

Alvar González-Palacios

IL TEMPIO DEL GUSTO



Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco
Roma e il Regno delle Due Sicilie

Longanesi & C 1984

Sommario

Arti decorative, arti »altre«	13
Avvio allo studio della mobilia italiana	19
<i>Roma</i>	
Tracciato per il mobile romano	53
Il Bernini e la mobilia	75
Lavori lignei	83
Un tavolo del Cinquecento	85
Un piano intarsiato di marmi antichi e le origini del commesso fiorentino	87
Una teca per santa Cecilia	89
Due armadietti del primo Seicento	90
Due »guéridons« berniniani	91
Un orologio inconsueto	92
Uno studiolo in ebano e pietre dure	93
Una coppia di specchiere tardobarocche	94
Una scrivania atipica	95
»Consoles« romane per Macerata	96
Un tavolo curioso da Palazzo Rospigliosi	97
Un cassettone monumentale	98
Un mobile dipinto da Sebastiano Conca	99
Due pendole settecentesche	101
Un tavolo di Nicola Bargilli	102
Un comodino di Giovan Battista Barnabei	103
Un comò laccato alla francese	104
Un comò laccato a giapponeserie	105
Due tavolini di Pietro Rotati	106
Per Giovanni Ermans	107
Due »consoles« neoclassiche e Duquesnoy	108

Sei ventole piranesiane	110
Due »console» con piani di mosaici antichi	111
Piranesiana	113
»Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura egizia, etrusca, greca e romana«	115
»Vasi candelabri cippi sarcophagi tripodi e lucerne ed ornamenti antichi...«	120
Un vaso piranesiano	126
Un mosaico appartenuto al d'Azara	127
I mani del Piranesi: Valadier padre e figlio	129
I mani del Piranesi: i Righetti, Boschi, Boschetti, Raffaelli	139
Due riduzioni dall'antico di Francesco Righetti	148
Lavori in metallo	149
Una Pace per i Medici	151
Un orologio tra Ferri e Schor	153
Un corno di rinoceronte	154
Un »souvenir« per il cardinale Rospigliosi	155
Una lucerna in argento del 1696	156
Una caffettiera alla persiana	157
Una lucerna del Birelli	158
Una lucerna del Bartolotti	159
Due vescovi degli Arrighi	160
Una lampada fra Giardini e Valadier	161
Un'acquasantiera del Fornari	162
Un servizio da cioccolata del Gondi	163
Una tazza puerperale del Valadier	164
Una cassetta piranesiana per il carbone	165
Una statuetta portamedaglia	166
Una lucerna per il cittadino Mastai	167
Due calamai ispirati a Monte Cavallo	168
Colonne e obelischi dall'antico	169
Una caffettiera per Paolina Borghese	170
Altri argenti per i Borghese	171
Un deposito papale in miniatura	172

Varia	173
Vasi in porfido	175
Un'anfora laccata per il cardinale Altieri	177
Due placche giapponesi per il mercato romano	178
Due statuette del Pinelli	179
Mosaici	181
Giovanni Battista Calandra	183
Provenzale e Moretti: indagine su due mosaici	194
Una cornice neoclassica (e una nota su Giovanni Beltrami)	201
<i>Le Due Sicilie</i>	
Un adornamento vicereale per Napoli	205
Giovanni Battista De Curtis, Iacobo Fiamengo e lo stipo manierista napoletano	237
Un altro stipo manierista napoletano	246
Ricerche sul Seicento	249
Una Deposizione su avorio graffito	251
Un tavolo fiorentino per il viceré	252
Una cornice ottagonale in ebano	254
Una »cascetiella« in ebano	255
Un capolavoro di Lorenzo Snaiter	256
»La scandalosa«	258
In attesa di giudizio	259
Le Quattro Parti del Mondo di Carlo II	260
Il Bene e il Male in un'allegoria cattolica di Lorenzo Vaccaro	262
San Giorgio e la Principessa tra sacro e profano	272
Un bacile e altri argenti della fine del secolo	274
Oro, ebano e tartaruga	276
Un tavolo inconsueto	278
Un doppio mobile per un viceré austriaco	279
Un reliquario per santa Teresa	280
Un letto per casa d'Avalos	281
Uno stipo napoletano (?) con olii fiorentini	283
Un interno del tardo Seicento a Napoli	284
Mecenatismo, ornato e addobbi alla corte di Napoli: 1734-1805	287

Effemeridi partenopee del Settecento	317
La storia di Maria Amalia e di Carlo di Borbone in quattro cere	319
La «cassuola» e il martello per la prima pietra di Caserta	321
Tartarugari magnifici	323
Per la cultura di Giuseppe Gricci	326
La Real Fabbrica della Porcellana di Napoli: posizione di Filippo Tagliolini e di Domenico Venuti	329
Porcellane di Meissen, Sèvres e Vienna dei reali di Napoli	342
Due scene di conversazione in miniatura	347
Fatti e congetture su Michele Lofrano	349
Un'acquasantiera col trionfo dell'Immacolata	353
Una zuppiera per un principe	355
Due angoliere con diaspri siciliani (per la Russia?)	357
Una straordinaria coppia di «commodes»	360
Un camino disegnato dal Piranesi ma fatto a Napoli	361
Gli arredi e la decorazione della Villa Favorita a Resina	363
Il principe di Palagonia, Goethe e i mobili in vetro	381
Un tavolo di Sèvres per il re di Napoli	389
Nota dell'autore	397
Nota bibliografica	398
Ringraziamenti	399
Indice delle tavole	403
Indice dei nomi	405

IN inglese, per definire l'argomento di questa pubblicazione, si usa l'espressione *applied arts* – arti applicate – che non solo rivela una certa aria di condiscendenza nella scelta dell'aggettivo, ma è più recente del periodo al quale appartiene la maggior parte degli oggetti di cui ci occuperemo.

La consuetudine di chiamare *applied arts* tutte queste creazioni artistiche risale infatti solo alla metà del secolo scorso, all'epoca cioè in cui furono creati i maggiori musei nazionali e in tutta Europa si organizzarono gigantesche esposizioni internazionali dei lavori d'arte, antichi e moderni, provenienti da ogni paese. In Francia, con maggior buonsenso, le *applied arts* furono chiamate *arts décoratifs* – arti decorative –, mentre in Italia, dove sono sempre prevalsi preconcetti accademici, si scelse un'espressione quasi infamante, *arti minori*. I tedeschi, molto sintomaticamente, preferirono chiamarle *Kunstgewerbe*: arti industriali.

Ma può forse l'arte essere «applicata», «decorativa», «minore» o «industriale»? Ci sembra piuttosto che tutte queste distinzioni siano antitetiche tra loro. Il disegno o la concezione di un oggetto è altrettanto difficile, altrettanto «artistica» quanto quella di un quadro o di un edificio. Ieri come oggi, gli artisti hanno dedicato la loro attenzione a tutti gli aspetti della creatività, ma se per Le Corbusier o Alvar Aalto si menziona il fatto che hanno disegnato anche i mobili per le case di loro progettazione, spesso si dimentica che grandi scultori o architetti del passato, quali Gian Lorenzo Bernini o Robert Adam, fecero più o meno la stessa cosa.

Naturalmente si fa qui riferimento all'invenzione, al «pensiero» di un'opera: la sua esecuzione è tutt'altra faccenda e nessuno pensa che Le Corbusier o Bernini abbiano mai costruito una sedia. Per questo lavoro ci sono sempre stati artefici specializzati che, talvolta, sono diventati famosi quanto pittori o scrittori di grido: il nome di Boulle, ad esempio, non è mai scomparso, mentre si è perduta memoria di molti altri esponenti delle tre arti «nobili». A volte la posizione sociale di questi artefici è stata prestigiosa: David Roentgen – il grande ebanista tedesco della fine del Settecento – accumulò una fortuna davvero considerevole. I tornitori in avorio godevano di una fama che sfiorava la negromanzia, mentre gli «arcanisti» che conoscevano il segreto della porcellana erano molto ricercati dai sovrani di tutta l'Europa.

In qualche caso sporadico il dono creativo e la grande abilità manuale si fusero nella stessa persona: difficile dire se Benvenuto Cellini fosse in vita più famoso come orafo o come scultore; stolto ritenere che la saliera d'oro di Vienna sia un oggetto d'arte «minore» anziché studiarla assieme al *Perseo* della Loggia dei Lanzi a Firenze. Una differenza sostanziale tra le varie forme d'arte esiste con tutta probabilità solo nella mente dei cattedratici dell'Ottocento, il secolo borghese per antonomasia. A Luigi XIV poco importava se Charles Le Brun attendesse a progettare arredi per Versailles (come infatti fece) piuttosto che a dipingere le volte della Galerie des Glaces: ai suoi occhi c'era poca differenza tra queste occupazioni. Quel che gli premeva era che il sole della sua gloria splendesse in tutto il suo fulgore.

Questi semplici fatti ci aiuteranno a confutare l'idea che le arti «minori» tendano a evolversi in ritardo: tutti gli elementi di un insieme architettonico o decorativo – se appena ne meritano il nome – costituiscono un'unità indivisibile. Sarebbe assurdo pensare, ad esempio, che Pio VI, gran collezionista di antichità e una delle figure chiave del Neoclassicismo, potesse aver arredato i propri appartamenti in Vaticano in uno stile che non rispecchiasse la passione nutrita verso l'arte del suo tempo e verso quella del passato. Gli oggetti e i mobili da

lui commissionati – come i tavoli scolpiti dal Franzoni per la Sala degli animali nel Museo Pio-Clementino (vedi fig. 157) – riflettono invariabilmente questo amore per i materiali rari e preziosi e uno stile – tipico della Roma tardosettecentesca – che combinava il carisma delle forme classiche con la fedeltà alla grande tradizione barocca; una caratteristica spesso presente in molti aspetti dell'architettura, della pittura e della scultura romana dell'epoca.

Si può giustamente dedurre che un interno rifletta, come uno specchio, le concezioni di un dato momento storico, con tutti i suoi tropismi – vizi e virtù. Anche in secoli più eclettici, come quello in cui viviamo, la combinazione dei vari *revivals* si può facilmente isolare poiché essi sono sintomatici del periodo cui appartengono. Le evocazioni medioevali escogitate dagli architetti o dagli arredatori del diciannovesimo secolo non potrebbero mai essere confuse con i prototipi, poiché conservano un preciso sapore ottocentesco anche quando copiano fedelmente gli originali. Non esistono falsi per un vero conoscitore. Come un'atmosfera, un'opera d'arte non può essere ricreata: è irripetibile. Anche il collezionismo fa parte di questa sfera di sensibilità, ciò che oggi si ama e si acquista non è necessariamente quello che si desiderava ieri: per quanto ancora famosi, i lavori del francese Bernard Palissy erano più apprezzati all'inizio del secolo, mentre i dipinti di Guido Reni godono oggi di un favore mai incontrato fin dal Settecento.

Pur se gli oggetti che costituiscono un interno si considerano parti di un insieme, possono anche essere studiati avulsi dal contesto per cui furono concepiti. Questo è di solito il metodo seguito dagli storici dell'arte, ma una simile prassi, se ha i suoi meriti, ha anche i suoi aspetti negativi. Ovviamente, la conoscenza tecnica di un'opera è essenziale per giungere alla sua totale comprensione: è indispensabile tenere presente i limiti, le carenze e le possibilità di ogni mezzo espressivo. Questi, assieme al virtuosismo di un artista o alla rarità di un esemplare, giocano una parte fondamentale in un ponderato apprezzamento critico. Tutti questi fattori a volte limitano l'equilibrio di un giudizio o lo fanno ricadere in classificazioni meccaniche. Se è vero che gli esperti sfiorano talvolta il bizantinismo, non si dimentichi che essi trovano l'infinito in un microcosmo. È impossibile, d'altro canto, pervenire a verosimili conclusioni storiche senza solide basi filologiche: le generalizzazioni sono gli eleganti capitelli di colonne sorrette da solidi tori.

Non tutte le suppellettili antiche – anche se molto ricercate ora dai collezionisti – sono necessariamente opere d'arte. Quegli arredi che avevano uno scopo puramente pratico possono essere diventati di grande interesse per la loro rarità, come si diceva prima. Nella mente degli amatori, questa loro condizione, quasi di reperto archeologico, ritrova anche giustificazioni venali, seppur i due fatti sembrino contraddittori. Se certi oggetti erano solo funzionali, altri furono concepiti come puri ornamenti, aggettivi preziosi di una frase. Senza alcun uso pratico, possono ancora incantarci per la loro bellezza intrinseca. Se alcune sedie a dondolo americane furono fatte solo per essere usate, cioè per sedercisi, talune delicate scrivanie dell'ebanista parigino Adam Weisweiler erano destinate a signore svaporate che non scrivevano altro che *billets doux*. Un mobile può essere funzionale, utile, necessario, ma può anche essere un oggetto squisitamente futile.

Potrebbe rivelarsi interessante indagare sui committenti di mobili e oggetti d'arte; le implicazioni sociali e politiche scaturite da una ricerca di questo genere riempirebbero molti scaffali. E infatti il volume di Francis Haskell, *Mecenati e pittori* (pubblicato in Italia nel 1966), è una summa non solo di storia dell'arte ma di storia *tout court*: seguendo la stessa impostazione del critico inglese (rivolta alla committenza patrizia soprattutto a Roma e a Venezia) si potrebbero scrivere pagine illuminanti per quel che tocca l'arredo e la decorazione.

Le descrizioni degli interni hanno occupato sempre un posto importante nelle opere letterarie di ogni paese. Grandi scrittori quali Balzac, Dickens, Proust hanno ritratto gli ambienti e lo sfondo dei loro romanzi con la stessa finezza, precisione e incisività dedicate ai personaggi che vi si muovono. La tragedia o la commedia della vita è posta in risalto dalla linea di un mobile: un oggetto può essere a volte legato alle abitudini di un personaggio quanto gli abiti che indossa, ridicoli o sublimi a seconda dell'ottica con cui sono analizzati.

Le capacità di riflettere una sensibilità particolare sono ancora più evidenti per tutto quel che riguarda la moda: come un sapore o un aroma, il particolare carattere di un oggetto ha la magia dell'immediato. La ricostruzione di un interno attraverso immagini scritte può raggiungere uno straordinario potere evocativo, ma la sua totale invenzione è in grado di trasmettere una sensazione altrettanto intensa e talvolta persino più poetica. Con poche parole la Contessa Lara – certo non all'altezza degli autori citati sopra, ma espressione tipica del *kitsch* italiano fine Ottocento – ricrea la polverosa, affollata atmosfera del suo nido d'amore, un curioso misto di Liberty, *orientalia* e *horror vacui*:

*Facean corona all'ampio letto nostro
snelli mobili a intarsi
di madreperla e giada;
là, in mezzo a de le seriche
pieghe, affacciava la sua creta un mostro;
qua, senz'arte, eran sparsi
ventagli, vasi e qualche antica spada.
A traverso le tende ed i colori
de' vetri istoriati,
come dentro una chiesa
miti i raggi filtravano...*

Si tratta, chiaramente, di una nota realistica, quasi fotografica. Un'impressione ben diversa ottiene, con fantasia opposta, Jan Potocki nel suo *Manoscritto trovato a Saragozza*: ricordi di cose immaginate o vissute, echi i primi del gusto perverso di una *bas bleu*, i secondi miraggio di suprema opulenza.

«Attorno al salone erano disposte delle *commodes* con cassetti che, anziché essere decorati in bronzo, avevano delle rifiniture in oreficeria con cammei incastonati come si vedono nei gabinetti dei regnanti. Le *commodes* rinchiudevano una raccolta di medaglie d'oro della più bella fattura.

«Entrammo poi nella camera da letto, una stanza ottagonale con quattro alcove nelle quali erano sistemate delle enormi lettiere. Non v'erano né lambris né tappezzerie né soffitti, essendo il tutto rivestito di mussola delle Indie drappeggiata con un gusto mirabile e ricamata con tale arte che si sarebbe presa per una qualche nebbia nella quale persino Aracne sarebbe rimasta imprigionata.

«La sala da bagno era una rotonda ricoperta di madreperla e di ricami di Burgos. Invece di essere tappezzate, le pareti erano decorate di fili di perle a grosse maglie con frange di perline tutte della stessa grandezza e della stessa luce. Attraverso il soffitto, composto da un solo enorme vetro, si vedevano nuotare i pesci d'oro della China. Al posto della vasca era stata sistemata una piscina circolare attorno alla quale, in mezzo al muschio artificiale, splendevano le più belle conchiglie dei mari delle Indie.»

Gli interni non servono solo come immagini letterarie o termometri storici, sono anche espressioni dell'anima, di una *Sehnsucht*, e possono collegarsi alla posizione sociale o al prestigio del personaggio per cui furono creati. A volte questo fenomeno è così ben intrecciato a una precisa personalità o a un momento storico particolare che finisce col prenderne il nome. C'è infatti uno stile per ognuno degli ultimi Luigi di Francia e dei Giorgio d'Inghilterra, per l'Impero come per la Restaurazione, per il Fascio come per il Nazismo.

Stile: parola difficile a cogliersi in questo contesto. Alcuni dizionari enunciano che lo stile è quella particolare espressione tipica di un autore, di un dato periodo, di una tradizione. Se tale definizione è invariabilmente sfuggente, altre informazioni in proposito sono ugualmente approssimative. Quando nasce uno stile? Quando si conclude? Non corrisponde mai esattamente al periodo storico nel quale si manifesta: lo stile Luigi XVI comincia sotto Luigi XV, e l'Impero in alcuni paesi fu in auge per molti anni dopo la morte di Napoleone (in Russia, per esempio, continuò fino a circa il 1850). D'altro canto, due stili diversi, addirittura

opposti, possono coesistere, più o meno felicemente, nello stesso paese e a volte nella stessa città. Basterà pensare che alcuni dei nostri contemporanei più colti e sensibili sono indifferenti all'arte di oggi e preferiscono circondarsi di oggetti d'altre epoche, talora solo di cose vecchie, passate di moda ma non ancora antiche. Se alcuni arredano le proprie case con mobili rinascimentali o settecenteschi, altri preferiscono modelli di Marcel Breuer o Mies van der Rohe, copiati da prototipi di quaranta, cinquant'anni fa. Queste derivazioni, fatte in serie, un giorno saranno di difficile datazione: meno un oggetto è personale, più è arduo definirlo o comprenderlo. Non si può parlare di falsi, in questi casi, piuttosto di tarde ripetizioni di modelli ancora richiesti. Lo stesso accadeva in altri secoli, e molte *bergères* Luigi XV furono costruite parecchi anni dopo la fine del regno di quel sovrano. Un piccolo particolare qua e là rende fattibile la datazione, ma è impossibile a volte stabilirla senza documenti che la comprovino.

Un arredamento non è sempre fatto di colpo. Può essere il risultato di aggiunte e varianti operate da più di una generazione. Come un manoscritto alterato dalle interpolazioni di molti estensori diventa un'opera diversa non solo nella forma ma anche nel contenuto, un interno può essere un palinsesto che registra sensibilità diverse, a volte opposte. Cercare di interpretarne il messaggio può essere un'esperienza affascinante e una visita al Castello di Rosenberg a Copenaghen meglio spiegherà questo concetto: qui, infatti, per molti secoli poco o nulla è stato toccato e questa dimora magata, con tutte le follie, le eccentricità e i capricci regali sovrappostisi negli anni, forma un'antologia ideale di splendore e mecenatismo.

Il contrasto tra la mobilia dei palazzi e quella delle case più umili può essere estremamente toccante. Nella Casita del Labrador, ad Aranjuez, il futuro Carlo IV di Spagna lasciò intatta una delle stanze della casa colonica che aveva distrutto per costruire una delle più raffinate ville d'Europa: non c'è nulla di più patetico della differenza tra questi interni. Ma ciò che oggi farebbe pensare a intollerabili ingiustizie sociali, nella sensibilità di un principe del Settecento ubbidiva solo a un divertimento. Un interno può essere solo un posto per vivere ma anche un astuccio di svaghi e piaceri.

La cronaca di quasi tutte le manifatture reali d'Europa è strettamente legata alla storia delle varie case regnanti: la Galleria dei Lavori a Firenze, i Gobelins a Parigi, il Buen Retiro a Madrid dovevano produrre manufatti per i palazzi dei Medici, di Luigi XIV e dei Borbone di Spagna o, al limite, confezionare splendide cose di cui fare omaggio a quegli stranieri che fossero utili alla dinastia. Il lusso andava spesso di pari passo con l'ambizione politica. L'Arte è Oro, anche se è pure un misterioso distillato della mente e dell'esperienza umana.

«Che cosa spinge uomini e donne al collezionismo?» si è chiesto un famoso scrittore inglese. «Ci si potrebbe anche domandare perché si innamorino: i motivi sono altrettanto irrazionali, le ragioni altrettanto eterogenee, l'impulso originale spesso sbiadito, tradito o deluso... I ricordi, la ricchezza o altri fattori evolutivi portano ai primi stadi del collezionismo... intervengono poi altri motivi quali la moda, l'amor proprio, la speculazione commerciale e altri impulsi meno nobili.» La definizione non potrebbe essere migliore. Le opere d'arte conferiscono quasi una patente di nobiltà a chi le possiede. Un'aura di bellezza e di lusso si combina felicemente con la cultura e, più particolarmente, con un certo tono socialmente *chic*. Ma il collezionismo può anche essere un'angosciosa, intima ansietà o può confondersi con stimoli vagamente sessuali: il collezionista può essere uno snob, un esibizionista, un misantropo, un perverso. Prodigio o avaro, libertino o casto, ha spesso tendenza alla monomania o all'e-gocentrismo. Non si può tuttavia sottovalutare la funzione che egli svolge nella società, per quanto meschine possano essere spesso le sue motivazioni. Oggi, nei musei di tutt'Europa, si possono ammirare centinaia di raccolte private, quando queste non sono aperte al pubblico in sedi loro particolari; l'America, dal canto suo, deve praticamente tutto il suo patrimonio artistico all'iniziativa privata. L'arte non può essere raccolta e catalogata soltanto da professori e accademici che spesso hanno più arroganza che discernimento: apprezzare è una cosa, collezionare un'altra.

Ciò può far sorgere il dubbio se sia più o meno giusto che un privato possieda opere d'arte

che dovrebbero essere accessibili a tutti. Ma non tutto deve finire nei musei: lo *charme* di una casa, di una collezione privata (come la Frick a New York o il Poldi Pezzoli a Milano) si perde irrimediabilmente in una istituzione pubblica di più ampia portata ove ogni cosa, piano piano, diventa asettica e anonima. La scelta operata da singoli individui ha formato o influenzato il gusto di interi secoli: Lorenzo il Magnifico, Francesco I, Mazzarino, Caterina la Grande, Mariette, i Goncourt, Gulbenkian... Potrà mai un direttore di museo raggiungere lo stesso risultato? Naturalmente non è solo questione di gusto, ma anche di potere finanziario e politico: queste ultime qualità, però, non garantiscono la prima.

Assieme alla parte sostenuta dai collezionisti occorre occuparsi anche di quella dei mercanti d'arte. Angeli o demoni? Tutti e due, probabilmente. A volte grandi corruttori (e gli storici dell'arte sono spesso i Faust di questi Mefistofele), a volte grandi benefattori, impongono la moda, tiran fuori correnti dimenticate o inventano nuove formule: i collezionisti e gli antiquari rammentano i chiaroveggenti; gli storici dell'arte gli psicanalisti. L'azione combinata dei primi (spesso in contrasto fra loro, amandosi e odiandosi come sorelle siamesi) è positiva: ad essi si deve, anche se talvolta per motivi inconfessabili, la salvezza di molti tesori d'arte. Distruggono, trasformano, contraffanno e disperdono, è vero, ma mai quanto le imprese edilizie, gli urbanisti e gli esecrabili conflitti provocati dall'ambizione umana e dalla pazzia politica. Antiquari e collezionisti, però, possono fornire allo storico dell'arte imparziale il valido aiuto dell'esperienza: il contatto continuo, tattile, è indispensabile per conoscere e apprezzare a fondo ogni opera d'arte, sia pure applicata. Al vero conoscitore, però, non può bastare un occhio privilegiato e ben esercitato. L'indagine storica è molto più complessa: quel che è normale a Parigi nel 1780 è impensabile a Venezia nello stesso momento. Ciò vuol dire che, per essere assolutamente certi della paternità di un oggetto, se ne deve valutare non solo lo stile e la qualità: la ricerca storica è essenziale e quel che può sembrare assurdo o dubbio a prima vista trova spiegazione una volta che siano stabilite funzione e provenienza.

Quanto abbiamo detto finora convincerà forse il lettore che lo studio delle «arti minori» è una cosa seria. Il metodo da seguire nei loro riguardi non deve discostarsi da quello usato per esaminare e valutare altri aspetti della cultura.

Sfortunatamente, in molti casi il terreno è ancora vergine. Se gli sforzi di Pierre Verlet e della sua scuola hanno fornito un solido sostegno scientifico alle arti decorative francesi, ciò è stato in parte permesso dalle grandiose ricerche di archivisti come Jules Guiffrey e altri storici ottocenteschi. Studiosi stranieri come Svend Eriksen, Geoffrey de Bellaigue o Sir Francis Watson ne hanno seguito l'esempio e si può dire oggi che il diciottesimo secolo in Francia non celi troppi misteri. Eppure, quanto si sa di un uomo come Boullée? Un nome famoso, d'accordo, ma fino a ieri si erano identificati solo due pezzi fatti con certezza dalle sue mani. La situazione in altri paesi non è altrettanto soddisfacente: se l'Inghilterra ha una lunga tradizione di esperti e c'è almeno una vasta bibliografia, ben illustrata, e in Germania l'opera di Heinrich Kreisel sui mobili tedeschi è una pietra miliare e un esempio da seguire, in Italia le cose non sono allo stesso punto. In molti casi oggetti di grande importanza non sono neanche stati fotografati e in certi campi la situazione è ancora quella trovata da Bernard Berenson giovane, quando giunse a Firenze verso la fine del secolo scorso, per classificare i primitivi italiani. I libri di Giuseppe Morazzoni costituiscono un notevole sforzo in questo senso, ma essi datano a quaranta, vent'anni fa. Quanto di serio si è appreso sulla porcellana è basato sulle ricerche d'archivio di C. Minieri Riccio per quanto concerne Napoli e di L. Ginori Lischi per Doccia.

L'importanza della documentazione d'archivio non sarà mai posta abbastanza in alto: inventari, commissioni, ricevute, pagamenti, tutto può aiutare a chiarire gli infiniti dubbi esistenti. Anche chi non ha – come i buoni conoscitori – l'occhio e la mente specificamente addestrati può fare, forse, un altrettanto utile lavoro di ricerca scavando tra manoscritti e testimonianze dell'epoca studiata. Le impressioni dei visitatori, dei contemporanei sono anch'esse di notevole importanza: memorie, corrispondenze, appunti di viaggio contengono informazioni senza fine.

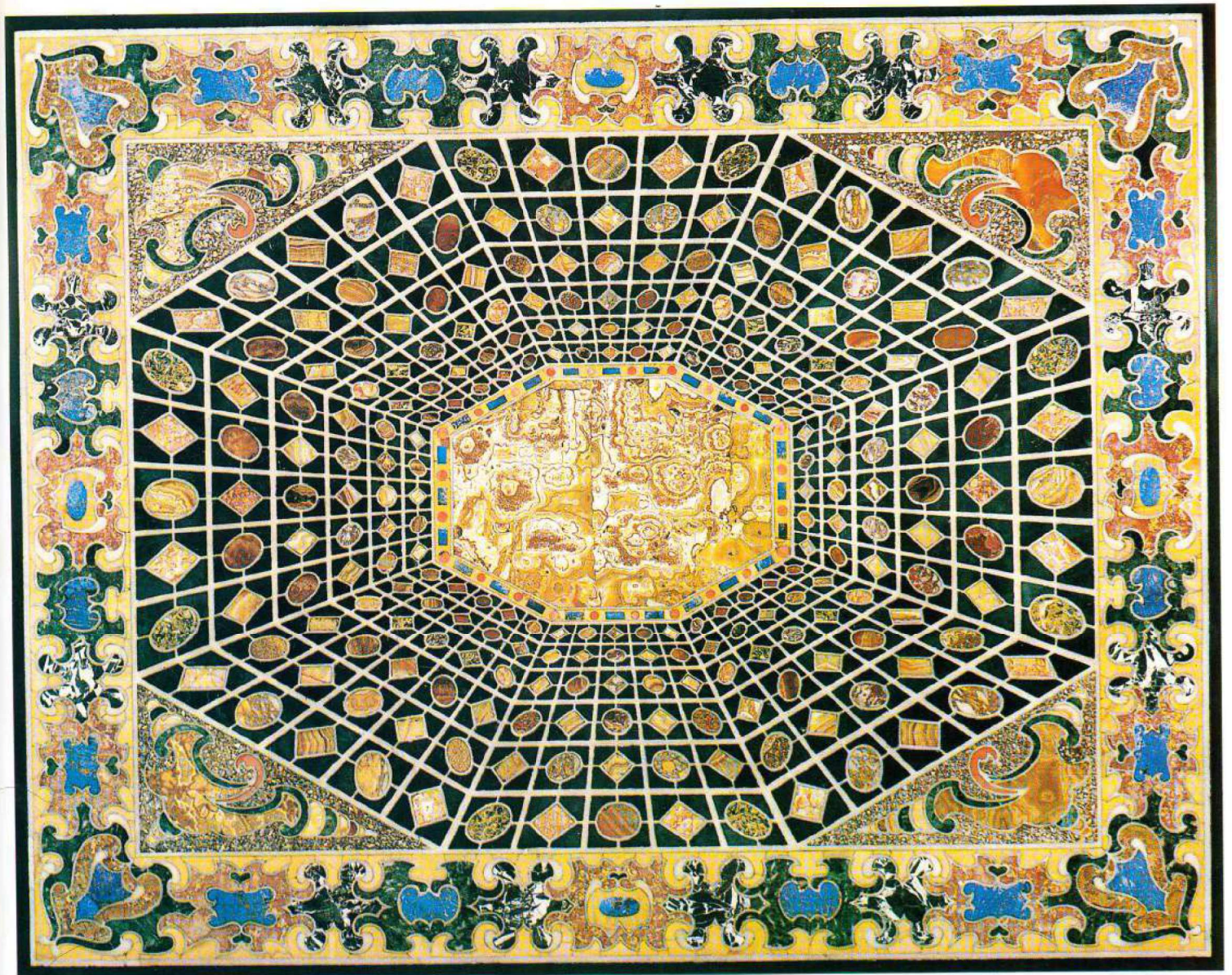
Anche le tre arti «nobili» possono esserci utili in queste ricerche: molti quadri, già datati o databili con certezza, raffigurano arredi che possono così essere anch'essi ubicati con maggiore precisione. Occorre però dire, per concludere, che è possibile anche l'opposto. Recentemente rileggevo un saggio famoso di Roberto Longhi, mio venerato maestro, sul pittore napoletano Gaspare Traversi. Una delle illustrazioni dell'articolo riproduceva un quadro, una
1 scena di genere, che Longhi attribuiva al romano Pier Leone Ghezzi. Per una volta il mio mentore aveva torto: ce lo dicono gli oggetti raffigurati in questa tela, tutti tipici esempi di arredi dell'Italia nordorientale, cioè tra Lombardia e Veneto, verso la metà del diciottesimo secolo. Son passati cinquant'anni da quando Longhi scrisse quello studio ed ora si sa molto di più sulla pittura nell'Italia del nord in genere e sul Ghezzi in particolare. L'autore di questo dipinto, delizioso seppur provinciale, oggi pare un settentrionale, qualcuno che conosceva bene l'arte di Giacomo Ceruti, forse l'ancor misterioso Paolo Borroni.

Se è indispensabile a coloro che amano gli oggetti decorativi guardare al di sopra del piano di una *console*, può risultare per la verità vantaggioso, agli studiosi della pittura, gettare uno sguardo a quello che è attorno alle tele che stanno ammirando.

1981

Nota 1984 Quando redassi questo scritto mi era sfuggito un articolo di Antonio Morassi apparso in una rara pubblicazione (*Un capolavoro di Giacomo Ceruti veneto*, in *Arterama*, 1972, n. 3, pp. 3-8) nel quale il dipinto di Basilea viene attribuito al Ceruti in persona. La stessa idea è accolta da Mina Gregori nel suo bellissimo volume *Giacomo Ceruti* (Bergamo, 1982; n. 167). La studiosa, alla quale non era noto il mio cenno, osserva, come avevo fatto anch'io, che l'ambientazione dell'interno «è tipicamente settentrionale e di area veneto-lombarda» e, dunque, sconfessa la vecchia proposta del Longhi al Ghezzi. Non voglio qui entrare nel merito se l'attribuzione al Ceruti sia esatta (ne nutro ancora qualche incertezza), ma resta comunque assodato che la piccola tela è in qualche modo a lui associabile. Per meglio capire invece com'era un interno romano più o meno della stessa epoca illustriamo qui
2 un dipinto che ho rintracciato un paio d'anni fa: si tratta di una scena di genere, dall'intento vagamente burlesco, tra l'ironico e l'accorato, in cui un uomo di mezz'età, dal naso grottescamente pronunciato, consegna una lettera ad una giovane intenta a lavori femminili ma forse di non illibati costumi: la bambina sulla destra sembra bene addestrata a tagliare i cordoni della borsa del messo, mentre un servo (o un ruffiano?) contempla sorridente la scena, aprendo la portiera fissata al muro per mezzo di un ferro. Il modello della sedia, coronata da fiamme, con la tappezzeria fissata da chiodi indorati e adorna di una lunga frangia a fili d'oro; quello del panchetto a sinistra, dai sostegni divaricati e torniti a balaustro; la disposizione dei dipinti; la particolare forma dell'imbotto della finestra puntano decisamente verso l'Urbe e ubicano il lavoro fra il terzo e il quarto decennio del Settecento. Ciò viene confermato anche dai costumi indossati dai personaggi e dalla sigla del pittore, che può bene sciogliersi nel nome di Antonio Amorosi (1660-1738). Allievo del Ghezzi (e il ritratto di donna, appeso fra la finestra e la porta, sembra proprio opera di quest'ultimo), l'Amorosi, per dirla con le acute parole di Anthony M. Clark (catalogo della mostra *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, Chicago, 1970, p. 164), «fu assai più evocativo del Ghezzi [...] e dipinse scene con ingredienti caricaturali in cui, diversamente dalle caricature del Ghezzi, si rielaborano e si illeggiadriscono i quadri di genere olandesi del Seicento adattandoli alla vita romana» che è, appunto, ciò che qui si vede (e anche nel *pendant* della teletta che studiai altrove anni fa [ambedue misurano cm 43 x 34 circa] dove si raffigura una graziosa *tranche de vie* – si fa per dire – all'aperto e che dunque non fa qui il nostro assunto).

Avvertenza I numeri arabi in margine al testo fanno riferimento alle figure raccolte nel tomo delle illustrazioni; quelli romani alle tavole a colori intercalate nel testo. Nell'introduzione generale «Avvio allo studio della mobilia italiana», i rimandi alle figure non seguono un ordine numerico progressivo poiché si è ritenuto di dover prediligere, nell'ambito del relativo apparato iconografico, una successione cronologica.



iv Piano di tavolo in mosaico di marmi rari attorno a un ottangolo di alabastro
Roma, ultimo quarto del XVI secolo
Londra, The Hon. Jacob Rothschild (vedi p. 87)

CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA
MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI PUGLIA

ISABELLA DI LIDDO

La circolazione della scultura lignea barocca
nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna
Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe:
Nicola Salzillo



DE LUCA EDITORI D'ARTE



CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PUGLIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MURCIA
SECONDA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

COMUNE DI SANTA MARIA CAPUA VETERE
ANTONIO E ROBERTO TARTAGLIONE-BARI
COMUNE DI BISCEGLIE

ARCHIVIO STORICO DEL BANCO DI NAPOLI

ISABELLA DI LIDDO

LA CIRCOLAZIONE DELLA SCULTURA LIGNEA BAROCCA
NEL MEDITERRANEO. NAPOLI, LA PUGLIA E LA SPAGNA
UNA INDAGINE COMPARATA SUL RUOLO DELLE BOTTEGHE:
NICOLA SALZILLO

premessa di
MIMMA PASCULLI FERRARA

DE LUCA EDITORI D'ARTE



fig. 1. I luoghi di Luca Giordano (Napoli, Roma, Firenze, Venezia e Madrid (1692-1702) e i luoghi di Nicola Salzillo (Napoli, Cartagena, Murcia (1699-1727).



fig. 2. Gaspar van Wittel, *Napoli Veduta della Darsena delle galere* (firmato e datato 1699). Collezione privata.

INTRODUZIONE

“Ragion vuole, che almeno sian registrati su questi fogli i nomi di questi Virtuosi Artefici di Scultura, che sieguono qui sotto, giacché dell’opere loro quasi nulla certezza ne resta, per essere elle per lo più andate in Ispana, ed altrove, e quelle che vi sono, sono ignorate da medesimi Possessori, che spesso errando credono di uno l’opera, che è di un altro Maestro; e ciò accade per la già nota incuria de’ nostri trapassati Scrittori; Per la qual cosa farem ricordanza di quelle poche, che a nostra notizia son pervenute” (B. De Dominici 1742-45).

Le osservazioni del noto biografo napoletano del ‘700, nel capitolo dedicato a *Notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello e Michele Perrone, Domenico di Nardo, e de’ loro Discepoli Scultori*, esprimono quanto sia stato intenso il fenomeno della circolazione e dell’esportazione di manufatti lignei tra Napoli e la Spagna in età barocca e quanto già allora, come del resto oggi, avara sia stata la fortuna critica a riguardo.

Sempre più emergono, dalla recente lettura di documenti pubblicati (spesso non contestualizzati), i rapporti tra le botteghe napoletane e la penisola iberica attraverso l’invio di opere, lo spostamento di artisti dall’Italia meridionale verso la Spagna e viceversa o, infine, fenomeno poco studiato, l’intreccio di significative parentele.

Emblematico il caso di artisti italiani (che pur nati in Spagna spesso furono veicolo dell’arte italiana in quanto questa ebbe un peso determinante sulla loro formazione), quali Josè Gambino, figlio dell’italiano Giacomo Gambino (I. Di Liddo 2006) e il famosissimo Francisco Salzillo, figlio dello scultore Nicola Salzillo di Santa Maria Capua Vetere (provincia di Caserta).

Manca uno studio generale ed organico che faccia emergere il fenomeno della circolazione in tutta la sua complessità, dal momento che già De Dominici attesta che numerosi scultori si recavano in Spagna tra XVII e XVIII secolo. A tal proposito José Martín González sostiene, nel suo volume sulla scultura barocca (1991), che la Spagna “fu importadora de escultores”.

Emerge sempre più l’importanza dell’apporto dato dalle botteghe napoletane allo sviluppo della statuaria lignea del Sei-Settecento in Spagna, sebbene non fu solo un fenomeno di importazione, ma di proficuo e reciproco scambio (I. Di Liddo, 2007). Se per il ‘500 siamo sostenuti da importanti studi su tali rapporti (F. Bologna, F. Abbate, P. Leone De Castris), non così è per l’epoca barocca, su cui ci sono studi pubblicati in ambito specialistico e solo su singoli episodi.

Ho sentito l’esigenza, pertanto, di partire dalla fondamentale testimonianza coeva del De Dominici, le famose *Vite de’ Pittori Scultori ed Architetti Napoletani*, e di verifica-

re quanto affermato nella bibliografia successiva fino ai nostri giorni (Capitolo I). Oggetto della ricerca (nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte comparata, civiltà e culture dei paesi mediterranei, coordinatore Maria Stella Calò Mariani e tutor Mimma Pasculli Ferrara - Università di Bari, Cristobal Belda Navarro - Università di Murcia 2005-2007) è stato estrapolare notizie sul flusso della scultura lignea, da Napoli in Spagna, dalle pagine del De Dominici, che per primo ci offre infatti puntuali notizie su Pietro Ceraso, Aniello e Michele Perrone, gli allievi Patalano, Agostino Ferraro e Antonio Mottola, Nicola Fumo e Giacomo Colombo.

Non compare nelle *Vite* la figura dello scultore Nicola Salzillo, perché scomparso dalla scena napoletana per il trasferimento a Murcia nel 1699 e quindi non rimane eco a Napoli del suo operato e della sua bottega.

È proprio il De Dominici, non citandolo, che provoca la sua "damnatio memoriae", sia a Napoli che in Spagna a Murcia (M. Pasculli 2007), dove è stato travolto dalla fama del figlio Francisco.

Ho ritenuto necessario operare la sua rivalutazione artistica sia a Napoli che in Spagna. Per ottenere questo risultato, sono partita sia dall'analisi bibliografica e dei documenti relativi a Nicola e alle botteghe napoletane, che dall'indagine sul campo, rintracciando opere dimenticate di Nicola a Santa Maria Capua Vetere (in provincia di Caserta) che opere trascurate dalla critica.

Perno della presente ricerca è stata la figura di Nicola, espressione di quella vivacità di rapporti tra Napoli e la Spagna, che solo uno studio attento al fenomeno può produrre.

Ed infatti in questo ambito è emersa la figura di Nicola Salzillo quale importante scultore, con attivo e qualificato discepolato a Napoli presso Aniello Perrone dal 1689 fino al 1697, e quindi come collega di bottega di Pietro e Gaetano Patalano (artisti immortalati dal De Dominici nelle *Vite* di Aniello).

La totale assenza del nome di Nicola nelle *Vite* ha determinato un lungo silenzio nella bibliografia specifica sulla scultura, fino a quando Gennaro Borrelli lo cita nel volume *Presepe napoletano* (1970), segnalando velocemente i pochi dati noti prelevati dalla biografia dedicata da Sánchez Moreno (1945) al figlio scultore Francisco Salzillo (la incerta data di nascita, il matrimonio con Isabel Alcaraz, la data di morte 1727 e una sua opera il *San Michele* di Murcia).

La puntuale indagine sulla bibliografia spagnola mi ha portato alla verifica che il suo nome appare nella critica per la prima volta nell'anno 1800, nel *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, in cui si dice solo che è padre napoletano del famoso Francisco.

E la sua 'fortuna critica' continua addirittura solo un secolo dopo, sempre con piccole citazioni o talora in negativo attraverso gli studi, a cominciare da Baquero Almansa (1913), a Sánchez Moreno (1945), López Jiménez (1963), Sánchez Rojas-Fennell (1979 e 1991), Belda Navarro (1980) e Segado Bravo (1984).

A fronte di questa bibliografia inconsistente su Nicola Salzillo, si è ritenuto utile indagare tutta la bibliografia napoletana relativa ai colleghi Patalano e Perrone e poi estendere l'indagine, facendo lo 'spulcio' di tutti i documenti pubblicati a loro relativi, e ai quali spesso non è corrisposta una identificazione dell'opera.

La pubblicazione di alcuni documenti relativi all'apprendistato di Nicola Salzillo (G. Borrelli 1993) presso la bottega di Aniello Perrone, ha consentito di dare il giusto rilievo al suo apprendistato e al suo essere collega di bottega con i vari Gaetano e Pietro Patalano, Antonio Mottola, Filippo Altieri, Francesco Serino, Donato Vecchio, Martini Gaetano Marone, Santo Cangro di Terra di Polla, Giuseppe Gallozzo, Giuseppe Angelo Mondelli, Andrea Pappallardo.

Ciò ha dato la possibilità di individuare un intreccio di rapporti di botteghe davvero vivace, protagonista anche di scambi con la Spagna, si veda l'esempio del politico di Cadice, oggi smembrato, con le pregevoli sculture della *Trinità e Santi* inviato da Gaetano Patalano per la cattedrale di Cadice.

Dunque questo tipo di ricerca sulla produzione delle botteghe napoletane per la committenza spagnola ha determinato l'invito a partecipare al Catalogo della Mostra su Francisco Salzillo (a cura di C. Belda Navarro, 2007), con un saggio dal titolo *Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres*. Qui era anche segnalata la data di nascita di Nicola, 1672, che ho rintracciato grazie alla lettura degli Atti battesimali nella chiesa di Santa Maria Capua Vetere (Caserta). Dopo questo importante ritrovamento, è seguita la ricerca archivistica presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, in cui sono state analizzate, per cinque mesi le polizze di tutti gli otto Banchi. Il lavoro ponderoso (che spiego dettagliatamente nel Capitolo II) ha prodotto l'individuazione di 70 inedite polizze, di cui 40 specifiche sulla scultura lignea. L'arco di tempo prescelto (1689-1697) corrisponde al periodo in cui Nicola Salzillo è presente nella bottega dei Perrone, prima di partire per Murcia nel 1699.

È emerso solo il nome di Alessandro Salzillo, importante perché commerciante di sete, mentre alcuni documenti hanno rivelato dati preziosi su altre botteghe, da Gaetano Patalano (la *Madonna del Carro* e altre sculture inedite) a nuove opere di Aniello e Michele Perrone a Napoli, non ancora identificate all'infuori appunto della succitata *Madonna del Carro* per la chiesa matrice di San Cesario di Lecce. Questa scultura è stata restaurata e recentemente esposta alla Mostra *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (Lecce, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008) con l'attribuzione da parte di Raffaele Casciaro a Nicola Fumo, pur nell'alternativa attribuzionistica tra Nicola Fumo e Gaetano Patalano.

Bene, la polizza da me rintracciata è del 1699 e si riferisce all'opera in esecuzione. La propensione attribuzionistica per Nicola Fumo penso sia stata condizionata dalla presenza nella stessa chiesa di un busto ligneo di *San Cesario* realizzato da Nicola Fumo nel 1720 (rintracciato e pubblicato dalla Pasculli nel volume *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII*, Fasano 1983).

Il ritrovamento del documento per Gaetano Patalano è importante, perché incrementa il corpus delle opere "certe ed esistenti" dello scultore: infatti finora solo 13 opere (quattro sculture, due busti a Lecce, un politico a Cadice, con una *Trinità* in altorilievo e quattro sculture, un'*Immacolata* a Sarno, un *San Francesco* ad Aversa). Quindi ad oggi le opere certe ed esistenti sono in tutto quattordici, includendo la pocanzi menzionata *Madonna del Carro*.

Col termine "certe ed esistenti" intendo qualificare le opere documentate o firmate e ovviamente oggi ancora ammirabili. È necessaria questa precisazione, perché

mi sono preoccupata di quantificare le opere "certe esistenti" in quanto solo così è possibile partire da una base certa, per poter fare poi delle attribuzioni. Continuando, specifico che pochissime sono le opere "certe ed esistenti" anche degli altri scultori oggetto dei nostri studi e protagonisti, a detta del De Dominici, della realtà artistica del tempo.

Partendo dai maestri Aniello e Michele Perrone, ve ne sono per il primo solo due "certe esistenti" (a Napoli nella chiesa di Montecalvario), ed una sola per Michele Perrone (a Madrid).

Ancora, passando agli allievi di Michele, sole tre opere per Domenico de Simone. L'artista definito "ignoto" nella Mostra a Lecce, dove il restauro delle sculture ha consentito di leggere la firma del De Simone, era stato già da me inserito nella scuola di Aniello nel citato saggio del Catalogo della Mostra a Murcia su Francisco Salzillo (2007). Per Vincenzo Ardia, altro allievo di Michele Perrone, solo due opere "certe esistenti" (a Ghemme, provincia di Novara) e a Manduria (provincia di Taranto).

Per quanto riguarda gli allievi di Aniello Perrone, ricordo il già citato Gaetano Patalano (con le 14 opere segnalate precedentemente), e Pietro Patalano con tre sole sculture (a Montesano Salentino, a Licata e a Cadice).

Spesso purtroppo su pochi dati reali vengono imbastite pagine intere di storia con sequenze di attribuzioni che diventano poi realtà, disorientando gli storici dell'arte e rendendo più difficile la catalogazione. Sottolineo che se un'attribuzione sicura è possibile per artisti quali Nicola Fumo e Giacomo Colombo, di cui oggi si conoscono molte opere "certe esistenti" (ricordo in primis le attribuzioni a Colombo della Pasculli, per quattro statue di Foggia in cattedrale e nei Cappuccini, recentemente confermate da documenti e firme), ciò non è praticabile per gli artisti succitati della scuola seicentesca napoletana, di cui già De Dominici sottolineava che vi erano nel '700 solo poche opere note, perché molte andate in Spagna!

Mi sono preoccupata dunque di rintracciare le varie opere documentate dei nostri artisti. Infatti, a fronte delle poche opere "certe esistenti", vi sono documenti relativi ad altre sculture non ancora identificate.

Si è tentato inoltre di rintracciare le opere documentate nei vari luoghi dove era indicato il luogo. Importantissimo il ritrovamento di opere, per esempio, di Gaetano Patalano, vedi le già citate *Madonna del Carro* (1699) esposta nella Mostra a Lecce (2007) e il *San Francesco di Assisi* (1699) nella chiesa omonima di Aversa.

È stato necessario dapprima dare una panoramica precisa della quantità delle sculture finora note (o direi poco note) alla critica, attraverso solo la trascrizione dei vari documenti reperiti nel tempo dagli studiosi e pubblicati nei più svariati testi da me rintracciati.

Il materiale raccolto mi ha dato la possibilità di offrire, di base, una novità, cioè alcune Elencazioni precise che formano il "corpus" dei vari artisti, elencazioni inserite volutamente nel testo (Capitolo III) e non nelle note, perché non è argomento marginale, ma testimonianza di quanto c'è ancora da indagare su questi artisti, allo stato attuale considerati perlopiù degli sconosciuti.

Eclatante il caso già segnalato del pregevole scultore Domenico Di Simone che oggi ha dignità di Mostra (essendo stato esposto a Lecce), ma non ancora dignità di

Biografia (all'infuori del documento, da me evidenziato, relativo alla frequentazione della bottega di Michele Perrone).

Grazie a questa panoramica dell'attività delle botteghe di scultura lignea a Napoli nella seconda metà del '600, ho potuto affrontare lo studio su Nicola Salzillo e rintracciare e schedare le sue opere tra Santa Maria Capua Vetere e Murcia.

Segue il catalogo delle opere di Nicola Salzillo (Capitolo V), con schede puntuali e foto appositamente eseguite, perché l'artista è oggetto principale del nostro studio e, allo stato attuale, unica testimonianza di un reale rapporto tra Napoli e la Spagna (Capitolo IV).

Tutti gli altri "corpus", utilissimi filologicamente (Capitolo III), sono già alla base di una puntuale ricerca sul territorio meridionale nel tentativo di identificare il documento con l'opera scultorea, sperando possa essere questa analisi il passo successivo al presente lavoro (che non poteva essere sovraccaricato di tutto il materiale che esulava dal tema centrale, cioè l'indagine comparata sul ruolo delle botteghe napoletane nella statuaria lignea attraverso la figura di Nicola Salzillo).

Fondamentale è stato per il Catalogo delle opere di Nicola Salzillo anche la lunga permanenza di studio a Murcia nel 2006 e l'incontro con il professore Cristobal Belda Navarro dell'Università di Murcia che mi ha dato la possibilità, dopo lunghe chiacchierate e scambi di idee, di partecipare al Catalogo della Mostra su Francisco Salzillo (2007) da lui curata e allestita proprio nei locali della Confraternita del Gesù con l'unico saggio dedicato a Nicola. E proprio la permanenza a Murcia mi ha dato la possibilità di ammirare la grande cappella dei Vélez nella cattedrale di Murcia con le opere da loro commissionate a Luca Giordano e presumibilmente a Fanzago, e verificare che questi Vélez appartengono per stretta parentela al vicerè Fernando Fajardo, marchese dei Vélez. Quello stesso vicerè che è risultato essere, dalle mie ricerche, il mecenate della fondazione di un convento (negli anni settanta del '600) di padri spagnoli alcantarini proprio a Santa Maria Capua Vetere, patria di Nicola Salzillo. Non solo, il vicerè commissionò anche un dipinto di Luca Giordano ben collegato per soggetto alle statue dei santi alcantarini, scolpite proprio da Nicola prima della partenza per Murcia (1699).

Dunque possiamo ritenere che questa prestigiosa presenza vicereale a Santa Maria Capua Vetere sia il tramite per il trasferimento di Nicola Salzillo a Murcia; non dunque una "emigrazione in cerca di fortuna" (come dicono gli studiosi spagnoli), ma il giusto riconoscimento di una fama raggiunta, alla stregua – per fare un grande esempio – di Luca Giordano che va a Madrid dal 1692 al 1702 [fig. 1] e di Antonio Verrio a Londra dal 1672 al 1707.

Non dimentichiamo che il De Dominici riferisce di un invito rivolto a Aniello Perrone per andare in Spagna dal vicerè Monterrey, e che lo stesso Aniello Perrone aveva avuto la commissione di un grandissimo *Presepe* dall'altro vicerè Bracamonte de Guzman, conte di Peñoranda.

Salzillo andrà a Murcia nel 1699, nel 1700 ha già la prima grande commissione dei *Pasos* e si fermerà fino alla morte nel 1727 (Capitolo IV).

Nell'ambito del primo Capitolo dunque emerge quanto sia stato importante all'epoca la rotta mediterranea Napoli-Cartagena (porto di Murcia), percorsa sicura-

mente da Nicola, che sappiamo aver lavorato anche nell'Arsenale di Cartagena per l'esecuzione di polene per navi importanti.

È ancora da indagare, come probabile committente di sculture napoletane in Capitanata, la presenza del Vicerè Inigo Vélez Guevara nel grandioso palazzo dei Guevara feudatari di Bovino (avo del vicerè Fernando Vélez). Domina nell'anticamera del monumentale palazzo appena inaugurato l'effigie marmorea a figura intera del vicerè collegato ad una delle famiglie più importanti di feudatari in Puglia, i Guevara appunto.

Grazie allo studio sulle sculture di Nicola Salzillo a Santa Maria Capua Vetere e al possibile ritrovamento futuro di altre opere nella Terra di Lavoro (in cui vi è l'attiva presenza della Seconda Università di Napoli dove la Pasculli ha insegnato sotto la valida presidenza di Rosanna Cioffi), ci auguriamo possa essere organizzata una Mostra sull'artista samaritano e sulla sua bottega.

Un'esperienza positiva in tal senso ci è offerta dall'interessante studio di Cristina Galassi sulla bottega cinquecentesca di Neri Alberti da San Sepolcro, e dalla relativa Mostra che ha illustrato aspetti inediti della tecnica in uso dei "manichini da vestire". Ed anche esecutore di "manichini vestiti", secondo però la diversa tecnica napoletana, risulta essere Nicola Salzillo, quando realizza i 12 apostoli per il *Paso della Cena* per la città di Murcia nel 1700 (Scheda I).

Il discorso delle botteghe e delle tecniche usate, a cominciare dalla "decorazione pittorica a racemi", tipica napoletana della seconda metà del '600 e '700, a finire all'estofado (tecnica "a graffio"), è oggetto di un approfondimento nel Capitolo IV "Nicola Salzillo tra Napoli e la Spagna", così come sono considerate le regole che vigono nei contratti di apprendistato, che ho notato essere simili sia a Napoli che a Murcia nella bottega degli allievi spagnoli di Nicola.

Il lavoro è articolato in cinque capitoli ed è dotato di *Appendice documentaria* relativa alla vita di Nicola, con documenti pubblicati dalla critica spagnola e rivisitati da me (quali per esempio il testamento) e con il documento rintracciato della data di nascita a Santa Maria Capua Vetere (1672).

Importante segnalare che il Capitolo II è tutto dedicato all'indagine, condotta da chi scrive, per cinque mesi presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli su indicazione di Mimma Pasculli, sull'esempio del suo volume *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli a cura di Edoardo Nappi)*.

La grande messe di polizze di pagamento reperite negli Antichi Banchi pubblici dal 1689 al 1699 (Banco della Pietà; Monte e Banco dei Poveri; Banco dell'Annunziata; Banco di Santa Maria del Popolo, Banco dello Spirito Santo; Banco di Sant'Eligio; Banco di San Giacomo e infine Banco del Santissimo Salvatore) è stata ordinata in categorie di artisti, dando la precedenza – nell'elencazione del materiale inedito – agli scultori in legno. Sono la maggior parte documenti a tutt'oggi mai pubblicati. Emergono le figure di Francesco Ceraso, Aniello e Michele Perrone, di Gaetano Patalano (la famosa *Madonna del Carro* già citata), di Vincenzo Ardia, di Pietro Vitale, Giovannino Ursamando, Gasparro Vasquez, Andrea Ravasco, Santillo Jovine, Agostino Ferraro, Nicola Fumo e Giacomo Colombo, con opere tutte tra Napoli, la Puglia e la Spagna.

Non è emerso purtroppo il nome di Nicola Salzillo, perché forse non poteva firmare i contratti, ma solo di Alessandro, commerciante di sete e probabile parente dell'artista che di lì a poco si sarebbe trasferito proprio a Murcia, città nota anche per il commercio della seta.

Ringrazio il direttore Edoardo Nappi per i consigli datomi durante l'attività di ricerca presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli e la professoressa Mimma Pasculli Ferrara, mia tutor nel dottorato e titolare di Erasmus con l'Università di Murcia, per l'assistenza, i consigli metodologici e i continui scambi di opinione, grazie alla sua decennale esperienza nel campo della scultura lignea. Ricordo il basilare contributo del 1989 sulla scultura lignea barocca tra la Capitanata e Napoli. È il primo studio in assoluto sulla scultura lignea barocca e rococò, pubblicato nel volume a cura di Maria Stella Calò Mariani, *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. 1. La scultura*, Galatina 1989.

Ringrazio la professoressa Maria Stella Calò Mariani, titolare di Erasmus con l'Università di Santiago (del quale ho usufruito durante la mia carriera universitaria) e coordinatore del Dottorato in "Storia dell'arte comparata, civiltà e culture dei Paesi mediterranei" dell'Università di Bari.

In questo ambito ho potuto intraprendere con entusiasmo la presente ricerca e spaziare attraverso la cultura del Mediterraneo, in virtù dei molti e qualificati seminari di studio e convegni da lei organizzati con costante illuminata apertura alle problematiche internazionali.

Ringraziamenti

Colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che a vario titolo in questi tre anni hanno condiviso con me questo progetto di ricerca a cominciare dagli studiosi napoletani: il direttore Edoardo Nappi e i collaboratori dell'Archivio Storico del Banco di Napoli; il dr. Elio Catello, Antonio Delfino, Vincenzo Rizzo e suor Maria Pia del Convento delle Venerine ai Tribunali a Napoli. In Spagna i prof. Beatriz Blasco della Universidad Complutense di Madrid, prof. Yago Bonet Correa della Escuela Superior de Arquitectura della Universidad Politecnica di Madrid, il prof. Cristóbal Belda Navarro e la dr.ssa Isabella Gomez de Rueda dell'Università di Murcia, il dottor Juan Ghuirao dell'Archivio Municipale di Lorca, il dr. José Luis Sancho conservatore del Palazzo Reale di Madrid, la dr.ssa Letizia Sanchez Hernandez conservatore del Real Monastero dell'Encarnación di Madrid, il dr. José Sánchez Peña del Museo di Cadice. A Santa Maria Capua Vetere la prof.ssa Rosanna Cioffi della Seconda Università di Napoli, don Antonio Pagano della Cattedrale di Santa Maria Capua Vetere, la dr.ssa Tiziana Vitrano e il dr. Giovanni Laurenza del Comune di Santa Maria Capua Vetere. A Lecce il prof. Francesco Abbate della Facoltà di Beni culturali, la prof.ssa Cristina Galassi dell'Università di Perugia. Per l'Università di Bari la prof.ssa Rosanna Bianco del Collegio del Dottorato, la dr.ssa Cinzia Petrarota assegnista di ricerca, la dr.ssa Maddalena Iannone direttrice della Biblioteca della Facoltà di Lingue e letterature straniere e la dr.ssa Isa Tritto della biblioteca "Corsano" della Facoltà di Lettere, Francesco Mastrogiacomo, la dr.ssa Simonetta Berardi, la dr.ssa Annarita Di Mola e la dr.ssa Teresa Fuiano.

Ringrazio i miei genitori e Gaetano, Angelo, Marizia e Carlo per la pazienza con cui mi hanno sopportato e per essermi stati costantemente vicini e infine Francesco Errico per aver sempre creduto in me e per essermi stato sempre accanto nei momenti difficili.



Capitolo I

FORTUNA CRITICA.
CONTESTUALIZZAZIONE DEL
FENOMENO DELL'IMPORTAZIONE
DELLA SCULTURA LIGNEA
NAPOLETANA IN SPAGNA ALLA
FINE DEL SEICENTO



fig. 2. Gaspar van Wittel, *Napoli Veduta della Darsena delle galere* (firmato e datato 1699). Collezione privata.

“NAPOLI E LE ROTTE MEDITERRANEE IN ETÀ MODERNA”.

ALCUNE ESEMPLIFICAZIONI

Nell'ambito della normale circolazione via mare tra Napoli e la Spagna si inserisce la vicenda umana dello scultore barocco Nicola Salzillo nativo di S. Maria Capua Vetere, in provincia di Caserta, allora Terra di Lavoro.

“Un dato certo è l'intensificazione dei rapporti marittimi tra Italia meridionale e Spagna, già abbondantemente sottolineato dal De Dominicis (nelle sue *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani 1742-45*) che ci tramanda che continuamente casse di marmi, di scultura lignea, di tele e di argenti partivano dal porto di Napoli verso la penisola iberica. Su tale interessante fenomeno di circolazione e di esportazione, ma ancora poco indagato sia nella realtà spagnola che italiana, ho puntato la mia attenzione coadiuvata da una scarsa bibliografia internazionale. Se per il '400 e il '500 siamo suffragati da importanti studi (quali Bologna, Abbate e Leone De Castris) su tali rapporti, non così è per l'epoca barocca, su cui ci sono studi pubblicati in ambito specialistico e su singoli episodi, ma non è offerto una sguardo di assieme. Fa eccezione un'interessante Mostra *Escales du baroque* allestita a Marsiglia nel 1988, e approdata a Napoli col titolo *Barocco Mediterraneo* nel 1989, che si sforza di rilevarci un'intensità di rapporti per le rotte e i porti del Mediterraneo dedicata però solo al fenomeno della circolazione della pittura¹ [fig. 1]. Emblematico allora – a mio parere – di questa circolazione da porto a porto (però nell'ambito della scultura lignea) è il caso di Nicola Salzillo, operoso a Napoli (come vedremo) da cui parte nel 1699 [fig. 2] per dirigersi alla città di Murcia, dove vivrà, ed approdare verosimilmente – come dice la Sanchez Rojas-Fenoll – al suo porto cioè la città di Cartagena, da sempre chiave delle comunicazione con il meridione della penisola italiana e le terre mediterranee”². Il porto di Cartagena costituisce un punto di riferimento obbligato per lo studio delle relazioni artistiche sulla rotta Napoli-Murcia finora poco studiate. Infatti la regione della Murcia, alla fine del Seicento, registra un'intensa circolazione di merci (che giungevano da Napoli a Cartagena) e un continuo incremento di famiglie di origine italiana (genovese e napoletana) che si stabiliscono nella regione³. Allo stesso tempo importanti esponenti della nobiltà murciana coprono prestigiosi incarichi a Napoli, vedi per esempio il caso del vicerè Fajardo Vélez (a Napoli dal 1675 al 1687), che risulta essere imparentato con la famiglia dei Vélez di Murcia, e dunque



fig. 3. Philipp Hackert, *Veduta del porto di Taranto*, 1793. Caserta, Palazzo Reale.

suppongo fondamentale tramite per il trasferimento a Murcia dello scultore napoletano Nicola Salzillo che esegue a Santa Maria Capua Vetere una serie di statue per la chiesa di S. Bonaventura, finanziata dallo stesso vicerè (come vedremo nel Capitolo IV). A livello artistico, tra Sei Settecento, si registra nella città di Murcia la presenza di tre importanti scultori provenienti da varie zone d'Europa: il già citato napoletano Nicola Salzillo da Santa Maria Capua Vetere, Antonio Dupar da Marsiglia e Nicola de Bussy da Strasburgo.

Già Mimma Pasculli sottolineava l'importanza delle relazioni artistiche sulla rotta Napoli-Murcia individuando i caratteri salienti di quella regione spagnola "Murcia, capitale della regione levantina di omonimo nome, fu nel '600 centro di floride industrie e del commercio della seta, nonché di una fiorente agricoltura. Le ricchezze furono investite nella realizzazione di edifici pubblici e privati che, comunque, non posero mai la città alla stregua delle grandi capitali dell'architettura barocca spagnola quali Salamanca e Valladolid. Il settore artistico in cui Murcia si distinse fu, invece, quello della scultura in cui penetrarono ed attecchirono, nel corso del '700, correnti artistiche centro-europee non affatto contrastate da una forte tradizione scultorea locale, rappresentata al più dai retablos dei Caro e dei Gil" ⁴.

In questo contesto si inserisce la vicenda di Nicola Salzillo che nel 1700 giunge da Napoli al porto di Cartagena installando poi una fiorente bottega nella vicina Capitale Murcia, bottega che diverrà un punto di riferimento importante per vari scultori del Settecento, tra cui il figlio Francisco.

Interessante è sottolineare che un inedito documento, recentemente segnalato da Cristobal Belda Navarro, testimonia la presenza di Nicola Salzillo proprio nell'Arsenale Reale di Cartagena per eseguire delle polene per navi prestigiose.



fig. 4. Philipp Hackert, *Veduta del porto di Brindisi*, 1793. Caserta, Palazzo Reale.

Certo è che Cartagena diviene “mas una ciudad del estado que de la region, es una ciudad de la monarquia”⁵ e di conseguenza la nomina di ingegneri e professionisti che lavorano nel porto è interminabile ed anche di diversa nazionalità.

La presenza di numerosi napoletani in Spagna si rileva anche nella documentazione presente ad esempio nell'Archivio de Protocolos di Siviglia in cui i partenopi si interessano prevalentemente del commercio di prodotti tessili, di olio e di grano⁶. Il Fenicia osservava che già nella seconda metà del secolo XVI le rotte più trafficate erano quelle passanti per Cagliari, Livorno, Genova, Maiorca, Malaga, Alicante, Cadice⁷. Non segnala Cartagena che invece, come sappiamo, acquisterà importanza come porto a partire dalla fine del '600, quando diverrà sede della “Capitanía Generale del Mediterraneo”. È interessante sottolineare che l'aumento di scambi commerciali su questa rotta favorirà lo sviluppo di un sistema complesso di relazioni sociali, economiche e culturali. Se fin qui abbiamo evidenziato l'importanza acquisita dalla rotta Napoli-Cartagena, non così indagate sono le altre rotte del mediterraneo in epoca moderna, ad eccezione della rotta Genova-Spagna illustrata nel volume *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*⁸. Invece per l'Italia meridionale il porto di Napoli costituisce il centro nevralgico per la circolazione commerciale e, come sottolinea Aurelio Musi, la conquista del Regno di Napoli (1503) ha offerto alla monarchia spagnola due importanti vantaggi, in primo luogo la posizione strategica della città di Napoli nel mediterraneo occidentale, e, non trascurabile, l'acquisizione della florida economia di regioni-chiave come per esempio la Capitanata, importante per il controllo sulla Transumanza, cioè la migrazione stagionale delle greggi dall'Abruzzo verso i pascoli pugliesi⁹.

Pertanto Napoli costituisce un importante punto di riferimento sia per le Province



fig. 5. Giuseppe Petrasante, *La Fedelissima città di Napoli* (incisione, fine secolo XVII).

DI NAPOLI.



Paer Formis

- | | | | |
|--|---------------------------------------|---|---|
| 30 S. Tomaso di Aquino e S. Gio: de Fiorentini | 35 S. Seuerino | 40 Porta Capuana e S. Caterina a Formello | 45 S. Antonio Abbate |
| 31 S. Maria della Nuova | 36 S. Biagio de Liberi | 41 Cavallerizza | 46 Madonna degli Arzi |
| 32 Monte Oliveto | 37 Monastero del Carmine e l' Mercato | 42 Ponte della Madalena | 47 S. Gio: a Carbonara |
| 33 Gesu Nuova e S. Chiara | 38 S. S. Nunziata | 43 Poggio Regale | 48 Gli Incurabili |
| 34 S. Domenico Maggiore | 39 Vicaria | 44 S. Maria del Pianto | 49 la Sanita |
| | | | 50 S. Genara Spedal de Carmine e Perenne Reg. Inf. de l'... |

del Regno (Puglia, Calabria e Abruzzo) [figg. 3-4] che per la Monarchia spagnola e in particolare, sottolinea lo storico Ruggero Romano, le fonti economiche più redditizie erano costituite “dal porto, dall’Arsenale, dai cantieri edilizi, dalla Corte vicereale e dalle corti di famiglie nobili stabilite nella città”¹⁰ [fig. 3]. Quindi Napoli diviene il centro burocratico e commerciale di tutto il Regno¹¹: la Capitale è il teatro in cui si incontrano il mercato locale e il mercato internazionale; inoltre gran parte dei capitali impegnati nelle mediazioni commerciali è nelle mani di operatori stranieri. A conferma di ciò in un inedito documento sul porto di Gallipoli (Capitolo II, doc. n. 40), è citato lo straniero Gio Filippo Pelz, mediatore a Napoli di un traffico di legname dal porto salentino a Genova.

Già Maria Sirago evidenzia nel suo volume *La città e il mare (Economia, politica portuale, identità culturale dei centri costieri del Mezzogiorno moderno, 2004)* l’importanza dei traffici commerciali di Gallipoli con gli stranieri, in particolare con gli inglesi (che prelevano olio per l’industria manifatturiera) e i marsigliesi (per l’industria del sapone).

Archivio Storico Banco di Napoli, Banco Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa 1696, matr. 767, 16 novembre, n.c. 1042:

A Giacomo Brunelli ducati 18 e per lui al Padron Marco de Sinno a compimento di ducati venti tari 3, atteso li restanti d. 2.3 si ritengono da lui e per essendosi stati così d’accordo, e tutti sono per il nolo di *pezzi n. 2155 legname dal Rovere che a’ caricato in Gallipoli Franco Roccio per quello condurre in Napoli a Gio Filippo Pelz il quale per altri suoi affari ha’ portato in Genova, e da Genova in Napoli*, quando doveva portarlo a dittatura (cioè a buon fine) e discaricandolo in Napoli, e per questo effetto sono convenuti del rilascio di detti carlini ventisei, si che con detto pagamento resta interamente soddisfatto, ne può più pretendere cosa alcuna, e per esso a Giuseppe Carluccio e per altrettanti e per esso ut supra.

Questo documento è molto interessante poiché testimonia la vitalità del commercio nei porti del Mediterraneo. Il pregiato legno di rovere arriva a Gallipoli (porto importante di smistamento in questo caso) e riparte per Napoli-Genova-Napoli dandoci una testimonianza delle rotte commerciali del ‘600 più trafficate. Un interessante viaggiatore del tempo, che ha praticato le rotte del Mediterraneo e dell’Adriatico è l’Abate Giovan Battista Pacichelli. Per scrivere il *Regno di Napoli in prospettiva* (1703) compie molti viaggi tra cui quattro in Puglia. La graficizzazione di tali viaggi offre a noi la possibilità di cogliere l’importanza dei porti, tra cui primeggia Gallipoli, e gli itinerari del tempo [figg. 6-9].

Importantissime si rivelano le relazioni commerciali tra Napoli e le altre città marittime europee, perché su queste rotte, come vedremo nel corso del presente lavoro, avverranno scambi culturali ed artistici di grande prestigio.

L’unità politica del Regno spagnolo e l’intensificazione degli scambi commerciali tra i diversi porti del Mediterraneo favoriranno la presenza di numerosi ‘investitori’ stranieri a Napoli e di napoletani in Spagna¹². A fronte di questo campo sulle rotte del mediterraneo occidentale, ancora tutto da indagare, vi è invece una intensa tradizione di studi sulle rotte del mediterraneo in età medioevale grazie agli studi di Maria Stella Calò Mariani e ai suoi interessanti Convegni quali “Il

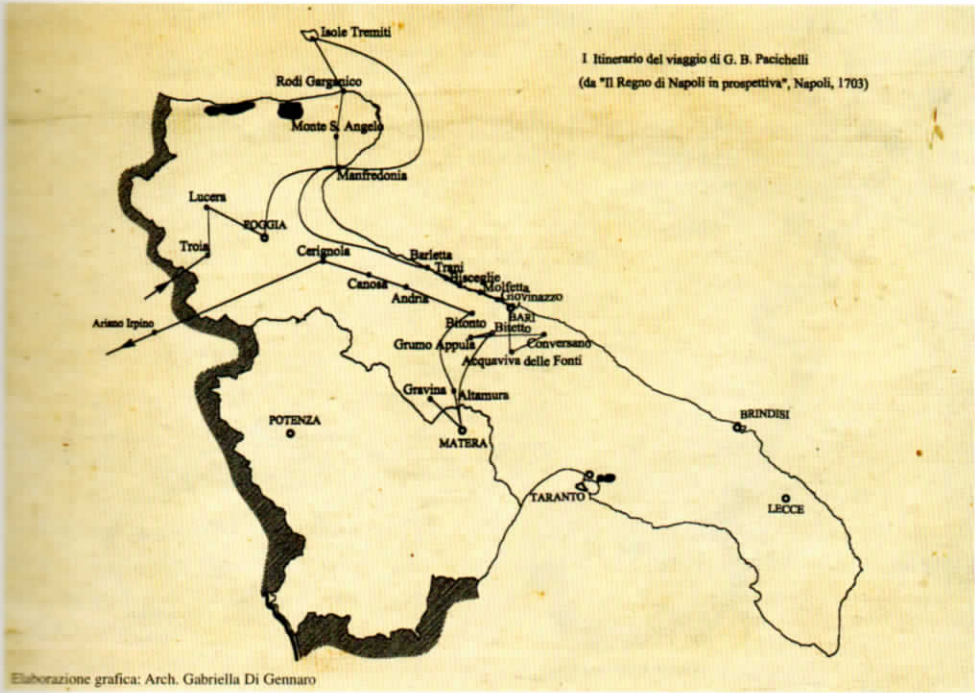
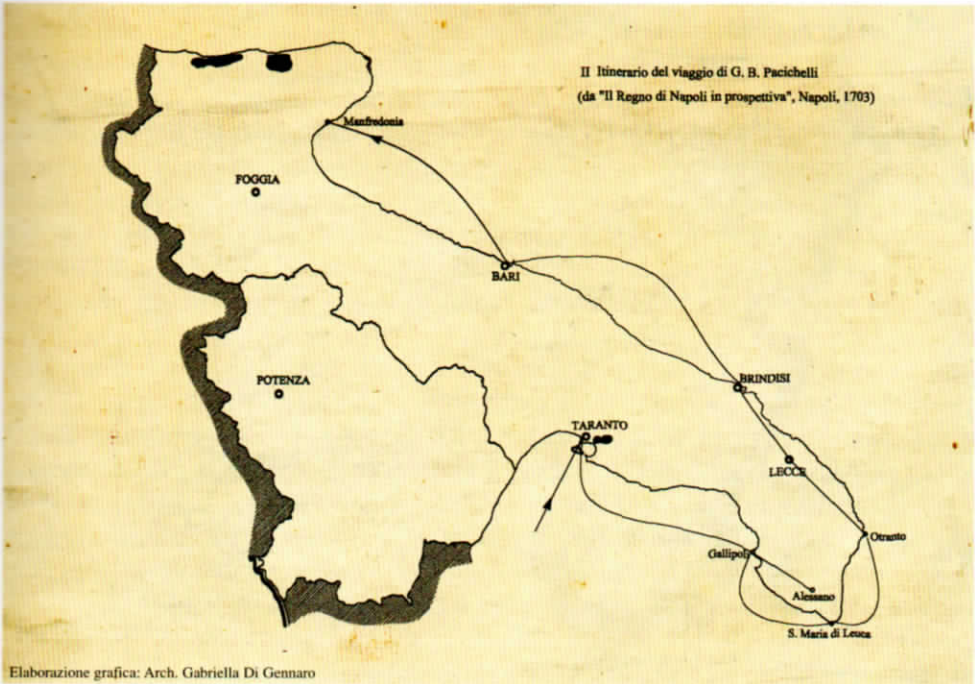


fig. 6. Primo itinerario del viaggio di G.B. Pacichelli, da "Il "Regno di Napoli in prospettiva", Napoli 1703.

fig. 7. Secondo itinerario del viaggio di G.B. Pacichelli, da "Il "Regno di Napoli in prospettiva", Napoli 1703.



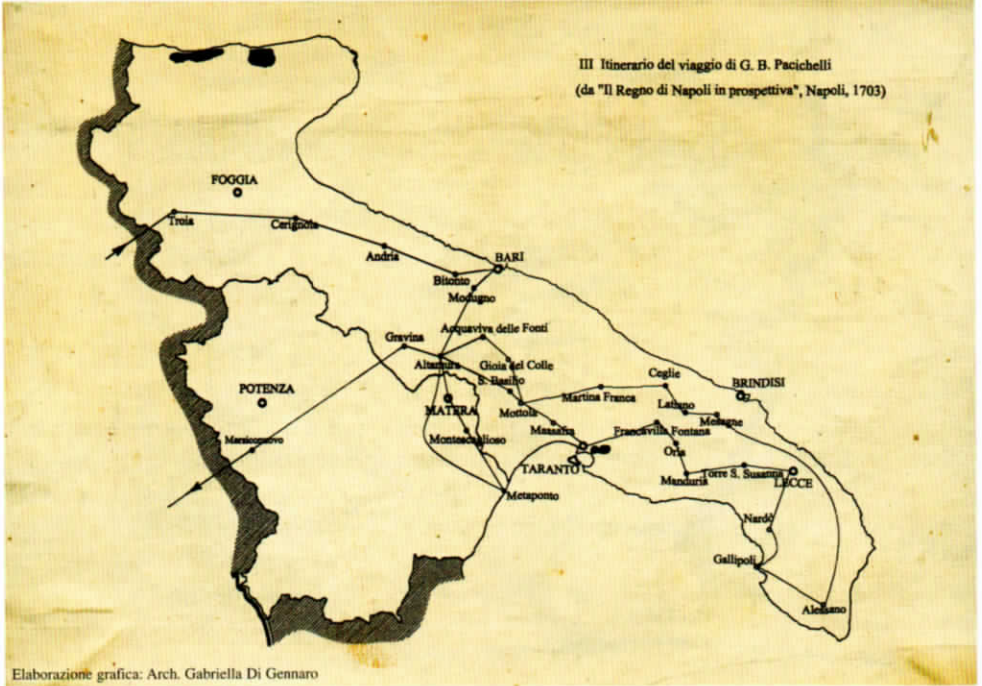
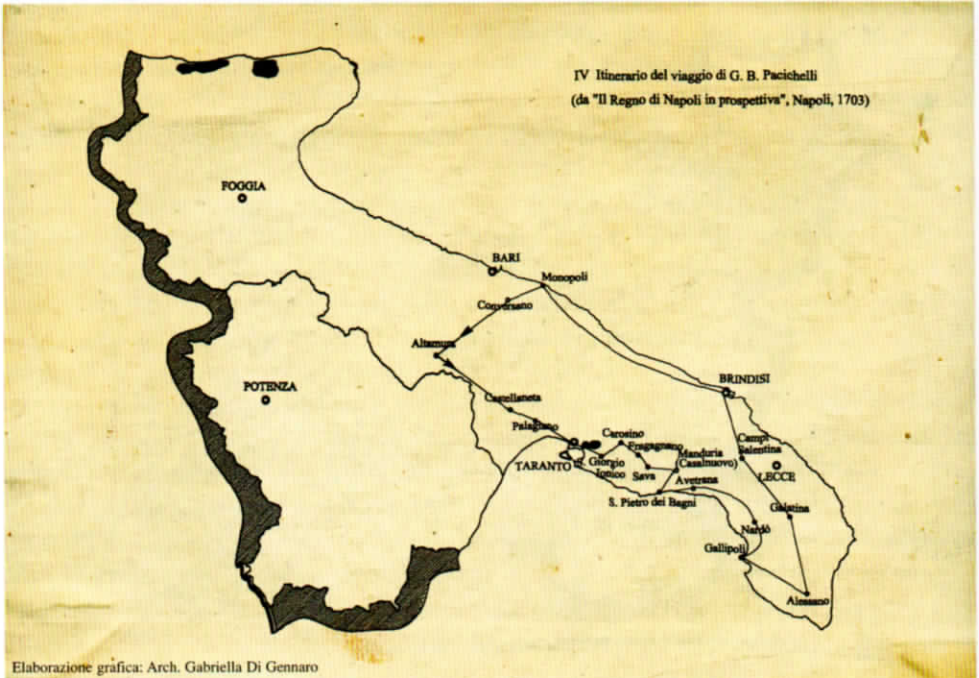


fig. 8. Terzo itinerario del viaggio di G.B. Pacichelli, da "Il "Regno di Napoli in prospettiva", Napoli 1703.

fig. 9. Quarto itinerario del viaggio di G.B. Pacichelli, da "Il "Regno di Napoli in prospettiva", Napoli 1703.



Cammino di Gerusalemme”, “La Puglia tra Gerusalemme e Santiago di Compostella”, “Santa Caterina d’Alessandria dal Sinai alla Puglia” e “I Santi venuti dal mare”¹³.

Nell’ambito del Dottorato di ricerca in *Storia dell’arte comparata, civiltà e culture dei paesi del mediterraneo*, diretto da Maria Stella Calò Mariani, si è inserita la ricerca da me effettuata sulle relazioni artistiche tra Napoli e la Spagna in età moderna.

LA PRODUZIONE DELLE BOTTEGHE NAPOLETANE PER LA COMMITTEZZA SPAGNOLA

Introduzione al problema

L’attenzione al fenomeno della circolazione della scultura in legno policroma in età barocca tra Napoli e la Spagna si inserisce in continuità degli studi di Ferdinando Bologna in merito alla cultura figurativa, nel volume *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*¹⁴.

Lo studioso, nel ribadire l’approccio metodologico dei suoi studi, sottolineava che il suo intento non era “tanto di interferire, sia pure dal punto di vista storico-artistico, nella disputa sulla formazione o meno di una sorta di unità economica, politica e culturale tra i vari insediamenti aragonesi nel Mediterraneo; quanto di ricostruire la differenziata dinamica che stette alla base delle relazioni suddette e soprattutto di prospettare, nel contesto di tale dinamica, il ruolo assolto dalla città di Napoli”¹⁵. Pertanto nello studio di queste complesse dinamiche Ferdinando Bologna tracciava il ruolo fondamentale di Napoli, nel mediterraneo occidentale, come punto di incontro di tali processi. Questo approccio metodologico rimane un punto di riferimento essenziale nell’ambito del presente studio sulla scultura lignea in età barocca tra Napoli e la Spagna.

Gli studi sull’attività degli scultori napoletani, per la committenza spagnola, annoverano già una serie di interventi scientifici, che mi appresto ad illustrare come premessa all’esposizione dei risultati della mia ricerca di archivio (presente nel Capitolo II).

Una prima ricognizione sulla scultura lignea in Campania si deve alla ormai storica mostra sulla scultura lignea del 1950 a cura di Ferdinando Bologna e Raffaele Causa¹⁶, in cui poche statue e perlopiù di autore ignoto vengono presentate per la sezione relativa al barocco e rococò. La Mostra comunque ha costituito un punto di partenza per una serie di studi (che saranno citati più avanti) e di mostre sulla scultura lignea¹⁷ in tutta l’Italia meridionale. Nel campo degli studi, basilari rimangono il volume di Gennaro Borrelli, *Il Presepe napoletano*¹⁸ del 1970 e *Contributi per la storia dell’arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. 1. La scultura* del 1989 di Mimma Pasculli e Gioia Bertelli, a cura di Maria Stella Calò Mariani. Nel 1966 il volume *Escultura Mediterranea* di José Crisanto López Jiménez¹⁹ ha rap-

presentato il primo tentativo di proporre una chiave di lettura "mediterranea" al fenomeno dell'importazione della scultura barocca dal Regno di Napoli all'Andalusia e viceversa. Vengono individuati i principali protagonisti di tale circolazione: dai marmorari lombardi e liguri, agli scultori napoletani e genovesi, agli scultori spagnoli suddivisi in varie scuole, quella andalusa, castigliana e granadina.

Il López Jiménez presenta una prima breve rassegna delle opere di scultori napoletani in Spagna: opere di Gaetano Patalano a Cadice, di Giacomo Colombo a Madrid e Cartagena, di Nicola Fumo a Madrid, a Cadice, a Cehegín (Murcia) ²⁰.

Ancora del Fumo nel 1976 Margherita Estella pubblicherà tre foto relative a sue sculture in Spagna, attualmente disperse ²¹ (queste opere saranno analizzate nel corso del presente studio), mentre José Sánchez Peña ne pubblicherà due a Cadice (Capitolo III).

Fermandoci un attimo sul già citato volume *Presepe Napoletano* (1970), spetta senza dubbio a Gennaro Borrelli ²², in Italia, il merito di aver dato dignità artistica alla produzione degli scultori napoletani specializzati nella produzione di opere lignee di piccolo formato e dei Presepi. Nel suo studio il rapporto con la Spagna costituisce un elemento costante per l'analisi dei presepi, dei gruppi lignei dei pasos e delle sculture.

È Borrelli che per primo riflette sulla differenza tra la scultura napoletana e quella spagnola. Nella scultura iberica del Seicento l'influsso dell'arte italiana del rinascimento rimane un costante riferimento, a cui si aggiungono i suggerimenti codificati dalle norme della controriforma. Infatti se l'influenza della cultura rinascimentale e in seguito manierista fu determinata dalla presenza degli scultori italiani Pompeo e Leone Leoni nella Corte di Valladolid ²³, la diffusione delle norme del Concilio di Trento fu, invece, favorita dalla circolazione dei Trattati, veicolo di precisi modelli iconografici.

È il caso del *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitetura* di Juan de Arfe del 1585, che rappresenta uno dei pochi trattati specifici sulla scultura di cultura controriformata. Infatti in Spagna il controllo iconografico è più rigido ²⁴ e l'incremento del culto dei Santi e delle Reliquie ²⁵ comporterà un totale rinnovamento dell'altare maggiore attraverso la creazione di nuovi retabli che si popolano di sculture e di scenografici tabernacoli lignei e dorati.

Il rapporto della Monarchia spagnola con il Clero costituisce una chiave di lettura importante, in quanto la monarchia si serve della Chiesa come strumento di coesione delle autonomie dei vari regni spagnoli. In questo contesto gli ordini mendicanti costituiscono un ulteriore strumento per la propaganda del culto.

Diversa è la situazione politica nell'Italia meridionale, viceregno spagnolo, in cui le indicazioni della controriforma vengono recepite soprattutto a livello compositivo ed iconografico ²⁶. A detta del Borrelli nel presepe ciò che distingue maggiormente le sculture napoletane è il senso naturalistico, di cui, osservo, è intrisa tutta la cultura artistica napoletana del seicento: "nelle opere napoletane si coglie un vivo senso naturalistico sia per i valori plastici che per il colore, quest'ultimo realizzato dagli stessi scultori, là ove in Spagna veniva affidato a pittori specializzati: anche questo particolare, che può apparire marginale, invece è importante, in quanto lo scul-

fig. 10. Cosimo Fanzago, *retablo maggiore* (1630).
Salamanca, Chiesa delle Agostiniane.

fig. 11. Cosimo Fanzago, *pulpito marmoreo* (1631).
Salamanca, Chiesa delle Agostiniane.

ture tende con il colore ad elevare a più amplificate risonanze il valore plastico, contribuendo a fatti eminentemente spettacolari”²⁷.

A conferma di ciò, dalla lettura dei documenti reperiti presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli emerge che il lavoro dello scultore prevedeva non solo la realizzazione della statua, ma anche della sua decorazione; per esempio Giacomo Colombo si impegna nel 1710 in tal senso: “convenuto e stabilito il prezzo d'una statua di legname di Nostra Signora del Santissimo Rosario col bambino di tutta bontà, e perfezione secondo la sua abilità, con Esser quella imbiancata, e colorita” (Capitolo II, doc. n. 11).

Dopo le aperture critiche di Gennaro Borrelli (1970), importante momento culturale, nel 1984, è la prima grande Mostra sul Seicento napoletano e il relativo catalogo²⁸, in cui diversi contributi hanno affrontato in maniera interdisciplinare le problematiche del secolo e in particolare il fenomeno dell'esportazione di opere d'arte in Spagna.

Per esempio Alvar González Palacios²⁹ ripercorre, attraverso la lettura degli Inventari dei Vicerè di Napoli, tutta una serie di oggetti che entrarono a far parte del patrimonio dei Vicerè: dalle statue d'argento a quelle in bronzo ai reliquiari, alle saliere, anfore decorate, stipi, tavolini, arazzi, orologi, marmi, vetri. In particolare lo studioso presenta due interessanti vetrine in legno dipinto (le scarabattole) con i *Bambini Gesù* recanti i simboli della Passione. A queste opere si aggiunge anche un *presepe* in legno

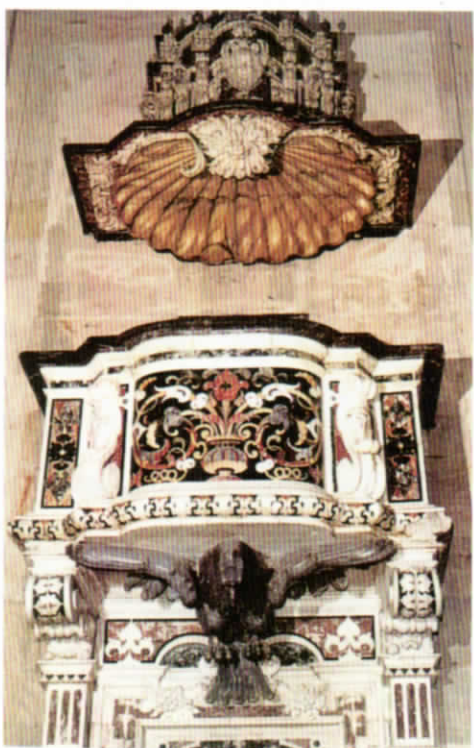




fig. 12. Sala del Reliquiario. Madrid, Monastero delle Descalzas Reales.



fig. 13. Sala del Reliquiario. Madrid, Monastero Reales della Encarnación.

dipinto e dorato risalente alla seconda metà del secolo XVII, conservato nel Monastero Descalzas Reales di Madrid.

La visita di quest'ultimo Monastero [fig. 12] e del Monastero della Real Encarnacion [fig. 13] mi ha permesso di constatare quanto tali luoghi siano impressionanti scrigni ricchi di opere napoletane. Un esempio eclatante per entrambi sono i pregevoli busti reliquiari, conservati nelle spettacolari Sale del Reliquiario dei Conventi. Queste opere d'arte ci testimoniano il raffinato gusto delle monache di clausura, tutte provenienti dalla famiglia reale e dalle più nobili famiglie del Regno spagnolo.

La committenza aristocratica costituisce dunque un capitolo importante nell'ambito dell'attività artistica di alcune botteghe napoletane e, grazie all'analisi di essa, si

delinea in maniera più esaustiva il fenomeno della circolazione dei manufatti artistici tra Italia e Spagna. Anche Oreste Ferrari conferma questo fenomeno, riferendoci che “numerose navi da Napoli salparono, tra il 1683 e il 1687, trasportando centinaia di opere e oggetti d’arte”³⁰ verso la Spagna.

Uno dei casi più noti è la commissione, nel 1635, del Vicerè di Napoli Monterrey a Cosimo Fanzago per l’ornamento marmoreo sia per l’altare maggiore che per il pulpito della chiesa delle Agostiniane di Salamanca³¹ [figg. 10-11]. Un’opera, quella di Fanzago, che non trova continuità in Spagna, come ho potuto constatare³², ma che risultò molto apprezzata dalla committenza spagnola, e in particolare dal canonico della Cattedrale di Santiago de Compostela, Vega y Verdugo (già noto estimatore del Bernini) e progettista della Cappella Maggiore nella Cattedrale di Santiago [fig. 14], che lodò molto l’altare di Fanzago proprio per essere stato realizzato interamente in marmo³³.

Cosimo Fanzago è notissimo per la decorazione della Cappella del Tesoro di S. Genaro con le molte statue, tra cui la *S. Teresa* [fig. 15]. Interessante l’analogia con la *S. Teresa* del Carmine a Lucera [fig. 16], che ci testimonia l’importazione da Napoli capitale verso le province di modelli ‘napoletani’.

Un altro notevole episodio di importazione in Spagna viene ricordato nel 1967 da Elena Santiago Páez: è la realizzazione della cappella di S. Fausto nella chiesa di Mejorada del Campo, vicino Madrid. L’opera, commissionata da don Caytano Fernandez del Campo, marchese di Mejorada, fu attribuita a Carlo Fanzago³⁴, che nel 1678 (come ci ricorda il De Dominici) alla morte di Cosimo Fanzago, si trovava in Spa-

gna per compiere alcuni lavori di marmo³⁵. L’attribuzione di Santiago Páez è stata confutata da Margherita Estella che su basi documentarie assegna, definitivamente, la realizzazione della cappella ai marmorari palermitani³⁶.

Ritornando al suddetto committente, il Marchese di Mejorada, ritengo qui interessante ricordare che questi aveva donato alla Congregazione di S. Ginés nella stessa chiesa di Mejorada, tre sculture lignee napoletane: un *Cristo alla Colonna* di Giacomo Colombo (firmato e datato 1698) [fig. 143], un *Ecce Homo* (attribuito) [fig. 189] e un *Cristo portacroce* (firmato e datato 1698) [fig. 187] di Nicola Fumo.

Quest’ultima scultura fu molto apprezz-



fig. 14. Josè Vega y Verdugo (progetto, 1658-1678)-Domingo de Andrade (disegno della copertura)-Francisco de Antas (esecuzione), *Cappella maggiore*. Santiago de Compostela, Cattedrale.



fig. 16. Giovanni Bonavita (ambito), *Santa Teresa d'Avila*. Lucera, Chiesa del Carmine (detta S. Matteo al Carmine).

fig. 15. Cosimo Fanzago (attr.), *Santa Teresa d'Avila*. Napoli, Duomo, Cappella del Tesoro di San Gennaro.

zata come ci testimonia De Dominici: "Fra le molte statue che andarono in Ispana, eccellentissima fu quella del Cristo con la Croce in spalla, e fu tanto applaudita da' medesimi possessori, che prima di inviarla fu fatta intagliare in rame"³⁷. Per lo stesso Marchese, nel 1705, osservo che ancora Nicola Fumo realizzerà una "*Statua di Santa Maria Maddalena* penitente, contemplante un Crocifisso alle mani" (solo documentata)³⁸.

Nicola Fumo è considerato dal De Dominici e dal Giannone allievo di Fanzago, mentre il Borrelli lo ha ritenuto, a ben ragione, allievo di Patalano, per comparazione stilistica³⁹.

Le opere di scultori napoletani in Spagna in età barocca non vanno considerate come commissioni sporadiche e isolate (dati i pochi esempi finora documentati) ma il risultato di precisi canali di esportazione della produzione delle botteghe napoletane e per diverse generazioni di scultori. In questo contesto la bottega dei Perone costituisce, a mio parere, la testimonianza più eclatante di tale fenomeno⁴⁰ come ho evidenziato nell'ambito del Capitolo III.

A fronte della rara presenza di decorazione marmorea napoletana sul territorio spa-

gnolo, che potrebbe essere determinata sia dal costo troppo elevato del materiale ⁴¹, che soprattutto dalla mancanza di scultori marmorari disposti a recarsi in Spagna, più diffusa risulta essere la circolazione della scultura lignea, più facile da trasportare. Essa non richiedeva direttamente in Spagna la presenza dello scultore o di un artefice di fiducia (per montare i pezzi come era prassi per l'altare marmoreo).

Testimonianza documentaria sulle sculture lignee per la Spagna

Nel Seicento l'esecuzione della scultura in legno policroma per la committenza spagnola appare sempre più rilevante all'interno delle botteghe napoletane.

Testimone di tale fenomeno è Bernardo de Dominici "Ragion vuole, che almeno sian registrati sù questi fogli i nomi di questi Virtuosi Artefici di Scultura, che sieguono quì sotto, giacchè dell'opere loro quasi nulla certezza ne resta, per esser elle per lo più andate in Ispana, ed altrove, e quelle che vi sono, sono ignorate da' medesimi Possessori, che spesso errando credono di uno l'opera, che è di un altro Maestro; e ciò accade per la già nota incuria de' nostri trapassati Scrittori; Per la qual cosa farem noi ricordanza di quelle poche, che a nostra notizia son pervenute" ⁴².

Le osservazioni del noto biografo napoletano del '700, nel capitolo dedicato a *Notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello, e Michele Perrone, Domenico di Nardo, e de' loro Discepoli Scultori*, rivelano quanto sia stato intenso il fenomeno della circolazione e dell'esportazione di manufatti lignei tra Napoli e la Spagna in età barocca. Nell'ambito di questa dialettica ricordo i contributi scientifici di Vega de Martini ⁴³ e di Francesco Abbate ⁴⁴ a cui va il merito di aver delineato il ruolo di "Napoli come centro d'attrazione per gli spagnoli e per i sudditi spagnoli".

Inoltre occorrerebbe menzionare i numerosi interventi degli studiosi napoletani, Roberto Pane ⁴⁵, Edoardo Nappi ⁴⁶, Elio Catello ⁴⁷ e Vincenzo Rizzo ⁴⁸, Riccardo Latuada ⁴⁹, Mimma Pasculli ⁵⁰, GianGiotto Borrelli ⁵¹, che hanno contribuito attraverso le ricerche d'archivio a fare luce su tale fenomeno.

In particolare Nappi nel suo studio sui "Vicerè a l'arte a Napoli" ⁵² offre una esauritiva panoramica sugli scultori che lavorano per i vicerè e sui generi richiesti.

È evidente, infatti, che in questa analisi la committenza gioca un ruolo fondamentale, infatti numerosi furono i committenti spagnoli che richiedevano opere napoletane, a partire dai Viceré, agli Ecclesiastici e ai nobili che ruotavano attorno la Corte ⁵³. Costoro dopo il soggiorno a Napoli, alla fine del loro mandato politico, ritornavano in Spagna con navi cariche di dipinti, sculture (quasi sempre lignee), oggetti d'argento, mobilia, oggetti da collezione e presepi ⁵⁴. Anche la committenza ecclesiastica e aristocratica era solita richiedere sculture lignee, in particolare nel "formato terzino" o nelle scarabattole o singoli *Bambini di Gloria* o di *Passione* [fig. 17] per uso di cappella privata.

In merito alle sculture lignee commissionate per la committenza vicereale le notizie finora reperite, bibliograficamente, riguardano diversi Vicerè che ritengo opportuno qui segnalare, tanto più che rimangono solo come preziosa documentazione a



fig. 17. Francisco Salzillo, *Niño Jesus*. Murcia, Collezione privata. Francisco Salzillo, *Niño Jesus*. Segovia, Missioneros Claretianos.

cui purtroppo non corrisponde ancora una identificazione⁵⁵. In primo luogo il Vicerè Inigo Vélez de Guevara, conte di Oñate (1648-1653) che “paga 50 ducati a Giacomo Langellotto per il prezzo di due *Bambini* che ha fatti”⁵⁶.

Numerose commissioni di sculture lignee sono documentate da parte del vicerè García di Avellaneda y Haro, conte di Castrillo (1653-1658), il quale “paga a Pietro Ceraso 40 ducati per il prezzo di due fatture di *Gesù Cristo piccillo de Passione*”, “55 ducati per il prezzo di un *Bambino di Gloria a Barnaba de Caspides*”, “25 ducati a Lorenzo Colonna per la fattura d’un *Ecce Homo* di legno alla colonna”, “30 ducati a Iacovo Conte escultor per la fattura di un *San Michele Arcangelo*”, “45 ducati a Giuseppe Fiorillo, maestro escultore, per un *Cristo nel sepolcro* et una immagine de *Nostro Signore della Solista*”, “110 ducati a Francesco Lancellotti per il prezzo di quattro fatture di *Bambini*, due di Passione et due di Gloria et un altro di *San Gio Battista*”, “60 ducati a Vittorio Marotta per il prezzo di due fatture di *bambini* de stucco, l’uno di gloria et l’altro de Passione”, “43,50 ducati a Donato e Michele Perrone per tre fatture l’una de un *Ecce Homo* et due de *San Giocchino* e *Sant’Anna*”, “22 ducati a Donato Perrone per il prezzo di un *bambino di gloria*”, “100 ducati a Donato Perrone per la fattura di sei *angeli con cornucopia* d’altari”, ad Aniello Perrone “140 ducati per la fattura d’un *San Nicola de Bari* di legname bianco con il suo piede con due miracoli uno del figliolo che fu Cattivo e l’altro delli figlioli che si ri-

trovarono nella botte e per la fattura di *San Giuseppe* con il *ninno Gesù* dello stesso legname bianco con pedagna”⁵⁷.

Emerge per esempio, dopo questo lungo elenco, la predilezione da parte del suddetto Vicerè di Avellaneda y Haro per le sculture di piccolo formato, in particolare i *Bambini di Passione* e di *Gloria*, questi molto diffusi nei conventi femminili forse come ricorda Elio Catello, per un inconscio senso della mancata maternità⁵⁸ [fig. 17]. A continuare, il Vicerè de Bracamonte y Guzmàn, conte di Peñaranda (1658-1672), nel 1659 si rivolgerà ad *Aniello* e *Michele Perrone* “per un *Cristo de Relievo*”, inoltre a *Donato* e *Michele Perrone* paga “500 ducati per il prezzo de un nascimento con cento e dodici figura tutte d’escultura et tre Re e tre animali”⁵⁹. Si tratta di un importante *Presepe*, testimonianza della diffusione del presepe napoletano in Spagna, finora non rintracciato, e che costituisce a mio parere una grande testimonianza della specializzazione della bottega dei Perrone per i Presepi, ereditata dagli allievi a cominciare da Nicola Salzillo esecutore a Murcia di un *Presepe*, oggi disperso (Capitolo IV).

Il Vicerè Pietro Antonio d’Aragona (1666-1672), nel 1667 si rivolge a *Michele Perrone*, maestro scultore e “li paga 100 ducati in virtù d’ordine di sua zia, donna Luisa Hierro, che disse pagarceli per mezzo d’una fattura della *Madonna della Pietà*”⁶⁰. Luigi di Benano y Ascon, figlio del vicerè Gaspar de Haro, marchese del Carpio (1683-1687) commissionerà ad *Aniello Perrone* due statue, una della *Madonna* e l’altra di *San Giuseppe*⁶¹.

Emergono da questa indagine bibliografica i nomi degli scultori documentati e più stimati dalla committenza di Corte, quali Aniello e Michele Perrone e il loro maestro Pietro Ceraso. A questa documentazione nota ne seguirà una inedita da me rintracciata, anche oltre i viceré, nell’Archivio Storico del Banco di Napoli (si rimanda al puntuale Capitolo II).

La preferenza da parte della committenza spagnola di statue di piccolo formato, come mostrano i documenti appena citati, è confermata dallo stesso De Dominici che ne registra la continua richiesta e non manca di precisare il genere di scultura più richiesto: “...alcuni Bambini, e figure di S. Giovanni fanciullo..., con altre statuette devote ch’erano ubicate in quei tempi tenere nelle cassette di ebano, ornate di cristalli”⁶². Dalla lettura del De Dominici appare evidente la specializzazione di determinati scultori nel produrre tali generi artistici. Proprio a questi scultori De Dominici dedica, come abbiamo già detto precedentemente, un intero capitolo nelle sue *Vite*: “Notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello e Michele Perrone, Domenico di Nardo, e de’ loro Discepoli Scultori”.

Nel fornire notizie sulla loro vita, il biografo napoletano esalta più volte il rapporto con la Spagna. Per esempio, per Pietro Ceraso osserva: “Scultore molto stimato...ma i lavori di più importanza di Pietro furono quelli fatti d’ordine di alcuni Vicerè del Regno, e furono mandati in Ispana, dove erano molto stimate le opere sue”⁶³.

In merito al suo allievo Agostino Ferraro, il De Dominici aggiunge “molto servì di aiuto al suo maestro ne’ lavori ch’ei continuamente faceva per mandare a Spagna”⁶⁴. Del Ferraro non si conoscevano finora opere, mentre tra le polizze inedite da me



Fig. 18. Brochure della Mostra Salzillo, testigo de un siglo (Museo Salzillo-Chiesa del Gesù-Chiesa di S. Andrea, marzo/luglio 2007, curatore: prof. Cristóbal Beltrán Navarro).



Fig. 19. Giacomo Colombo (attr.), Santa Scolastica. Tenna, Chiesa di S. Benedetto.

reperite presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, è emerso un documento di pagamento del 1690 di 25 ducati da parte del Marchese di Corleto per "il prezzo di una statua della Madonna che li ha venduto e consegnata così d'accordo" (Capitolo II, doc. n. 14):

"A Raffaele Riario, Marchese di Corleto ducati venti e per esso ad Agostino Ferraro è sono a compimento di ducati 25 intero prezzo d'una statua della Madonna che li ha' venduto e consegnata così d'accordo di contanti e l'altri ducati 5 per detto compimento l'ha ricevuti ottobre passato per Banco dello Spirito Santo ed in piè con sua firma a lui contanti" (Banco Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze di cassa 1690, matr. 572, 13 febbraio, f.156, numero di conto 738)⁶⁵.

Su Aniello e Michele Perrone, pure citati da De Dominicis, non mi soffermo in questa sede in quanto ne parlerò dettagliatamente nel Capitolo III, in qualità di protagonisti di quel traffico internazionale fra le botteghe napoletane e la Spagna che vede come episodio-acme il trasferimento dell'allievo Nicola Salzillo nella città di Murcia.

Prima di presentare i proficui risultati della ricognizione di archivio, appositamen-

te svolta nel corso del dottorato in funzione del rapporto artistico tra Napoli e la Spagna (Capitolo II), segnalo il mio recente studio “Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres” sul rapporto delle botteghe tra Napoli e la Spagna apparso nel Catalogo della splendida Mostra *Francisco Salzillo, testigo de un siglo* (2007)⁶⁶, allestita presso il Museo Salzillo di Murcia (Spagna) [fig. 18] con splendido materiale illustrativo.

Pertinente mi sembra il confronto fra l'intensità espressiva dei due volti delle Sante, una *S. Teresa* di Francisco Salzillo (logo della Mostra, 2007) e l'altra *S. Scolastica* [fig. 19] conservata nella chiesa delle Benedettine di Troia, a conferma delle relazioni tra le botteghe spagnole e napoletane.

Inoltre nella recente pubblicazione degli Atti del Convegno *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*⁶⁷ (a cura di Letizia Gaeta) è presente un mio breve intervento sul Testamento e l'Inventario dei Beni dello scultore napoletano Nicola Salzillo a Murcia⁶⁸, di cui parleremo analiticamente.

A conferma dell'interesse attuale sulla scultura lignea si sono aperte a Lecce e a Milano due Mostre, rispettivamente a dicembre 2007 e a gennaio 2008.

A Lecce *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*⁶⁹ (a cura di Antonio Cassiano e Raffaele Casciaro), che avrò modo più volte di menzionare, per aver apportato alcune precisazioni e novità riguardo alle opere esposte di Gaetano Patalano e Domenico Di Simone, in base ai documenti inediti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli.

A Milano la mostra *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*⁷⁰, che ha presentato una rassegna sul fenomeno della scultura in cartapesta.

In particolare la Mostra milanese offre un'interessante indagine storico-artistica sul percorso delle botteghe dal Rinascimento fiorentino, a quello veneziano e senese, al barocco romano e infine meridionale, dove importanti esempi furono le botteghe napoletane e leccesi.

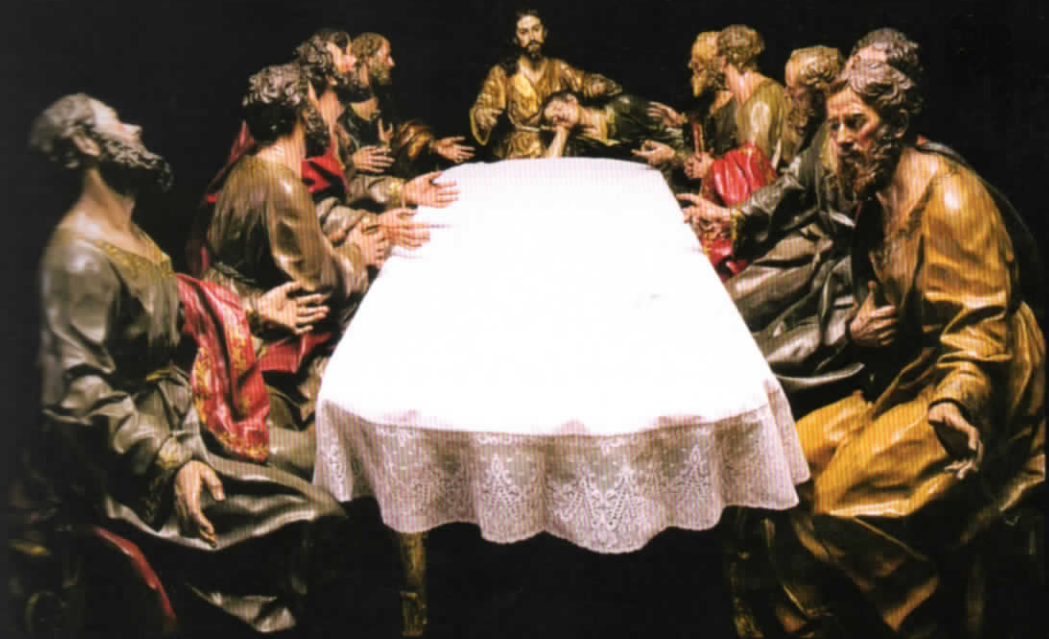
Importante il contributo di Cristina Galassi⁷¹ sulla scultura polimaterica relativa ai “manichini da vestire”, tecnica specialistica della bottega di Neri Alberti da Sansepolcro, così diversa da quella praticata a Napoli per i “manichini vestiti”.

A fronte di una composità ben delineata dei manichini, appunto da vestire, pubblicati dalla Galassi, si contrappone la scheletricità dei “manichini vestiti” di cultura napoletana (in cui solo in genere la testa, le mani e i piedi sono intagliati, raccordati da una gabbia lignea)⁷².

Eclatante esempio è l'*Ultima Cena* (Scheda I,1) di Nicola Salzillo⁷³ esposta a Lorca nel Museo della Confraternita del Paso Morado, in cui i dodici apostoli, manichini vestiti, siedono intorno al tavolo, testimoni dall'anno 1700 dell'intenso rapporto Napoli Spagna continuato proficuamente dal figlio Francisco [fig. 20].

nella pagina a fronte:

fig. 20. Nicola Salzillo, *L'ultima Cena* (1700) Lorca, Museo del Paso Morado e Francisco Salzillo, *L'ultima Cena* (1761). Murcia, Chiesa del Gesù inglobata nel Museo Salzillo.



¹ *Barocco mediterraneo. Genova, Napoli, Venezia nei Musei di Francia* (Napoli, Museo di Capodimonte, 8 marzo-21 maggio 1989), Napoli 1989.

² M. PASCULLI FERRARA (a), *Da Nicola Salzillo di S. Maria Capua Vetere a Francisco Salzillo di Murcia (Spagna)*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno Internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), voll. I-II, Galatina 2007, p. 193; M.C. SÁNCHEZ ROJAS-FENOLL, *El Escultor Nicola Salzillo*, in "Annales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras", Vol. XXXVI, n. 3-4, Corso 1977-78, Murcia 1979, p. 257.

L'interesse della Pasculli per Nicola Salzillo parte dallo studio sulla scultura lignea del 1989 (M. PASCULLI FERRARA-G. BERTELLI, *La scultura in Capitanata dal Medioevo all'età moderna*, in M.S. CALÒ MARIANI (a cura di), *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo e età moderna.1. La scultura*, Galatina 1989), stimolato dall'insegnamento presso la Facoltà dei Beni Culturali con sede a Santa Maria Capua Vetere (1995-2000) sotto la presidenza di Rossana Cioffi.

³ J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ, *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII*, Murcia 1966, pp. 83-86.

⁴ M. PASCULLI FERRARA (a) 2007, p. 198.

⁵ *Historia de la Region Murciana. Mito y realidad de un edad de oro (1700-1805)*, tomo VII, Murcia 1980, p. 49.

⁶ G. FENICIA, *Politica economica e realtà mercantile nel Regno di Napoli nella prima metà del XVI secolo*, Bari 1996, p. 105. Vedi anche L. DE ROSA, A. DI VITTORIO, *L'espansione economica europea. Secoli XV-XX*, Milano 1977.

⁷ G. FENICIA 1996, pp. 110-115; R. MENENDEZ PIDAL (a cura di), *Historia de España*, tomo XXVI, Madrid 1985, pp. 523-528; *Historia de la Region Murciana. Mito y realidad de un edad de oro (1700-1805)*, tomo VII, Murcia 1980, pp. 234-239.

⁸ P. BOCCARDO, J.L. COLOMER, C. DI FABIO (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano, 2002.

⁹ A. MUSI, *Il vicereame spagnolo*, in *Storia del Mezzogiorno, Il Regno di Napoli dagli Angioni ai Borboni*, vol. IV, tomo I, Roma 1986, p. 214.

¹⁰ R. ROMANO, *Il Regno di Napoli: dal Vicereame al Regno*, 1976, p. 59.

¹¹ V. DE MARTINI (a cura di), *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e nel XVIII secolo*, catalogo della mostra Padula-Siviglia, Napoli 1996, p. 10.

¹² A. MUSI 1986, p. 257. Vedi anche A. DI VITTORIO, *Il commercio tra Levante ottomano e Napoli nel secolo XVIII*, Napoli 1979.

¹³ Ricordo i Convegni di Studio a cura di MARIA STELLA CALÒ MARIANI promossi nell'ambito di tali studi: *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*, atti del I Convegno

Internazionale di Studio (Bari, Matera, Barletta, 19-22 maggio 1994), in corso di stampa; *Il Cammino di Gerusalemme*, atti del II Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi-Trani, 18-22 maggio 1999), Bari 2000; *La Puglia tra Gerusalemme e Santiago de Compostella*, atti del III Convegno di Studio (Bari-Brindisi, 4-7 dicembre 2002), in corso di stampa; *Santa Caterina d'Alessandria dal Sinai alla Puglia*, atti del IV convegno Internazionale di Studio (Bari, Brindisi maggio-giugno 2002), in corso di stampa; *I Santi venuti dal mare*, V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), in corso di stampa.

¹⁴ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977; vedi anche G. SAPORI, B. TOSCANO (a cura di), *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, Città di Castello 2004.

¹⁵ F. BOLOGNA 1977, p. 3.

¹⁶ F. BOLOGNA, R. CAUSA (a cura di), *Scultura lignea della Campania*, catalogo mostra, Napoli 1950.

¹⁷ F. BOLOGNA (a cura di), *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII sec.*, catalogo mostra, Napoli 1955; *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 22 luglio-30 settembre 1989), Napoli 1989; *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo mostra (Padula, Certosa di S. Lorenzo luglio-ottobre 1990), Napoli 1990; C. GELAO (a cura di), *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale e Sala colonnata Palazzo della Provincia, 9 ottobre-27 novembre 1994), Napoli 1994; A. CASSIANO (a cura di), *Barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo mostra (Lecce, museo provinciale 8 Aprile-30 Agosto 1995), Roma 1995; M. PASCULLI FERRARA, V. PUGLIESE, N. TOMAIOLI (a cura di), *Foggia capitale. La festa delle arti nel Settecento*, catalogo della mostra (Foggia 31 ottobre-31 dicembre 1998), Napoli 1998; A. GRELLI IUSCO (a cura di), *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, Roma 2001; *Estofado de oro. La statuaría lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra (Cagliari, Exmà, 16 dicembre 2001-27 gennaio 2002), Cagliari 2001.

¹⁸ G. BORRELLI, *Il presepe Napoletano*, Roma 1970; G. BERTELLI, M. PASCULLI FERRARA, *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. 1. La scultura*, a cura di M.S. CALÒ MARIANI, Galatina 1989; e, in particolare, M. PASCULLI FERRARA, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino*.

¹⁹ J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ, *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII*, Murcia 1966.

²⁰ Ivi, pp. 40-44.

²¹ M. ESTELLA, *Tres obras de Nicolas Fumo de paradero actual desconocido*, in "Archivo Espanol de Arte", n. 193, Madrid 1976, pp. 80-85.

²⁶ G. BORRELLI, *Il Presepe Napoletano*, Napoli 1970.

²⁷ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ (a), *Escultura barroca en España*, Madrid 1991, p. 39 (Infatti la breve permanenza della Corte a Valladolid negli anni 1601-1606 consentirà ai Leoni di divenire un punto di riferimento per l'arte di tutto il Seicento e la loro influenza si farà sentire sul grande scultore spagnolo, Gregorio Fernandez).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ J. SÁNCHEZ HERRERO, *Le Reliquie delle Sacre Spine della Corona di Gesù Cristo in Spagna*, in L. RENNA (a cura di), *La Sacra Spina di Andria e le Reliquie della Corona di Spina*, atti del Convegno Internazionale di studio "Memoria Christi" (Andria, 26-27 novembre 2004), Fasano 2005, pp. 79-111.

³⁰ Vedi S. Carlo Borromeo in M. PASCULLI FERRARA (b), *L'evoluzione della tipologia dell'altare da Fanzago a Sanmartino*, in V. CASALE (a cura di), *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del Convegno (Pescocostanzo-Sulmona, 25-27 settembre 1992), L'Aquila 1995, pp. 35-62.

³¹ G. BORRELLI 1970, p. 147.

³² *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo mostra (Napoli, Museo di Capodimonte 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, museo Pignatelli 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), Napoli 1984.

³³ A. GONZÁLES-PALACIOS (b), *Un ornamento vicereale per Napoli* in, *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, pp. 241-302.

³⁴ O. FERRARI, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, p. 147.

³⁵ U. PROTA GIURLEO, *Fanzago Ignorato*, in "Il Fuidoro", n. 1-2, gennaio-giugno, anno IV, 1957, pp. 146-150; A. MADRUGA REAL, *Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca*, in "Goya revista de arte", n. 125, Madrid 1975, pp. 291-297; A. MADRUGA REAL, *Arquitectura Baarocca salamantica. Las Agustinas de Monterrey, Salamanca* 1983; M. PASCULLI FERRARA (b) 1995, pp. 35-62; P. D'AGOSTINO, *Un bronzo spagnolo di Cosimo Fanzago*, in "Prospettiva", n. 109, 2003, pp. 83-88.

³⁶ I. DI LIDDO, *Barocco Italiano e barocco spagnolo. Arti decorative e sculture a Santiago de Compostela*, Tesi di Laurea in "Storia comparata dell'arte dei paesi europei" (Relatore Mimma Pasculli Ferrara, Correlatore Maria Stella Calò Mariani), Università degli Studi di Bari, a.a. 2002-2003.

³⁷ I. DI LIDDO, *La cappella maggiore della Cattedrale di Santiago de Compostela: un esempio di influenza berniniana in Spagna*, in F. ABBATE (a cura di), *Interventi sulla "questione meridionale" Saggi di storia dell'Arte*, Roma 2005, pp. 201-203. Di un altare inedito nella cappella della famiglia dei Velez nella Cattedrale di Murcia, per me attribuibile a Cosimo Fanzago, parleremo nel Capitolo IV.

³⁸ E. SANTIAGO PÁEZ, *Algunas esculturas napolitanas*

del siglo XVII in Espana, in "Archivo Español de Arte", n. 157, Madrid 1967, p. 124.

³⁹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani*, voll. I-II, Napoli 1742-45, rist. anast., 1979, p. 186.

⁴⁰ M. ESTELLA, *La escultura napoletana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. II, 2007, p. 101.

⁴¹ B. DE DOMINICI 1742-45, p. 189; M. PASCULLI FERRARA (a), *Nicola Fumo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, tomo 50, Roma 1998, pp. 734-737; R. CASCIARO, *In grande e in piccolo: Nicola Fumo e in "formato terzo"* in F. ABBATE (a cura di), *Interventi sulla questione meridionale*, Roma 2005, pp. 297-303. Su Nicola Fumo in Spagna vedi anche R. CASCIARO, *Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna*, in "Kronos", n. 10, gennaio 2006, pp. 133-138.

⁴² E. NAPPI (a), *I vicere e l'arte a Napoli*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXII, 1983, p. 57.

⁴³ G. BORRELLI, *Sculture di Nicola Fumo nel Salento*, in "Studi di storia pugliese in onore di N. Vacca", Galatina 1971, p. 20.

⁴⁴ I. DI LIDDO (a), *Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres*, in *Salzillo, testigo de un siglo*, catalogo mostra (2 marzo-31 luglio 2007, museo Salzillo, chiesa di Jesus, iglesia de S. Andres, Murcia), Murcia 2007, pp. 154-169.

⁴⁵ M. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori scultori marmorari architetti ingegneri argentieri riggiolari organari ferrari banderari stuccatori (dai Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli a cura di Eduardo Nappi)*, Fasano 1983.

⁴⁶ B. DE DOMINICI 1742-45, p. 389.

⁴⁷ V. DE MARTINI (a cura di), *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e nel XVIII secolo*, catalogo della mostra Padula-Siviglia, Napoli 1996.

⁴⁸ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Secolo d'oro*, Roma 2002.

⁴⁹ R. PANE (a), *Seicento napoletano, arte, costume e ambiente*, Milano 1984.

⁵⁰ E. NAPPI (a cura di), *Ricerche sul '600 napoletano saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1992; Id., *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli per i secoli XVI-XVII dalle scritture dell'Archivio di Stato Fondo Banchieri Antichi (A.S.N.B.A.) e dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione (A.S.B.N.)*, in "Quaderno dell'Archivio Storico", Napoli 2004, p. 137-176.

⁵¹ E. CATELLO, *Lorenzo Vaccaro scultore argentiere*, in "Napoli Nobilissima", 1982, Napoli, pp. 8-16; Id., *Argenti e sculture lignee per i vicere di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXXVI - Fasc I-IV, 1997, pp. 77-84.

⁴⁸ V. RIZZO, *Scultori della seconda metà del '600*, in R. PANE (a) 1984, pp. 385-388; Id., *Scultori napoletani tra Sei e Settecento documenti e personalità inedite*, in "Antologia di Belle Arti", nn. 25-26, 1985, pp. 32-43; Id., *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001.

⁴⁹ R. LATTUADA, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli 1988; Id., *Napoli e Bernini: spie di un rapporto ancora inedito*, in G. CANTONE, *Barocco Napoletano*, atti del Convegno "Napoli e il Barocco nell'Italia meridionale" (Napoli 28 ottobre-2 novembre 1987), Roma 1992, pp. 645-661.

⁵⁰ M. PASCULLI FERRARA 1983.

⁵¹ G.G. BORRELLI, *Documenti sui mobili napoletani del secondo seicento*, in "Quaderni dell'Archivio storico", Napoli 2002, pp. 277-299; Id., *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005.

⁵² E. NAPPI (a) 1983, pp. 41-57.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ E. CATELLO, *Argenti e sculture lignee per i viceré di Napoli ed altre aristocratiche committenze spagnole*, in "Napoli Nobilissima", vol. XXXVI - Fasc I-IV, 1997, pp. 77-84.

⁵⁵ Come ho verificato dalla puntuale analisi della bibliografia spagnola. Mi ripropongo di attuare questa indagine sulla scia di quanto ho già fatto per Nicola Salzillo nel presente volume.

⁵⁶ E. NAPPI (a) 1983, p. 50. Sconosciuto alla critica tale scultore, così come l'altro omonimo Francesco Lancellotti che lavora per il viceré Garcia di Avellaneda y Haro.

⁵⁷ Ivi, p. 52.

⁵⁸ E. CATELLO 1997, pp. 77-84. Sul tema dei *Bambini di Gloria* e di *Passione* nel 1989 si è tenuta a Milano un'importante mostra sui Niños provenienti alle collezioni reali di Madrid. *Niños Jesus: sculture policrome dalle collezioni reali di Madrid* (catalogo mostra Milano 1989), Milano, 1989. Vedi anche G. VIANELLO, *El Niño*, in "FMR", N. 77, 1989.

⁵⁹ E. NAPPI (a) 1983, p. 53. Il suddetto viceré è noto alla critica per grandi e importanti commissioni, come il soffitto cassettonato della Basilica di San Nicola a Bari (con tele di Carlo Rosa) e quello di S. Maria del Pianto a Napoli (con tele di Mattia Preti) richiesti in qualità di ex voto per la scampata peste del 1656 (Cfr. V. PUGLIESE, *Bari. Basilica di S. Nicola*, in M. PASCULLI FERRARA, *Itinerari in Puglia tra arte e spiritualità*, Roma 2000, p. 106 e M. BASILE BONSANTE, L. CUSMANO LIVREA, *Urbanistica e architettura e arti visive*, in F. TATEO (a cura di), *Storia di Bari nell'antico regime*, Roma-Bari 1992, vol. 2, p. 249.

⁶⁰ E. NAPPI (a) 1983, p. 56.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² B. DE DOMINICI 1742-45, p. 389.

⁶³ *Ibid.* Allo scultore sono finora documentati dalla critica due *Bambini* (uno di Gloria e l'altro di Passione) commissionati dal Marchese di Villaflores, per

essere inviati a Madrid a don Emanuele Schizo de Castro. Cfr. G. BORRELLI, *Aniello e Michele Perrone scultori napoletani*, in A. DI LUSTRO, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli 1993, p. 26.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Vedi Capitolo II.

⁶⁶ I. DI LIDDO (a), *Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres*, in *Salzillo, testigo de un siglo*, catalogo della mostra (2 marzo-31 luglio 2007, museo Salzillo, iglesia de Jesus, iglesia de S. Andres, Murcia), Murcia 2007, pp. 154-169.

⁶⁷ L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del convegno Internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), voll. I-II, Galatina 2007.

⁶⁸ I. DI LIDDO (b), *Appendice documentaria su Nicola Salzillo*, in M. PASCULLI FERRARA, *Da Nicola Salzillo di S. Maria Capua Vetere a Francisco Salzillo di Murcia (Spagna)*, in L. GAETA (a cura di) *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Lecce 9-11 giugno 2004), Galatina 2007, pp. 203-207.

⁶⁹ R. CASCIARO, A. CASSIANO (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra (Lecce, chiesa di S. Francesco della Scarpa 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008), Roma 2007. Per accenni al problema cfr. C. GELAO (a cura di), *Confraternita arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale 9 ottobre-27 novembre 1994) Napoli 1994; A. CASSIANO (a cura di), *Il Barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo mostra (Lecce, Museo Costromediano 1995), Roma 1995.

⁷⁰ R. CASCIARO, C. GALASSI, *Cartapesta e scultura polimaterica nell'Italia del Rinascimento, La scultura in cartapesta Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano 15 gennaio-30 marzo 2008), Milano 2008.

⁷¹ C. GALASSI (a cura di), *Sculture da vestire: Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manicini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra (Umbertide, museo di Santa Croce, 11 giugno-6 novembre 2005), Perugia 2005. In particolare il suo saggio *Arte e serialità nella bottega di Nero Alberti a Sansepolcro*, pp. 15-104. "L'impalcatura delle sculture è composta da una struttura lignea, il cui asse portante è un montante che si estende verticalmente, arrivando in alto all'interno del capo e in basso fino alla regione pelvica; all'altezza delle spalle si incastra una traversa lignea, consolidata nel punto dell'incastro da un grosso chiodo metallico. All'estremità di questa traversa sono fissate, mediante chiodi, due ulteriori strutture lignee che costituiscono l'ossatura delle braccia, mentre in basso sono fissati al montante due settori lignei che corrispondono agli arti inferiori. L'articolazione è fasciata da una corda che gira in-

torno al punto della congiuntura dei legni, mentre l'intera struttura è ancorata al basamento grazie a stoffe metalliche che ne assicurano la tenuta" (C. GALLASSI 2005, p. 75).

²² C. PETRAROTA (a), *La statua confraternale dell'Addolorata*, in L. RENNA (a cura di), *La sacra spina di Andria e le reliquie della Corona di Spine*, atti del Convegno internazionale di studio "Memoria Christi" (Andria, 26-27 novembre 2004), Fasano 2005, pp. 431-446; C. PETRAROTA (b), *Alcuni esempi di Ma-*

donne vestite in Puglia (sec. XVIII-XIX). Dal manichino fisso dell'Addolorata di Ruvo al manichino snodabile del Santuario di Santa Maria Greca a Corato, in *Virgo Gloriosa: percorsi di conoscenza e tutela delle madonne vestite*, atti del Convegno organizzato in occasione di "Restauro 2005. Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e ambientali" (Ferrara, 9 aprile 2005). www.ibr.regione.emilia-romagna.it/virgo/petrarota.

²³ Vedi Capitolo V, scheda I.



Fig. 21. Francisco Salzillo, *L'Ultima Cena* (1761), in primo piano *Giuda*. Murcia, chiesa del Gesù-Museo Salzillo.