

AUGUSTO RUSSO

Storie di ritratti a Napoli
tra Seicento e Settecento
Dalle rime ai marmi





V - IL RITRATTO

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola

Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco

Direttore: Anna Cantaluppi

Vicedirettore: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2017

Tema del Bando 2017: *Il Ritratto (1680-1750)*

Assegnatari: Chiara Carpentieri, Pasquale Focarile, Ludovic Jouvett, Fleur Marcais, Pietro Riga, Augusto Russo

Tutor dei progetti di ricerca: Cristiano Giometti, Cinzia M. Sicca, Lucia Simonato, Alain Schnapp, Beatrice Alfonzetti, Francesco Caglioti

Cura editoriale: Alice Agrillo 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808242

5.6 Augusto Russo, *Storie di ritratti a Napoli tra Seicento e Settecento. Dalle rime ai marmi*

© 2020 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2017 – V EDIZIONE

La quinta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco ha avuto come tema *Il Ritratto (1680-1750)* e, attraverso la selezione delle candidature, ha trovato risposte originali nei progetti di ricerca scelti, sollecitati a confrontarsi su formule d'obbligo, fortuna di modelli, affermazione di nuovi orientamenti nella narrazione identitaria e nella cultura di rappresentazione di figure, di luoghi, di contesti.

La collana digitale si arricchisce di ulteriori sei monografie e raccoglie integralmente gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando 2017.

Le borse di Alti Studi della Fondazione 1563, assegnate attraverso un concorso annuale, giunto alla settima edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione *post lauream* delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri e rispondono ad un'esigenza molto sentita nel percorso formativo di ambito accademico.

Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche anche nella forma di viaggi di studio, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione, istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Dando continuità al progetto delle borse rivolte alla ricerca di alto profilo, la Fondazione intende consolidare la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Con l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo radunata intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie agli apporti specialistici e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo, di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che supporta sapientemente il percorso.

Le sei ricerche oggetto di questa edizione si occupano del *Ritratto*, inteso come genere, prodotto, allegoria, testimonianza, memoria e lo affrontano secondo direzioni diverse, applicandolo a differenti ambiti disciplinari legati alla cultura storica, politica, letteraria, storico artistica e storico architettonica, anche nelle declinazioni della storia del collezionismo, della letteratura artistica e della trattatistica. L'arco cronologico è il momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento.

Attraverso i volumi pubblicati in forma digitale, si arriva con questa edizione a 24 numeri tutti reperibili sul sito, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum scientifico dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Torino, dicembre 2019

AUGUSTO RUSSO

Storie di ritratti a Napoli
tra Seicento e Settecento
Dalle rime ai marmi

Prefazione

FRANCESCO CAGLIOTI



AUGUSTO RUSSO si è laureato in Storia dell'arte all'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa" (2012) e ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche all'Università di Napoli "Federico II" (2017). È vincitore, per il 2018, di una borsa di studio presso la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. I suoi interessi di ricerca vertono soprattutto sulla pittura e la scultura a Napoli tra Sei e Settecento. Ha all'attivo saggi, tra l'altro, su pittori quali Giacomo del Po e Francesco de Mura, e sulla Cappella del Tesoro di San Gennaro. Collabora al *Dizionario Biografico degli Italiani* ed è membro della segreteria di redazione della rivista *Napoli Nobilissima* e del comitato di redazione della rivista *Confronto*. Di recente ha partecipato alla catalogazione delle opere del Pio Monte della Misericordia di Napoli, attualmente in corso di stampa.

SOMMARIO

IX Prefazione di Francesco Caglioti

I Storie di ritratti a Napoli tra Seicento e Settecento. Dalle rime ai marmi

3 Introduzione

11 I. Appunti su ritratto e poesia a Napoli tra tardo Seicento e primo Settecento

33 II. Ritrattistica funeraria a Napoli tra l'ultimo Seicento e la prima metà del Settecento: casi esemplari e contesti

33 II.1 Francesco Rocco

40 II.2 Innico Caracciolo

43 II.3 Anna Maria Arduino e Niccolò Ludovisi

50 II.4 Giacomo e Giovan Domenico Milano

54 II.5 Carlo VI d'Asburgo

57 II.6 Flavio e Francesco Saverio Gurgo

62 II.7 Andrea Guerrero de Torres

65 II.8 Nicola Lembo

66 II.9 Girolamo Alessandro Vincentini

69 II.10 Francesco e Cesare Ligorio

73 II.11 Gaetano Ignazio Colacino

75 II.12 Ferdinando Cammarota e Cesare Bosco

80 II.13 Irene Maresgalla e Pompeo Colonna

83 II.14 Gaetano Argento

87 II.15 Andrea e Giovan Michele Giovine

93 II.16 Ettore Carafa della Spina

96 II.17 Gennaro Acampora

98 II.18 Francesco Antonio Fini

101 II.19 Vincenzo Campione

103 II.20 Antonio Magiocco

111 Appendice documentaria

125 Corredo fotografico

207 Bibliografia

Prefazione

Il saggio di Augusto Russo che vede la luce nelle prossime pagine si muove in un ambito geografico quanto mai importante, e nel contempo difficile, per la storia del ritratto in età barocca e tardobarocca. Tra Sei e Settecento, Napoli, città tra le più affollate e cosmopolite dell'Occidente, segnata nel profondo dal susseguirsi dei dominî stranieri, da una struttura socio-politica tenacemente piramidale, e da una cultura atavicamente incline all'autocelebrazione elitaria, fu anche un centro artistico e intellettuale beneficato da vivacissime scuole di pittura e scultura e da un fiorente mercato editoriale, offrendosi quindi come sede privilegiata di sperimentazione per le sorti del genere. Ma le vicende dei secoli successivi, sino ai nostri giorni, hanno gravemente nuociuto alla conservazione e alla memoria del patrimonio ritrattistico creato durante il periodo qui in esame, sia nelle sue manifestazioni pubbliche, sia soprattutto in quelle private. Distruzioni e dispersioni a largo raggio (di monumenti sacri e secolari, di dimore gentilizie, di collezioni, di archivi) sembrano aver decimato il quadro di riferimento. E la storiografia artistica del Novecento, nel flettersi necessariamente a questo stato di cose, si è limitata a registrare senza alcuna pretesa organica e senza alcuno sforzo metodologico originale le evidenze superstiti, incontrandole perlopiù sul terreno della ricostruzione delle carriere di singoli maestri di grido (pittori come Luca Giordano o Francesco Solimena), dell'allestimento dei cataloghi museali, o della schedatura di singoli edifici religiosi.

Tutto ciò spiega perché, rispetto agli altri grandi centri d'arte della Penisola, Napoli sia rimasta indietro nella riflessione critica sul ritratto come genere (non solo nell'arco della cronologia barocca), un genere da sviscerare nelle sue diverse implicazioni teoriche e pratiche, o nel suo rapporto con gli usi sociali più accreditati e con i modelli del passato, o nel dialogo con altre civiltà figurative contemporanee.

Di fronte a tali premesse, la prima tentazione di uno studioso di serio impegno quale Augusto Russo sarebbe stata di tuffarsi a capofitto nell'allestire un *corpus* sistematico dei materiali sopravvissuti, per farne base di partenza di ogni approfondimento futuro: dalla pittura alla scultura, dalla monetazione e dalla medaglistica all'illustrazione libraria. I limiti di tempo connessi con l'incarico della borsa della Fondazione 1563 hanno però sconsigliato un simile approccio, per puntare piuttosto su una serie di affondi particolari (singoli episodi, o aspetti caratterizzanti e dunque comuni a più episodi), che mirassero nondimeno a dare tutti insieme, a conclusione del lavoro, uno spettro rappresentativo del fenomeno nel suo complesso, e degli sviluppi d'indagine che ancora lo attendono.

Tra questi percorsi, due si sono rivelati peculiarmente fruttuosi: quello del commercio tra artisti e letterati attraverso l'osservatorio della produzione poetica di tema ritrattistico; e quello del ritratto monumentale a destinazione funeraria.

Il primo percorso è stato affrontato da Russo prendendo le mosse da una preparazione essenziale sulla bibliografia di più aggiornato riferimento in questo campo specifico per i primi secoli della lettera-

tura italiana (in particolare il Rinascimento), giacché per il Sei e per il Settecento non risulta che siano disponibili trattazioni di pari taglio e respiro. A quelle letture, che lo hanno familiarizzato soprattutto con la vasta durata dei *topoi* poetici più fortunati sullo sdoppiamento dell'immagine naturale nell'immagine effigiata e sul paragone e sull'emulazione tra scrittura e arti figurative davanti al soggetto umano, Russo ha affiancato uno studio di prima mano, generoso e puntuale, delle raccolte poetiche stampate a Napoli, o comunque ricollegabili a Napoli, durante il periodo considerato. Pur consapevole di non aver esplorato tutto l'esplorabile di un mondo di versi e rime oggi sommerso quasi allo stesso livello delle carte d'archivio, Russo è riuscito a impadronirsene a sufficienza per ricostruire la vicenda di quella relazione lungo un filo diacronico assai persuasivo. Dagli ultimi lampi del marinismo, esso si svolge a poco a poco fino ai cieli tersi della civiltà dell'Arcadia, all'interno della quale la dialettica e lo scambio tra poesia e pittura approdano a una saldatura particolarmente felice nel caso personale di un pittore di rango europeo come Francesco Solimena, che fu nello stesso tempo ottimo dilettante di poesia, e come tale venne riconosciuto e celebrato dai contemporanei.

Il secondo percorso ha permesso a Russo di allargare ulteriormente la tastiera dei propri strumenti di lavoro, tra ricerca e interpretazione, mettendo in moto tanto la ricognizione diretta sul territorio e sui monumenti quanto l'indagine d'archivio, e valorizzando la topografia sacra, i corredi epigrafici, le notizie erudite di prosopografia e genealogia, la pubblicistica, la letteratura d'encomio, i codici iconografici e la storia dell'abbigliamento e del costume non meno della lettura formale e dell'attenzione alla qualità esecutiva dei singoli oggetti; meglio, orchestrando tutti questi approcci insieme, e consegnando un'inedita e più ricca consapevolezza a un tema primario della storia dell'arte napoletana, e per un'epoca la cui fortuna di studio è stata quasi sempre tradizionalmente divisa tra il mestiere dei meri 'conoscitori' e quello dei 'cartisti'.

I risultati dei due percorsi sono stati riuniti da Russo entro una presentazione in altrettanti capitoli, preceduta da un'introduzione: e lo scritto che ne risulta è quanto di più ampio e agguerrito si possa oggi avere sul ritratto a Napoli nella lunga età tardobarocca, specialmente nella fase austriaca (1707-1734).

FRANCESCO CAGLIOTI

Storie di ritratti a Napoli tra Seicento e Settecento
Dalle rime ai marmi

Ringraziamenti

Ringrazio dell'opportunità ed esperienza di studio, e della presente edizione digitale, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, con tutte le persone che vi sono coinvolte, in particolare la professoressa Michela di Macco e la dottoressa Elisabetta Ballaira, per l'attenzione mostrata al mio lavoro e l'ospitalità offertami a Torino in occasione degli incontri seminariali, tra il 2018 e il 2019, insieme agli altri borsisti. Infine sono molto grato al professor Francesco Caglioti, mio *tutor*, per il supporto e i suggerimenti che mi ha sempre garantito, e per la fondamentale lettura del testo.

Introduzione

Una storia complessiva dell'arte del ritratto a Napoli in età barocca non è stata ancora scritta¹; né il mio progetto presentato per il Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 (V bando per borse di Alti Studi, 2017) poteva evidentemente colmare tale mancanza.

Intanto la cronologia considerata in questo lavoro è più circoscritta: va dallo scorcio del Seicento al primo Settecento, ossia dagli ultimi lustri del Vicereame spagnolo ai primi del nuovo e autonomo Regno borbonico, passando per la stagione del Vicereame austriaco (1707-1734). Dovendo limitare il campo di studio, poi, si è provato ad affrontare il tema attraverso due principali prospettive d'indagine, di diversa natura, venute fuori da una sorta di compromesso tra il progetto di partenza e alcuni assestamenti di rotta in corso d'opera.

La prima parte della trattazione è un tentativo di accostarsi alla fortuna del ritratto nella produzione poetica napoletana in quei decenni. Quest'approccio di ricerca, con la relativa analisi dei testi, si è dimostrato già fruttifero per altre epoche, in genere più antiche e gloriose negli studi, e per orizzonti d'ampio respiro (si pensi, ad esempio, ai lavori recenti di Lina Bolzoni sul Rinascimento e sul petrarchismo cinquecentesco, se non a un 'classico' quale il John Shearman d'uno dei capitoli di *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*)², ma è rimasto perlopiù trascurato nell'ambito della storia dell'arte a Napoli durante il tempo indicato, ad onta delle potenzialità di una tale esplorazione.

Alla separazione delle competenze tra gli storici della letteratura e gli storici dell'arte si associa una difficoltà precipua, che ha scoraggiato, si direbbe, soprattutto i secondi: la sostanziale e implicita rarità – rispetto al gran numero di occorrenze – di casi in cui il legame tra le lettere e le arti risulti inchiodato dalla conoscenza o dalla conservazione di manufatti, ritratti per l'appunto, descritti o anche solo evocati nei componimenti inerenti alla questione. Né, dal canto loro, gli storici della letteratura hanno individuato proprio nella materia ritrattistica, forse più comprensibilmente, lo spunto più saliente o rivelatore per l'osservazione di quei determinati autori, o gruppi di essi, nei cui versi si denoti qualche frequenza generale o interesse specifico in siffatta chiave.

Il tema del ritratto – coi suoi motivi preminenti quali la sfida bloccante al tempo che passa, l'effigie più viva del vero, l'infinita competizione tra parole e immagini – innerva un gran numero di

¹ A una panoramica esposizione di ritratti storici napoletani dal XIV secolo al XIX s'intitola la mostra curata da DORIA, BOLOGNA 1954, che a tutt'oggi costituisce un riferimento per la trattazione del tema a Napoli. Alla mostra, non senza citare gli interventi di commento che seguirono, tra cui quello di Roberto Longhi, si è richiamato da ultimo COIRO 2019, pp. 95, 97.

² SHEARMAN [1992] 1995, pp. 108-148; BOLZONI 2008; BOLZONI 2010, pp. 113-325. Al filone appartiene pure PICH 2014.

componenti in raccolte stampate a Napoli o comunque prodotte da autori napoletani (o d'origini regnicole) tra Sei e Settecento. Sono poesie di varia forma, destinazione e dignità formale, e in cui lo studioso deve anzitutto ponderare e distinguere, nella sua esegesi, *topoi* d'obbligo, formule quasi rituali (in specie quando si affonda nell'argomento amicale o amoroso), e indicazioni più cogenti o circostanziate ai fini della ricerca storico-artistica. Ovviamente sono i *topoi*, provenienti da lunga tradizione, in un repertorio irriducibile, a imporsi nella gran maggioranza dei casi: e ciò vale come avvertimento generale e regolare.

Dunque l'esercizio esegetico più invitante, e fors'anche più proficuo, è quello con cui ci si prova a muovere, talora con qualche acrobazia, tra i luoghi formali e retorici dei versi e le eventuali indicazioni di segno positivo da essi ricavabili intorno a opere, persone o contesti concreti. L'equilibrio tra queste istanze, il più delle volte, è delicato. Tra la finzione letteraria e la realtà delle cose può correre un filo sottile, un'osmosi possibile, oppure un muro spesso, una separazione che deve raffreddare ogni impulso. A parte il tentativo d'interpretazione di alcuni componenti o passi di essi, che in genere si avanza con cautela e si pone alla discussione, sarà stimolante non solo isolare i *topoi* meritevoli di spicco, ma soprattutto verificarne l'origine, o l'eventuale filiera che li conduce sino alle poesie napoletane prese in esame. Quest'ultimo aspetto, cui senz'altro gioverebbe una conoscenza ben più vasta della poesia italiana anteriore, e in specie sul tema del ritratto, andrà certo approfondito e migliorato in futuro; e si spera che tutte le carenze o le ingenuità che per il momento ne derivano allo scrivente non deluderanno all'eccesso i più esperti e versati nel settore.

L'utilizzo e le occorrenze del tema del ritratto in queste poesie, d'altra parte, sembrano in linea di massima scaturiti o dal motivo retorico a sé stante, oppure – ma il confine può essere labile – da più tangibili rapporti storici tra il poeta e l'artista cantato; e in tal caso le raccolte possono includere componenti relativi ad altre e più varie opere di pittura, o di scultura, alcune delle quali note e conservateci. Altra consapevolezza – anzi una candida ammissione – è che gli esempi convocati nelle prossime pagine sono ben lungi dal rappresentare una campionatura esaustiva, ammesso che ciò fosse possibile o davvero utile: certo non s'immagina nemmeno quante rime qui ignorate avrebbero potuto essere rispolverate e immesse, magari con pregnanza o adeguatezza maggiori, nel discorso che si è tentato. Sta anche in ciò, se si può dirlo, il carattere un po' sperimentale, almeno per le corde di chi scrive, di un affondo di tal genere e metodo. E se da una parte non si è mai pensato a un censimento, dall'altra la sensazione è che la casistica possa accrescersi pressoché a ogni ripresa di ricerca.

Pur senza alcuna pretesa d'esaustività nell'analisi dei problemi letterari, il discorso sul livello della fortuna poetica del ritratto tiene almeno conto delle correnti della produzione dell'epoca, dapprincipio esposta al clima del post-marinismo più concettoso e dei circoli delle accademie

cittadine (*in primis* quella degli Oziosi), e poi alla cultura tendenzialmente razionalizzante e sovralocale propugnata dall’Arcadia (cui si sono collegate non poche risultanze di stile nella migliore pittura napoletana già allo scorcio del Seicento e all’inizio del Settecento).

I maestri più celebrati in versi per le loro capacità di ritrattisti sono Paolo de Matteis e, naturalmente, Francesco Solimena, entrambi ben implicati nei giri accademico-letterari, e il cui raggio di committenza fu, si sa, internazionale; ma a essi si aggiungono – non senza sorpresa – pittori che non è improprio dire minori, i quali, tuttavia, pure dovettero avere rapporti personali con poeti e scrittori di spicco che ne lodarono i meriti, talora di specialisti, nella ritrattistica. Il filo rosso, in ogni modo, sta nell’ideale scambio dei ruoli, in un gioco di specchi continuo tra i rispettivi registri e strumenti espressivi. Tra gli autori delle poesie tenute in considerazione si possono citare Francesco Antonio Cappone, Nicola Antonio de Tura, Basilio Giannelli, Federico Meninni, Baldassarre Pisani, Domenico Andrea de Milo, Gherardo de Angelis. Si procede insomma – per citare un saggio di Amedeo Quondam per la *Storia di Napoli* che ha fatto scuola, e sia pur nell’infinitamente più breve e specifico orizzonte di queste pagine – dal Barocco all’Arcadia³.

Nella seconda e maggiore parte del lavoro si sposta l’attenzione sul più affermato tema della ritrattistica funeraria, massimamente in marmo, tra l’ultimo quarto del Seicento e la prima metà del Settecento. Questa specialità non è priva di tratti originali e qualificanti nella produzione locale, in una dialettica tra tradizione e sperimentazione. Presso gli studi sulla scultura napoletana dell’epoca in questione non è mancato un particolare interesse verso quest’ambito, in ragione della qualità di alcuni pezzi, dell’acutezza di certi risultati, e dell’importanza del genere nell’attività di taluni autori; e decisivi sono stati gli apporti dei documenti d’archivio per dirimere spettanze, attribuzioni e cronologie (quest’ultime, invero, già definite o almeno orientate dalle epigrafi), contribuendo a una filologia più ferma⁴.

³ QUONDAM 1970.

⁴ BORRELLI 1970; FERRARI 1970; MORMONE 1971; FITTIPALDI 1973; RIZZO 1979; FITTIPALDI 1979-1980; CIOFFI MARTINELLI 1980; FITTIPALDI 1980; RIZZO 1981; FERRARI 1984; RIZZO 1984^b; CATELLO 1994; D’ANGELO 2015; D’ANGELO 2018. Gli scritti a loro modo pionieristici di Gennaro Borrelli, di Raffaele Mormone e di Teodoro Fittipaldi sulla scultura napoletana del Settecento sono basilari anche per la ritrattistica. Siamo tutti in debito, d’altra parte, con le numerose scoperte d’archivio di Vincenzo Rizzo, effettuate sin dagli anni settanta del secolo scorso, con particolare riferimento alle scritture apodissarie dell’Archivio Storico del Banco di Napoli; ma si farebbe un torto allo studioso se non si tenesse parimenti in conto il suo contributo critico nella lettura formale delle opere. Negli studi recenti di Manuela D’Angelo su Matteo Bottigliero, uno dei protagonisti anche nelle pagine seguenti, l’esame della produzione di ritratti (pure in contesti defilati) è ben circostanziata, anche in forma di catalogo. Per la seconda metà del Settecento, alla quale peraltro non arriva il presente lavoro, un importante affondo sulla ritrattistica funeraria di Giuseppe Sanmartino è di NALDI 2011 (con bibliografia).

Nondimeno, in generale, si avverte la mancanza di un repertorio unitario delle sculture conservate a Napoli (e dintorni), quasi sempre nei loro contesti originari, insomma un censimento ragionato e con buone riproduzioni fotografiche (una mappatura che inoltre, e purtroppo, darebbe contezza di situazioni conservative spesso critiche, senza dire di luoghi da tempo inaccessibili), da cui muovere per nuove acquisizioni e puntualizzazioni di vario taglio, come quello concernente appunto il ritratto⁵. È ancor povera, altresì, la conoscenza di disegni, di progetti grafici, ove se ne siano conservati, inerenti a questa produzione.

È idea accostabile – banalmente, d'accordo, ma irresistibilmente – che dietro a ogni ritratto ci sia una storia. La ritrattistica funeraria, per sua stessa natura, offre allo studioso, di norma, la possibilità di calarla in altrettanti e più o meno integri contesti fisici: religiosi, civili, politici. Quasi sempre un ritratto funerario è molto di più d'una immagine scolpita (o, meno di frequente, dipinta), e dà motivo per analisi su vari livelli: i caratteri dello stile, le tipologie, il rispecchiamento sociale e culturale degli effigiati, l'organizzazione degli spazi destinati alla memoria. Le chiese di Napoli costituiscono la principalissima rete di luoghi in cui effettuare tale indagine: la cappella gentilizia è l'ambiente privilegiato, ma non l'unico, quando dalla funzione propriamente sepolcrale del ritratto si passi a fini celebrativi in relazione a personaggi del massimo potere ancora in vita (com'è il caso dell'effigie dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo in Santa Teresa degli Scalzi). Ovviamente non era indispensabile l'acquisizione del patronato di un'intera cappella, d'aspetto più o meno fastoso, per conseguire l'obiettivo di un ritratto: in pochi ci riuscirono, mentre ritratti anche notevoli furono realizzati per monumenti non particolarmente ambiziosi nelle forme. A questa fortuna di effigi nelle tombe, perlopiù a mezza figura, non sembra corrispondere, d'altra parte, una pari fioritura napoletana del busto-ritratto nei palazzi signorili del tempo (ma al riguardo pesa sulle nostre conoscenze la conservazione quasi sempre mancata dei contesti privati, con relativi arredi e collezioni).

Nella presente sede, più che a ricercare inediti, si è provato dunque a mettere in fila alcuni tra i maggiori episodi del genere nel tempo indicato, e ad approfondirne la comprensione. Si tratta in effetti di una campionatura per medaglioni, con tutti i limiti e i difetti comportati dalla selezione (secondo un arbitrio che forse adombrerà, per le lacune, qualche lettore esperto: eppure m'immagino, anzi vorrei propormi sin d'ora, la possibilità di proseguire il discorso con l'inserimento di altri casi significativi, certo meritevoli, ma in queste pagine purtroppo tralasciati, essenzialmente per ragioni d'economia dei tempi della ricerca). In compenso, o almeno questo è l'auspicio, la scelta dei 'campioni' – oltre venti – dovrebbe premiare la varietà delle soluzioni, monumentali e ritrattistiche, e tratteggiare a suo modo una più ampia vicenda. Eccone qualche cenno sin da questa introduzione.

⁵ Penso, per esempio, a strumenti come il repertorio della scultura del Seicento a Roma di FERRARI, PAPALDO 1999.

Si comincia dalla statua, devota e insieme aggressiva, del giureconsulto Francesco Rocco nella chiesa della Pietà dei Turchini (1676), un'opera indicativa a molti livelli (cui si concede uno spazio ampio in questo studio), per arrivare alla mezza figura, d'apparenza mite e saggia, di un altro giureconsulto, Antonio Magiocco, nella famosa Farmacia degli Incurabili (1750). Il Rocco è una delle prime opere forti del giovane Lorenzo Vaccaro, allievo, secondo le fonti, di Cosimo Fanzago, e il massimo e più completo scultore napoletano tra l'ultimo quarto del Seicento e il 1706, anno della sua morte; l'autore, tra l'altro, del modello della sfortunata statua equestre in bronzo di Filippo V di Spagna, innalzata nel Largo del Gesù Nuovo nel 1705, ma già nel 1707 distrutta all'entrata delle truppe austriache in città. All'altro termine, il Magiocco è invece diviso nell'attribuzione tra Matteo Bottigliero, indicato dalle fonti a sua volta come allievo di Lorenzo, e Francesco Pagano, formatosi con Domenico Antonio Vaccaro, figlio dello stesso Lorenzo, e autore che praticò tutte le arti (la critica recente e più avveduta sembra tuttavia propendere per Pagano su ragionevoli basi stilistiche): si disegna così un arco generazionale con una scuola di scultori, e ritrattisti di rango, finalmente locale, dopo i successi napoletani dei maestri forestieri, in specie toscani e provenienti da Roma, per buona parte del Seicento (si pensi appena a un Giuliano Finelli o a un Andrea Bolgi). Bottigliero si esprime di solito in un linguaggio risoluto e impronta la materia a un naturale sodo, memore di Fanzago stesso; Pagano non disdegna una maniera anche decorativa e fluida nel trattare i modelli, con una sensibilità forse (ma è una semplificazione, se non un rischio definitivo) più in linea coi tempi. Nel primo Settecento, dagli anni dieci alla metà circa, alcuni numeri della loro ritrattistica sono su livelli alti, meritando una considerazione non confinata al panorama degli studi sul Mezzogiorno. Il tutto alla vigilia dell'imporsi d'un Giuseppe Sanmartino, il cui calibro nella scultura italiana del XVIII secolo dovrebbe essere noto a ognuno.

Il Rocco e il Magiocco erano uomini di 'toga'. In un numero significativo di ritratti scolpiti nelle chiese di Napoli s'immortalano uomini di legge che avevano fatto carriera nei gangli della vita giuridico-amministrativa del Regno. Del resto l'ansia di visibilità e memoria dei rappresentanti del ceto forense, e soprattutto di quanti raggiungevano l'ufficio pubblico, la 'toga' appunto, cresceva con la loro ascesa sociale ed economica, e costituisce una delle direttive fondamentali nello sviluppo della ritrattistica funeraria napoletana a cavaliere tra i nostri secoli. Dalla seconda metà del Seicento, come spiega Giuseppe Galasso, nella Napoli spagnola il ceto togato, questa sorta di nuova nobiltà a base professionistica, si delineava e consolidava sempre più, rivaleggiando con l'antica nobiltà di 'sangue' e 'spada', eppure interferendo con essa e avvicinandone i modi, tra cui c'era l'appropriazione di uno spazio memoriale in pubblico, o l'acquisto di un titolo nobiliare; dal canto loro gli aristocratici stessi ambivano alla toga, la quale «assicurava il potere, la rappresentanza immediata e diretta della lontana suprema potestà, il prestigio di una posizione che precedeva tutte le

altre»⁶. Nei primi decenni del Settecento, sotto il governo austriaco, l'avanzamento dei togati continuò in specie nel processo di ricambio di quei ministri che, preferendo seguire il loro precedente re, Filippo V di Spagna, avevano lasciati vacanti molti posti presso i tribunali cittadini⁷. Il reclutamento avvenne soprattutto nelle fila della borghesia avvocatizia: e di qui prese avvio, per esempio, la carriera di un giurisperito del nome di Gaetano Argento, morto nel 1730. L'eccezionalità della personalità dell'Argento trovò rispondenza nel suo sontuoso sepolcro in San Giovanni a Carbonara: il progetto, sollecitato da Pietro Giannone allora a Vienna, vide variamente coinvolti, nell'ordine, il grande architetto Ferdinando Sanfelice, Pagano statuario, e Francesco Solimena, il decano della pittura napoletana dell'epoca, e le cui immagini d'uomini e donne dell'alta società e della cultura del momento ebbero modo d'influire non poco sulla contemporanea scultura di ritratto. Quello dell'Argento (1733), a figura intera e in ginocchio, rimontava a un tipo che, com'è noto, aveva avuto fortuna nel Seicento a Napoli; l'ultimo esempio prima di lui era il già ricordato Rocco di Vaccaro, più di cinquant'anni addietro: e anche sul perché di questo lungo intervallo ci si può interrogare in tema di ritrattistica funebre tra Sei e Settecento nella capitale meridionale.

Alcuni dei migliori e più moderni ritratti funebri, in specie per merito di Bottiglieri, furono appannaggio di alti magistrati come Flavio Gurgo in Santa Teresa degli Scalzi (1720), Ferdinando Cammarota nello Spirito Santo (1734), Cesare Bosco a Monteoliveto (1740). E l'elenco potrebbe essere ben più lungo. Consci del proprio ruolo socio-professionale, più o meno devoti, vari nell'impostazione, aderenti a un dato di realtà, essi si mostrano via via individualizzati e presenti, ora pungenti ora accostevoli (a prescindere dall'essere stati ritratti dal vero, il che non accadeva di frequente)⁸. Un altro 'togato' di punta, Andrea Giovine di Girasole, ebbe l'onore di essere sepolto, insieme al fratello, nella tribuna della Nunziatella, la chiesa del Noviziato dei Gesuiti (1734), dove li ritrasse Pagano: cosa eccezionale nelle consuetudini napoletane della Compagnia, e concessa in virtù del mecenatismo profuso dai Giovine nella costruzione e decorazione dell'edificio.

⁶ GALASSO 1982, II, p. 171. Sul tema esiste una vasta bibliografia storica.

⁷ Per il problema del 'ceto civile' nel Viceregno austriaco cfr. VILLANI 1994 (con bibliografia).

⁸ Cfr. CIOFFI MARTINELLI 1980, p. 477, che sottolinea la novità dei ritratti degli appartenenti al ceto 'togato', «d'impostazione essenzialmente aulica, ma incline [...] ad una rappresentazione fisionomica rispecchiante la personalità dei soggetti, scevra da intenti idealizzanti o esclusivamente di parata». Al riguardo si ricordino le aperture sul problema, assai per tempo, da parte di BOLOGNA 1962, p. 69 (al netto dell'aggiornamento, permesso da più recenti acquisizioni, dei dati connessi agli esempi qui proposti): «Un altro aspetto, invece, che non conviene dimenticare in tema di scultura napoletana settecentesca, è quello della ritrattistica, che consente di individuare momenti di singolare vivezza, apprezzabili anche fuori del cammino generale della specialità. Matteo Bottiglieri, ad esempio, in ritratti come quello di Carlo Danza nel sepolcro del Carmine Maggiore [opera di uno scultore più tardo, Gaetano Salomone: RIZZO 2002-2003, pp. 174, 186-187, 196-197, doc. 8], o il Troccola [Giuseppe] nei ritratti della famiglia Raitano a S. Pietro a Majella [insieme ad altri scultori, tra cui Domenico Antonio Vaccaro: RIZZO 2001, pp. 30, 233, docc. 195-196, 200], danno segni di un interesse acutamente visualizzato per la verità fisionomica e per il "carattere", che, come costituiscono una controparte importante del decorativismo accademico prevalente, senza diminuirsi ad una generica tipizzazione, lasciano anche presentire il modo con cui si porrà più tardi dinnanzi al vero di natura un uomo totalmente nuovo quale Gaspare Traversi».

Si concessero il lusso della scioltezza, abbinandovi una *mise* alla moda difficilmente consentita da toga e mantello, alcuni eleganti rampolli morti prematuramente, poco più che ragazzi: Francesco Saverio Gurgo, sempre in Santa Teresa degli Scalzi (1715), e sempre di Bottigliero; Gaetano Ignazio Colacino in Santa Maria della Grazie a Caponapoli (1730), assai probabilmente dello stesso scultore; e Cesare Ligorio a Monteoliveto (1727), di Domenico Antonio Vaccaro. Una franchezza signorile spetta anche a un gentiluomo e ricco benefattore quale Gennaro Acampora, nella chiesa di Santa Maria dell'Aiuto (1738), il cui ritratto, opera documentata di Pagano, è tra i capolavori del genere nell'intero Settecento napoletano.

Gli esponenti della vecchia nobiltà di schiatta, frattanto, cercavano di difendere le proprie prerogative anche nei monumenti sepolcrali, dove si facevano ritrarre perlopiù in pose da parata, aderendo a modelli più aulici, d'orgogliosa riconoscibilità. Non è un caso, insieme, che essi rivendicassero diritti nelle più illustri chiese cittadine, come San Domenico Maggiore. In questa grande basilica così piena di memorie troviamo, nella cappella privata all'interno della sacrestia, gli ingegnosi monumenti affrescati di Giacomo e Giovan Domenico Milano (dal 1712), marchesi di San Giorgio e Polistena, ivi ritratti; i quali affreschi, per mano di un pittore assai avanti nella sensibilità decorativa e scenografica, Giacomo del Po, partecipano di una felice parafrasi della scultura, con economia di mezzi e spazi, e profitano non meno della stabilizzazione dell'effimero. E a San Domenico Maggiore si conserva anche il singolare monumento di Ettore Carafa della Spina, scolpito da Pagano su progetto di Domenico Antonio Vaccaro (1737-1738): un ritratto di timbro principesco, estremamente distinto, quando preso da solo; ma curiosamente in compagnia, poco meno che a sorpresa, dei ritrattini di due bambini e di un neonato, i nipoti di Ettore, lì voluti dalla nuora di lui e madre di essi, la committente Ippolita Carafa. A testimonianza di quanto le esigenze specifiche e d'occasione s'incrocino con le linee-guida – ma ce ne sono effettivamente? – nello svolgimento del genere e dei tipi.

Tutto sommato meno numerosi, nei ritratti funerari di questo periodo, risultano gli uomini appartenenti alle gerarchie ecclesiastiche, le cui immagini, del resto, non impressionano granché; ma fa eccezione, almeno, il ritratto di Girolamo Alessandro Vincentini, nunzio apostolico nel Regno, scolpito da Bottigliero ancora in San Domenico Maggiore (1725): un'opera da tener in gran conto per la capacità del ritrattista di combinarvi, senza caratterizzazioni epidermiche di sorta, la sodezza plastica e un'aria feriale.

Ma lo snodo per l'innovazione del ritratto scolpito, che nella Napoli di primo Settecento significa soprattutto un'acclimatazione con la maggior pittura, passa già ai primissimi del secolo per l'immagine di una nobildonna e poetessa, Anna Maria Arduino Ludovisi, in San Diego all'Ospedaletto (1703-1704), e prosegue con quella dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo in Santa Te-

resa degli Scalzi (1715). A queste opere lavorò un altro scultore di punta attivo all'epoca a Napoli, Giacomo Colombo, giunto molto giovane nella capitale meridionale dal Veneto nel 1678, e noto in specie per la vasta produzione sacra in legno, eppure qui capace di due superbi ritratti in marmo; e in entrambi i casi, non casualmente, a partire dal disegno (o almeno dietro il controllo) di un pittore assai stimato: Solimena per l'Arduino, Del Po per l'Asburgo. Ma se la miglior pittura ebbe forse il primato e la guida, nel suggerire le più libere cadenze, all'opera dello scultore (degli scultori) sta stretto un ruolo ancillare o subalterno.

I. Appunti su ritratto e poesia a Napoli tra Seicento e primo Settecento

Uno studio sulla fortuna del ritratto nella poesia a Napoli tra Seicento e Settecento non sembra essere stato nelle preoccupazioni e negli impegni più urgenti degli storici. È comprensibile come una ricerca sull'argomento non abbia, almeno in apparenza, molto di prioritario; stante che quella del ritratto in tali termini costituisce una categoria, meglio una particolare visuale, dentro al più ampio problema del rapporto tra la produzione letteraria e quella figurativa nel momento storico prescelto. Sin dallo scorcio dell'Ottocento, nelle colonne della prima serie di "Napoli Nobilissima", Benedetto Croce invitava i venturi studiosi dell'arte a Napoli ad avvantaggiarsi dallo spoglio di volumi di rime, soprattutto del Seicento, come fonti di notizie su pitture e sculture, ovvero sugli artisti stessi. Pari discorso e pari stimolo valgono, del resto, per il Settecento. E al Croce si è richiamato convenientemente chi negli ultimi anni sta lavorando, con frutto, in questa prospettiva d'indagine, alla quale si connette la valorizzazione dei nessi – umani, linguistici, artistici, contestuali – che maturarono e si orientarono in specie nei circoli delle accademie letterarie del tempo⁹.

Il ritratto, dal canto proprio, è da sempre al centro di queste e di altre relazioni, e il suo statuto di momento emblematico dell'oraziano *ut pictura poësis* è di fondativa e perenne attualità.

Ora, derogando alla cronologia adottata per la presente ricerca (ma neppure di molto, e cioè risalendo di qualche lustro), è irresistibile esordire con un contesto gentilizio principalissimo anche per i suoi addentellati con la poesia e con la cultura promosse dai circoli accademici, nella fattispecie dall'Accademia degli Oziosi¹⁰. Si tratta della famosa Cappella del Rosario fatta rinnovare alla metà del Seicento da Giovan Camillo Cacace in San Lorenzo Maggiore, e per la quale Andrea Bolgi nel 1653 scolpì i quattro ritratti marmorei: del committente, della madre Vittoria de Caro e degli zii Francesco Antonio de Caro e Giuseppe de Caro (figg. 1-2), il primo e il terzo raffigurati in busto, gli altri a figura intera e genuflessa¹¹. Un vero trapianto berniniano a Napoli si concretò con queste sculture, inserite entro i partiti a marmi policromi intarsiati, ormai della tradizione napoletana, sotto la regia di Cosimo Fanzago; ovvero, come si è compendiato, «un caso di berninismo ritrattistico, dunque, felicemente innestato sulla più tipica cultura decorativa del Barocco napoletano»¹².

⁹ LOTORO 2005 (p. 253 per il richiamo al Croce); LOTORO 2008; LOTORO 2016. La studiosa ha osservato in specie il Settecento e il clima dell'Arcadia a Napoli, con particolare riferimento a Paolo de Matteis e Francesco Solimena e alle cerchie di letterati a loro vicini. Per il Seicento, grande attenzione alla fortuna letteraria di artisti e opere d'arte a Napoli, ma in un quadro di viaggi e contatti lungo l'Italia tutta, è – presso la recente critica – nei volumi di CONTE 2012 e CONTE 2014, il secondo dei quali dedicato a Salvator Rosa: un gigante, anche da solo, in materia.

¹⁰ Sull'Accademia degli Oziosi cfr. DE MIRANDA 2000.

¹¹ Sulla Cappella Cacace-de Caro si rimanda allo studio completo e recente di LOFANO 2016.

¹² LATTUADA 1992, p. 648.

Nel 1654, praticamente al momento dello scoprimento, la cappella, nella pagina di un erudito e periegeta napoletano quale Carlo de Lellis, diviene l'occasione per un vero e proprio aggregato di *topoi*: si va dalla simbiosi tra le tecniche impiegate nell'ornato all'intercambiabilità tra pittura e scultura, sino alla partecipazione dello spettatore al meccanismo materico e insieme illusivo del complesso. Parte integrante del discorso, con ogni evidenza, è la componente ritrattistica, condensata nel *topos* della vivezza dei quattro personaggi scolpiti, ai quali la parola non sarebbe preclusa. Val sempre la pena di rileggere, e per intero, il brano del De Lellis, che è una descrizione, si potrebbe dire, in prosa poetica, e tutta tesa a pareggiarsi retoricamente all'artificio tecnico-visivo del sacello: «Resta di far menzione dell'eccessivamente artificiosa Cappella del Santissimo Rosario, del signor regente Giovan Camillo Cacace, in cui realmente si vede la gara che sempre have havuto lo scarpello col pennello, se i suoi sottilissimi intagli sembrano più tosto dipinti che scolpiti; l'artificio qui pose il *non plus ultra*, perché l'arte non può fare cosa più vaga; l'occhio non mai entra in essa, che a quelle pietre non aggiunga diamanti, mentre resta di sasso per lo stupore; è ugualmente ricca per la pretiosità delle pietre e copia d'oro; vi sono due statue e due busti di marmo scolpiti da Andrea Bolgi da Carrara, fatto venire di Roma per questo effetto, realmente Anfione di questo secolo, perché have animate le pietre delle immagini già dette, che, se non sono loquaci, è perché non sono vivi gli originali, che dal canto loro tengono pronta la favella cotanto son vive. Insomma questa cappella è un gioiello dell'artificio, e del mondo, se tutta è ricca di lapislazzari, topatii, diaspri e simili»¹³.

È trasfuso nel testo un certo andamento versificatorio: per esempio è da rilevare, attorno ai ritratti, la ricerca d'una sorta di chiasmo tra le «imagini» e gli «originali», tra l'impossibilità d'essere «loquaci» e la prontezza di «favella». Infatti è stato giustamente notato che in questo passo il dettato del De Lellis dovè riflettere il clima poetico montato attorno alla pubblicazione del libretto di componimenti encomiastici dal titolo *Poetici applausi alle glorie d'Andrea Bolgi, eccellente scultore*, alla cui raccolta attese, in quello stesso 1654, Francesco Antonio Cappone, accademico ozioso¹⁴. L'erudito e il poeta colloquiarono e lavorarono pressoché allo stesso scrittoio. Nel fiume celebrativo di stampo marinista a onor dello scultore, non si contano gli accostamenti retorici a figure della mitologia antica, come Anfione, Prometeo, Orfeo, Dedalo: in ragione di chi leggendariamente infonde vita alla pietra¹⁵.

¹³ DE LELLIS 1654, p. 71 (bis). Una parte del passo è citata e tradotta in inglese da VAN GASTEL 2013, p. 49.

¹⁴ *POETICI APPLAUSI* 1654. Il merito di aver valorizzato per primo la raccolta spetta a LATTUADA 1984.

¹⁵ Per il Seicento a Roma, sul *topos* dello scultore capace di dar vita ai marmi, connesso al richiamo a figure mitologiche, si veda, per esempio, VAN GASTEL 2013, in particolare pp. 27-36.

Ma sono soprattutto il sonetto di Angelo Diana e quelli dello stesso Cappone a riferirsi in modo più circostanziato ai ritratti marmorei della Cappella Cacace. Il Diana, guardando alle statue di Giuseppe e Vittoria de Caro, s'immagina i «vitali» ferri del mestiere di Bolgi forgiati non altrimenti che nella Fucina di Vulcano, dal momento che «d'humano scarpel non è costume / ne' macigni formar volti sì rari». Il Cappone, poi, riferendosi specificamente a Giuseppe de Caro, zio di Giovan Camillo, decanta il suo «nobile ritratto», al quale lo scultore ha dato «spirto» e il «sembiante di lui vero e vivace». È questo, del resto, uno dei sonetti più significativi dell'intera raccolta in materia di ritratto, ed esso termina col *topos* secondo cui «manca a l'imgo sol d'esser loquace»; che ci riporta, alla lettera, al passo succitato del De Lellis.

Restiamo ancora a San Lorenzo Maggiore, spostandoci dalla chiesa al convento, e continuiamo con lo stesso poeta e ozioso Francesco Antonio Cappone. In una sua successiva raccolta di poesie liriche, edita nel 1675, e dedicata a Francesco Carafa principe di Belvedere, compaiono due sonetti in lode del frate francescano Ilario de' Rossi, ceroplasta, autore di un ritratto, appunto in cera, del Cappone¹⁶. Ancora il De Lellis c'informa che il padre maestro fra Ilario, originario di Pescopagano, ebbe la carica di guardiano del convento nel 1635, e un'altra volta nel 1648¹⁷.

Nel primo sonetto il poeta, per le vie impervie di un estremo concettismo formale, *tour de force* di piani e nessi logici in cui il lettore quasi si smarrisce, ammira l'acume mimetico del ceroplasta, la sua capacità d'infondere «senso» al ritratto: e se quest'ultimo tace ed è immobile, non è perché non sia vivo, ma solo perché sta contemplando, «stupefatto», l'ingegno del suo stesso creatore. È come se il poeta lasciasse che a fare l'elogio dell'artista fosse non già lui, ma la sua propria cera, attribuendone il silenzio soltanto alla sensazione di meraviglia. Passando al secondo sonetto, i temi del doppio e dello specchio sono espressi in modi più distesi nella prima quartina. Ma, più avanti, l'elemento per eccellenza topico dell'eternità dell'immagine si esplica con una trovata d'arguzia: il ritratto del poeta, a differenza del suo «corporeo velo» e «frate impaccio» che è destinato al gelo della morte, non andrà mai liquefatto al fuoco o ai raggi solari. E che l'idea sia ben assestata è suggerito dal paradosso: la negazione della naturale precarietà della cera al calore.

Nel dittico di componimenti, è ovvio, i temi forti della ritrattistica in poesia derivano dalle conclamate peculiarità della ceroplastica, tecnica per elezione prestata all'imitazione del soggetto, vuoi per il modellato e l'epidermide degli incarnati, vuoi per l'uso del colore, vuoi per le applicazioni di parti organiche come capelli e barbe veri, vuoi per la possibilità di coprire davvero le figure con

¹⁶ CAPPONE 1675, pp. 308-309. I sonetti sono stati messi in valore da RUOTOLO 2005.

¹⁷ DE LELLIS 1654, pp. 69-70.

vestiti o dotarle di altri accessori¹⁸. Parimenti si dovrà ricordare, come si è fatto, che il nome di fra Ilario come raffinato dilettante nella ceroplastica è legato massimamente al rilievo in cera con la *Visione di sant'Eustachio*, dono offerto a Pietro Antonio d'Aragona viceré di Napoli (1666-1671), il quale, notoriamente devoto di quel santo, è ritratto a cavallo nella scenetta (fig. 3)¹⁹. L'opera, conservata nel Victoria and Albert Museum di Londra, riassume i due principali caratteri propri di quest'arte, riguardo a potenzialità formali e funzione: e sono l'aspetto votivo e quello ritrattistico, qui assommati e insieme esplicitati nel formato da miniatura.

Passiamo a un caso attinente alla pittura. In una raccolta dedicata al cardinal Giovan Carlo de' Medici, del 1661, Antonio Muscettola duca di Spezzano²⁰ rivolge un sonetto al pittore napoletano Andrea de Lione, chiedendogli – come recita la didascalia – di «dipingere la sua donna che invecchia»²¹. Nelle due quartine il poeta vede che l'età sta sciupando la bellezza dell'amata, e disperatamente si prova a conservare quel fiore componendo «carmi sonori»: ma ogni suo sforzo in tal senso è frustrato. La prima terzina, allora, si apre con l'invocazione al «famoso Leon», la cui arte è richiesta perché in grado di sottomettere la Natura: di modo che, ecco la chiusa, la donna potrà vivere per sempre nei «lini» del pittore, laddove da soli i versi del poeta l'avrebbero destinata all'oblio. Se l'esegesi generale del componimento va connessa, com'è stato fatto, al «recupero delle tematiche umanistiche» inerenti alle prerogative della pittura che vanno oltre l'imitazione²², qui, a volerlo, la topica può essere nondimeno ristretta, in chiave ritrattistica, alla considerazione di quest'arte come il mezzo più adeguato a esprimere un'immagine di freschezza femminile che sia appagante prima di tutto alla vista dell'innamorato, il fruitore, più o meno ideale, dell'opera.

La dedica di un sonetto con tale contenuto a De Lione potrebbe sorprendere un po', dato che questo pittore, morto nel 1685, non è esattamente affermato negli studi per la produzione di ritratti come lo è, invece, da specialista di battaglie e di altre scene di genere. Nondimeno va ricordato che nel suo catalogo figura un ben noto ritratto autonomo, l'unico, tradizionalmente ritenuto un'effigie di Masaniello, ma assai più probabilmente un autoritratto, e di particolare qualità²³. In realtà, e al solito, a sfuggirci è l'occasione concreta della richiesta del Muscettola ad Andrea, sempre che il sonetto non rappresenti un mero omaggio letterario, non necessariamente implicante

¹⁸ Per il ritratto in cera resta basilare il pionieristico studio dello SCHLOSSER [1911] 2011, oggi disponibile in traduzione italiana.

¹⁹ Il pannello fu segnalato agli studi da GONZÁLES-PALACIOS 1984, p. 289.

²⁰ Per Muscettola si veda il profilo di LEONE 2012.

²¹ MUSCETTOLA 1661, p. 67.

²² LOTORO 2008, p. 25.

²³ Per il più che probabile autoritratto di Andrea de Leone cfr. DI PENTA 2016, p. 131 (con bibliografia).

un'effettiva commessa, e su di un tema per eccellenza consueto nella promozione di un pittore, anche in sede pubblicistica.

Ora, se il Muscettola prega un pittore vero perché gli ritragga la donna preservandola dall'invecchiamento, Pietro Casaburi Urries, esponente della poesia napoletana tardo-barocca, e autore di una lirica colma di arditezze e artifici²⁴, sembra voler giocare su un analogo terreno, ma con tutte le variazioni possibili, e stavolta, sì, attraverso uno spunto puramente testuale e immaginario. L'esplicita didascalia del componimento che c'interessa nella sua raccolta (*Le Sirene*, 1676) – *Vecchio innamorato rimprovera argutamente l'avarizia di bella donna, donandole un suo ritratto in oro* – già dichiara il tono faceto di cui il motivo del ritratto pure poteva cospargersi in un raccontino da schermaglia amorosa. Ecco come un fantomatico ritratto d'oro e ben confezionato («sculpto da saggia destra») diventa la rivincita – per materia, colore e arte – di un amante deluso, e sbeffeggiato dalla donna perché ormai vegliardo: ma la canizie di lui, così, si tingerà per sempre di biondo nell'effigie per lei²⁵.

Nell'introduzione e all'inizio di questo saggio si accennava alla possibilità che gli studiosi hanno di documentare, o approfondire, attraverso le poesie – fonti *sui generis*, eppur legittime – le relazioni tra scrittori e artisti, fossero esse di natura personale, amichevole, oppure basate più in concreto su fatti di committenza o favorite dalla condivisione d'un certo *milieu* di cultura: relazioni che hanno nella richiesta, nell'omaggio, insomma nel lavoro e nella fruizione del ritratto, figurativo o poetico, un elemento sempre valido.

Su questa linea di metodo funziona bene il rapporto tra Nicola Antonio de Tura e Angelo Solimena, entrambi d'origini solofrane, e conoscenti grazie ai circoli delle accademie letterarie tra Solofra e Gravina di Puglia. De Tura era stato precettore del giovane Pier Francesco Orsini, il futuro papa domenicano Benedetto XIII, e divenne vescovo di Sarno nel 1673. Un sodale dell'Orsini come Pompeo Sarnelli, d'altro canto, testimoniava di Solimena, in una lettera del 5 maggio 1685, il bagaglio anche letterario (dicendolo «dipintore che sa trattar penna e pennello ugualmente bene»), cosa che non guastava a un'onesta pittura d'impianto chiaro e devoto nelle immagini sacre²⁶.

Nel 1669 De Tura comprende tra i suoi *Aborti poetici* un sonetto (*Dipingesti il mio fral pallido volto*) rivolto al Solimena, e in cui allude sin dal primo verso, e con ogni *topos* del caso, a un ritratto fatto-

²⁴ Per il Casaburi Urries cfr. NIGRO 1978.

²⁵ CASABURI URRIES 1676, p. 86.

²⁶ SARNELLI 1686, p. 273. Sulla congiuntura si veda principalmente PAVONE 1980.

gli dal pittore²⁷. Si tratta di un componimento evidentemente nato in segno di gratitudine e tributo all'artista, autore di un ritratto tanto «al vivo» che in esso l'effigiato ora può specchiarsi, e domani potrà guardarsi ancora «senza rughe». Nelle due quartine il motivo del doppio si coniuga, dunque, con quello della sfida agli anni che scorrono all'infuori del ritratto, e che imprimeranno i segni sul viso della persona, come fa un «bifolco incolto» quando solca il terreno con l'aratro (un'immagine del Tempo d'evidenza ben rustica, ma anche dottamente giocata sul nesso tra il tempo e l'agricoltura nel segno di Crono-Saturno). Le due terzine, invece, sono occupate retoricamente dall'impossibilità di riuscita, dichiarata dal poeta, al solo proposito di ricambiare il servizio, cioè di ritrarre l'artista «in carte»; qui De Tura ha gioco facile, perché si rifugia nel nome del dedicatario, Angelo: e di un angelo, questo vuol dirci, neanche l'intelletto arriva ad attingere «l'idea compiuta» donde togliere un ritratto fedele²⁸.

Si è proposto che il ritratto evocato nel sonetto sopra discusso possa essere connesso all'effigie del De Tura conservata nell'Episcopio di Sarno²⁹, e già attribuita ad Angelo Solimena (fig. 4)³⁰; ma tale ipotesi – ove la s'intenda nel senso di un'identificazione puntuale – va respinta, non foss'altro perché la pubblicazione della raccolta poetica in questione (1669) è anteriore alla nomina del De Tura a quel vescovado (1673). Nulla in contrario, d'altra parte, a che quest'immagine pubblica del prelado abbia potuto serbare l'impostazione al naturale data da Solimena al ritratto del suo committente, dipinto in precedenza e dietro un incarico con tutta probabilità di natura privata, sancito poi in qualche modo dalla stampa degli *Aborti poetici*.

La capacità, propria dell'arte pittorica, di primeggiare sulla Natura, e di riuscirvi per antonomasia nel genere del ritratto, informa pure un sonetto di Tommaso Gaudiosi, nella sua *Arpa poetica*, dedicata nel 1671 a Francesco Marino Caracciolo principe d'Avellino. L'abbrivio – come c'informa già la didascalia, in cui si parla di «un ritratto ritoccato»³¹ – è però singolare. Il Gaudiosi si rivolge a un ideale pittore, che, muovendo «d'antichissima pittura», si è procurato di ritrarre «un natural modello» del poeta stesso; l'artista-restauratore, così, non solo ha dato una nuova identità a una fi-

²⁷ DE TURA 1669, p. 161; la didascalia recita: «Al signor Angelo Solimeno, celebre dipintore».

²⁸ Per giunta – val la pena di notarlo a inciso in questa nota – il motivo del nome del pittore, di tale nome, divenne per De Tura a sua volta una specie di *topos*, attorno al quale far aleggiare di nuovo l'ispirazione oltre il momento del ritratto stesso. Infatti molti anni dopo, nel 1700, quando il rapporto tra i due aveva avuto ampio modo di confermarsi, massimamente nella decorazione del Duomo di Sarno, il vescovo dedicò a Solimena *senior* un altro sonetto, stavolta relativo alla pala con *San Michele che schiaccia il demonio*, commessa per l'altare maggiore della chiesa sarnese (il sonetto è in PAVONE 1977, p. 62 nota 13; al riguardo cfr. pure LOTORO 2008, p. 38): l'artista è poeticamente investito della fiducia del prelado suo committente, ché, in quanto Angelo, avrebbe saputo «ben figurar l'impresa» del «Santo Angelico Gradivo» (Gradivo è epiteto di Marte), quasi che ne potesse testimoniare, insieme agli altri angeli, la guerra contro il maligno.

²⁹ LOTORO 2008, pp. 38-39.

³⁰ BRACA 2005, p. 373, fig. c114.

³¹ GAUDIOSI 1671, p. 344.

gura sbiadita dal tempo, ma sta per consegnarla al futuro in forma sempre «simigliante» al «nello» effigiato, al punto che lo sguardo può confondersi al confronto. Come ripagare, allora, chi dispensa tanto premio, «quegli immortali onori», insomma? Nell'ultima terzina, uscendo allo scoperto, il poeta si offre di provvedervi non altrimenti che di suo proprio pugno, cioè «con vicendevol arte»: dunque, stavolta, a prospettarsi è l'idea di un pareggiamento tra la pittura e la poesia.

La sconfitta del tempo, ovvero l'immortalità, permessa dall'arte è il motivo, reiterato in modo quasi ossessivo, in un sonetto di Domenico Andrea de Milo, nella sua *Ghirlanda d'Euterpe*, uscita a Napoli nel 1687, per lodare il pittore Giuseppe Trombatore, autore di un ritratto del poeta³². Quest'ultimo, infatti, si distoglie dal pensiero di una fine altrimenti oscura, ed esulta vedendosi «su quella tela al vivo». Il finale sembra in linea con la soluzione proposta dal Gaudiosi nei riguardi del pittore immaginato quale suo ritrattista, ma qui De Milo, dinanzi a un destinatario concreto, si mette immediatamente all'opera, scrivendo, con la penna prestatagli dalla Fama, quindi al massimo celebrativa, che «ha già Trombador la morte estinta».

Non solo la figura storica, ma soprattutto la fama di Giuseppe Trombatore come ritrattista è confermata da Bernardo De Dominici, che lo dice allievo dapprima di Aniello Falcone, e poi, con maggior spicco, di Mattia Preti. Di lui il biografo scrive che, dopo una lunga esperienza in «istorie con figure al naturale», «si restrinse a far ritratti, ne' quali, avendo preso una maniera di bello impasto di colore, riuscì celebre in questa parte, [...] laonde fu in tal genere molto adoperato»³³. Sempre secondo De Dominici, anche il figlio di Giuseppe, Fabio, fu «pittore di varie cose, ma più di ritratti, benché non giungesse alla perfezione de' dipinti dal padre»³⁴. Infine Giuseppe viene ricordato come maestro di Francesco Basile, non per caso anch'egli ritrattista, e ancor attivo in questa specialità ai giorni dello stesso De Dominici (di cui pare sia stato pure una fonte di notizie); i ritratti di lui vengono giudicati «naturali», sì, ma con «certa durezza nel loro impasto»³⁵, evidentemente per distanziarlo dalle superiori qualità di colorista riconosciute poco prima al Trombatore *senior*.

Ma a proposito di Fabio Trombatore, val la pena di ricordare, chiudendo il cerchio, che anch'egli ebbe in dedica dal De Milo un sonetto elogiativo, a conferma di contatti vivi e stabili tra il poeta e quei pittori. In quest'altro componimento (*Fabio, siam noi di non dissimil arte*), sebbene il ritratto non ne sia l'esatta e precipua occasione, il tema dell'*ut pictura poësis* sembra intrecciarsi a filo

³² DE MILO 1687, p. 8.

³³ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 714.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 715.

doppio proprio con un tangibile rapporto d'amicizia tra lo scrivente e il dedicatario, uniti, oltre che dall'arte, dall'essere coetanei e conterranei («pari d'età nel patrio suolo amanti»)³⁶.

Al principio del Settecento la tarda raccolta del medico e poeta d'estrazione marinista Federico Meninni³⁷, *Le maraviglie poetiche e le poesie varie*, stampata a Venezia nel 1705, presenta diversi componimenti riferiti o riferibili all'universo del ritratto, e, più largamente, molteplici sono quelli che vi manifestano attinenze storico-artistiche, tra cui esercizi ecfrastici e quant'altro. I luoghi e i pretesti sono i più vari, e possono richiamarsi a tempi più antichi: una selezione da parte nostra, dunque, è d'obbligo.

Troviamo, per esempio, due sonetti dedicati al pittore Filippo Vacchetta quale autore di ritratti. Una prima occasione è il ritratto di Girolamo Borgia il Giovane, poeta dilettante e già avvocato di professione, fatto dal Vacchetta quando colui era vescovo di Tropea (1682-1683)³⁸. L'altra è il ritratto che lo stesso Vacchetta dipinse del proprio padre, Girolamo, anch'egli pittore e ritrattista («E fra i lavor de la tua man più belli / vivo in colori il genitor tu fingi»): qui si va facilmente sulla corrispondenza tra i due, prima dovuta alla Natura, e poi, al rovescio, resa dall'Arte³⁹.

Se circostanze siffatte dicono a noi ben poco, anche in questo caso l'occorrenza poetica consiglia di aprire un piccolo slargo specifico. Oggi, giustamente, il nome d'un Vacchetta non desta più la curiosità di nessuno o quasi. Nondimeno all'epoca, tra Sei e Settecento, egli doveva essere stimato dai contemporanei giusto come ritrattista, e lo si evince da alcune fonti non esattamente ordinarie alla consultazione dello storico dell'arte. Per esempio: indagando nella ritrattistica come oggetto della più fervente pratica devota, Romeo De Maio colse la testimonianza secondo cui nel 1713 Vacchetta sarebbe stato sanato dagli spasmi che lo tormentavano ai fianchi appellandosi nella preghiera all'esempio consolatore di padre Antonio de Torres, importante membro della congregazione dei Pii Operai, cioè il religioso, appena defunto, che egli stesso era stato chiamato a ritrarre⁴⁰. Quelli che a noi sembrano aneddoti erano al tempo deposizioni fornite negli uffici ecclesiasti-

³⁶ DE MILO 1687, p. 37; la didascalia del sonetto recita: «Al signor Fabio Trombadore, dipintor grande».

³⁷ Per Federico Meninni si vedano LOTORO 2008, pp. 24-25; e il profilo di GIROTTO 2009.

³⁸ MENINNI 1705, p. 220; la didascalia recita: «Ritratto di monsignor don Girolamo Borgia vescovo di Tropea, fatto dal signor Filippo Vacchetta pittore, e professor delle leggi. Parla al pittore».

³⁹ Ivi, p. 240; la didascalia recita: «Al signor Filippo Vacchetta, per haver egli ritratto il signor Girolamo Vacchetta, suo padre».

⁴⁰ DE MAIO 1983, pp. 11, 147, 164-165 nota 35.

ci: ma a interessarci è soprattutto che i biografi del De Torres scrivano del pittore come d'«uomo assai conosciuto e stimato in Napoli per la sua rara abilità in cavar dal naturale i ritratti»⁴¹.

Questo scrupolo ritrattistico, a fini di un'esemplarità pia e un po' tetra, si vede bene, ad esempio, nell'effigie di suor Elisabetta Albano, licenziata dal Vacchetta *junior* e incisa da Andrea Magliar (fig. 5), per la biografia di quella terziaria francescana⁴²: il viso scavato e compunto della quale dovrebbe tradire un'applicazione legata a una maschera mortuaria, o una presa diretta dal cadavere. Decisamente più mondana, per contro, ma sempre attenta alla restituzione della fisionomia, a riprova delle capacità ritrattistiche del Vacchetta, in coppia sempre col Magliar, è la precedente immagine del famoso esploratore calabrese Giovanni Francesco Gemelli Careri, ritratto nel 1699 per l'edizione napoletana del suo *Giro del mondo*⁴³, dove il personaggio esibisce un globo con la scritta «Phœbeæ lampadis instar», allusiva a un verso virgiliano dell'Eneide (fig. 6). Facile immaginare, del resto, che una ricerca mirata nei testi illustrati dell'epoca, assieme ai documenti noti sul Vacchetta, tutti relativi a incarichi da ritrattista⁴⁴, possa condurre a un discreto catalogo di effigi di questo *petit-maître* del settore; il quale – come cantato dal Meninni – seguì effettivamente le orme paterne⁴⁵.

Ma tra *Le meraviglie poetiche* del Meninni ciò che forse colpisce di più è una serie di sonetti dedicati alla memoria di Giovan Battista Marino, morto a Napoli nel 1625 e sepolto nel cimitero dei Santi Apostoli. Oggetto di riferimento, pertanto, non può che essere il celebre e insieme sfortunato cenotafio di lui, col ritratto in bronzo a mezzo busto nella conchiglia (fuso dal milanese Bartolomeo Viscontini su modello del francese Christophe Cochet), opera di cui si occupò, è notissimo, il sodale Giovan Battista Manso, marchese di Villa e fondatore dell'omonimo Monte; il quale cenotafio, dopo vari passaggi, pervenne all'inizio dell'Ottocento nella basilica di San Domenico Maggiore, dove tuttora si trova (in un rimontaggio impoverito e non felice; figg. 7-8)⁴⁶. Senza dire che, naturalmente, qui non è possibile neppure accennare al dibattuto problema dei numerosi ritratti più o meno illustri del Cavalier Marino (né tantomeno a quello della ritrattistica presente nella sua opera poetica).

⁴¹ SERGIO 1727, pp. 238-239; cfr. DE MAIO 1983, pp. 11, 147 (e 164-165 nota 35). L'episodio è raccontato, con maggiori dettagli, anche da SABBATINI D'ANFORA 1732, p. 395.

⁴² PAULI 1715.

⁴³ GEMELLI CARERI 1699.

⁴⁴ PINTO 2019, *ad vocem*.

⁴⁵ Infatti DE MAIO 1983, pp. 165-166, cita Girolamo come autore del ritratto del popolare missionario gesuita Francesco Brancaccio, dal quale poi il pittore si «disse ricompensato, perché gli attribui di essere rimasto illeso dopo una mala caduta da un palco, dove dipingeva».

⁴⁶ La complessa vicenda del cenotafio del Cavalier Marino è studiata dettagliatamente da CONTE 2012, pp. 205-268. Precedentemente si vedano almeno CATELLO 1984, pp. 353-357, e, con particolare riferimento all'espressione wittkoweriana di "speaking likeness", BACCHI 2009. Per quanto riguarda le connessioni con la ritrattistica funeraria barocca a Napoli, c'è da concordare con CONTE 2012, pp. 233, 235, sul fatto che innanzitutto le circostanze materiali preclusero al bronzo del Marino di divenire un modello per gli scultori in città.

Restiamo piuttosto su questi versi del Meninni, che, d'altro canto, non è necessario si riferiscano tutti e in senso puntuale all'or citato cenotafio mariniano. Intanto, quando si sfrondi l'impalcatura più meramente retorico-celebrativa, c'interessa che l'accento, nel primo di tali sonetti, sia posto sul tipo di scultura di ritratto a mezzo busto eretta dalla patria al proprio figlio: «Statua intera non già, stupor dell'arte, / or Partenope innalza a te, sua prole»; il che dà motivo, così pare, per un'enfatica contrapposizione nientemeno che al Colosso di Rodi⁴⁷, cioè all'immensa, mitica mole di Febo-Apollo-Sole (una delle sette meraviglie del mondo antico). Forse si vuol velatamente alludere al fatto che Napoli avrebbe potuto far di più per una memoria così speciale? Nel seguente sonetto si apprende della notizia (non altrimenti conosciuta, se non sbaglio) di un altro ritratto scolpito del grande poeta, sempre a mezzo busto, ma stavolta in marmo e per mano di Lorenzo Vaccaro⁴⁸. Innanzitutto per compatibilità di cronologia, e se davvero tale scultura esistesse, si può forse supporre che Vaccaro, il maggior scultore napoletano del tardo Seicento, scolpisse il busto del Marino in qualche occasione legata alla traslazione del monumento (originariamente in Sant'Angelo a Foro) nel chiostro dei canonici regolari in Sant'Aniello a Caponapoli, a opera, nel 1682, dei governatori del Monte di Manso. In questo sonetto la materia, ossia la pietra, per eccellenza dura, è intenerita dalla scioltezza di cui è capace la penna di tanto poeta, mentre il fatto che non si tratti di una statua vera e propria permette al Meninni di giocare col silenzio del marmo, motivandolo: l'effigiato non canta perché lo scultore «non volle / scolpirlo intero, e dargli in man la cetra». In un altro sonetto, poi, si verseggia sull'abbinamento col Sannazaro. Infine, più avanti, è un sonetto la cui didascalia lo dice espressamente rivolto al cenotafio medesimo del Marino, quando esso ancor si trovava nel chiostro di Sant'Aniello a Caponapoli⁴⁹. Il gioco stavolta è intorno ai monti: se Pindo, il monte in Tessaglia sacro ad Apollo e alle Muse, cinse d'alloro il capo del poeta napoletano, non poteva che essere un altro monte, cioè, appunto, il Monte di Manso, a innalzargli il monumento in quella nuova sede.

Il serto di lauro, d'altra parte, non era solo tra le onorificenze ideali, e senza tempo, di cui la poesia si appropriava: esso effettivamente qualificava il ritratto bronzeo del Marino, come certificaci dai documenti sulla commissione e da altre testimonianze (ad esempio l'illustrazione incisa del cenotafio nella *Guida* di Napoli, di Pompeo Sarnelli, sin dalla sua prima edizione nel

⁴⁷ MENINNI 1705, p. 160; la didascalia del sonetto recita: «Per una statua di mezzo busto del Cavalier Marini, eretta in Napoli».

⁴⁸ Ivi, p. 161; la didascalia del sonetto recita: «Per un'altra statua di mezzo busto del medesimo fatta dal signor Lorenzo Vaccari di marmo».

⁴⁹ Ivi, p. 164; la didascalia del sonetto recita: «Per lo tumolo onorario eretto al medesimo dal Monte della famiglia Manso nel chiostro de' canonici regolari di Sant'Anello di Napoli».

1685; fig. 9)⁵⁰. Oggi, e da gran tempo, il Cavalier Marino non è più incoronato, essendo il serto andato perduto abbastanza presto. La notazione apparirà scontata, ma un po' d'interesse al discorso di queste pagine ritorna per il fatto che proprio la perdita dell'attributo – al quale i contemporanei erano ben abituati – è lo specifico motivo di un sonetto in argomento da parte d'altri, e vicini peraltro al Meninni, cioè di Baldassarre Pisani, avvocato e poeta. Di quest'«oscuro barocchista» del secondo Seicento, come lo disse Croce⁵¹, nel 1727 andavano in stampa i *Rivoli di Elicona*, con poesie di vario metro⁵². Dinanzi al cenotafio del Marino, l'interrogativo retorico e il rimpianto del Pisani si appuntano sulla forza distruttrice degli anni, la quale riesce ad accanirsi pure sulla memoria in bronzo che avrebbe dovuto invece fermarne l'azione erosiva. Al centro, dunque, è la caducità materiale del ritratto, la sua fragilità fisica, talché il simulacro del poeta non conserva più «lauro in fronte»; e tuttavia – la chiusa è prevedibile – se il Tempo ne ha intaccato «le sacre foglie al crine, / a lui serba la Fama un lauro eterno»⁵³. La prossimità tra il Meninni e il Pisani è attestata, tra l'altro⁵⁴, in un ennesimo componimento ispirato a un ritratto del Cavalier Marino, si presume solo immaginario, e di cui stavolta è evocata un'immagine dipinta; nel quale componimento il Pisani ricalca alla lettera il motivo sopra visto (oppure fu il Meninni a toglierlo al collega?) del mancato cantare dell'effigiato: «Perché gli ha sol dipinto / quel pannel, che alle tele anima impetra, / la croce in petto, e non in man la cetra»⁵⁵.

I *Rivoli di Elicona* sono, del resto, un'altra raccolta piena di occasioni sul metro delle arti figurative e del paragone con la poesia, insieme ad appigli ecfrastici, e anche in questo caso è preferibile una pesca mirata. Vi è inclusa, per esempio, la canonica domanda dell'autore di avere il suo ritratto: il pittore richiesto è stavolta Luca Giordano, invocato quale «Partenopeo Timante», in versi, comunque, non esattamente travolgenti per qualità o furor d'ingegno, ma se non altro sfoltiti in ridondanza, quasi semplici⁵⁶. Nel séguito il Pisani è contento per il ritratto somigliante fattogli dallo stesso pittore, a mezzo busto dipinto su rame: e se ne esce con la solita trovata dell'impedimento da parte propria, visto che la figura manca di mani a causa del taglio compositivo, a tessere per iscritto adeguate lodi all'artista⁵⁷. Un mezzo busto del Pisani, peraltro inciso, in un

⁵⁰ Si veda ancora CONTE 2012. L'incisione è in SARNELLI 1685, tav. tra le pp. 158 e 159.

⁵¹ CROCE [1931] 1968, p. 335.

⁵² Dei sonetti del Pisani c'è l'edizione moderna a cura di Luigi Montella (PISANI 1999).

⁵³ PISANI 1727, p. 98; la didascalia del sonetto recita: «Una statua di bronzo del Cavalier Marini, collocata nel chiostro de' Canonici Regolari di Sant'Anello in Napoli, non si vede con la corona di lauro, che prima le stava scolpita in fronte».

⁵⁴ Del Pisani è lo scritto introduttivo al lettore in MENINNI 1705.

⁵⁵ PISANI 1727, p. 243; la didascalia recita: «Per un ritratto del Cavalier Marini».

⁵⁶ Ivi, p. 239; la didascalia recita: «Al signor Luca Giordani, pregandolo a dipingere il mio ritratto».

⁵⁷ Ivi, p. 240; la didascalia recita: «Al medesimo, per haver dipinto il mio ritratto di mezzo busto in rame».

ritratto con toga e parrucca, compare negli *Elogj accademici* degli Spensierati di Rossano (cui egli era affiliato; fig. 10), scritti da Giacinto Gimma ed editi nel 1703⁵⁸.

Una parte più che consistente del discorso di queste pagine coinvolge il massimo pittore di Napoli ai suoi tempi, peraltro ben lunghi: è Francesco Solimena, del quale, com'è noto, nelle fonti coeve si rilevano la propensione e la pratica nelle lettere e nella poesia, sino all'apogeo tracciato dal De Dominici, che ha serbato nella biografia dell'artista alcuni dei suoi sonetti più scelti, additandoli a esempi⁵⁹. In ciò risultò decisivo, sin dall'ultimo decennio del Seicento, l'avvicinamento del pittore agli ambienti letterari napoletani impegnati sul fronte della rinascita della buona e pura lingua toscana, in un programma di segno 'neo-petrarchesco', in sostanza avverso al concettismo e all'eccesso d'artificio provenienti dall'eredità marinista. Premesse, queste, comuni alla fondazione stessa dell'Accademia dell'Arcadia, nel 1690 a Roma, per opera di Giovan Vincenzo Gravina e Giovan Mario Crescimbeni.

Il contemporaneo svolgimento della pittura di Solimena, nella chiave di una maggiore e nobilitante disciplina d'invenzione e d'espressione, è – sin dagli studi di Ferdinando Bologna – apparso in concordia con la reazione anti-barocca del programma di quel sodalizio⁶⁰. Il grande interesse mostrato per Carlo Maratta e il suo indirizzo classicheggiante costituisce, già nelle fonti, uno degli elementi principali di questo discorso, riguardante la ben nota «total variazione» della maniera solimenesca, dopo le fiammate barocche di gioventù. Solimena, invero, non divenne mai affiliato ufficialmente all'Arcadia⁶¹, ma il movimento di cultura fu ampio, e sicuro il suo successo napoletano, garantendo all'artista importanti possibilità di contatto e condivisione d'intenti.

A Napoli l'orientamento arcadico fu presto promosso, tra gli altri, da un personaggio della vivacità culturale d'una Aurora Sanseverino di Bisignano, moglie di Niccolò Gaetani d'Aragona duca di Laurenzana, e poetessa arcade in prima fila: sarebbe superfluo dilungarsi sul suo famoso salotto 'intellettuale', animato dal mecenatismo per le arti, le lettere, la musica, e frequentato dagli stessi De Dominici e Solimena, per non dire d'un Alessandro Scarlatti o d'un Giovan Battista

⁵⁸ GIMMA 1703, pp. 337-354, scrive una biografia del Pisani, il cui ritratto inciso posto all'inizio non ha firma.

⁵⁹ I sonetti del Solimena riportati dal De Dominici sono raccolti da LOTORO 2008, pp. 39-40 nota 85.

⁶⁰ Su Solimena letterato e sui suoi rapporti coi letterati cfr. BOLOGNA 1958, pp. 99-106; BOLOGNA 1982; e ora LOTORO 2008; e soprattutto LOTORO 2016. Cfr., da ultimo, SRICCHIA SANTORO 2018 (a proposito delle tele di Solimena nella chiesa di Santa Maria Donnalbina, agli sgoccioli del Seicento: «il loro calibrato impianto compositivo ha dato argomento a una sintonia con lo spirito del movimento letterario dell'Arcadia presente nella cerchia dei committenti del pittore e nel suo stesso poetare»).

⁶¹ LOTORO 2016, pp. 118-119 nota 6.

Vico⁶². Del resto, per stare al nostro tema, il Solimena realizzò, o impostò soltanto, i ritratti sia di Niccolò sia di Aurora, raffigurata come la profetessa Debora, l'unica donna nel gruppo dei giudici biblici; quadri che «per varii accidenti non furono finiti», testimone sempre De Dominici⁶³.

Com'è noto, intanto, data al 1690, o meglio andò in stampa in quell'anno, la più antica prova poetica che si conosca di mano del Solimena: e il ritratto vi è protagonista. L'interrogativo antonomastico che alligna nell'eterna competizione tra le parole e le immagini, cioè se il ritratto di una persona sia meglio fornito dalla penna o dal pennello, è al centro, infatti, di uno scambio di sonetti tra l'avvocato Basilio Giannelli e il pittore⁶⁴. Il Giannelli, amico del Vico e partecipe di un movimento di cultura in senso riformatore, già sorto in seno all'Accademia degli Investiganti⁶⁵, pubblicò i due sonetti in una raccolta significativamente dedicata al Gaetani d'Aragona, e quando un Solimena ancor giovane ma già affermato si andava, appunto, consacrando. L'iniziativa è del Giannelli, che vuol farsi ritrarre⁶⁶.

La struttura retorica prestata al motivo, fortemente topico, è costante. Le prime due quartine sono lo spazio per le solite lagnanze del poeta, il quale, nonostante il gran desiderio di assicurare di sé presso i posteri «l'immagine e il nome anco immortale», deve constatare che la «nobil figura» cui aspira e tenta di dar forma nei suoi versi è «rozza» e «frale». Di qui, nelle terzine, la richiesta al pittore, la cui mano, bensì, può trarre in inganno persino la morte, concedendo all'effigiato di «schivar» i guasti del tempo. Ma un ritratto dipinto non ci sarà, e tutto si ricomporrà sul campo della poesia: Solimena ribatte al Giannelli punto per punto, pressappoco con le stesse parole, epperò rovesciandone i concetti. Sottintendendo addirittura una superfluità della pittura, il responso è che l'immagine dell'interlocutore è già bella e formata nei suoi scritti (e qui notiamo il richiamo umanistico all'opera di un autore quale il suo vero e insuperabile ritratto), e anzi essa sarà resistente al tempo come fosse scolpita (altro che dipinta, e detto da Solimena, poi!); il che era quanto, dopotutto, lo stesso Giannelli voleva forse sentirsi dire. Iniziata con la preghiera di un ritratto, la partita si risolve con la retorica e reciproca ammissione, nei giocatori, dei limiti dei rispettivi strumenti e supporti quando finalizzati a immortalare qualcuno.

⁶² Nella vasta bibliografia su Aurora Sanseverino, al protagonismo di lei nell'*Arcadia napoletana* è intitolato un capitolo di LOTORO 2008, pp. 79-126.

⁶³ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 1157; F. SRICCHIA SANTORO, *ivi* nota 110: ritratti della «felice memoria» di lui e di lei «di mano del Solimena» sono citati nell'inventario della collezione di Niccolò Gaetani d'Aragona alla sua morte (1741: LABROT 1992, p. 424).

⁶⁴ I testi furono segnalati e valorizzati da BOLOGNA 1958, p. 134 nota 119.

⁶⁵ Per un profilo del Giannelli cfr. CASSANI 2000.

⁶⁶ GIANNELLI 1690, pp. 287, 319.

Da ciò qualche spunto può essere tolto per la deviazione seguente, quando dallo svago letterario si passi a una più larga verosimiglianza storica di fatti. Partiamo dall'immaginare che il Giannelli non sarebbe stato più fortunato se avesse chiesto al pittore di autoritrarsi per lui (come vedremo accadere ad altri due amici in un caso successivo). Si osserverebbe, allora, che nemmeno noi conosciamo l'immagine di Solimena verso il 1690, poco oltre i trent'anni. Infatti il celebre autoritratto, in vesti d'abate, e al quale egli volle legata ufficialmente la propria immagine, dà corpo e viso, e insieme pensiero, alla piena maturità dell'artista (la datazione oscilla tra il 1720 e il 1730 almeno): e di un artista deciso a proclamarsi allo spettatore in abbinamento all'allegoria stessa della Pittura, secondo modalità auliche, in un filone che si richiama alla tradizione francese più elevata⁶⁷. Prodotto in varie versioni, tra cui spiccano quella esposta a Capodimonte (fig. 11) e quelle agli Uffizi e al Prado⁶⁸, esso è uno tra i pochi ritratti napoletani, dove l'autorevolezza del personaggio si esprime in modi quasi proverbiali, a non essere mai decaduto dalle traiettorie, anche generali, del tema sempre fascinoso dell'autoritratto⁶⁹. È questo, inoltre, il viso del nostro maestro che compare in una composizione allegorica del bavarese Johann Georg Bergmüller (meno nota, mi sembra, perché difficilmente illustrata almeno presso gli studi napoletani)⁷⁰, incisa nel 1744: Solimena, immobile nell'età, vi è ritratto in un ovale con cornice di gusto rococò, accompagnato dalla Fama e da due putti recanti gli attributi del suo profilo doppio di pittore (pennelli e tavolozza) e di poeta (libro e rotolo), e celebrato con gran pompa nell'iscrizione scudettata (fig. 12). Recente è poi il riconoscimento, da parte di Nicola Spinosa, di un altro autoritratto di Solimena, oggi in collezione privata: al quale effigiato però si è forse data un'età troppo avanzata rispetto ai tratti mostrati⁷¹. Infine, visibilmente più vecchio, ma anche più feriale e sincero, ci appare il viso del pittore nel disegno col suo ritratto, verosimilmente un autoritratto a ogni effetto, in un foglio conservato all'Ashmolean Museum di Oxford e da non molto portato all'attenzione della critica, nel quale l'effigie è inserita in un impaginato decorativo e architettonico per una sorta di memoria grafica d'intonazione rococò⁷²; effigie, questa dell'anziano Solimena, divulgata, del resto, nell'incisione di Giovan Battista Cecchi per uno dei

⁶⁷ PROHASKA 1994^b. Sul problema del ritratto d'artista in Solimena cfr. pure HOJER 2011, in particolare pp. 121-142.

⁶⁸ N. Spinosa, in *FRANCESCO SOLIMENA* 2018, I, pp. 546-547, cat. 274.

⁶⁹ Cfr., ad esempio, CALABRESE [2006] 2010, pp. 190-191.

⁷⁰ PROHASKA 1994^b.

⁷¹ N. Spinosa, in *FRANCESCO SOLIMENA* 2018, I, p. 559, cat. 286. Secondo SPINOSA 2018, p. 134, questo autoritratto sarebbe, rispetto a quelli di Napoli e di Firenze, «una più tarda e ridotta redazione, con Solimena prossimo agli ottant'anni di età e una resa umanissima e “vera” di tratti somatici e reazioni emotive».

⁷² A opera di Vincenzo Torreggiani e Ignazio Enrico Hugford, al momento del passaggio del foglio inglese nella collezione di ritratti e autoritratti disegnati che veniva radunata da Francesco Maria Niccolò Gabburri. L'iscrizione vi recita: «Ritratto di Francesco Solimena celebre pittore napoletano detto Ciccio, originale di sua mano». Cfr. GRISOLIA 2010, pp. 272-273 (con bibliografia; una bella riproduzione è ivi, tav. L).

volumi della *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura* (1775; fig. 13), su disegno preparatorio di Ignazio Enrico Hugford, coautore del foglio di Oxford.

Tornando ai nessi tra Solimena e l'Arcadia, si sa che l'artista fu il dedicatario di vari componimenti di membri del sodalizio (alcuni di essi vengono compresi nelle sillogi poetiche ufficiali dell'Accademia, edite a partire dal 1716). Sul tema del ritratto si segnalano e commentano quelli qui di séguito, parsi i più significativi, almeno tra quanti sinora rintracciati nella produzione editoriale dell'epoca.

Un esempio interessante è quello fornito da Biagio Majoli d'Avitabile, avvocato e giurista erudito, e famoso nella temperie dell'Arcadia a Napoli, in quanto fondatore e primo vicecustode della Colonia Sebezia (dal fiume Sebeto), nata nell'agosto del 1703, e in linea con l'orientamento del Crescimbeni. Qui Agero Nonacride, il Majoli d'Avitabile rivolge a Solimena, sul modello petrarchesco, una coppia di sonetti a tema, che vanno letti e interpretati d'assieme⁷³. Nel primo (*Tu che fai col pennel viver le tele*) egli chiede al pittore di dipingergli, su di un vetro, il ritratto della donna amata, tal «Silvia la bella»⁷⁴. Il sonetto si caratterizza per una ricchezza sensuale di colori: il poeta spera di emulare la tavolozza del destinatario, raccomandandogli per la dama il nero dei capelli e degli occhi, o il bianco latte del viso. L'amante brama un'immagine femminile attraente: che le labbra di lei siano belle alla vista, di rosso rubino, e dolci al gusto, come il miele. Poi si scopre la topica del ritratto come oggetto consolatorio: forse si tratta di un amante illuso o respinto; il quale, tuttavia, non vuol essere per intero vittima di un (altro) infingimento: dal momento che l'arte buona ne è in grado, il ritratto, oltre a fare bella la donna di fuori, la farà così com'è pure di dentro, cioè «rigida e crudele». Ed ecco, se si vuole, un larvale modo in cui coi versi si prova a seguire l'intelligenza pittorica che, nella vera ritrattistica, rende solidali l'esteriorità e l'introspezione. Nel sonetto seguente (*In vetro fral non già, che non è degna*) l'autore tenta di alzare il tono, abbandonando la sfera sensoriale, e ricorrendo ai luoghi petrarcheschi relativi al divario tra il «celesti lavor» e la «cosa mortale», e all'esigenza di «salire» sino all'archetipo per attingere la «beltà» e il «ben» che non hanno pari nel mondo terreno: Silvia è la «Laura» dell'Avitabile. Alla fine ritorna la richiesta del ritrattino vitreo: e che esso, di nuovo, sia sincero, come quello inciso nel cuore di lui, per cui il pittore è pregato di «oprar» di modo che «non ceda Arte a Natura»; e l'effigiata sarà «schiva e ritrosa», col volto duro di Minerva, ma più bella di Venere.

⁷³ I sonetti sono appaiati in *RIME SCELTE* 1709, pp. 400-401.

⁷⁴ Il sonetto è segnalato da LOTORO 2016, p. 123, nelle *RIME DEGLI ARCADI* 1716, III, p. 5, dove però, evidentemente per motivi di selezione, non compare il secondo sonetto a tema: il che penalizza il senso del dittico. LOTORO 2016, p. 123, scrive che la lirica in questione è particolarmente «stimolante, dal momento che il proposito encomiastico si giustifica in ragione dell'idea di un'arte incentrata sul "verisimile", in linea con i principi dell'estetica arcadica».

Ancora, tra gli affiliati all’Arcadia nel ramo napoletano dal 1703, col nome di Pisandro Antiniano, a indicare rapporti di vicinanza col Solimena troviamo Niccolò Amenta⁷⁵, allievo e amico di Leonardo di Capua, e tra i più convinti avversatori del marinismo e sostenitori del purismo linguistico. L’Amenta dedica all’artista un sonetto, stavolta sul metro dell’amicizia (*Sai, Francesco, con chiara e nobil arte*). Differentemente che nella prima poesia con «Silvia la bella» del Majoli d’Avitabile, dove la ritrattistica è motivo di una varia sensualità cromatica, qui le doti dell’artista sono cantate in una via più asciutta e generica, ovvero in chiave nobilitata, anche perché, con iperbole adulatoria (il che era pur sempre tra gli scopi di dediche del genere), in Solimena il pittore e il poeta vengono dichiarati sullo stesso livello nel riuscire a «dare ad alme ben nate almi spendori»⁷⁶.

Ma all’inizio del Settecento ci sono anche altre sedi celebrative ed editoriali presso cui Solimena è implicato nella poesia: vediamo un caso particolare in cui egli risulta quale autore, ovviamente dalla parte dell’interesse per la ritrattistica.

In un’accademia a celebrazione del ventunesimo compleanno di Filippo V re di Spagna, il 19 dicembre 1704⁷⁷, tenutasi nel Palazzo Reale di Napoli, è Solimena stesso a rivolgere due sonetti in onore del monarca. C’interessa in specie quello in cui il pittore si dice oltremodo lusingato di aver potuto dipingere un ritratto del re – «ventura» dell’artista e «bontà» del committente – mostrando «vivo» il volto «in breve tela accolto»⁷⁸. A questo riguardo si è fatto giustamente riferimento al ben noto ritratto solimenesco di Filippo V⁷⁹, risalente alla primavera del 1702, al tempo del suo festeggiatissimo soggiorno a Napoli. Nicola Spinosa ne pubblicò un eccellente esemplare, in ovale, conservato nella Reggia di Caserta, ritenendolo una replica autografa di un originale mai rintracciato⁸⁰; altri, però, non esclude che in esso si possa riconoscere esattamente la prima edizione⁸¹. È un ritratto a mezza figura del giovane re, a diciannove anni, raffigurato in armatura e col Toson d’oro (fig. 14). Il taglio compositivo e le dimensioni contenute sembrerebbero, intanto, far tornare bene l’allusione a una «breve tela». Ma a questo punto è necessaria la digressione che segue.

⁷⁵ Per il rapporto tra l’Amenta e Solimena cfr. LOTORO 2016, pp. 126-127.

⁷⁶ RIME DEGLI ARCADI 1717, IV, p. 329.

⁷⁷ COMPONIMENTI 1705.

⁷⁸ Ivi, p. 194.

⁷⁹ LOTORO 2016, p. 121.

⁸⁰ SPINOSA 1979, p. 215. Per le fonti che ricordano la commissione cfr. almeno BOLOGNA 1958, pp. 186-187, 290. Si vedano anche BOLOGNA 1982, pp. 43-44; PROHASKA 1994^a; e, da ultimo, N. Spinosa, in *FRANCESCO SOLIMENA* 2018, I, pp. 540-541, cat. 267.

⁸¹ LATTUADA 2013, p. 124.

De Dominici ricorda che Solimena era dovuto tornare a Napoli da Montecassino (dove operava per l'Abbazia) a bella posta, avendo «l'onore di sedere, e dipingere il ritratto di quel sovrano, con trattenersi seco in familiari discorsi»⁸². Nulla di meglio per il biografo, quindi, che concludere in bellezza, con immancabile *topos* sul pezzo: al pittore «fu detto dal re non aver uopo di specchio per osservarsi in quello, dapoiché vedea dipinto al naturale il suo volto»⁸³. Com'è noto, il passo del De Dominici va rapportato alla testimonianza dello stesso Solimena, serbata in una lettera del 10 giugno del 1702 all'abate di Montecassino Erasmo Gattola, nella quale è un prezioso (e a tratti spassoso, almeno per il lettore) ricordo personale delle complicate sedute di posa svoltesi a Palazzo nei giorni precedenti: le quali avevano costretto il pittore a sfruttare per il suo lavoro i pochi momenti disponibili nella frenetica e affollata vita della corte, letteralmente elettrizzata dalla visita regia. Pare che il re si mettesse in posa «un quarto d'ora dopo che havea lui mangiato». E Solimena scrive che, già in preda alla propria emicrania, ebbe a ritrarlo praticamente «a volo, con mille signori allato, a quella ora senza cibo e col consaputo dolore, e con l'espettatione che se ne havea». Ma ogni sforzo, oltre che dalla commessa in sé, doveva essere ripagato dal gradimento e dal riguardo di Filippo, il quale, dinanzi al ritratto appena concluso, «ebbe un poco di flemma vedendosi bel giovane», e lo volle qualche giorno «nel suo alcovo, per farlo vedere a tutta la nobiltà». Nella bottega del maestro, d'altra parte, se ne sarebbero dovute eseguire molte copie, «più essenziali», per altrettanti signori che lo richiedevano, mentre l'originale era destinato alla «reggina» (cioè a Maria Luisa di Savoia, prima moglie di Filippo e regina consorte dal 1701). Di più, nella missiva, dopo aver biasimato taluni che avevano ordito contro il trono (e che pure s'erano prenotati per avere una replica del ritratto di Filippo), Solimena difende il re tenendolo come «caro, bello, grato, religioso e largo», mentre si dice speranzoso, al ritorno di lui a Napoli, di «una mercé per haverlo ritrattato»⁸⁴.

Ora, quando si torni al sonetto di cui sopra e ci si provi in un'esegesi più approfondita, sembra poter venir fuori qualcosa di ben altro e stimolante. Il nucleo, certo, sta nell'orgoglio del pittore di «ritrar tal inclito sembiante, che solo eguale a sé mostra sé stesso»; eppure la familiarità dell'artista col re tramandata dalle fonti potrebbe aver un suo peso. Il sonetto, si ricordi, fu recitato in un trattamento onorifico a Palazzo, già luogo dell'incontro tra i due al tempo delle pose. Sì che in coda a questo componimento Solimena pare esprimere, dietro versi encomiastici, una sorta di supplica speciale: il sovrano non troverebbe nessun suddito più pago di lui, se volesse investirlo di una

⁸² DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 1119.

⁸³ *Ibidem*. Cfr. anche F. Sricchia Santoro, *ivi*, p. 1119 nota 31.

⁸⁴ La lettera del Solimena al Gattola, da cui sono tolti i passi citati, è in CARAVITA 1869-1870, III (1870), pp. 380-384. Valorizzò tale fonte BOLOGNA 1958, pp. 186-187.

commessa maggiore, cioè se passasse a fargli fare un ritratto di sé a figura intera («chi di me più felice, a cui concesso fora pingere intero il suo regnante?»). Un incarico comportante un salto di qualità nella rappresentazione, e d'ufficialità, a maggior gloria del ritrattato, evidentemente, e anche, per riflesso, del ritrattista. Quando si possa o voglia condividere tale interpretazione – che, beninteso, non manca di qualche arditezza –, il componimento avrà un interesse di cosa meno paludata o topica, ma più calda: e come episodio, meglio come indizio, si vorrebbe dire, di libertà e di 'autocandidatura' dell'artista. Che ciò avvenga in rapporto a una vagheggiata effigie regia da farsi, o alla ritrattistica *tout court*, è quanto nelle presenti pagine ci coinvolge maggiormente.

Quindi il discorso, a volerlo, può essere prolungato. Non molti anni dopo il ritratto di Filippo V, Solimena dipinse, probabilmente verso il 1707-1708, quello del giovane Carlo d'Asburgo (nato nel 1685) come re di Spagna, cioè come Carlo III (il futuro imperatore, dal 1711, Carlo VI): il contendente da parte austriaca, nella successione al trono di Madrid, del medesimo Filippo duca d'Angiò, il pretendente francese, nipote di Luigi XIV, da parte dei Borbone. Carlo s'era fatto ufficialmente insignire della corona di Spagna nel 1706, dopo averne rivendicato i diritti sin dal 1703; ma al termine della guerra di successione spagnola, coi trattati di pace di Utrecht (1713) e Rastatt (1714), egli dové rinunciare in modo definitivo a Madrid, ottenendo in compenso il Regno di Napoli, già conquistato *manu militari* nel 1707. Conosciamo il suo ritratto di Solimena dall'esemplare reso noto da Ferdinando Bologna e oggi a Capodimonte (da una collezione privata napoletana; fig. 15), ritenuto dalla critica una replica autografa di un prototipo ufficiale mai ritrovato: un capolavoro senz'altro. Con tutti i crismi di solennità dello *State portrait*, si tratta stavolta di un ritratto superbamente impostato a figura intera, in piedi: il che può conferire alla commessa quel pizzico d'interesse suppletivo alla luce delle considerazioni sopra svolte, circa la differenza di taglio, sull'abbrivio del sonetto per Filippo nel 1704. Che Solimena finalmente ottenesse con l'Asburgo quanto, pur poeticamente, immaginava di fare col Borbone? Che i due giovani sovrani, quasi coetanei, fossero allora pure rivali, in ogni modo, non può che incuriosire ulteriormente.

Le mosse sullo scacchiere d'Europa influivano, certo, se non sulle sorti, sulle circostanze anche della ritrattistica, e presso i primi pittori nei vari regni. Ma, ove sia concesso di semplificare, si potrebbe forse dire che per Solimena, essenzialmente, non doveva fare poi tanta differenza ritrarre l'uno o l'altro sovrano. Il maestro non si muoveva, in sostanza, dalla sua Napoli: i titolari del potere e le corti vi mutavano. Gli Austriaci erano entrati in città nel luglio del 1707. Un anno dopo, il 30 agosto del 1708, in un'altra lettera al Gattola a Montecassino, Solimena, informando di alcuni fuochi popolari anti-asburgici inneggianti a Filippo V nelle strade della capitale, e stante l'incertezza della situazione, commenta così: «Dio ci liberi da novità, mentre queste non furono

mai buone, e ci mantenghi la quiete in che stamo per sua misericordia»⁸⁵. Ben presto l'artista «era dunque passato definitivamente alla parte austriaca»⁸⁶. Epperò all'immagine solimenesca di Filippo resterà – sino a prova contraria – un primato non dappoco: la ripresa dal vivo attestataci dalle fonti, giacché non risulta che Carlo d'Asburgo sia venuto a Napoli, ragion per cui il ritratto di questi dovrà fondarsi su effigi dipinte o incise giunte allo scopo da Barcellona, dove il sovrano allora era di stanza⁸⁷.

Orbene, tornando alla produzione poetica, si vuol segnalare (credo per la prima volta) l'esistenza di un madrigale dedicato proprio al ritratto solimenesco di Carlo III: ne fu autore, pressoché oscuro, Giovanni Belvedere, di Campobasso, nelle sue *Rime divote e profane*, stampate a Firenze nel 1729, un cui primo spoglio di titoli si deve alla bibliofilia molisana di Pasquale Albino nell'Ottocento⁸⁸. La lettura del componimento in questo raro volumetto (che sinora non si è riusciti a effettuare)⁸⁹ sarebbe ben utile alla nostra disamina, alleviando il singolare silenzio delle fonti antiche sulla commessa del ritratto dell'Asburgo a Solimena, e confermando la potenziale, particolare utilità della ricerca in tal genere di materiali a stampa.

Domenico Andrea de Milo, già sopra incontrato, è certamente una delle personalità più partecipi della temperie napoletana, tra Sei e Settecento, in attinenza agli scambi tra le lettere e le arti. Gli spetta anche un tentativo di sistemazione teorica – i *Ragionamenti*, editi nel 1721, e segnalati per primo dal Croce – in merito alla pittura, agli «affetti» e all'appropriatezza nel rappresentarli, e ad altro⁹⁰. Se i relativi risultati non appaiono irresistibili per originalità, essi almeno indicano, come si è scritto, «un orientamento artistico che, maturato dagli esempi del pensiero critico cinquecentesco, rivela una concezione razionalistica in perfetta conformità con gli ideali dell'*Arcadia*»⁹¹. All'opera l'autore aggiunge una serie di rime «non più impresse», pressoché tutte rivolte a Paolo de Matteis, pittore stimatissimo dal De Milo e già dedicatario dei medesimi *Ragionamenti*, e, non per nulla, tra i rappresentanti più autorevoli di un profilo d'artista socialmente e intellettualmente col-

⁸⁵ Anche questa lettera è in CARAVITA 1869-1870, III (1870), pp. 385-387. Cfr. BOLOGNA 1982; BOLOGNA 1994, pp. 57-58.

⁸⁶ Ivi, p. 58.

⁸⁷ BOLOGNA 1994b; e già BOLOGNA 1981, p. 69 nota 23; BOLOGNA 1982, p. 54.

⁸⁸ ALBINO 1865, II, p. 167: «16. Per un ritratto di Carlo Terzo fatto dal valentissimo pittore Francesco Solimene, madrigale». Si segnala anche, al numero successivo: «17. Sulla tomba del Cavalier Marino in Napoli, canzone».

⁸⁹ Stante l'attuale chiusura della Biblioteca Provinciale di Campobasso "Pasquale Albino", nella quale, senz'altro grazie alla donazione dell'Albino stesso, una copia del volumetto del Belvedere è schedata. Non ne trovo copie altrove.

⁹⁰ DE MILO 1721.

⁹¹ LOTORO 2005, p. 254.

tivato e aggiornato, e di fortuna vasta. Il nesso tra il linguaggio di De Matteis, scelto e pregiato, e l'indirizzo del circolo accademico romano, diretto a chiarezza e regolatezza, è in effetti stretto, ed evocato a ragione.

De Milo, dunque, canta di alcune delle pitture più rinomate di Paolo a Napoli, e soprattutto – quanto c'interessa da vicino – consacra al tema del ritratto una coroncina di quattro sonetti, imbastendo una sorta di sceneggiatura a puntate, che si snoda al lettore anche col supporto delle didascalie di ciascun componimento. L'impianto si ricollega a quello del binomio Giannelli-Solimena, ma, per così dire, si raddoppia; e questo lavorio di regia, che stavolta è appannaggio di un solo interlocutore, cioè del De Milo, riscatta almeno un po' l'assieme dei versi dal fondo delle topiche. Tutto alligna, è ovvio, nel motivo invalicabile della transitorietà della vita e della gloria: come sperare di contrapporvisi? S'inizia dalla classica richiesta del poeta di aver un ritratto dall'artista preferito: la veste caduca dell'uno potrà essere conservata dal pennello dell'altro, che «con terreno color» saprebbe come renderla «immortale». Il secondo sonetto s'immagina scritto dinanzi all'ottenuto ritratto: il poeta vi si guarda, e, con calcolata modestia, non sa come ricambiare se non promettendo di portare l'amico nel cuore, giacché le proprie «carte» non colmerebbero il debito contratto. Perfetto per De Milo, se così stanno le cose, richiedere a Paolo, nel terzo sonetto, un ulteriore pegno del suo talento: stavolta un autoritratto, magari di getto («prendi i pennelli, e in poca tela avviva / l'immagin tua»). Ammirata anche quest'altra effigie, che «vive e spira», nell'ultimo sonetto il ciclo si completa: e, dove ci si aspetterebbe l'apoteosi definitiva del pittore, il poeta, sin qui defilato, riemerge in una terzina di chiaro intento equilibratore («Ben può mia penna, eguale al tuo pennello, / eternare il tuo nome; e trarti fuore / ben può l'inchiostro mio da cieco avello»)⁹². Nel solco dell'amicizia tra lo scrivente e il ricevente, si consuma, intorno al ritratto, tutta una scala retorica dell'inseguirsi reciproco d'immagini e parole.

Ora, quando si faccia la tara dell'artificio poetico, il pretesto pare valido per ricordare almeno che De Matteis si dipinse in un numero importante di autoritratti, di varia forma o respiro. Alcuni di essi furono d'impegno ufficiale e calibrati entro complesse raffigurazioni storico-allegoriche, come la cosiddetta *Allegoria per la pace di Utrecht e Rastatt*, ben descritta dal De Dominici, e distrutta, ma di cui a Capodimonte si conserva il gran frammento proprio con l'autoritratto del pittore che dipinge il quadro nel quadro. Esistono poi altri autoritratti, di formato più contenuto: e in essi il pittore d'origini cilentane esprime sempre una seria e alta coscienza di sé⁹³.

⁹² I quattro componimenti sono in DE MILO 1721.

⁹³ Per gli autoritratti del De Matteis si veda il capitolo *The Celebratory Self* in PESTILLI [2013] 2016, pp. 145-157.

Solimena e De Matteis sono i pittori cantati per le loro virtù ritrattistiche anche da Gherardo de Angelis (o degli Angioli), nato a Eboli nel 1705, pupillo del Vico a Napoli, poeta e oratore, entrato nell'ordine dei minimi di San Francesco di Paola nel 1729⁹⁴. Di lui è noto il sonetto dedicato a Solimena, «che delineò il ritratto del giovane autore», come recita la didascalia⁹⁵. Nelle prime due quartine il poeta sceglie di tessere una specie d'apoteosi del pittore, che si è saputo rendere immortale «in tante / mirabili opre di sua man divina», da indiscusso interprete di storie sacre e profane al più alto livello pubblico e ufficiale («colui che reggie e mille mura sante / in più gloria e splendore alza e destina»), nonché intelletto pronto e aduso ad attingere le immagini più pure e autentiche («colui che inverso il Ciel più s'avvicina / a legger come sien le forme, e quante»). Ma quest'elogio è in funzione, nelle terzine, giustappunto del ritratto di Gherardo da giovane, tanto più degno di nota se un artista così grande non disdegnò di prendersene carico, e da par suo («a vil non ebbe che 'l terren mio velo / vivo rimanga di sua grazia e cura»)⁹⁶. Il motivo petrarchesco dell'artista asceso sin al Paradiso a cogliere la vera essenza del ritratto ha qui un richiamo rielaborato ma innegabile, confermando la sua ininterrotta forza.

Tale è il tessuto dell'ispirazione, poi, per un altro sonetto di Gherardo, in un assieme di rime occasionate dalla morte di Angela Cimmino marchesana della Petrella, la cui casa era stata luogo di conversazioni e frequentazioni distinte, attorno all'amicizia col Vico, e ben inseritovi De Angelis medesimo. Il componimento è rivolto a Paolo de Matteis, «sommo fattor d'eterni cose», al quale il poeta chiede un ritratto di lei. La premessa è che l'artista in questione possiede i mezzi figurativi più alti e soprattutto li adegua al piano intellettuale, ben lungi da qualsiasi mimetismo dovuto a mera, fabbrile manualità. Della giovane nobildonna si dovrà eternare, attraverso l'aspetto, insomma, l'idea; e solo così la cella fratesca di Gherardo potrà arricchirsi per effetto di quel «volto angelico sereno», consiglio per lui e lode per il pittore⁹⁷. È probabile che la bella effigie della Cimmino, incisa da Paolo Pilaia, negli *Ultimi onori di letterati amici in morte* di lei (fig. 16), volume promosso e curato dal Vico nel 1727⁹⁸, sia la traduzione di un ritratto, per l'appunto, di De Matteis⁹⁹.

E tuttavia la suggestione per la fortuna del ritratto nella poesia del De Angelis cresce nello storico dell'arte soprattutto quando si consideri che di lui è conosciuto il pregevole ritratto fatto da Gaspare Traversi, datato dalla critica all'inizio degli anni cinquanta del Settecento (e in collezione

⁹⁴ Su Gherardo de Angelis cfr. STEA-QUARANTA 1989.

⁹⁵ LOTORO 2008, pp. 42-43; LOTORO 2016, pp. 122-123.

⁹⁶ DE ANGELIS 1741, p. 28.

⁹⁷ DE ANGELIS 1730, p. 178.

⁹⁸ *ULTIMI ONORI* 1727.

⁹⁹ F. Nicolini, in VICO 1940, p. 313.

privata)¹⁰⁰. In questo quadro, una delle prime prove del Traversi ritrattista, e già portatore dei valori essenziali della sua poetica nel genere, il frate è raffigurato mentre mostra un volume di suo pugno, come indica il dorso dove compare il suo nome, a ricordarci, d'altronde, che l'immagine dipinta è un Gherardo in più: un doppio, cioè, rispetto a quello già 'vivo' nella sua opera letteraria. Ora, resta piuttosto notevole che questo frate, predicatore e letterato, si sia fatto ritrarre prima, s'immagina all'incirca sul 1725-1730, da Solimena, il massimo maestro d'allora, e poi, in una fase più matura, varcata la metà del secolo, da un giovane ritrattista di sensibilità nuova, e uno dei futuri grandi del secolo, quale Traversi. Ma il problema della ritrattistica traversiana esula dal taglio adottato in questa trattazione, non foss'altro perché ne esubera la cronologia.

¹⁰⁰ Cfr. la monografia su Traversi di FORGIONE 2014, pp. 29-30, 169, cat. A23 (con bibliografia).

II. Ritrattistica funeraria a Napoli tra l'ultimo Seicento e la prima metà del Settecento: casi esemplari e contesti

II.1 Francesco Rocco

Nel dicembre del 1675, a pochi giorni dalla morte, il potente e controverso giureconsulto Francesco Rocco, patrizio originario della cittadina di Lettere e regio consigliere, stipulò con Dionisio Lazzari, affermato architetto e maestro di decorazioni marmoree, i termini per l'edificazione del proprio tumulo all'interno della cappella, ottenuta sin dal 1667 e intitolata a Sant'Anna, nella chiesa del conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli. Contestualmente, a completamento del disegno della propria memoria, il Rocco richiese a un allora giovane scultore, Lorenzo Vaccaro, la realizzazione di una statua in marmo che lo ritraesse, in tutto, al naturale: con gesto devoto e in atto solenne, certo, e non meno – lo vedremo – com'egli vestiva da magistrato e appariva nell'esistenza, più o meno ufficiale, di tutti i giorni (fig. 17). In prossimità della fine ci si aggrappava alla sembianza di vita che sfumava e, di pari passo, alla rispecchiabilità dell'ufficio ricoperto: ecco le principali preoccupazioni e aspettative nei riguardi del compito del ritrattista. S'immagina, per giunta, che il committente avesse una certa fretta. A settantun anni, egli morì il 17 gennaio del 1676, e, lasciando rendite non indifferenti per la gestione del proprio sacello (e, di conseguenza, contribuendo al conservatorio stesso)¹⁰¹, vi venne sepolto il giorno appresso, come avvisa la pubblicistica dell'epoca¹⁰². La commessa fu portata avanti dal figlio ed erede Giovan Battista, anch'egli togato.

Questa cappella, anzi questo cappellone, occupa con magniloquenza non comune un'intera testata del transetto della chiesa, *in cornu Epistolae*: e qui il Rocco, nella propria finta nicchia, è posto a sua volta *in cornu Evangelii* (fig. 18). Egli è lo spettatore primo e fisso del ciclo pittorico che volle dedicato alla madre della Vergine, e per il quale lavorarono Andrea Vaccaro e suo figlio Nicola e Giacomo Farelli con grandi tele¹⁰³. La scena che gli è più vicina è quella della *Nascita di sant'Anna*, del Farelli. Nicola Vaccaro fu incaricato di un telero, saldatogli nel marzo del 1676, a mo' di fregio narrativo nel registro superiore del cappellone, raffigurante, secondo i documenti, i *Miracoli di sant'Anna*, e iniziato quando il Rocco era ancora vivo¹⁰⁴. Questi vi è ritratto in piedi con la gorgiera, all'estrema sinistra (in cercata corrispondenza con la sua statua sottostante), in una scena di processo, dove un gruppo di giudici, come un conciliabolo di saggi, pare debba decidere sulle sorti di una giovane donna prigio-

¹⁰¹ Si veda lo studio sui legati e i patronati, e sui relativi introiti e spese, presso la Pietà dei Turchini, di DEL PRETE 2001; sulle disposizioni in tal senso del Rocco, il cui testamento fu chiuso il 30 settembre 1675, cfr. *ivi*, pp. 18-20.

¹⁰² FUIDORO 1660-1680, ed. 1934-1943, IV (1943), p. 6.

¹⁰³ Per l'assetto pittorico della Cappella Rocco cfr. CAVALIERE 2005, pp. 82, 84-89.

¹⁰⁴ Cfr. NAPPI 1993, p. 104. Anche DE DOMINICI [1742-45] 2003-2014, III (2008), p. 288, parla genericamente di miracoli di sant'Anna.

niera, cui si affianca un misterioso cavaliere con l'abito dell'ordine di Santiago (fig. 19), e per il cui destino sant'Anna sta intercedendo¹⁰⁵.

La storia personale e familiare del committente, forse, era entrata nel programma illustrativo, ed è possibile vedere nel tributo a sant'Anna una sorta di *ex voto* in rendimento di grazia. Nei resoconti giornalistici del tempo, massimamente in quelli di Vincenzo d'Onofrio, che si celava dietro lo pseudonimo di Innocenzo Fuidoro, la reputazione del Rocco vacilla per innumerevoli e acrimoniose maldicenze (è ben noto agli storici l'astio di questo cronista verso «governanti e ministri»¹⁰⁶, ma la fonte resta utile), tra cui alcuni ritratti verbali a tinte marcate: «la faccia è di uno ebreo, l'occhio di dragone, non negozia se il largo della sua casa non è pieno di carrozze di quelli che hanno di lui bisogno»; e ancora se ne dà così la notizia della scomparsa: «morì con un dissenso il Nerone de' ministri Ciccio Rocco consigliere, atrocissimo più nella sua età decrepita che si fusse giovane, inimico del genere umano [...]. Non ci fu medico, né confessore, e si crede che manco ci pensasse; perché li ministri tali e quali, salva pace delli buoni, come semidei pensano che siano immortali»¹⁰⁷. Immagini parziali, ma adattissime ad alimentare, se ancor esistesse, il vecchio pregiudizio antispagnolo e antibarocco nella Napoli vicereale. Dal cronista sappiamo, tra l'altro, dell'accertamento giudiziario che nel 1666, durante il vicereame di Pietro Antonio d'Aragona, era caduto sul conto del Rocco, non estranea la moglie Maddalena d'Angelo: l'accusa era di aver lucrato per mezzo d'illeciti (da cui il sequestro di tutto il suo denaro depositato nei vari banchi)¹⁰⁸. Non molto più tardi, comunque, le cose, non è chiaro come, dovettero avere un epilogo positivo per il Rocco. Potrebbe darsi, allora, che nel dipinto di Nicola Vaccaro il messaggio del giureconsulto con la mano destra tesa verso lo spettatore – più che «intimare il silenzio»¹⁰⁹, ma la sfumatura diversa sarebbe lieve – voglia invitare alla calma, cioè all'attesa dell'esito dell'inchiesta, prima che qualcuno (in tal caso, forse, per traslato, la moglie, e, di riflesso, lui stesso) venga frettolosamente e ingiustamente incolpato: istanza di giustizia o il proverbiale 'mettere le mani avanti'? Qualsiasi interpretazione, è indubbio, richiede ogni prudenza. A conti fatti, però, la grande cappella con la (doppia) effigie del committente poté finire per rientrare in una

¹⁰⁵ Cfr. la scheda relativa al telerio, che comprende a destra un'altra scena di difficile interpretazione, ma connessa alla prima, in IZZO 2009, pp. 164-166, catt. A15-A16. Nonostante gli sforzi della studiosa nel tentativo di spiegare l'iconografia, così ostica proprio perché dipendente dalla vicenda particolare del Rocco, l'esegesi della scena di tutto il telerio resta abbastanza sfuggente, più nei dettagli, forse, che nel senso principale. Infondata l'interpretazione degli episodi illustrati nel telerio come «Miracolo di Sant'Anna e dei coniugi Rocco condannati dal giudice e nel carcere dove hanno l'apparizione di Sant'Anna [sic]» fornita da F. Petrelli, in GALANTE 1872, ed. 1985, p. 225 nota 78. Gennaro Aspreno Galante dichiara, più comprensibilmente, di non conoscerne il significato.

¹⁰⁶ Secondo la testimonianza del suo stesso continuatore nella stesura dei *Giornali* di Napoli, Antonio Bulifon: cfr. CORTESE 1923, p. 227.

¹⁰⁷ FUIDORO 1660-1680, ed. 1934-1943, I (1934), pp. 147-148; IV (1943), p. 5. Il primo passo fu pubblicato, quando le cronache del Fuidoro erano ancora manoscritte, da CORTESE 1923, p. 235.

¹⁰⁸ Cfr. GALASSO 1970, p. 136.

¹⁰⁹ IZZO 2009, p. 165.

sonante strategia, se non di riabilitazione, di riaffermazione dell'immagine di lui agli occhi d'ognuno, nelle chiavi sempre attuali della pietà e del fasto¹¹⁰. Qui avvocato di sé medesimo, il Rocco aveva fatto in modo che un'eco d'aula di tribunale soffiasse nel proprio sacello, pronunciandovi idealmente l'ultima arringa difensiva.

È possibile, d'altra parte, che un'azione di recupero dell'onore si fosse già manifestata in altri modi. Nel 1669 il Rocco doveva essersi rilanciato, se in quell'anno dava alle stampe un'opera dal titolo *De officiis eorumque regimine opus, decisionibus supremorum magistratum illustratum*, che reca la dedica giusto al viceré Pietro d'Aragona¹¹¹. Il volume ci attrae in specie perché in esso, dopo lo scritto dedicatorio, compare un interessante (e, se non sbaglio, sinora ignorato) ritratto dell'autore (fig. 20): e forse lo studio della ritrattistica napoletana del Seicento, segnatamente sul versante così rilevante degli uomini di toga, guadagna qualcosa grazie a questa raffigurazione incisa del nostro giureconsulto. Se non altro, possiamo ora correlare l'effigie marmorea, destinata allo spazio gentilizio acquisito in pubblico, con un'immagine anteriore e di natura breve, e circolante, nonché, si direbbe, più correntemente esplicativa della professione del personaggio. Intanto il gusto analitico dell'incisione, firmata da Federico Pesche, noto calcografo dell'epoca, svela anche di più. Il Rocco indossa una veste riccamente tessuta e ornata, ha il mantello alle spalle e si è appena tolto il copricapo, tenuto in mano. Ci appare durante una pausa dal lavoro, o nella propria dimora, in una stanza con un drappo pendente e una finestra aperta che dà su una mole turrita (probabilmente Castel Nuovo). Sul tavolo ci sono alcuni oggetti in tema, un calamaio, un campanello, un prezioso orologio; ma soprattutto quel che qui l'effigiato sembra tenere a mostrarci è una piletta di libri, tre, di cui si leggono i titoli sui dorsi: *De officiis*; *Resp. p. 1*; *Resp. p. 2*. Si tratta dei frutti del Rocco studioso di diritto. Il primo titolo è relativo, ovviamente, all'opera succitata, la più recente; gli altri due si riferiscono a un suo precedente studio, dovendo sciogliersi in *Responsorum legalium cum decisionibus*, opera pubblicata dal Rocco nel 1655 (in due centurie, per l'appunto)¹¹². Da queste fatiche l'autore ricavò a sé il motivo di tutta la prosopopea possibile, affidandone un enfatico ricordo all'epitaffio nella propria cappella, dove si dice che egli, «non appena vestì la toga virile di giurisprudenza, con un triplice volume si mostrò quale un Gerione od un Trismegisto di sapienza»¹¹³. Ma oltre a ciò, si può supporre che non fosse affatto casuale il richiamo, nel titolo, al *De officiis* di Cicerone: appellarsi al trattato ciceroniano sui doveri morali e sui comportamenti retti per il cittadino probò doveva pure essere, dal punto di vista dell'interessato, una via per presentarsi al di sopra d'ogni sospetto o malalingua.

¹¹⁰ Per cui si è parlato di «una sorta di *excusatio non petita*, diremmo oggi, alla luce delle vicende giudiziarie che avevano coinvolto il noto avvocato» (SPERANZA 2005, p. 124).

¹¹¹ ROCCO 1669.

¹¹² ROCCO 1655.

¹¹³ Cito dalla traduzione dal latino dell'epitaffio proposta da PORZIO 2005, p. 159. Sull'epitaffio si tornerà più oltre.

Quando si venga alla statua del Rocco nella Pietà dei Turchini, l'evidenza della scultura e i relativi dati ricavabili dai documenti d'archivio, assai generosi nella fattispecie, la designano quale un'opera di riferimento per la ritrattistica funeraria napoletana nell'ultimo quarto del Seicento, con special attinenza al grado socio-professionale del ceto togato e alle ansie di rappresentazione e di celebrazione pubbliche dei suoi rappresentanti¹¹⁴. Un'opera, dunque, dalla quale muovere per la nostra ricerca, con un bagaglio promettente d'indicazioni e spunti d'esame; e non secondariamente alla luce dello sguardo retrospettivo, e insieme, per più versi, del carattere riassuntivo, se non culminante, che lo stesso monumento possiede e sta a indicare nello sviluppo del genere lungo il secolo¹¹⁵.

Sulla commessa del Rocco – lo si è accennato – lumeggiano bene le carte d'archivio. Innanzitutto Lazzari avrebbe dovuto progettare e allestire un deposito che desse al ritratto il massimo spicco dalla parete, cioè «più vista» possibile, a tutto vantaggio dell'osservatore della cappella. Una statua era stata studiata già nel disegno di progetto, ma si deve credere (anche perché non se ne ha controprova) che la creazione di Vaccaro sia stata tutta farina del suo sacco. Da lui si desiderava, quindi, «una statua di marmo bianco dell'altezza, larghezza et effigie al proprio naturale e vivo di detto signor consigliere, quale statua debbia stare ingenocchioni sopra coscino, vestito di toga e ferraiolo, come veste detto signor consigliere»; così è determinato e particolareggiato negli atti notarili d'allogagione dell'impresa (inediti a quanto mi consta, e qui pubblicati integralmente)¹¹⁶.

Ma a questo punto si ricordi pure che, presso la periegetica napoletana più prossima ai tempi dei lavori, Carlo de Lellis, nelle sue aggiunte manoscritte alla *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio Caracciolo (*ante* 1689), riferisce in modo spiazzante di aver visto, a lato della cappella, una «statua a mezzo busto di esso regio consigliere, di marmo», sovrastante all'epitaffio¹¹⁷. C'era già un busto del committente, poi sostituito dalla statua che conosciamo? O semplicemente De Lellis, sia pure con linguaggio improprio, si riferiva giusto a essa?¹¹⁸ Nel primo caso, si sarebbe compiuto un vero e proprio salto di qualità nell'idea di farsi ritrarre. Si tenga presente, in ultimo, che l'epitaffio trascritto dall'erudito non

¹¹⁴ In merito cfr. le osservazioni di PACELLI 1987, in specie p. 227, riprese da SPERANZA 2005, p. 124.

¹¹⁵ Il Cappellone di Sant'Anna nella Pietà dei Turchini e il monumento di Francesco Rocco allogatovi sono stati ben studiati ed esposti da SPERANZA 2005, pp. 117-129 (con bibliografia).

¹¹⁶ *Infra*, *Appendice documentaria*, nn. 2-3. Da questi rogiti dipendono, come spesso accade, sin nel dettato, le polizze di pagamento a Vaccaro, e a Lazzari, già note agli studi, di mano, l'indomani della morte del Rocco, di suo figlio Giovan Battista. Per tali polizze, insieme alle altre relative ai lavori nel Cappellone di Sant'Anna, cfr. NAPPI 1993, pp. 103-105; RIZZO 2001, p. 218.

¹¹⁷ DE LELLIS [ms. entro il 1689, IV, c. 45r] 2013, IV, p. 55. Segnala la notizia SPERANZA 2005, p. 128 nota 36, che sensatamente esclude l'identità tra la statua di Vaccaro e il busto, ritenuto disperso. Ivi si trovano altri riferimenti alla Cappella Rocco nelle guide napoletane sei e settecentesche.

¹¹⁸ La testimonianza del De Lellis è comunque posteriore alla morte del Rocco, giacché vi è riportato l'epitaffio con la data di sepoltura del consigliere, il 1676 (DE LELLIS [ms. entro il 1689, IV, c. 45] 2013, IV, pp. 55-56). Sulla base di tale fonte è stato possibile a PORZIO 2005, pp. 158-159, l'integrazione dell'epitaffio marmoreo, lacunoso in non poche ed estese zone in quanto abraso (di proposito).

corrisponde nella collocazione a quello che attualmente si osserva, posto di fronte al tumulo con la statua e in un'impaginazione decorativa a specchio, ma, probabilmente, ben più tarda (e su cui non si mancò successivamente d'inferire con abrasioni; fig. 21)¹¹⁹.

Dal contratto notarile su menzionato, in ogni modo, siamo ragguagliati in altri dettagli dell'accordo sullo svolgimento del lavoro, i quali, al di là dell'ovvia, consueta dimensione di pratica, possono arricchire le nostre conoscenze relativamente al confezionamento di un ritratto marmoreo a figura intera e a grandezza naturale in questo contesto. Il tempo per l'esecuzione era stabilito in tre mesi dall'inizio del 1676. Vaccaro avrebbe dovuto cominciare plasmando un modello «di stucco grande e alto quanto» la futura statua, «con l'attitudine che stia con la mano sinistra appoggiata al petto, et il braccio rilevato, e l'altra mano rilevata e cacciata dalla statua quanto comporta il naturale»; modello da sottoporre al giudizio del committente e degli esperti da lui scelti, «e da quello poi cavarne la sudetta statua, quale statua debbia essere dell'effigie e ritratto naturale di detto signor consigliere». Allo scultore si raccomandava, poi, capitandogli eventualmente un blocco di marmo non del tutto pulito, di «far diligenza di pigliar la testa in quella parte dove non vi sia vena»; un'accortezza, quest'ultima, che, quand'anche su un fondo tecnicamente scontato, ovvero di buon senso, era pur sempre un modo per salvaguardare, nella qualità della materia, il nucleo decisivo e per eccellenza individualizzante del ritratto. Insomma, sebbene nelle righe 'standardizzate' e talora ripetitive di un rogito, a essere ribadito con fermezza, dandosi altrimenti per implicito l'aspetto della devozione, era il progetto di un'aderenza totale dell'immagine al vivo e al vero.

Un cenno a parte, e d'obbligo, merita l'appartenenza del Rocco al tipo scultoreo funerario ritratto – si è visto – a piena figura e genuflesso su di un ginocchio, una mano portata al petto e l'altra esposta e aperta alla fine del braccio lungo il fianco. Uno dei fattori caratterizzanti, anzi, consiste in un aggancio, ben consapevole, a questa stessa tradizione. La parentela, meglio la discendenza, rispetto ad altri, precedenti esempi di pari genere a Napoli è sempre stata facilmente sottolineata dagli studiosi, per chiarezza di filone; a maggior ragione il dato è andato a rimarcarsi da quando proprio il ritrovamento dei pagamenti al Vaccaro¹²⁰ è venuto a certificarci che una certa esigenza di continuità era avvertita dalla committenza stessa, sino alla segnalazione di precisi, recenti modelli, ritenuti confacenti e ai quali lo

¹¹⁹ L'iscrizione, recante in coda il ricordo di un restauro della cappella nel 1728, sembra tradire che il suo attuale assetto, affrontato alla statua, non sia quello originario. Infatti nel contratto tra il Rocco e Lazzari l'iscrizione si prevedeva dovesse essere incisa nel piedistallo del tumulo (cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 2), il che si accorderebbe con la menzione, fatta dal De Lellis, del ritratto del committente al di sopra dello stesso epitaffio. La nuova sistemazione dell'iscrizione dovè avvenire con ogni verosimiglianza proprio nel rimaneggiamento del 1728, il cui apporto, peraltro, non sembra distinguersi paleograficamente dal resto dell'epitaffio, che dunque dovè essere copiato e inciso daccapo in quell'anno. D'altro canto, generici lavori di marmorari nel cappellone sono documentati nel 1727 (NAPPI 1993, p. 105). Se il ragionamento è valido, le abrasioni andranno invece riferite a un ulteriore e più tardo intervento, motivato da qualche ragione che voleva una *damnatio memoriae* di chi promosse l'impresa. Ma un allargamento dell'indagine in tal senso ci porterebbe, temo, troppo lontani dal nostro oggetto di ricerca nel presente studio.

¹²⁰ NAPPI 1993, p. 104, doc. 143. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 4.

scultore avrebbe dovuto rifarsi. I modelli indicati erano la statua del regio consigliere Giulio Mastrilli, scolpita da Andrea Falcone nel 1672 per il monumento di lui nel presbiterio della chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco¹²¹, e le due statue, più antiche, degli Aquino, il committente Tommaso e il fratello Andrea, spettanti a Ercole Ferrata, nella Cappella di San Diego d'Alcalà dentro al Cappellone di San Giacomo della Marca in Santa Maria la Nova¹²². Sono parametri, per dirli così, la cui citazione non sorprende affatto, in specie quando si ricordi almeno – è materia risaputa – che il tipo funerario scultoreo effigiato in questo modo aveva conosciuto a Napoli una fortuna importante nel corso del Seicento (da Michelangelo Naccherino a Giuliano Finelli a Giulio Mencaglia ad Andrea Bolgi)¹²³; senza tralasciare un retaggio più antico¹²⁴, cioè premiando una linea storica allargata e di lunga durata¹²⁵.

Le informazioni archivistiche sul *Rocco*, in definitiva, certificano una linea di gusto, e di decoro, espressamente perseguita nell'istanza della memoria sepolcrale. E forse meriterebbero di entrare – ove al lettore non parrà esagerato – in una casistica documentaria (e, di riflesso, critica) d'un qualche rilievo relativamente alla scultura marmorea di ritratto nel Seicento meridionale, ossia alla sua peculiare illusione di vita; anzi si potrebbe dire che soltanto i dati più specifici e contestuali, peraltro a noi ben utili, non le consegnino a un livello esemplare o sovralocale (anche perché l'artista non vi ha parola, nemmeno in via indiretta, a differenza di coeve testimonianze scritte, compatibili al nostro caso

¹²¹ Su Andrea Falcone il saggio di LATTUADA 1985 resta di riferimento, e per il *Mastrilli* cfr. *ivi*, p. 179: «Questo schema è qui utilizzato per restituirci un'effigie di pacata e poderosa impostazione, in cui si alternano i solidi volumi tondeggianti e semplificati del vestito, del cuscino e delle gambe alle “scheggiature” della toga [...]. L'espressione del Mastrilli, fissata in uno sguardo di devozione vistosa ma quieta e solenne, assume veramente un valore emblematico per la ritrattistica del cosiddetto “ceto civile”, che proprio in questi anni ha ormai raggiunto un tale peso ed una così forte coscienza del suo ruolo nella vita sociale e culturale napoletana da caratterizzare con i suoi atteggiamenti anche i modelli ritrattistici desunti dalla nobiltà “antica”».

¹²² Su Ferrata nella cappella degli Aquino a Santa Maria la Nova cfr. FIORENTINO 1984^a (con bibliografia).

¹²³ Infatti vi si annoverano esempi che vanno dal *Fabrizio Pignatelli* di Naccherino in Santa Maria Materdomini, terminato nel 1607 e ritenuto sostanzialmente il prototipo, al *Manuel de Fonseca y Zúñiga* conte di Monterrey e viceré di Napoli nella chiesa del convento delle Agustinas Recoletas di Salamanca (1634-1637) e al *Cesare Firrao principe di Sant'Agata* nella Cappella Firrao in San Paolo Maggiore (1640-1641), entrambi di Finelli, all'*Antonino Firrao* di Mencaglia in quest'ultimo stesso contesto (1642-1643), al *Giuseppe de Caro* di Bolgi nella Cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore (1653). Se non sembra necessario fornire, in questa nota, particolari rimandi di bibliografia per le opere citate, essendo esse notissime, si ricordino, almeno, le linee di studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento tracciate da BORRELLI 1985.

¹²⁴ A Napoli, del resto, un gettito di sguardo su questa tipologia funeraria non impedisce di ricordare due casi esemplari e appena ovvi, d'epoca ben precedente, e dovuti alla committenza maggiore, come i ritratti di Oliviero Carafa nel celebre cosiddetto ‘Succorpo’ da lui voluto sotto l'altare maggiore del Duomo napoletano, e quello del viceré Pedro de Toledo, insieme alla consorte, nell'altrettanto famoso monumento in San Giacomo degli Spagnoli; salvo osservare – se mai ce ne fosse bisogno – che questi due illustri esempi più antichi vedono gli effigiati piegati su entrambe le ginocchia.

¹²⁵ PANOFISKY 1964, ed. 2011, p. 132: «In Italia [...], prima della sua riabilitazione ad opera di Bernini, l'effigie in ginocchio compare solo sporadicamente, e nella maggior parte dei casi [...] in centri aperti all'influenza francese o spagnola, come Napoli, la Sicilia, Torino e Genova».

ancorché diverse, e certo altrimenti memorabili e studiate, sino a essere antologizzate tra le fonti di studio per l'età barocca in Europa)¹²⁶.

Forse gli esempi scultorei e ritrattistici del Mastrilli e degli Aquino furono suggeriti alla committenza, in un momento appena seguente all'affido dell'incarico, da qualche perito interpellato a garanzia della buona riuscita del *Rocco*, giacché di essi non si fa parola nell'atto notarile di cui sopra. Sta di fatto che lo scultore guardò in specie al linguaggio di Falcone, a sfaccettature angolose di panni, svolgendo comunque lo stimolo in nuove abbondanze, come fors'anche il caso particolare gli doveva consigliare.

In sostanza, alla vigilia della scomparsa di Cosimo Fanzago, morto nel 1678, il *Rocco* ai Turchini (che, secondo De Dominici, avrebbe dovuto essere scolpito dallo stesso Fanzago)¹²⁷ assoda di Lorenzo, e presto, il carattere di statuario forte. Su ciò s'innesta l'episodio ritrattistico specifico, tra la spocchia ostentata e la gravità d'impianto (fig. 17). Contemperato alla rassomiglianza, il timbro di questo viso maturo ha qualche elemento d'affinità con quello del busto del viceré Pietro d'Aragona, scolpito da Bartolomeo Mori, nella facciata dell'ospedale napoletano di San Gennaro dei Poveri, su progetto di Fanzago¹²⁸. Inoltre si segnala che, mentre Vaccaro era al lavoro, Giovan Battista Rocco pagava Andrea Malinconico per un «ritratto sopra tela della buonanima del quondam consigliere»¹²⁹. Ebbene, se l'attività di Malinconico come ritrattista, per quanto ne sappiamo,

¹²⁶ Al riguardo – e a mero titolo d'esempio – si propone di ripensare alla vicenda del monumento di Lady Jane Cheyne, voluto dal marito Charles Cheyne per onorarla dopo la morte: la tomba fu ordinata e realizzata a Roma, e spedita quindi in Inghilterra, nella Chelsea Old Church a Londra (dov'è tuttora). Lo svolgimento di questa commessa, attraverso lo scambio epistolare tra il committente e i suoi intermediari a Roma, è stato indagato e raccontato da MONTAGU 1989, ed. 1991, pp. 38-44. Il passo della corrispondenza che in particolare dovrebbe interessarci (raccolto, lo si accennava, in antologia: cfr. MONTANARI 2013, p. 267, n. 184) riguarda, per l'appunto, la raffigurazione della donna, effigie del tipo in riposo sull'urna, di cui fu incaricato Antonio Raggi, scultore di punta dell'officina berniniana. La questione attiene a due diversi modi d'intendere il ritratto funerario, cioè dai punti di vista delle culture, e degli usi, dei rispettivi paesi: e valga la pena di rammentarla. Nel 1671 il mediatore Edward Altham informava il Cheyne che lo scultore avrebbe voluto «abbigliare la figura secondo la moda del suo paese», e pertanto nel disegno preparatorio ella era effigiata «con collane, ciondoli e altri ornamenti, come in vita, essendo difficile senza questi monili rendere il ritratto riconoscibile». L'Altham, viceversa, riteneva in sostanza che ciò non fosse adeguato a una persona raffigurata come defunta o comunque pensata «sul letto di morte». Raggi, dal canto proprio, non avrebbe ribattuto, ma, in qualche modo, a imporsi era la tradizione stessa vigente a Roma, ovvero in Italia, secondo la quale la persona andava ritratta «come in vita»; che è quanto poi accadde. E infatti anche il panneggiare, su cui l'Altham cercò consiglio pure tra i pittori, alla fine sarebbe stato eseguito come se l'effigiata fosse ancora viva (cfr. MONTAGU 1989, ed. 1991, p. 42; i passi citati sono nella traduzione di Alessandra Anselmi). Si può fantasticare – fatti i debiti distinguo – che un agente inglese a Napoli avrebbe potuto esprimere, del pari, qualche scetticismo dinanzi all'illusione di vita, e di realtà, come se la morte non ci fosse stata affatto, che il Rocco richiedeva esplicitamente al Vaccaro in sede contrattuale.

¹²⁷ È indicativo, d'altra parte, che una specie di passaggio del testimone tra il maturo Fanzago e il giovane Vaccaro si sia verificato nel contesto della realizzazione di memorie e ritratti: quelli di Fabio Galeota e del figlio Giacomo, anch'essi giureconsulti e alti magistrati, nella loro cappella nel Duomo di Napoli, il primo di Cosimo, il secondo di Lorenzo (per la medaglia di quest'ultimo c'è un pagamento del 1681: RIZZO 2001, p. 219, doc. 31; cfr. D'AGOSTINO 2011, pp. 378-379, cat. A.34). Sulla cappella cfr. CELANO 1692, I, pp. 99-101, che proprio qui dice Lorenzo allievo di Cosimo.

¹²⁸ Si veda la monografia su Fanzago scultore di D'AGOSTINO 2011, pp. 377-378, cat. A.33.

¹²⁹ NAPPI 1993, p. 104, doc. 150. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 5.

non sembra memorabile¹³⁰, la cronologia del documento e la pertinenza al contesto rendono forse più che suggestivo l'ipotizzare per il dipinto, chissà se addirittura fatto *in extremis* o *post mortem*, un qualche merito pure in funzione dello sforzo definitorio dello scultore, ovvero un valore di mediazione per l'attacco dello scalpello.

Al contempo, staccata dal fondale grigio di bardiglio, la grande e chiara massa marmorea dell'effigiato, oltre a riecheggiare un dato di natura, tradisce tutta la compattezza quadrata del blocco di partenza. Quest'elemento di concezione della forma, al netto dello schema tipologico e compositivo, e di certa fattura dei panneggi, sembra separare il *Rocco* da un precedente immediato e citato quale il *Mastrilli* medesimo, più asciutto e raffinato al confronto, e dalla positura più netta. Il *Rocco* ha meno remore, e Vaccaro, al momento, non deroga a un principio di sodezza da anteporre a qualsivoglia declinazione decorativa; né si cerca nel marmo la morbidezza, ma un effetto robusto. Ciò è assecondato dal modo perlopiù spezzato e squadrato delle vesti, in una chiave di verità, e insieme di sintesi, refrattaria allo sbuffo. Complice di tutto ciò, beninteso, la vestibilità propria, si direbbe, della toga; e non a caso De Dominici, oltre a decantare la «perfezione» della statua, in specie se rapportata alla giovane età dell'autore, ricorda la capacità di «aver espressa la sottigliezza della toga, col vestimento serico di quel togato»¹³¹. È un giudizio che sembra alludere non solo alla restituzione mimetica o descrittiva della stoffa, ma anche alla dignità formale dell'indumento e alla connessa evocazione del rango professionale.

II.2 Innico Caracciolo

Grosso modo coevo alla statua-ritratto del Rocco è il monumento del cardinal Innico Caracciolo dei duchi d'Airola, arcivescovo di Napoli dal 1667 al 1685, che fu realizzato nel Duomo¹³². Se il cappellone alla Pietà dei Turchini nei suoi vari elementi è una manifestazione memoriale e fastosa che, pur nella sua eccezionalità, possiamo definire pienamente in linea con un discorso locale, il sepolcro del Caracciolo dà la possibilità di verificare tutt'altra soluzione dei temi inerenti alla scultura funeraria a Napoli nel secondo Seicento, con special riferimento al travaso di cultura romana, come si vedrà a breve.

¹³⁰ Su Andrea Malinconico cfr. la monografia di BELLUCCI 2015, dove il ritratto del Rocco, da ritenere disperso, non è discusso.

¹³¹ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 890.

¹³² Per una scheda dell'opera cfr. FIORENTINO 1984^b.

Ben noto e ricordato, tra l'altro, per l'attivismo profuso nei massicci restauri del Duomo, e, tra gli artisti, in speciali rapporti con Luca Giordano, il prelado morì il 30 gennaio del 1685, e fu sepolto, secondo quanto aveva indicato nel suo testamento, nel transetto della Cattedrale, dove già da vari anni s'era procurato di far lavorare e porre il proprio monumento, come avverte la relativa iscrizione, che reca infatti la data del 1678. Il sepolcro è addossato al pilastro accosto alla cappella di patronato dei Caracciolo (fig. 22), che il cardinale fece decorare e consacrò, con dedica a San Liborio, nel 1681¹³³. Nelle fonti periegetiche, una prima menzione del deposito, e dell'intenzione concretizzata dall'interessato prima della morte, spetta a Pompeo Sarnelli nel 1688¹³⁴; ma è di lì a breve il canonico Celano Celano, uomo di fiducia dell'arcivescovo e testimone diretto del suo mecenatismo, a offrire la prima descrizione completa del sepolcro, ragguagliando inoltre sui richiami iconografico-allegorici. Esso – scrive – è «molto stimato per l'invention: vedendovisi tre putti, che rappresentano l'Amore, l'Intelletto e la Sincerità, che scoprono una medaglia, dove al naturale sta effigiato il cardinale. E dalla parte di sotto del panno si fa vedere uno scheletro, con un oriuolo da polvere in mano»¹³⁵.

Il Celano assegna tutta l'opera a Pietro Ghetti, che dice allievo di Francesco Baratta. Pietro e suo fratello Bartolomeo, appartenenti a una famiglia di scalpellini d'origini carraresi, furono tra i protagonisti della scultura a Napoli sin dal settimo decennio del Seicento. Educatisi a Roma, com'è suggerito innanzitutto dal linguaggio di cui furono portatori, diedero ben presto segnali «di essere giunti nella capitale vicereale con un bel fascio di incisioni e disegni da opere di Bernini»¹³⁶. La loro opera maggiore, così intrisa di quegli stilemi, è il sepolcro dei cardinali Francesco e Stefano Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo (1684). Il monumento del Caracciolo non è meno improntato a un retaggio affatto berniniano: dal drappo di diaspri, il cui moto scopre il busto, al risalto della simbologia della morte; tanto che all'inizio dell'Ottocento, peraltro in un'epoca dal gusto non indulgente verso la scultura barocca, c'era chi, con ingenuo paradosso, vedeva in esso nientemeno che un modello per il sepolcro di Alessandro VII in San Pietro!¹³⁷

All'indicazione del Celano si è poi affiancata la notizia d'archivio relativa al pagamento, sullo scorcio del 1674, a Domenico Moisè per il lavoro da fare nel deposito del Caracciolo, «iusta la relatione et disegno di fra Bonaventura Presti certosino architetto»¹³⁸. Presti, d'origini bolognesi, e di stanza nella Certosa di San Martino¹³⁹, dirigeva in quegli anni il cantiere dei restauri in Cattedrale.

¹³³ Per il Caracciolo e il suo testamento cfr. STRAZZULLO 1988.

¹³⁴ SARNELLI [1685] 1688, p. 79: «Fece anco fare in vita il detto cardinale un bel deposito, ove fu sepolito nel 1685».

¹³⁵ CELANO 1692, I, p. 149.

¹³⁶ LATTUADA 1992, p. 648. Sui Ghetti cfr. soprattutto RIZZO 1984^a.

¹³⁷ VASI 1821, pp. 121-122.

¹³⁸ RIZZO 2001, pp. 217-218, doc. 12. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 1.

¹³⁹ Su Presti cfr. ora ABETTI 2015.

Ora, se la personalità del Moisé, più marmoraro che vero scultore¹⁴⁰, non appare ancora ben messa a fuoco, e se ammettiamo che il progetto del Presti debba riguardare essenzialmente l'assetto architettonico, l'attribuzione al solo Pietro Ghetti del gruppo plastico tramandata da un testimone oculare e osservatore di cose d'arte come il Celano sembra tuttora da tenere, anche per ragioni stilistiche¹⁴¹. Né ciò contraddice la tradizionale divisione di competenze tra Bartolomeo e Pietro, i quali, secondo Giuseppe Campori, «operarono di loro arte in Napoli, il primo nella parte ornamentiva, l'altro nella figurata»¹⁴².

Nell'effigie del Caracciolo (fig. 23), se il pezzo non è irresistibile per la complessiva qualità plastica, si deve almeno valutare lo sforzo del ritrattista di produrre un'immagine caratterizzata, e incline a certo realismo adunco e un po' corruciato: «liturgico scrutatore più che intelligente, egli è di bontà austera, degno che gli angeli lo sorreggano»¹⁴³. Possiamo star certi, comunque, sulla fedeltà al naturale della raffigurazione: se ne ha una rara controprova, non molto dopo, nel ritratto dello stesso cardinale dipinto dal giovane Francesco Solimena nella pala con *San Giovanni Evangelista* (fig. 24), tela databile al 1682-1684, oggi al Museo Diocesano di Napoli, ma un tempo all'altar maggiore di San Giovanni in Porta (chiesa distrutta nell'Ottocento)¹⁴⁴. Non per nulla chi menzionò per primo questo dipinto, sempre il nostro Celano, tenne in particolare a farsi garante della verosimiglianza dei tratti del prelado, in posa devota, le mani incrociate al petto: «Il ritratto del signor cardinale che in esso si vede è somigliantissimo all'originale»¹⁴⁵. La notazione, nella sua semplicità, e complice il grado dell'aggettivo, sembra tradire un'impressione fresca, di chi riconosce una figura familiare. Il Celano dovè assistere, d'altra parte, alla riedificazione *a fundamentis* e alla nuova consacrazione della chiesa di San Giovanni in Porta (che dice crollata poco prima, nel 1682) a spese e a opera del medesimo Caracciolo, «quale, essendo andato col suo Capitolo a benedirlo, con la solita sua pietà et amore donò all'istesso Capitolo tutte le cappelle, con facoltà di poterle concedere, et il prezzo impiegarlo alla rifettione di Santa Restituta»¹⁴⁶. La risorta chiesa diveniva così, sotto l'egida dell'arcivescovo fattosi

¹⁴⁰ Domenico Moisé è documentato inoltre, ad esempio, per lavori in marmo nella Cappella Galeota nel Duomo di Napoli (RIZZO 1984^b, p. 378), dove non gli spettano i ritratti del giurista Fabio Galeota (il cui monumento si data tra il 1667 e il 1669) e di suo figlio Giacomo, opere rispettivamente di Cosimo Fanzago e di Lorenzo Vaccaro. Nel 1701 un altro Moisé, Giuseppe, è documentato per lavori nella Cappella Petra in San Pietro a Majella, tra cui la sistemazione dei notevoli busti di Vincenzo Petra e di Domenico Petra, attribuiti a Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro (FITIPALDI 1980, p. 83).

¹⁴¹ D'altronde il *Caracciolo* si confronta bene, per il realismo un po' schematico e brusco, ad alcuni ritratti certi del Ghetti, come quello di Diego Soria de Morales nella Pietà dei Turchini, documentato nel 1698 (ben studiato da SPERANZA 2005, pp. 112-117), o quello di Domenico Sorrentino nella chiesa di Santa Maria del Rifugio ai Tribunali, del 1703 (RIZZO 1984^a, p. 103, fig. 8).

¹⁴² CAMPORI 1873, p. 115.

¹⁴³ DE MAIO 1983, p. 153.

¹⁴⁴ Cfr. la scheda del dipinto in CAROTENUTO 2015, pp. 153-155, cat. A22 (con bibliografia).

¹⁴⁵ CELANO 1692, I, p. 242.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

immortalare nel dipinto principale e sacro al titolare, una sorta d'appendice della Cattedrale medesima, in specie, stando al Celano, quale programmata fonte d'introiti da destinare allo svecchiamento della basilica di Santa Restituta, il cui restauro era prospettato proprio dal Caracciolo, e sostenuto dallo stesso Celano¹⁴⁷.

Il ritratto del Caracciolo nel dipinto di Solimena presenta chiari segni di restauro, dove la superficie pittorica è più ottusa, ma per fortuna i tratti del volto sono ancor ben apprezzabili; certe acuttezze, in uno con l'usanza del donatore raffigurato nella pala, fanno persino venire alla mente una sorta di *revival* tardo-manieristico: intanto la sovrapponibilità col marmo funerario del cardinale comprende un'identica espressione, come uncinata, e scura tra occhi e fronte; e comune è pure l'inclinazione di tre quarti. Poco manca a pensare che, ove il committente non abbia posato per il dipinto, il pittore potesse rifarsi al monumento stesso. Ma, soprattutto, l'osservazione del Celano circa l'immagine solimenesca d'Innico è degna di nota perché risulta tra i primi segnali (se non è la primissima attestazione che ci sia giunta) dell'apprezzamento delle doti di ritrattista mostrate dal pittore, ormai emergente.

II.3 Anna Maria Arduino e Niccolò Ludovisi

Per la scultura funeraria, e di ritratto, il nuovo secolo si apre a Napoli con una coppia ragguardevole di monumenti gemelli: quelli di Anna Maria Arduino e di suo figlio Niccolò Ludovisi, principessa e principe di Piombino, addossati alla controfacciata della chiesa francescana di San Diego all'Ospedaletto, ai lati dell'ingresso principale (figg. 25-27)¹⁴⁸.

Nobildonna originaria di Messina, figlia di Paolo Arduino, principe di Palizzi e marchese della Floresta, e di Giovanna Furnari, Anna Maria Arduino nel 1697 sposò Giovan Battista Ludovisi principe di Piombino, del quale fu la seconda moglie, e si trasferì a Roma; da loro nacque Niccolò, che portava il nome del nonno paterno. Ma nell'arco di breve tempo, nemmeno tre anni, Anna Maria perse prima il marito, nell'agosto del 1699, e poi il figlio, pochi mesi dopo, al principio del 1700 (con la morte del quale si estinse la linea maschile dei principi di Piombino, passando il principato a Ippolita Boncompagni, sorella di Giovan Battista), e morì di lì a poco, pur ella precocemente, a ventotto

¹⁴⁷ Sul tema cfr. RUOTOLO 2014.

¹⁴⁸ Attualmente quest'edificio versa in stato precario, e non è quotidianamente accessibile. Il monumento dell'Arduino già soffriva per i danni subiti durante la Seconda guerra mondiale, e tuttora si conserva con guasti.

anni, il 29 dicembre dello stesso 1700, a Napoli, dove s'era trasferita proprio dopo la scomparsa del consorte, stabilendosi presso Maria Reitano Furnari, sua zia materna¹⁴⁹.

L'Arduino deve la sua fama presso gli studiosi massimamente alla fisionomia di fine e apprezzata poetessa, anche in latino¹⁵⁰, e per l'autorevole suo coinvolgimento nel giro accademico dell'*Arcadia* a Roma. È infatti Giovan Mario Crescimbeni, Alfesibeo Cario in *Arcadia*, e custode generale di quell'accademia, a lasciarci nel 1720 un profilo biografico di lei nel primo tomo delle *Notizie storiche degli Arcadi morti*, elogiando il suo «nobil genio» prestato alle più varie «applicazioni muliebri», come il ballo e il ricamo, e a «quasi tutte l'arti liberali», dalla pittura alla musica, dalla poesia alla filosofia e finanche alla teologia. Quindi lo scrittore si dice testimone della produzione, da parte dell'Arduino a Roma, di «varie rime di ottimo carattere, perlopiù dirette ad Arcadi, e per servizio d'*Arcadia*, nella quale portò ella il nome di Getilde Faresia»¹⁵¹. Ma è soprattutto il séguito della morte della donna a interessarci, dal momento che, persino con una battuta d'anticipo sulla periegetica partenopea di primo Settecento, il Crescimbeni dà estesa notizia delle tombe napoletane dell'Arduino e del piccolo Niccolò: «Fu il suo cadavero sepolto nella chiesa di San Diego de' padri minori osservanti, appellata lo Spedaletto, ove don Andrea de Torres, cavaliere di Calatrava, reggente della Real Cancelleria, e luogotenente della Regia Camera, tutore del defunto figliuolo suddetto, fattovi trasportare con ogni immaginabile solennità anche il cadavero di quello, fece alzare ne' lati interiori della porta due gran macchine sepolcrali di puro marmo statuario, disegno ambedue del celebre pittore Francesco Solimena, eseguito dal non men chiaro scultore Giacomo Colombo, entrambi napolitani: le quali sono le più belle, e magnifiche, che si veggano in Napoli; e quella di man diritta porta in fronte la memoria del piccolo principe; e l'altra a mano stanca favella della principessa colla seguente iscrizione»¹⁵².

Se del funerale sontuoso, e gremito da ogni genere di persona, era cenno già nella *Bibliotheca Sicula* di Antonino Mongitore¹⁵³, quest'attenzione del Crescimbeni (il quale pure ricalca in parte il Mongitore) testimonia senz'altro, e in ambito immediatamente extra-napoletano, della contemporanea fama che accompagnava i due monumenti, pensati con ambizione e progettati da una regia unitaria, ed eseguiti con finezza non minore. E, prim'ancora, è l'interessamento diretto del reggente Guerrero de Torres a denotare la reputazione dell'Arduino presso l'ambiente e l'amministrazione vicereali a cava-

¹⁴⁹ Cfr. PERRONI MARCIANTI 1910.

¹⁵⁰ Cfr. STEVENSON 2005, p. 319.

¹⁵¹ [CRESCIMBENI] 1720, pp. 278-279.

¹⁵² Ivi, p. 280, in cui, per l'appunto, si riporta l'iscrizione, fatta seguire dalla lapide terragna posta davanti al monumento.

¹⁵³ MONGITORE 1708, I, p. 37: «Cadaver in ecclesia Sancti Didaci [Neapoli] delatum, magnificentissimo funere cohonestatum, confluentes cujusvis ordinis viri mœrentes conspexere».

liere dell'anno 1700: riguardi, quelli verso la defunta, che non si mancò di esprimere, a corte, anche ai fratelli di lei giunti a Napoli nel gennaio del 1701, come registrato nelle cronache dell'epoca¹⁵⁴.

La vicenda della commissione e delle spettanze progettuali ed esecutive dei monumenti è ben lumeggiata dalla documentazione d'archivio, a iniziare dagli atti notarili di commissione, risalenti al 1703¹⁵⁵. In quell'anno, infatti, il reggente Guerrero de Torres, esecutore testamentario dell'Arduino, stipulava con Giacomo Colombo l'accordo per l'erezione di due «tumoli» marmorei nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto, dove intanto si provvedeva a traslare i resti del principino Niccolò, inizialmente sepolto nella chiesa teatina di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone¹⁵⁶. Il vero garante, come detto, era Francesco Solimena, indicato dalla committenza quale «sovrastante e architetto» dell'opera: suo, infatti, il disegno dei monumenti, suo il controllo nell'elaborazione dei modelli, suoi i pareri sulla scelta delle specie dei marmi. Responsabile delle parti di figura, e coadiuvato dal marmoraro Gaetano Sacco nell'opera di «squadro et intaglio», Colombo doveva eseguire le «due medaglie di ritratti di detti quondam signori principessa e principe, e quattro puttini piangenti di marmo statuario»; il modello doveva essere realizzato «anche in grande sopra cartoni disegnati e posti nelli luoghi dove *avrebbero dovuto* collocarsi detti tumoli coll'assistenza, intervento ed opera dello stesso Gaetano e Giacomo in presenza d'esso signor Francesco»¹⁵⁷. Il lavoro avrebbe dovuto essere portato a termine in un anno dalla stipula e sarebbe costato in tutto 1750 ducati¹⁵⁸.

Pure al netto della fama di cui Solimena in generale godeva, il suo coinvolgimento in questa commissione non dovè essere casuale, dipendendo verosimilmente dai contatti maturati nell'ambito dei circoli accademici dell'Arcadia, cui l'Arduino dal 1697 era ufficialmente affiliata, e al cui orientamento di cultura Solimena s'era avvicinato, come ben noto, già dall'inizio dell'ultimo decennio del Seicento¹⁵⁹. Ed è su questa base, d'altro canto, e della connessa tendenza a un maggiore controllo d'ispirazione, che nel disegno dei due tumuli si sono riscontrati e motivati quegli elementi di derivazione classica e cinquecentesca, tanto per l'architettura quanto per gli ornati¹⁶⁰. Dal canto suo Co-

¹⁵⁴ *Avvisi di Napoli*, appresso Domenico Antonio Parrino, n. 4, 25 gennaio 1701: «[6 gennaio 1701] Sono qui pervenuti da Messina il signor Marchese di Sorito e della Floresta con il signor don Carlo Francesco suo fratello delli prencipi Ardoini, fratelli della defunta signora Principessa di Piombino vedova: e nell'inchinar Sua Eccellenza [il viceré, allora Luis Francisco de la Cerda y Aragón duca di Medinaceli] sono stati ricevuti con espressioni di singolarissima stima, siccome ha fatto il fiore della nobiltà, che ha passato con esso loro il complimento di condoglienza per una sì gran perdita» (ms. della biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, XXIB.9, c. 64v).

¹⁵⁵ Segnalati da BORRELLI 1984; cfr. anche CATELLO 2001, p. 7, 16. I due rogiti notarili della commessa sono entrambi riportati *infra*, *Appendice documentaria*, nn. 6, 8.

¹⁵⁶ *Appendice documentaria*, n. 6.

¹⁵⁷ *Appendice documentaria*, n. 8.

¹⁵⁸ Per il pagamento di 400 ducati ad acconto riconosciuto a Colombo: *Appendice documentaria*, n. 7.

¹⁵⁹ LOTORO 2016, p. 128.

¹⁶⁰ Cfr. BORRELLI 1984. Di «chiari intenti classicisti» si parla pure in CATELLO 2001, p. 7.

lombo, d'origini venete e trasferitosi a Napoli in giovane età, e quarantenne al tempo della stipula, era un artista già ben riconosciuto e in ascesa: nel 1701 divenne prefetto della corporazione dei pittori napoletani (cui era stato ammesso dal 1689), e strinse rapporti soprattutto con Solimena (che gli fu 'compadre', ossia compare di battesimo di uno dei figli)¹⁶¹.

I monumenti, a parete, presentano al di sopra di un alto basamento un sarcofago, sulle cui volute 'michelangiolesche' stanno due putti variamente disposti nella mestizia: in entrambe le coppie uno dei putti reca una clessidra, mentre l'altro putto nella tomba di Niccolò tiene un giglio come appassito e piegato sulla propria spalla, richiamo alla piccola età del defunto (fig. 28)¹⁶². In alto il timpano curvo ha la trabeazione spezzata per dare respiro al medaglione immediatamente sottostante col ritratto¹⁶³. Soprattutto in riferimento alla parte superiore, Solimena progettò ogni tumulo come una sorta d'edicola sacra, ovvero di portale, per esempio di chiesa (dove il tondo reca l'immagine del santo titolare), secondo un pensiero che non a caso ritorna in forme molto simili, una quindicina d'anni dopo, nel portale di San Giuseppe dei Vecchi a Napoli, realizzato su disegno del maestro¹⁶⁴.

Uno dei nodi della vicenda più importanti in sede critica è quello relativo agli apporti che si devono riconoscere ai due artisti nel lavoro delle parti di figura dei complessi, ossia dei putti e – ciò che in definitiva c'interessa maggiormente, e su cui limiteremo la nostra riflessione – dei due ritratti. Non è quella presente, si capisce, la sede adatta a ridiscutere il fertile problema della collaborazione tra pittori e scultori nel periodo in questione¹⁶⁵, che investe non poco, naturalmente, il campo della ritrattistica. Tuttavia, nella fattispecie, non sembrano esserci dubbi sul fatto che, proprio in ragione della particolare e qualificante esigenza dettata dai ritratti (e viste poi le qualità formali dei ritratti stessi), Solimena dovè produrre uno sforzo supplementare rispetto al progetto di base e d'assieme, per garantire alle due effigi un'anima e un carattere inconfondibili e pregnanti; al quale risultato Colombo contribuì col proprio, profondo intendimento di tale guida e mettendo nell'esecuzione tutta la sua destrezza scultorea, sino alla lavorazione tecnicamente più raffinata della materia¹⁶⁶. La critica non ha mancato d'interrogarsi in merito a un risultato così eclatante ottenuto nella ritrattistica marmorea da uno scultore versato massimamente nel legno e perlopiù in opere di diversa natura (cioè sacra e de-

¹⁶¹ BORRELLI 2018, p. 294 (e ivi nota 30). Decine erano, d'altra parte, le copie da Solimena possedute da Colombo, come rivela l'inventario dei suoi beni redatto dopo la morte (1731).

¹⁶² Viceversa non si capisce l'attributo tenuto dall'altro putto nella tomba dell'Arduino, a causa del cattivo stato di conservazione del brano marmoreo.

¹⁶³ Cfr. F. Lenzo, in BLUNT [1975] 2006, p. 323.

¹⁶⁴ Su Solimena e l'architettura a Napoli si veda ora DI MAURO 2018.

¹⁶⁵ Al riguardo si veda almeno GAETA 2006; quanto a Solimena cfr. ora BORRELLI 2018.

¹⁶⁶ Precisamente in merito al ritratto dell'Arduino, BORRELLI 1984 accredita parecchio sul conto dello scultore: «Compaiono infatti, in questo ritratto, quegli orientamenti razionalistici che [...] risultarono determinanti per il Solimena, ma la sua magistrale eleganza, basata su una tecnica raffinatissima [...], è da attribuirsi unicamente alle capacità di Colombo».

vota), prospettando l'eventualità di «diretti rapporti di lavoro», su tutti, con Lorenzo Vaccaro¹⁶⁷. Che infatti Colombo possedesse già una preparazione nello scolpire il marmo, ovviamente a prescindere da Solimena, appare innegabile, così come lo è il carattere solimenesco impresso ai ritratti Arduino-Ludovisi: le due cose non essendo in conflitto.

D'altra parte non sembri semplicistico – a onta della letteratura oggi disponibile – il ritorno all'assunto di un esperto e antico testimone come il De Dominici, il quale mostra di avere al riguardo un'idea molto netta, individuando nei monumenti dei principi di Piombino, giusto perché «condotti con la nobile idea, disegno ed assistenza del Solimena», il paradigma dell'ottima riuscita di Colombo¹⁶⁸; laddove il medesimo scultore, sempre a detta del biografo, non si sarebbe disimpegnato così brillantemente nelle prove realizzate senza la scorta di quel maestro¹⁶⁹. Questo giudizio è certamente troppo rigido, in quanto vi pesano sia la parzialità dello scrittore verso Solimena sia la mancata considerazione di Colombo come scultore votato alla lavorazione del legno, eppure esso va compreso alla luce della sostanziale eccezionalità delle tombe principesche in San Diego all'Ospedaletto, le quali, nella loro magnificenza complessiva di macchine monumentali, costituiscono un caso piuttosto isolato nella scultura funeraria partenopea di primo Settecento¹⁷⁰. Rarità in cui s'include, facile supporlo, la qualità dei ritratti; che è tempo di osservare da vicino.

Il ritratto di Anna Maria Arduino non può sottrarsi a un'interpretazione dell'immagine di una donna che ha abbinato alla nobiltà dei natali l'esercizio virtuoso delle arti liberali: sino, anzi, a sopravanzare, presso il comune ricordo, le chiare origini giustappunto nella coltivazione delle lettere, e infine consacrandosi – se così ci si può esprimere per l'epoca – a un'emancipazione femminile e personale fuori del comune. Di fascino classico, l'Arduino è ritratta in modi davvero eleganti, e insieme un po' matronali, tanto nelle vesti pregiate, di cui spicca la mantella di morbido pelame fermata alla clavicola da una fibbia, tanto nell'acconciatura accuratissima, dalla quale sono lasciate cadere, con una punta cercata di *nonchalance*, alcune ciocche ondulate sulle spalle e nel fondo. Inoltre l'osservazione ravvicinata dell'opera permette di meglio notare altri accessori di valore indossati dalla modella: si apprezzino per esempio gli orecchini di perla, e ancora, praticamente nascosto a un punto di vista ordinario, il dettaglio della cuffia dietro alla chioma raccolta (figg. 29-30). Ora, quest'eleganza è tutt'uno con una bellezza corporea fulgida, e al contempo nobilitata e composta, ma

¹⁶⁷ Cfr. BORRELLI 2005, p. 24.

¹⁶⁸ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), pp. 734-735.

¹⁶⁹ Al riguardo si vedano almeno FITTIPALDI 1980, pp. 20-21; e ABBATE 2002, pp. 157-159.

¹⁷⁰ Ma in area provinciale una derivazione del monumento dell'Arduino è stata ravvisata in quello di Emanuela Visilio in San Francesco a Caggiano (Salerno), realizzato da Matteo Bottiglieri nel 1721, con la collaborazione di Gaetano Sacco, già impegnato, come si è visto, nei sepolcri in San Diego all'Ospedaletto: cfr. BORRELLI 1998, p. 132; una scheda del monumento di Caggiano è in D'ANGELO 2018, pp. 230-234.

che non nega una certa mondanità di forme rilevate, come esibito – se ci è permesso di notare – dallo scollo generoso sul corsetto damascato¹⁷¹. Ne deriva al ritratto, senza nulla togliere al decoro d'immagine memoriale, un'intonazione, in senso lato, laica e moderna, e coerente con quel classicismo cui si è accennato dell'impianto e con quell'aura di poetessa e arcade che si sa di lei.

Del pari è da sottolineare che la ricerca di un equilibrio tra una presenza rigogliosa e un'incipiente tendenza idealizzante è una delle qualità più rimarchevoli della ritrattistica d'ascendenza solimenesca all'aprirsi del Settecento. Ora, nella galleria di ritratti sinora noti del Solimena, recentemente discussa e catalogata¹⁷², forse non si troverebbe riscontro migliore per l'Arduino che nel bellissimo *Ritratto di dama* al Musée des Augustins a Tolosa (fig. 31): donna «d'una ariosa ma premeditata beltà»¹⁷³, rimasta senza un'identificazione convincente, in un dipinto datato, di comune accordo, intorno al 1705¹⁷⁴, tra i primi numeri del maestro nel genere, con una cronologia prossima, si badi, a quella del sepolcro in argomento. È comune a queste due immagini di giovani donne una volontà di celebrare senza soverchio fasto, o preoccupazioni d'etichetta, e di proporre l'avvenenza femminile come dono tra l'individuale e l'ideale, nella via d'un naturale scelto, sì, ma tutt'altro che freddo. La dama nel ritratto a Tolosa è la rappresentante di una classe alta della società napoletana sul crinale del 1700, e si diletta di certo in qualche occupazione elevata; lei si è or ora tolta, nel mettersi in posa, gli orecchini di perla, quelli che l'Arduino porta ancora ai lobi.

Sotto il profilo plastico, poi, l'efficacia della mezza figura di Anna Maria non è disgiunta da un breve eppur sensibile e decisivo accorgimento nella positura rispetto all'assieme monumentale: e si allude a quel ruotare del busto, e all'inclinazione conseguente, che toglie dall'imbarazzo di una frontalità eventualmente statica, e ravviva l'effigie della celebrata, traendo il massimo partito, quasi per un estremo scatto di vivacità, nel leggero decentramento dall'asse verticale dell'impaginato sepolcrale. Questa prontezza, che significa inoltre una particolare appropriazione dello spazio, è però del tutto organica al medaglione ospitante il ritratto, come evidenzia la curvatura armonica del braccio più e-

¹⁷¹ L'aspetto è notato da BORRELLI 2018, p. 293: l'Arduino, «grazie alla composizione armoniosa e fluida, ai giochi chiaroscurali della materia e l'estrema perizia con cui essa è trattata – al punto da riuscire a restituirci a pieno l'immagine di una bella donna, della sua acconciatura e dei suoi abiti – rappresenta una delle vette della plastica in marmo e dei ritratti di donna del periodo, non solo per la storia dell'arte napoletana».

¹⁷² SPINOSA 2018, con le schede dei singoli ritratti, dello stesso studioso, in *FRANCESCO SOLIMENA* 2018, I, pp. 540-570.

¹⁷³ BOLOGNA 1958, p. 91.

¹⁷⁴ N. Spinosa, in *FRANCESCO SOLIMENA* 2018, I, pp. 541-542, cat. 268. Indicativo, rispetto al nostro accostamento, è questo passo dello studioso: «Resta in ogni caso evidente, a prescindere dagli intenti eventualmente allusivi e allegorici insiti in questo dipinto [ci si riferisce al fatto che la donna ha posato i gioielli sul tavolo], che Solimena, confermando le finalità encomiastiche di altri suoi noti ritratti, anche nella tela di Toulouse abbia raffigurato una giovane donna realmente appartenente, con una posizione e un ruolo di rilievo, alla colta e raffinata società napoletana d'inizio Settecento»; sull'esempio, aggiunge lo studioso, d'una Aurora Sanseverino, celebre poetessa arcade, e della quale è notissima la promozione delle arti e della cultura, insieme alle frequentazioni del Solimena stesso.

sterno di lei, la cui mano regge un libriccino, lungo la cornice baccellata, in basso; laddove l'altro braccio, meno proteso nel gioco raffigurativo di tre quarti, termina con la mano portata al petto, ma senza che ciò disponga il soggetto, lo si è accennato, verso alcuna devozione specialmente compunta (fig. 32). Da una siffatta impostazione dell'effigiata sembra trasparire l'attitudine, prima di tutto mentale, d'un pittore, che pensa, almeno in partenza, a come ritrarre nelle due dimensioni. Inoltre bisogna rimarcare che tale atteggiamento degli arti e delle mani, attraverso cui passa tanta parte dell'articolazione volumetrico-compositiva della mezza figura ad altorilievo entro il medaglione, diventerà, di lì in avanti, di modello per molti ritratti dello stesso tipo nei successivi monumenti sepolcrali napoletani, come avremo modo di verificare appresso¹⁷⁵.

Passando al ritratto del principino Niccolò, cui generalmente si è guardato con attenzione minore di quella riservata alla madre, vediamo la soluzione a figura intera, giustificata, del resto, nello spazio del medaglione, dal corpo di bambino di lui. Più esattamente egli è ritratto accomodato su di un cuscino – il cuscino tante volte servito a far inginocchiare l'effigiato del tipo appunto genuflesso, e da cui pendono le nappe – con le piccole gambe incrociate e che si toccano alle caviglie, e il suo vestiaro è un saggio di costume, non così comune, tantomeno in scultura, dell'infanzia più titolata. Col volto di tre quarti e le braccia in contrapposto, il fanciullo denota una posa in tutto naturale, costumata e insieme vispa, e in cui l'*aplomb* preteso dal rango è sveltito, quanto basta, dalla tenerezza stessa dell'età (fig. 33). Si deve altresì notare che il De Dominici – in un passaggio meno valorizzato della sua esposizione sui monumenti in esame – descrive il «signorino che siede con graziosa azione su la tomba, ornato di real manto, e di corona in testa»¹⁷⁶. Quest'ultimo dettaglio, di cui il principino oggi appare sprovvisto, farebbe pensare all'uso di una corona a mo' d'accessorio esterno, probabilmente in metallo dorato, un tempo fissato al capo della figura. E d'altro canto un'ipotesi del genere troverebbe accordo con quanto già osservato, da presso, sotto il profilo tecnico, in entrambi gli ovali ospitanti i ritratti, e cioè con la presenza di fori lungo le cornici, un tempo forse serviti all'applicazione di

¹⁷⁵ Su questo punto si rileggano le riflessioni di FITTIPALDI 1980, p. 21: «Nel ritratto di *Anna Maria Arduino*, che è il brano migliore, perspicuo esempio della ritrattistica solimeniana all'inizio del secolo, [Colombo] trova accenti di vivezza plastica e chiaroscurale e di *sensiblerie* rococò. Le soluzioni formali adottate in quest'ultimo anticipano quanto vari scultori napoletani realizzeranno nel corso del Settecento, prima di essere travolte dall'inesauribile patrimonio di fantasia e di conoscenze tecniche del Sanmartino. L'adozione del medaglione con la figura tagliata fin sotto la vita – che comporta uno studio accurato del rapporto complesso imposto dalle braccia e dalle mani col busto e col piano di fondo – e l'uso della targa con l'epigrafe in funzione ornamentale saranno oggetto di meditazioni e di sviluppi geniali da parte, soprattutto, di Matteo Bottigliero». Ora, se l'argomento attinente alla lavorazione della figura va confermato, e allargato alla ritrattistica dell'altro scultore di punta nel genere accanto a Bottigliero nel primo Settecento, quale fu Francesco Pagano, un po' più discutibile appare complessivamente l'altra osservazione, relativa al cartiglio con l'iscrizione, giacché, come indicano perlopiù i documenti, oltre che le evidenze tecniche, Bottigliero per l'appunto, ovvero l'incaricato dei ritratti, non sembrerebbe troppo coinvolto nell'assetto d'insieme dei relativi monumenti. Questo lavoro era affidato, di regola, a un maestro marmoraro, che operava dietro il progetto di un architetto o ingegnere, e che, sempre in genere, richiedeva separatamente il busto o la mezza figura allo scultore specializzato, il quale talora poteva occuparsi pure dell'incorniciatura del tondo contenente l'effigie, come puntualmente vedremo appresso in alcuni casi.

¹⁷⁶ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 735.

finiture decorative, «sul tipo dei festoni che attualmente si vedono, in bronzo o in rame dorato»: arricchimento, questo, «verosimilmente pensato per accentuare il carattere pittorico delle sculture e dare idealmente l'effetto di due dipinti inseriti nella piccola architettura funebre»¹⁷⁷. Intanto, se in effetti una corona cingeva la testa di Niccolò Ludovisi, quest'elemento in sé così simbolico del titolo principesco ricorreva variamente declinato nel sepolcro non meno di tre volte, giacché tuttora due corone marmoree vi compaiono, una sulla mensola al di sopra del sarcofago e un'altra, con maggior consuetudine araldica, sull'aquila bicipite recante lo stemma al sommo del monumento¹⁷⁸.

II.4 Giacomo e Giovan Domenico Milano

Nel nostro studio sulla ritrattistica scultorea non si può prescindere da un fatto di pittura tra i maggiori, per tanti versi, del primo Settecento napoletano: gli affreschi della Cappella Milano nella sacrestia della basilica di San Domenico Maggiore (figg. 34-35). E proprio mentre ci atteniamo alla scultura, è questa una deroga ben necessaria, ovvero giustificata dal genere e dalla funzione dell'opera, dall'esemplare dialogo tra le due arti che vi possiamo ammirare, e, massimamente, dall'eccezionalità dell'episodio nella vicenda del ritratto funerario e celebrativo all'epoca. In più ne ricaviamo, lo si vedrà, una possibilità di collegamento stretto con almeno un altro contesto e un'altra opera di poco successivi, e nuovamente in scultura.

I Milano, in passato detti anche Milà, e originari di Valencia, erano una famiglia d'antica nobiltà, aggregata in Napoli al seggio di Nilo (o Nido), dove possedevano un palazzo tuttora esistente, e avevano feudi nella Calabria centro-meridionale. Per il trapianto napoletano della famiglia si risale all'epoca aragonese, al tempo di re Alfonso I d'Aragona, quando Auxia del Milà sposò Luisa d'Alagno, sorella della famosa Lucrezia favorita di quel sovrano. Alla fine del Quattrocento, poi, Giacomo I Milano, cavaliere e consigliere maggiore del Regno, ottenne la baronia di San Giorgio e Polistena da re Federico d'Aragona¹⁷⁹. Quest'antica fortuna della famiglia presso la corte aragonese (che sulle prime potrebbe sembrare eccessivamente remota dai nostri interessi e dalla nostra cronologia) non sfuggì agli scrittori d'epoca successiva, ovvero coevi ai fatti d'arte qui esposti, che trattarono dei Milano: tanto era ghiotto l'appiglio al fine di esaltare questa casa. Ma per noi forse è d'interesse ancor maggiore il vedere come tutto ciò si riflettesse anche, sino alla pretestuosità, nella

¹⁷⁷ BORRELLI 1984, p. 170.

¹⁷⁸ Oggi lo stemma è presente solo sul monumento di Niccolò Ludovisi.

¹⁷⁹ Sulla storia della famiglia Milano cfr. almeno DE LELLIS, FONTOSA 1682; EXPILLY 1753; CANDIDA GONZAGA 1876, pp. 157-160. A questa fonte si aggiunga la bibliografia indicata in PANARELLO, PUNTIERI 2010, pp. 125, 134 nota 8; e ancora in BORRELLI 2012.

lettura degli spazi sacri e, indirettamente, delle opere ivi contenute. In particolare, l'abate e storico francese Jean-Joseph d'Expilly, genealogista settecentesco dei Milano, arriva a sostenere come la stessa concessione del sacello gentilizio nella sacrestia di San Domenico Maggiore fosse favorita dalla Corona aragonese in nome della familiarità di quella famiglia, e perché le due case restassero vicine nella memoria¹⁸⁰. Ma l'infondatezza di tale argomento – costruito, del resto, tutto *a posteriori* – venne smascherata senz'altro da un erudito meticoloso quale Scipione Volpicella alla metà dell'Ottocento¹⁸¹. In realtà l'acquisizione dei Milano fu ben più tarda della fine del regno degli Aragonesi (sepolti nella tribuna della basilica, e solo successivamente, com'è noto, traslati in sacrestia nelle famose arche), e dovrebbe ricondursi a Diana Milano nel corso del XVI secolo¹⁸².

Stando allo stesso Volpicella, infatti, la Cappella Milano dentro alla sacrestia della basilica domenicana risaliva almeno al 1577¹⁸³. Il sacello, intitolato alla Vergine Annunziata, fu rinnovato ai primi del Settecento per opera di Giovan Domenico Milano, marchese di San Giorgio e Polistena, e fatto principe d'Ardore da Filippo V di Spagna nel 1702. Il 1705, quale data della rifazione, ricorre nella lapide del pavimento e nell'ornato frontone della mostra d'altare della cappella, grandiosa e ricchissima opera in marmi, alla quale lavorarono Bartolomeo e Pietro Ghetti¹⁸⁴. Alle pareti laterali, entro affreschi coprenti per intero le superfici centinate, il committente commemora e fa ritrarre il padre Giacomo, ch'era morto nel 1693, e al quale, come si conveniva, è riservato il posto *in cornu Evangelii*; all'un tempo di rimpetto celebra sé stesso e si fa ritrarre nel 1712, dunque ancora nel pieno della vita e della carriera, lui ch'era nato nel 1675 e che sarebbe morto nel 1740. Più tardi, nel 1749, la cappella fu ulteriormente abbellita da Giacomo Francesco, figlio ed erede di Giovan Domenico.

Autore delle pitture della Cappella Milano fu Giacomo del Po, artista nato e formatosi a Roma, presso il padre Pietro e con la sorella maggiore Teresa, entrando nell'Accademia di San Luca nel 1674 e tra i Virtuosi del Pantheon. Era giunto a Napoli nel 1683, coinvolto nell'importante travaso d'artisti più o meno direttamente al séguito del marchese del Carpio, nuovo viceré. A cavaliere tra i secoli, e in specie a partire dall'inizio del Settecento, quello di Del Po fu tra i nomi più affermati

¹⁸⁰ Infatti EXPILLY 1753, p. 96, motiva la sepoltura dei Milano nella sacrestia di San Domenico in quanto vi «giaciono parimente le ceneri di Alfonso V e degli altri re della Casa di Aragona: avendo quei sovrani voluto che i Milani non restassero mai lontano, non fossero mai separati da loro, anche doppo la morte; e con ciò avendo in oltre voluto che si lasciasse agli ultimi nipoti un monumento autentico ed onorevole dell'intimo attaccamento de' Milani verso de' loro re, e della più viva riconoscenza di questi a favore della Casa Milano».

¹⁸¹ Cfr. VOLPICELLA 1847, pp. 445-447 nota 554, in riferimento a quanto sostenuto dall'Expilly: «Tutte queste sono sogni generati dal desiderio d'adulare alla Casa Milano, la quale è di per sé gloriosissima. I napoletani monarchi della Casa d'Aragona, che più non sussistevano quando passarono i loro cadaveri dalla maggiore cappella nella sagrestia, non potevano concedere alla Casa Milano che nella detta sagrestia presso alle loro ossa si collocassero le ossa degli individui di quella».

¹⁸² RUSSO 1991, pp. 12, 15 nota 2.

¹⁸³ VOLPICELLA 1847, pp. 445-447 nota 554.

¹⁸⁴ Per i lavori marmorei della Cappella Milano cfr. RUSSO 1991.

presso la committenza napoletana, e il suo multiforme bagaglio di cultura spaziava dalla progettazione d'apparati effimeri e di scenografie teatrali all'illustrazione libraria e al *design*. Vera alternativa a Solimena e al suo decoroso rigore, Del Po fu in primo luogo pittore d'indole decorativa spiccatissima e immaginifica, e richiesto soprattutto da committenti d'alto rango per ornare, con temi profani e allegorico-mitologici, le loro dimore private (cicli pittorici di cui oggi sopravvive solo una piccola parte). Questa versatilità d'ingegno, supportata da una maniera personalissima, in specie messa a punto dall'artista nella maturità, e per la quale il De Dominici spese parole insuperate («pittoresca e bizzarra, e piena di ritrovati»)¹⁸⁵, è rappresentata a pieno nella Cappella Milano, dove, d'altra parte, la componente ritrattistica stessa è un'ulteriore 'specialità' nel linguaggio figurativo e pittorico di Del Po, risultandone al contempo investita. Vediamo in che modo.

Quasi alla fine del 1712 il maestro ricevè un pagamento in acconto sui 400 ducati pattuiti in totale per il lavoro¹⁸⁶, e si avvale di un aiuto per l'esecuzione degli ornamenti e dell'*architectura picta*¹⁸⁷. Vi concepì due grandi 'macchine' sepolcrali gemelle con una brillante soluzione scenografica, e non meno debitrice dell'esperienza maturata nel settore dell'effimero¹⁸⁸. Lo sfondamento illusivo di ciascuna parete è ottenuto con un'ampia nicchia dipinta, di cui si vede il finto catino, ed entro la quale un alto padiglione coronato è altrettanto illusivamente aperto da putti in chiaroscuro che in volo s'insinuano tra i drappi damascati e da altre due figure, ai lati in basso, a mo' di termini, pure in chiaroscuro, che recano le corde nappate di un immaginario meccanismo a sipario (l'uso della *grisaille* è un altro aspetto per cui il Del Po decoratore andava famoso). Il tutto a scoprire – naturalmente con l'apparenza che lo spettacolo stia avvenendo proprio ora, ovvero a ogni sguardo di visitatore – i monumenti veri e propri. Questi ultimi, nella fantasia della pittura, constano ciascuno di un sarcofago (che nello specifico contesto finisce pure per fare da sovrapporta, visto l'effettivo, sottostante passaggio) dipinto in rosso, si direbbe a fingere il porfido, e con rifiniture dorate, come sono dorati i caratteri dell'iscrizione dedicatoria; sul quale sarcofago stanno lateralmente due figure allegoriche, tipiche del repertorio del pittore e stavolta dipinte in un monocromo verde-acqua, a scortare ogni volta uno dei nostri due personaggi, effigiati entro ovali dai fondi blu e dalle cornici finemente ornate in chiave *rocaille* (figg. 36-37). Precisamente Giacomo è accompagnato da figure una con la cornucopia e l'altra col bastone (o un pugnale?), e Giovan Domenico da una col globo e da un'altra con la coro-

¹⁸⁵ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 959: «È la maniera di Giacomo pittoresca e bizzarra, e piena di ritrovati, che appagando l'occhio de' curiosi esige da essi gli encomii alle sue pitture, essendo di bel colorito con forza di lumi e d'ombre, e con accidenti bellissimi di lumi, di riverberi e di sbattimento di luce».

¹⁸⁶ RIZZO 2001, pp. 236-237, doc. 229. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 9.

¹⁸⁷ Nella polizza il «Franchini» che compare come aiuto ornamentista dovrebbe identificarsi con Francesco Francareccio, collaboratore di Del Po anche in altri cantieri decorativi.

¹⁸⁸ Per uno studio grafico relativo a uno dei monumenti cfr. PICONE CAUSA 1979.

na d'alloro; per entrambi, infine, c'è in alto la Fama, anch'essa tinta parimenti d'un verde tenue e acquoso. Che tali impianti monumentali, destinati alla memoria, vengano riscritti tramite i modi sfilacciati e crespi propri di Del Po, senza contorno, quasi contrari alla solidità d'un Solimena, è forse l'effetto complessivo più interessante di questi affreschi: dove i «panni sono ammanierati con pieghe ideali che solamente accordano le sue figure per la capricciosa corrispondenza del tutto insieme» (è sempre De Dominici)¹⁸⁹.

Venendo alla connotazione più specificamente ritrattistica, bisogna intanto tenere a mente che per raffigurare Giacomo, come detto già scomparso da tempo, il pittore si dové servire di un ritratto dipinto, o inciso, da cui togliere almeno un'ispirazione di massima, mentre Giovan Domenico poté essere ritratto *ad vivum*: il che forse ebbe un riflesso, quand'anche sfumato, appunto nel suo viso, un po' più presente e definito allo spettatore rispetto a quanto non accada nel padre, dall'apparenza, viceversa, un po' più distante nel trascorso orgoglio di sé. Vista la natura speculare dei loro monumenti, d'altronde, Del Po si muove nelle effigi con sapienza tra la corrispondenza e la variazione: entrambi i Milano, a mezza figura, impostati di tre quarti e affrontati in controparte, sfoggiano fulgide parrucche inanellate, di color bruno quella di Giacomo, e particolarmente abbondante e alta sul capo, appena più contenuta e bianca quella di Giovan Domenico, con un effetto come di cipria cosparsa; entrambi, poi, recano il bastone del comando, attributo in comune ed evidentemente irrinunciabile, mostrato ad altezze leggermente diverse (in Giacomo s'intravede pure l'elsa dorata di una spada).

Orbene, se è vero che la lettura delle due fisionomie non può non risentire dell'estro decorativo e coloristico d'assieme, come spiegò Marina Causa Picone¹⁹⁰, la nostra sensazione, nondimeno, è che proprio i due ritratti siano gli unici dipinti 'veri' all'interno dei rispettivi congegni: gli unici pezzi da ritenere se i monumenti affrescati fossero stati in realtà dei catafalchi provvisori, di quelli allestiti nelle chiese per le esequie d'uomini illustri; cioè i soli pezzi che, idealmente, i congiunti si sarebbero potuti portare a casa, conservandoli tra le altre memorie di famiglia, dopo lo smontaggio di tali macchine.

Il legame tra la ritrattistica e l'apparato, ovvero il tratto saliente degli affreschi Milano, è confermato a Giacomo del Po da altri suoi lavori del genere, di varia cronologia. A questo riguardo si cita, come prova più antica, legata alla collaborazione col padre Pietro a Roma, il frontespizio inci-

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Cfr. PICONE 1957, p. 312, che ha fornito una fine analisi dei ritratti dei Milano, con un allargamento al *milieu* della ritrattistica napoletana del Settecento. Mette conto di riportarne il passo in questione: «Non è il pungente carattere dell'Amalfi o del Traversi, e quindi questi ritratti stanno in una via di mezzo tra la scenografia pomposa di un Solimena o di un Rigaud, e l'incisività ufficiale di un Delle Piane. Più solimenesco comunque è il ritratto del padre, grosso e solenne sotto la pesante parrucca; più nobile ed incisivo il figlio, con una espressione tra la boria e la dignità. Però c'è sempre l'appiglio decorativo, e gli occhi sembrano vagare senza una eccessiva caratterizzazione».

so per la tesi in teologia del canonico spagnolo Adriano de Conic (1681), edita sotto gli auspici del cardinal Giacomo Rospigliosi¹⁹¹, il quale vi è ritratto in un ovale inghirlandato, con putti che sostengono festoni, il tutto visibile grazie all'apertura teatrale di un tendaggio (fig. 38). Di un assetto così impostato i monumenti dipinti dei Milani sono uno sviluppo in senso monumentale, e insieme esornativo e alleggerito per brio di pittura. Si segnala, poi, un'altra incisione, ideata da Del Po ed eseguita da Giovan Girolamo Frezza, nella quale è effigiata, in un tondo, la coppia dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo e della moglie Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel, entro una complessa rappresentazione allegorica, svolta in un'edera di gusto classico, e che inneggia al trionfo austriaco (fig. 39). E così, si vedrà, siamo già introdotti alla prossima opera.

II.5 Carlo VI d'Asburgo

Sita sopra al palazzo un tempo dei Regi Studi, la chiesa di Santa Teresa degli Scalzi è notoriamente, almeno agli storici napoletani, un luogo privilegiato per lo studio della scultura di ritratto nel Seicento e nel Settecento. A tal riguardo sono da riprendere le considerazioni di un osservatore ottocentesco quale Raffaele d'Ambra, che percepì la ricchezza degli esempi del genere funerario-ritrattistico in questa chiesa, relativamente ai sepolcri ivi presenti, «con i mezzi busti di marmo uscenti in cornici rotonde, i quali veggonsi condotti con una finezza e compimento che non vi si potria aggiunger di più. E se li andremo un per uno considerando, troverannosi in picciolo spazio esprimenti quella grandiosità e sfoggio delle cose del Seicento, senza esser punto vizioso; ché la scuola delle arti si fa brutta nel meschino e nel leccato, piuttosto che ne' forti concetti alimentati dallo spirito di voler mostrare quanto ella può di sentito e di rilevato»¹⁹². Il passo, valorizzato da Raffaele Mormone, sembra rimarchevole perché lo scrittore argomenta sulla qualità mediamente alta dei vari pezzi lì conservati, senza pregiudizi di gusto, e appena giustificando quell'apprezzamento, data la poca propensione che un uomo del suo tempo poteva generalmente mostrare verso le «cose del Seicento»: laddove il «Seicento», come nota Mormone, sta per l'intero barocco¹⁹³; ovvero, chiosando, significa 'secentismo'.

In questa chiesa la ritrattistica celebrativa di primo Settecento annovera un vero capolavoro, di statura internazionale, nel marmo a mezza figura di Carlo VI d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, e re di Napoli durante il Viceregno austriaco (fig. 40). L'opera, come al solito e giu-

¹⁹¹ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1981.

¹⁹² R. d'Ambra, in [DE LAUZIÈRES, D'AMBRA] 1855-1857, I (1855), p. 643.

¹⁹³ MORMONE 1971, pp. 596, 598, citando però CHIARINI 1856-1860, V (1860), p. 265, che si rifà al D'Ambra presoché alla lettera.

stamente si sottolinea, è una rara (se non l'unica) testimonianza materiale e pubblica del governo di Vienna conservata in città. La scultura venne realizzata (ed è tuttora lì) per una collocazione alquanto particolare, cioè per il breve spazio laterale del transetto sinistro, ossia di fronte alla Cappella di Santa Teresa, famosa opera seicentesca progettata da Cosimo Fanzago, e aperta dalla parte del Vangelo rispetto all'altare maggiore. Questa sistemazione a prima vista un po' appartata, almeno per chi entra nel tempio e ne percorre l'unica navata, assume un significato ben preciso e rilevante, privilegiato in sostanza, proprio nel rapporto di frontalità tra l'effigie cesarea e il preesistente sacello intitolato alla mistica d'Avila, fondatrice dell'ordine carmelitano riformato cui apparteneva il convento napoletano. Il quale, del resto, fu beneficato (e s'immagina in modo cospicuo) dall'imperatore austriaco, com'è detto nell'iscrizione dedicatoria posta al di sotto del ritratto¹⁹⁴.

Perlopiù ignorato dalla letteratura periegetica settecentesca, in cui pure si segnala con spicco la formidabile decorazione pittorica di Giacomo del Po alle testate del transetto (1708)¹⁹⁵, e ad onta dell'altezza del personaggio e della qualità del pezzo, il *Carlo VI d'Asburgo* conosce una fortuna di studi quasi esclusivamente moderna, e soprattutto dovuta, a tutt'oggi, a un singolo documento di fondamentale importanza. Da una polizza di pagamento del 1715, rintracciata da Vincenzo Rizzo, si viene infatti a sapere il nome dello scultore, Giacomo Colombo, il quale lavorò all'effigie, come all'intera impaginazione a parete, «con l'assistenza» dello stesso Del Po¹⁹⁶: un coinvolgimento certo non casuale alla luce del contesto decorativo della chiesa di Santa Teresa in quegli anni; né dovè restare senza significato, sul fronte proprio della ritrattistica, la recente prova condotta dal pittore nella Cappella Milano. Bisogna ammettere che, in mancanza del supporto d'archivio, forse in pochi avrebbero speso nella circostanza il nome di Colombo, sebbene la sua pratica col marmo e la collaborazione con un pittore, quest'ultimo in una posizione di primato ideativo e di guida, siano testimoniate al meglio (e nel settore che qui c'interessa) dalla precedente esperienza nei sepolcri Arduino-Ludovisi in San Diego all'Ospedaletto. Che «l'assistenza» di Del Po presupponga e includa una sua paternità del disegno del monumento (nella polizza si fa riferimento a un cartone presumibilmente a grandezza naturale) sembra poi dimostrato dai caratteri formali stessi del ritratto e dal lessico esornativo dell'assieme; e, al riguardo, l'angelo con la tromba che annuncia la fama dell'imperatore, affrescato da Del Po nella lunetta sovrastante, è all'incirca – tipo compreso – una firma del pittore, indicando di nuovo le potenzialità scenografiche da lui offerte a coronamento

¹⁹⁴ CAROLO VI / AUSTRIACO IMPERATORI PIENTISSIMO / ATAVORUM ADINSTAR [sic] DIVAE TERESIAE DEDITO / EJUSQUE CARMELITIS EXCALCEATIS / EXIMIO / LARGITORI / DEVINCTI ANIMI EPIGRAPHE.

¹⁹⁵ PARRINO 1725, p. 385.

¹⁹⁶ La polizza in questione è in RIZZO 1981, p. 34, doc. 21. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 10.

della memoria¹⁹⁷. Nondimeno la qualità specifica del ritratto è destinata a rilanciare, a ogni analisi dello storico dell'arte, la 'gara' tra pittura e scultura¹⁹⁸.

La polizza sopra menzionata non solo documenta un'autografia forse inattesa, ma continua a stimolare, per alcuni specifici dettagli dell'opera che vi sono indicati, l'interesse e l'immaginazione dell'osservatore. Intanto apprendiamo il prezzo dell'opera, 400 ducati, una somma ingente, soprattutto se a riscontro di altri pezzi coevi, in genere molto più economici, ma che si modera tuttavia quando vi comprendiamo, da un lato, il corredo ornamentale destinato propriamente al ritratto, e, dall'altro, il complessivo lavoro d'abbellimento, in marmi vari, dello spazio murale interessato¹⁹⁹. Per la mezza figura di Carlo VI si prescriveva, infatti, la presenza di alcuni accessori qualificanti della dignità imperiale, ossia la corona d'alloro e il collare del Toson d'oro²⁰⁰. Questi complementi d'iconografia dovevano essere realizzati in «rame indorato alla tedesca» (cioè a fuoco, tecnica in genere adottata per ottenere una particolare brillantezza di colore, anche con uso di cere), ma prevedibilmente essi, sempre se in effetti realizzati, non sono arrivati sino a noi, ed è facile anzi che siano stati asportati e andati perduti abbastanza presto, per la loro stessa natura preziosa e d'applicazioni esterne. Basterà immaginarseli scorrendo, per esempio, le tante effigi dell'imperatore incise a stampa (il cui numero elevato, anche solo in relazione a quanto dovesse circolare a Napoli, darebbe materia per una ricerca e una rassegna autonome). Se ne vedano intanto alcuni esemplari

¹⁹⁷ Sul rapporto tra Del Po e Colombo in quest'occasione, nonché sugli addentellati tra il ritratto di Carlo VI d'Asburgo e quelli dei Milano, si vedano le osservazioni di RIZZO 1981, pp. 23-25.

¹⁹⁸ Cfr. a proposito GAETA 2006, p. 154: «Colombo conferisce alla scultura una dirompente vitalità; connotandola di valori epidermici, accentuando i trapassi chiaroscurali e inserendo dettagli realistici come la verrucetta sul labbro superiore in linea (o forse anticipandola come Rizzo ha sostenuto) con la ritrattistica di Matteo Bottigliero e Francesco Pagano, ma con una intensità pittorica senza pari. A testimoniare un'autonomia inventiva e una estrema padronanza dei mezzi tecnici che spaziano dal marmo al legno alla pittura».

¹⁹⁹ Il documento in questione è stato di recente commentato anche da Andrea Bacchi, con special riferimento all'apparato marmoreo policromo che doveva impreziosire il contorno della scultura. In virtù (tra l'altro) del confronto con quest'opera, di cui si rimarca la qualità rara, lo studioso, in una *plaque* per Brun Fine Art (BACCHI 2017), propone di riferire pur cautamente a Colombo un notevole ritratto a bassorilievo in medaglione preziosamente realizzato in marmi policromi: vi è raffigurato un personaggio di rango, un principe abbigliato con sfarzo, la cui identificazione oscillerebbe tra Andrea d'Avalos principe di Montesarchio, famoso condottiero distintosi per la fedeltà alla Corona di Spagna, e suo cugino Cesare Michelangelo, ben più giovane di lui e viceversa filoimperiale (per questo secondo propendono gli argomenti di Bacchi). Il pezzo, già nel palazzo degli Avalos a Napoli, si daterebbe secondo lo studioso proprio allo scorcio del Seicento, *ante* 1700-1701, anni, quest'ultimi, in cui i due riceverono l'onorificenza del Toson d'oro, non esibito nel ritratto. Si tratterebbe, dunque, di una vera e propria primizia dello scultore nella ritrattistica marmorea, prima delle prove pubbliche delle tombe Arduino Ludovisi a San Diego all'Ospedaletto e dello stesso monumento dell'imperatore a Santa Teresa degli Scalzi. Se l'attribuzione resta un'ipotesi di lavoro, come avverte lo studioso, l'opera potrebbe indicare di nuovo un caso di collaborazione tra uno scultore e un pittore, in specie quando si ponga mente alla policromia, dall'effetto naturalistico e insieme di pregio materiale; e soprattutto ci dimostra quanto poco sappiamo ancora sulla ritrattistica barocca in scultura d'ambito privato a Napoli, essendo gli studi difficoltosi prima di tutto a causa della dispersione dei patrimoni.

²⁰⁰ Nella citata polizza del 1715 è precisato che doveva essere eseguito un terzo elemento in rame dorato, oltre all'alloro e al Toson d'oro, e cioè un «dadone», il cui significato non è del tutto perspicuo: potrebbe riferirsi, in un linguaggio d'accezione architettonica, a una sorta di piedistallo, non necessariamente con funzione di sostegno, ma più probabilmente solo esornativa, sotto al ritratto marmoreo. Visto l'attuale assetto della mezza figura nella nicchia, è ipotizzabile, tuttavia, che questo progettato «dadone» non sia stato più realizzato.

(figg. 41-43)²⁰¹, per cogliere, tra l'altro, analogie o differenze nell'impostazione e nella descrizione rispetto al nostro marmo.

Funzione a parte, in ogni modo, è certo che l'assenza di quegli attributi metallici non impoverisce la scultura, cioè la sua superba compiutezza formale. Dai volumi alle superfici, quello di Carlo VI d'Asburgo agli Scalzi è un ritratto senza difetti, in ogni senso: sia nell'accortezza formale dell'intaglio marmoreo, dalla parrucca alla corazza, dalla cravatta ai brani d'ermellino ai guanti, sia nell'idealizzazione, ovvero nella formalizzazione, del volto. La 'depersonalizzazione' – è ovvio – è processo essenziale del conferimento dell'idea di maestà, secondo la più classica e legittimata teoria circa le priorità dei soggetti su tutti meritevoli d'essere effigiati e mostrati in pubblico. Anche perciò il discorso napoletano del nostro *Carlo VI* imperatore sale a un livello cortese e internazionale. Su questo presupposto lavorarono il pittore e lo scultore, ai quali il modello vero, evidentemente, non serviva. Così che alcuni caratteri esteriori del ritrattato, come lo sguardo che s'indovina un po' languido, oppure la ricca polpa disegnata delle labbra, dovrebbero andar ricondotti, oltre che alla deroga al principio di verosimiglianza, all'accento sofisticato che, per il caso di specie, sta soprattutto nelle corde libere d'un Del Po. In ogni modo il connubio tra un pittore e uno scultore dà vita qui a un altro ritratto straordinario: e quest'immagine cesarea bagna la sua aura ufficiale con una punta di mondanità da galleria di palazzo.

II.6 Flavio e Francesco Saverio Gurgo

Quando da quest'esempio di ritrattistica celebrativa ai massimi livelli del potere si torni alla più frequente funzione sepolcrale delle immagini, la chiesa di Santa Teresa degli Scalzi offre l'aggancio a uno degli episodi locali più compiuti e individualizzati del genere. Nello stesso anno della commissione del ritratto di Carlo VI d'Asburgo moriva, poco più che ragazzo, Francesco Saverio Gurgo, e suo padre Flavio, esponente di punta del ceto togato cittadino, volle commemorarlo nella propria cappella, in quella stessa chiesa (la terza a sinistra entrando), dove anch'egli sarebbe stato sepolto cinque anni più tardi, nel 1720, quasi ottuagenario, completando così l'assetto memoriale.

Del ritratto marmoreo di Francesco Saverio Gurgo fu incaricato nel 1715 Matteo Bottiglieri, allora trentacinquenne e pressoché esordiente come ritrattista di rango, il quale si vide poi confer-

²⁰¹ Esemplari di queste incisioni, destinate all'illustrazione libraria, sono nella biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Volumi di ritratti di uomini illustri*.

mare la fiducia nel 1719 per l'effigie di Flavio²⁰². Originario di Castiglione (Salerno), Bottigliero s'era formato presso Lorenzo Vaccaro, venendo dunque in stretto contatto col figlio di lui e quasi coetaneo Domenico Antonio, e allacciando anch'egli rapporti di lavoro e di cultura figurativa con Solimena. Dal contratto d'allogazione per la Cappella Gurgo sappiamo che lo scultore s'impegnò a realizzare il ritratto del padre nel rispetto di quello già licenziato del figlio, cioè «dell'istessa altezza, larghezza e profondità»²⁰³.

Le mezze figure di Flavio, che si riservò il posto *in cornu Evangelii*, e di Francesco Saverio sono sculture fisicamente autonome, ospitate in nicchie poco profonde di contorno ovale ricavate nelle pareti laterali e foderate di bardiglio, poggiando, nella parte più esterna, su brevi mensole aggettanti rispetto alle cornici; entrambe sono rivolte all'altare della cappella, sottraendosi parzialmente – almeno questa è l'odierna sensazione – allo sguardo dell'osservatore dalla navata. Il marmoraro Giuseppe Picci si occupò dell'impaginato in marmi attorno all'effigie di Francesco Saverio, dando quest'ultima 'in subappalto' a Bottigliero²⁰⁴; più tardi i marmorari Francesco e Biagio Cimafronte furono chiamati a replicare per il ritratto di Flavio lo schema decorativo già realizzato²⁰⁵, a garanzia dell'uniformità visiva, e speculare, delle memorie nella cappella (figg. 44-45).

Di Bottigliero ritrattista, in specie ai suoi primi sussulti, è propria un'acuta capacità di differenziazione dei modelli, sia nel fatto plastico che nel risultato di carattere. Infatti nella Cappella Gurgo il dato essenziale dei ritratti è la naturale, spietata distanza nella resa d'un giovane e d'un vecchio: all'ispirazione e alla sensibilità dell'artista sembra estranea qualsiasi tendenza accomodante per smusare la percezione del divario d'età tra i due. Il diciannovenne *Francesco Saverio Gurgo* (fig. 46), taglia esilissima, posa gentile e allungata, ha gli incarnati lisci di chi non è nemmeno arrivato al fiore degli anni, d'una delicatezza quasi femminile. L'abbigliamento è altrettanto fine, coi bottoni sganciati a suggerire la tendenza a certa sprezzatura aristocratica, e le superfici delle stoffe, prevalentemente piane, premiano in particolare lo scorrere della luce. Nel volto ovale il giovane appare come rapito e inconsapevole, mentre lo sfiora un soffio d'intimità, di libertà dalle imposizioni e dagli oneri dell'ufficialità. Porta la parrucca – brano stupendo, che non si saprebbe dire se più naturalistico o decorativo – molto alta sulla fronte, come voleva la moda, facendo intravedere l'attaccatura dei ca-

²⁰² BORRELLI 1970, pp. 185-186, è stato il primo ad assegnare a Bottigliero i ritratti dei Gurgo agli Scalzi. Fondamentale è poi la lettura di FITTIPALDI 1973, pp. 251-254. Una scheda recente sulla coppia dei ritratti dei Gurgo è in D'ANGELO 2018, pp. 225-230 (con bibliografia). Va rimarcato che i *Gurgo* sono tra i non molti esempi della ritrattistica napoletana del periodo in esame a essere ben noti anche in studi più ampi sulla scultura italiana del XVIII secolo: cfr. NAVA CELLINI 1982, p. 97.

²⁰³ *Appendice documentaria*, n. 12.

²⁰⁴ Cfr. RIZZO 1983, p. 226, doc. 37. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 11.

²⁰⁵ *Appendice documentaria*, n. 13. Per il ritratto di Flavio Gurgo cfr. inoltre RIZZO 2001, pp. 243-244, doc. 316; e *infra*, *Appendice documentaria*, n. 15.

pellì. Nel settantanovenne *Flavio* (fig. 47), corporatura nutrita dal tempo, piglio impettito per l'ufficio ricoperto, s'indovina la compattezza quadrata del blocco, anche per come sono organizzati i panneggi, i quali, vibranti e accidentati, sembrano in coerenza d'effetti con l'aspetto nodoso eppur scattante delle grosse e volitive mani, pezzo di bravura dal vero, e coi dettagli, più epidermici, ma parimenti naturali, del collo rugoso e delle borse sotto gli occhi. A differenza del figlio, che ha poco esperito il mondo, il padre ci appare ancora tremendamente attaccato alla vita, ed è sicuro di sé. Quanto al vestiario, rispetto allo sfoggio modaiolo del Gurgo *junior*, tra il disinvolto e il sofisticato, addosso al *senior* torna la toga severa e ben abbottonata, ovvero l'aderenza dell'abito al ruolo istituzionale, mentre la *golilla*, il caratteristico collare, piatto e spigoloso, è una sorta di 'ghigliottina' come conficcata nella pelle grinzosa del sottomento. In uno scatto di Luciano Pedicini, che stringe sul volto di Flavio, emerge persino il particolare di un porro tra l'occhio e la narice, difficilmente visibile a distanza normale di spettatore²⁰⁶.

Per questa patina realistica il *Flavio Gurgo* è opera che muove dalla tradizione della ritrattistica – e del linguaggio plastico in genere – d'un Fanzago o d'un Lorenzo Vaccaro²⁰⁷: lo si potrebbe dire addirittura improntato a un che di lievemente arcaico, a petto del ritratto di *Francesco Saverio*, esito in sostanza nuovo nella scultura funeraria napoletana dell'epoca, e alimentato dall'attenzione agli esempi della maggior pittura coeva, da Solimena a Del Po²⁰⁸. Di quest'ultimo è giusto convocare a confronto i recenti modelli dei ritratti dei Milani a San Domenico Maggiore²⁰⁹. Quanto a Solimena, dovettero esercitare un influsso ineludibile le effigi regie di Filippo V di Spagna e di Carlo d'Asburgo come Carlo III di Spagna²¹⁰, entrambi ritratti in giovane età, e di cui a Napoli c'erano di sicuro svariate copie, alcune anche d'alto livello se non proprio autografo. Di certo l'interpretazione fornita da Bottigliero ha molto di personale, e coi *Gurgo* egli riuscì a destreggiarsi su una scala ampia di valori espressivi: operando come in contrappunto, confezionò, di fatto, due ritratti perfettamente complementari. E in ciò non poté non operare anche lo strappo percepito tra le vicende terrene dei due, a onta dell'unione di sangue.

Flavio apparteneva a una famiglia di Vicenza, e a Napoli s'era affermato da avvocato di punta. D'origini umili (pare che fosse figlio di un barbiere), e dopo aver fatto carriera appunto nel ceto forense, nel 1692 sposò Chiara Invitti, figlia del ricco mercante Carlo, divenuto poi marchese di Prata

²⁰⁶ PEDICINI 2009, p. 315; altri scatti dei due *Gurgo* sono ivi, p. 322.

²⁰⁷ BORRELLI 1970, p. 186, vi scorge «reminiscenze» del Vaccaro del monumento Rocco nella Pietà dei Turchini.

²⁰⁸ Cfr. FITTIPALDI 1980, p. 97, che allarga gli accostamenti anche alla ritrattistica francese d'un Rigaud e d'un Lemoyne, e a quella di Fra Galgario.

²⁰⁹ Cfr., per questo e altri confronti, PANARELLO 2000.

²¹⁰ Un tentativo di rintracciare l'influsso di Solimena nella scultura Bottigliero è di TUCCI 1999, e i confronti in campo ritrattistico sono tra i più ficcanti.

nel Sannio per interessamento del genero²¹¹. Nell'epigrafe funeraria sotto il ritratto, egli è ricordato come reggente decano del Sacro Consiglio, la massima carica che raggiunse, e duca di Castelmenardo, feudo concessogli da Carlo VI d'Asburgo nel 1718²¹². Ma al di là del titolo ducale, avuto pressoché *in extremis*, egli volle soprattutto vantarsi, alludendo alla professione, come ineguagliato ai giorni suoi per scienza giuridica, conformità al diritto e integrità («jurisprudentia, justitia, probitate»). Eppure una delle testimonianze più antiche che abbiamo su di lui, risalente a mezzo secolo prima, quando il Gurgo doveva muovere i primi passi da giureconsulto presso l'amministrazione pubblica, è assai poco benevola. Nei *Giornali di Napoli* del Fuidoro è infatti notizia, il 28 aprile del 1671, di una lite tra il Gurgo, «vassallo del duca d'Andria»²¹³, e un suo collega nel tribunale del Sacro Consiglio, tal Francesco Antonio Pasqualino, «vassallo del marchese del Vasto»: pare che il primo le avesse sonoramente buscate per strada su mandato del secondo, che reagiva a un torto subito in una questione legale. Il cronista, come già avvenuto per il Rocco, si preoccupa al solito di mettere in cattiva luce l'indole e il comportamento del Gurgo, detto «giovine d'ordinaria dottrina, e più arrogante e petulante, ambizioso fuor di misura, che dotto»; concludendo di aver «inteso da più persone degne che questo Gurgo [*sic*] peccava assai di esser poco ben creato»²¹⁴. Sarebbe tentante, quand'anche semplicistico, verificare nel marmo in Santa Teresa degli Scalzi quella boria caratteriale allora presa di mira (e la rappresentazione di Bottigliero nulla vi opporrebbe). Con maggior senso storico, piuttosto, andrà rilevato come il Gurgo, da quei giorni lontani, si fosse fatto largo nel prestigio sino a ottenere l'ambitissima visibilità pubblica in una delle chiese principali della città: privilegio di cui non tutti i colleghi ebbero a godere, e forse in ciò, sì, è da vedere coronata l'ambizione di Flavio.

Alla dipartita di Francesco Saverio seguì da presso la pubblicazione, nel 1716, di un libretto consacrato al racconto encomiastico della sua vita, e dedicato, naturalmente, all'addolorato padre. Sconosciuto (almeno ch'io sappia) agli studi, esso s'intitola *Ristretto della vita e delle virtù di don Saverio Gurgo, defunto a' 24 di luglio del 1715*, e dovè essere stampato in poche copie, è presumibile, per un piccolo cerchio di persone attorno alla famiglia. Vi troviamo, oltre ai dettagli biografici, una serie d'indicazioni di prima mano sulla Cappella Gurgo in Santa Teresa degli Scalzi: innanzitutto il sacello fu concesso a Flavio dalla comunità conventuale come libera donazione, e in ciò dovè pesare che in quell'ordine vivevano o erano vissuti due dei cinque suoi fratelli, tra cui il padre fra' Giovanni Maria, «morto religiosamente in Napoli nel primario convento della loro famiglia sopra de' Studj Pubbli-

²¹¹ BORRELLI 1986, pp. 87, 97 nota 91.

²¹² AJELLO 1980, p. 523.

²¹³ «Vassallo» è qui da intendersi come 'procuratore', 'agente'.

²¹⁴ FUIDORO 1660-1680, ed. 1934-1943, II (1938), p. 200.

ci»²¹⁵. Per noi è interessante soprattutto il riferimento alla sepoltura e all'allestimento della cappella, curati da Flavio e da un altro dei suoi fratelli, Niccolò²¹⁶. Il medesimo Niccolò compare nei documenti relativi alle commesse degli apparati marmorei e dei ritratti sia di Francesco Saverio sia di Flavio. È probabile, d'altro canto, che autore del *Ristretto*, testo che si dice composto da un devoto di san Francesco Saverio, di cui il commemorato portava il nome, sia stato proprio Niccolò, appartenente alla Compagnia di Gesù, «in cui viveva da predicatore, conosciutissimo in tutto il Regno»²¹⁷.

²¹⁵ *RISTRETTO* 1716, pp. 2-3.

²¹⁶ Si riporta qui di séguito il capitolo nono del *RISTRETTO* 1716, pp. 122 e ss., intitolato *Sepolcro di don Saverio*: «Su le ore ventiquattro del giorno medesimo [24 luglio 1715] in cui era passata al suo Dio la benedetta anima del nostro don Saverio, fu mandato il corpo alla chiesa de' reverendi padri carmelitani scalzi, detta Santa Teresa, sopra de' Studj Pubblici, luogo celeberrimo in Napoli, di magnificenza reale. In quella chiesa fu portato in cadavero con la pompa convenevole: ma non si seppellì quella notte, perocché, non essendo passate le ore 24 dallo spirare, accaduto la mattina circa le ore dieci, si stimò (come ben si deve in casi somiglianti) di conservarlo insepolto, e per sicurezza, essendo stato il passaggio per accidente improvviso, senza precedente infermità; ed anche per aver l'occasione di cantar solennemente la messa di requie, come si suole, su 'l cadavero. Così si eseguì; ed oltre a quella messa solenne, si fero celebrare in quella, ed in altre chiese, in quel dì e ne' seguenti, più centinaia di messe.

Qui diè a vedere la generosità del suo animo il di lui buon genitore, che non si fe' sopraffare punto dal dolore, quantunque massimo, e fu tutto intento a giovar prestamente co' suffragj a quell'anima, ch'era più che la metà dell'anima sua. E se non poté goder egli di sì buon figliuolo, da Dio donatogli secondo il cuor suo, si che diceva: "Non avrei potuto io farmelo più a mio modo", volle da vero e sincero amante che il figliuolo ne andasse ben presto a goder di Dio, come si può sperare e per la bontà di sua vita e per tanti suffragj dopo morte, e come pur ve n'è qualche notizia superiore, che per rispetti convenevoli si tace.

In tanto i padri carmelitani scalzi di quel convento, capitolarmente ragunati, hanno fatto libera donazione al signor reggente don Flavio Gurgo di quella cappella, in cui fu seppellito il cadavero di don Saverio, intitolata La Madonna delle Indulgenze, all'incontro a quella del Beato Giovanni della Croce. Questa il pio genitore, coll'assistenza del padre Niccolò Gurgo suo fratello, rende tuttavia adorna di marmi nell'altare con due colonne, e tutto il resto di nobile architettura; nelle pareti laterali con due statue di mezzo busto, una di qua del padre, e l'altra di là del figliuolo; nel pavimento, che già è tutto compito con bella e magnifica lapida, ove si vedono le imprese delle famiglie paterna e materna di don Saverio, cioè dire del Gurgo e de gl'Invitti, in un medesimo scudo coronato, quella d'un cervo in campo giallo, questa di due lioni abbraccianti un albero come per montarvi su, con sotto una fascia bianca in piano, e tre altre fasce, parimente bianche, a traverso. Tutto è lavoro del celebre in Napoli Giuseppe Picci, che da molti anni ha servito ed attualmente serve con molta stima la chiesa del Gesù Nuovo, vestendola di marmi, con bei commessi ne' pilastri minori, fregiandola nel pavimento di varie lapidi sepolcrali e simili ornamenti.

La lapida del nostro don Saverio ha questo elogio, che in iscorcio addita il già narrato di lui.

D. O. M. / D. Franciscus Xaverius Gurgus, / Primogenitus / Ex Domino Regente Consiliario / S. Claræ / D. Flavio Gurgo, Patritio Vicentino / Et ex D. Clara Invitti, de Prate / Marchionib., / Jacet hic / Unà cum tribus Fratribus suis, / ac Sorore / Sanguine, cinere, Cœlo junctis, / Horum enim lactentem / Innocentiam / Illius, adulta, coronavit / Innocentia. / Illique U. J. Laureæ Inclito, / Litterarum studiosissimo, / Eximia Pietate in DEUM, / Veneratione in Parentes, / Liberalitate in Pauperes, / Suffragatione in Mortuos, / Comitatus in omnes / Ornatissimo, / Parentes Amantissimi / Amoris Testem hoc P. M. / Diem clausit die 24 Jul. / An. Ætatis suæ XIX. / Humanæ Salutis MDCCXV.

Per mantenimento di questa cappella, del culto divino in essa, e per beneficio delle anime della sua famiglia sta determinando il signor reggente don Flavio un fondo di buona rendita per una cappellania ben pingue di messa quotidiana perpetua, che sarà jus patronato della famiglia, e per altri convenevoli. Tutto ben dovuto principalmente al merito del nostro don Francesco Saverio, che con la sua bontà si è reso degno che ben per tempo il Padre Celeste lo rapisse a Sé dalle corrotte della Terra, ed il padre terreno ne onorasse con tanta pietà la memoria, in certa guisa immortale rendendola tra noi mortali: così piacendo all'Altissimo, che fe' dire al Savio con istupore: "Quam pulcra est casta generatio cum claritate! Immortalis est enim memoria illius. Quoniam apud Deum nota est, et apud homines". Tutto sia detto a gloria maggiore del medesimo, che ben deve esser glorificato ne' servi suoi».

Inoltre si nota che in CEVA GRIMALDI 1857, p. 643, Francesco Saverio (con la singolare lezione «Burgo») è addirittura elencato tra i napoletani morti in odore di santità.

²¹⁷ *RISTRETTO* 1716, p. 3.

Inoltre nel libriccino si offre un primo elemento di riscontro della fortuna ritrattistica del giovane Gurgo, e cioè la sua raffinata effigie calcografica ad apertura, che reca la firma *P. Petrini sculp.*²¹⁸, ed è circondata dal versetto sapienziale «Raptus est ne malitia mutaret intellectum eius» (*Sapienza*, 4, 11), in riferimento al giusto che è prematuramente rapito da Dio affinché la malvagità non possa sedurre la sua anima (fig. 48). Il motivo della *consolatio* si accompagna nel testo al frequente ricordo di Francesco Saverio come «giovanetto angelico». La precocità della morte, ovviamente, dà il tono a tutto lo scritto, il cui obiettivo, oltre alla reverenza per il dedicatario, era di dare sollievo dal lutto attraverso una sorta di ‘santificazione’ laica del defunto, *per verba*, da celebrare prima di tutto tra cari. Il messaggio è ben comprensibile, e, per quanto intimo alla radice, al momento opportuno doveva arrivare a tutti: se al giovane non fu dato dalla breve vita di affacciarsi e avanzarsi in società, ovvero di acquisirvi una posizione agiata e rispettabile, occorreva almeno, a conforto parziale ma perenne, fabbricare un ‘angelo’ in marmo, e così commemorarlo e consegnarlo ai posteri. Piace pensare, se non apparirà forzato, che l’opera di Bottigliero non vada lontano dall’assolvere, tra l’altro, questa specie di funzione dell’immagine, da impastare col ricordo, per una creatura moderna, cittadina, agghindata, *à la page*, eppur protetta in una bolla d’innocenza.

II.7 Andrea Guerrero de Torres

Quello dello spagnolo d’origini andaluse Andrea Guerrero de Torres (già incontrato sopra nella vicenda dei monumenti Arduino Ludovisi), uomo di spicco nei quadri dell’amministrazione vicereale (ricoprì, tra l’altro, le cariche di presidente della Regia Camera della Sommaria e di reggente del Consiglio Collaterale)²¹⁹, morto il 15 gennaio del 1715, è uno dei ritratti funerari più sorprendenti e misconosciuti nella produzione del genere a Napoli durante il primo Settecento. D’altronde il monumento che lo ospita (fig. 49) è ubicato in una chiesa napoletana non di primissimo piano, Santa Maria della Speranza, fondata nel Cinquecento da due spagnoli e storicamente legata a quella nazione, e oggi nota nella vulgata come Santa Rita (intitolazione più tarda, ottocentesca) alla Speranzella, nel cuore dei Quartieri Spagnoli. Allora la chiesa era retta da agostiniani spagnoli, e il monumento vi fu eretto nella Cappella di San Nicola da Tolentino (la terza al lato sinistro entrando, ovvero la prima *in cornu Evangelii*).

²¹⁸ L’incisore dovrebbe identificarsi in Paolo Petrini.

²¹⁹ Nel 1703 gli fu dedicata una raccolta di componimenti e di varia erudizione per celebrare la sua ascesa alla Camera della Sommaria, al tempo del viceré marchese di Villena e duca d’Escalona (*PANTHERON O RED CASTALIDA* 1703).

A proposito del *Guerrero de Torres*, già riferito a Bottigliero, ma espunto dal suo *corpus* di ritratti per ragioni stilistiche prim'ancora che documentarie²²⁰, è emersa una polizza di pagamento, del 1717, un documento di discreto interesse circa la genesi e la collocazione del monumento²²¹. Sappiamo infatti che il responsabile dell'opera fu il maestro marmoraro Lorenzo Fontana, il quale era tenuto a eseguirla prendendo a modello il monumento precedentemente realizzato in tale cappella, quello di Francisco de Sequeyros y Sotomayor, spagnolo anch'egli, appartenuto all'ordine degli eremitani di Sant'Agostino e vescovo di Cassano allo Ionio, morto nel 1691, la cui lapide sepolcrale – come ricordato nell'epigrafe – era stata posta proprio dal reggente Guerrero, quale prova di verità e amicizia²²². Nella polizza si dice che il nuovo sepolcro «debbia però differire nella statua a mezzo busto, che questo deve essere al naturale del quondam regente Guerrero, col farci la croce o vero habito di Calatrava, e debbia detto Fontana ponerlo e fabricarlo nel muro vacuo di detta cappella [alla destra liturgica] a proprie sue spese per tutto il mese di settembre 1717». Il documento spiega dunque la specularità morfologica dei monumenti, secondo un criterio di simmetria piuttosto rigido – a onta del quarto di secolo trascorso – e rotto soltanto dai ritratti; i due depositi si apparentano, come in un sacello di famiglia.

Al di là della qualità non irresistibile dell'intaglio marmoreo, si tratta di un tipo di tomba alquanto inconsueto nel panorama napoletano, con un disegno che si direbbe ben poco architettonico, cioè quasi disimpegnato da una regolarità di composizione, e anzi impostato su un carattere di sfoggio araldico, talché l'arma intarsiata in marmi policromi e coronata assume uno spicco centrale e florido, come creatura pulsante, pareggiando in grandezza e protagonismo il ritratto stesso che vi è sovrapposto. Il personaggio s'identifica nello stemma quanto e più che nella propria effigie: l'immagine 'vera' è lo scudo gentilizio, la memoria è nel blasone. E il busto, vestito da togato, in una ghirlanda cucita al sommo da un decoro floreale, è pur esso tramato di questa sorta di preoccupazione 'cavalleresca', recando ben in vista – requisito imprescindibile, come si raccomandava nel documento succitato – la croce distintiva dell'antico ordine monastico-militare di Calatrava, emblema rappresentato sulla toga poco sotto la spalla sinistra dell'effigiato.

Nondimeno il volto del Guerrero de Torres è specialmente degno di nota alla nostra sensibilità perché è quello di un uomo anziano, morto a ottant'anni, e chi lo scolpì – difficilmente il marmoraro Fontana, che dové delegare a uno scultore vero la parte di figura – non adoperò alcun velo idealiz-

²²⁰ D'ANGELO 2018, pp. 329-330.

²²¹ Documento edito in RIZZO 2004, pp. 204-205, doc. 56. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 14.

²²² La parte finale dell'epigrafe infatti recita: D. ANDREAS GUERRERO ET TORRES EQVES ORDINIS ALCANTARENSIS / HISPANVS REGIÆ CAMERÆ SVMMARIÆ PRÆSES / SEPVLCHRALEM HVNC LAPIDEM VERITATIS AMICITIÆQ. TESTEM POSVIT / ONVSQ. ANNIVERSARIJ PERPETVI AC MISSAS NOVEN CONSTITVIT.

zante. Vediamo una maschera di pelle vizza, incisa di rughe sottili, e proprio quest'attenzione ai segni del tempo finisce per serbare al ritrattato una vivacità di spirito che arriva allo spettatore, in specie dallo sguardo un po' sgranato e ben definito sin nelle pupille (fig. 50). C'è qui una particolare, voluta concentrazione di presa realistica, certo in debito con la tradizione napoletana, ma che non manca di destare un filo di curiosità.

Ora questa connotazione al naturale, meticolosa e quasi compiaciuta nel rendere l'aspetto senile, potrebbe trovare una corrispondenza, anche solo sfumata, nell'epigrafe alla base del monumento²²³, giacché è improbabile che l'intreccio tra parole e immagine – se il seguente tentativo esegetico ha senso – sia dovuto al caso. Occorre sforzarsi per intercettare eventuali allusioni riposte, e lambiccate in un clima ancor di secentismo. Chi dettò il testo sembra essersi diletato, con stile appunto concettoso, degno di un componimento di un marinista ostinato, a misurare gli anni trascorsi nella vita del commemorato con una tavolozza di due colori opposti: il color betico, cioè atro, scuro, bigio («pulus»), col richiamo alla patria andalusa del Guerrero de Torres (*Bætis* è il nome latino del Guadalquivir, il fiume che bagna Siviglia, e la radice di quel nome ricorre in quelle righe con poliptoto insistito); e il color niveo, candido, possibilmente riferito a un'età canuta e veneranda («annos LXXX gerens»), e messo a sua volta in equivalenza 'cromatica' col mese in cui lui se ne andò, un gennaio anch'esso niveo, immaginato bianco di neve. Su un altro piano della stessa trovata potrebbe leggersi – se si vuole – il divario tra il nero dei caratteri, pure evocato nell'iscrizione, e il bianco del marmo, proprio del busto. È un artificio singolare, una soluzione quasi venata d'ironia, con un effetto tutt'altro che aulico o distaccato di celebrazione: forse dovuto alla penna di un amico, rappresentante di una cerchia che manterrà vivo il ricordo del defunto («si in amicis vivit non obiit»).

Non c'è sicurezza nell'indicare l'autore del *Guerrero del Torres* (eppure la partita dovrebbe giocarsi tra i poli, per più versi obbligati in quegli anni a Napoli, di Colombo e di Bottigliero). Facile ravvisare, invece, che il risultato formale del ritratto e la chiave concettuale dell'apparato funebre alla Speranzella sono pressoché agli antipodi – per esempio – di quelli del coevo *Carlo VI d'Asburgo* a Santa Teresa degli Scalzi, che d'altra parte non è un monumento sepolcrale.

²²³ HEU HEI UÆ PROH MARMORA CVR FLETIS / CVR QVOT LITERÆ TOT PRÆFICÆ CVR NIGER CHARACTERVM / COLOR LVCTVOSVM APPARATVM OSTENDIT / BÆTIS CVR LACRYMIS EXVNDANS RIPARVM MARGINES EXCEDIS / BÆTICA COLORE BÆTICO IDEST OBSCVRO PVLLO CVR LVGES / QVIA D. ANDREAS GVERRERO DE TORRES HISPANVS / BÆTICVS PATRIA ANTICARIENSIS EQVES ALCANTARENSIS / IN HAC REGIA PARTHENOPE PRÆSES R.C.R. COLLAT.¹⁵ LOCVM TENENS / AD FOGGIÆ SEMEL ET ITERVM ASSVMPTVS REGIMEN OBIIT / (ISTÆ TESTANTVR CINERES) PARCÆ FVLGINE SÆVO / SI AMICVS EST ALTER EGO AMICI EO DEFVNCTO CVR VIVIMVS / VT IN NOBIS VIVAT NE PENITVS MORERETVR / ERGO SI IN AMICIS VIVIT NON OBIIT / SED ABIIT IN ÆTATE NIVEA / ET NIVEO IANVARY MENSE / DIE XV ANNO MDCCXV / ANNOS LXXX GERENS.

II.8 Nicola Lembo

Oltre che per quella napoletana, Matteo Bottigliero fu molto attivo per la committenza salernitana²²⁴.

Uno dei suoi ritratti più personali – nello stesso periodo dei monumenti Gurgo, pur così notevoli – è quello di Nicola Lembo, patrizio salernitano del seggio di Portarotese, nella cappella che ne reca il nome entro la Cattedrale di San Matteo a Salerno, della quale il Lembo era primicerio (fig. 51). Questa cappella, quand'era ancora 'rustica', gli fu concessa nel 1717 da Bonaventura Poerio, arcivescovo di Salerno dal 1697 al 1722, il quale, impegnato nell'opera di rifacimento della Cattedrale dopo il terremoto del 1688, sollecitò tra l'altro membri del Capitolo e privati a ultimare i lavori e a rendere decorose le cappelle laterali (costruite *ex novo* agli inizi del Settecento) di loro patronato; e il Lembo, che dedicò il sacello allo Spirito Santo e lo destinò a sepoltura propria e della famiglia (come recita l'iscrizione posta sopra il ritratto, alla parete alla destra dello spettatore)²²⁵, fece a pieno il suo dovere, affidando il progetto all'architetto Ferdinando Sanfelice. I lavori sono documentati dal 1718 al 1722: Bottigliero si occupò dell'ornamentazione in marmo, a intaglio e a tutto tondo, mentre il giovane Francesco de Mura dipinse la pala d'altare con la *Pentecoste*, da un disegno del suo maestro Solimena; tutto ben noto dalle carte d'archivio²²⁶. Nel contratto relativo all'incarico dello scultore, in cui pure si specificano le parti da eseguire, non s'include il ritratto marmoreo del committente, anche se la sua spettanza a Bottigliero non è in discussione.

Questa sorta di 'fuori programma', se così può dirsi, aumenta in noi la sorpresa dell'effigie, un mezzo busto rilevato in un medaglione ovale, con lo sguardo rivolto all'altare, e che dà la sensazione di non voler troppo ostentare la propria presenza rispetto alla cappella appena allestita. L'individuazione del volto, animato da un'emotività robusta, con qualche tormento, qualche nervosismo, passa per i contorni risolti degli occhi, per le poche ma solcate rughe alla fronte e per le ciocche brevi e mosse al capo (fig. 52). Ma oltre che nella ricerca fisiognomica e caratteriale, la qualità del marmo – forse non del tutto rimarcata sinora dalla critica – è soprattutto nell'economia dichiarata del modellato, nella rinuncia descrittiva, quasi che lo scultore, in una fase ancor relativamente giovanile, stesse sperimentando altri modi, più sintetici nella concezione e nella resa, rispetto ai ritratti

²²⁴ D'ANGELO 2016.

²²⁵ ÆTERNO MUNERUM DATORI / DIVINO PARACLITO / PERENNES GRATIÆ PERENNIS VICTIMA / NE DEESSENT / NICOLAUS LEMBO / SALERNITANÆ HUIUS ECCLESIE PRIMICERIUS / SACELLUM HOC / QUAMVIS IMPAR ET NUMINI ET ANIMO / MONIMENTUM / DICAVIT. / SIBIQUE AC SUÆ PATRICIÆ FAMILIÆ / AD FONTIS VITIÆ ARAM / MORTIS MEMOR / TUMULUM / P. / ANNO A VIRGINIS PARTU MDCCXVII.

²²⁶ Datano al gennaio del 1718 e al febbraio dell'anno seguente i documenti notarili relativi alle commissioni a Matteo Bottigliero e al marmoraro Virgilio Ognà per la decorazione marmorea della Cappella Lembo (AVINO 1991, pp. 93-96, docc. III-IV). Per Bottigliero era già nota una polizza di pagamento (RIZZO 1979, pp. 44-45, 54-55, doc. 4); il saldo è del 1722. Per il contributo complessivo dello scultore in questo contesto cfr. ora D'ANGELO 2018, pp. 101-108 (con bibliografia) e pp. 372-375 per i documenti. Sulla cappella cfr. in sintesi BRACA 2003, p. 262.

Gurgo. A questa impostazione di stile, che asciuga le pieghe dell'abito, lo scultore si studia di combinare la modulazione del rilievo, per cui lo spessore non è uniforme ma cresce da sinistra a destra della figura, a favore di chi osserva la cappella standone fuori, come si otterrebbe da un busto autonomo fatto ruotare leggermente sul suo asse, secondo un punto di vista diagonale e non frontale; il quale osservatore avrebbe del rappresentato, in assenza di tale accorgimento ottico-formale, una visione non solo schiacciata ma poco credibile e coerente. C'è un che di sapiente nella restituzione di questo ritratto al pubblico, ed è come se Bottigliero vi verificasse le sue doti nel genere e i mezzi stessi del suo linguaggio, in funzione del contesto particolare.

II.9 Girolamo Alessandro Vincentini

Nella chiesetta di Sant'Arcangelo a Morfisa presso San Domenico Maggiore, la mezza figura ad altorilievo di Girolamo Alessandro Vincentini (o Vicentini), appartenente a una famiglia patrizia originaria di Rieti e nunzio apostolico nel Regno, è uno dei vertici di Bottigliero ritrattista, e ha pochi confronti non solo nel suo catalogo, ma in tutta la coeva scultura napoletana di ritratto (figg. 53-54). Tra coloro che nell'Ottocento citarono il monumento, senza conoscerne l'autore, il frate domenicano Vincenzo Maria Perrotta annotò giustamente l'impostazione dell'effigie al naturale²²⁷, mentre Scipione Volpicella diede una piana quanto accurata descrizione d'ogni parte dell'opera²²⁸. Negli studi moderni, poi, la mano di Bottigliero nel ritratto, già indovinata per raffronti formali²²⁹, ha trovato conferma in una polizza di pagamento, del settembre del 1725, quando il deposito era ancora in lavorazione sotto la guida del maestro marmoraro Ferdinando de Ferdinando²³⁰.

Il Vincentini morì nel 1723, a cinquantadue anni, e il monumento (la cui attuale collocazione non è quella d'origine, sebbene lo spostamento risulti nell'ordine di pochi metri)²³¹ gli fu eretto dai fratelli

²²⁷ PERROTTA 1828, p. 68: «[...] vedesi il monumento di Girolamo Alessandro Vicentini, patrizio di Rieti e nunzio apostolico in questo Regno, morto immaturamente nel 1728: vi è un mezzo busto di marmo, che il rappresenta al naturale». Erra l'autore nel riportare la data di morte al 1728, anziché al 1723.

²²⁸ VOLPICELLA 1847, pp. 296-297 (per limitarsi alla parte più prossima al ritratto, p. 297): «Da un curvilineo e sodo ornamento di marmo bigio, che sorge murato sopra l'urna, risalta uno scolpito mistilineo ornamento di marmo bianco, adornato di commesse lastre di marmo giallo orlate di marmo nero, che circonda un ovato di bianco marmo, nel cui mezzo si vede scolpito d'alto rilievo in marmo altresì bianco il busto dell'apostolico nunzio Vicentini. È questi vestito di tunica e mantelletta con la vescovil croce sul petto, solleva con la destra man la tunica, e tiene presso al petto con l'altra mano un libro socchiuso».

²²⁹ BORRELLI 1970, p. 186, definendolo un «bellissimo ritratto di grande sensibilità interpretativa», avvicinato per stile al *Cristo deposto* della Cattedrale di Capua (1722), uno dei capolavori di Bottigliero.

²³⁰ Documento pubblicato da RIZZO 1979, p. 55, doc. 5. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 16. Una scheda dell'opera è in D'ANGELO 2018, pp. 234-237.

²³¹ Il monumento del Vincentini si trova oggi, in una disposizione piuttosto incongrua, nella Cappella di Santa Maria delle Grazie in Sant'Arcangelo a Morfisa presso San Domenico Maggiore, ma prima era collocato – cosa, mi pare, non rilevata sinora – sul lato breve dirimpetto all'ingresso della stessa chiesetta morfisiana (ovvero alla parete a destra di chi provenga dal

di sangue Orazio, Gioacchino e Giovan Carlo, come si legge nella bella epigrafe funeraria, incisa nel marmo a fingere un drappo annodato e appeso al basamento. Qui si compendia il brillante *cursus honorum* del defunto: vestito l'abito prelatizio sotto Innocenzo XII, il Vincentini si fece soprattutto strada e onori nella Curia romana sotto Clemente XI, che gli era affezionatissimo, ottenendo l'arcivescovato di Tessalonica e insieme la nunziatura a Napoli, carica ricoperta dal 1713 sino alla morte. Ma oltre alle benemeritenze pubbliche, se ne decantano le qualità d'animo che lo distinsero e gli guadagnarono lodi in quel decennio da nunzio – «comitas, prudentia, fides, munificentia» – per una condotta di vita esemplare. Quanto alla gratitudine verso papa Albani, va considerato che nel 1721 il Vincentini ne aveva fatto celebrare le solenni esequie proprio nella chiesa di San Domenico Maggiore, cerimonia di cui si stampò una relazione, e i cui apparati effimeri furono opera di Bartolomeo Granucci²³².

Chissà se in quest'elogio nella lapide, in quest'inno al congiunto, la committenza non abbia in qualche modo voluto, al di là dell'ordinaria retorica, mettere in conto di allontanare definitivamente dalla memoria di lui il ricordo particolare di una circostanza certo spiacevole: quella che aveva visto il nunzio, suo malgrado, in uno stato di precarietà, e cioè costretto ad allontanarsi temporaneamente da Napoli, durante un frangente di polemica tra il papato e l'Impero nel 1717, per poi rientrare nel 1719. Né si tacerà del rapporto conflittuale, che Fausto Nicolini seppe ricostruire in modo persino coinvolgente, tra il Vincentini, rappresentante dello strapotere e del privilegio ecclesiastico, e il celebre giureconsulto Gaetano Argento, esponente glorioso di quel giurisdizionalismo napoletano e meridionale in cui l'opposizione al curialismo costituiva uno dei fattori decisivi per la modernizzazione dello Stato e lo sviluppo della società²³³.

Monsignor Vincentini si mostra da Bottigliero per quel che credibilmente era, un uomo dai tratti ancora in sostanza giovani: la superficie distesa del volto, il naso e il mento un poco pronunciati, la struttura facciale, tra mascella e mandibola, tendenzialmente quadrata, le labbra piacevoli, la fronte ampia. La capigliatura a ciocche fluenti e libere al di fuori dello zucchetto non passa inosservata, naturale com'è in questo prelado, a fronte dell'artificio delle tante parrucche indossate da aristocratici e togati nei loro ritratti. L'espressione rivela una certa qual serena calma, un atteggiamento sostenuto

transetto, collegato, della basilica di San Domenico Maggiore), lateralmente all'altare della famiglia Santini (o della Circonci-sione), quasi all'angolo col Cappellone di San Domenico. A onta dell'apparente intrico di quest'ultima spiegazione, chi conosce la topografia del luogo (con le sue modifiche e stratificazioni) non ha difficoltà soverchie a ricostruirsi in mente quella collocazione, dove il deposito è ricordato, per esempio, da SIGISMONDO 1788-1789, II (1788), pp. 27-28, e nei succitati resoconti ottocenteschi di PERROTTA 1828, pp. 67-68, e di VOLTICELLA 1847, pp. 296-297. In questi e simili testi periegetici, inoltre, è menzionata davanti al deposito una lapide terragna (scomparsa, o almeno non più *in loco*) in cui si ricordava la sepoltura pure di Giuseppe Vincentini, nipote di Girolamo Alessandro, e anch'egli nunzio nel Regno, morto nel 1779.

²³² *UFICI FUNERALI* 1721.

²³³ Sull'argomento la bibliografia è enorme: si rimanda a un 'classico' quale NICOLINI 1942, *passim*.

ma, tutto sommato, affabile. Le mani sono impegnate in gesti di *routine* rappresentativa, riscattati tuttavia dalla scioltezza di resa: la sinistra regge un libretto semiaperto tra il pollice e l'indice, in posizione quasi orizzontale rispetto al busto; la destra, con quel calcolato pizzico d'enfasi a fini volumetrico-spaziali, tiene sollevato un lembo di pannello, appena più abbondante, e altrimenti sospeso sotto la vita della mezza figura, evitando una gratuita rottura dei confini dell'ovale ospitante. Poi c'è l'accorgimento non banale del piccolo crocifisso appeso al collo, e spostato su un lato – lo s'immagina – per effetto di una leggera torsione, e che, ricomposti il modello da quel moto, è rimasto a pendere dalla stessa parte, compensando la presenza del libretto in direzione opposta, e offrendo l'impressione d'un dettaglio accidentale, di sottintesa vivacità.

La messa in opera del deposito del Vincentini, e fors'anche del suo ritratto, affonda le premesse, innanzitutto materiali, nei funerali del nunzio, celebrati, il 9 d'agosto del 1723, nella stessa chiesa di San Domenico Maggiore: avvenimento che riempi la pubblicistica dell'epoca, e di cui abbiamo inoltre una specifica relazione a stampa. Sofferente «d'idropisia di polmoni», il Vincentini, morto da appena due ore nel casale di San Giorgio a Cremano, di venerdì 6 «fu trasportato in Napoli dentro una carrozza e posto in una stanza del Palazzo della Nunziatura, ove fu aperto ed imbalsamato». A proposito di queste ultime operazioni, in un *Avviso* di quei giorni si riferisce finanche il nome del responsabile, il «celebre chirurgo et anatomico dottor Giuseppe di Franco di Napoli, che ritrovò nel petto circa diece libre d'acqua, e ne' polmoni quaranta pietruccie tutte uguali di grandezza quanto un frutto di nocella, e di durezza marmorea». Nella sala dell'Udienza della Nunziatura, quindi, «sopra un alto letto funebre si espose il cadavere, con quantità di lumi e banderole all'intorno, vestito di abiti pontificali e coll'insegne del suo ministero», e nei due giorni successivi «si celebrarono continuamente messe per suffragio di quell'anima». La sera dell'8 la salma fu condotta in San Domenico Maggiore, «ove il prelado vivendo erasi scelta la sepoltura», e durante la processione verso la chiesa «il cadavere [fu] alzato sopra spazioso letto ricoperto con una gran coltre di lama d'oro, da cui pendevano l'armi gentilizie de' signori Vincentini» (che nel deposito sono scolpite nei dadi ai lati del basamento). Poi all'interno della chiesa, tutta «maestosamente parata a lutto», «sopra un alto tumulo fu posto il cadavere», circondato da decine di torce ardenti. La mattina seguente si officiarono i solenni funerali, e subito dopo il Vincentini fu sepolto «in una delle cappelle laterali»²³⁴.

L'indugiare su cronache di questo genere, compreso il macabro e grave sfarzo d'occasione, può non essere ozioso per il nostro esame, giacché la preparazione e la visibilità pubblica del cadavere del personaggio durante le successive fasi delle cerimonie funebri sono circostanze ben connesse alla ritrattistica nelle sue varie forme e finalità; e d'altronde è possibile, se non probabile, che Bottigliero,

²³⁴ Per questo resoconto si sono incrociate le notizie tratte da *Avvisi*, per Francesco Ricciardo, Napoli, 10 agosto 1723, n. 33, e dalla relazione dei *FUNERALI* 1723.

lavorando al *Vincentini* a due anni dal seppellimento, si sia servito di una maschera mortuaria. Importa poco, ovviamente, che nella chiusa della relazione sui funerali la pompa lasci il posto a un contatto più personale col defunto, che si dice «compianto da tutti gli ordini delle persone», e degno d'essere ricordato in specie per la carità verso i bisognosi (ancora: per tutte le «doti singolari del suo bell'animo rimarrà sempre viva appresso di tutti la sua memoria, e inconsolabile il suo desiderio»). Ma se è comprensibile a ognuno che la retorica e l'ipocrisia dell'elogio siano irriducibili, a noi interessa il carattere tutt'altro che impostato o scostante del volto scolpito dell'estinto. Distinguendo – se così si può dire – l'apparato dalla persona, gli oneri dagli umori, lo scultore offre qui un saggio spiccatissimo delle sue capacità d'infondere all'effigiato un'aria naturale, diremmo feriale, ossia, in definitiva, svincolata dalla convenzione o dalla severità d'impianto dietro cui pure ci si sarebbe potuti contenere. Questo carattere non abbisogna di segni particolari: è convincente senza essere assertivo. La netta presenza individuale del nunzio si accompagna a una tendenza alla compattezza plastica e a certa sintesi di volumi che sono proprie di Bottigliero. D'altra parte questo compromesso tra il richiamo naturalistico e la riduzione formale non sembra disgiunto dall'attrattiva della formula ritrattistica di Solimena negli stessi lustri.

II.10 Francesco e Cesare Ligorio

Nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto (che ha assunto nell'Ottocento il titolo della distrutta Sant'Anna dei Lombardi), all'ingresso della Cappella Mastrogiudice, la prima a destra entrando, si trovano i monumenti e i ritratti marmorei di Cesare Ligorio principe di Presicce e di suo padre Francesco, principe di Presicce e duca di Pozzomauro, posti rispettivamente nel 1727, a opera dello stesso genitore, e nel 1734, da Beatrice Capece, seconda moglie di Francesco (figg. 55-56).

I Ligorio (o Liguoro) erano una famiglia dell'antica nobiltà napoletana aggregata al seggio di Portanova. Francesco Ligorio aveva avuto Cesare (i cui nomi di battesimo al completo erano Cesare Vespasiano Vincenzo Pascale Gennaro) nel 1711, l'8 gennaio²³⁵, da Virginia Raitano, sua prima moglie. Da questo matrimonio era già nata Teresa, che avrebbe dovuto sposare Alfonso (figlio del cavalier Giuseppe²³⁶, ch'era cugino del nostro Francesco), cioè il futuro famoso santo Alfonso Maria di quella famiglia; la quale Teresa, nell'abbracciare poi la vita monastica nel 1719, rinunciò ai feudi che le

²³⁵ L'atto di nascita e di battesimo di Cesare Ligorio in quel giorno fu pubblicato da GREGORIO 1935, p. 206.

²³⁶ Si tratta di quel Giuseppe «cavalier napolitano» annoverato da DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), pp. 1260-1261, tra gli scolari, di nobili natali, del Solimena, come dedito in specie alle miniature, genere che ben si confaceva al suo rango elevato.

spettavano in favore proprio del fratello Cesare²³⁷, morendo non molto tempo dopo, nel 1724. Cesare era l'unica speranza di prosecuzione della prosapia, ma morì anch'egli prematuramente, come sappiamo, nel 1727, e il padre si vide costretto a nominare erede universale un suo congiunto, tal Nicola Ligorio, nel 1730²³⁸. Di Francesco, oltre a ciò, non sembra conoscersi molto di più, salvo il rango di cavaliere, magnificato nell'epigrafe della sua memoria a Monteoliveto, e confermato, per esempio, nelle cronache dell'entrata degli Austriaci a Napoli nel 1707, risultando lui tra i sostenitori del nuovo potere sovrano di Vienna²³⁹.

Come suggerito dalle date dei monumenti, ecco un altro caso in cui un padre sopravvissuto al figlio – sorte toccata parimenti ai Gurgo in Santa Teresa degli Scalzi – dovè chinarsi al cospetto di un destino 'invertito' e 'innaturale' («inverso eheu Naturæ ordine», come recita l'epigrafe per Cesare), vivendo la commemorazione precoce del suo frutto più caro, e quindi mirando, per volontà propria o d'altri, a risanare quel distacco terreno nella vicinanza, in pubblico, delle rispettive memorie funebri. Inoltre giova notare – dato sinora trascurato – che l'epitaffio del giovane Cesare, facente perno sulla simmetria calendariale tra i momenti della nascita e della fine dell'effigiato, come per un'irripetibile congiuntura d'astri, fu composto da Matteo Egizio²⁴⁰, il celebre erudito e antiquario napoletano, nonché ricercato epigrafista in queste e altre occasioni, il quale aveva già celebrato in una coppia di sonetti le nozze tra i genitori del ragazzo, Francesco e Virginia²⁴¹.

Attualmente le memorie dei Ligorio si conservano affisse alle facce affrontate dei pilastri nell'arco d'accesso al sacello gentilizio dei Mastrogiudice (Cesare a sinistra, Francesco a destra di chi osserva

²³⁷ REY-MERMET [1982] 1990, p. 131 (e p. 145 nota 5).

²³⁸ Notizie biografiche sui Liguoro di Monteoliveto in rapporto alla figura di Sant'Alfonso Maria de' Liguori sono in GREGORIO 1934.

²³⁹ PARRINO 1708, p. 272; PUJADIES 1708, pp. 150, 153: sempre che sia lui, com'è probabile, il «Francesco di Liguoro» ivi citato.

²⁴⁰ L'epitaffio è infatti compreso nei suoi postumi *Opuscoli volgari e latini* (EGIZIO 1751, p. 274), curati da Domenico Ronchi. Rispetto a quanto ivi pubblicato, l'epigrafe per Cesare Ligorio nella memoria a Monteoliveto si presenta in una forma più sintetica, soprattutto per via di tagli, forse a causa di un adattamento in corso d'opera allo spazio del drappo marmoreo. Occorre notare che nella raccolta epigrafica dell'erudito l'epitaffio è preceduto dalla dicitura «In Æde Animarum Purg.», la quale – me lo chiarisce il *tutor* Francesco Caglioti – può soltanto significare specificamente la chiesa intitolata alle Anime Purganti: ciò fa ipotizzare un errore d'indicazione occorso negli *Opuscoli*, forse dovuto al curatore e allo stesso carattere postumo della pubblicazione, e del resto non rarissimo in questo genere editoriale; essendo, in alternativa, molto meno probabile un cambio di destinazione del monumento intervenuto tra la stesura dell'epitaffio e la sua definitiva messa in opera. È noto, peraltro, un pagamento di Francesco Ligorio, nell'agosto del 1727, al marmoraro Giovan Battista Massotti, incaricato delle «dettare [...] per l'iscrizione da porsi sotto il medaglione di marmo dell'effigie di mezzo busto al naturale del quondam don Cesare de Liguoro principe di Presicce suo figlio, da porsi alla loro cappella gentilizia, sita nella chiesa del monastero di Monte Oliveto, quali lettere devono essere della grandezza secondo la mostra, e devono essere di rame e ottone, e li piedi guzzi, e bene indorate a sua sodisfazione, e di buona perfettione, pattuite a ducati 15 il centinaro, compresi i punti, virgole et accenti» (cfr. RIZZO 1979, p. 59, doc. 36; e *infra*, *Appendice documentaria*, n. 17). C'è da chiedersi se – tagli a parte – qualche incongruenza presente nell'epigrafe non sia dovuta proprio al lavoro del marmoraro sul posto, al punto da considerare più affidabile, anche per la comprensione delle sfumature di senso, come più oltre si vedrà, la versione a stampa nei citati *Opuscoli* dell'Egizio, dove il testo appare complessivamente più scorrevole e netto (anche nella punteggiatura).

²⁴¹ Sempre in EGIZIO 1751, p. 152 (*Rotto avea l'arco Amor, spenta la face; Mai non si vide, Amor, la più possente*).

dall'esterno), ma non è questo l'assetto originario per almeno una di esse. Come indicato da varie fonti, documentarie e non, e come confermato visivamente da una foto Alinari risalente al 1900 circa, il monumento di Cesare era infatti collocato all'esterno del pilastro destro della stessa cappella (fig. 57): pertanto, se consideriamo inalterata l'ubicazione di Francesco, le due memorie non erano in rapporto di frontalità, ma, nella corsa agli spazi rimasti disponibili in edifici già ampiamente occupati, condividevano il medesimo pilastro in facce, per così dire, contigue²⁴². Il dato diventa addirittura prevedibile, se non ovvio, quando si pensi che Cesare in tal modo andava a porsi in rapporto diretto col famoso altare marmoreo cinquecentesco, appunto dei Ligorio, scolpito da Giovanni da Nola (1532), e da sempre addossato alla facciata interna della chiesa, a destra di chi vi entra. Se possiamo considerare l'altare in questione come la vera gloria nei secoli, per devozione e arte, della famiglia, era pure naturale che per i discendenti dovesse essere motivo d'ambizione farsi ricordare nei pressi di esso. Nella fattispecie, inoltre, Francesco ottenne eccezionalmente dagli olivetani, per Cesare, anche il diritto di sepoltura *in loco*, come documentato in un atto notarile nel 1727²⁴³.

Ciò detto, ci si può provare in una lettura delle immagini (e delle epigrafi) e del loro gestire alla luce dell'assetto d'origine. Il giovane Cesare aveva (e ha tuttora nell'odierna collocazione) sia lo sguardo sia il braccio destro (la cui mano, il brano più esposto, ha perso buona parte di dita e falangi) verso l'interno della chiesa, raccogliendo simbolicamente l'attenzione dei riguardanti per portarla altrettanto idealmente all'altare Ligorio, mentre la bocca semiaperta sembra accennare un sospiro o un inizio di discorso. Peraltro il suo monumento (lo si vede dalla foto Alinari) era montato in modo che la testa dell'effigiato non superasse in altezza il cornicione del registro principale dell'altare, e dunque la statua della Madonna scolpivasi nella nicchia centrale. Questa prossimità all'altare rende finanche più perspicuo un riferimento contenuto nell'epigrafe celebrativa di Cesare, in cui il genitore dedicante si appellava, come unico sollievo dalla perdita, al gradimento che il Signore avrebbe avuto ogni qual volta si fosse celebrato «ad hanc aram» a suffragio dell'anima d'entrambi, per indulgenza concessa da papa Benedetto XIII, sì da abbreviare il loro transito nel Purgatorio. Nell'onorare il figlio, il padre si preparava al momento in cui sarebbe giunto anch'egli a miglior vita. Ma nella comprensione dell'originaria prossemica degli effigiati, ci si guadagna in specie seguendo il gesto proprio di Francesco, il quale indirizza lo spettatore con la mano destra, e l'indice ben puntato, alla memoria del figlio (come se quest'ultima fosse un po' nascosta alle sue spalle) e, per tramite di lui, allo stesso altare.

²⁴² TARALLO 2013/2014, p. 166. Nell'Ottocento, per esempio, così CATALANI 1845-1853, II (1853), p. 51: «Finalmente ad un pilastro dell'arco d'ingresso [alla Cappella Mastrogiudice] stanno affisse le memorie di alcuni personaggi di casa Ligorio, operate dal Sammartino nel 1734» (al netto, ovviamente, dell'errata attribuzione a Giuseppe Sanmartino).

²⁴³ TARALLO 2013/2014, p. 167 (dov'è il riferimento al documento notarile, ivi pubblicato).

La memoria di Cesare Ligorio spetta a Domenico Antonio Vaccaro, com'è documentato in una polizza di pagamento risalente al dicembre di quel 1727²⁴⁴. Vaccaro, notoriamente versato in tutte le arti²⁴⁵, escogitò la cornice ricavando, dallo stesso blocco del medaglione porta-ritratto, la coppia di puttini che, flessuosi lungo i margini, fanno per reggere lo stemma di famiglia coronato. Con inclinazione anche pittorica, che era naturalmente qualificante nel suo linguaggio²⁴⁶, Vaccaro scolpì nell'ovale, a mezza figura e a rilievo non altissimo, un sedicenne aristocratico e dall'elegante candore, imparruccato e vestito alla moda. Lo distinse e lo valorizzò concentrando la descrizione degli accessori più in voga attorno alla mano sinistra: il copricapo di tendenza (del tipo a bicornio o tricorno), tenuto a braccio (come usava per non mettere in disordine la capigliatura d'artificio), il paio di nappe pendenti dalla fusciacca (che in tal genere d'abbigliamento cingeva il personaggio alla vita), e infine il guanto morbidamente sfoderato, uno di quei dettagli che tradiscono tanto la libertà d'atteggiamento del ritrattato quanto la studiatezza della sua posa da parte del ritrattista (fig. 58). Anche per questo micro-saggio di costume, in cui il repertorio rappresentativo si appunta sui complementi di vestiario, e in cui la disinvoltura sembra superare certa affettazione di sfoggio, il ritratto di *Cesare Ligorio* ha un posto tutto suo nella scultura funeraria napoletana dell'epoca e della tipologia monumentale che stiamo studiando²⁴⁷, né sembra prescindere da addentellati con la ritrattistica in pittura di segno il più moderno.

Chi eseguì il *Francesco Ligorio* – non è facile affermare se all'opera fosse ancora Domenico Antonio o un suo seguace – lavorò a specchio di Cesare: *qualis filius, talis pater*, verrebbe da dire rovesciando il famoso adagio latino. Identica è l'impaginazione della memoria, identico l'abito dei modelli. Volto maturo e pago, anche il Ligorio *senior*, però col gusto vigile della variazione, tiene tra il braccio e il fianco un tipico cappello, che sembra di foggia diversa da quella del figlio, mentre le nappe della sua fusciacca, meno appariscenti, si confondono quasi col gioco decorativo della cornice. Ma soprattutto entrambi gli effigiati presentano uno stesso dettaglio, curioso quanto voluttuario: un rivoletto della cravatta che scendendo dal collo si è sottilmente infilato in uno degli occhielli della giacca semisbot-

²⁴⁴ La polizza è in RIZZO 1979, pp. 58-59, doc. 35.

²⁴⁵ Su Domenico Antonio Vaccaro pittore e scultore si veda, almeno, il contributo d'insieme di LATTUADA 2005. Oltre al documentato *Ligorio*, al Vaccaro ritrattista in marmo sono state attribuite le effigi di Carlo Filippo Antonio Spinelli principe di Cariati (1726), la cui memoria fu realizzata *en pendant* rispetto al monumento di Carlo VI d'Asburgo, in Santa Teresa degli Scalzi; e della genovese Anna Maria Caterina Doria, in San Pietro a Majella, che non sembra prescindere, pur nella sua originalità e qualità, dal monumento dell'Arduino a San Diego all'Ospedaletto. Per questi due ritratti vaccariani cfr. FITTIPALDI 1980, p. 40, figg. 114-116. Inoltre è documentato, come suo lavoro precedente, il busto in medaglione del regio consigliere Francesco Raetano nella sua cappella, ancora in San Pietro a Majella (1707: RIZZO 2001, pp. 30, 233, docc. 195-196, 200).

²⁴⁶ Non sembrano conoscersi, peraltro, ritratti dipinti di Domenico Antonio.

²⁴⁷ Val la pena di riportare, al riguardo del *Cesare Ligorio*, un passo di RIZZO 1979, p. 54: «sono evidenti la morbidezza del modellato e la vivace aderenza naturalistica che si puntualizzano nella mano sinistra, fragile e delicata, quasi femminile, che stringe il soffice guanto cadente e, nello stesso tempo, trattiene la berretta piegata a forma di cono, particolare più unico che raro nella iconografia coeva».

tonata. Chi scrive non sa dire se a un accorgimento siffatto – che si nota più spesso nei ritratti dipinti, e d'area pure extra-napoletana – possa corrispondere un qualche significato, magari lieve, in un 'codice' nella moda del tempo; di certo questo vezzo partecipa di una libertà d'impostazione, in definitiva poco solenne, e spruzzata di mondanità, alla quale era pervenuta la ritrattistica funeraria napoletana dell'epoca in vari suoi esemplari. E semmai il particolare, replicato non per difetto d'originalità (una ripetizione siffatta, se acritica, sarebbe persino smaccata), ci evoca una sigla corrisposta, un indizio *sui generis* d'ereditarietà tra le due immagini – con un effetto d'unione, se si vuole, ben diverso da quello dei ritratti dei Gurgo. Federico Meninni, in una poesia cui abbiamo accennato a suo luogo, quella sul ritratto che il Vacchetta *junior* fece al Vacchetta *senior*, dà la parola addirittura alla Natura: «Discepolo dell'Arte ecco io somiglio. / Anzi (o stupor dell'opre tue leggiadrel!) / immagine del padre io feci il figlio, / tu ritratto del figlio hai reso il padre»²⁴⁸.

II.11 Gaetano Ignazio Colacino

Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, addosso al pilastro al termine delle cappelle di sinistra (nell'attuale, deplorabile stato d'abbandono dell'edificio)²⁴⁹, e rivolto verso la navata, è il monumento di Gaetano Ignazio Colacino, risalente, come dall'iscrizione, al 1730 (figg. 59-60). La sua configurazione verticale, con quel tono come longilineo e garbato, è dovuta innanzitutto all'adattamento, da parte di chi disegnò la composizione funeraria, allo spazio del pilone, e ben risponde poi, nella piccola urna, alla giovinezza dell'effigiato. A porre la memoria fu Francesca Anastasio, la madre, donna privata del suo unico figlio poco più che fanciullo, ovvero emblema cristiano della sofferenza.

Lo studioso d'oggi è dispensato, stavolta, da una descrizione piana dell'opera, e del ritratto a mezza figura, perché a ciò servono ancora benissimo le righe (singolarmente trascurate sinora) scritte nel 1855 da Carlo Padiglione, monografista della chiesa suddetta e delle sue molte memorie: «Sta sopra alla scritta di alto e tondo rilievo, scolpito in marmo bianco, il busto di lui: lunghi e ricciuti capelli gli scendono dal capo che à l'aspetto giovanile e sorridente, volto verso la destra. Veste giubbone ornato di bottoncelli a maniche larghe e riversate sulle braccia; il giubbone è aperto in modo che lascia vedere la camicia stretta alla gola da grosso nodo di roba, le cui punte scendono lunghesso il petto senza simmetria alcuna. Con la destra mano vien sorreggendosi una fascia che lo stringe alla cintura; nella sinistra mano à un libro che, diviso per metà dal suo dito indice,

²⁴⁸ MENINNI 1705, p. 240. Si veda *supra* nel presente studio.

²⁴⁹ BORRELLI 2000.

tiene presso al petto»²⁵⁰. Lo scrittore quindi descrive, al di sopra del medaglione col ritratto, lo stemma dei Colacino, «un lupo rampantesi su per monti» (stemma divolto e rubato)²⁵¹, e coglie l'occasione per biasimare il fatto che esso fosse sormontato da una corona: in quanto ciò dimostrava, a detta sua, «come anche nello scorso secolo era in voga il mal vezzo che famiglie poco conte ed ignobili innalzassero sugli stemmi corona»²⁵².

Sebbene manchino a tutt'oggi dati d'archivio che certifichino la paternità del bellissimo *Gaetano Ignazio Colacino*, la spettanza a Bottigliero proposta concordemente dalla critica non sembra in discussione, vista l'aderenza, stilistica e prim'ancora sentimentale, in primo luogo col *Francesco Saverio Gurgo* in Santa Teresa degli Scalzi²⁵³. È chiaro che quando lo scultore venne incaricato di ritrarre nuovamente qualcuno andatosene in età verdissima, in pratica un altro ragazzo, egli si ricordò del giovane *Gurgo*, suo primo capolavoro nel genere, compreso quell'abbigliarsi tutto d'*élite*.

Col *Colacino* si rinnova nella Napoli di primo Settecento, e forse si porta a estrema conseguenza, il tipo funerario del rampollo scomparso prematuramente, dunque ingiustamente, e che intenerisce e commuove al solo guardarlo, con quell'aura di purezza emanata dal soggetto, o, meglio, pretesa per lui dalla committenza. Uomo non ancora fatto, il *Colacino*, come già il *Gurgo* e il *Ligorio*, partecipa di quello spirito del ritratto con cui, più che onorare qualcuno per le imprese compiute o i meriti acquisiti, si piange chi è stato reciso troppo presto, risvegliando nei vivi, a ogni occasione, quella particolare coloritura, incolmabile e irragionevole, della nostalgia. È il ritratto al quale il ritrattato non ha mai neppure lontanamente pensato; è l'immagine di cui hanno bisogno coloro che sono rimasti, per reagire a una morte improvvisa come un rapimento.

Questo spirito è espresso a pieno dall'epigrafe funeraria nel drappo marmoreo, alla quale ci si è già riferiti evocando la committente Francesca Anastasio. Infatti l'iscrizione è tutta un'eco di doloroso ricordo per l'adolescente di belle speranze, delizia e amore dei genitori finché visse, il solo erede e l'unico devotissimo figlio perduto: sorta di ritratto parallelo e letterariamente sostenuto di Gaetano Ignazio, cuore e insieme tristezza di madre. È da rimarcare per quest'epitaffio, al pari di quello licenziato per i Ligorio solo pochi anni prima, la paternità di Matteo Egizio²⁵⁴, di nuovo chiamato all'elogio memoriale di un altro giovanissimo ritrattato, si vorrebbe dire coetaneo e compagno del

²⁵⁰ PADIGLIONE 1855, p. 153.

²⁵¹ Furto antecedente al 1999: lo stemma è segnalato e riprodotto nel catalogo *ARTE RUBATA* [2000], pp. 32-33, fig. 152.

²⁵² PADIGLIONE 1855, p. 153.

²⁵³ BORRELLI 1970, p. 186, propone l'attribuzione del *Colacino* a Bottigliero, per corrispondenza di stile con i *Gurgo*. Si veda poi lo studio di FITTIPALDI 1973, pp. 257-258. Cfr. la scheda del *Colacino* in D'ANGELO 2018, pp. 296-298 (con bibliografia).

²⁵⁴ EGIZIO 1751, p. 315.

precedente. Ciò è prova, d'altra parte, di una serie di consuetudini tra committenti e letterati ed eruditi, comparabile in sostanza a quella tra committenti e artisti.

Eppure il confronto tra i nostri Francesco Saverio e Gaetano Ignazio (ma non sarebbe inappropriato convocare anche Cesare Ligorio in questa partita) si fa ancor più coinvolgente quando ci si appunti sulla gamma di variazioni impresse dallo scultore all'effigie più recente, trascorsi quindici anni da quel banco di prova. Bottigliero nel 1730 poteva ricorrere ormai al suo proprio bagaglio tecnico-figurativo, togliendone lo spunto inventivo, e con la rinnovata freschezza che l'esperienza e la voglia di sperimentare gli permettevano, in specie, s'intende, nella specialità del ritratto. Le dita del *Colacino* danno l'impressione di scivolare in una morbidezza un po' indefinita e nascosta, il cui effetto è pittorico e quasi lirico. Il contrapposto gestuale è praticamente l'attacco di un passo di danza. Allo sguardo verso destra corrisponde l'avanzamento del braccio, col distacco dal fianco (posa da evidenziare in una plausibile comunione, crediamo derivativa, con la pittura), creando un buco ombroso su quel lato, mentre, al capo opposto dell'ideale chiasmo, l'ultimo boccolo della parrucca si è sollevato, con tutta la verosimiglianza del caso, sulla spalla sinistra (laddove, per esempio, nel *Gurgo* le estremità della parrucca ricadono sugli omeri in bell'ordine e simmetrico). Rispetto all'aria d'assenza in cui è immerso il *Gurgo*, poi, il *Colacino* è presente in un leggero sorriso sulle labbra sottili, suggerendo qualcosa a metà tra la soavità spontanea e l'ammiccamento confidenziale. Insomma il *Colacino*, se possibile, esce da un distillato d'eleganza raffigurativa e di spirito comunicativo, misto a un abbrivio di ponderato dinamismo nella posa, addirittura superiore a quanto non si noti nel *Gurgo*. Bottigliero – sempre se di lui si tratta – era andato approfondendo le possibilità del ritratto maschile e giovanile alla moda (Teodoro Fittipaldi parlò per il *Colacino* di un tipo di *dandy* avanti lettera).

II.12 Ferdinando Cammarota e Cesare Bosco

Tra l'agosto e l'ottobre del 1734 – lo si sa dai documenti – Bottigliero veniva pagato per il «mezzo busto e frondaggio» destinati al deposito del regio consiglier Ferdinando Cammarota nella chiesa dello Spirito Santo²⁵⁵. Lo scultore, dunque, era stato incaricato di eseguire, oltre al ritratto in marmo bianco, la ghirlanda d'alloro grigia di bardiglio che incornicia il personaggio, attributo qualificante dell'effigie ed elemento classico sempre valido (la particolare bicromia è consueta nell'architettura e nell'ornato della Napoli barocca: si pensi appena a Fanzago). La realizzazione del monumento, «tutto

²⁵⁵ Riferimenti documentari su questo lavoro sono in FIENGO 1983, pp. 186-187. Cfr. anche LUCCHESI 2005-2006, pp. 478, 497, docc. 105-106; e *infra*, *Appendice documentaria*, nn. 20-21. Cfr. la scheda del *Cammarota* in D'ANGELO 2018, pp. 245-248 (con bibliografia).

di marmo bianco con controzoccolo di pardiglio»²⁵⁶, si basava su un progetto dell'ingegner Michelangelo Porzio, che produsse un risultato dalle linee sobrie e geometriche, improntate a una sorta di classicismo neo-cinquecentesco, con un sarcofago squadrato a trapezio e sormontato da una grande voluta, tra i quali elementi è incastonato il medaglione inghirlandato col ritratto ad altorilievo. La messa in opera del sepolcro fu affidata al marmoraro Gennaro Cimafonte (fig. 61).

Originario di Serino nel 1667, Ferdinando Cammarota era un avvocato famoso e stimato di Napoli. Poco dopo la metà del Settecento, un collega quale il giureconsulto Filippo de Fortis, patrizio di Sessa Aurunca, nel proprio *Governo politico* elogiava «la sua integrità e dottrina», tanto conclamata «che quasi tutt'i compromessi e laudi di cause intricate e rimarchevoli si rimettevano a lui»²⁵⁷. E così ne continuava a parlare: «Alla fine infastidito di una molesta e continua inconvalescenza, se ne passò all'altra vita nel mese di luglio dell'anno 1728, della corta età di anni 61, e fu sepolto nella chiesa dello Spirito Santo in una sua cappella, ch'è l'ultima a man destra; ed ivi vedesi il suo marmoreo ritratto ed epigrafe». Infine dal De Fortis è citato il figlio del Cammarota, Giuseppe, che prometteva «di rinnovare le glorie paterne» nel foro²⁵⁸.

In quello stesso 1728, dunque poco prima che il Cammarota morisse, la cappella fu venduta a lui e ai suoi figli ed eredi, con regolare atto, da Marcella de Albis, moglie di Domenico Mari, com'è detto nelle lapidi laterali del basamento del deposito. Ma è ancora una volta dall'epigrafe funeraria vera e propria, incisa nel 1734 al centro, che ci è rivelata tutta la portata della perdita del personaggio, presso le istituzioni come nella famiglia. Posero il monumento la vedova Chiara Balzerano («implexa luctu continuo») e i figli («inconsolabiles»), e la memoria di lui si volle far vertere, ovviamente, sul profilo alto del magistrato, che più saggio e onesto non ve n'era ai suoi giorni, ma anche sul marito dolcissimo: da cui il bel contrasto, s'immagina, tra la veste pubblica del Cammarota e quella domestica. Dalla seconda parte della lapide apprendiamo, inoltre, che il primo a raggiungerlo nella morte e ad accompagnarlo nella memoria, sia pur solo in sede epigrafica, e accrescendo il dolore in specie di lei, fu tristemente il figlioletto nato alla coppia per ultimo, bimbo amabilissimo, e chiamato col nome di suo padre, ma strappato all'abbraccio materno quando aveva appena tre anni.

L'acquisizione del sacello costituisce un episodio quasi paradigmatico – e che qui vale la seguente digressione – circa l'assoluta ed edificante probità del Cammarota nelle memorie del Banco e della Casa e chiesa dello Spirito Santo, del cui governo egli fu membro. Lo si evince da un memoriale di argomentazioni su una controversia legale (tarda rispetto alla nostra cronologia, ma non per questo inservibile), in cui si discute sulla legittimità della concessione gratuita, fatta nel 1748 a

²⁵⁶ LUCCHESI 2005-2006, p. 497, doc. 105. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 20.

²⁵⁷ DE FORTIS 1755, p. 112.

²⁵⁸ *Ibidem*.

Francesco Maria Medici, anch'egli governatore, del diritto di sepoltura per sé e i suoi discendenti (mogli comprese), sotto una cappella allora costruenda nella sacrestia della chiesa dello Spirito Santo²⁵⁹. Si specifica che la concessione al Medici, il quale dal canto suo rivendicava meriti particolari nella gestione del Banco, riguardava «la sepoltura solamente, o sia la fossa», con la facoltà tuttavia «di apponere nella lapide della medesima fossa l'armi sue gentilizie»²⁶⁰. Ma poi insorsero delle ragioni per cui il governo dello Spirito Santo, svariati anni dopo, intese impugnare tale concessione, ritenendola nulla; donde la causa col Medici. Senza dettagliare ulteriormente la questione, il punto che c'interessa verte sulla differenza tra le due modalità d'ottenimento degli spazi: si sottolinea in sostanza che, diversamente dal Medici, il Cammarota per la sua sepoltura non aveva goduto di una concessione da parte dei colleghi governatori, poiché lui stesso non volle mai approfittare della sua autorità in tale contesto, né fece pesare i suoi meriti, né ancora si avvalse delle sue prerogative di magistrato pubblico, e piuttosto, sdegnando scorciatoie o privilegi senz'altro alla sua portata, preferì acquistare il sacello, come chiunque altro (*quilibet e populo*), da un soggetto privato che ne aveva il patronato²⁶¹. Il che doveva essere percepito ai tempi come un agire esemplarmente virtuoso, tanto da 'fare giurisprudenza' in questo genere di contese. Del ritratto del Cammarota posto nel suo sepolcro, e di esso quale elemento di spiccata diversità dal Medici, non si fa specificamente parola nella relazione in argomento, ma si può pensare che nessuno avesse da ridire contro la visibilità e la riconoscibilità conseguite, anche in plastica effigie, nel legittimo sacello, da un ex gover-

²⁵⁹ VECCHIONI 1783. L'autore della relazione, Michele Maria Vecchioni, giudice della Gran Corte della Vicaria, si ricava alla fine del testo, insieme alla data, il 17 marzo 1783.

²⁶⁰ Ivi, p. 18.

²⁶¹ Seguono alcuni passi salienti riguardo al Cammarota, riportati in contrapposizione al Medici. Ivi, p. 28: «Don Ferrante Camarota ambiva, secondo il pensare di tutta la gente culta e sensata, di acquistare una cappella con una gentilizia sepoltura. Era stato egli governatore del Banco dello Spirito Santo nella sede di avvocato, sede assai più attiva di quella che si occupano nello stesso governo da' benestanti e da' negozianti. Aveva oltre a ciò da avvocato col suo consiglio regolato il Banco lungo tempo. Ma tuttavia, tra per essere quel probo e degno uomo ch'era, per cui una fama somma meritatamente ha lasciata, e per essere un dottissimo giureconsulto, non si fece mai entrare in mente di poter fare un tale acquisto nella chiesa del Banco, nella quale, appena avesse, come suol dirsi, *pipitato* [il corsivo è nell'originale], l'avrebbe conseguito. Ma condusse avanti il suo governo con quella illibatezza che si doveva, terminandolo senza che l'opera sua avesse, neppur per sogno, ricevuto menomo compenso.

Durando non di meno in lui lo stesso desiderio di fare per la sua famiglia l'accennato acquisto in qualche chiesa, e forse (per l'affezione contratta colla chiesa dello Spirito Santo per esserne stato governatore, e per averla col suo consiglio ancora lungo tempo assistita) desiderando di far quivi propriamente questo acquisto: si dica di grazia a qual partito egli ricorse? Forse a domandare una tal concessione al governo, quando già egli n'era da fuori, come avrebbe potuto ottimamente fare, perché allora ogni difficoltà sarebbe cessata, massimamente allora quando l'acquisto su i suoi meriti, nascenti dal suo consultore, avesse voluto far fondare? No: neppure questo credette l'uomo onoratissimo e religiosissimo, che con decoro suo e del governo avrebbe potuto farsi. E perciò al partito durissimo appigliossi di fare un tale acquisto per mezzo di compra da farne da altra famiglia, la quale aveva una propria cappella e sepoltura in quella chiesa [...]. Ivi, p. 30: «Don Ferrante Cammarota per gli additati suoi meriti non aveva neppur avuto il coraggio in tutto il tempo, non che del suo governo, ma nemmeno della sua avocazia, di cercare una sepoltura nella chiesa dello Spirito Santo, qualunque mai fosse stata; e divenuto regio consigliere (essendo *senatore*, come dice appunto l'iscrizione), pure per acquistarla, credette doverla da un particolare comperare. [...] Finalmente don Ferrante Cammarota, ancorché già consigliere, nondimeno per tutte le additate cause non consegue altro dal Banco che l'autorizzazione alla compra da lui fatta (cosa che regolarmente non si nega ad alcuno in casi simili), come eziandio che senza spesa s'avessero potuto intromettere i cadaveri [...].»

natore del luogo: e ciò anche, o soprattutto, per l'irreprensibile e disinteressata condotta da lui allora tenuta, e degna di memoria ancor per molti anni a seguire.

Ma si osservi appunto il ritratto del Cammarota (fig. 62). Se da un lato la voluta compostezza del modello si accompagna a una rappresentazione contratta, come per un'energia bloccata, dall'altro è certo che di nuovo Bottigliero ritrae da par suo, dimostrando un lavoro sempre attento d'individuazione fisionomica. E non sembra in dubbio che per quest'effigie oltremodo seria, inflessibile, e denotante il rigore e l'autorevolezza del solido uomo di legge, lo scultore abbia tratto partito da una maschera funeraria, o comunque da qualche immagine del giureconsulto (corrono sei anni dalla morte di lui all'esecuzione del ritratto marmoreo). Su quella base l'artista dovè mettere l'accento della sua essenziale interpretazione (mista a una dose d'immaginazione?), sì che i due brevi segni verticali e paralleli incisi tra le sopracciglia ad aggrottare la fronte tradiscono l'atteggiamento studioso, il persistere di pensieri, la concentrazione di chi prepara un difficile intervento forense o medita le più efficaci strategie argomentative. Ma quest'aspetto arcigno non è meno idoneo a evocare la rettitudine del funzionario tutto d'un pezzo e dalla moralità intransigente. Sapiente è la resa chiaroscurale del volto, per solchi non profondi in un'asciutta fisionomia. A differenza della maggior parte dei suoi effigiati, nel *Cammarota* lo scultore opta per la raffigurazione di un solo braccio, il destro, nel cui gomito si raccoglie il più dei risvolti del panneggio e della profondità del rilievo, e alla cui mano (che purtroppo ha perso l'indice) è unicamente affidato l'assai contenuto gesticolare del modello. Alla fine si ha quasi l'impressione che l'assetto del ritratto risulti da una specie di compromesso tipologico, tra la mezza figura e il mezzo busto.

Il *Cammarota* ha, nella ritrattistica di Bottigliero, una sorta di 'gemello diverso' in *Cesare Bosco*, altra mezza figura ad altorilievo entro medaglione²⁶², nella Cappella di San Cristoforo in Santa Maria di Monteoliveto (fig. 63)²⁶³. Cesare Bosco, originario di Montella, e anch'egli avvocato di grido, fu nominato da Carlo di Borbone consigliere prima e assessore poi della Regia Generale Soprintendenza, come registrato ancora dal De Fortis, il quale ne trascrisse pure l'epigrafe del deposito, datata 1740 e posta «sotto marmorea statua», dicendolo morto all'incirca settantenne²⁶⁴. Ma la fiducia di re Carlo, il cui nome compare nella lapide, quasi che al Bosco premesse di ostentare il proprio *curriculum* nell'ultimo corso amministrativo sotto la nuova dinastia regnante, gli venne inoltre dimostrata dall'incarico di educatore di Ferdinando IV²⁶⁵.

²⁶² Sul *Bosco* cfr. la scheda in D'ANGELO 2018, pp. 251-252 (con bibliografia).

²⁶³ Per questa cappella cfr., nella letteratura moderna, VENDITTI 1999, pp. 58-59, fig. 6 a p. 529.

²⁶⁴ DE FORTIS 1755, pp. 115-116.

²⁶⁵ CIOCIOLA 1877, p. 151.

Il confronto tra il *Cammarota* e il *Bosco* si rende d'obbligo in partenza per il disegno complessivo dei due monumenti, essenzialmente sovrapponibili, ed entrambi posti *in cornu Evangelii* nelle rispettive cappelle (figg. 61, 63). Analogie esistono anche nell'esito compositivo e formale dei ritratti, in specie per certe caratteristiche dei volti, ma le effigi si apparentano soprattutto per essere circondate da identiche, e a loro volta vive e carnose, ghirlande d'alloro in bardiglio. La qualità scultorea di questi turgidi brani floreali, cui la semplicità candida delle composizioni sepolcrali assicura un forte stacco, complice il colore scuro del materiale, va riaffermata e valutata in uno col ritratto, nonché accreditata, pure nel caso del *Bosco*, allo scalpello di Bottigliero. D'altronde non si può che pensare, proprio in ragione della medesima configurazione dei due depositi, che il monumento del *Cammarota* allo Spirito Santo sia stato preso a esempio per la realizzazione di quello del *Bosco*, magari dietro l'esplicita volontà del diretto interessato, il quale dové vedere nella memoria del collega la via più adeguata per eternare la propria. E in tale scelta emulativa rientrò il coinvolgimento dello stesso scultore per lavorare, da specialista ormai richiesto, al ritratto e al serto d'alloro.

Eppure Cesare Bosco non mancò di distinguersi (fig. 64). Diversamente dal *Cammarota*, il suo ritratto ha il volto ruotato verso l'esterno della cappella, mentre con l'indice della mano destra invita lo spettatore a osservare il dipinto all'altare, preesistente al monumento, e raffigurante il titolare del sacello, *San Cristoforo*, opera di Solimena. L'altra mano, come d'abitudine, ma sempre col gusto della variazione, tiene all'altezza della vita un libro tra le cui pagine è infilato l'indice. Il viso è serio, eppur non accigliato come quello del *Cammarota*, e appartiene a un uomo maturo, ma che ha conservato una parte di floridezza, a onta della pelle abbondante sotto il mento e del contorno un po' appesantito degli occhi. Voglioso di non chiudersi in sé stesso, di non isolare la mente nei meandri cavillosi della professione, il *Bosco* non disdegna di dialogare coi suoi ospiti, e la sua effigie, pur senza particolare enfasi, ma con bastevole eloquenza, chiama gli altri alla partecipazione. Da tale punto di vista, al netto delle fisionomie propriamente facciali dei modelli, parimenti efficaci, si deve rilevare come il *Bosco* appaia meglio svolto nel complesso, sia per la distribuzione dei volumi che per il trattamento del panneggio, rispetto al precedente del *Cammarota*, più schiacciato e meno mobile nel medaglione, e certo penalizzato, nell'espressività del corpo, dalla presenza di un solo braccio.

Ci si può chiedere, d'altro canto, se la franchezza del ritratto del *Bosco*, questa sua autenticità appena rassegnata dall'incombere degli anni, non possa aver in qualche modo a che fare con l'ansia da lui mostrata nell'allestimento, ben in anticipo, della memoria di sé nel marmo: egli infatti morì il 24 febbraio del 1752²⁶⁶, ma già nel 1740, quando forse doveva sentirsi al colmo della carriera, aveva provveduto a far approntare il proprio ritratto inghirlandato. Non per nulla nell'iscrizione, in cui si

²⁶⁶ DE FORTIS 1755, pp. 115-116.

dichiara tutta la consapevolezza dell'avvicinarsi della fine («vergente jam aetate»), il regio consigliere non figura come dedicatario in senso stretto, cioè di un'iniziativa altrui, ma come protagonista attivo nel disporre la propria sepoltura («sepulcrum / sibi vivus extruxit»). E fu egli stesso che regolò, nel dicembre di quel 1740, il pagamento a Bottigliero «per la medaglia da lui fatta e terminata», e quindi da consegnare al marmoraro Gennaro de Martino perché fosse sistemata a Monteoliveto²⁶⁷.

Nello studio della ritrattistica funeraria e delle relative prassi, tutto ciò costituisce un dato indubbiamente interessante, perché, a differenza della maggior parte dei casi, e di quelli qui esaminati, Bottigliero ebbe stavolta la possibilità di ritrarre il soggetto (o direttamente o con una mediazione disegnativa o pittorica) da vivo. Sta di fatto, mettiamola così, che le preoccupazioni del committente finirono per restituire idealmente alla sua effigie marmorea più d'un decennio di vita: ecco come il nostro Cesare, che visse più a lungo di quanto forse non immaginasse, guadagnava tempo contro il tempo allo sguardo dei posteri.

II.13 Irene Maresgalla e Pompeo Colonna

L'altro scultore di riferimento per la ritrattistica napoletana nei tempi in esame è Francesco Pagano²⁶⁸, più giovane di Bottigliero, e allievo, secondo De Dominici, di Domenico Antonio Vaccaro.

Al giovane Pagano sono stati ricondotti i ritratti a rilievo dei coniugi Irene Maresgalla e Pompeo Colonna, incastonati nella Cappella di Sant'Oronzo in San Pietro a Majella (figg. 65-66). Il margine di dubbio su tale autografia è in effetti piccolo, giacché è possibile, anzi probabile, l'ipotesi ricostruttiva di Vincenzo Rizzo, che ha portato questi ritratti all'attenzione degli studi, riferendoli appunto a Pagano. A parte i dati di stile, infatti, lo scultore ricevè nell'ottobre del 1727 un acconto «per due ritratti di marmo, uno di huomo e l'altro di donna» non altrimenti identificati, da parte del marmoraro Giuseppe Picci²⁶⁹, già incaricato del lavoro nella Cappella Gurgò – l'abbiam visto – e responsabile stavolta (sempre a detta del Rizzo) dell'ornamentazione della Cappella di Sant'Oronzo ora in parola²⁷⁰. Del resto è ben plausibile che il maestro marmoraro – vera figura professionale e all'incirca im-

²⁶⁷ Cfr. RIZZO 1979, p. 56, doc. 11.

²⁶⁸ Uno sguardo d'insieme sulla ritrattistica di Pagano, il principale 'concorrente' di Bottigliero nella specialità, è in ABATE 2009, pp. 84-85. Per un profilo dello scultore: ARTUSI 2014.

²⁶⁹ RIZZO 1979, p. 58, doc. 34. Si veda *infra*, nota 271.

²⁷⁰ Cfr. RIZZO 1981, p. 28. Tuttavia non risultano (stando all'utile raccolta compilata da PINTO 2019) documenti che attestino il nome di questo marmoraro quale responsabile della decorazione marmorea della Cappella di Sant'Oronzo in San Pietro a Majella. Eppure ciò – ad avviso di chi scrive – non penalizza eccessivamente l'idea del Rizzo d'identificare i ritratti non precisati, «uno di huomo e altro di donna», pagati da Picci a Pagano, in quelli appunto d'Irene Maresgalla e di Pompeo Colonna.

prenditoriale, ed effettivo ‘appaltatore’ delle opere di decorazione – ingaggiasse separatamente, scegliendolo più o meno in autonomia dalla committenza, uno scultore vero cui affidare i partiti di figura nei propri cantieri (lo si è già rimarcato altrove in questa trattazione). Nella fattispecie, inoltre, da una lettura completa della polizza di pagamento succitata sembrerebbe risultare che Pagano, «lavorante scultore», operasse più o meno stabilmente alle dipendenze di Picci, ricevendone difatti un mensile²⁷¹; e in questo rapporto di bottega il marmoraro si servì di lui, avviato se non già specializzato ritrattista, per realizzare appunto le singole effigi, con le quali – lo vedremo – si sarebbe completata la qualificazione del sacello. Infine il dato documentario, anche per cronologia, si accorda compiutamente col contesto in esame, visto che le due memorie vi furono poste l'anno seguente, nel 1728, come si sa da entrambe le iscrizioni dedicatorie²⁷².

Eppure questo è solo l'epilogo di una storia iniziata ben prima, e che ora val la pena di rievocare, in massima parte sulla scorta delle ricognizioni archivistiche e topografiche tardo-ottocentesche di Gaetano Filangieri principe di Satriano²⁷³. Dal compimento dei lavori dobbiamo rimontare sino al 1676, quando Irene Maresgalla, d'antica famiglia nobile leccese, e vedova (in seconde nozze) di Pompeo Colonna dei duchi di Zagarolo, acquistò una cappella, già dedicata a Santa Maria di Costantinopoli, nella chiesa di San Pietro a Majella, con l'intenzione di reintitolarla a sant'Oronzo, evangelizzatore, primo vescovo e protettore di Lecce, e di farne il luogo di sepoltura per sé e il consorte, nonché per i compatrioti leccesi che fossero di lì in avanti morti a Napoli. Sia pur di patronato privato, il sacello andava dunque a essere riconcepito quale sorta di *refugium* per la piccola nazione leccese, di stanza o di passaggio nella capitale del Regno, e rappresentata in testa dalla nuova proprietaria. Risalendo ancora nel tempo, si deve ricordare – con l'erudizione sacra dell'epoca – che nel 1661 a San Pietro a Majella si celebrò per la prima volta la festa di sant'Oronzo, sotto le cure dei leccesi dimoranti in città, e con la promessa di rinnovare per il futuro tale ricorrenza²⁷⁴. Ecco spiegato perché proprio in questa chiesa la Maresgalla si attivò allo scopo suddetto, rilevando una cappella e programmandone il riassetto²⁷⁵; cappella in riferimento alla quale anche nella successiva periegetica napoletana si ricordano gli onori al patrono di Lecce, celebrati, ogni 20 d'agosto, «con musica solenne»²⁷⁶.

²⁷¹ RIZZO 1979, p. 58, doc. 34 (con trascrizione parziale). Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 18.

²⁷² D. HIRENES MARES., HUIUS CAPPELLÆ FUNDATR. ANNO MDCCXXVIII; D. POMPEIUS COLUMNA, D. HIRENIS MARESGAL. MAR., AN. MDCCXXVIII.

²⁷³ FILANGIERI 1883-1891, II (1884), pp. 350-353, 419-424.

²⁷⁴ DE MAGISTRIS 1678, pp. 282-283.

²⁷⁵ Come suggerisce lo stesso FILANGIERI 1883-1891, II (1884), p. 351 nota 1.

²⁷⁶ PARRINO 1725, p. 170.

Di contro alle investigazioni del Filangieri su San Pietro a Majella, sono ancora poche le conoscenze prosopografiche di cui si dispone sui due nostri personaggi. D'Irene sembra che parli solo la sua cappella²⁷⁷. Pompeo, lungo le ramificazioni di Zagarolo dell'illustre famiglia romana, dovrebbe identificarsi col figlio di Giovanni II barone di Campochiaro e di Artemisia Frangipani, il quale Pompeo ebbe tra i suoi zii l'accademico linceo Fabio Colonna, che nel 1639 lo nominò erede universale e particolare (incaricandolo, peraltro, di erigergli una memoria in marmo nella propria cappella all'Annunziata di Napoli)²⁷⁸.

Nell'atto notarile di compera della cappella, rogato il 9 settembre del 1676, non c'è riferimento specifico all'opportunità d'includervi i ritratti che avrebbero immortalato la Maresgalla e il Colonna. Di lei si vorrebbe conoscere in specie la data di morte, per misurare anche nel suo caso – al pari di quello del marito – la distanza temporale tra l'evento e l'ultimazione della cappella, cioè per evidenziare, con più sicuri dati alla mano, il carattere di commemorazione ben postumo anche in riguardo della donatrice (aspetto su cui torneremo brevemente qui appresso per i suoi possibili riflessi nella lettura d'ambo i ritratti); e da questa discrasia cronologica deriva forse il *lapsus* del Filangieri stesso, che giudicò le effigi cose seicentesche: «Le quali due sculture, di maniera esse pure abbastanza larga, e relativamente corretta, se guardasi al tempo in cui furono condotte, van notate come ricordo del fare grandioso della scuola scultoria del secolo XVII, cui al certo dovette appartenere l'artefice che le intagliò»²⁷⁹.

Ci sfuggono inoltre le circostanze nelle quali, così tanti lustri dopo l'impegno contratto dalla Maresgalla, si diede finalmente compimento al progetto decorativo e memoriale, ormai negli anni venti del Settecento, quand'era coabbate dei celestini Ludovico Grassi, nominato nella lapide pavimentale del sacello, dove quest'ultimo si dice adornato per intero nel 1723, data in cui dovrebbe essere compresa la pala d'altare col *Sant'Oronzo* di Francesco de Mura. Poi però, nel 1728, si è visto, venne il turno delle effigi. Esse sono collocate, entro ovali, al centro dei lunettoni nel registro superiore dei muri laterali del vano (i cui archi a ogiva ci ricordano l'identità gotica dell'edificio), con la Maresgalla, titolare dell'impresa, posta dalla parte del Vangelo, ed entrambi i personaggi coi volti di tre quarti e rivolti alla parete dell'altare.

Sul fronte proprio della ritrattistica, infine, è lecito chiedersi se questa situazione di posteriorità così macroscopica nell'esecuzione della *Maresgalla* e del *Colonna* non abbia in qualche modo condizionato la gamma espressiva dello scultore, ovvero diminuito – si direbbe fisiologicamente – la

²⁷⁷ Rimontano a tempi troppo antichi per i nostri interessi le notizie sulla famiglia Marescalla («una delle prime famiglie nobili di Lecce, della quale appaiono memorie sin dall'anno 1057») in DELLA MARRA, TUTINI 1641, pp. 237-238.

²⁷⁸ Cfr. FARAGLIA 1885, p. 674 nota 1; pp. 717, 745-749.

²⁷⁹ FILANGIERI 1883-1891, II (1884), p. 353.

mimesi, la vivezza individuale degli effigiati e l'aderenza al loro presente, innanzitutto nel senso dell'epoca storica d'appartenenza. In discussione non è il livello formale delle sculture, semmai l'eventualità di una raffigurazione un po' generica, anziché inconfondibilmente ritrattistica, per una nobildonna e un nobiluomo eleganti, e balzati quasi d'improvviso in pieno Settecento dal secolo precedente, e fatti partecipi, con implicito anacronismo, della moda più attuale; cioè passando, se si vuole, da un'esteriorità ipoteticamente ancor tutta seicentesca e spagnolesca alla moderna immagine, quasi 'imborghesita', certo 'mondanizzata', della ritrattistica aristocratica a Napoli nel tempo austriaco²⁸⁰.

II.14 Gaetano Argento

Nella scultura memoriale e di ritratto durante la prima metà del Settecento a Napoli, un posto di spicco spetta senz'altro al monumento di Gaetano Argento in San Giovanni a Carbonara, chiesa allora del convento di eremitani di Sant'Agostino (fig. 67). L'indiscussa notorietà dell'Argento, d'origini cosentine, morto sessantottenne il 31 maggio del 1730, e uno dei giureconsulti più illustri all'epoca nella capitale e nel Regno, reggente della Regia Cancelleria e presidente del Sacro Consiglio, renderebbe pressoché superfluo anche il minimo accenno alla sua vita e alla sua carriera. La fama del monumento negli studi storico-artistici si deve, per giunta, al coinvolgimento diretto di un architetto del nome di Ferdinando Sanfelice, amico dell'Argento, e progettista sia degli allestimenti effimeri occasionati dai funerali di lui²⁸¹, svoltisi nella stessa chiesa, sia del sepolcro marmoreo posto *in cornu Evangelii* nella cappella, dedicata all'Epifania. Questa cappella era pervenuta in dono all'Argento dalla comunità agostiniana sin dal 1719²⁸², e il nuovo proprietario provvide via via ad aggiornarla, in specie con ornamenti di marmi, e commissionando per l'altare una pala raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (perduta in un incendio nel 1884), la cui paternità nella periegetica napoletana oscilla tra il tardo Solimena e il giovane De Mura²⁸³. Un testimone oculare quale De Dominicis raccomandò la Cappella Argento in quanto cosa «degnà da vedersi, così per la bella architettura, come per il buon gusto dell'ornare»²⁸⁴, senza tuttavia aggiungere nulla sulla statua.

²⁸⁰ Devo tuttavia precisare che il giudizio sulle opere dipende dalle uniche fotografie, dal basso, e non eccezionali, a nostra disposizione (né la cappella è particolarmente luminosa, fattore che finisce per stimolare e dilatare lo spazio dell'interpretazione).

²⁸¹ Per gli apparati effimeri del funerale dell'Argento si veda MANCINI [1968] 1997, pp. 139-140, e figg. 107-108.

²⁸² FILANGIERI 1924, p. 99.

²⁸³ Ivi, pp. 101-102.

²⁸⁴ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 1231.

Dalle iscrizioni dedicatorie poste nel deposito e nel pavimento della cappella sappiamo che il sepolcro fu eretto da Margherita, l'unica figlia sopravvissuta dell'Argento, dopo la morte del padre. Ma ispiratore dell'iniziativa fu nientemeno che Pietro Giannone, da Vienna, come apprendiamo dal suo epistolario, mentre Francesco Ventura, nipote dell'Argento e anch'egli alto magistrato, dovè affiancare Margherita nell'impresa, se non ne fu il responsabile effettivo. Saputo dei pomposi funerali in preparazione, e reputando queste manifestazioni «aperte frali», il Giannone aveva piuttosto suggerito al Ventura «che in San Giovanni a Carbonara, infra' tumuli di que' uomini illustri per arme, pensasse a farne erigere un simile per suo zio, perché così meglio ne *sarebbe stata* conservata la memoria»²⁸⁵.

Statua a ogni effetto, e a suo modo imponente, grande al naturale, l'*Argento* vi è rappresentato appunto a figura intera, e flesso su uno dei ginocchi (il sinistro sul cuscino, e nascosto dal panneggio, l'altro sollevato e visibile), con un braccio portato al petto, l'altro staccato e di lieve tre quarti in direzione dell'altare: il tutto secondo una tipologia del ritratto funerario – come si è sempre sottolineato, e come si è ricordato anche qui a proposito del *Francesco Rocco*, risalente a oltre mezzo secolo prima – in voga a Napoli lungo il Seicento²⁸⁶. Da questo punto di vista, quello dell'Argento è un vero e proprio *revival*. È sempre scivoloso – senza disporre di documentazione circostanziata – il tentativo di attribuire alla committenza una precisa intenzionalità nella produzione, o in una particolare inclinazione, di un'opera d'arte; ma è almeno lecito chiedersi se, nella fattispecie, non si sia voluto esplicitamente rispolverare quel tipo funerario statuario, devoto e ginocchioni, ammantato con ricchezza, che sembrava fuori moda, ovvero esaurito nelle sue possibilità espressive. Un cosciente ritorno al passato avrebbe potuto pure indicare un segno di lustro e distinzione; certa magniloquenza d'impianto, certa enfasi raffigurativa, dal canto loro, ne guadagnavano di sicuro, nell'onorare colui ch'era stimato già dai contemporanei il 'principe' tra i giuristi di quella stagione, e meritevole di una sepoltura fuori dell'ordinario. Fatto sta che l'idea di memoria dell'Argento è di un'ambizione non comune (almeno rispetto a quelle d'altri suoi colleghi del tempo), a cominciare dalle proporzioni e dall'assetto dell'intero monumento sepolcrale, a tutta parete. In specie il poderoso paludamento conferisce un ampio e struttivo volume alla figura, col risultato di un'indubbia solennità, dove non sembra esservi margine per un'inflexione personale o un contatto accostevole.

La statua fu scolpita da Francesco Pagano, che lavorò sulla base del progetto sanfeliciano del monumento. Il nome dello scultore in quest'impresa è attestato perlopiù nelle fonti periegetiche²⁸⁷. Ma su

²⁸⁵ Cfr. la lettera di Giannone da Vienna al fratello Carlo a Napoli, del 29 luglio 1730, in GIANNONE 1983, p. 730. Si veda al riguardo il commento di NICOLINI 1942, p. 358.

²⁸⁶ Cfr. FITTIPALDI 1980, p. 107. Sul sepolcro dell'Argento cfr. inoltre PACELLI 1987, pp. 232-236, cui si devono considerazioni pure sulla professione e sulla carriera del personaggio, specialmente in campo giurisdizionalistico, e quindi sul 'riflesso' che l'autorità da lui conquistata ebbe nella statua che lo ritrae.

²⁸⁷ Per esempio S. Palermo, in CELANO [1692] 1792, I, p. 150.

tale paternità e sulle aspettative di qualità specifica della statua – compresavi, evidentemente, la caratura ritrattistica – è soprattutto utile una polizza di pagamento, del 1733, nella quale si precisa che Pagano, cui Sanfelice dava un acconto sul prezzo del lavoro, avrebbe consegnato la scultura solo dietro l'approvazione, non (come ci si aspetterebbe) dell'architetto e responsabile della cappella, ma dell'ancor imperante Solimena²⁸⁸. L'illustre e anziano maestro continuava a rappresentare con tenacia la massima garanzia per la riuscita del brano propriamente di figura in un complesso diretto da un ex allievo quale Sanfelice. Salvo constatare, poi, che l'inserimento della statua sull'alto sepolcro non sembra dare un esito particolarmente proporzionato allo scenario marmoreo compiuto, giacché quest'ultimo è meno svettante rispetto a quello progettato dall'architetto, ed è privo, probabilmente per il poco spazio in altezza, del gruppo di putti sostenenti lo stemma gentilizio, visibile appunto nel progetto (fig. 68)²⁸⁹. Né la critica è stata clemente nel valutare l'esito formale della statua, più o meno in relazione al contesto²⁹⁰. Ora, se in effetti l'*Argento* ha un passo, un tono meno fluido rispetto ad altri ritratti di Pagano, di contro si troverebbe difficilmente un'altra statua, intesa come effigie individuale, in cui si sia provato a temperare la rassomiglianza del volto con un tipo non altrimenti che solimenesco: tendenzialmente accigliato e serio, in età matura ed elevato dall'esperienza, secondo un risultato avvicinabile, dopotutto, a quello che il pittore non solo dava ad alcune sue figure, ma metteva a punto nel suo stesso celebre autoritratto, *grosso modo* coevo²⁹¹.

Sul presupposto solimenesco – quasi una regola non scritta, che però dà la misura della *longa manus* del maestro in quegli anni – s'innesta d'altronde un fatto anche più particolare attinente al ritratto del commemorato. Che il parere decisivo per licenziare l'effigie marmorea dell'*Argento* dovesse essere di Solimena era una circostanza praticamente necessaria – e a suo tempo ancor più lampante di quanto forse non appaia a noi –, vista e considerata la recente (e meno recente) esperienza del pittore su quel terreno. Tornano utili, al riguardo, le indicazioni ricavabili dal ben noto resoconto a stampa (1731) dei funerali del magistrato in San Giovanni a Carbonara, caratterizzati da sontuosi apparati, degni di un sovrano o di un alto prelato, e riprodotti puntualmente nelle incisioni, altrettanto conosciute dagli studiosi. All'organizzazione delle esequie, come accennato, attese il Ventura. Chi ne stese la descrizione, Vincenzo d'Ippolito (anch'egli presidente del Sacro Regio Consiglio), ricorda Solimena quale autore dell'*imago* dell'*Argento* nel tondo dipinto in grisaglia alla base dell'obelisco eretto sulla scalea della chie-

²⁸⁸ Cfr. RIZZO 1999, p. 24. La polizza è ivi, p. 118, doc. 245. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 19.

²⁸⁹ Sui progetti di Sanfelice per il sepolcro nella cappella dell'*Argento* si veda essenzialmente MANCINI [1968] 1997, pp. 140-142, e tavv. 21-22, che illustra i due disegni conservati a Capodimonte.

²⁹⁰ Cfr. pure FITTIPALDI 1980, p. 107, per il quale l'*Argento*, «pesante e retorico, in forme plastiche schematiche, evidenzia preoccupazioni d'ordine compositivo e strutturali»; RIZZO 1999, p. 24: «fatto sta che quella statua risulta non solo una delle meno felici del Pagano, ma è troppo grande rispetto al suo clamoroso berniniano scenario».

²⁹¹ Per l'autoritratto di Solimena cfr. quanto sintetizzato *supra*, nel capitolo sul ritratto e la poesia.

sa (fig. 69): tondo in cui, secondo una composizione allegorica ampiamente impiegata dal maestro, e qui declinata in funzione del celebrato, figurava «la Giurisprudenza, che mostrava il ritratto del defunto all'Istoria, la quale stava scrivendo su d'un gran libro, sostenuto dalle spalle d'una figura d'un vecchio che rappresentava il Tempo, i fatti più gloriosi ed insigni di lui»²⁹². Se da un lato non v'è dubbio che a Solimena spettò l'idea dell'intera allegoria, dall'altro è interessante che l'estensore si preoccupi d'isolarne ed enfattizzarne proprio il contributo ritrattistico a celebrazione dell'Argento: sì da definire l'artista «unico ed insigne pittore de' nostri tempi, che colla sua gran perizia ha di gran lunga avanzato tutti li pittori che son giammai stati al mondo, avendolo così espresso al vivo, che raffrenava il cordoglio di chi il mirava, stimandolo non estinto, ma vivo»²⁹³. L'autorevolezza di Solimena valeva bene – ci mancherebbe – la topica letteraria del ritratto così vero da supplire all'assenza, sostituendosi al corpo, e riempiendo la vista di chi accorse a quell'estremo saluto. Un simile ritratto, poi, ma più grande, sventava, da solo, entro un medaglione stellato in cima al maestoso mausoleo effimero realizzato all'interno della chiesa, in corrispondenza dell'altare maggiore, dove la macchina idealmente rivaleggiò, almeno per un po', col celebre monumento quattrocentesco di re Ladislao di Durazzo.

Ma la conoscenza tra l'Argento e Solimena, quasi coetanei, era di data precedente²⁹⁴, e l'«omaggio» ritrattistico del secondo in morte del primo ne rappresentò in realtà il suggello. Dal De Dominici si ha notizia, intanto, che Solimena ritrasse la moglie del giurista calabrese, Costanza Merella, indirizzandole, a rinsaldare il suo rapporto coi coniugi, un sonetto propiziatorio in argomento, riportato dal biografo: Solimena, in versi topici e puliti, chiede ispirazione divina per ritrarre la bellezza della donna, ma soprattutto le augura che «da parte miglior» di lei – quella «alta, immortale, del bello [...] nell'anima raccolto» – venga espressa dalla penna forbita del marito, laddove lo sforzo del pittore non arriverebbe «che al fral del volto»²⁹⁵. Il componimento – e dunque il ritratto fatto alla Merella immediatamente a seguire – dovrebbe risalire al 1713, in quanto l'artista vi accenna alla «doglia» provocatagli dalla morte del nipote Orazio, scomparso il 23 luglio di quell'anno²⁹⁶. Cronologia con cui è coerente, peraltro, una seconda indicazione presente nel sonetto, e relativa stavolta al *cursus* personale dell'Argento, di cui si dice che stava allora salendo «a somma gloria»: verosimile allusione all'imminente sua ascesa alla presidenza del Sacro Regio Consiglio²⁹⁷, avvenuta nel 1714²⁹⁸.

²⁹² FUNERALI 1731, p. VIII.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ BOLOGNA 1982, p. 51.

²⁹⁵ DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), pp. 1157-1158. Cfr. LOTORO 2016, p. 124.

²⁹⁶ F. Sricchia Santoro, in DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014, III (2008), p. 1184 nota 168.

²⁹⁷ La circostanza è confermata da GROSSI 1820, p. 150: «Ma quello che lo rende assai degno di gloria [Solimena] si è di aver coltivato le lettere, ed essere stato amico favorito delle Muse. Basterà, per un saggio, riferire qui la composizione poetica che fece a Costanza Merella, in atto che far dovea il di lei ritratto, allora quando il suo marito Gaetano Argento era per esser promosso alla carica di presidente del Sacro Regio Consiglio».

Sebbene De Dominici non lo ricordi, è molto probabile che Solimena, contestualmente, in quello stesso giro d'anni, avesse avuto modo di ritrarre l'Argento medesimo, nel pieno della vita e al culmine delle cariche pubbliche sotto il governo austriaco: non abbiamo più (o non conosciamo ancora) il ritratto nell'originale pittorico, ma da esso, o da un disegno autografo, dipende senz'altro l'immagine incisa del magistrato, utilizzata (almeno questa fu la principale destinazione) ad apertura della succitata relazione delle esequie (fig. 70). Tale ritratto a stampa s'impone per il livello qualitativo (ben tradotto dall'incisore, di cui non compare il nome) nella tessitura chiaroscurale del panneggio e del volto; d'intensa e profonda presenza, quest'ultimo, e i cui tratti, pur individualizzati, sono tutt'uno con la concezione formale del tipo maschile solimenesco (come dicevamo sopra per la statua): vivide le labbra, fiero in particolare lo sguardo, con le sopracciglia che s'inarcano alte sugli occhi, in guisa di neri accenti circonflessi; e forte, su ogni cosa, il senso d'onorabilità comunicato dal personaggio. Ma questa incisione non dovrebbe dipendere dal ritratto dipinto da Solimena nell'apparato funebre sopra descritto (semmai è vero il contrario), e anzi traduce un'idea più antica; a suggerirlo basterebbe già l'aspetto di buon vigore con cui vi appare l'Argento, sensibilmente più giovane rispetto all'età in cui morì, cioè, come detto, alla soglia dei settant'anni.

A riprova di ciò, in proposito, la presente ricerca ha permesso d'individuare – nel vastissimo campo della ritrattistica a fini editoriali – almeno una redazione del ritratto pubblicata in precedenza, e derivata dal medesimo prototipo di Solimena, sebbene di ridotta grandezza. Essa compare nel primo volume *Delle scuole sacre*, opera postuma del conte palatino e giurista Domenico Aulisio, edita nel 1723 da suo nipote Nicolò Ferrara Aulisio, che la dedicò all'Argento, di cui provvide a far incidere il ritratto da Andrea Magliar (insieme a quello dello zio Domenico, pure inciso da Magliar)²⁹⁹. Qui l'Argento è accompagnato dalla didascalia celebrativa «Hunc Astræa virum genuit, Rhamnusia nutrit / Inque ulnis fovit Pallas, Apollo suis», firmata da Andrea Martone, professore di greco (fig. 71).

II.15 Andrea e Giovan Michele Giovine

Tra i risultati più noti di Pagano nella ritrattistica ci sono le due mezze figure marmoree dei fratelli Andrea e Giovan Michele Giovine di Girasole, pezzi autonomi (come i Gurgo), entro nicchie affrontate nelle parteti ai lati dell'altar maggiore della Santissima Annunziata, detta Nunziatella, la nuova

²⁹⁸ Per il dato, a titolo indicativo, cfr. GENCARELLI 1962.

²⁹⁹ AULISIO 1723.

chiesa del Noviziato dei Gesuiti a Napoli³⁰⁰, di cui i Giovine si distinsero come specialissimi benefattori (figg. 72-73). Giovan Michele era morto nel 1731, mentre Andrea, reggente del Consiglio Collaterale, e tra i due il personaggio eminente, scomparve il 6 febbraio del 1734³⁰¹. Pagano vi lavorò subito dopo il *Gaetano Argento* (che nel 1733, l'abbiamo visto, si andava sottoponendo a Solimena per l'esame finale): infatti nel marzo e nell'agosto del 1734, come assicurano le polizze di pagamento, Nicola Giovine, nipote d'Andrea *ex fratre* ed erede, pagava lo scultore per la coppia di ritratti, che costò 110 ducati, a immortalare i due «in quella [chiesa] eretta dal quondam signor duca reggente Giovine suo zio»³⁰². Di Pagano sono pure i rilievi marmorei con *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista*, posti rispettivamente sopra i ritratti di Andrea e di Giovan Michele.

I Giovine erano personaggi in vista, e avrebbero conservato quella visibilità sino ai nostri giorni: un diritto prestigioso che essi si erano guadagnato tutto. Il primo marzo del 1734 il padre generale Franz Retz aveva intanto approvato che si situassero «nella chiesa del Noviziato i due consaputi busti nelle nicchie già preparate colle iscrizioni sepolcrali», e che si dovesse accordare «alla di lui casa la cappella maggiore abbellita dal defonto di marmo», attendendo la consulta locale per decidere, inoltre, se concedere «la sepoltura anche a' di lui discendenti»³⁰³.

Poco dopo i fatti, Carlo Nardi, patrizio d'origini fiorentine a Napoli³⁰⁴, nel suo *Ragguaglio storico-genologico* della famiglia Giovine di Girasole (1736: una fonte sinora trascurata dagli studiosi della Nunziatella), non manca di riservare ampi encomi alla vita esemplare – pia, attiva e generosa – dei fratelli, due dei quattro figli di Bernardino Giovine e di Anna Caterina Semino, nobildonna genovese. A noi interessa soprattutto il ricordo della munificenza operata dai medesimi verso istituti, congregazioni e chiese di Napoli, cosa che conferì loro il ruolo, più o meno mediato, d'importanti committenti e patrocinatori di opere d'arte e d'architettura. La tribuna della Nunziatella n'è la prova più splendida ed eloquente, oltre che uno dei maggiori episodi di riconoscimento e di celebrazione dell'iniziativa privata, espletatasi tramite larghi donativi, in uno spazio sacro pertinente alla Compagnia di Gesù, e nevralgico quale l'altar maggiore, come ora si dirà meglio.

³⁰⁰ Un'importante descrizione della Nunziatella nella periegetica napoletana più prossima al rinnovamento dell'edificio è quella di D. Pullo, in CELANO [1692] 1758-1759, V, pp. 145-150. Sull'edificio cfr. ora la monografia di BISOGNO 2018.

³⁰¹ *Avviso di Napoli* del 9 febbraio 1734, n. 8: «Nel dopo desinare di sabbato [6 febbraio 1734] passò da questa a miglior vita il regente del Consiglio Collaterale don Andrea Giovine, il di cui cadavero fu portato ad umare, coll'accompagnamento del regio ministero, alla chiesa della Santissima Annunziata, Noviziato de' padri della Compagnia».

³⁰² Polizze in RIZZO 1979, p. 56, doc. 14, e in RIZZO 1989, p. 39, doc. 52, p. 40, doc. 54. Le sculture furono saldate a Pagano nell'agosto del 1734. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 22.

³⁰³ Il documento, una lettera del generale Francesco Retz, è in BÖSEL 1985, p. 468.

³⁰⁴ Letterato ed erudito, si distinse tra gli scrittori di genealogie. Era «del ramo [di quella famiglia] allignato in Montalto, antica e nobile città della Calabria Citeriore, e degno nipote del fu don Francesco Nardi avvocato di chiaro nome ne' Tribunali di Napoli, e in ogni genere di letteratura versato [...]». Cfr. ROGANI 1765, pp. 281-283.

Di Giovan Michele, «d'un vivo zelo di carità verso Dio dalla prima sua fanciullezza infiammato»³⁰⁵, si rammentano per l'appunto l'animo sempre dedito alla beneficenza verso il prossimo, l'assidua frequentazione di vari sodalizi per opere di pietà, l'assistenza di giovani vogliosi di entrare in ordini religiosi ma senza mezzi, e di fanciulle povere o disgraziate da dotare. Per via testamentaria egli lasciò, ad esempio, «un pingue capitale al Seminario dell'Arcivescovato di Napoli, acciocché col frutto di quello potessero, non men nella pietà che nelle lettere, allevarsi giovani nati di padre e madre napolitani di nota civiltà ed onestà, i quali, disiderosi di destinarsi allo stato ecclesiastico, non avessero potuto per la strettezza delle loro case effettuarlo»³⁰⁶. E ancora, tra i destinatari dei suoi propositi benemeriti rientrarono i Gesuiti: «molte migliaja di ducati diede anch'egli [Giovan Michele] per la fabbrica della bella e magnifica chiesa del Noviziato della Compagnia di Gesù, volgarmente appellata la Nunziatella, sopra a Pizzofalcone, per la cui nobil costruttura e leggiadrissimo abbellimento contribuì ancora considerabilissime somme il duca reggente don Andrea suo fratello [...]; onde grata la Compagnia ha ad amendue loro innalzate in quella, e propriamente nelle mura laterali del maggiore altare, *le statue di finissimi marmi: e sono le prime che si veggano, almeno in Napoli, nelle chiese della Compagnia*»³⁰⁷.

Notazione, quest'ultima, particolarmente degna d'interesse, in quanto vi si mette in risalto, se non l'unicità, al minimo la peculiarità insita nell'omaggio verso privati benefattori da parte dei padri gesuiti di Napoli, in riconoscenza dell'attivismo profuso nel decoro del Noviziato (la questione merita d'essere ripresa in séguito, a proposito di un successivo caso eccezionale di memoria sepolcrale, e di ritratto individuale, presso la Compagnia a Napoli: il cardinal Francesco Antonio Fini al Gesù Nuovo, nel 1743).

Andrea Giovine attese invece agli studi di legge, e, da esponente di punta di quel ceto 'togato' sempre più in ascesa tra Sei e Settecento, si avanzò in una folgorante carriera nell'amministrazione e nella magistratura vicereali. Di lui si esalta lungamente l'instancabile impegno nei gravosi uffici pubblici cui sovrintese, e non meno la prodigalità permessagli dalle ingenti ricchezze accumulate, e spesa in fondazioni di maritaggi, istituzioni di cappellanie, oltre che in «pingui sussidj» a favore di poveri o nobili decaduti; «spezialissime» furono, per esempio, «le sue benemerenze in pro dell'Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini, della congregazion de' Pii Operarij, della chiesa e casa di Sant'Eligio, della Compagnia di Gesù operate»³⁰⁸. In particolare, così facendo, Andrea si guadagnò dalla Compagnia «il segnalato titolo *d'insigne suo benefattore*», al punto di ottenere la concessione «che al duca don Niccolò [il citato nipote ed erede di Andrea] ed ai figliuoli di don Bernardino si fe' della sepoltura nel piano del principale altare della chiesa della Nunziatella,

³⁰⁵ NARDI 1736, p. 115.

³⁰⁶ Ivi, p. 118.

³⁰⁷ Ivi, p. 119 (mio il corsivo).

³⁰⁸ Ivi, p. 149.

nobilmente adornata ed in notabil modo beneficata da lui, in virtù di spezial facoltà al padre Domenico Manulio provinciale della Provincia del Regno di Napoli dal padre Francesco Retz generale comunicata, leggendosi: *Avendo riguardo alle distinte benemerenze del fu illustrissimo signor duca reggente don Andrea Giovine suo dignissimo zio, e nostro insigne benefattore*³⁰⁹.

Ma tra i due Giovine il ruolo emergente nel contesto della Nunziatella spettò ad Andrea. La sua effigie, si ricordi, è posta *in cornu Evangelii*, alla destra liturgica, secondo una gerarchia d'importanza che non ha bisogno d'essere precisata oltre. Come ha sottolineato Vincenzo Rizzo, d'altra parte, fu Andrea il «vero spirito munifico» dell'impresa decorativa, celebrato al massimo grado nella lapide sepolcrale inserita nel pavimento della tribuna nel 1734³¹⁰. Qui lui, da solo, è commemorato come il mecenate che «aram, aream, apsidem, auro pictura marmore, basilice ornavit», comprendendo gli affreschi di Francesco de Mura nel catino absidale, datati 1732, e le tele di Ludovico Mazzanti, e rendendo l'idea di un'incrostazione ornamentale d'ogni pregio; quindi la Compagnia, «gratiæ memor», solennizza la concessione al Giovine di quel luogo quale tomba per lui, l'erede Nicola e gli altri venturi esponenti della famiglia³¹¹.

Riguardo alla sistemazione dei ritratti nel presbiterio, poi, possono farsi e proporsi altre riflessioni più circostanziate; e a tal scopo, senza che sia necessario riconsiderare l'intera vicenda progettuale e realizzativa della Nunziatella, val la pena di riesaminare almeno un momento specifico di quell'*iter*. Sulla scorta delle consultazioni dei padri gesuiti al Noviziato, indagate per primo da Filippo Iappelli S.I., sappiamo che nel 1731 si discuteva dell'idea di chiudere ogni apertura, porte e coretti, della tribuna della chiesa, al fine di garantire la continuità delle superfici preziose, cioè «l'unione non interrotta de' marmi»³¹². La proposta era di Vincenzo Campione (personaggio di cui si riparlerà più avanti, giacché anche di lui abbiamo in altra sede una memoria sepolcrale col ritratto), il quale interloquiva per queste questioni in specie con padre Domenico Ludovici, allora rettore del Noviziato e apprezzato poeta ed epigrafista (Giambattista Vico lo disse il «Tibullo cristiano»), ed essa doveva rispecchiare la volontà dello stesso reggente Giovine, pronto a trasmetterla ai «suoi architetti»³¹³. Non si tralasci, d'altronde, che il Campione è documentato quale mediatore nella commessa a Pagano dei ritratti marmorei dei Giovine, e della relativa spesa, per conto del committente Nicola, come risulta dalla

³⁰⁹ Ivi, p. 150 (dell'autore i corsivi).

³¹⁰ RIZZO 1989, p. 11.

³¹¹ Questo il testo dell'epigrafe: D. O. M. / ARAM. AREAM. APSIDEM. / AURO. PICTURA. MARMORE. / BASILICE ORNAVIT D. ANDREAS GIOVINE. / SOC. J. GRATIÆ MEMOR / IPSI, HÆREDIQ. D. NICOLAO GIOVINE, / ET QUIQUI EX EJUS FAMILIA ERUNT COGNOMINES / TUMULUM P. / AN. M.D.CC.XXX.IV.

³¹² IAPPELLI 1987, p. 26. BISOGNO 2015, pp. 52-53. L'identificazione tra il Campione documentato alla Nunziatella e il Campione pure documentato e sepolto ai Pellegrini fu posta dubitativamente già da IAPPELLI 1987, p. 26, seguito da BISOGNO 2015, p. 58 nota 45. Nulla osta a considerare la *lectio faciliior* come la cosa più verosimile.

³¹³ Come si ricava da una lettera del generale Retz, del 28 novembre del 1731, il quale invitava, in fondo, a non contraddire il Giovine: cfr. BÖSEL 1985, pp. 467-468.

polizza di pagamento a favore dello scultore nel 1734; il che potrebbe anche indicarci un coinvolgimento più profondo dello stesso Campione, quasi una sovrintendenza, in questo lavoro. Che fosse o meno studiata già in rapporto ai ritratti, l'opzione per una tribuna-chiostra, compatta nel suo splendente paramento marmoreo policromo, finisce per enfatizzare di più proprio le cavità d'ombra ospitanti i nostri Giovine, spettatori privilegiati, dalle loro nicchie, in guisa di palchetti laterali, nel teatro delle celebrazioni liturgiche. Il fatto principalissimo – lo si è detto sopra – è che ciò, insomma questa prerogativa davvero di pochi, avvenga nella tribuna, cioè nella cappella maggiore del tempio, la quale ben si presta di suo, per la stessa propria *facies*, all'effetto scenico. Anzi, a dir tutto, le nicchie vanno qui ad assolvere una funzione che si può apparentare, ovvero assimilare, a quella dei coretti (ragion per cui non ne occorre altri nelle pareti della tribuna, come si è appena visto); coretti i quali in generale, oltre che destinati naturalmente ai cantori, permettevano ad alcune persone, del dovuto rango, di assistere alle cerimonie del culto in posizione di favore. Saremmo tutti autorizzati, da questo punto di vista, e se non sembri irriguardoso, a vedere in un complesso più antico e altrimenti capitale, come la Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria a Roma (1647-1651), il prototipo barocco delle nicchie abitabili, a mo' di palchetti, coi ritratti, ai fianchi dell'altare³¹⁴. Ma, oltre a tutti gli ovvi e debiti distinguo del caso, una delle differenze precipue è nel fatto che in Bernini i due ritratti di gruppo sono presenti alla cappella e insieme partecipano di una profondità ideale grazie all'artificio prospettico delle colonne e della volta nel fondo delle nicchie stesse; laddove alla Nunziata le nicchie sono finite nell'incavo scuro del bardiglio e nella cornice intagliata in forme *rocaille*³¹⁵.

Discussi in passato dalla critica, tra apprezzamenti e diminuzioni³¹⁶, i *Giovine* sembrano indicare – nella lettura di Teodoro Fittipaldi – una soluzione che accorda la ritrattistica di matrice solimenesca, dalla retorica misurata, se non tipizzata, e un accento più fluente, ora più decorativo ora più realistico, facente capo a un Domenico Antonio Vaccaro³¹⁷. I lineamenti d'entrambi sono in larga parte improntati al naturale, e alquanto definiti dall'età: gli anni hanno scavato un po' le tempie di Giovan Michele, e ad Andrea hanno fatto calare le guance, mentre le teste non sono imbellettate da parruc-

³¹⁴ A questo proposito – e *mutatis mutandis* – si rammenti quanto scriveva LAVIN 1980, pp. 101-102, studiando appunto la Cappella di Santa Teresa di Gian Lorenzo Bernini, e ragionando sull'origine e il significato delle nicchie ivi ospitanti i membri della famiglia Cornaro, e di cui si rimarca la sostanziale novità: «L'ambientazione data dal Bernini alle effigi non ha veri precedenti nell'arte funeraria. [...] Le nicchie sono state definite palchi di teatro e in realtà, sebbene ancora non ve ne fossero a Roma, i palchi teatrali stavano entrando nella moda appunto in quel periodo [...]. Le nicchie ricordano anche i coretti che nel XVI secolo erano divenuti elemento consueto dell'architettura ecclesiastica romana; si trattava di aperture con balaustra nelle pareti fiancheggianti l'altare, riservate ai cantori del coro o ai dignitari che assistevano ai riti. Palchi e coretti appartengono entrambi a una linea di sviluppo che mirava, nei rispettivi contesti, a una concentrazione, auditiva e visiva insieme».

³¹⁵ Il che – ove non si stia generalizzando all'eccesso, o sfallando – ci rammenta finanche la passione per le superfici propria del discorso barocco, se non rococò, a Napoli, rispetto alla maggiore ricerca di spazialità nelle consuetudini di Roma (e nonostante le innovazioni d'un Domenico Antonio Vaccaro o, soprattutto, d'un Sanfelice in tal senso).

³¹⁶ Per un sunto del dibattito critico cfr. RIZZO 1979, pp. 49-50.

³¹⁷ FITTIPALDI 1980, p. 107: «La collocazione stilistica in orbita vaccariana (Domenico Antonio) non esclude alcune tangenze con la ritrattistica dei seguaci solimenesi priva della consueta pompa di parata ancorché di cerimoniosa verità».

che ricciute, sì da lasciare a vista quanto rimaneva delle capigliature (corti i capelli di Giovan Michele; lunghi alle spalle, nonostante l'ampia calvizie sulla fronte, quelli del fratello; figg. 74-75). E si pone (come quasi sempre) il problema della natura dei modelli – ritratti dipinti, maschere, calchi – che lo scultore ebbe a disposizione.

A quest'ultimo riguardo, Fittipaldi non scartava la possibilità di una dipendenza dei ritratti in esame da esempi pittorici³¹⁸. Ritratti dipinti di Giovan Michele e di Andrea sono segnalati dal Nardi nel refettorio dell'Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini, pio sodalizio di cui i due Giovine pure furono benefattori riconosciuti³¹⁹, ma non è stato possibile reperirli. Ora, stante la difficoltà di tali indagini, in specie nello stabilire i termini delle filiazioni, qualche elemento di riflessione in merito sembra potersi trarre dall'immagine incisa di Andrea Giovine, sempre vestito di toga, entro il consueto medaglione (fig. 76): immagine senz'altro destinata all'illustrazione libraria, e che si fa conoscere nel presente studio – se non erro – per la prima volta³²⁰. Questo ritratto a stampa, non recante i nomi del pittore e dell'incisore, si caratterizza nelle fattezze facciali per una ricerca di rassomiglianza apparentemente ancor più spiccata e dettagliata (si guardi, ad esempio, al neo sotto un occhio e alle sopracciglia un po' ispide e in parte incanutite), rispetto a quanto visibile nell'effigie marmorea, il cui volto, per uno sforzo di sintesi dello scultore e intrinseco al materiale, pare uscire dal confronto con un che di nobilitato, e meno pungente sotto l'aspetto epidermico. Altri dettagli, invece, e su tutti la fronte ampiamente stempiata e il modo di scendere dei capelli attorno agli orecchi e giù per i lati della nuca, trovano piena corrispondenza tra il ritratto inciso e quello scolpito.

Ciò detto, nondimeno, nella valutazione complessiva delle effigi alla Nunziatella non sembra che si possa prescindere dal livello formale, leggermente impari, mostrato dai due marmi: c'è da appuntare qualcosa, cioè, sulla resa globale, e in primo luogo sulle risultanze plastico-luministiche (che sono anche una questione d'applicazione tecnica) della coppia. La monumentalità insita nella recente prova dell'*Argento* lascia il posto a una compostezza diversa, meno enfiata. Il riferimento maggiore di Pagano torna a essere il maestro Vaccaro, e infatti è possibile persino notare qualche somiglianza di fisionomia tra il ritratto di Andrea Giovine e un esempio ben più antico riferito ad ambito vaccariano (tra Lorenzo e Domenico Antonio): il busto di Domenico Petra in San Pietro a Majella, collocato sin dal 1701³²¹. Lo scultore ha operato naturalmente in funzione della corrispondenza delle immagini dei Giovine, tra specularità e variazione, in una logica da *pendant*, di cui è spia, tra l'altro, il

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ NARDI 1736, pp. 117, 149-150.

³²⁰ Un esemplare è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XV.G.31.

³²¹ FITTIPALDI 1980, p. 83 (lo si veda nella riproduzione pubblicata ivi, fig. 5). LATITUADA 1992, pp. 653-654 (e fig. 13) sottolinea giustamente la componente berniniana nel busto del Petra.

motivo del lembo di toga fatto ricadere, in ambo i casi, e con egual calcolo, sotto la vita della mezza figura, appena oltre la mensola della nicchia, cioè nello spazio che idealmente è già dello spettatore: accorgimento solito, d'altronde, e il più economico, per suggerire la fluidità dei confini tra chi guarda e chi è guardato. Ma non si può negare che Andrea, entrambe le mani aderenti al corpo, presenti un trattamento più arrovellato, sfaccettato, dei panneggi, in cui l'infittirsi delle pieghe, in specie attorno all'avambraccio sinistro, drammatizza adeguatamente per chiaroscuro le superfici e, di riflesso, l'intera massa. A paragone, in Giovan Michele appare più asciutta la descrizione delle vesti, cioè semplificata nell'effetto plastico, con la luce che cade più uniforme sulle superfici, e quasi di pari passo la gestualità del modello è meno contegnosa, col braccio destro proteso lungo il fianco e con la mano (purtroppo priva del pollice) aperta e ruotante, analogamente, per quest'ultimo aspetto, al *Cesare Ligorio* di Monteoliveto, esempio vaccariano di certo studiato da Pagano.

II.16 Ettore Carafa della Spina

Nel momento aureo dei togati, che così in tanti si fecero ricordare e raffigurare nelle chiese di Napoli, la ritrattistica dell'antico e indigeno blasone acquistava un esemplare di spessore col monumento in marmo di Ettore Carafa della Spina, datato 1738, e conservato in San Domenico Maggiore, nella Cappella di San Bartolomeo (fig. 77), di cui quel ramo della famiglia aveva il giuspatronato³²². È risaputo, in tal senso, che la grande basilica domenicana di Napoli è stata nei secoli il tempio preferito e più ambito dai Carafa, questo illustrissimo casato partenopeo, per il patronato gentilizio di cappelle e per la sepoltura e l'erezione di tombe dei suoi membri.

Nato nel 1662, Ettore Carafa della Spina, duca di Forlì e conte di Policastro, rimasto fedele alla corona spagnola durante la congiura cosiddetta di Macchia (1700), all'avvento degli austriaci fu insignito quale principe del Sacro Romano Impero, e più tardi, nel 1725, ebbe confermati dall'imperatore Carlo VI i titoli ducale e comitale. Morì l'11 di marzo del 1728, sessantacinquenne, e, trascorso quasi un decennio, Ippolita Carafa duchessa di Chiusa (e contessa di Policastro), la quale ne aveva sposato l'unico figlio maschio (e successore in quel titolo) Gherardo, decise di commissionare il monumento funebre del suocero, accludendovi la memoria di tre dei propri figliuoli già defunti, e infine disponendo che lì sarebbero stati tumulati i propri resti e quelli dei discendenti. Tutto è tramandato nella lunga epigrafe funeraria. Quanto ai piccoli, il primogenito, in onore del nonno, si chiamava Ettore, e morì nel 1726, a poco più di un anno; il terzogenito, Giovanni (nome del capostipite di cui si compendiano le imprese nell'epigrafe), nel 1729, poco prima

³²² Una scheda del monumento è in PISANI 1996, pp. 118-119, cat. 84.

di compierne due; il quartogenito, Antonio, a tre anni, nel 1731. Poco mancò, peraltro, che nel gruppo da commemorare entrasse a far parte pure il secondogenito, Domenico, il quale morì anch'egli immaturamente, ragazzo di tredici anni, ma nel 1739, e dunque in séguito alla posa del monumento (mentre la sola Teresa, nata per ultima, ebbe una vita lunga, ereditando i feudi dei genitori, e con lei si estinse questo ramo della famiglia)³²³. Vien da chiedersi se non fosse proprio questa sequela di lutti precocissimi – che ci ricorda, per inciso, il tremendo tasso della mortalità infantile all'epoca, anche presso le classi alte – a esortare donna Ippolita, madre prosciugata, a quell'atto commemorativo nel sacello di famiglia del consorte.

Lo scavo d'archivio, già da altri effettuato, è stato decisivo, anche in questo caso, per la conoscenza dell'opera: in due polizze di pagamento, del marzo 1737 e dell'aprile dell'anno seguente (indicativa in specie la prima, per l'incarico allo scultore), si documenta infatti la commessa, in spettanze e procedimenti. Pagano eseguì la memoria marmorea, costata 200 ducati, «a tenore» di un disegno di Domenico Antonio Vaccaro, progetto da cui s'era plasmato un modello, anch'esso «riconosciuto» dal maestro, «da ampliarsi però secondo la grandezza e capacità del muro d'essa cappella», e sotto le direttive ancora di Vaccaro³²⁴. Quest'ultima specifica richiama, anche in chiave operativa, all'elemento tipologico e morfologico qualificante del monumento, destinato a essere montato a parete (si tratta del lato dell'Epistola) e senza poggiare su una base al suolo, nemmeno una mensola: il risultato è di una levità particolare, isolata, suggerita in specie dal medaglione col ritratto principale, concepito alla stregua di un ovale dipinto, con una cornice *rocaille*, impreziosita dal fiocco marmoreo intagliato, come a nascondere il chiodo d'appoggio. Nella polizza del 1737, inoltre, era precisato che «la figura del ritratto grande», il dedicatario principale Ettore, avrebbe dovuto essere «di rilievo d'un palmo avvantaggiato, e li piccoli a proporzione da sopra oncie otto»; e che il marmo da utilizzarsi fosse di qualità statuaria e candida, tanto per le figure come per gli intagli e il panno nel quale incidere l'iscrizione³²⁵.

Rivolto verso l'esterno della cappella, Ettore Carafa è ritratto a mezza figura in vesti da cavaliere, il quale – riprendendo la descrizione ottocentesca del Volpicella – «ha scrinati ed arricciati capelli, è coperto d'usbergo e mantello e cravatta e manichini, poggia sul fianco la sinistra mano con cui solleva il mantello, e ferma sul destro fianco il bastone del capitanato tenuto per un estremo con l'altra mano»³²⁶. Rispolverato ad arte, il corredo dell'uomo d'arme è, beninteso, quello nella versione da cerimonia (fig. 78). Ma soprattutto nel ritratto si evidenziano l'estrema raffinatezza del portamento e lo

³²³ Albero genealogico e notizie in SCANDONE 1907, tav. VIII.

³²⁴ Le polizze sono in RIZZO 1979, p. 56, docc. 16-17.

³²⁵ Ivi, p. 56, doc. 16. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 23.

³²⁶ VOLPICELLA 1847, p. 170, che fornisce, al solito, una descrizione dettagliata di tutto il monumento.

studio della posa, distaccato l'uno e appuntita l'altra; mentre il volto, un ovale pulito e lungo, non tradisce granché di personale, contingente, né, tantomeno, sanguigno: il tutto per un'eleganza accorta, leccata; un'eleganza da levriero e – pur senza contraddire l'efficacia dimensionale dell'altorilievo – di sapore quasi araldico. L'ostentazione di *status* supera di netto la concessione di sé al pubblico.

Ora, l'esegesi secondo cui una risultanza siffatta, in ordine sia al tipo che allo stile, insomma questa minore venatura di verità e d'accostabilità, debba leggersi d'un fiato con la natura aristocratica della committenza, di una committenza gelosa di prerogative e ancorata a formule di rito, ha o può avere del fondamento, sempre che il criterio non diventi motivo di rigidità interpretativa, nel passare di caso in caso. Un sentimento d'alterigia accampava pur sempre i suoi diritti in sede memoriale e rappresentativa. Di certo è che l'effigie del Carafa della Spina appartiene a una ritrattistica di stampo cesareo, rappresentata in sommo grado, nella scultura monumentale del periodo a Napoli, dall'imperatore in persona, il *Carlo VI d'Asburgo* in Santa Teresa degli Scalzi (fig. 40). Tale esempio dovè suggerire quel certo ritmo e protocollo gestuale, insieme al trattamento di certi dettagli esteriori, come l'armatura tirata a lucido, ma soprattutto indicò un filone plastico-ritrattistico di tono elitario, aulico, principesco: un dettato che, per il monumento carafesco in esame, il progettista Vaccaro non mancò di reinterpretare nella sua propria sensibilità figurativa e ornamentale.

Quanto alla raffigurazione degli infanti, quei figli detti nell'epigrafe dolcissimi e desideratissimi, il corpicino di Ettore sta tutto avvolto in fasce, come allora usava fare ai neonati almeno sino al compimento del primo anno, con la sola testina scoperta e posata su un morbido cuscino, ed è adagiato sul risvolto superiore del drappo marmoreo, sorta d'amaca triste per il riposo del minuscolo *gisant*. Il ritrattino costituisce di per sé un documento del costume e delle prassi del tempo riguardo al mondo dell'infanzia più tenera (fig. 79). Ai lati del medaglione, in bella simmetria, gli altri due fanciulletti a mezza figura, ciascuno «vestito di giubba e panciotto e manichini»³²⁷, sono per lo scultore, almeno in partenza, una coppia di putti un po' più sviluppati, ma poi, nella sollecitazione ritrattistica, assumono fisionomie di creature urbane e gestualità definite e distinte, e vestono altrettanto diversamente e di tutto punto, accomunandosi tuttavia dal recare un libro nelle rispettive mani sinistre, attributo che li vorrebbe, chissà, più cresciuti rispetto alla loro effettiva età agli occhi della dedicante e dei riguardanti.

L'esito celebrativo e ritrattistico che scaturì dall'esigenza particolare della committenza rende il monumento Carafa della Spina, *ipso facto*, un esempio senza dubbio singolare del genere. Questo gruppo di famiglia, inopinatamente riunito in morte per colmo di sventura tra gli ultimi arrivati, forma un raro quadruplo ritratto, dal nonno ai tre nipotini, e con la generazione di mezzo saltata a piè

³²⁷ *Ibidem*.

pari. Così come non si può fare a meno di pensare che i tre ritrattini, quasi per effetto di uno svecchiamento antiretorico, diano la sensazione di sostituire con la loro presenza un eventuale e più consueto cumulo di panoplie, che pure sarebbe convenuto a un'immagine e a uno schema memoriali in chiave diversa, ovvero più trionfale, in onore del Carafa della Spina. Al punto di dire, alla fine, che la soluzione complessiva del sepolcro tiene assieme, con una certa arditezza, e per quanto occasionalmente, le due possibili estremità del ritratto, quello da parata e quello nella culla: ovvero la pompa e la tenerezza, la gloria e la puerizia, messe e mostrate, se possibile, alla pari.

II.17 Gennaro Acampora

La duttilità di Pagano e le potenzialità dei suoi mezzi si evidenziano in un saggio tra i più brillanti, e a ragione stimati dalla critica, di tutto il secolo: il ritratto a mezza figura, scolpito ad altorilievo, di Gennaro Acampora in Santa Maria dell'Aiuto. Questa era la chiesa dei 'coltrari', cioè dei fabbricatori di coltri di seta, i quali avevano le loro botteghe nei pressi: l'Acampora, che morì sui quarantacinque anni, ne fu governatore e munifico benefattore, assicurandosi per tali meriti di pietà un posto d'onore all'interno.

Risalente al 1738, il monumento marmoreo si trova presso l'ingresso della chiesa, alla parete immediatamente a destra di chi vi entri, e ingloba, alla zoccolatura, l'acquasantiera (fig. 80); e qui, in un medaglione circondato di marmo verde, l'effigiato, che ruba l'occhio a ogni visitatore, ha a sua volta lo sguardo rivolto all'altar maggiore, all'icona della Vergine dell'Aiuto, verso cui dà l'impressione di voler invitare tutti i fedeli del quartiere. Tale collocazione, dunque, sembrerebbe essere stata ben studiata; e chissà se non si fosse addirittura pensato che la vicinanza alla porta funzionasse bene, in senso etimologico, per un commemorato di nome Gennaro (dal latino *januarius*, da *janua*: porta, uscita, ingresso; il mese di gennaio quale porta dell'anno), come si sa a Napoli in special riguardo del santo patrono.

A parte quanto ricordato nell'epigrafe, non conosciamo molto di scritto sull'Acampora, per cui, nonostante la notorietà del suo monumento negli studi, desta sempre una qualche sorpresa il fatto che uno dei ritratti scultorei più belli dell'intero Settecento napoletano appartenga a un personaggio in realtà, almeno per noi, dai natali o dalla carriera pubblica non così prestigiosi o altisonanti. Ed è altrettanto evocativo, per amore dei contesti e della loro identità storico-civile, che la squisita opera acquisti quel valore aggiunto conservandosi in un luogo così familiare per il dedicatario: onorato, in pratica, a casa. Accanto ai tanti esempi memoriali nelle più insigni chiese di Napoli, l'episodio in esame – in una chiesa non certo di prima grandezza da questo punto di vista – induce a ragionare sul-

la varietà diramata del fenomeno della ritrattistica funeraria all'epoca, e sulla relativa possibilità di ribalta, di rappresentazione pubblica, non necessariamente limitata ai soli esponenti dell'aristocrazia di più antica e chiara origine, o dell'amministrazione statale di più recente balzo socio-economico, gli uni come gli altri desiderosi, ormai pressoché alla pari, di occupare spazi e di farsi raffigurare negli edifici sacri della città³²⁸.

Se la memoria dell'*Acampora* è tutta concentrata nella sua immagine scolpita, dall'archivio siamo informati, oltre che sull'apporto di Pagano, sulla paternità del progetto del monumento. Con una polizza di pagamento del 1738, Donato Acampora, fratello e unico erede di Gennaro, e ricordato nell'iscrizione, finì di pagare Pagano per il «mausoleo commesso di marmo con diversi colori, con statua anco di marmo», costato 125 ducati³²⁹. Dallo stesso documento si apprende che il disegno e la direzione del lavoro spettano a un ex allievo di Lorenzo Vaccaro, Bartolomeo Granucci, architetto, scultore e soprattutto *designer* d'apparati, decori, arredi e oggetti, perlopiù operante nell'orbita di Solimena. Nella composizione Granucci pare che abbia tratto un po' d'ispirazione dal monumento di Gaetano Ignazio Colacino in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (fig. 59), anche se il paragone si regge soprattutto in rapporto allo spazio oblungo (in senso verticale) dove il sepolcro dell'*Acampora*, al pari dell'altro or citato, trovò collocazione. Tuttavia lo spirito mondano, la scioltezza di posa e la tendenza di costume propri del *Colacino* (attribuito, lo si ricorderà, a Bottigliero) sembrano in effetti essere richiamati nell'*Acampora*, quando con l'immaginazione si sostituisca, alla fine sagoma del giovane modello, la maggior sostanza d'un uomo più maturo e pingue. Volendo dettagliare, anche le rispettive parrucche presentano, come dire, la stessa volubilità asimmetrica nella ricaduta dei boccoli estremi sulle spalle (ma si differenziano nell'enfasi decorativa, maggiore nel *Colacino*, e nella tecnica, che vede nell'*Acampora* un uso più cospicuo del trapano a vista).

Difficile dire a che stadio Granucci si spingesse nella definizione dell'effigie in fase progettuale, o che grado d'apprezzo' di tale elemento propriamente figurativo gli competesse, poi, nel sovrintendere alla messa in opera; appare più chiaro, di contro, che la qualità del ritratto va accreditata tutta a Pagano. C'è qualcosa di circolare, di sinuoso, nella rappresentazione di questo gentiluomo alla moda, e tal estrema scorrevolezza ricade nelle capacità (anche tecniche) dello scultore. Tanto nella concezione come nella resa l'effigie appare, forse più che in altri casi, permeata di valori pittorici, a tratti persino atmosferici, ora nella mobilità ora nella parvenza tattile delle vesti, ricercate e insieme naturalissime (fig. 81). Negli incarnati, poi, l'*Acampora* ha mani come di velluto e volto come di cera; e su questa 'cera', per così dire, l'artista ha appena ricavato nel mento la caratteristica

³²⁸ A tal proposito cfr. le osservazioni di LABROT 2003, il quale cita il nostro *Acampora* quale figura emblematica che, a prescindere dalla nascita, mette innanzi i meriti personali come la vera giustificazione della propria memoria.

³²⁹ La polizza è in RIZZO 1979, pp. 56-57, doc. 18. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 24.

fossetta, ha tornito il labbro inferiore carnoso e ha rigonfiato leggermente la vena verticale in mezzo alla fronte. Lo spunto di noncuranza con cui l'effigiato si mostra lo affranca, infine, dalla compunzione devota o dall'etichetta a tutti i costi: egli – meglio diremmo – è a suo agio in un canovaccio individuale, esprimendo un suo proprio modo di essere devoto, di atteggiarsi verso l'esterno e di lasciarsi ricordare.

II.18 Francesco Antonio Fini

L'affermazione succitata di Carlo Nardi, nel panegirico sui Giovine di Girasole (1736), secondo la quale le sculture rappresentanti Andrea e Giovan Michele Giovine alla Nunziatella, cioè due ritratti d'individui particolari, erano i primi esempi di tal sorta a vedersi in chiese della Compagnia di Gesù a Napoli, trova conferma – indiretta, magari, ma di cui lo storico d'oggi è grato – nel fatto che il monumento del cardinale Francesco Antonio Fini, recante il suo ritratto bronzeo, al Gesù Nuovo, risale al 1743 (fig. 82), vari anni dopo quella concessione eccezionale nella chiesa del Noviziato sopra discussa (1734). Non che quel precedente avrebbe dato avvio ad alcuna consuetudine: chi conosce il Gesù Nuovo (ma anche un visitatore alle prime può averne contezza) sa bene come il deposito del Fini – con l'immagine del prelado e l'epigrafe a lui dedicata, insomma questa personalizzazione della memoria che altrove sarebbe normale – costituisca un *unicum* quasi clamoroso nel tempio della Casa Professa di Napoli. Eppure non va trascurato il possibile effetto 'apripista' di quanto accaduto coi Giovine: l'evento doveva essere stato in qualche modo metabolizzato, e non è escluso che abbia contribuito ad 'ammorbidire' i padri gesuiti in questa nuova occasione, peraltro diversa nei contorni.

Nato a Minervino Murge nel 1669, da famiglia di semplici origini, il Fini aveva iniziato la carriera ecclesiastica sotto gli auspici degli Orsini di Gravina, divenendo un protetto di Vincenzo Maria, futuro Benedetto XIII, e trasferendosi nel 1690 alla diocesi di Benevento da lui guidata, dove fu, tra l'altro, maestro di camera e aiutante di studio. Sempre su interessamento dell'Orsini, il Fini fu vescovo d'Avellino (e Frigento) dal 1722 al 1726, e arcivescovo titolare di Damasco dal 1724 allo stesso 1726, e successivamente ottenne la porpora cardinalizia col titolo di Santa Maria in Via, seguito poi da quello di Santa Maria in Trastevere. Figura assai addentro agli ambienti della Curia romana e alle relative manovre politico-diplomatiche, il Fini ebbe numerosi incarichi e benefici, ma non restò immune da polemiche sulla propria condotta, e si vide via via scemare la fortuna dopo la morte di papa Orsini (1730), subendo, tra l'altro, accuse e inchieste per lucri illeciti: era tempo di ritirarsi dalla scena

dell'Urbe³³⁰. Trasferitosi a Napoli, presso il cui governo diocesano doveva forse contare su qualche amicizia, e «dove condusse una vita assai edificante ed esemplare», il prelato vi morì il 5 d'aprile del 1743, poco prima di compiere settantaquattro anni, «con alto rammarico dei poveri, a' quali distribuiva copiose limosime»³³¹.

L'erezione del monumento nel Gesù Nuovo ricadde, infine, tra le responsabilità dell'arcivescovo di Napoli il cardinal Giuseppe Spinelli, esecutore testamentario del Fini, «dopo di aver adempiuto tutti i legati pii ai quali volle egli esclusivamente addetta la propria eredità», tra cui un prezioso calice per la Cattedrale d'Avellino³³². L'accento alla carità e alla prodigalità, del resto, è compreso tra gli elogi dell'iscrizione funeraria, all'interno del bel drappo marmoreo che campeggia nel prospetto del deposito; e viene il dubbio che il Fini si sia provato in qualche modo, durante la vecchiaia napoletana, a purgarsi dalle ricchezze cumulate negli anni romani, e, all'un tempo, a seminare i presupposti, altrettanto materiali, per l'innalzamento della propria memoria. A tal scopo egli dové innanzitutto ingraziarsi i gesuiti stessi con iniziative munifiche: certa, in questo senso, la sua devozione per un campione della Compagnia quale san Luigi Gonzaga (canonizzato di recente, nel 1726, proprio da Benedetto XIII), tanto da dichiararsi disponibile, per esempio, a finanziare un sontuoso altare a lui dedicato nella chiesa del Gesù Vecchio³³³.

Quello di Francesco Antonio Fini non rientra tra i volti più conosciuti della scultura napoletana nel periodo preso in esame in queste pagine. Il ritratto, stavolta un mezzo busto in bronzo, si trova in un medaglione con fondo di marmo verde, al sommo del deposito, ed è affiancato da due notevoli putti in marmo, uno in piedi e l'altro quasi seduto sul gradino: l'idea è quella che la coppia angelica abbia appena scoperto l'immagine del prelato spostando un drappo, lo stesso che in parte li avvolge (fig. 83). Innanzitutto la collocazione del ritratto in alto sulla struttura ne limita la presenza fisica nello spazio e la relazione visiva col riguardante: e questa sorta di discrezione dell'effigie potrebbe pure essere stata dettata, o almeno suggerita, dal contesto gesuita per come sopra spiegato (così come la configurazione stessa del monumento, compreso l'addossarsi a un pilastro, potrebbe ricalcare, stabilizzandola, la forma di una struttura temporanea). Poi, per l'impostazione facciale dura, l'espressione quasi torva e lo sguardo fisso, l'ecclesiastico appare dietro una scorza pressoché impenetrabile, e trincerato vieppiù dalla tipica berretta cardinalizia sul capo, mentre l'unico spiraglio è quello che s'intravede nella mozzetta appena sbottonata in basso. Ma quest'aspetto, pure al netto della difficoltà insita nel materiale, non sembra prescinde-

³³⁰ Per un profilo biografico del Fini cfr. almeno AJELLO 1997.

³³¹ CARDELLA 1792-1797, VIII (1794), p. 223.

³³² ZIGARELLI 1856, II, pp. 87-88.

³³³ IAPPELLI 1995, p. 130.

re dal rigore estremo di una maschera funeraria. A maggior ragione quando se ne faccia il confronto con un ritratto di lui d'altra natura e diversamente destinato: ad esempio quello che compare nella raccolta biografica, curata da Mario Guarnacci, di papi e cardinali da Clemente X a Clemente XII (1751), famosa per le sue incisioni, e dove il *Fini* si presenta in un'ordinarietà, se non bonaria, almeno più naturale e ingentilita, nel ritratto di Antonio David tradotto da Girolamo de' Rossi (fig. 84)³³⁴.

Lontano dalla caratura ritrattistica e comunicativa d'un Bottigliero, né facilmente avvicinabile a nomi d'altri artefici, il *Fini* è stato attribuito a Pagano da Gennaro Borrelli³³⁵. In tal caso, in riferimento al processo di lavorazione, lo scultore dovrebbe aver solo plasmato il modello in creta, lasciando a un fonditore specializzato la traduzione nel bronzo. E, sempre nell'ipotesi *pro* Pagano, un accostamento con la sua produzione implicherebbe soprattutto il richiamo al *Gaetano Argento* in San Giovanni a Carbonara, col volto del quale il *Fini* sembra condividere una certa tendenza alla frontalità stentorea, ovvero un certo livello di severità formale e di sodezza struttiva, a discapito di quegli accenti descrittivi e d'immediatezza che possiamo notare in altri ritrattati più o meno coevi e qui discussi.

Ma il problema della paternità del *Fini* resta per ora aperto. Ed è probabile che la questione sia in massima parte connessa proprio al materiale dell'opera, a quel *quid* intimamente prezioso e qualificante, in cui la critica non per nulla ha indicato il maggior merito del pezzo³³⁶. Significherà pur sempre qualcosa il fatto che, almeno per Napoli, e nella cronologia di cui ci stiamo occupando, risulti insolito un esemplare di ritratto in bronzo, del quale oggi, peraltro, si coglie poco dell'originaria doratura a causa della patina di scuro che lo copre. A nessuno potrà sfuggire, intanto, come un precedente siffatto nella capitale meridionale sia il mezzo busto a rilievo, su fondo parimenti di marmo verde, col ritratto, nelle fonti sempre detto «al naturale», di papa Innocenzo XII Pignatelli, già arcivescovo di Napoli, nel famoso cenotafio in Duomo, realizzato da Domenico Guidi a Roma nell'ultimo decennio del Seicento, su commessa del successore del Pignatelli sul soglio episcopale partenopeo, il cardinal Giacomo Cantelmo, che lo inaugurò nel dicembre del 1696 nella tribuna³³⁷. Il quale cenotafio, proprio nel quinto decennio del Settecento, tornava in qualche modo all'attenzione di molti, in

³³⁴ GUARNACCI 1751, II, coll. 495-496.

³³⁵ BORRELLI 1970.

³³⁶ FITTIPALDI 1980, p. 46: «Altro non rileva il ritratto del cardinale Francesco Antonio Finio [...] se non un'importanza intrinseca dovuta alla materia [...] ed un valore documentario per gli evidenti rapporti con l'ambiente romano per quanto attiene al disegno generale del monumento».

³³⁷ Cfr. STRAZZULLO 1959, pp. 250-251, che riporta le cronache di Domenico Confuorto. Per il monumento di papa Pignatelli, concepito quasi come una pala a rilievo, si rimanda alla monografia su Guidi di GIOMETTI 2010, pp. 95-98, 279-281, cat. 55.S (con bibliografia). Del mezzo busto napoletano nel medaglione si conosce il bel modello in terracotta al Museo di Roma, «una rappresentazione fedelissima, e quasi a grandezza naturale, di papa Pignatelli abbigliato con i paramenti ufficiali» (ivi, pp. 302-303, cat. 13.M).

quanto allora tolto dalla tribuna e spostato nella crociera (dov'è tuttora), per i lavori di ristrutturazione dell'abside al tempo dell'arcivescovo Giuseppe Spinelli (1741-1744)³³⁸.

Inoltre, in un aggiornamento settecentesco della *Guida* di Napoli del Sarnelli, nel 1752, il «bellissimo deposito» del Fini si dice fatto a Roma³³⁹, e non vi sono motivi per dubitare della notizia. Verso l'Urbe porta anche la notazione che il motivo 'classicissimo' dell'*imago clipeata* retta da due genii alati non era poi tanto frequente in ambiente napoletano a quel momento (ma nella seconda metà del secolo la soluzione sarebbe stata studiata e proposta in specie da Giuseppe Sanmartino). È probabile, d'altronde, che la permanenza e i pregressi contatti del Fini a Roma contassero ancora nell'indirizzare una scelta di gusto; così com'è possibile – lo si suggerisce – che qualcosa a tal proposito, magari una volontà precisa, venga fuori col ritrovamento, in archivio, tra l'altro, del suo testamento.

II.19 Vincenzo Campione

Sino al recupero relativamente recente della specifica polizza di pagamento in favore di Pagano – com'è accaduto in altri simili casi – il ritratto di Vincenzo Campione, conservato nell'Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti (fig. 85), era perlopiù creduto dagli studiosi un'opera di Bottiglieri³⁴⁰. Nel documento, del maggio del 1746, si parla di un «rilievo di marmo a mezo busto che deve servire per il ritratto nell'avello del quondam don Vincenzo Maria Campione»³⁴¹. Il monumento è ubicato presso una delle pareti del passaggio che conduce ai locali della congregazione (ma dovrebbe provenirvi dalla chiesa, l'indomani del rifacimento tardo-settecentesco), e alla metà dell'Ottocento esso è così menzionato: «si vede condotto di rilievo in

³³⁸ Per l'assetto topografico del cenotafio papale già nella tribuna della Cattedrale di Napoli cfr. LOMBARDO DI CUMIA 2011, pp. 167, 317-318. Per inciso si noti che lì, in *cornu Epistulae*, la figura della *Carità* (allegoria di una virtù cara al Pignatelli) che sorregge il medaglione col ritratto aveva lo sguardo (di per sé eccentrico rispetto all'effigiato) decisamente rivolto all'altare maggiore. Ancor nella collocazione originaria, alla vigilia delle trasformazioni dell'abside, l'opera è ricordata così in una descrizione dell'edificio (1741): «È nel mezzo di detto monumento un medaglione di marmo in cui è l'effigie al naturale di esso Sommo Pontefice, di rame indorato, sotto vi è la statua della Carità con alcuni putini, dei quali quello che mostra detto ritratto è formato al naturale dall'odierno Duca di Popoli, nipote di detto Cardinale [Giacomo Cantelmo], allora fanciullo» (in STRAZZULLO 1959, p. 156). Quest'ultima notizia, alquanto singolare, darebbe contezza in qualche maniera della volontà del committente Cantelmo di 'affacciarsi', con un esponente in erba della propria famiglia, nella 'storia' del gruppo marmoreo della memoria del Pignatelli.

³³⁹ SARNELLI [1685] 1752, p. 105: «Nel primo pilastro a man dritta della porta maggiore vi si vede un bellissimo deposito del cardinal Fini, che fu fatto lavorare in Roma, e collocato in detto luogo».

³⁴⁰ Cfr. la scheda dell'opera in D'ANGELO 2018, pp. 333-334.

³⁴¹ La polizza è in RIZZO 2001, p. 267, doc. 580, e ripubblicata in RIZZO 2004, p. 207, doc. 65. Cfr. *infra*, *Appendice documentaria*, n. 25.

marmo bianco il busto d'un gentiluomo vestito alla foggia del secolo XVIII dentro un medaglione, che è in un mantello di marmi di più colori»³⁴².

Come tramandato dalla sottostante epigrafe, da cui si dipartono due fiaccole anch'esse marmoree, il monumento venne posto al Campione («genere, innocentia, benignitate / clarissimo iuxta carissimoque omnibus») dai nipoti, i figli delle sorelle («heredes luctus»), nel 1746. Dalla cronotassi dei primiceri della congregazione, la cui origine risaliva al 1578, sappiamo che il confratello Vincenzo Maria Campione ricoprì tale carica, la più alta nell'organizzazione del sodalizio, per ben quattro volte in un arco di quasi vent'anni, cioè nel 1718-1720, nel 1722-1724, nel 1730-1732 e infine nel 1734-1736³⁴³; inoltre egli fece parte del governo del sodalizio in cinque mandati³⁴⁴. Con ogni probabilità Vincenzo apparteneva a quella famiglia Campione di patriziato d'origini liguri (segnatamente savonesi), cui accenna il Nardi, e trapiantata nel Regno da Giorgio Campione, il quale vi aveva sposato Giulia Maddalena Giovine del ramo dei duchi di Sant'Angelo a Fasanella, e ne aveva avuto Anna Francesca, andata in moglie a quel Giovan Michele Giovine ritratto alla Nunziatella, e Francesco Maria, sposo di Lucrezia d'Anfora³⁴⁵, e il cui nome compare come primicerio dei Pellegrini già nel 1697-1699³⁴⁶.

Nondimeno, riguardo alla vita e all'operato di Vincenzo Campione, sinché una ricerca mirata non farà specifica luce, dovremmo continuare a contare sui pochi riferimenti, peraltro non banali, che ci sono noti dagli studi storico-artistici napoletani. Nella documentazione d'archivio relativa alla Trinità dei Pellegrini, intanto, egli si segnala in occasione d'importanti interventi per il decoro del tempio confraternale: al 1727, per esempio, si ha notizia del nuovo altare di marmo nel coro, di cui «ebbe il pensiero», appunto, l'«affettuosissimo fratello» Campione³⁴⁷; nel 1740, poi, egli si occupò di valutare i progetti riguardanti la decorazione complessiva dell'interno, che necessitava di rinnovo, dalla forma delle finestre all'affrescatura del soffitto³⁴⁸. All'anno seguente risale la sua donazione al sodalizio, per la chiesa, di un dipinto seicentesco (di Andrea Vaccaro) raffigurante il *Crocifisso con le tre Marie*³⁴⁹. Ora, ciò che più colpisce, l'abbiamo accennato, è che il nostro personaggio è documentato pure, e in circostanze non dissimili, presso un altro contesto a suo modo centrale nel presente studio, e cioè nella chiesa della Nunziatella (a contestualizzare tali legami, oltre al

³⁴² CORSI 1850, p. 129.

³⁴³ Si guardi nella cronotassi dei primiceri riportata da GUIDA 1969-1970, p. 34.

³⁴⁴ Lo si ricava dall'epigrafe funeraria nel monumento.

³⁴⁵ NARDI 1736, pp. 228-229 (in realtà 128-129, per errore tipografico).

³⁴⁶ GUIDA 1969-1970, p. 34.

³⁴⁷ D'ALISIO, CARUGHI, DI STEFANO, MICCOLI 1976, pp. 127 (per la citazione), 155.

³⁴⁸ Ivi, pp. 37, 213 nota 78.

³⁴⁹ Ivi, p. 122. GUIDA 1969-1970, tav. 23.

matrimonio su accennato tra una Campione e un Giovine, si ricordi che i Giovine stessi erano benefattori dei Pellegrini). Oltre all'esempio riportato a suo luogo, sono vari i passaggi nelle consulte dei padri gesuiti al Noviziato da cui si evince che i pareri del Campione erano caldeggiati e tenuti in conto da quei religiosi, «essendo per altro egli di gusto ottimo, ed espertissimo di questa materia d'architettura»³⁵⁰, nonché essendo «quelle cose fattesi col suo indirizzo [...] sempre ben riuscite»³⁵¹. In sostanza il suo coinvolgimento, attestato negli anni dal 1731 al '39, sembra configurarsi come quello di un consulente, eppur senza acclamate qualifiche professionali o tecniche: lo potremmo dire una specie di stimato dilettante, che si disimpegnava occasionalmente, e con competenza, in questioni appunto architettoniche e decorative nei contesti con cui aveva dimestichezza. Anche l'esperienza maturata alla Nunziatella con le effigi dei Giovine dovè servire: se non altro, i contatti con lo scultore che nel 1746 eseguì pure il suo ritratto ai Pellegrini – cosa, a questo punto, difficilmente casuale – rimontavano a data precedente.

Personalità non facilmente afferrabile in senso storico, ma esempio di una ritrattistica libera da remore, il *Campione* esce in altorilievo dal medaglione con un portamento tutto suo, come lungo e dinoccolato, mentre il volto magro e ovale, il cenno di sorriso sulle labbra fini e il naso un po' adunco sono pur essi elementi per un'intonazione dell'immagine in chiave ben personale. L'abito è quello *à la page* che si vede indosso, tra gli altri, al Colacino e all'Acampora. Tuttavia, pur entro un compatibile orientamento scultoreo, ovvero raffigurativo, il *Campione* si mostra, per esempio nel raffronto col *Colacino*, in una posa non così atteggiata o vagamente musicale, inclinando, semmai, a un aspetto più comune e franco, più concreto nei sentimenti e accostevole innanzitutto, s'immagina, allo sguardo dei confratelli. Vissuta, la sua è una maschera dalla coloritura espressiva non troppo ricercata, con un che di compiaciuto, e di sagace, ma senza prendersi troppo sul serio.

II.20 Antonio Magiocco

La galleria plastica di ritratti di rappresentanti del ceto forense e dei quadri ministeriali continua, e conserva una quota rilevante per qualità formale e caratterizzazione fisionomica, con la mezza figura in marmo di Antonio Magiocco, consigliere del Sacro Regio Consiglio e della Real Camera di Santa Chiara (fig. 86); ritratto destinato – e vedremo il perché – alla nuova, famosa Farmacia degli Incurabili, parte dell'omonimo complesso ospedaliero fondato per iniziativa della religiosa Maria Lorenza Longo nel primo Cinquecento a Caponapoli.

³⁵⁰ BISOGNO 2015, p. 53.

³⁵¹ Ivi, p. 58 nota 45.

Ancora De Fortis – fonte pressoché coeva al Magiocco, e già varie volte consultata per notizie sui togati – ci traccia un utile profilo del personaggio. Originario di Bagnoli Irpino, il Magiocco giunse a Napoli nella prima gioventù e intraprese gli studi di legge «sotto la gran disciplina e pratica del celeberrimo avvocato don Gaetano Argento» (non ancora presidente del Sacro Regio Consiglio), divenendone, presto, degno erede nell'avvocatura, tanto che «a folla concorrevano sotto del suo patrocinio i primi magnati del Regno»³⁵². Da consigliere, poi, amministrò «la giustizia con molta rettitudine, affabilità e comun sodisfazione»³⁵³. Toccò il vertice della sua carriera di magistrato al tempo di Carlo di Borbone, quando divenne decano della Real Camera di Santa Chiara, presso la quale raramente si espresse per la condanna capitale dei colpevoli³⁵⁴.

Ma l'immagine equa e soprattutto umana del funzionario che sembra emergere non banalmente da tali note biografiche sfocia nell'intenzione caritatevole, personale e memorabile, quando si consideri l'impegno di lui che su tutti l'ha consegnato ai posteri: e si parla del particolare amore nutrito per la Santa Casa degli Incurabili, di cui fu illuminato governatore, e del ricchissimo lascito che egli, alla sua morte, legò a quel pio istituto. La donazione del Magiocco, ammontante a 40.000 ducati, una cifra d'entità praticamente regale, servì a proseguire l'ampliamento della fabbrica e a sostenerne i fini assistenziali, opere ch'erano già state nelle sue cure di governatore. Nell'impresa, affidata a Eleonora Pappacoda principessa di Gerace e al suo procuratore Gennaro Minutolo, spicca il radicale rinnovamento della spezieria, sotto la direzione dell'architetto Bartolomeo Vecchione³⁵⁵, risultando, tra arredi e ornati, «qualcosa a mezza via tra un elegantissimo complesso farmaceutico e un cabinet»³⁵⁶. Fu in quest'ambiente che il ritratto del giureconsulto trovò degnissima sistemazione, andando sulla porta interna (in corrispondenza dell'ingresso principale) che mette in comunicazione la sala di rappresentanza della farmacia e i laboratori retrostanti (fig. 87). Affissa alla porta è pure l'iscrizione dedicatoria, posta nel 1750, anno ragionevolmente adottato sinora per la cronologia del ritratto stesso³⁵⁷.

³⁵² DE FORTIS 1755, p. 32.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ivi*, pp. 32-33.

³⁵⁵ RIZZO 1990, pp. 231 e ss.

³⁵⁶ FIORILLO 1991, p. 29.

³⁵⁷ L'iscrizione (già riportata, ma con qualche imprecisione, da P. Di Maggio, in FIORILLO 1991, pp. 101-103) è la seguente: D.O.M. / ANTONIUS MAGIOCCA REG. CAM. S. CLARAE CONSILIARIUS / MILLIA AUREOR. XXXX LEGAVIT MORIENS / ELEON^{AE} AGN^I PAPPACODA HIERACI PRINC. AC IANUARIO MINUTULO EX PRINC. CANUSI / QUO COMPAR FOVERENT, PROMERENTQ. ADVERSUS AEGROTOS INGENIUM / HI AERE OMNI HUC SANCTE EROGATO / REIECTIS, PERFECTISQ. AEDIBUS, STATOQ. ANNUO CENSU AD SARTA TECTA / TE LAPIS DEINCEPS NE SUA MERENTI GRATIA DEFIAT / BENEFICI TESTEM. AUCTORIS INDICEM P. / AN. REP. SAL. MDCCL.

Ma facciamo un passo indietro. Il Magiocco morì il 19 d'aprile del 1747, e il suo cadavere fu portato nella chiesa domenicana di San Tommaso d'Aquino (distrutta assieme al convento in epoca fascista), dov'egli dispose, in via testamentaria, d'essere seppellito, possedendovi una cappella, ma «senza niuna pompa funebre»³⁵⁸. Il corpo da una parte, dunque; il ritratto, poi, da un'altra, e senza che di quest'ultimo ci sia riferimento nell'or citato testamento. A questo punto non sarà tempo perso dare uno sguardo alle circostanze, in specie editoriali, che seguirono alla scomparsa del consigliere, perché è possibile incontrarvi, tra l'altro, elementi utili all'indagine sulla ritrattistica e soprattutto sui suoi addentellati d'occasione.

Nel 1749 videro la luce gli *Ultimi officj di onore alla memoria del signor don Antonio Magiocco*: una copiosa raccolta di componimenti poetici licenziati da vario pugno per celebrare il defunto, e alla quale attese il nipote, Ignazio Costa, ricompensato da re Carlo col titolo marchionale, ma frattanto anch'egli scomparso, motivo per cui la pubblicazione uscì in forte ritardo rispetto alla morte del dedicatario³⁵⁹. Di queste poesie ci colpiscono i tre distici in latino scritti da Giuseppe Aurelio di Gennaro, regio consigliere, e componenti – come nella tradizione classica dell'epigramma funerario – un rapido ed emblematico quadretto del commemorato³⁶⁰. Naturalmente vi si verseggia attorno all'«arte» del Magiocco: l'amministrazione della giustizia, praticata da lui con tanto merito che per rappresentarlo ci sarebbe voluta – è un'iperbole – l'immagine stessa della Giustizia. Questo tema di fondo aveva già informato, lo si ricorderà, la composizione allegorica d'invenzione solimenesca dipinta in uno degli apparati effimeri per i funerali del maestro del Magiocco, Gaetano Argento. Ma quello firmato dal collega Di Gennaro non è un mero ritratto letterario, quanto piuttosto il commento alla vera effigie del Magiocco, ossia, con ogni probabilità, a quella incisa e diffusa proprio per la commemorazione; e infatti il primo dei distici dell'epigramma in questione ac-

³⁵⁸ Il testamento olografo del Magiocco, steso poco prima della morte, presumibilmente quand'egli era ormai in condizioni d'infermità, fu consegnato al notaio Francesco Tomasuolo di Napoli, e aperto il 21 aprile 1747 (Archivio di Stato di Napoli, Archivi dei notai del XVIII secolo, notaio Francesco Tomasuolo, 1037/9, 1747, c. 155v). Il brano testamentario in questione è il seguente: «et al passare che farò da questa in miglior vita voglio esser seppellito nella mia cappella situata dentro la chiesa di San Tomaso d'Aquino de' padri predicatori, senza niuna pompa funebre, ma accompagnato solo dal parroco e dalli poveri di San Gennaro, con torcie a quattro lumi, le quali debbiano restare alli poveri sudetti, et al sudetto luogo di San Gennaro dall'infrascritto mio erede [Ignazio Costa] se li debbiano dare ducati cento per una sol volta». Per la parte d'eredità destinata agli Incurabili, peraltro ampiamente documentata da pagamenti alle maestranze (in RIZZO 1990 e in FIORILLO 1991), il Magiocco scriveva così nel testamento: «Inoltre dichiaro che in potere del signor marchese Palomba si ritrovano alcune summe di denari proprie di me sudetto testatore: voglio che, subito seguita mia morte, la signora principessa di Gerace donna Eleonora Agnese Pappacoda mia padrona, unitamente col signor don Gennaro Minutolo, debbiano riceversi et esigere da detto signor marchese Palomba le sudette quantità di denari, e quelle spenderle et impiegarle nella nuova fabrica dell'Ospedale dell'Incurabili; pregando li detti signori Principessa ed [sic] Gennaro compatire l'incomodo li porto, sapendo molto bene quanto siano dotati di bontà e carità, rimettendo il tutto alla loro prudenza».

³⁵⁹ *ULTIMI OFFICJ* 1749.

³⁶⁰ Ivi, p. 41. Questo l'epigramma, in tre distici, del Di Gennaro (la cui didascalia specifica: *Sotto il ritratto*): «Justitiæ hic potius pingi debebat Imago: / Maggiocchi melior sic foret Effigies. / Hic est Maggioccus, Justi moderator et Æqui. / Invenies, tanta qui valet Arte, parem? / Maggiocchi est eadem, ac æquæ Rationis Imago: / Alterutra, ut possis noscere utramque, sat est».

compagna il ritratto a stampa di lui, eseguito da Antonio Baldi, allievo di Solimena e noto incisore, nell'antiporta dei medesimi *Ultimi officj*. Qui, nella ricerca di naturalezza e di somiglianza dei tratti, l'effigiato non rifugge dal mostrarsi con un'espressione mite: come a dire un pizzico d'allentamento della serietà dell'ufficio (fig. 88).

Ora, quando si torni al ritratto marmoreo agli Incurabili, scolpito a rilievo ben alto, quasi a tutto tondo, è irresistibile notare che quell'aria si manifesti di nuovo, e più vivida e carnosa: in quel leggero arricciarsi all'insù della bocca, e nei sopraccigli energici e tesi anch'essi verso l'alto. La fievolezza di quest'uomo si colora un po' di compiaciuto, ma non sembra aver nulla di altezzoso. Anche il gesticolare della mano destra, studiato ma d'effetto più disinvolto che oratorio, dà ai riguardanti la percezione di un atteggiamento, in sostanza, spigliato e cordiale da parte del modello. Che tutto ciò dica dell'indole dell'effigiato in vita sarebbe conclusione, quand'anche veritiera, storicamente ininfluyente. È più interessante provare ad accostare, meglio ad abbozzare, le ragioni per cui, dalla committenza allo scultore, si arrivò a dare al ritrattato tale connotazione comunicativa: ci si chiede, cioè, se la reputazione di cui godeva il Magiocco presso i contemporanei abbia in qualche modo contribuito a quell'aspetto, e a quei cenni di prossemica, essenzialmente rassicuranti e aperti. A tal fine, l'orazione funebre in suo onore, recitata dal frate domenicano Andrea Maria Gaudiano, ed edita in coda alla raccolta poetica succitata (alla quale dovè attingere lo stesso De Fortis), può essere una fonte discretamente significativa, e senza che il consueto bagno di ampollosità encomiastica, con tutte le sue ricorrenze, sia d'intralcio eccessivo, almeno per i nostri scopi. L'oratore insiste soprattutto sull'armonia raggiunta dal Magiocco tra la sapienza giuridica e la dolcezza d'animo («un piacevole gradito intreccio ed un maraviglioso innesto di bontà e di dottrina»), da magistrato che non antepone la scienza al buon senso; e tesse un'immagine di professionista irreprensibile e di perfetto cristiano («un regio ministro non meno dotto che pio»)³⁶¹, sempre pronto a operare per il prossimo e per gli umili: cosa dimostrata al massimo grado, come detto, dall'atto finale dell'ingente elargizione agli Incurabili.

E allora, stando a questa reputazione (effettiva o solo veicolata che fosse), sarebbe stato quantomeno singolare che l'immagine scolpita lo recasse scuro in volto: il desiderio di lui negli altri, cioè il ricordo pubblico di tanta benemerenzia, esigeva, dopotutto, quel muto sorriso. La benignità disponibile della *facies* del Magiocco nella Farmacia non potrà mai disgiungersi, in altri termini, dallo spirito filantropico che ne animò la volontà e le azioni: e forse, per una volta, l'ingenuità di una lettura siffatta non va troppo lontano dalla realtà. Di più, la collocazione del ritratto nel medaglione sulla porta, in un evidente intento di rappresentatività, rispecchia a pieno il ruolo del benefattore

³⁶¹ Cfr. l'orazione funebre pubblicata in *ULTIMI OFFICJ* 1749 (per le citazioni, ivi, p. XX).

dell'istituzione, ovvero, in fondo, i meriti e insieme i doveri del 'padrone di casa', con un protagonismo paragonabile solo, *mutatis mutandis*, a quello della figura fortemente carismatica, due secoli addietro, della fondatrice Longo. Il tutto a conferma di quanto possa essere indicativa un'analisi che tenga assieme i contenuti formali (segnatamente ritrattistici e comunicativi) e la funzione storico-materiale delle opere nei loro propri (stratificati o rinnovati) contesti. Da tale punto di vista, il ritratto del Magiocco condivide qualcosa con quello, in particolare, di Gennaro Acampora in Santa Maria dell'Aiuto: entrambi accentratori d'attenzione, e particolarmente rappresentanti di uno spirito, per così dire, da *genius loci*.

Sprovvisto di uno specifico documento, il *Magiocco* ha oscillato presso la critica tra Bottigliero e Pagano³⁶², in modo quasi paradigmatico di questa partita a due nella ritrattistica scultorea napoletana ormai alla metà del Settecento. Nell'incertezza, però, una preferenza per Pagano sembra da sostenersi su basi stilistiche. Lasciando da parte la fisionomia facciale vera e propria del ritratto, ben individualizzata e perciò non allineabile ad alcun tipo ricorrente (ammesso che i due scultori si rifacciano a un tipo), i raffronti vanno operati sul metro delle componenti generiche, ossia genuinamente formali: occorre riguardare ai due artisti come scultori *tout court*, prima che ritrattisti. E il panneggiare del *Magiocco* si presenta morbidamente trattato e modulato d'effetti vari e fluidi, ora profondi e ombreggiati ora superficiali e crepitanti, secondo una sensibilità – che gli studiosi amano dire 'pittorica' – più prossima a quella di solito mostrata da Pagano; laddove di Bottigliero, sempre in linea di massima, è propria una plastica più risoluta e aspra, in cui le masse si risolvono in via più soda e sintetica, nel disegno e nel chiaroscuro, e per panni inamidati meglio che cedevoli addosso ai modelli: una tendenza di linguaggio di cui il *Magiocco* non pare essere l'esatto esempio³⁶³. L'accostamento tra il *Magiocco* e un altro togato, giusto di Bottigliero, per esempio il *Cammarota* (confronto, questo, pure evocato per dimostrare analogie tra i due ritratti)³⁶⁴, sembra viceversa indicare con sufficiente eloquenza la distanza tra le due opere sotto il profilo stilistico.

Infine, come ulteriori elementi per una discussione che si considera aperta, si può rilevare almeno un dato esterno e indiziario, collegabile ai rapporti di conoscenza e parentela del Magiocco

³⁶² Il dibattito sull'attribuzione del ritratto del Magiocco è riepilogato in D'ANGELO 2018, pp. 318-321, che include l'opera nel catalogo di Bottigliero. Alle opinioni a questo riguardo va aggiunta quella, *pro* Pagano, espressa da RIZZO 1990, p. 229. Condivisibile è il parere di BORRELLI 2010, p. 8, che considera la possibilità di assegnare il *Magiocco* a Pagano, per affinità di stile («l'analogo trattamento del marmo e di dettagli come le pieghe strette dell'abito e la morfologia delle mani») col *Vincenzo Campione* della Trinità dei Pellegrini.

³⁶³ Le differenti sensibilità formali di Bottigliero e di Pagano furono intuite già da BORRELLI 1970 (per Pagano si veda ivi, pp. 161-162). A differenza di Lorenzo Vaccaro e dello stesso Bottigliero, Pagano risulta «intimamente legato alle eleganze settecentesche ed alle ricerche di un'atmosfera resa vibrante dalla fugace apparizione della luce [...]: quindi le strutture a lui più congeniali appaiono quelle chiuse nel limite degli altorilievi ove tra i piani variamente degradanti riesce a svolgere un personalissimo racconto distaccato dalle precedenti esperienze naturalistiche» (ivi, p. 162).

³⁶⁴ D'ANGELO 2018, p. 320.

e alle sue volontà: si allude al fatto che egli indicò, quali suoi esecutori testamentari, Nicola Giovine e Francesco Ventura³⁶⁵. Quantunque la gestione della sua eredità agli Incurabili fosse appannaggio d'altri, come detto di sopra, si noterà che il Giovine e il Ventura avevano avuto entrambi a che fare, nei rispettivi contesti, con Francesco Pagano, autore dei ritratti funerari di Gaetano Armento in San Giovanni a Carbonara e di Andrea e Giovan Michele Giovine alla Nunziatella: ed è possibile che ciò – nonostante gli anni trascorsi – non restasse senza significato nell'incarico di effigiare il Magiocco.

³⁶⁵ Archivio di Stato di Napoli, Archivi dei notai del XVIII secolo, Francesco Tomasuolo, 1037/9, 1747.

Appendice documentaria

Abbreviazioni

ASBN: Archivio Storico del Banco di Napoli

ASN: Archivio di Stato di Napoli

Appendice documentaria³⁶⁶

1) ASBN, Banco dei Poveri, giornale di cassa, matr. 497, 5 dicembre 1674, c.n.n.:

All'eminentissimo signor cardinal Caracciolo ducati duecento ventiquattro, et per lui a Domenico Moisé scultore di marmi, disse esser per tanti da lui se li pagano anticipatamente in conto dell'opera che detto Domenico doverà fare per il deposito di detto eminentissimo cardinale, di marmo, nella sua chiesa cattedrale, et proprio nel pilastro in mezzo vicino la cappella di detto signor cardinale di San Liborio, iusta la relatione et disegno di fra Bonaventura Presti certosino architetto, et instrumento sopra ciò stipulato per mano di notar Pietro Capasso di Napoli, alli quali in omnibus s'habbia relatione, et con firma di detto Domenico. A lui contanti³⁶⁷.

2) ASN, Archivi dei notai del XVII secolo, Giuseppe Cerbino, scheda 531, prot. 14, 1675, cc. 622r-623v:

Promissio tumuli pro regio consiliario Francisco Rocco

Die duodecimo mensis Decembris 1675, Neapoli. Contro in presenza nostra il magnifico Dionisio Lazzaro, agente et interveniente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, sin come è venuto a conventione con il regio consigliere signor Francesco Rocco in virtù della quale promette e s'obliga infra mesi tre, numerandi dal primo dell'entrante mese di gennaio 1676 in avanti di fare un tumulo, seu deposito, nella chiesa della Pietà di figlioli Torchini di questa città, di marmo e mischi, alto palmi venti fin sotto il piede dell'arma e largo palmi otto, in conformità del disegno sopra ciò fatto, che se ne conserva la metà da detto signor consigliere [c. 622v] e l'altra metà da detto signor Dionisio, sottoscritto da ambe esse parti e con li seguenti altri patti, videlicet:

in primis che detto deposito debbia essere di marmo ben lavorato e polito, avvertendo che li stipiti seu gambe del nicchio devono havere di rivolta un palmo, e questo accioché spicchi più dal muro e per dare più vista alla statua; la cascia haverà da essere di pietra gialla e negra di portovenere, e debbia havere di rivolta un palmo e mezzo; item la cerniera che regge detta cascia doverà havere di risaldo un palmo; che il piedestallo dove va l'epitaffio doverà havere le sue rivolte quanto comportano le cacciate nelli due vasi commessi e lavorati sopra accanto li festoni, et in cambio delle palle se doveranno fare due fiamme, e benché nel luogo dell'epitaffio non vi sono designate le lettere, sia tenuto intagliarcele esso Lazzaro a sue spese.

[c. 623r]

Di più debbia fare l'arme intagliate con li festoni di marmo da situarsi sopra l'altezza di palmi venti di detto tumulo, quale opera del modo ut supra debbia essere d'ogni bontà e perfettione, et a sodisfattione di detto signor consigliere et a lode d'esperti, finita fra di tre mesi ut supra, e posta in opera dentro detta chiesa, così di marmi mischi, lavorazione, portatura, come politura e ponitura in opera a tutte spese e fatiche di detto signor Dionisio in detta chiesa della Pietà, e proprie nella parte dell'Evangelio dell'altare di Sant'Anna, dove sta la porta finta, sito proprio di detta cappella di detto signor consigliere, e più fare l'imprese dell'arme con commesse di colori e madreperle conforme stanno l'arme delli pie-

³⁶⁶ I documenti riportati in quest'appendice, in gran parte già editi, sono stati tutti verificati negli originali e ritrascritti. Per la presente edizione (qui come nelle citazioni interne al testo di questo saggio) si sono adottati i seguenti criteri: scioglimento delle abbreviazioni di significato sicuro; adeguamento all'uso moderno di punteggiatura, maiuscole/minuscole, accenti/apostrofi. Il segno * indica una parola omessa perché non compresa.

³⁶⁷ Editto in RIZZO 2001, pp. 217-218, doc. 12.

destalli della detta cappella, con decisione [?] che la statua designata nel disegno resti a peso di detto signor consigliere di farla et a suo conto.

E questo per prezzo di ducati quattrocento de carlini etc., quali detti [c. 623v] ducati 400 detto signor consigliere li promette pagare a detto signor Dionisio presente etc. in questo modo, cioè ducati 200 infra giorni quattro da hoggi avanti numerandi, et altri ducati cento infra mesi due da hoggi avanti numerandi, e li restanti ducati cento in fine di detti tre mesi finita e posta detta opera ad ogni sodisfattione di detto signor consigliere.

E non complendo detto Dionisio di fare detto tumulo del modo detto di sopra, e fra detto termine stabilito, sia lecito a detto signor consigliere far fare detta opera a tutti danni, spese et interessi di detto signor Dionisio, et oltre di ciò restituire tutte le quantità di denari ch'haverà ricevute a conto di detta opera, delli quali danni, spese et interessi se ne debbia stare a fede d'esperti, e mancando detto signor consigliere di pagare e contribuire detti denari a detto signor Dionisio, sia lecito di recedere da detta opera, in pace etc.

[*omissis*]³⁶⁸.

3) Ivi, cc. 624r-625r:

Promissio statuæ pro eodem.

Eodem die contro in presenza nostra Lorenzo Vaccaro di Napoli scultore, sin come è venuto a conventionione con il signor consigliere Francesco Rocco, in virtù della quale promette e s'obliga infra mesi tre numerandi dal primo di gennaro 1676 in avanti di fare una statua di marmo bianco dell'altezza, larghezza et effigie al proprio naturale e vivo di detto signor consigliere, quale statua debbia stare ingnocchioni sopra coscino, vestito di toga e ferraiolo, come veste detto signor consigliere, e prima di dar principio a detta statua debbia fare un modello di stucco grande e alto quanto doverà essere la statua, con l'attitudine che stia con la mano sinistra appoggiata al petto, et il braccio [c. 624v] rilevato, e l'altra mano rilevata e cacciata dalla statua quanto comporta il naturale, quale modello debbia essere a tutta sodisfattione di detto signor consigliere et a lode d'esperti eligendi da detto signor consigliere, e da quello poi cavarne la sudetta statua, quale statua debbia essere dell'effigie e ritratto naturale di detto signor consigliere, e sia ben lavorata, oscurata e polita, et occorrendo pigliare il pezzo di marmo con qualche vena, debbia detto Lorenzo far diligenza di pigliar la testa in quella parte dove non vi sia vena, e metterla in opra detta statua a tutte spese e fatiche di detto Lorenzo infra di mesi tre.

E questo per prezzo di ducati cento ottanta, quali detto consigliere promette pagarli in questo modo, cioè prima pagare il prezzo del marmo da comprarsi da detto Lorenzo in conto di detti ducati cento ottanta da detto signor consigliere et escomputarlo in detti ducati cento ottanta, altri ducati diece dopo comprato detto marmo [c. 625r], et il restante prezzo pagarcelo lavorando pagando, con che debbono restare ducati ottanta in mano di detto signor consigliere, per pagarceli finita detta statua di tutta perfettione a sodisfattione di detto signor consigliere e dell'esperti per esso signor consigliere eligendi, e posta dentro il suo nicchio a tutte spese e fatiche di detto Lorenzo.

E sono convenuti che mancando detto Lorenzo di fare detta opera e non complendola come sopra fra detto termine stabilito, sia lecito a detto signor consigliere far fare detta opera di statua da altre persone a qualsisia maggior prezzo, a tutti danni, spese et interessi di detto Lorenzo, et oltre ciò restituire detto denaro ch'haverà ricevuto a conto di detta opera, delli quali danni, spese et interessi se ne debbia stare a fede d'esperti.

E mancando detto signor consigliere di contribuire e pagare detti ducati cento ottanta a detto Lorenzo, li sia lecito di recedere da detta opera di statua, in pace etc.

[*omissis*]³⁶⁹.

³⁶⁸ Formula di escatocollo in latino.

4) ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 704, 1° febbraio 1676, c.n.n.:

A Giovan Battista Rocco ducati trenta, e per lui a Lorenzo Vaccaro scoltore, a compimento di ducati sessanta, atteso l'altri ducati 30 l'have ricevuti per il Banco de' Poveri, con polisa del quondam consigliere Francesco Rocco suo signore et padre de' 7 gennaro 1676, quali ducati 60 sono a conto di ducati 180 che detto signor padre li prometté per il prezzo d'una statua di marmo d'altezza et larghezza et effigie al proprio naturale del detto quondam signor padre, quale statua debbia stare inginocchiata sopra uno cuscino, vestito di toga et ferriaiolo come andava vestito detto signor padre, con la mano sinistra al petto et il braccio rilevato, con la mano destra cacciata dalla statua quanto porta il naturale, et di tutta perfetione et magistero, dal ritratto vivo di detto signor padre, et come stanno l'altre statue naturali in detta forma, cioè quella del consigliere Mastrillo alla chiesa delle Anime del Purgatorio, et quelle due statue che stanno nella chiesa di Santa Maria della Nova dentro la Cappella del Beato Giacomo di Tomaso d'Aquino, da starne a fede et core d'esperti eligendi da esso, stante la morte di detto signor padre; et debbia ponere detta statua fenita a tutte spese di detto Lorenzo sopra il nicchio che li farà nella Cappella di Sant'Anna dentro la chiesa della Pietà dei Torchini di Napoli fra il termine di mesi tre principiati dal primo di gennaro 1676, in conformità dell'instromento per mano di notar Giosepe Cerbino di Napoli; et detto pagamento si fa di denaro hereditario. In piè con firma di Lorenzo Vaccaro³⁷⁰.

5) ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 704, 10 febbraio 1676, c.n.n.:

A Giovan Battista Rocco ducati ventitré, e per lui ad Andrea Malinconico, a compimento di ducati quaranta, atteso li altri ducati 17 li have ricevuti contanti, et quelli sono per causa di fatiche et spese in pittare et haver fatto il ritratto sopra tela della buonanima del quondam consiglier Francesco Rocco suo signore et padri [sic], et con detto pagamento resta pienamente sodisfatto, né deve conseguire altro, et detto pagamento si fa di denaro hereditario. In piè, con firma del detto Andrea³⁷¹.

6) ASN, Archivi dei notai del XVII secolo, Pietro Angelo Volpe, scheda 1277, prot. 26, 1703, cc. 188r-189v:

J.M.J.

Promissio pro domino regente donno Andrea Guerrero et Jacobo Colombo.

Die 17 mensis Junii 1703, Neapoli.

Constituti nella nostra presenza il spettabile signor regente don Andrea Guerrero [*aggiunta a margine*: de Torres, cavaliere dell'ordine di Alcantara, e del Consiglio Collaterale di Sua Maestà che * in questo Regno] esecutore testamentario della quondam eccellentissima signora principessa di Piombino donna Anna Maria Ardivino Ludovisia, il quale age et interviene nelle cose infrascritte per sé e per suoi successori, da una parte;

et il magnifico Giacomo Colombo scultore [*aggiunta a margine*: figlio del quondam Giovanni Batista agente et interveniente similmente alle cose infrascritte per sé] e ~~Giosepe Masso marmoraro~~ per * e suoi heredi e successori, dalla altra parte.

Et hanno asserito qualmente, dovendo esso spettabile signor reggente Guerrero far fare due tumoli di marmo nella chiesa dello Hospitaletto di questa città, de' padri dell'Osservanza di San Francesco, per memoria e riverenza che si deve tenere delle persone così di detta quondam eccellentissima si-

³⁶⁹ Formula di escatocollo in latino.

³⁷⁰ Editto in NAPPI 1993, p. 104, doc. 143.

³⁷¹ Editto ivi, p. 104, doc. 150.

gnora principessa, come del principe di Piombino suo proprio [?] figlio don Nicola ~~Ludovico~~ Lodo-
visio, morti l'anni a dietro in questa città, e sepelliti [*aggiunta a margine*: cioè detta signora principessa
in detta venerabile chiesa del'Hospitaletto e detto signor don Nicola depositato detto Nicola nella
chiesa di Santa Maria dell'Angeli de' reverendi padri teatini] ~~nella sopradetta chiesa~~, et havendo cer-
cato esso signor reggente farli fare della miglior forma e decenza, dovuta ~~così~~ tanto alla memoria di
sì illustri personaggi ~~come~~ quanto allo luogo dove devono collocarsi, che è sotto l'organo della detta
chiesa dello Hospitaletto a' fianchi della porta di essa quando si entra, richiedé il ~~magnifico~~ signor
Francesco Solimene acciò, riconosciuto il luogo, havesse formato disegno di detti tumoli della mi-
glior forma che ~~in~~ detti luoghi comportavano; et essendosi riconosciuti li luoghi sudetti dove ~~deveno~~
~~situarsi~~ ~~deveno~~ detti tumoli situarsi, si sono ritrovati di larghezza palmi 11 e di altezza palmi 24 in
circa; sopra la quale pianta essendosi formato il disegno e modello di creta nel quale si contiene il
pedestallo, urna, due puttini piangenti, con mezzo busto di marmo dell'effigie di detta signora
principessa, con pilastri, architravi [c. 188v] et epitaffii, secondo il tutto dal presente modello appare,
et ~~essendosi~~ riconosciutosi detto modello e disegno per l'effetto predetto, et anco essendosi fatta ri-
flessione di che pietra dovessero quelli farsi, havutone anche [*aggiunta a margine*: detto signor regente]
il parere di esso signor Francesco, si è stimato bene farsi fare tutti detti due tumoli di marmo bianco
col fondo di ~~porfido~~ verde di Calabria o di altra ~~materia~~ pietra equivalente al detto marmo, secondo
sarà ordinato da detto signor Francesco; benvero [?] le statue doveranno avere [*aggiunta a margine*: di
marmo lustrato statuario consistentino in due medaglie e quattro puttini piangenti in conformità del
modello e disegno].

Et essendosi tenute più pratiche per la fattura di detti due tumoli secondo il predetto disegno e ma-
teria sudetta, et intesi più artefici circa il prezzo da spendersi su l'opra liscia e di dette statue, come
anche attenta [?] la offerta fatta dal predetto magnifico Giacomo ~~e dal detto Giuseppe~~ [*aggiunta a*
margine: e da Giuseppe Masso marmoraro] di farla secondo il ~~predetto~~ disegno * et a sodisfazione di
esso signor Francesco deputato dal presente spettabile signor reggente per sovrastante et architetto
di detta opra; et havutasi al tutto mira, è stato concluso che detti due tumoli si dovessero far fare uno
dal detto magnifico Giacomo Colombo e l'altro dal detto Giuseppe, ~~però~~ et a quello che dovrà fare
~~esso~~ il detto Giuseppe farsi li puttini piangenti e mezzo busto di marmo dal detto magnifico Giaco-
mo ~~con tutta l'opera d'intaglio~~.

E fatta l'assertiva predetta, volendo esse parti mandare in esecuzione quanto di sopra si è asserito,
quindi è ~~detto~~ che detto magnifico Giacomo et Giuseppe si è obligato di fare detti due tumoli di
marmo della forma sudetta [*aggiunta a margine*: * che rispetta al detto Giuseppe farlo fare del mede-
simo] fra lo spatio di un anno, secondo il predetto disegno et a tutta sodisfazione di esso signor
Francesco, al quale parendo di mutare qualche cosa di esso in tempo che essi Giacomo e Giuseppe
dovranno fare il modello di [c. 189r] legname, siano tenuti così fare et osservare per il medesimo
prezzo convenuto, che infra si dirà.

E questo per il prezzo di ducati ducati mille e settecento 50, cioè 1750, per tutti li due tumoli di ope-
ra liscia di marmo, ducati mille ~~e cento~~ 200 ~~cinquanta, a ragione di ducati cinquecento settantacin-~~
~~que l'uno~~ [*aggiunta a margine*: a ragione di ducati 600 l'uno], e per l'opera di scoltura ducati ~~550~~ 600
550, che fanno la somma di ~~detti~~ ducati ~~1700~~ 1750, con li seguenti patti e conditioni.

Primo, che detti tumoli così di opera liscia, intaglio e scoltura che si dovranno fare da essi Giacomo
e Giuseppe debbiano essere di marmi bianchi delli migliori che si ritrovano.

2°, che l'opra non debbia essere impellicciata, ma tutta soda di marmo, o di altre pietre, a dispositio-
ne di esso signor Francesco.

3°, che, fatta detta opra a tutta sodisfazione di esso signor Francesco, resti a peso, carico et obbligo di
essi artefici portarla, collocarla e ponerla in opera in detto sito a loro proprie spese, e per il sudetto
prezzo ut supra, nelli luoghi ut supra descritti.

4°, che, mutandosi qualche cosa del detto disegno, così di modenatura come d'intaglio o d'altro, dal detto signor Francesco, non possano detti Giacomo e Giuseppe pretendere maggior prezzo, se non che di quelli che di sopra sta convenuto, purché non s'ecceda la fatica dal presente modello etc.

5°, che mancandosi da ogni uno di detti magnifico Giacomo e Giuseppe di perfettionare detta opera per il sudetto tempo, sia lecito ad esso signor regente, o sua persona deputanda, farli fare da altri, a danni, spese et interessi di [c. 189v] chi contravenerà e si mancherà nel predetto contratto et obbligo.

6°, che non facendosi detta opra secondo il predetto disegno e modenatura che si dovranno dal detto signor Francesco, e di tutta qualità, bontà e perfettione a sodisfatione del magnifico signor Francesco, sia lecito al detto signor regente quella non ricevere, e farla fare ad altri, a danno, spese et interessi di chi contravenerà a detto contratto; bastando per l'effetto sopra detto l'attestatione semplice di esso signor Francesco di non essere detta opra a sua sodisfatione e della forma da esso prescrittali etc.

Et in conto del detto prezzo esso signor regente ha pagato ad esso Giacomo in conto della sua opera ducati 400 [*aggiunta a margine: se li pagaranno ducati 400 prima di poner mano*], et al detto Giuseppe in conto dell'altra sua opra detti ducati 575, li quali in presenza nostra hanno confessato di ricevere etc. Et del rimanente esso signor regente si obliga di pagare [*aggiunta a margine: il di più se li pagará da mano in mano*] etc.

Con dechiaratione e conditione che parendo al detto signor Francesco Solimene che ~~Puma~~ e la targa seu tabella [*aggiunta a margine: d'ambi due tumuli, secondo s'andava facendo l'opera*] dove si farà la descrizione comparisse di marmo negro di Calabria, si debbia così esequire, e che le lettere per detta iscrizione debbia [*sic*] essere di rame indorata, il tutto a spese delli detti magnifici, eccetto l'indoratura, che resta a peso de detto signor regente³⁷².

[*omissis*]³⁷³.

7) Ivi, c. 189r bis:

Banco. Pagate a Giacomo Colombo scoltore ducati 400 correnti, dite li pago come esecutore testamentario della quondam signora principessa di Piombino donna Anna Maria Ardoino Ludovisio in conto di ducati 1750, intiero prezzo di due tumoli di marmo statuario, uno di detta signora principessa e l'altro del quondam principe di Piombino signor don Nicolò Ludovisio suo figlio [*aggiunta a margine: consistentino in due medaglie e quattro puttini piangenti, et altro, con loro iscrizione di rame indorata*], che per memoria di sì illustri personaggi ho deliberato dovernosì collocare nella venerabile chiesa dell'Ospidaletto dell'ordine di San Francesco de Assisi di questa città [*aggiunta a margine: dove fu seppellita detta signora principessa*], e convenuto ~~dovernosì~~ farsi fra un anno da detto Giacomo per detto prezzo di ducati 1750: cioè ducati 1200 per tutti li due tumoli d'opera liscia e ducati 550 per la scoltura, in conformità del disegno e modello fattone con l'~~assis~~ interessamento [?] ed assistenza del magnifico Francesco Solimena [*aggiunta a margine: eccetto per l'indoratura che resta a suo peso*], sincome il tutto ~~si~~ ~~eo~~ più chiaramente ~~app~~ si contiene nell'instromento che se n'è stipulato per mano di notar Pietr'Angelo Volpe di Napoli a' 17 del cadente, al quale in tutto s'habbia relatione.

³⁷² Segnalato, ma non trascritto, da BORRELLI 1984.

³⁷³ Formula di escatocollo in latino.

8) ASN, Archivi dei notai del XVII secolo, Tommaso Malatesta, scheda 620, prot. 14, 1703, cc. 130r-132v:

Conventio Jacobi Columba et Caetani Sacco.

Die decima tertia mensis Julii 1703, Neapoli.

Costituito nella nostra presenza Giacomo Columbo scultore, agente et interveniente alle cose infrascritte etc. per sé, suoi eredi e successori etc., da una parte;

e Gaetano Sacco de Napoli, agente et interveniente similmente alle cose infrascritte etc. per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte.

Detto Giacomo spontaneamente have asserito in presenza e del detto Gaetano presente etc. come, havendo esso Giacomo preso a fare l'opera di due tumoli di marmo, con medaglie, puttini et intagli di marmo, per memoria dell'illustri personaggi di donna Anna Maria Ardoino Ludovisio principessa di Piombino e del quondam signor don Nicolò Ludovisio suo figlio parimente principe di Piombino, dal spettabile signor regente don Andrea [c. 130v] Guerriero esecutore testamentario di detta quondam signora principessa, da collocarsi et affigersi nella chiesa dell'Ospedaletto de' padri dell'ordine d'Osservanti di San Francesco d'Assisi di questa città, secondo il disegno fattone dal detto Francesco Solimena e modello fatto colla sua assistenza, per il prezzo di ducati millesetticentocinquanta, secondo appare dall'istromento rogato per mano di notar Angelo Volpe di Napoli, al quale s'habbia relatione etc; e come che nell'istromento sudetto s'è obligato esso Giacomo di dare compita detta opera a tutte sue spese per il prezzo sudetto fra lo spatio d'un anno, e collocarlo nella detta chiesa, nelli luoghi prefissogli; et havendo esso Giacomo nel principio che pigliò detta opera havuto trattato col medesimo Gaetano di prendere l'opera di squadro et intaglio in nome e parte del detto Gaetano, per la di cui compiacenza s'obligò a tutta l'intiera opera, quando per la conventione havuta con esso Gaetano restava a peso et in obbligo d'esso Giacomo solamente le medaglie che rappresentarano li personaggi di detti signori principessa e principe, con quattro puttini piangenti, secondo appaiono dal disegno e modello sudetto, restando parimente a peso d'esso Giacomo comprarsi i marmi statuarii per le dette due medaglie, puttini e tutto il resto così d'intaglio, come opere di squadro di marmo bianco, conforme dal detto istromento, doveva restar a peso d'esso Gaetano, col fondo e fasce di detta opera di verde di Calabria e giallo di Verona, secondo sta convenuto in detto istromento coll'intelligenza d'esso Gaetano, [c. 131r] acosto di cui devono andare anche l'inscriptioni con lettere di rame senza oro, la di cui indoratura si convenne restare a spese di detto spettabile signor regente; et essendosi convenuto tra essi Giacomo e Gaetano, in tempo che s'effettivò di prendere detta opera, che il prezzo attinente all'opera d'esso Gaetano fosse di docati millecentocinquanta, et il restante di docati seicento fosse andato per l'opera da farsi da esso Giacomo consistente in dette due medaglie di ritratti di detti quondam signori principessa e principe e quattro puttini piangenti di marmo statuario, secondo la grandezza e disegno fatti dal detto signor Francesco Solimeno nell'enunciato disegno e modello fatto anche in grande sopra cartoni disegnati e posti nelli luoghi dove dovranno collocarsi detti tumoli coll'assistenza, intervento ed opera dello stesso Gaetano e Giacomo in presenza d'esso signor Francesco.

E fatta l'assertiva sudetta, volendo esso Gaetano cautelare esso Giacomo, il quale a sua richiesta s'è obligato al detto spettabile signor regente, oltre della sua opera di scoltura, compiere anco l'opera di detti tumoli, dico tumoli, di squadro ed intaglio.

Quindi è che in presenza nostra, non per forza o dolo etc., ma per ogni miglior via etc., esso Gaetano s'obliga a beneficio di detto Giacomo presente di dare la detta opera di quella forma e maniera ch'esso Giacomo s'è obligato a fare ad esso signor regente Guerriero con tutti quelli patti, vincoli e conditioni contenuti nel detto istromento, li quali se intendano qui repetiti de verbo ad verbum ut jacet, eccetto solo però di quello che appartiene farsi da esso Giacomo in ordine alla [c. 131v] scoltura appartenenti alli tumoli sudetti, secondo apparisce dalli predetti disegni et istromento di sopra enunciato.

Restando a peso d'esso Gaetano mutare detta opera tutto quello che ad esso signor Francesco Solimene come architetto parerà e stabilirà doversi fare, aggiungere e mutare in detta opera, senza agomento di prezzo, eccetto però quando a quella s'aggiungesse maggior fatica, lavoro e spesa, da starsene al giudizio

del medesimo signor Francesco, alla di cui intelligenza e sodisfatione s'è convenuto et obligato farsi detta opera, al quale patto e conditione esso Gaetano s'obliga e si sottopone, con esimere indenne et illeso etiam ante damnum passum esso Giacomo da ogni molestia, danni, spese et interessi che inferir se li potessero, in caso che detto Gaetano non osservasse li sudetti patti, vincoli e conditioni contenuti nel detto instrumento fatto per mano del detto notar Angelo Volpe, in virtù del quale esso Giacomo, quantunque si fosse * obligato così a detta opera di scoltura, come a quella di squadro et intaglio * detta opera di squadro et intaglio, non ne have havuto senonché il semplice e nudo nome, havendolo assolutamente fatto a contemplazione e rechiesta del detto Gaetano.

Con dover esso Gaetano, conforme solamente ha promesso e s'è obligato, attendere et osservare tutti li patti, vincoli e conditioni, fra li quali vi è che detta opera debba essere a tutta sodisfatione d'esso Francesco, et anche che non sia impellicciata ma tutta de relievio oltre il fonno ove vengano le pietre [c. 132r] de colore, e non riuscendo detta opera di tutta sodisfatione d'esso Francesco, e della forma e modo * convenuto, sia obligato, conforme s'obliga, esso Gaetano di fare tutto quello che non piace al detto signor Francesco, a tutti però danni, spese et interessi del medesimo signor Gaetano.

E come che detto signor regente in conto di detti ducati millesetticento cinquanta ha pagato al detto signor Giacomo ducati quattrocento per lo Banco de' Poveri, secondo appare dalla partita di quelli per parte e * dell'agente d'esso Gaetano ascendente a ducati mille centocinquanta, il medesimo Gaetano, havendone ricevuti dal detto Giacomo docati centocinquanta di moneta corrente di proprio denaro del detto Giacomo serviti per la compra de' marmi, ed altri docati ducento a complimento de docati trecentocinquanta, detto Giacomo s'obliga pagarli al detto signor Gaetano presente etc. fra lo spatio di giorni quattro da hoggi, e per gl'altri restanti docati ottocento a complimento di detti docati mille cento cinquanta, prezzo di detta opera di squadro et intaglio spettante a detto Gaetano, s'obliga e promette esso Giacomo pagarli la rata d'essi, secondo li sarando dal detto signor regente pagati, in virtù del suddetto enunciato instrumento costituendo per l'effetto sudetto, al detto Gaetano * irrevocabile in *, quatenus fosse necessario.

Di più detto Gaetano spontaneamente ha promesso e s'è obligato dar luogo capace dentro della sua bottega al detto Giacomo presente etc. per mentre che detto Giacomo starà a fare detti medaglioni e quattro puttini, con esser tenuto ancora alla custodia dentro detta sua bottega dell'opera sudetta di scoltura facienda dal detto Giacomo.

[c. 132v] Rispetto alle mascare designate nelli tumoli, farli esso Giacomo, però havrando da essere sbozzati dal detto Gaetano.

Et hanno promesso e si sono obligati amb'esse parti e ciascuno d'essi per sottoscrizione, stipulatione etc. una parte all'altra e l'altra all'una presenti etc. dette conventioni, obbligo e quanto nel presente se contiene haverlo per rato, grato e fermo, et a quello non controvenire per qualsisia causa e caso³⁷⁴.

[*omissis*]³⁷⁵.

9) ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1303, 19 novembre 1712, c.n.n.:

A Bartolomeo Majello ducati cento, e per lui a Claudio Fortunato per altritanti, e per lui a Giacomo del Po, sono in conto di ducati quattrocento, che col medesimo si è convenuto pagarseli per le dipinture delle figure che di sua mano doverà fare ed anco per l'ornamenti che doverà far fare dal mastro Franchini ne' due tompagni laterali e pilastri della cappella del signor marchese di San Giorgio in testa la sagrestia di San Domenico Maggiore di questa città in conformità del disegno, e questo a tutte sue spese de colori, oro ed ogn'altra cosa bisognevole, restando parimente a peso del medesimo d'accommodarsi la colomba, nubbi e raggi che sono nel mezzo della volta, e solamente resta a peso del signor marchese,

³⁷⁴ Segnalato, ma non trascritto, da BORRELLI 1984. Editto in CATELLO 2001, p. 16 (con trascrizione parziale).

³⁷⁵ Formula di escatocollo in latino.

in nome e parte di cui fa il sudetto pagamento, di fare pagare l'andito nel mentre si farà il primo ed anco quello che bisognerà di fabrica per scarpellare, arricciare e tonacare, atteso li sudetti ducati quattrocento sono per le dipinture, oro ed indoratura, e li restanti ducati trecento per complimento delli sudetti ducati quattrocento se gli sono promessi pagare, come dal medesimo Giacomo saranno richiesti nel mentre sta dipingendo, e complita l'opera. Con firma di detto Giacomo del Po³⁷⁶.

10) ASBN, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale di cassa, matr. 831, 7 ottobre 1715, pp. 220-221:
A padre don fra Francesco della Croce ducati cento, e per esso a Giacomo Colombo, in conto delli ducati 400 per la mezza figura del ritratto della Maestà dell'imperatore Carlo Sesto di marmo statuario, et in detta mezza figura la corona di lauro, il tosone et il dadone doverà farli di rame indorato alla tedesca; gli ornati doverano essere conforme stano nel disegno, / il quale è di palmi nove e mezzo di altezza e sei di larghezza, e detti ornati si doveranno fare di pietre: il fondo della medaglia bardiglio, la cornice impilecciata, il festone d'intorno di marmo chiaro, e la zagarella secondo starà meglio, il tabello di marmo biscotto [*siz*] con il ricasso di giallo antico e di Verona, e le lettere scolpite et indorate, o pure enpite in stucco di color d'oro; e tutto quello doverà farsi con l'assistenza del signor Giacomo del Po; e detto lavoro si promette dal signor Giacomo Colombo per lo spatio di mesi sei, e posto nell'arco dirimpetto alla cappella della gloriosa Santa Teresa a sue spese, compita tutte l'opere nel convento della Madre di Dio de' scalzi carmelitani. E per esso a Pietro Sansone per altritanti³⁷⁷.

11) ASBN, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale di cassa, matr. 831, 17 dicembre 1715, pp. 592-593:

Al padre don Nicola Gurgo ducati venticinque, e per esso a Giuseppe Picci marmoraro, in conto de ducati che se gli danno per il busto di marmo di don Francesco Saverio Gurgo, dico Gurgo, che si deve lavorare da mastro Matteo Bottiglieri, e per il nicchio con fregi e commessi in diaspro di Sicilia, o di fior di Persia, alto palmi cinque /, profondo un palmo e mezzo, e per la facciata che viene intorno al busto un palmo largo, e per la toga [*siz*]³⁷⁸ ove vengono le lettere impiombate larga palmi tre et alta palmi tre, e tutta l'altezza con li ornamenti e fregi sarà di palmi nove, e di larghezza palmi cinque in circa, e perciò si danno adesso in conto al detto Giuseppe detti ducati 25, ducati 25 quando sarà fenito il busto, ducati 25 quando haverà fenito il lavoro, e ducati 25 quando haverà messo in opra, il tutto a spese sue. A lui contanti con sua firma³⁷⁹.

12) ASN, Archivi dei notai del XVII secolo, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 49, 1719, cc. 533v-534r:

Conventio inter dominum regentem donnum Flavium Gurgo et Mattheum Bottigliero.

Die decimo quarto mensis Octobris, 13^a indictionis, 1719, Neapoli.

Constituiti nella nostra presenza il molto reverendo padre Nicolò Gurgo della Compagnia di Giesù, agente et interveniente alle cose infrascritte in nome e parte del spettabile signor regente don Flavio Gurgo suo fratello, e per l'istesso signor regente suoi eredi e successori etc., per il quale signor regente esso padre Nicolò in detto nome ha promesso de rato etc. da una parte;

³⁷⁶ Editò in RIZZO 2001, p. 236, doc. 229.

³⁷⁷ Editò in RIZZO 1981, p. 34, doc. 21.

³⁷⁸ Sta per *targa*.

³⁷⁹ Editò in RIZZO 1983, p. 226, doc. 37.

et il magnifico Matteo Bottiglieri scultore di marmi, agente similmente et interveniente alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte.

Dette parti in detti nomi respective sono venute all'infrascritta conventionione per la quale esso Matteo spontaneamente in presenza nostra s'obliga e promette fare il busto di detto signor regente don Flavio Gurgo, dell'istessa altezza, larghezza e profondità che fece il busto del quondam don Francesco Saverio Gurgo suo figlio, riposto nella cappella di detto signor regente nella chiesa della Madre di Dio de' reverendi padri scalzi carmelitani di questa città, fra il termine di mesi sei da oggi, o poco prima, o poco dopo, con dover fare prima il modello di creta, o in grande o in piccolo, come li sarà più comodo.

Et all'incontro esso reverendo padre Nicolò in detto nome, così per il magistero, come per il prezzo del marmo, e politura di detto busto seu deposito, et allustratura d'esso, [c. 534r] promette pagare a detto Matteo ducati cinquanta, cioè ducati quaranta per il magistero di detto busto, quanto n'ebbe per il busto che fe' del detto quondam don Francesco Saverio Gurgo, e ducati dieci per la compra del marmo e politura di detto busto, e detti ducati cinquanta pagarceli, cioè ducati venti per caparra, altri ducati quindici quando sarà finito il detto busto, e l'altri ducati quindici quando tutto il detto busto seu deposito sarà allustrato, e detti pagamenti farceli nelle forme sudette, in pace etc.

Et han promesso e convenuto esse parti, e ciascuna d'esse nelli nomi sudetti respective come di sopra, per solenne stipulatione etc. l'una all'altra etc. in detti nomi respective come di sopra presenti etc., la conventionione e promesse sudette etc., e tutte le cose predette etc. sempre etc. averle etc. rate etc., et a quelle non contravenire etc. per qualsisia causa etc.

[*omissis*]³⁸⁰.

13) Ivi, cc. 598v-599v:

Conventio inter dominum regentem donnum Flavium Gurgo et Franciscum et Blasium Cimafonte.

Die decimo septimo mensis Octobris, 13^a indictionis, 1719, Neapoli.

Constituiti nella nostra presenza il molto reverendo padre Nicolò Gurgo della Compagnia di Giesù, agente et interveniente alle cose infrascritte in nome e parte del spettabile signor regente don Flavio Gurgo suo fratello, e per l'istesso signor regente suoi eredi e successori etc., per il quale signor regente esso padre Nicolò in detto nome ha promesso de rato etc. da una parte;

e Francesco e Biase Cimafonte, padre e figlio, agenti similmente et intervenienti alle cose infrascritte per essi, e ciascuno di loro insolidum, e per li loro, e di ciascuno d'essi insolidum, eredi e successori etc. dall'altra parte.

Dette parti in detti nomi et insolidum respective sono fra di loro venuti all'infrascritta conventionione per la quale essi padre e figlio, e ciascuno d'essi insolidum, hanno promesso, [c. 599r] e si sono obligati fare la nicchia del deposito di detto signor regente don Flavio Gurgo in tutto somigliante a quella già fatta del deposito e busto del quondam don Francesco Saverio Gurgo figlio di detto signor regente nella cappella della chiesa della Madre di Dio de' reverendi padri scalzi carmelitani sopra li Regii Studii, la quale nicchia debba essere della medesima grandezza, altezza e profondità del detto altro nicchio, col marmo bianco commesso, scorniciato, allustrato, commesso di broccatello di Spagna, col freggio di marmo padiglio intorno in sei, o al più in otto pezzi, colla tavoletta o targa ove vi si metteranno le lettere impiombate, in una parola del tutto somigliante alla nicchia già messa, e detta nicchia, coll'altra come di sopra, finirla di tutto punto, e ponerla in opra fra mesi sei da oggi.

Et all'incontro esso padre Nicolò in detto nome così per il magistero, come per il prezzo del marmo, politura, allustratura e posta in opera, promette pagare a detti padre e figlio ducati sessanta, cioè ducati venti per caparra, altri ducati venti quando averanno finito il lavoro il lavoro, e l'altri

³⁸⁰ Formula di escatocollo in latino.

ducati venti quando detta nicchia sarà posta in opera in detta cappella, tutto a spese di detti padre e figlio, in pace etc.

Et han promesso e convenuto esse parti, e ciascuna di loro nelli [c. 599v] nomi sudetti, et insolidum rispettivamente come di sopra, per solenne stipulatione etc. l'una all'altra etc. in detti nomi, et insolidum rispettivamente come di sopra presenti etc., la conventione e promesse sudette etc., e tutte le cose predette etc. sempre etc. averle etc. rate etc., et a quella non contravenire etc. per qualsisia causa etc.

[*omissis*]³⁸¹.

14) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 643, 14 giugno 1717, c. 479:

A don Giovan Battista Mazzati ducati dieci, e per esso a mastro Lorenzo Fontana, a compimento de ducati trenta, atteso li altri l'have ricevuti de contanti, e detti sono in conto de' ducati settanta per uno sepolcro che deve fare di marmo bianco e di tutta perfettione, giusto e secondo quello si ritrova nella chiesa di Santa Maria della Speranza de' padri agostiniani, e nella Cappella di San Nicolò [da] Tolentino, che fu fatto per il quondam monsignor di Cassano: debbia però differire nella statua a mezzo busto, che questo deve essere al naturale del quondam regente Guerrero, col farci la croce o vero habito di Calatrava, e debbia detto Fontana ponerlo e fabricarlo nel muro vacuo di detta cappella a proprie sue spese per tutto il mese di settembre 1717, e mangando [*sic*] di consegnarlo col fabricarlo e compire detta opera per detto tempo, / sia tenuto detto mastro Lorenzo pagare di suo proprio denaro docati cento, e versavice s'obliga il padre bacelliero Benedetto Mazzati, priore del convento di Sant'Agostino di Gaeta, consegnare a detto Fontana per detta opera ducati 70, cioè li sudetti ducati 30 ricevuti presentemente, altri ducati 20 nel mese d'agosto 1717, e altri ducati 20 compimento de' detti ducati 70, quando haverà compito, posto in opera detto lavoro e postolo nella douda semetria, e non havendo compiuto per detto tempo possa il sudetto padre Mazzati fare ricorso in qualsivoglia tribunale o foro contro di detto Fontana, e detti ducati 30 li paga a nome e parte del sudetto padre Mazzati. E per esso a Giovanni Bernini per altritanti³⁸².

15) ASBN, Banco dei Poveri, giornale di cassa, matr. 997, 24 luglio 1721, c.n.n.:

Al padre Cesare Bernaldi ducati quindici, e per esso al padre Nicolò Gurgo per altritanti, e per esso a Matteo Bottigliero statuario, che esso gli ha fatto prestare, promettendo egli di restituirceli per tutto settembre 1721, Matteo però deve conseguire detta casa di don Flavio Gurgo di buona memoria ducati 7.3.9½ per il marmo del busto valutato prima per 5, e poi si è comperato ducati 12.3.9½ onde egli resta creditore di ducati 37.3.9 avendo già ricevuto / ducati 20 per il caparro. E per esso ad Onofrio Cotino per altritanti³⁸³.

16) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 159, 6 settembre 1725, c. 159:

A fra Serafino Castellano ducati quindici, e per esso a Ferdinando de Ferdinando, a compimento de ducati centoquaranta, et in conto di quelli deve havere per il deposito di marmo che attualmente fa lavorare per la felice memoria di monsignore Vincentini, da mettersi in opra dentro la chiesa / di San Domenico Maggiore, in virtù di conventione; e per esso a Matteo Bottigliero, a compimento de ducati

³⁸¹ Formula di escatocollo in latino.

³⁸² Editto in RIZZO 2004, pp. 204-205, doc. 56.

³⁸³ Editto in RIZZO 2001, pp. 243-244, doc. 316.

venticinque, atteso l'altri ducati 10 l'ha da esso ricevuti contanti, e detti ducati 25 sono in conto del ritratto del quondam monsignore Vicentini nunzio apostolico che sta facendo nel suo deposito di marmo. E per esso Gennaro Mazzacapo per altritanti³⁸⁴.

17) ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1176, 20 agosto 1727, p. 29:

A don Francesco de Liguoro duca di Pozzomauro ducati diece, e per lui a Giovan Battista Massotti capo mastro marmoraro, se li pagano in conto delle lettere che dovrà far fare per l'iscrizione da porsi sotto il medaglione di marmo dell'effigie di mezzo busto al naturale del quondam don Cesare de Liguoro principe di Presicce suo figlio, da porsi alla loro cappella gentilizia sita nella chiesa del monastero di Monte Oliveto, quali lettere devono essere della grandezza secondo la mostra, e devono essere di rame e ottone, e li piedi guzzi, e bene indorate a sua soddisfazione, e di buona perfezione, pattuite a ducati 15 il centinaro, compresi i punti, virgole et accenti, e designare sopra la lapide marmorea tutte le lettere dell'iscrizione, e prestare ogn'altra assistenza; e per lui ut supra³⁸⁵.

18) ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1177, 9 ottobre 1727, p. 290:

A Giuseppe Pici ducati diece, e per lui a Francesco Pagano lavorante scultore, e sono a compimento di ducati 13, atteso li restanti carlini 30 li ha ricevuti contanti, e sono essi ducati 13 per la mesata lui paga maturata nella fine del caduto mese di settembre 1727, e detti ducati 13 sono a compimento di ducati 36, atteso gli altri ducati 23 li ha ricevuti, cioè ducati 10 sotto li 29 luglio 1727 e l'altri ducati 13 li riceve nel mese di agosto, e tutti detti ducati 36 sono in conto delli ducati 60 che si è obligato pagarli per due ritratti di marmo, uno di huomo e l'altro di donna, secondo sta descritto in una dichiarazione fattali da detto Francesco che per lui si conserva, per mano di notar Gennaro Caputo, sotto li 29 luglio 1727. A lui contanti con sua firma³⁸⁶.

19) ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1267, 22 agosto 1733, p. 113:

A don Ferdinando Sanfelice ducati diveduto, e per lui a Francesco Pagano, a complimento di ducati 124 in conto di ducati 130 per lo prezzo della statua di marmo del quondam Gaetano Argento, pattuita farla a tutte sue spese cossi di marmo, lavorazione, segatura et allustratura [sic], dovendola consegnare finita di tutto punto nella sua bottega, di tutta bontà e perfezione e soddisfazione, di tutta bontà e perfezione e soddisfazione [sic] di Francesco Solimena, atteso l'altri ducati 106 l'ha ricevuti parte contanti e parte in fede di credito, e parte per il marmo statoli consegnato da Lorenzo Tancola, e pagato da lui, sì che deve conseguire solamente la summa di ducati 6 per detto complimento. E per lui a Francesco Pagano³⁸⁷.

20) ASBN, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matr. 1274, 7 maggio 1734, pp. 545-546:

A donna Chiara Balzerano ducati dieci, e per lei a mastro Gennaro Cimafronte marmoraro, disse sono in conto di ducati 55, prezzo e somma stabilita per il mausoleo di marmo che doverà fare per la cappella del fu regio consigliere donna [sic] Ferdinando Cammerota suo marito nella chiesa dello Spi-

³⁸⁴ Editto in RIZZO 1979, p. 55, doc. 5.

³⁸⁵ Editto ivi, p. 59, doc. 36.

³⁸⁶ Editto ivi, p. 58, doc. 34 (con trascrizione parziale).

³⁸⁷ Editto in RIZZO 1999, p. 118, doc. 245.

rito Santo, quale mausoleo doverà essere tutto di marmo bianco con controzoccolo di pardiglio in conformità del disegno grande e piccolo fatto di Michel'Angelo Porzio ingegnere, al giudizio di cui sta rimesso così il dar parere per la buona qualità del detto marmo, per la ottima esattezza e polizia del lavoro che il mastro promette, come ogn'altro che oltra detto mausoleo nella predetta cappella bisognasse, con spiega però che in detta somma di ducati 55 non l'intende incluso il prezzo del mezzo busto e frondeggio che lo [*vacat*], li quali si dovranno fare d'altro mastro, ma s'intende / incluso il prezzo della portatura e mettitura in opera da detto mausoleo, e dell'intaglio ed impiombatura delle lettere che gli bisogneranno per iscrizione, e di ogn'altra polizia che per totale perfezzione di detta opera, in conformità però del detto disegno già stabilito, bisognasse. Sia tenuta però la sudetta dare a detto mastro per mettere in opera e quagliare detti marmi in fabricature col materiale di calce e ferri che gli bisognassero. Lo quale pagamento lo fa come madre e tutrice delli figli ed eredi del sudetto fu regio consigliere per fagliene [*sic*] esito nelli conti della tutela de' medesimi. A lui medesimo³⁸⁸.

21) ASBN, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 831, 18 agosto 1734, pp. 49-50:

A don Giuseppe e don Paolo Cammarota ducati dieci, delli ducati 40, resto de' ducati cento sistentino in nostro Banco in testa loro, figli et eredi del quondam regio / consigliere don Ferdinando Cammarota; e per essi, con polisa di donna Chiara Balzarano, a Matteo Bottigliero scultore di marmi a compimento de ducati 40, atteso l'altri ducati 30 l'ave ricevuti con altra polisa del medesimo nostro Banco, disse sono a conto dell'opera sta facendo del mezzo busto e frondeggio, come dalle dette prime polise alle quali (*)³⁸⁹, per la cappella di detto regio consigliere don Ferdinando Cammarota, sita dentro la chiesa dello Spirito Santo di questa città. E per notar Francesco Palomba di Napoli si fa fede come la sudetta donna Chiara Balzarano è madre e tutrice, insieme con donna Lucia Cammarota, delli sudetti don Giuseppe e don Paolo Cammarota, figli et eredi universali e particolari del fu regio consigliere dottor Ferdinando Cammarota ex testamento, mediante decreto di preambolo spedito per la Gran Corte della Vicaria, fede del quale per esso si conserva, le quali tutrice hanno adempito infra; di più si fa fede come la detta donna Chiara Balzarano è procuratrice di detta donna Lucia Cammarota contutrice ut supra, e può esigere anco per Banco le sudette quantità e quietanze mediante istromento di procura rogato per mano sua. E per il signor Bosco governatore di nostro Banco si ordina che si paghi. E per esso a Stefano Cernicchiaro per altritanti³⁹⁰.

22) ASBN, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matr. 1019, 24 agosto 1734, c.n.n.:

A don Nicola Giovine ducati cinquanta, e per lui a Francesco Pagano, a compimento e final pagamento de ducati centodieci, che l'altri ducati sessanta per detto compimento l'ha ricevuti con altre due sue polise per detto nostro Banco de ducati trenta, l'una a' 12 marzo e 8 giugno 1734, e tutti detti ducati centodieci sono per intiera sodisfazione delli due busti di marmo fatti nella chiesa della Nunziatella de' padri gesuiti di Pizzofalcone, e proprio in quella eretta dal quondam duca regente don Andrea Giovine suo zio, il tutto servata la forma dell'accordio fatto dal signor don Vincentio Campione per detta summa, e di doverseli pagare detta ultima paga posto che havesse detti busti in detta chiesa a sodisfazione di detti padri gesuiti e costarli di essernosi posti quelli, e perciò se li fa il sudetto paga/mento a compimento ut supra, senza poter pretendere altra summa per questa causa. Con sua firma a lui contanti³⁹¹.

³⁸⁸ Editto in LUCCHESE 2005-2006, p. 497, doc. 105.

³⁸⁹ Segno grafico che sta per: *si fa riferimento*.

³⁹⁰ Editto in LUCCHESE 2005-2006, p. 497, doc. 106 (con trascrizione parziale).

³⁹¹ Editto in RIZZO 1979, p. 56, doc. 14.

23) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 989, 13 marzo 1737, c. 184v:

A don Pascale Marchese ducati cento, e per esso a Francesco Pagano mastro scultore de marmi, che li paga d'ordine e proprio denaro della contessa di Policastro, quali si paghino anticipatamente et a conto di ducati 200, per tanti convenuti pagarseli per il deposito che deve fare nella real chiesa di San Domenico Maggiore, e proprio nella Cappella di San Bartolomeo, jus patronato dell'eccellentissima casa Caraffa della Spina, secondo il convenuto a tenore del disegno formato da don Domenico Vaccaro e modello di già dal medesimo riconosciuto, da ampliarsi però secondo la grandezza e capacità del muro d'essa cappella, et istruzione datale da esso Vaccaro, conché però la figura del ritratto grande sia di rilievo d'un palmo avvantaggiato, e li piccioli a proporzione da sopra oncie otto, e che il marmo sia statuario e netto così di peli come di macchie, che non diano deformità, e parimente l'intaglio e panno della descrizione debbia essere anco di marmo statuario, e tanto li ritratti e ritrattini quanto l'intagli e panneggio siano lustrati, con dover fare in detto panneggio tante lettere quanto ne caperanno nella descrizione che si farà per detti ritratti, da rivedersi e giudicarsi dal detto don Domenico Antonio Vaccaro, con rimaner tenuto detto Pagano per tutta la fine di settembre venturo non solo di compire detto deposito, m'a sue proprie spese situarlo nel muro d'essa cappella, altrimenti sia lecito a detta contessa farlo fare d'altri mastri a sue spese; et interi e li restanti ducati 100 si è convenuto di pagarseli doppo che averà terminato, situato e fatto riuscire di tutta sodisfattione il deposito sudetto. E con sua firma a lui contanti³⁹².

24) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1012, 8 agosto 1738, cc. 15v-16r:

A Donato Acampora ducati dodici, e per esso a Francesco Pagano scultore e statuario, a compimento di ducati 125, atteso l'altri ducati 113 l'ha da esso ricevuti, cioè ducati 50 per il Banco dello Spirito Santo, altri ducati 7 per medesimo Banco e l'altri ducati 56 in più volte di contanti, e tutti detti ducati 125 sono per l'intero prezzo d'un mausuelo [*sic*] comesso di marmo con diversi colori, con statua anco di marmo del quondam Gennaro d'Acampora suo fratello, con tutti li materiali di marmo necessitati per la scoltura e per ogn'altra fatica del detto Francesco fatta e d'altri operarii che hanno servito per struttura di marmo e per levare e ponere l'acqua santa nell'infrascritta chiesa, in conformità del disegno di tal mausuleo statuito fatto dal regio ingegnere ed architettato Bartolomeo Ranucci, eccetto la lapida di marmo, in luogo della quale da detto Francesco si sono fatti altri abbellimenti in detto mausuleo, e similmente va incluso in esso presso tutte quelle spese occorse per l'erezzione del sudetto mausuleo e statua nella chiesa della Madonna dell'Aggiuto di questa città, anco per la direzione del detto ingegnere, e stante il presente pagamento resta esso Francesco intieramente pagato e sodisfatto del detto mausuleo, statua ed altro concernente al medesimo da detto Francesco fatte, ancorché il prezzo d'esse ascendesse a maggior summa di ducati 125, atteso il di più che forse importasse il detto Francesco l'ave donato anco per titolo di donazione irrevocabile tra' vivi, intendendosi da detto Francesco fatta in suo beneficio ampia quietanza anco per aquitamento stipulantino, non restando altro / a consequire da esso così per detta come per qualsivoglia altra causa. E per esso, con autentica di notar Gaetano Piccolo di Napoli, a Giovan Battista Gioia per altritanti³⁹³.

³⁹² Editio *ivi*, p. 56, doc. 16.

³⁹³ Editio *ivi*, pp. 56-57, doc. 18.

25) ASBN, Banco del Santissimo Salvatore, giornale di cassa, matr. 1150, 2 maggio 1746, c. 324r:

Al padre Luigi de Marco ducati diece, e per esso a Francesco Pagano scultore, e detti sono a compimento di ducati 30, atteso altri ducati 20 l'ha da esso ricevuti, ducati 10 in contati e ducati 10 in polisa notata fede; e tutti sono per l'intero pattuito prezzo di uno rilievo di marmo a mezo busto che deve servire per il ritratto nell'avello del quondam don Vincentio Maria Campione. E per esso al detto Sequino per altritanti notata fede 26 caduto³⁹⁴.

³⁹⁴ Editto in RIZZO 2004, p. 207, doc. 65.

Corredo fotografico



Fig. 1) Andrea Bolgi, *Ritratti di Giovan Camillo Cacace e Vittoria de Caro*.
Napoli, San Lorenzo Maggiore.



Fig. 2) Andrea Bolgi, *Ritratti di Francesco Antonio e Giuseppe de Caro*. Napoli, San Lorenzo Maggiore.



Fig. 3) Fra' Ilario de' Rossi, *Visione di sant'Eustachio*. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 4) Angelo Solimena (?), *Ritratto del vescovo Nicola Antonio de Tura*. Sarno, Episcopio.



Fig. 5) Filippo Vacchetta, Andrea Magliar, *Ritratto di suor Elisabetta Albano* (da PAULI 1715).



Fig. 6) Filippo Vacchetta, Andrea Magliar, *Ritratto di Giovan Francesco Gemelli Careri* (da GEMELLI CARERI 1699).



Fig. 7) Christophe Cochet, Bartolomeo Viscontini, Domenico Agliano, *Cenotafio di Giovan Battista Marino*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 8) Christophe Cochet, Bartolomeo Viscontini,
Ritratto di Giovan Battista Marino. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 9) *Cenotafio di Giovan Battista Marino* (da SARNELLI 1685).



Fig. 10) *Ritratto di Baldassarre Pisani* (da GIMMA 1703).



Fig. 11) Francesco Solimena, *Autoritratto*. Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 12) Johann Georg Bergmüller, *Composizione allegorica con ritratto di Francesco Solimena*.



Fig. 13) Ignazio Enrico Hugford, Giovan Battista Cecchi, *Ritratto di Francesco Solimena*.



Fig. 14) Francesco Solimena, *Ritratto di Filippo V di Spagna*. Caserta, Reggia.



Fig. 15) Francesco Solimena, *Ritratto di Carlo d'Asburgo come Carlo III di Spagna*.
Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 16) Paolo Pilaia (da Paolo de Matteis?), *Ritratto di Angela Cimmino* (da *ULTIMI ONORI* 1727). Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.



Fig. 17) Lorenzo Vaccaro, *Statua di Francesco Rocco*. Napoli, Santa Maria della Pietà dei Turchini.



Fig. 18) Dionisio Lazzari, Lorenzo Vaccaro, Andrea Vaccaro, Nicola Vaccaro, Giacomo Farelli, *Cappella Rocco*. Napoli, Santa Maria della Pietà dei Turchini.



Fig. 19) Nicola Vaccaro, *Miracolo di sant'Anna*, con ritratto di Francesco Rocco (part.). Napoli, Santa Maria della Pietà dei Turchini.



Fig. 20) Federico Pesche, *Ritratto di Francesco Rocco* (da ROCCO 1669).
Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.



Fig. 21) *Epitaffio di Francesco Rocco*. Napoli, Santa Maria della Pietà dei Turchini.



Fig. 22) Bonaventura Presti, Domenico Moisè, Pietro Ghetti (?),
Monumento del cardinal Innico Caracciolo. Napoli, Duomo.



Fig. 23) Pietro Ghetty (?), *Ritratto del cardinal Innico Caracciolo*. Napoli, Duomo.



Fig. 24) Francesco Solimena, *Ritratto cardinal Innico Caracciolo (part. della pala col San Giovanni Evangelista già in San Giovanni in Porta)*. Napoli, Museo Diocesano.



Fig. 25) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, Gaetano Sacco, *Monumenti di Anna Maria Arduino e di Niccolò Ludovisi*. Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 26) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, Gaetano Sacco, *Monumento di Anna Maria Arduino*. Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 27) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, Gaetano Sacco, *Monumento di Niccolò Ludovisi*. Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 28) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, *Monumento di Niccolò Ludovisi* (part.).
Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 29) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, *Ritratto di Anna Maria Arduino*.
Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 30) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, *Ritratto di Anna Maria Arduino*.
Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 31) Francesco Solimena, *Ritratto di dama*. Tolosa, Musée des Augustins.



Fig. 32) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, *Ritratto di Anna Maria Arduino* (part.).
Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 33) Francesco Solimena, Giacomo Colombo, *Ritratto di Niccolò Ludovisi*.
Napoli, San Diego all'Ospedaletto.



Fig. 34) Giacomo del Po, *Monumento di Giacomo Milano*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 35) Giacomo del Po, *Monumento di Giovan Domenico Milano*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 36) Giacomo del Po, *Ritratto di Giacomo Milano*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 37) Giacomo del Po, *Ritratto di Giovan Domenico Milano*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 38) Giacomo del Po, *Frontespizio della tesi in teologia di Adriano de Conic*.



Fig. 39) Giacomo del Po, Giovan Girolamo Frezza, *Composizione allegorica con ritratti di Carlo VI d'Asburgo ed Elisabetta Cristina*.



Fig. 40) Giacomo del Po, Giacomo Colombo, *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo*.
Napoli, Santa Teresa degli Scalzi.



Fig. 41) *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo*. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.



Fig. 42) Andrea Magliar, *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo*. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.



Fig. 43) Antonio Baldi, *Ritratto di Carlo VI d'Asburgo*. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.



Fig. 44) Francesco e Biagio Cimafonte, Matteo Bottigliero, *Monumento di Flavio Gurgo*.
Napoli, Santa Teresa degli Scalzi.



Fig. 45) Giuseppe Picci, Matteo Bottigliero, *Monumento di Francesco Saverio Gurgio*.
Napoli, Santa Teresa degli Scalzi.



Fig. 46) Matteo Bottigliero, *Ritratto di Francesco Saverio Gurgio*. Napoli, Santa Teresa degli Scalzi.



Fig. 47) Matteo Bottigliero, *Ritratto di Flavia Gurgu*. Napoli, Santa Teresa degli Scalzi.



Fig. 48) Paolo Petrini, *Ritratto di Flavio Gurgo* (da RISTRETTO 1716; esemplare della Biblioteca Nazionale di Bari “Sagarriga Visconti Volpi”).



Fig. 49) Lorenzo Fontana, *Monumento di Andrea Guerrero de Torres*.
Napoli, Santa Maria della Speranza (Santa Rita alla Speranzella).



Fig. 50) Scultore napoletano di primo Settecento, *Ritratto di Andrea Guerrero de Torres*.
Napoli, Santa Maria della Speranza (Santa Rita alla Speranzella).



Fig. 51) Ferdinando Sanfelice, Matteo Bottigliero, Virgilio Ognà, *Cappella Lembo* (part.).
Salerno, Cattedrale di San Matteo.



Fig. 52) Matteo Bottiglieri, *Ritratto del primicerio Nicola Lembo*. Salerno, Cattedrale di San Matteo.



Fig. 53) Ferdinando de Ferdinando, Matteo Bottigliero, *Monumento del nunzio Girolamo Alessandro Vincentini*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 54) Matteo Bottigliero, *Ritratto del nunzio Girolamo Alessandro Vincentini*.
Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 55) Domenico Antonio Vaccaro (?), *Monumento di Francesco Ligorio*.
Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 56) Domenico Antonio Vaccaro, *Monumento di Cesare Ligorio*.
Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 57) Giovanni da Nola, *Altare Ligorio* (in una foto Alinari d'inizio Novecento).
Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 58) Domenico Antonio Vaccaro, *Ritratto di Cesare Ligorio* (part.).
Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 59) Marmoraro napoletano, Matteo Bottigliero (?), *Monumento di Gaetano Ignazio Colacino*.
Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



Fig. 60) Matteo Bottiglieri (?), *Ritratto di Gaetano Ignazio Colacino*.
Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



Fig. 61) Michelangelo Porzio, Gennaro CimaFonte, Matteo Bottigliero, *Monumento di Ferdinando Cammarota*. Napoli, Spirito Santo.



Fig. 62) Matteo Bottigliero, *Ritratto di Ferdinando Cammarota*. Napoli, Spirito Santo.



Fig. 63) Gennaro de Martino, Matteo Bottiglieri, *Monumento di Cesare Bosco*.
Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 64) Matteo Bottigliero, *Ritratto di Cesare Bosco*.
Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



Fig. 65) Francesco Pagano, *Monumento d'Irene Maresgalla*. Napoli, San Pietro a Majella.



Fig. 66) Francesco Pagano, *Monumento di Pompeo Colonna*. Napoli, San Pietro a Majella.



Fig. 67) Ferdinando Sanfelice, Francesco Pagano, *Monumento di Gaetano Argento*.
Napoli, San Giovanni a Carbonara.



Fig. 68) Ferdinando Sanfelice, Francesco de Grado, *Progetto del monumento di Gaetano Argento*. Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XV.G.31.



Fig. 69) Ferdinando Sanfelice, Ferdinando Strina, *Apparato per le esequie di Gaetano Argento* (da FUNERALI 1731).



Fig. 70) Francesco Solimena (da un originale di), *Ritratto di Gaetano Argento* (da *FUNERALI* 1731). Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XV.G.31.



Fig. 71) Andrea Magliar, *Ritratto di Gaetano Argento* (da AULISIO 1723).



Figg. 72-73) Lati della tribuna, coi Monumenti di *Andrea e Giovan Michele Giovine*.
Napoli, Nunziatella.



Fig. 74) Francesco Pagano, *Monumento di Andrea Giovine*. Napoli, Nunziatella.



Fig. 75) Francesco Pagano, *Monumento di Giovan Michele Giovine*. Napoli, Nunziatella.



Fig. 76) *Ritratto di Andrea Giovine.*
Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XV.G.31.



Fig. 77) Domenico Antonio Vaccaro, Francesco Pagano, *Monumento di Ettore Carafa della Spina*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 78) Francesco Pagano, *Ritratto di Ettore Carafa della Spina*. Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 79) Francesco Pagano, *Ritrattino di Ettore, nipote di Ettore Carafa della Spina*.
Napoli, San Domenico Maggiore.



Fig. 80) Bartolomeo Granucci, Francesco Pagano, *Monumento di Gennaro Acampora*.
Napoli, Santa Maria dell'Aiuto.



Fig. 81) Francesco Pagano, *Ritratto di Gennaro Acampora*. Napoli, Santa Maria dell' Aiuto.



Fig. 82) *Monumento del cardinal Francesco Antonio Fini*. Napoli, Gesù Nuovo.



Fig. 83) Francesco Pagano (?), *Monumento del cardinal Francesco Antonio Fini* (part.).
Napoli, Gesù Nuovo.



Fig. 84) Antonio David, Girolamo de' Rossi, *Ritratto del cardinal Francesco Antonio Fini*
 (da GUARNACCI 1751).



Fig. 85) Francesco Pagano, *Monumento di Vincenzo Campione*.
Napoli, Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini.



Fig. 86) Francesco Pagano (?), *Ritratto di Antonio Magiocco*.
Napoli, Farmacia degli Incurabili (Museo delle Arti sanitarie).



Fig. 87). *Porta interna, con ritratto di Antonio Magiocco.*
Napoli, Farmacia degli Incurabili (Museo delle Arti sanitarie).



Fig. 88) Antonio Baldi, *Ritratto di Antonio Magiocco* (da *ULTIMI OFFICJ* 1749).
Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XV.G.31.

Bibliografia

ABETTI 2015

L. ABETTI, *Bonaventura Presti architetto certosino*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli 2015, pp. 106-132.

ABBATE 2002

F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002.

ABBATE 2009

F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009.

AJELLO 1980

R. AJELLO, *Potere ministeriale e società al tempo di Giannone. Il modello napoletano nella storia del pubblico funzionario*, in *Pietro Giannone e il suo tempo*, a cura di R. Ajello, Napoli 1980, II, pp. 449-536.

AJELLO 1997

M. AJELLO, *Fini, Francesco Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, *ad vocem*.

ALBINO 1865

Biografie e ritratti degli uomini illustri della provincia di Molise, opera compilata dall'avvocato Pasquale Albino, II, Campobasso 1865.

ALISIO, CARUGHI, DI STEFANO, MICCOLI 1976

G. ALISIO, U. CARUGHI, A.M. DI STEFANO, A. MICCOLI, *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli 1976.

ARTE RUBATA [2000]

Arte rubata. Il patrimonio artistico napoletano disperso e ritrovato, catalogo della mostra, coord. scientifico di A. Schiattarella, Napoli [2000].

ARTUSI 2014

D. ARTUSI, *Pagano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2014, *ad vocem*.

AULISIO 1723

Delle scuole sacre libri due postumi del conte palatino Domenico Aulio [...], pubblicati dal suo erede e nipote Nicolò Ferrara-Aulio [...], Napoli 1723.

BACCHI 2009

A. BACCHI, *Un esempio precoce di speaking likeness tra Vouet e Bernini: il Giovanni Battista Marino di Cochet in San Domenico a Napoli*, in "Nuovi studi", XIII (2008), 14, 2009, pp. 121-125.

BACCHI 2017

A. BACCHI, *“Il marmo, e ’l metallo solamente pregiarsi nelle statue”*. Un capolavoro della scultura barocca napoletana in marmi policromi, London 2017.

BELLUCCI 2015

R. BELLUCCI, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli*, Napoli 2015.

BISOGNO 2015

S. BISOGNO, *La vicenda progettuale della chiesa della Nunziatella in Napoli*, in “Napoli Nobilissima”, s. VII, I, 2015, pp. 46-59.

BISOGNO 2018

S. BISOGNO, *La “Nunziatella” di Napoli. I Gesuiti e la sintesi delle arti tra Guglielmelli, Sanfelice, De Mura e Sanmartino*, Canterano 2018.

BLUNT [1975] 2006

A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, ed. italiana a cura di F. Lenzo, Milano 2006.

BOLOGNA 1958

F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

BOLOGNA 1962

F. BOLOGNA, *Le arti figurative*, in G. Doria, F. Bologna, G. Pannain, *Settecento napoletano*, Torino 1962, pp. 49-96.

BOLOGNA 1981

F. BOLOGNA, *Commento alla “Vita di F. Solimena”*, in L. Pascoli, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1981.

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, pp. 31-78.

BOLOGNA 1994^A

F. BOLOGNA, *Solimena e gli altri, durante il vicereame austriaco*, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell’aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Napoli 1994), direzione scientifica di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 57-75.

BOLOGNA 1994^b

F. Bologna, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Napoli 1994), direzione scientifica di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 228-229, cat. 46.

BOLZONI 2008

L. BOLZONI, *Poesie e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari 2008.

BOLZONI 2010

L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesie e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

BORRELLI 1970

G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970.

BORRELLI 1984

G.G. BORRELLI, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, II, pp. 170-171, cat. 4.10a-b.

BORRELLI 1985

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.

BORRELLI 1986

G. BORRELLI, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Dedicato a Ulisse Protà-Giurleo nel centenario della nascita*, Milano 1986, pp. 77-101.

BORRELLI 1998

G.G. BORRELLI, *Sculture a Salerno in età barocca*, in *Il Barocco a Salerno*, a cura di M.C. Cioffi, Salerno 1998, pp. 127-136.

BORRELLI 2000

G.G. BORRELLI, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in "Napoli Nobilissima", s. V, I, 2000, pp. 199-201.

BORRELLI 2005

G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005.

BORRELLI 2010

G.G. BORRELLI, *Presentazione*, in M. Panarello, *Il grande cantiere del santuario di S. Domenico di Soriano. Scultura, marmi e argenti*, Soveria Mannelli 2010, pp. 5-8.

BORRELLI 2012

G.G. BORRELLI, *La committenza di Giovan Domenico Milano a Polistena*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di A. Anselmi, Roma 2012, pp. 213-229.

BORRELLI 2018

G.G. BORRELLI, *Solimena con gli scultori e i decoratori*, in FRANCESCO SOLIMENA 2018, II, pp. 287-307.

BÖSEL 1985

R. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, I, *Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, Wien 1985.

BRACA 2003

A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003.

BRACA 2005

A. BRACA, *La pittura del Sei-Settecento nell'agro nocerino-sarnese*, in *Architettura e opere d'arte nella valle del Sarno*, a cura di A. Braca, G. Villani, C. Zarra, Nocera Inferiore 2005, pp. 340-361.

CALABRESE [2006] 2010

O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze 2010.

CAMPORI 1873

Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa [...], per cura di G. Campori, Modena 1873.

CANDIDA GONZAGA 1876

Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia, raccolte dal conte Berardo Candida Gonzaga, III, Napoli 1876.

CAPPONE 1675

Poesie liriche di don Francesco Antonio Cappone accademico ozioso, ristampate con aggiunta d'altri suoi componimenti, dedicate all'illustrissimo et eccellentissimo signor don Francesco Carafa, principe di Belvedere, marchese d'Ansi, Venezia 1675.

CARAVITA 1869-1870

A. CARAVITA, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Montecassino 1869-1870.

CARDELLA 1792-1797

Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa, scritte da Lorenzo Cardella, parroco de' Santi Vincenzo ed Anastasio alla Regola in Roma, Roma 1792-1797.

CAROTENUTO 2015

S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015.

CASABURI URRIES 1676

Le sirene, poesie liriche del signor don Pietro Casaburi Urries, all'illustrissimo et eccellentissimo signor Principe di Macchia, Napoli 1676.

CASSANI 2000

C. CASSANI, *Giannelli, Basilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, 2000, *ad vocem*.

CATALANI 1845-1853

Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica dell'architetto Luigi Catalani [...], Napoli 1845-1853.

CATELLO 1984

E. CATELLO, *Marmi, bronzi, argenti e stucchi*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 343-362.

CATELLO 1994

E. CATELLO, *La scultura*, in *Storia e civiltà della Campania*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 241-274.

CATELLO 2001

E. CATELLO, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, 2000, Napoli 2001, pp. 7-17.

CAVALIERE 2005

M. CAVALIERE, *Luca Giordano e il Barocco nella Pietà dei Turchini*, in *Santa Maria della Pietà dei Turchini. Chiesa e Real Conservatorio*, coord. scientifico di L. Donadio, V. Pacelli, F. Speranza, Napoli 2015, pp. 75-89.

CELANO 1692

Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate, in ogn'una delle quali s'assegnano le strade per dove bassi a caminare, dedicate alla Santità di nostro signor papa Innocentio Duodecimo, Napoli 1692.

CELANO [1692] 1758-1759

Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, date da canonico Carlo Celano [...], in questa terza edizione corrette ed accresciute, Napoli 1758-1759.

CELANO [1692] 1792

Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per gli signori forastieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano [...]; quarta edizione, in cui si è aggiunto tutto ciò che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi [...], Napoli 1792.

CEVA GRIMALDI 1857

Della città di Napoli, dal tempo della sua fondazione sino al presente [...]. Memorie storiche di Francesco Ceva Grimaldi, Napoli 1857.

CHIARINI 1856-1860

Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal canonico Carlo Celano, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori, con aggiunzioni de' più notabili e miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani, per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini, Napoli 1856-1860.

CIOCIOLA 1877

Montella. Saggio di memorie critico-cronografiche per Domenico Ciociola, canonico della insigne battesimale di Santa Maria del Piano, Montella 1877.

CIOFFI MARTINELLI 1980

R. CIOFFI MARTINELLI, *Manifattura e produzione plastica nel Settecento*, in "La voce della Campania", VIII, 3, 1980, pp. 471-486.

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, pp. 95-107.

COMPONIMENTI 1705

Componimenti in lode del giorno natalizio di Filippo V re di Spagna, di Napoli etc., recitati a' dì XIX di dicembre, l'anno MDCCIV, nell'accademia per la celebrazione di esso giorno nel Real Palagio, tenuta dall'illustrissimo et eccellentissimo signor don Giovanni Emanuele Pacecco duca di Ascalona, viceré e capitán generale del Regno di Napoli, Napoli 1705.

CONTE 2012

F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento, I. Da Tanziò da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze 2012.

CONTE 2014

F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento, II. Salvator Rosa*, Firenze 2014.

CORSI 1850

Principali edifici della città di Napoli descritti da Vincenzo Corsi, in *Storia dei monumenti del Reame delle Due Sicilie*, II/2, Napoli 1850.

CORTESE 1923

N. CORTESE, *I ricordi di un avvocato napoletano del Seicento, Francesco d'Andrea*, Napoli 1923.

[CRESCIMBENI] 1720

Notizie istoriche degli Arcadi morti, tomo primo. All'eminetissimo e reverendissimo principe il signor cardinale Giuseppe Vallemani, Roma 1720.

CROCE [1931] 1968

B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1968.

D'AGOSTINO 2011

P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011.

D'ANGELO 2015

M. D'ANGELO, *Alcune novità sul Bottigliero ritrattista*, in "Rassegna Storica Salernitana", XXXII/1, 63, 2015, pp. 169-193.

D'ANGELO 2016

M. D'ANGELO, *La produzione scultorea di Matteo Bottigliero per la committenza salernitana*, in "Rassegna Storica Salernitana", n.s., XXXIII/2, 66, 2016, pp. 99-126.

D'ANGELO 2018

M. D'ANGELO, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma 2018.

DE ANGELIS 1730

Rime scelte di Gherardo de Angelis, Firenze 1730.

DE ANGELIS 1741

Rime di Gherardo de Angelis, ultimamente in miglior forma ordinate, Napoli 1741.

DE DOMINICI [1742-1745] 2003-2014

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003-2014.

DE FORTIS 1755

Governo politico del giureconsulto don Filippo de Fortis, patrizio sessano [...], Napoli 1755.

[DE LAUZIÈRES, D'AMBRA] 1855-1857

Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze, divisa in XXX giornate [...], Napoli 1855-1857.

DE LELLIS 1654

Parte seconda, o vero supplimento a Napoli sacra di don Cesare d'Engenio Caracciolo, del signor Carlo de Lellis, ove si aggiungono le foundationi di tutte le chiese, monasteri et altri luoghi sacri della città di Napoli e suoi borghi, eretti doppo dell'Engenio, con le loro inscrittioni et epitafii, reliquie et corpi di santi, et altre opere pie che vi si fanno, e con altre cose notabili, Napoli 1654.

DE LELLIS, FONTOSA 1682

Descrittione della nobilissima famiglia Milano, composta per lo signor Carlo de Lellis, giurisconsulto napolitano ed huomo patritio, per darsi da lui in luce fra l'altre famiglie del seggio di Nido, ed al presente procurata e data alle stampe per lo signor Federigo Fontosa, dedicata all'illustrissimo ed eccellentissimo signore don Giacomo Milano Franco [...], Napoli 1682.

DE LELLIS [MS. ENTRO IL 1689] 2013

C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo* (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. X.B.23), t. IV, ed. digitale a cura di E. Scirocco, M. Tarallo, 2013 (in www.memofonte.it).

DELLA MARRA, TUTINI 1641

Discorsi delle famiglie estinte, forastiere o non, comprese ne' seggi di Napoli, imparentate colla Casa della Marra, composti dal signor don Ferrante della Marra duca della Guardia, date in luce da don Camillo Tutini napolitano, Napoli 1641.

DEL PRETE 2001

R. DEL PRETE, *Legati, patronati e maritaggi del Conservatorio della Pietà dei Turchini di Napoli in età moderna*, in "Rivista di storia finanziaria", 7, 2001, pp. 7-32.

DE MAGISTRIS 1678

Status rerum memorabilium tam ecclesiasticarum quam politicarum, ac etiam adificiorum fidelissimæ civitatis Neapolitanæ [...], authore abbate Francisco de Magistris [...], Napoli 1678.

DE MAIO 1983

R. DE MAIO, *Pittura e controriforma a Napoli*, Roma-Bari 1983.

DE MILO 1687

Della ghirlanda d'Enterpe. Poesie liriche del signor Domenico Andrea de Milo, napoletano. Parte prima e seconda, Napoli 1687.

DE MILO 1721

Ragionamenti del signor Domenico Andrea de Milo napoletano [...], con l'aggiunzione di alcune rime non più impresse. Al molto illustre signore, il signor Paolo de Matthaeis, Napoli 1721.

DE MIRANDA 2000

G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Napoli 2000.

DE TURA 1669

Degli aborti poetici di Nicolò Antonio di Tura. Parte seconda, dedicata all'illustrissimo signore don Domenico Orsino de' duchi di Gravina, Venezia 1669.

DI MAURO 2018

L. DI MAURO, *Francesco Solimena e l'architettura a Napoli*, in *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma 2018, II, pp. 269-286.

DI PENTA

M. DI PENTA, *Andrea de Leone (Napoli 1610-1685). Dipinti - disegni*, Roma 2016.

DORIA, BOLOGNA 1954

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra (Napoli 1954), a cura di G. Doria, F. Bologna, Napoli 1954.

EGIZIO 1751

Opuscoli volgari e latini del conte Matteo Egizio napoletano, regio bibliotecario; nuovamente raccolti, e la maggior parte non ancora dati alla luce, Napoli 1751.

EXPILLY 1753

[J.-J.] EXPILLY, *Della Casa Milano libri quattro [...]*, Parigi 1753.

FARAGLIA 1885

N. FARAGLIA, *Fabio Colonna linceo*, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, X, 1885, pp. 665-749.

FERRARI 1970

O. FERRARI, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI/2, Cava de' Tirreni 1970, pp. 1223-1363.

FERRARI 1984

O. FERRARI, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, II, pp. 139-150.

FERRARI, PAPALDO 1999

O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.

FIENGO 1983

G. FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983.

FILANGIERI 1883-1891

G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1883-1891.

FILANGIERI 1924

A. FILANGIERI, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, a cura di R. Filangieri, Napoli 1924.

FIORENTINO 1984^A

K. FIORENTINO, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, II, p. 191, cat. 4.27.

FIORENTINO 1984^B

K. FIORENTINO, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, II, p. 199, cat. 4.33.

FIORILLO 1991

C. FIORILLO, *Gli Incurabili. L'ospedale, la farmacia, il museo*, Udine 1991.

FITTIPALDI 1973

T. FITTIPALDI, *Sculture di Matteo Bottigliero in Campania*, in "Campania sacra", 4, 1973, pp. 242-269.

FITTIPALDI 1979-1980

T. FITTIPALDI, *La scultura*, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli 1979-1980), Firenze 1979-1980, II, pp. 40-56.

FITTIPALDI 1980

T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.

FORGIONE 2014

G. FORGIONE, *Gaspare Traversi (1772-1770)*, Soncino 2014.

FRANCESCO SOLIMENA 2018

Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli, a cura di N. Spinosa, Roma 2018.

FUNERALI 1723

Funerali per l'illustrissimo e reverendissimo signor monsignor Girolamo Alessandro Vincentini, arcivescovo tessalonicense, nel Regno di Napoli nunzio apostolico, celebrati nella real chiesa di San Domenico Maggiore il dì 9 di agosto del 1723, Napoli 1723.

FUNERALI 1731

Funerali nella morte del signor duca don Gaetano Argento, reggente della Real Cancellaria, presidente del Sacro Regio Consiglio e Gran veceprotonotario del Regno di Napoli, celebrati nella real chiesa di San Giovanni a Carbonara, con varj componimenti in sua lode di diversi autori, Napoli 1731.

FUIDORO [1660-1680] 1934-1943

I. FUIDORO [V. D'ONOFRIO], *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, Napoli 1934-1943.

GAETA 2006

L. GAETA, *Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700: tracce di un'intesa*, in "Kronos", 10, 2006, pp. 139-156.

GALANTE [1872] 1985

G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ed. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

GALASSO 1970

G. GALASSO, *Napoli nel vicereame spagnolo dal 1648 al 1696*, in *Storia di Napoli*, VI/1, Cava de' Tirreni 1970, pp. 1-400.

GALASSO 1982

G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Firenze 1982.

GAUDIOSI 1671

L'arpa poetica di Tomaso Gaudiosi, distinta in sei parti. All'illustrissimo et eccellentissimo Francesco Marino Caracciolo principe d'Avellino [...], Napoli 1671.

GEMELLI CARERI 1699

Giro del mondo del dottor don Giovan Francesco Gemelli Careri. Parte prima, contenente le cose più ragguardevoli vedute nella Turchia, Napoli 1699.

GENCARELLI 1962

E. GENCARELLI, *Argento, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, 1962, *ad vocem*.

GIANNELLI 1690

Poesie del dottor Basilio Giannelli, dedicate all'eccellentissimo signor don Nicolò Gaetano d'Aragona [...], Napoli 1690.

GIANNONE 1983

P. GIANNONE, *Epistolario*, a cura di P. Minervini, Fasano 1983.

GIMMA 1703

Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano, descritti dal dottor signor don Giacinto Gimma [...], Napoli 1703.

GIOMETTI 2010

C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.

GIROTTI 2009

C.A. GIROTTI, *Meninni, Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, *ad vocem*.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1984

A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, II, pp. 241-302.

GREGORIO 1934

O. GREGORIO, *Nella chiesa di Monteoliveto*, in “S. Alfonso”, V, 8, 1934, pp. 203-207.

GREGORIO 1935

O. GREGORIO, *S. Alfonso M. de' Liguori cavaliere*, in “S. Alfonso”, VI, 8, 1935, pp. 202-207.

GRISOLIA 2010

F. GRISOLIA, *Disegni napoletani nella collezione Hugford agli Uffizi*, in *Le dessin napolitain*, sous la direction de F. Solinas, S. Schütze, Roma 2010, pp. 261-280.

GROSSI 1820

Le Belle Arti dell'avvocato Giovan Battista Gennaro Grossi. Opuscoli storici su le arti e professori dipendenti dal disegno ne' luoghi che oggi formano il Regno di Napoli, II, Napoli 1820.

GUARNACCI 1751

M. GUARNACCI, *Vitæ et res gestæ pontificum Romanorum et Sanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinalium a Clemente X usque ad Clementem XII, scriptæ a Mario Guarnacci [...]*, Roma 1751.

GUIDA 1969-1970

P. GUIDA, *La chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini e la cappella di S. Maria di Materdomini in Napoli*, estr. dagli “Atti della Accademia Pontaniana”, n.s., XIX, 1969-1970.

HOJER 2011

A. HOJER, *Francesco Solimena, 1657-1747. Malerfürst und Unternehmer*, München 2011.

IAPPELLI 1987

F. IAPPELLI S.I., *La Nunziatella. Da Noviziato dei Gesuiti a Scuola Militare (1587-1787)*, in “Societas”, XXXVI, 1-2, 1987, pp. 17-30 (I); 3, 1987, pp. 62-77 (II).

IAPPELLI 1995

F. IAPPELLI S.I., *La Cappella Muscettola o dei Martiri nel Gesù Nuovo di Napoli*, in “Societas”, XLIV, 4-5, 1995, pp. 115-131.

IZZO 2009

M. IZZO, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009.

LABROT 1992

G. LABROT, *Italian Inventories, I. Collections of Paintings in Naples, 1600-1780*, Munich 1992.

LABROT 2003

G. LABROT, *Du clan à l'individu. Le témoignage des tombeaux aristocratiques napolitains (XVIe-XVIIIe siècle)*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée", 115, 1, 2003, pp. 123-143.

LATTUADA 1984

R. Lattuada, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, II, pp. 160-162, cat. 4.4.

LATTUADA 1985

R. LATTUADA, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, in "Storia dell'arte", 54, 1985, pp. 157-181.

LATTUADA 1992

R. LATTUADA, *Napoli e Bernini: spie di un rapporto ancora inedito*, in *Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma 1992, pp. 645-670.

LATTUADA 2005

R. LATTUADA, *Domenico Antonio Vaccaro, pittore scultore e decoratore, "ornamento della sua patria"*, in *Domenico Antonio Vaccaro: sintesi delle arti*, a cura di B. Gravagnuolo, F. Adriani, Napoli 2005, pp. 19-61.

LATTUADA 2013

R. LATTUADA, *Filippo V a Napoli*, in *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farne-
se nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta 2013-2014), a cura di V. de Martini, Napoli 2013, pp. 114-125.

LAVIN 1980

I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, trad. it. di G. Lanzillo, Roma 1980.

LEONE 2012

M. LEONE, *Muscettola, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, *ad vocem*.

LOFANO 2016

F. LOFANO, *Sincretismo e unità delle arti. La cappella Cacace-de Caro in San Lorenzo Maggiore a Napoli alla luce di nuovi documenti*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 40, 2011-12, pp. 241-287.

LOMBARDO DI CUMIA 2011

M.A. LOMBARDO DI CUMIA, *La topografia artistica del Duomo di Napoli: dalla fondazione angioina alla 'ri-forma' settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Napoli 2011.

LOTORO 2005

V. LOTORO, *Le "Rime" di Domenico Andrea de Milo in lode del De Matteis*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 256-260.

LOTORO 2008

V. LOTORO, *La fortuna della Gerusalemme Liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma 2008.

LOTORO 2016

V. LOTORO, *"Pittore degnissimo, & eruditissimo letterato". La grafica di Francesco Solimena nel momento arcadico*, in *"Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage"*, XIII, 2016, pp. 117-152.

LUCCHESE 2005-2006

R. LUCCHESE, *Nuove notizie sul complesso dello Spirito Santo*, in *"Istituto Banco di Napoli-Fondazione. Quaderni dell'Archivio Storico"*, Napoli 2005-2006, pp. 467-505.

MANCINI [1968] 1997

F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli 1997.

MENINNI 1705

Le meraviglie poetiche e le varie poesie del signor Federigo Meninni, Venezia 1705.

MONGITORE 1708

Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae [...] auctore sacrae theologiae doctore Antonino Mongitore presbytero Panormitano, Palermo 1708.

MONTAGU [1989] 1991

J. MONTAGU, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, trad. it. di A. Anselmi, Torino 1991.

MONTANARI 2013

T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma 2013.

MORMONE 1971

R. MORMONE, *La scultura (1734-1800)*, in *Storia di Napoli*, VIII, Cava de' Tirreni 1971, pp. 551-606.

MUSCETTOLA 1661

Delle poesie di don Antonio Muscettola, parte prima. Dedicate all'altezza serenissima del signor prencipe Giovan Carlo cardinal de' Medici, in questa nuova impressione accresciute, Venezia 1661.

NALDI 2011

R. NALDI, *Andar per chiostri. Giuseppe Sanmartino e la 'memoria' di Agnello Cappellaro in Santa Maria la Nova a Napoli*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 563-572.

NAPPI 1993

E. NAPPI, *Il Conservatorio e la Chiesa della Pietà dei Turchini*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Milano 1993, pp. 83-128.

NARDI 1736

Della famiglia Giovene de' duchi di Girasole. Ragguaglio storico-genologico di don Carlo Nardi a sua Eccellenza il signor conte di Sciarne, Lucca 1736.

NAVA CELLINI 1982

A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino 1982.

NICOLINI 1942

F. NICOLINI, *Uomini di spada, di chiesa, di toga, di studio ai tempi di Giambattista Vico*, Milano 1942.

NIGRO 1978

S. NIGRO, *Casaburi Urries, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, *ad vocem*.

PACELLI 1987

V. PACELLI, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, in "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", XVI, 1987, pp. 197-241.

PADIGLIONE 1855

Memorie storiche artistiche del tempio di Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli, con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti, per Carlo Padiglione, Napoli 1855.

PANARELLO 2000

M. PANARELLO, *Monumenti sepolcrali tardobarocchi in Calabria: prime note per una catalogazione regionale, in 1734-1861: i Borbone e la Calabria. Temi di arte, architettura, urbanistica*, a cura di R.M. Cagliostro, Roma 2000, pp. 123-138.

PANARELLO, PUNTIERI 2010

M. PANARELLO, D. PUNTIERI, *Due famiglie della nobiltà calabrese fra Sei e Settecento: architettura e committenza artistica*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Italia meridionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2010, pp. 125-134.

PANOFSKY [1964] 2011

E. PANOFSKY, *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini*, ed. a cura di P. Conte, Torino 2011.

PANTHERON O RED CASTALIDA 1703

Pantheron o red castalida de varias plumas congregadas en buelos metricos de composiciones latinas y españolas, de epigramas, elogios, anagramas, y otras erudiciones, a celebrar el día de la posesion de don Andrés Guerrero y Torres, del puesto de lugarteniente de la Camara de la Summaria [...], Napoli 1703.

PARRINO 1708

Compendio istorico, o sian memorie, delle notizie più vere, e cose più notabili e degne da sapersi, accadute nella felicissima entrata delle sempre gloriose truppe cesaree nel Regno ed in questa città di Napoli [...], composto e dato in luce da Domenico Antonio Parrino, natural cittadino napolitano [...], Napoli 1708.

PARRINO 1725

Nuova guida de' forastieri per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della fedelissima gran Napoli, città antica e nobilissima [...], opera di Domenico Antonio Parrino, accresciuta con moderne notizie da Nicolò suo figlio, Napoli 1725.

PAULI 1715

Della vita e virtù della serva del Signore Elisabetta Albano del terz'ordine di San Francesco libri due, scritti da Sebastiano Pauli, de' chierici regolari della Madre di Dio, Napoli 1715.

PAVONE 1977

M.A. PAVONE, *Contributo ad Angelo Solimena*, in "Prospettiva", 8, 1977, pp. 57-62.

PAVONE 1980

M.A. PAVONE, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980.

PEDICINI 2009

L. PEDICINI, *Obiettivo barocco*, in *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli 2009-2010), a cura di N. Spinosa, Napoli 2009, II, pp. 305-335.

PERRONI MARCIANTI 1910

G. PERRONI MARCIANTI, *Una pastorella dell'«Arcadia»*, in *Pagine di storia siciliana ordinate e postillate dal prof. Ludovico Perroni-Grande*, Palermo 1910, pp. 152-153.

PERROTTA 1828

Descrizione storica della chiesa e del monistero di San Domenico Maggiore di Napoli, in cui si dà conto di tutti gli oggetti di belle arti che vi esistono, e si toccano e s'illustrano varj punti di storia patria, del molto reverendo padre maestro fra' Vincenzo Maria Perrotta dell'ordine de' predicatori, Napoli 1828.

PESTILLI [2013] 2016

L. PESTILLI, *Paolo de Matteis. Neapolitan painting and cultural history in Baroque Europe*, Farnham 2016.

PICH 2014

F. PICH, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca 2014.

PICONE 1957

M. PICONE, *Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po*, in "Bollettino d'Arte", s. IV, XLII, 2-4, 1957, pp. 163-172, 309-316.

PICONE CAUSA 1979

M. PICONE CAUSA, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli 1979-1980), Napoli 1979, I, pp. 372-373, cat. 203.

PINTO 2019

A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte I: artisti e artigiani* (aggiornata al 31/12/2018, e consultabile in www.fedoa.it).

PISANI 1727

Rivoli di Elicona. Divertimenti poetici di Baldassarre Pisani, distinti in sonetti, canzoni, madrigali ed epistole eroiche, dedicati all'illustrissimo ed eccellentissimo signore don Francesco Antonio Mottula, marchese di Amato, utile signore delle terre di Gioppolo e di Coccorino, Napoli 1727.

PISANI 1996

M. PISANI, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli 1996.

PISANI 1999

B. PISANI, *I sonetti*, a cura di L. Montella, Salerno 1999.

POETICI APPLAUSI 1654

Poetici applausi alle glorie d'Andrea Bolgi eccellente scultore, raccolti da don Francesco Antonio Cappone accademico otioso, Napoli 1654.

PORZIO 2005

G. PORZIO, *Appendice epigrafica*, in *Santa Maria della Pietà dei Turchini. Chiesa e Real Conservatorio*, coord. scientifico di L. Donadio, V. Pacelli, F. Speranza, Napoli 2015, pp. 153-164.

PROHASKA 1994^A

W. PROHASKA, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Napoli 1994), direzione scientifica di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 206-207, cat. 36.

PROHASKA 1994^B

W. PROHASKA, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Napoli 1994), direzione scientifica di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 238-239, cat. 51.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1981

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, in *Incisori napoletani del '600*, catalogo della mostra (Roma 1981), Roma 1981, p. 190, cat. 187.

PUJADIES 1708

Memoriale storico, in cui per modo di giornale si narrano li principali avvenimenti succeduti per l'entrata dell'armi austriache in questo Regno di Napoli nell'anno 1707 [...], composto da don Giovambatista Pujadies [...], Napoli 1708.

QUONDAM 1970

A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI, Cava de' Tirreni 1970, pp. 809-1094.

REY-MERMET [1982] 1990

T. REY-MERMET, *Il santo del secolo dei Lumi. Alfonso de Liguori (1696-1787)*, Roma 1990.

RIME DEGLI ARCADI 1716

Rime degli Arcadi, tomo terzo. All'altezza serenissima del principe Eugenio di Savoia, Roma 1716.

RIME DEGLI ARCADI 1717

Rime degli Arcadi, tomo quarto. All'illustrissimo ed eccellentissimo signore, il signor don Carlo Albani, nipote di nostro signore papa Clemente XI, Roma 1717.

RIME SCELTE 1709

Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi, Lucca 1709.

RISTRETTO 1716

Ristretto della vita e delle virtù di don Saverio Gurgo, defunto a' 24 di luglio del 1715, presentato all'illustrissimo signor reggente don Flavio Gurgo, padre del medesimo, patrizio vicentino, da un divoto di san Francesco Saverio apostolo delle Indie, Napoli 1716.

RIZZO 1979

V. RIZZO, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino (I)*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XVIII, 1979, pp. 41-61.

RIZZO 1981

V. RIZZO, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in "Napoli Nobilissima", s. III, XX, 1981, pp. 19-38.

RIZZO 1983

V. RIZZO, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in "Storia dell'arte", 49, 1983, pp. 211-233.

RIZZO 1984^A

V. RIZZO, *Contributo alla conoscenza di Bartolomeo e Pietro Gbetti*, in "Antologia di belle arti", n.s., 21-22, 1984, pp. 98-110.

RIZZO 1984^B

V. RIZZO, *Scultori della seconda metà del Seicento*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 363-408.

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, *La Spezieria della Casa Sante degli Incurabili a Napoli. Contributo alla conoscenza degli Architetti Luca e Bartolomeo Vecchione*, in "Atti della Accademia Pontaniana", n.s., XXXIX, 1990, pp. 229-252.

RIZZO 1999

V. RIZZO 1999, *Ferdinandus Sanfelicius architectus Neapolitanus*, Napoli 1999.

RIZZO 2001

V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001.

RIZZO 2002-2003

V. RIZZO, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dei Seicento e del Settecento: da Pietro Gbetti a Gaetano Salomone (opere e documenti inediti)*, in “Istituto Banco di Napoli-Fondazione. Quaderni dell’Archivio Storico”, Napoli 2002-2003, pp. 165-199.

RIZZO 2004

V. RIZZO, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mencaglia a Giuseppe Picano (documenti ed opere inedite)*, II, in “Istituto Banco di Napoli-Fondazione. Quaderni dell’Archivio Storico”, Napoli 2004, pp. 177-218.

ROCCO 1655

Responsorum legalium cum decisionibus [...], auctore Francisco Rocco, iuris consulto et avvocato Neapolitanum, nobili civitatis Litterarum, nunc iudice Magnae Curiae Vicariae in civilibus, de ordine excellentissimi Comitum Castrilli proregis Regni Neapolis, Napoli 1655.

ROCCO 1669

De officiis eorumque regimine opus decisionibus supremorum magistratuum illustratum [...], auctore Francisco Rocco, in Sacro Neapolitano Consilio Regio consiliario [...], Napoli 1669.

ROGANI 1765

Discorso storico-genealogico della famiglia Nardi [...], opera di don Bernardino Rogani [...], Firenze 1765.

RUOTOLO 2005

R. RUOTOLO, *Breve nota su fra’ Ilario de’ Rossi ceroplasta francescano*, in *Interventi sulla “questione meridionale”*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 197-199.

RUOTOLO 2014

R. RUOTOLO, *Vescovi, Capitolo e committenza artistica nella Basilica di S. Restituta di Napoli*, in *Circulations artistiques dans la Couronne d’Aragon: le rôle des chapitres cathédraux (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Perpignan 2014, pp. 13-27.

RUSSO 1991

G. RUSSO, *Lavori in marmo e stucchi nella cappella dei "Milano" dentro il San Domenico Maggiore di Napoli: due documenti inediti del 1702 conservati nella Biblioteca Comunale di Polistena (RC)*, in "Brutium", LXX, 3, 1991, pp. 12-16.

SABBATINI D'ANFORA 1732

Vita del padre don Antonio de Torres, preposito generale della congregazione de' Pii Operai, scritta dal padre don Lodovico Sabbatini d'Anfora, prete della medesima congregazione, e da lui dedicata all'eminentissimo e reverendissimo signore don Alvaro Cienfuegos [...], Napoli 1732.

SARNELLI 1685

Guida de' forestieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto; ritrovata colla lettura de' buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli, ornata di vaghissime figure [...], Napoli 1685.

SARNELLI 1686

Lettere ecclesiastiche di Pompeo Sarnelli, dottor della sacra teologia e delle leggi, protonotario apostolico, abate di Sant'Homobuono in Cesena [...], Napoli 1686.

SARNELLI [1685] 1688

Guida de' forestieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto; ritrovata colla lettura de' buoni scrittori, e colla propria diligenza, dell'abate Pompeo Sarnelli; in questa nuova edizione dall'autore molto ampliata, e da Antonio Bulifon di vaghe figure abbellita [...], Napoli 1688.

SARNELLI [1685] 1752

La vera guida de' forestieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della real città di Napoli e del suo amenissimo distretto [...]; raccolte da' migliori scrittori da monsignor l'abate Pompeo Sarnelli, che fu vescovo di Bisceglia. [...], Napoli 1752.

SCANDONE 1907

F. SCANDONE, *Carafa di Napoli*, in *Le famiglie celebri italiane*, a cura di P. Litta, XV, Napoli 1907.

SERGIO 1727

Della vita del padre don Antonio Torres, preposito generale della congregazione de' Pii Operai, scritta da Tomaso Sergio, prete della medesima congregazione, e dedicata alla Santità di nostro signore papa Benedetto XIII, libri tre, Roma 1727.

SCHLOSSER [1911] 2011

J. VON SCHLOSSER, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, ed. annotata e ampliata da A. Daninos, trad. it. di D. Tortorella, Milano 2011.

SHEARMAN [1992] 1995

J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, trad. it. di B. Agosti, Milano 1995.

SIGISMONDO 1788-1789

Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano, Napoli 1788-1789.

SPERANZA 2005

F. SPERANZA, *Le arti plastiche. La scultura*, in *Santa Maria della Pietà dei Turchini. Chiesa e Real Conservatorio*, coord. scientifico di L. Donadio, V. Pacelli, F. Speranza, Napoli 2005, pp. 109-131.

SPINOSA 1979

N. SPINOSA, *More unpublished works by Francesco Solimena*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 209-220.

SPINOSA 2018

N. SPINOSA, *Solimena e il ritratto*, in *FRANCESCO SOLIMENA 2018*, I, pp. 127-141.

SRICCHIA SANTORO 2018

F. SRICCHIA SANTORO, *Solimena, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma 2018, *ad vocem*.

STEA, QUARANTA 1989

F. STEA, R. QUARANTA, *Alla scuola di G.B. Vico. Gherardo degli Angioli poeta e oratore*, Galatina 1989.

STEVENSON 2005

J. STEVENSON, *Women Latin Poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century*, Oxford, New York, 2005.

STRAZZULLO 1959

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

STRAZZULLO 1988

F. STRAZZULLO, *Il testamento del card. Innico Caracciolo*, in “Atti della Accademia Pontaniana”, n.s., XXXVII, 1988, pp. 177-196.

TARALLO 2013/2014

M. TARALLO, *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, Tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, ciclo XXVI, tutor prof. F. Caglioti, a.a. 2013/2014.

TUCCI 1999

A. TUCCI, *L’universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in “Studi di storia dell’arte”, 10, 1999, pp. 179-199.

VAN GASTEL 2013

J. VAN GASTEL, *Il marmo spirante. Sculpture and experience in seventeenth-century Rome*, Berlin 2013.

UFICI FUNERALI 1721

Ufici funerali fatti celebrare nella chiesa di San Domenico Maggiore alla gloriosa, immortale e santa memoria di Clemente XI Albani pontefice massimo dall’illustrissimo e reverendissimo monsignor Girolamo Vincentini, arcivescovo di Tessalonica, e nunzio apostolico nel regno di Napoli, a’ 7 maggio 1721, Napoli [1721].

ULTIMI OFFICJ 1749

Ultimi officj di onore alla memoria del signor don Antonio Magiocco, consiglier del Sacro Regio Consiglio e della Real Camera di Santa Chiara, Napoli 1749.

ULTIMI ONORI 1727

Ultimi onori di letterati amici in morte di Angiola Cimini marchesana della Petrella, Napoli 1727.

VASI 1821

Itinerario istruttivo da Roma a Napoli [...] di Mariano Vasi, Napoli 1821.

VECCHIONI 1783

Per lo governo del Banco, e della casa e chiesa dello Spirito Santo, con don Francesco Maria Medici, Napoli 1783.

VENDITTI 1999

A. VENDITTI, *La fabbrica nel tempo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, a cura di C. Cundari, Roma 1999, pp. 37-116.

VICO 1940

G. VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di F. Nicolini, Bari 1940.

VILLANI 1994

P. VILLANI, *Il viceregno austriaco e il problema del «ceto civile»*, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734*, catalogo della mostra (Napoli 1994), direzione scientifica di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 35-42.

VOLPICELLA 1847

Principali edifici della città di Napoli descritti da Scipione Volpicella, in *Storia dei monumenti del Reame delle Due Sicilie*, II/1, Napoli 1847.

ZIGARELLI 1856

Storia della Cattedra di Avellino e de' suoi pastori, con brevi notizie de' metropolitani della Chiesa di Benevento [...], opera del cavalier Giuseppe Zigarelli [...], Napoli 1856.

Referenze fotografiche

Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III": figg. 68-69, 76, 88

Napoli, Fototeca Polo Museale della Campania: figg. 44-47, 65-66

Napoli, Società Napoletana di Storia Patria: figg. 16, 20, 41-43

Augusto Russo: figg. 1-2, 7-8, 17-18, 21, 24, 25-30, 32-34, 37, 48-54, 59-62, 67, 72-75, 77-83

Michela Tarallo (che si ringrazia per la generosa concessione): figg. 55-56, 58, 63-64