. Anton Francesco Lucini, *Il soccorso piccolo al borgo di notte tempo a dì 5 luglio 1563*, 1631

chese di Orzinovi, si distinse durante la Guerra dei Trent'anni in diversi campi di battaglia. In particolare, dalla sua biografia sappiamo tra l'altro che «si batté presso Maastricht, e con pochi uomini, benché gravemente ferito, avrebbe riportato una segnalata vittoria sugli olandesi, se non fosse stato circondato da molti nemici. Fatto prigioniero, fu condotto a Breda, ma riuscì a riscattarsi e tornò a combattere. Nell'anno 1602 fu all'assedio di Ostenda [...]. All'assedio di Bolduc, stretto dal principe Maurizio, provvide all'erezione di un forte [...]. Nel 1621 passò in Boemia, occupò Pragatz e Pischin [...]. Combatté presso Praga nel 1622 e dopo due ore di lotta riuscì vincitore, ottenendo la resa della città. Venne decorato da Filippo IV di Spagna marchese del Sacro Romano Impero. Entrò poi nella Moravia e [...] si impadronì di Olmuz, Leperich, Baischerchen, Folmech, Ostra, Neustad e Breda. [...] Tornò a Vienna, ove ebbe varî incarichi dall'imperatore. [...] Nel 1633 fu chiamato come generale della repubblica di Genova, a difenderla contro Vittorio Amedeo di Savoia. Mentre in città attendeva con indefessa vigilanza ai preparativi per la guerra,

ammalò e morì a 59 anni, nel 1634»³⁵, dopo essersi preparato il sepolcro, poi eretto dal fratello.

A differenza di quello di Carafa, il sepolcro Spinelli presenta un modello molto più tradizionale nell'impostazione, con le due vedute poste sul fronte dei due basamenti laterali, al di sotto delle statue di Ercole e Pallade, prive di alcuna ambientazione storica o ricostruzione bellica. Lo stesso riferimento iconografico preso a modello per la rappresentazione delle due città è chiaramente ispirato a un atlante cinquecentesco, molto probabilmente a particolari delle vedute di Joris Hoefnagel dell'edizione del *Civitates Orbis Terrarum* del 1572. Nella prima si osserva la città di Breda, mentre nella seconda è visibile Praga³⁶, con in primo piano il Ponte Carlo (figg. 12-13).

È la consueta prassi di eternare l'individuo attraverso la memoria di tutti i suoi attributi che hanno contraddistinto i trionfi della vita, strappandolo così all'oblio della sua morte fisica. Vincenzo Carafa e Carlo Spinelli sono rappresentanti tipici della nobiltà antica di Napoli che cercò fortuna e gloria sui campi di battaglia di tutto il mondo al seguito degli Spagnoli, specie durante la Guerra dei Trent'anni. La loro effigie con le vedute e le memorie delle loro imprese militari è lontana dal fiero «esibizionismo di tipo militaresco e smargiasso»³⁷ evidente nel successivo monumento di Paolo di Sangro (1642) ed è piena di quell'iniziale epopea eroica e guerresca, che avrebbe creato un vero e proprio mito del *Genio bellicoso di Napoli*, celebrato a livello agiografico da Raffaele Maria Filamondo nel 1694.

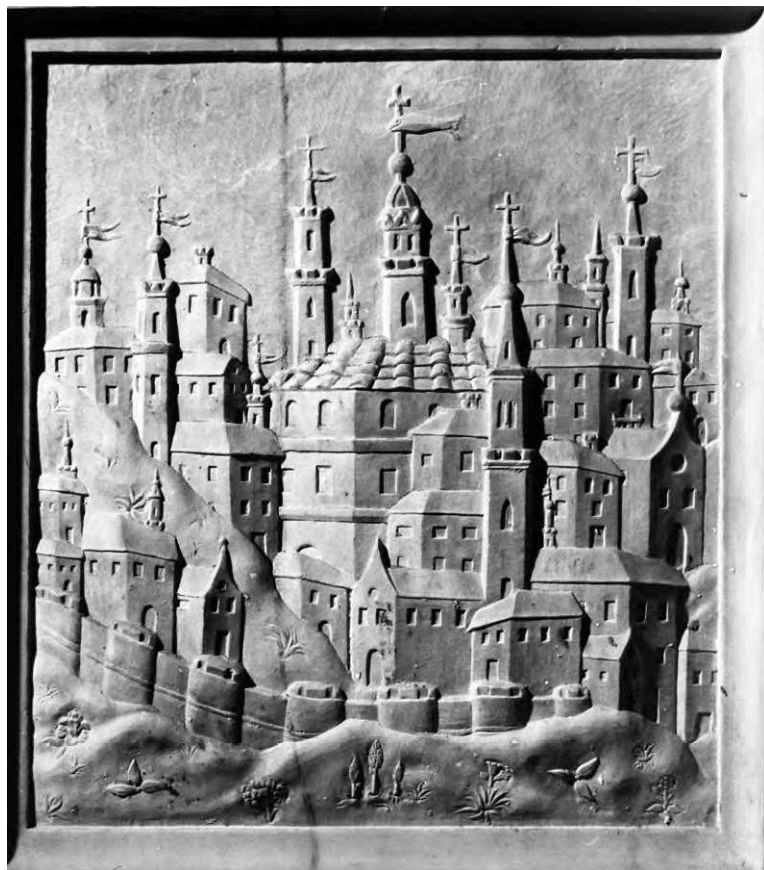
Nel Regno di Napoli non sono rare applicazioni su materiali più poveri proprio durante il governo asburgico, con una fortuna che continuerà per tutto il Settecento borbonico. È il caso di un plastico comparso di recente in un catalogo d'asta, firmato e datato 'Gaudiello f. 1707'³⁸ (fig. 14). Pur se non del tutto coerente con la presente ricerca, piace segnalare questo episodio scultoreo per la sua originalità e singolarità. È possibile fare rientrare il rilievo all'interno di quelle vedutine in cera che ebbero una ricca fortuna tra il XVII e il

³⁵ C. ARGEGNI, *Condottieri, capitani, tribuni*, in *Enciclopedia bio-bibliografica italiana*, Roma 1937, t. 3, p. 356.

³⁶ Per un'iconografia di Praga, cfr. *Praha. Na nejstar_ich grafick_ch listech (1493-1757)*, Praha 1996.

³⁷ Cfr. scheda di R. LATTUADA, «Monumento sepolcrale a Paolo di Sangro», in *Civiltà del Seicento...*, cit., pp. 212-213.

³⁸ *Lotto n. 30*, in *Catalogo Blindarte. Asta 40*, catalogo a cura di A. CESARE e S. MONNA, Napoli 2010. È verosimile che la data sia 1707 e non 1702 come riportato nella scheda del catalogo.



12. Giovan Marco Vitale (bottega), *Monumento sepolcrale di Carlo Spinelli*, 1634. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore. Particolare con la veduta della città di Breda

XVIII secolo³⁹, anticipando la ben più felice arte presepiale a Napoli. L'opera merita particolare rilievo per la cura dei dettagli, che resti-

³⁹ Sono spesso vedutine dipinte sul fondo di *ex voto* o incisioni in ceroplastica su rari quadretti, vedi A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del Seicento...*, cit., pp. 289-290, in particolare fig. a p. 284. Una tecnica che ebbe lunga fortuna presso i Borbone, tanto che ancora nel 1767-1768 Ferdinando IV invia al padre sei composizioni in cera colorata di Giovanni Francesco Pieri con scene di caccia presso i siti reali di Procida, Venafro, Bovino, Persano, Agnano e Licola, assai in sintonia con dipinti noti di Vernet, Hackert e Celebrano, cfr. ID., «È qui espresso il nostro Regno...», in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli 1990,



13. Giovan Marco Vitale (bottega), *Monumento sepolcrale di Carlo Spinelli*, 1634. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore. Particolare con la veduta della città di Praga

tuiscono con vivo realismo un interno della città⁴⁰ ed è ricca di infor-

p. 310 e figg. p. 312. Sull'argomento vedi anche ID., *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, catalogo della mostra (Napoli, 1979-80), Napoli 1980, vol. II, p. 88, relativamente a quattro vedute di città di Nikolas Engelbert Cetto.

⁴⁰ Cfr. L. DI MAURO, *I luoghi*, in N. SPINOSA e L. DI MAURO, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1989, pp. 168-171.



14. Gaudiello, *Veduta del largo antistante la chiesa del Gesù Nuovo*, 1707. Collezione privata

mazioni inedite per le architetture riprese, seppure si ritrovino al momento inspiegabili incongruenze cronologiche.

In primo piano è il largo antistante la chiesa del Gesù Nuovo⁴¹, popolata da carri, portantine e persone di varia estrazione sociale; al centro, invece, è visibile il piedistallo di marmo della statua equestre di Filippo V, eretta da Lorenzo Vaccaro nel 1705 a ricordo della visita fatta dal re nel 1702, e abbattuta a furor di popolo nel 1707 all'entrata degli Austriaci⁴². Emergono la cupola della chiesa gesuitica realizzata da Giuseppe Valeriano tra il 1629 e il 1633, poi crollata nel

⁴¹ Una pianta coeva dell'attuale piazza del Gesù è in T. COLLETTA, *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», 34/35, 1985, fig. p. 75 e scheda A.IV.n.6, a p. 127.

⁴² La statua fu realizzata tra il 1702 e il 1703 e collocata nel luglio del 1705, cfr. A. COLOMBO, *La statua equestre di Filippo V al largo del Gesù*, in «Napoli nobilissima», IX, 1900, pp. 9-13. Esistono due bozzetti in bronzo presso il Museo del Prado di Madrid, cfr. R. COPPEL ARÉIZAGA, *Catálogo de la scultura de época moderna. Siglo XVI-XVIII*, Madrid 1998, pp. 154-157 e 496.

1688, rovinando anche sul cappellone di Sant'Ignazio e quindi ricostruita da Arcangelo Guglielmelli nel 1692-93 sulla falsariga della precedente e ultimata nel 1717 con gli affreschi di Paolo De Matteis, prima della definitiva demolizione nel 1775 per un cedimento nel pilastro sinistro. La cupola, di cui mancavano fino ad oggi testimonianze iconografiche, è rilevata ancora in rovina⁴³. Si osservano il disegno decorativo della calotta esterna, i costoloni dell'ardita volta interna e gli affreschi che la decoravano realizzati da Giovanni Lanfranco tra il 1635 e il 1636, realizzando la prima cupola barocca a Napoli⁴⁴. Sono altresì di facile individuazione il Palazzo delle Congregazioni, iniziato nel 1592, con l'ingresso agli oratorî, prima della trasformazione in edificio scolastico dopo il passaggio di proprietà al Demanio, un'edicola votiva che chiudeva uno dei varchi visibili in una litografia di Achille Vianelli⁴⁵ e diversi altri dettagli, come gli affreschi dietro le gelosie del belvedere d'angolo. In secondo piano, dietro i campanili e le cupolette delle cappelle laterali del Gesù, è il complesso di San Sebastiano, poi demolito dopo il crollo della cupola nel 1941; mentre in lontananza sono le cupole delle chiese di San Giovanni Battista delle Monache e di Santa Maria di Costantinopoli.

Una piccola veduta urbana, la cui tecnica troverà nel secondo Settecento una diversa fortuna, fino alle sei ceroplastiche commissionate da Ferdinando per il padre Carlo di Borbone in Spagna.

⁴³ L'unica descrizione che ha restituito alla critica la cupola è quella di Carlo Celano in *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, Napoli 1692, *Giornata terza*, pp. 44-48. Tale descrizione ha consentito la possibilità di formulare un'ipotesi di ricostruzione in G. GUERRA, *La cupola del Gesù Nuovo. Problemi statici e curiosità storiche*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», xvi, 1966-67, pp. 383 ss.

⁴⁴ Sulla vicenda della cupola del Gesù Nuovo, cfr. M. ERRICCHETTI, *La cupola del Gesù Nuovo*, in «Napoli nobilissima», 1962-63, vol. II, pp. 177-184; G. AMIRANTE, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990, pp. 246-248. A. SCHIATTARELLA, *Notizie storiche e artistiche*, in EAD., F. IAPPPELLI, *Gesù Nuovo*, Castellammare di Stabia 1997, pp. 32-38; F. IAPPPELLI, *Il cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo in Napoli: iconografia e spiritualità*, in «Napoli nobilissima», xxxvii, 1998, pp. 21-30.

⁴⁵ Litografia di A. VIANELLI, *Piazza del Gesù* del 1845, pubblicata in A. SCHIATTARELLA, *op. cit.*, p. 28.