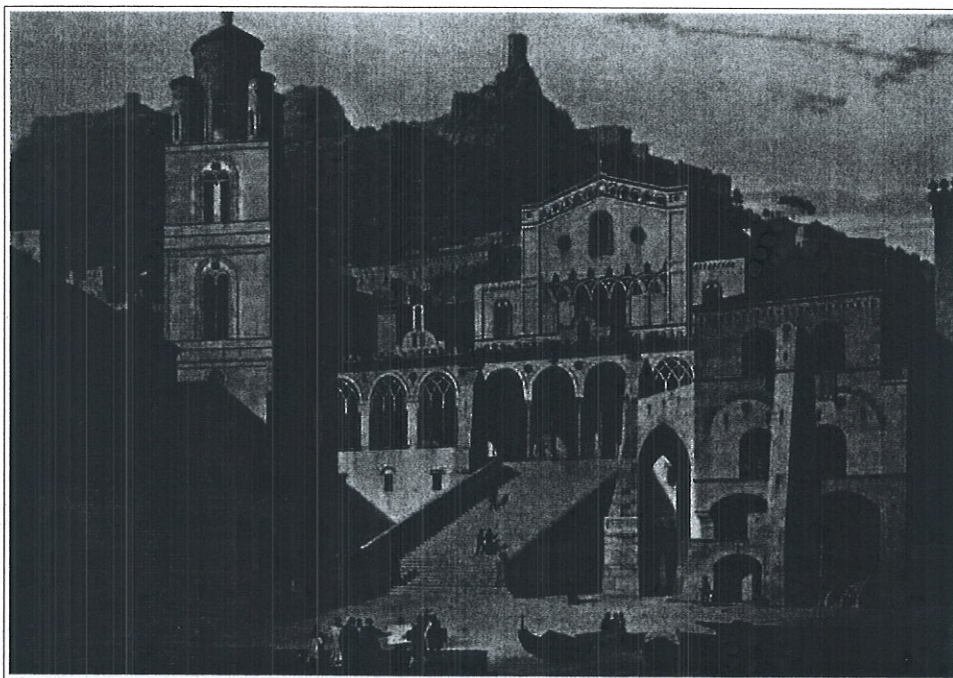


CENTRO DI CULTURA E STORIA AMALFITANA



LA COSTA DI AMALFI NEL SECOLO XIX

Atti del Convegno di Studi

Amalfi, 13-14-15 dicembre 2001

I

AMALFI
PRESSO LA SEDE DEL CENTRO
2005

CENTRO DI CULTURA E STORIA AMALFITANA

LA COSTA DI AMALFI NEL SECOLO XIX

ISTITUZIONI CIVILI E RELIGIOSE, TERRITORIO,
SOCIETÀ, ECONOMIA, ARTE E CULTURA

Atti del Convegno di Studi

(Amalfi, 13-14-15 dicembre 2001)

VOL. I

Amalfi
Presso la Sede del Centro
2005

Comitato scientifico:

Francesco BARRA, Massimo BIGNARDI, Andrea CERENZA,
Giuseppe FIENGO, Luigi ROSSI

Segreteria organizzativa:

Giuseppe COBALTO, Michele COBALTO, Maria Rosaria GAMBARDELLA

Progettazione grafica:

Michele COBALTO

Enti promotori:

Centro di Cultura e Storia Amalfitana
Comune di Amalfi
Comunità Montana "Penisola Amalfitana"
Presidenza della Giunta Regionale della Campania

Stampa

Arti Grafiche Giammarioli – Via E. Fermi, 8-10 – Frascati (Roma)

© Copyright 2005
by Centro di Cultura e Storia Amalfitana
Via Annunziata, 44 - 84011 Amalfi (SA)
www.centrodi cultura e storia amalfitana.it
ccsa@amalficoast.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-88283-33-3

In copertina:

Leo von Klenze, *Duomo di Amalfi*, 1834. Olio su tela, cm 84x114. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.

INDICE

Francesco BARRA, <i>Il declino della Costiera Amalfitana tra ancien régime e XIX secolo</i>	7
Giuseppe CIRILLO, <i>Dal patriziato alla borghesia: dai vecchi sedili alle oligarchie censitarie</i>	17
Anna PORTENTE, <i>L'intervento dello Stato borbonico sulla Costa d'Amalfi nel XIX secolo: alcuni percorsi di ricerca</i>	31
Alfonso CONTE, <i>Gli eligibili della Costa di Amalfi nell'ultimo periodo borbonico</i>	41
Guglielmo de' Giovanni CENTELLES, <i>Tramonto borbonico in Costiera. Il caso Amalfi</i>	53
Pio BOZZA, <i>Il clero di Amalfi nel periodo della Restaurazione e dell'Unità d'Italia nel sec. XIX</i>	63
Vincenzo CRISCUOLO, <i>Un processo apostolico di beatificazione ad Amalfi (1833-1840): il caso di Nicola Molinari, Vescovo di Scala e Ravello (1778-1783)</i>	87
Salvatore AMICI, <i>I Pastori della Chiesa di Amalfi nel XIX secolo ed il tramonto di una Metropolia</i>	113
Maria Rosaria DE DIVITIIS, <i>La Costa di Amalfi tra le carte dell'Archivio privato di Giuseppe Bonaparte Re di Napoli (1806-1808) negli archivi nazionali di Francia</i>	143
Raffaella NICODEMO, <i>Gli archivi giudiziari napoletani per la storia di Amalfi e della sua Costa</i>	181
Giuseppe FOSCARI, <i>Cetara: da Casale a Comune</i>	195
Roberto PARRELLA, <i>La famiglia Tajani e la Costa</i>	215
Luigi ROSSI, <i>L'agricoltura nella Costiera Amalfitana tra stasi ed innovazione: i dati dell'inchiesta Jacini</i>	231

Diomede IVONE, <i>L'industria delle paste alimentari nella Costiera Amalfitana tra Ottocento e Novecento</i>	251
Ezio FALCONE, <i>Ripercussioni "alimentari" della Rivoluzione Industriale sulle popolazioni della Costa</i>	267
Anna DELL'OREFICE, <i>Sviluppo e crisi dell'industria cartaria meridionale nel XIX secolo</i>	277
Maria SIRAGO, <i>Il porto e la marineria amalfitana nel XIX secolo</i>	291
Dieter RICHTER, <i>Alle soglie del futuro. La Costa del Grand Tour</i>	321
Pasquale NATELLA, <i>La Costa Turistica tra il 1860 e la metà del novecento. Turismo d'élite, turismo di massa, turismo alberghiero</i>	329
Ada Patrizia FIORILLO, <i>La Costa degli stranieri: fra "paesaggio storico" e una "luminosa verità di visione"</i>	357
Antonio MILONE, <i>Un altro viaggio. La scoperta della Costa ai primordi della storia dell'arte</i>	365
Marina MIRAGLIA, <i>Dalla 'veduta' al 'paesaggio'. Napoli e la Costiera Amalfitana nella fotografia dell'Ottocento</i>	377
Maurizio APICELLA, <i>Nuove migrazioni di immagini. Luoghi e paesaggi della Costa d'Amalfi in cartolina</i>	397
Giovanni GUARDIA, <i>I dipinti dei "Maioresi": problematiche per un restauro conservativo</i>	443
Antonio PORPORA ANASTASIO, <i>Note e testimonianze musicali nella Costa Amalfitana del XIX secolo</i>	455

UN ALTRO VIAGGIO. LA SCOPERTA DELLA COSTA AI PRIMORDI DELLA STORIA DELL'ARTE

ANTONIO MILONE

“(L'autore non ha potuto visitare la vicina Ravello)”: il rammarico espresso da Burckhardt in una notazione del *Cicerone* (1855)¹ rivela l'interesse ormai consolidato, alla metà del secolo, per le testimonianze artistiche del territorio amalfitano e per i monumenti disseminati nei villaggi che si inerpicano lungo la Costa “sopra il mare riguardante, piena di picciole città, di giardini e di fontane”².

Il quadro monumentale del territorio amalfitano dato dallo studioso svizzero nella guida al “godimento dell'arte in Italia”, che sarà il vademecum per la colta borghesia europea in visita al Bel Paese, comprende il duomo di Amalfi, testimonianza principe del glorioso passato della repubblica marinara: custode di una porta bronzea (posta a confronto con quelle di Salerno, Venezia e Roma) e di un sarcofago “ritenuto greco”, interessa “più per il suo aspetto pittoresco che per il suo valore artistico”, con il pronao, “costruzione piena di fantasia”, il campanile e il chiostro, “piccoli modelli di quello stile normanno-saraceno, di cui il duomo di Monreale è il modello più grandioso”³. Affiora un quadro ancora frammentario dell'arte medievale presente sulla Costa, cui si affiancano, per citarne alcuni, gli esempi più luminosi di Salerno, Sessa Aurunca e Capua.

¹ Jacob BURCKHARDT, *Il Cicerone. Guida al godimento dell'arte in Italia* (Basel 1855), Firenze 1952, p. 116.

² La citazione è dal primo capoverso della Novella di Landolfo Rufolo: Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, ed. a cura di Vittore Branca, Torino 1980, p. 166.

³ BURCKHARDT, *Il Cicerone* cit., pp. 104, 599, 609.

Ricostruire le tappe della scoperta della produzione artistica nelle città dell'antico ducato di Amalfi vuole dire anche ripercorrere, e non senza difficoltà, le strade insieme agli studiosi di quell'età eroica della nascente *Kunstwissenschaft* che sono stati i primi decenni dell'Ottocento: la storia dell'arte, come e più di altre discipline umanistiche, è storia di spostamenti, contatti, presenze, in primo luogo degli artisti e poi degli uomini che ne hanno ricostruito le tracce. Lo stesso Burckhardt, nell'introduzione al *Cicerone*, sottolineava che il libro "per due terzi è stato scritto in viaggio"; un viaggio che per il Regno di Napoli significava non poter andare oltre "tutto ciò che si trova a sud di Paestum e ad est di Capua e di Nola" (ad esempio, la segnalazione degli stalli della certosa di Padula è dovuta alla "comunicazione di un amico")⁴.

Il complesso fenomeno della riscoperta dell'arte medievale trova proprio nei centri della Costa d'Amalfi uno dei punti obbligati di passaggio. Non è solo una importante fase della formazione del gusto e della coscienza della conservazione delle opere d'arte, ma si inserisce in un discorso ben più ampio, costituendo un capitolo significativo di quella fortuna dei primitivi che aspetta ancora i necessari approfondimenti a quasi quarant'anni dal primo, fondante contributo di Giovanni Previtali⁵.

Tra le città italiane protagoniste di questa nuova interpretazione del passato dei secoli bui, Pisa, ad esempio, trova un ruolo di primo piano. La città toscana, per il complesso di vicende storico-culturali attraversate alla fine del Medioevo e per tutta l'età moderna, finisce per avere, sullo scorcio del '700, un ruolo-guida nella rivalutazione del medioevo. Si tratta di una strada, che potremmo definire civile, la quale conduce alla riscoperta dell'età di mezzo come motivo d'orgoglio per le città italiane e per le famiglie patrizie che trovano in essa la memoria di un passato glorioso, di una tradizione secolare e lo specchio della nobiltà presente.

Un caso analogo a quello pisano si presenta per i centri della costa d'Amalfi, dal capoluogo a Scala e a Ravello, cittadine dal medioevo glorioso ma che, in età moderna, hanno avuto sicuramente una vita meno fulgida, illuminata dai ricordi gelosamente conservati nelle chiese e nelle dimore patrizie. Anche qui si assiste ad un recupero delle testimonianze dell'età di mezzo: sia per la comunità tutta e per il clero, attenti all'esal-

⁴ BURCKHARDT, *Il Cicerone* cit., pp. 4, 292.

⁵ Giovanni PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964 (1989²).

tazione del tempo glorioso della Repubblica e del dominio commerciale sul Mediterraneo; sia nell'ambito delle famiglie nobili (molte delle quali trasferitesi ormai a Napoli) che, da una parte, hanno dato vita ad una voluminosa produzione storiografica sia edita che conservata in manoscritti, dall'altra hanno praticato il nobilitante culto del passato nei possedimenti, nei palazzi e nelle cappelle di loro proprietà ancora in Costiera, luoghi ideali dove restaurare monumenti, riallestire arredi, esaltare presenze artistiche medievali.

Se Pisa, per Guglielmo Della Valle, l'autore delle *Lettere Senesi* (1782-1786), pietra miliare per la fortuna dei primitivi in età moderna, è l'"Atene delle arti risorgenti"⁶, mezzo secolo dopo anche Amalfi, agli occhi di Antoine Claude Valéry, è l'"Athènes du Moyen Age"; è interessante sottolineare che per il bibliotecario della reggia di Versailles la vista di Amalfi richiama alla memoria le *Pandette*, la bussola, Masaniello: "così mi apparivano al di sopra di questo villaggio le cause più potenti della civilizzazione e delle rivoluzioni moderne, le leggi, la navigazione, la sovranità del popolo: quale città nell'universo raccoglie tali ricordi?"⁷.

Oltre le fortunate vicende della Duchessa di Amalfi, i curiosi e squisiti 'macaroni', il paesaggio orrido e stupefacente della costa e delle valli, gli usi e le consuetudini degli abitanti, il topos letterario del *locus amoenus* della letteratura rinascimentale ripetuto fino all'exasperazione, possiamo, dobbiamo individuare un altro modo di intendere Amalfi attraverso il suo passato di storia e di arte per iniziare finalmente a tracciare una biografia intellettuale del luogo.

Si prenda, ad esempio, l'interesse nelle università europee tra Sei e Settecento per le *Pandette* in bilico tra Costantinopoli, Amalfi, Pisa e Bologna. Il codice e la sua diffusione, infatti, erano strettamente legati al tema della ripresa del diritto classico, base della giurisprudenza di tutta l'età medievale e moderna, e si venivano a trovare in stringente rapporto con la tematica della *inclinatio imperii*, vale a dire della caduta dell'impero romano e del crollo del sistema culturale del mondo antico, e il momento della rinascita; come scrive Pacichelli, "non picciol lume

⁶ Guglielmo DELLA VALLE, *Lettere senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, Venezia-Roma 1782-1786. La citazione è tratta da una lettera di Della Valle a Tiraboschi del 19 luglio 1787 (PREVITALI, *La fortuna* cit., p. 112).

⁷ Antoine Claude VALÉRY, *Voyage historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou L'indicateur Italien*, voll. 5, Bruxelles 1835, p. 371.

le conferì la custodia delle Pandette”⁸ e Vico poteva asserire che il codice e la città che lo riportò in Europa “sommamente inferì alla rigenerazione delle lettere e delle scienze”.

Interesse precipuo di questo contributo è però ripercorrere le vicende della scoperta dell’arte medievale della Costa d’Amalfi, proprio perché questa ‘tranche de vie’ artistica della storia culturale amalfitana verrà ben presto riconosciuta come il momento di maggior splendore del territorio, il suo più originale contributo al progresso delle arti italiane.

La rivelazione del medioevo amalfitano è storia dell’Ottocento: il riflesso dell’orgoglio civico e familiare sui monumenti e sulla storia, l’interesse per le vicende delle *Pandette* o delle *Tavole Amalfitane*, per l’invenzione della bussola non avevano potuto valicare, nei lunghi secoli dell’età moderna, i confini dell’erudizione storica, né aprire gli scrigni custodi delle memorie patrizie, tantomeno attirare storici e antiquari in un territorio altamente impervio.

Il problema è sicuramente generale: la conoscenza del patrimonio artistico dell’intero Mezzogiorno resta ancorato al panorama geografico dato da Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568). Anche le pagine di De Dominici, pur approfondendo la conoscenza dell’arte napoletana, presentavano, a metà Settecento, un quadro regionale per certi aspetti più ristretto rispetto a quello dello storiografo aretino. Dobbiamo attendere la fine del secolo, con le peregrinazioni di Della Valle, che percorre “vie dirupate, e pericolose per le quali dovetti arrampicarmi per osservare moltissimi monumenti di sculture, pitture e architetture” alla ricerca di opere dei suoi maestri senesi, e le intense ricerche di Seroux d’Agincourt, che andava raccogliendo notizie e ritraendo monumenti che gli serviranno per la pubblicazione della prima storia dell’arte medievale, nata come continuazione dell’opera di Winckelmann (terminata nel 1790, vedrà la luce tra 1811 e 1820, parzialmente postuma)⁹. Entrambi, intorno al 1781, porranno l’attenzione sulle sculture federiciane di Capua: eppure anch’esse non erano sfuggite all’occhio attento di Vasari, che le aveva attribuite a Fuccio, l’ipotetico concorrente fiorentino di Nicola, giunto a

⁸ Giovan Battista PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1702, I, p. 177.

⁹ Guglielmo DELLA VALLE, *Belle arti. Lettera al chiarissimo signor abbate Cavalli, suo collega ed amico*, in “Antologia Romana”, 50, 1786, pp. 393-397, p. 394; Jean-Baptiste-Louis-George SEROUX D’AGINCOURT, *Storia dell’arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, trad. it. a cura di Stefano TICOZZI, Prato 1826-1828.

Napoli per seguire Federico II¹⁰. Tantomeno il quadro delle conoscenze muterà o si approfondirà all'inizio dell'Ottocento con l'apparizione della *Storia della scultura* di Cicognara (1813-1818)¹¹; alle soglie del Romanticismo, l'arte del medioevo meridionale era ancora una chimera.

Non staremo a rincorrere lo scopritore dell'arte medievale amalfitana: lasciamo l'utile esercizio a chi si diletta di questi primati. I fenomeni culturali sono molto più complessi e non sempre quelli che arrivano per primi sono quelli che hanno capito di più. La palma è d'altro canto difficile da attribuire: al vicerè don Pedro de Toledo, che nel 1543 invia messi a ritirare "la testa de marmora che sta al lictorio de lo episcopato" do Ravello; a Marino Freccia, Giovanbattista Bolvito o Carlo De Lellis, estasiati descrittori dei monumenti patrizi del glorioso passato repubblicano; ai numerosi eruditi e antiquari settecenteschi, all'anonimo autore, citato dal poligrafo napoletano Michele Torcia in un testo sull'eruzione vesuviana del 1779, il quale, scorrendo dei marmi locali della Costa d'Amalfi, ricorda i chiostri amalfitani, le colonne di marmo che "sostengono il pulpito della principale chiesa della quasi rovinata città di Ravello e che meritatamente per la bellezza loro dovrebbero stare in altro luogo" e che "per non essere del paese si debbono credere colà trasportate dalla lussureggiante divozione di quei tempi", come anche la "bellissima fonte battesimale di un pezzo di porfido" nella cattedrale di Amalfi¹².

Per la riscoperta non sarà sufficiente nemmeno il grande sforzo del ventinovenne Camera che, nel 1836, con la *Istoria della città e costiera di Amalfi* diede alla luce il più bel libro su Amalfi; modello di una rinnovata storiografia municipale, sarebbe certamente piaciuto a Carlo Cattaneo, che proprio in quegli anni andava alla ricerca di nuove vie per la pubblicistica storica e la guidistica locale¹³. Nell'opera erano contenuti tutti i monumenti che avrebbero fatto la storia dell'arte medievale della Costiera, illustrati talvolta con incisioni da disegni dello stesso autore: dalle urnette cinerarie e sarcofagi romani reimpiegati alle porte bronzee e ai pulpiti fino ai ruderi e ai pezzi erratici disseminati sul territorio.

¹⁰ Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze 1568 (ed. a cura di Gaetano MILANESI), Firenze 1906, I, pp. 297-298.

¹¹ Leopoldo CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento fino al secolo di Canova per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e d'Agincourt*, Prato 1823².

¹² Michele TORCIA, *Relazione dell'ultima eruzione del Vesuvio accaduta nel mese di agosto di questo anno 1779*, Napoli, 1779, p. 109 (citato in Matteo CAMERA, *Istoria della Città e Costiera di Amalfi*, Napoli 1836, p. 284).

¹³ CAMERA, *Istoria* cit.; Carlo CATTANEO, *Osservazioni sulle guide di Pisa, Torino, Firenze e Padova pubblicate in occasione del congresso degli scienziati*, in «Il Politecnico», VI, fasc. XXXV, 1843, pp. 471-483.

La spinta decisiva per conoscere l'arte medievale amalfitana e, soprattutto, per riconoscerle un ruolo nella storia dell'arte italiana arriva da Carl Friedrich von Rumohr, l'autore delle *Italienische Forschungen* (1827)¹⁴, padre degli studi sui primitivi nell'età romantica. Lo studioso tedesco ("il più grande storico dell'arte che abbiamo avuto dopo Winckelmann", come ebbe a riconoscere Burckhardt), sulla scia dei medievisti del tardo Settecento, seppe imprimere una svolta decisiva nello studio dell'arte medievale, affrancandolo definitivamente dal mondo degli eruditi e degli antiquari per fondare una moderna concezione degli studi storico-artistici, basata sulle ricerche storiche e sulle indagini documentarie e archivistiche.

Sono molteplici le precisazioni e gli approfondimenti riguardo ai primitivi italiani; tra queste, il ritrovamento, tra le carte degli archivi senesi, di due nuovi documenti nei quali compariva Nicola Pisano, l'artefice vasariano della rinascita della scultura italiana. Qui si apprende che Nicola è figlio di un Pietro "de Apulia", originario quindi della regione meridionale (nell'altro addirittura compare come "Nichola de Apulia"). Rumohr è conscio della portata della scoperta e afferma, infatti:

Sappiamo che il padre di Nicola, Pietro, è venuto dalla Puglia a Pisa. Possiamo pensare che, secondo gli usi del tempo, fosse anch'egli un artista; di qui, ipotizzare che in quegli antichi e importanti centri del commercio con l'Oriente, a Napoli, a Gaeta, soprattutto ad Amalfi, anche durante i secoli perlopiù barbarici, abbia continuato ad esistere una certa produzione artistica. Se ricordo bene, erano amalfitani anche gli architetti della bella basilica di Montecassino¹⁵.

Rumohr non potrà dare seguito effettivo alle sue ipotesi, nelle quali riecheggiano, tra l'altro, suggestioni dalle *Repubbliche* sismondiane, ma la sua scoperta avrà conseguenze dirompenti per il superamento del quadro delle vicende artistiche del medioevo italiano, non solo di quello stabilizzato nella teorizzazione vasariana, ma anche di quello certamente più ampio e aggiornato fondato sulle recenti e innovative indagini di studiosi come Della Valle, che aveva affiancato e anteposto alla scuola pittorica fiorentina di Cimabue e Giotto quelle di Pisa e di Siena. In questi rivolgimenti, i monumenti della costa d'Amalfi avranno un ruolo non secondario.

¹⁴ Carl Friedrich von RUMOHR, *Italienischen Forschungen*, voll. 2, Berlin 1827.

¹⁵ RUMOHR, *Italienische* cit., II, p. 155.

Con i suoi studi, Rumohr apre un nuovo campo di ricerca per la storia dell'arte, il Mezzogiorno d'Italia, e, sul ricordo della *Chronica* medievale di Leone Ostiense, pone quasi su di un piedistallo Amalfi; allo stesso modo, giusto un secolo prima, il giurista olandese Brenkmann con la *Historia Pandectarum* aveva riportato l'attenzione sulle Pandette e sul ruolo dell'antica 'Repubblica' marinara nella cultura europea¹⁶.

Un altro studioso tedesco, Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855), seguirà le orme di Rumohr. Si tratta dell'autore del notissimo monumentale studio *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in UnterItalien*, pubblicato, postumo, in quattro volumi con Atlante a Lipsia nel 1860. Da quanto apprendiamo nella prefazione del curatore Ferdinand von Quast, fu proprio Rumohr (suo maestro, al quale dedicherà un profilo biografico-culturale), ad invitare l'autore a compiere ricerche e studi sui monumenti dell'Italia meridionale per dare a quella regione d'Italia "una posizione meritevole nella storia dell'arte". Il grande storico dell'arte aveva consigliato a Schulz, come ci riferisce lo stesso nella premessa all'opera del 1847, di "completare e arricchire le sue *Italienische Forschungen* con tutto quanto riguardava il sud Italia, aspetto completamente omesso da Rumohr nella sua opera"¹⁷. Sarà proprio la promessa fatta a Rumohr (morto nel 1843) a non far desistere Schulz dalla fenomenale impresa di far conoscere e ritrarre i principali monumenti medievali del Mezzogiorno.

L'autore fu un rappresentante dell'alta aristocrazia di Lipsia, consigliere di corte e di governo e, dopo il ritorno in patria dall'Italia (1842), direttore dei musei di Dresda e responsabile delle collezioni e delle gallerie di Sassonia; sarà anche costretto a difendere i disegni e i taccuini con gli appunti dai rivoltosi durante i moti tedeschi del 1849, episodio che provocò probabilmente anche la mancata pubblicazione, avvenuta postuma, come è noto, e con numerose integrazioni da parte dei curatori (una cosa analoga era accaduta ai tempi della Rivoluzione francese a Seroux d'Agincourt che non poté più pubblicare la sua monumentale opera, già pronta nel 1789, ma dovè rimandarla al secolo successivo).

Le ricerche di Schulz durarono alcuni anni, dal 1832 al 1838, con lunghe peregrinazioni lungo tutto il Regno di Napoli (compresa la Sicilia), accompagnato dai disegnatori: partiva ad ogni primavera da

¹⁶ Heindrik BRENNMANN, *Historia Pandectarum seu Fatum Exemplaris Florentini. Accedit gemina dissertatio de Amalphi*, Trajecti ad Rhenum 1722.

¹⁷ Heinrich Wilhelm SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in UnterItalien*, voll. 4, Dresden 1860 (le citazioni sono da vol. I, pp. ix-x, 4).

Roma, sede invernale dell'autore, e spesso i viaggi si prolungavano fino all'autunno e talvolta all'inverno inoltrato. Le prime tappe furono suggerite direttamente da Rumohr e riguardarono Napoli e i suoi dintorni (tra cui naturalmente, i centri di Amalfi, Atrani e Ravello, dove ritornerà nel 1835, aggiungendo la tappa di Scala): le constatazioni *de visu* dello storico dell'arte confermarono la bontà delle intuizioni di Rumohr e invogliarono Schulz a continuare la strada intrapresa.

Schulz fu anche collaboratore delle prime riviste tedesche di archeologia a Roma, pubblicando corrispondenze varie sugli scavi pompeiani negli anni 1835-1838, sulle *Principali escavazioni nel Regno di Napoli* (1841-1842) e sul manoscritto dell'umanista Fabio Giordano (1841). Soprattutto fu tra i primi autori tedeschi a scrivere di Leopardi e per questo attirò l'attenzione di Croce che gli dedicò un articolo ne "La Critica", definendolo "uno di quegli arditi tenaci eroici esploratori di storia che la Germania produce", ricordando anche la sua opera storico-artistica¹⁸. Proprio dai *Denkmaeler* lo stesso Croce aveva raccolto a piene mani per un progetto editoriale intrapreso e poi sospeso per "Napoli Nobilissima": il *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, aperto con il noto articolo sul 'falsario' De Dominici, dove sottolineava il ruolo di precursore del tedesco per gli studi storico-artistici meridionali¹⁹.

Schulz fu quindi partecipe della vita culturale italiana del tempo a pieno titolo e fu, tra l'altro, legato proprio al poeta di Recanati, cui fece conoscere August von Platen: come ci riferisce proprio Schulz, "tra i più sicuri amici di Leopardi e di Ranieri si annoverò in quel tempo il conte August von Platen, che io un giorno feci conoscere al primo. Platen aveva letto allora con ammirazione i canti di Leopardi; invece, Leopardi udiva per la prima volta il nome del poeta tedesco"²⁰. Proprio da una lettera di Leopardi abbiamo una testimonianza su Schulz: ringraziando da Napoli il 26 settembre 1835 un suo protettore, il filosofo e archeologo tedesco Carlo Bunsen, ministro plenipotenziario prussiano a Roma, per una cambiale estinta e della lettera consegnatagli per il mezzo proprio dello storico dell'arte, riferisce che "il dottor Schulz è ora viaggiando nella provincia occupato nelle sue ricerche storiche"²¹; per l'esattezza,

¹⁸ Benedetto CROCE, *Aneddoti di storia civile e letteraria. XVIII. Testimonianze sul Leopardi*, in "La Critica", XXX, 1932, 66-71 (la citazione è a p. 66).

¹⁹ Benedetto CROCE, *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, in "Napoli Nobilissima", I-II, 1892-1893, *passim*. Il *Sommario* si interrompe all'architettura romanica e nelle parti iniziali è dedicata una pagina proprio all'opera di Schulz (1892, p. 141).

²⁰ CROCE, *Aneddoti* cit., p. 68.

²¹ Giacomo LEOPARDI, *Le Lettere*, ed. a cura di Francesco FLORA, Milano 1949, p. 1104.

egli, giunto a Napoli, aveva intrapreso la strada per Nocera, Salerno e la Costiera (per poi giungere in Puglia), rivedendo monumenti e soprattutto per farli rilevare e disegnare in vista della pubblicazione²²

Finalmente il patrimonio artistico e monumentale del territorio amalfitano viene analizzato con competenza e consapevolezza. Non più viaggiatori capitati per caso o sbarcati per necessità sulla costa (come ancora nel 1824 Lady Blessington, abile cronista e personaggio in vista dell'*entourage* straniero presente a Napoli nel primo Ottocento, che deve constatare con un po' di disappunto che ai suoi tempi "visitors to Amalfi are «like angel visits, few and far between»"), tantomeno incalliti lettori di relazioni di viaggio, autori a loro volta di libri di viaggio, nei quali troviamo non l'analisi personale del territorio o del patrimonio monumentale, ma la ripetizione di Swinburne & Co. frammista agli echi dell'imbonitore locale di turno.

Finalmente giungono ad Amalfi veri e propri studiosi armati di un rinnovato bagaglio di strumenti metodologici e soprattutto consci di quanto stanno per vedere. Ciò che ha permesso la 'scoperta' della Costa come scrigno dell'arte medievale è stata la consapevolezza della ricerca. Studiosi come Schulz non capitano a caso né girano alla cieca, ma vi giungono con un programma di indagini ben preciso. Ormai è alle nostre spalle l'età moderna e si apre la stagione della comprensione dei fenomeni storico-culturali, inseriti in un quadro generale di riferimento da ampliare e approfondire secondo linee di indagine che spaziano a tutto campo sul territorio, partendo da una strumentazione fatta di fonti documentarie e archivistiche, conoscenze stilistiche e confronti tra opere e artisti: in poche parole, gli elementi specifici della ricerca storico-artistica così come ancora noi oggi la intendiamo.

Le strade della riscoperta dell'arte medievale del Mezzogiorno e, in particolare, del patrimonio superstite nel territorio amalfitano, si diversificano proprio a partire dagli anni delle perlustrazioni di Schulz. Nel 1839, su suggerimento del ministro Santangelo, viene costituita una Commissione di artisti per la redazione di un catalogo di "tutti i monumenti di arte interessanti" del Regno; furono individuati il pittore Paolo Falciani, lo scultore Angelo Solari (entrambi professori dell'Accademia napoletana) e l'architetto Luigi Catalani, che pubblicò nel 1842, come

²² La citazione è nei diari dell'autrice: Marguerite Blessington, *The Idler in Italy*, Paris, 1839. Su Lady Blessington (1789-1849) Raffaele Guariglia, *Una viaggiatrice inglese a Salerno nel 1824*, in "Rassegna Storica Salernitana", n.s., V, 1944, pp. 221-229 e Marguerite Blessington, *Lady Blessington et Naples*, a cura di Edith Clay, London 1979.

lavoro conclusivo, il *Discorso su' monumenti patrii*, tra i primi esempi di storiografia artistica del Regno²³. Qui appare la volontà di ampliare le ricerche e sono evidenti i contatti con studiosi forestieri, dall'inglese George Cumming Scott al pisano Rosini (intento alla pubblicazione della *Storia della pittura italiana* in continuazione dell'opera di Cicognara²⁴) e a Schulz, naturalmente. Interessante, tra le tante notazioni e propositi avanzati dall'autore, la volontà di pubblicare una sua scoperta, il "classico pulpito" del duomo di Sessa Aurunca, di cui ha rilevato i disegni, "in una dissertazione che ho in mente di fare intorno ai pulpiti principali del Regno"²⁵.

Si potrebbe continuare a lungo su questa strada, ma non può essere questa la sede (ripromettendomi di farlo presto altrove): nel ripercorrere queste tappe, ad esempio, non possiamo dimenticare il significativo ruolo di Francis Nevile Reid e degli studiosi, come Scipione Volpicella, e degli artisti, come Gabriele Carelli, attorno a lui raccolti e, allo stesso modo, anche di altri contributi da parte di storici dell'arte e architetti di tutta Europa²⁶.

La fortuna dei primitivi nella Costa di Amalfi non si ferma con Schulz, anzi. Uno dei padri fondatori della storia dell'arte italiana, Giovanbattista Cavalcaselle (1820-1897), in giro per l'Europa conosce a Londra il giornalista e attento conoscitore Crowe, con il quale intraprende un programma di pubblicazioni di respiro internazionale presso il noto editore Murray. Le opere univano l'intento divulgativo all'approfondimento specialistico della conoscenza dei fenomeni storico-artistici e partivano dalle doppie ricerche dei due autori e da un notevole lavoro di sintesi dell'inglese. Dopo la prima pubblicazione sull'antica pittura fiamminga (1853), Cavalcaselle si concentrò su una nuova edizione di Vasari, per la quale ritornò in Italia. Dopo i viaggi di studio nelle capitali europee poteva finalmente intraprendere, a partire dal 1857, una puntuale ricerca sull'intero territorio nazionale, supportato da un nuovo metodo di indagine: i taccuini di viaggio con disegni dell'autore, sui quali annotava osservazioni ritraendo l'opera (lo stesso disegno era un'interpretazione dell'opera); anche con queste innovazioni Cavalca-

²³ Luigi CATALANI, *Discorso su' monumenti patrii*, Napoli 1842.

²⁴ Giovanni ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1839-1847.

²⁵ CATALANI, *Discorso* cit., p. 32 nota.

²⁶ Sullo scozzese di Villa Rufolo e sul suo ambiente, Francis Nevile REID, *Ravello, Sarno 2000*² (in particolare, Antonio MILONE, *Introduzione*, pp. xiii-xxiii).

selle, insieme al dioscuo Morelli, apriva la strada, alla 'connoisseurship' internazionale²⁷.

Con l'ampliarsi delle ricerche, fu chiara l'impossibilità di arrivare in breve tempo a una nuova edizione delle *Vite* (sarà Milanese a condurre a termine l'immane lavoro, pubblicato in nove volumi tra 1878 e 1885); l'attenzione di Crowe e Cavalcaselle si concentrò quindi su un'altra opera, la *New History of Painting in Italy from the II to the XVI Century*, pubblicata nella prima edizione in due volumi nel corso del 1864. Questo contributo costituirà una pietra di paragone per la storiografia artistica europea, un termine di confronto con il quale dovranno misurarsi tutti gli studiosi del tempo.

Pur essendo una ricerca incentrata sulla pittura, nella parte iniziale, dedicata alle origini, troviamo un capitolo su Nicola Pisano e la scultura del suo tempo. Cavalcaselle e Crowe, sulla scorta degli studi e delle scoperte della prima metà del secolo ad opera soprattutto degli storici dell'arte tedeschi, avanzano una nuova ipotesi: in Italia meridionale e soprattutto in Puglia, nella prima metà del XIII secolo, fiorì un'arte di gran lunga superiore e molto più vicina all'antico della contemporanea produzione toscana. Questo nuovo assunto troverà tra i principali corifei Bertaux e Venturi come anche accesi detrattori soprattutto negli studiosi tedeschi che riconfermarono il primato dell'arte toscana.

La nuova ipotesi nasce anche da un'osservazione diretta della produzione scultorea duecentesca meridionale, conosciuta in un viaggio nel Regno proprio nell'anno del passaggio di Garibaldi. Non è difficile indovinare quale opera abbia acceso il dubbio nella mente di Cavalcaselle e permesso di ipotizzare una nuova via per la rinascita della scultura italiana: il busto del pergamo del duomo di Ravello. Egli arriva nella città con il *Murray's Handbook for travellers in Southern Italy*, nella seconda edizione (1855) rivista da Lacaita e che riporta il riconoscimento con Sichelgaita suggerito da Reid. Anche nell'opera di Schulz contemporaneamente viene avanzata la nuova ipotesi che superava l'attribuzione tradizionale a Giovanna I o II; al proposito Camera, nella *Istoria* del 1836, un po' dubbioso nel riportare Pansa, suggerisce: "almeno bisognava dire esservi stato aggiunto in seguito"²⁸.

Nel disegno dal vero di Cavalcaselle è evidente l'interpretazione dell'opera in chiave classica, in un'accezione quasi tardo-antica. La vista

²⁷ Sullo storico dell'arte e sul suo tempo, Donata LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

²⁸ Sull'identificazione del busto si veda REID, *Ravello* cit., 23-31.

dell'opera apre interrogativi sul rapporto tra Nicola di Bartolomeo da Foggia e Nicola Pisano; lo storico dell'arte è quasi ipnotizzato dall'austerità fissità della testa colta dal basso, secondo un punto di vista ormai perduto dopo la sua musealizzazione (quasi per scrollarsi dall'incanto sottolinea, a proposito delle labbra: "un poco tira all'ingiù lo che dà un'idea di stupidità"; in un'altra nota: "bisogna consultare gli *Annali del Regno di Camera*")²⁹. In uno dei taccuini conservati di Cavalcaselle troviamo un lungo appunto sulla valenza della scoperta:

Noi ricorderemo ancora come nel 1272, otto anni prima della morte di Nicola Pisano noi troviamo un altro Nicola di Bartolomeo scultore il quale molto si avvia però competere collo stesso Nicola Pisano. Nicola di Bartolomeo da Foggia mostra lo studio dell'antico come Nicola Pisano... Il solo esempio di Ravello è sufficiente per mostrare che colà pure l'arte della scoltura era con un altro Nicola da Foggia sostenuta onorevolmente³⁰.

Le risultanze di queste supposizioni lasciano stupefatto lo stesso Cavalcaselle che viene assalito da dubbi: se nella *New History* avanzerà pure l'ipotesi di una provenienza pugliese di Nicola, d'altro canto tratterà con *understatement* le sculture di Ravello, come appare già nella continuazione del testo degli appunti dal taccuino:

Nicola da Foggia però non ebbe successori e l'arte in quei paesi rimase confinata a quel solo esempio, grande bensì per i tempi, ma che non serve a questo nostro scopo... molti dubbi potrebbe farsi, incominciando a dire 1279 epoca della morte del Pisano esser questo un seguace del Pisano stesso, oltre di che un solo esempio non bastare, e non potersi paragonare col Pisano³¹.

Colpiscono le reiterate negazioni, quasi antifrastiche: una coperta troppo corta per nascondere l'effetto esplosivo suscitato dallo studio del busto. Più che di un tentativo di ridimensionamento della scoperta, appare evidente la difficoltà di Cavalcaselle di inserire in un quadro consolidato una novità che veniva a sovvertire il canone della rinascita dell'arte italiana. Ma il sasso ormai era stato lanciato e ben presto le onde si propagheranno nella cultura storico-artistica europea.

²⁹ Per il disegno e le riflessioni di Cavalcaselle sull'opera, LEVI, *Cavalcaselle* cit., pp. 178-179 e fig. 58.

³⁰ LEVI, *Cavalcaselle* cit., p. 228 nota 13. pp. 178-179 e fig. 58.

³¹ LEVI, *Cavalcaselle* cit., p. 228 nota 14.