

L'IDEOLOGIA DEL POTERE NELLA RITRATTISTICA NAPOLETANA DEL SEICENTO

1. Il ritratto nell'ambito della produzione artistica è un'opera che raffigura un individuo caratterizzato dal preciso riferimento fisionomico o da elementi simbolici che ne consentano l'identificazione. Tale riconoscimento avviene anche per la funzione svolta o per il ruolo ricoperto in seno alla società o più semplicemente attraverso il nome che in molti casi accompagna il ritratto stesso. L'esigenza della propria raffigurazione è stata avvertita da sempre e la ritrattistica come genere è connessa alla stessa nascita ed affermazione dell'arte come necessità creativa.

La precisa distinzione operata da Enrico Castelnuovo¹ fra un 'ritratto intenzionale' nel quale l'identificazione avviene non attraverso la resa puntuale della fisionomia, ma tramite nomi e attributi; un 'ritratto tipologico' nato dalla funzione svolta o attento a cogliere il 'tipo' piuttosto che il singolo individuo; e infine un 'ritratto fisionomico', vera e propria identificazione della persona sulla base della resa obbiettiva della somiglianza fisica, è largamente condivisa dagli studiosi.

Per il 'ritratto fisionomico' va precisato che il genere, dopo i primi sperimentati schemi e l'assunzione di formule (già nell'Alto Egitto dal 2500 a.C. al tempo della IV dinastia), si afferma in Grecia nel IV secolo a.C. con l'attestazione dei valori della persona in un momento di grande fiducia nell'affermazione individuale. Durante il III secolo d.C. il ritratto subisce una profonda modificazione che si accosta al progressivo affermarsi dei principi assolutistici nella condizione del 'potere', alle nuove tendenze culturali e in particolare alle problematiche emerse col diffondersi del cristianesimo. In tal modo alla penetrante forza illusionistica che aveva consentito all'artista di fissare nel marmo o nel bronzo i tratti fisionomici, la caratterizzazione personale, subentra un diverso atteggiamento, l'esigenza di penetrare nell'intimo dei personaggi e di coglierne così gli aspetti più profondi e spirituali. Il ritratto in tale contesto oltrepassa i dati della rappresentazione vera e propria e in un processo

¹ E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, Torino, 1973, vol. V, pp. 1060 sgg.

di idealizzazione e astrazione interferisce nella ideologia imperiale. Così l'immagine del principe, ora al massimo del potere universale, domina il mondo in una sfera del tutto sganciata dal dato fisico e reale e spostata in una dimensione di tale ieratica serenità che egli non ha nulla in comune con gli altri esseri umani. Tali i resti del colossale *Costantino*, in via Campidoglio, a Roma. Naturalmente la massima affermazione di questo tipo di ritrattistica si ha nella raffigurazione di *Gesù*, per eccellenza e riconoscimento unanime il simbolo del potere sulla vita e sulla morte. Il ritratto dell'imperatore, dei santi, degli apostoli assume pertanto un carattere fisso e gli stessi tratti fisici acquistano valori simbolici.

La piú alta manifestazione del genere dopo l'antichità classica si ebbe dopo il Mille in particolare nella scultura funeraria due e trecentesca. In questo periodo, grazie ad interpreti e maestranze eccezionali, le idee dei piú convinti assertori del potere assoluto si affermarono anche attraverso la ritrattistica individualizzante. Ciò avviene in particolare alla corte di Federico II a Capua, dove si cercano, nei modelli classici, gli esempi d'un naturalismo perduto (si ricordino a tal proposito i busti provenienti dalla porta della città, oggi al Museo Campano di Capua). Poco dopo, ancora in Campania e sempre nella scultura, si ha una serie straordinaria di ritratti caratterizzati da un impressionante verismo fisiognomico quale non si era piú visto dai tempi classici. Ciò anche grazie all'impiego per i ritratti funerari del calco preso dal volto del defunto con risultati quasi sempre di grande rilevanza artistica anche per l'abilità degli scultori. Le tombe angioine nei vari complessi monastici della nostra città ne sono esempi eccellenti.

Intanto accanto alla ritrattistica funeraria si diffonde anche la moda del ritratto dei viventi, come quello di *Carlo d'Angiò*, re di Napoli, in Campidoglio a Roma o i ritratti di *Bonifacio VIII*, piú volte raffigurato durante la sua esistenza terrena. La fase felice del ritratto individualizzante si arricchisce in questo momento di ritratti di grande pregio artistico e di tanta resa fisionomica da raggiungere l'efficacia della fotografia per ciò che riguarda la somiglianza, superando altresí i valori della foto perché entrano a vivere nella dimensione artistica. Ciò accade per i tanti ritratti giotteschi o per quelli non meno intensamente individualizzanti di Simone Martini. Si pensi ad esempio alla grande forza spirituale del ritratto di Roberto d'Angiò nella pala di *San Ludovico di Tolosa* che Simone dipinse a Napoli.

Nel corso del Quattrocento e del Cinquecento la ritrattistica riconferma dignità di raffigurazione alle grandi famiglie nobili e ai rappresentanti del potere costituito, con l'unica eccezione della raffigurazione del condottiero distintosi nelle imprese guerresche per

gesti di grande valore individuale grazie alle quali è entrato in una dimensione che supera il concetto stesso di classe sociale. Lo stesso accade ai grandi poeti soprattutto del passato e naturalmente agli artisti che tramandano la loro immagine per esigenze spirituali.

Ma soprattutto il ritratto diventa un genere ricercato e alla moda e lo si utilizza anche per le finalità più diverse, pubbliche e private: si vuole ad esempio fissare nella mente dei sudditi l'immagine del sovrano o ritrarre una principessa per farne conoscere le fattezze all'uomo al quale è stata promessa sposa in matrimoni dinastici.

Con l'affermarsi della pittura realistica nelle Fiandre, il ritratto cambia profondamente, si abbandonano le presentazioni di profilo dovute alla medagliistica e alle monete, preferendo la posa di tre quarti. Da Van Eyck a Van der Weyden a Petrus Christus ad Hans Memling, la ritrattistica si arricchisce sempre di nuovi e superbi capolavori che danno ormai dignità assoluta al genere. Gli artisti di quell'età hanno indagato con scrupolosa serietà ogni elemento anche secondario per cogliere quel risultato di verità al quale si tendeva. A tal fine tutto veniva sottoposto alla più serrata analisi: la posa, i lineamenti, l'espressione degli occhi e il sorriso, l'abbigliamento, il portamento, e infine non poco valore aveva l'ambientazione che poteva essere l'interno d'una stanza, un fondo chiaro o scuro o la vista d'un paesaggio sullo sfondo, e infine la scelta del mezzo busto o, più raramente, della figura intera. Tutto ciò permetteva di caratterizzare la psicologia del personaggio collocandolo per giunta in una ben specifica dimensione socio-temporale. In questo ambito, com'è noto, è soprattutto Van Eyck che raggiunge l'apice supremo col famosissimo *Ritratto dei coniugi Arnolfini* della National Gallery di Londra, capolavoro di pittura in assoluto.

In Italia intanto il ritratto segna una battuta d'arresto nella continuazione della tradizione classica dell'impostazione di profilo. Tuttavia attraverso il Pisanello e soprattutto Piero della Francesca (dittico montefeltresco degli Uffizi) ed Ercole de Roberti (Washington, National Gallery) la ritrattistica italiana del Quattrocento raggiunge il suo culmine. Il superamento di questa fase dominata dal ritratto di profilo si ha con Antonello, specie quando il maestro siciliano giunge a Venezia. Antonello, formatosi a una cultura aperta alle tendenze nordiche, apre un nuovo corso determinando fruttuosi incontri tra la pittura mediterranea e quella del settentrione. La ritrattistica antonelliana, puntando sullo specifico, sui caratteri personalissimi del volto umano trova nell'esperienza toscana 'spaziosa e prospettica' la maniera di conferire al ritratto un significato solenne, essenziale, di grande dignità morale, sempre riconosciuta all'ar-

tista dai suoi contemporanei come dagli studiosi del nostro tempo. Un ruolo decisivo nella definizione della formula del ritratto moderno sarà poi quello di Leonardo, che arricchirà di valenze psicologiche il genere e tenterà, ad esempio nella celebre *Gioconda*, di far convivere in intima fusione il paesaggio e il ritratto.

Finalmente col primo Cinquecento nasce una nuova idea di ritratto, il cosiddetto 'State portrait' o ritratto ufficiale che rappresenta il soggetto in una dimensione nuova ed imponente in modo da conferire grande risalto al carattere pubblico dell'immagine. Gli artefici di questa nuova visione sono soprattutto Raffaello e Tiziano. Quest'ultimo svolge un ruolo primario nella creazione del moderno filone con le immagini dei duchi di Mantova, Ferrara, Urbino, e con quelle di *Carlo V, Filippo II, Paolo III*.

La diffusione di tale concezione del ritratto avviene quasi contemporaneamente in tutta l'Europa, e Holbein ad esempio deve molto ai modelli italiani. Coi ritratti di *Tommaso Moro* e dell'*Archievescovo di Canterbury, Warham* o con la serie dei ritratti di Erasmo accanto alla fisionomia si fanno spazio il carattere colto e uno specifico orientamento intellettualistico. L'attenzione del ritrattista più importante del momento, Holbein appunto, è rivolta alla fissazione dei tratti individuali eseguiti con una sapiente utilizzazione della linearità che distingue il pittore tedesco sia dal tocco dei veneti che dall'insistenza prospettica dei fiorentini. Ciò mentre Lorenzo Lotto darà vita a quella inquietudine esistenziale che trova un suo autonomo parallelo in Giorgione. I ritratti del Lotto appassionano ancora per un profondo senso di turbamento morale e religioso, per quell'intimità enigmatica che caratterizzerà la produzione lottesca anche in provincia.

Frattanto il nuovo assetto politico e sociale dell'Europa, il rafforzamento degli stati nazionali, l'affermarsi delle monarchie assolute, le tremende lotte religiose sono elementi che pesano enormemente sulla nuova ideologia del ritratto. Si avrà così in questo genere un carattere di omogeneità, dettato dalla precettistica lomazziana dalle regole tridentine propagandate dal Paleotti² e in rispetto dell'affermazione del decoro e negando ogni affermazione di individualità. In questi limiti la ritrattistica libera, avrà possibilità di sopravvivenza solo in provincia. La fase meno fortunata per la storia del genere è quindi alla fine del Cinquecento e agli inizi del Seicento quando si afferma un ritratto di corte stereotipo con Scipione Pulzone da Gaeta.

Ben presto però con la ritrattistica naturalistica di Caravaggio,

² G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini, Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1961, vol. II.

che influenzerà direttamente artisti come Vouet e Serodine, e con l'affermazione su scala europea del grande Pier Paolo Rubens, le sorti del genere si risollevarono a sommi vertici, e finalmente trovarono uno dei piú liberi e gioiosi interpreti in A. van Dyck, che continuando nell'esempio di Rubens porterà il ritratto ad affermarsi nelle maggiori corti del continente.

In scultura, invece, il ritratto barocco tocca il culmine con Gian Lorenzo Bernini, che realizza ritratti nei quali è costantemente perseguita la volontà di una resa plastica che ha le stesse capacità espressive e cromatiche della pittura. Un ritratto, quello di Gian Lorenzo, che può definirsi 'in movimento', perché sempre volto a fissare nel marmo un moto dell'animo o del corpo. Non c'è scultore coevo o successivo che non abbia guardato alla produzione berniniana per trarne ispirazione o per copiarla.

Questa fortunata affermazione della ritrattistica nel panorama artistico nazionale ed internazionale, antico e moderno, contrasta con la considerazione non certamente di prestigio, che nel momento piú alto della trattatistica cinquecentesca, assegnava al genere del ritratto un posto del tutto marginale. In sostanza per la ritrattistica è accaduto quello che nei tempi antichi era accaduto ad esempio alla commedia rispetto agli altri generi letterari e in particolare alla tragedia, e ciò nonostante la grande fortuna del genere comico e la sua vasta e qualitativamente alta produzione. Ma è anche noto come la classicità sia tornata in auge proprio in questo periodo. Strane contraddizioni! L'Aretino³ si mostra sdegnato nei confronti della rappresentazione del ceto sociale degli artigiani riprodotti dal Lotto e dal Moroni, e il Lomazzo⁴ nel suo « trattato » non lesinerà le sue aspre critiche contro « l'arte del ritrarre dal naturale » che ha fatto perdere in « dignità ». Infatti, continua il trattatista, un tempo venivano rappresentati soltanto principi ed uomini vittoriosi. È insomma ancora una volta il discorso del *decoro* che non è *pregiudizio* meno ingombrante di quello del soggetto degno di essere rappresentato. Alla nostra sensibilità suona come limitazione assurda ed incivile una regolamentazione della ritrattistica sui gruppi sociali, e ancor piú gravi sono le indicazioni programmatiche di come dovranno essere fissati l'espressione, gli attributi personali, le vesti, puntando alla idealizzazione dei personaggi con l'occultarne i piú insignificanti difetti fisici ed elevandone arbitrariamente quell'aura che dia loro grande pregio sociale e nobiltà.

La perdita dei valori piú elementari della dignità e della individualità non è percepita da una società che fa del *decoro* il perno

³ L. ARETINO, *Lettere sull'arte*, Milano, 1957-1960.

⁴ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584, p. 432.

intorno a cui ruotano tutte le azioni. Pertanto al personaggio da ritrarre vanno attribuiti non le espressioni e il comportamento naturali, ma quelle che sono caratteristiche relative al suo stato, alla sua posizione sociale, e secondo canoni ed etichette immutabili.

Il Lomazzo⁵ a questo proposito ricorda che il pittore dovrà conferire decoro al soggetto da rappresentare, ed egli si dimostrerà perito nella sua arte nella misura in cui sarà capace d'infondere il senso di *rispetto*, la *maestà* e il *decoro* del personaggio ritratto. Sono, insomma, le irrinunciabili categorie provenienti dalla tradizione umanistica e che costituivano il sostrato del *Cortegiano* del Castiglione, il cui modello di comportamento era rispecchiato nella vita e nella etichetta della corte di Spagna. Nasce così il tipo del ritratto « internazionale », uguale dappertutto, salvo, come diceva Roberto Longhi, le 'varianti di qualità'.

Il Lomazzo avrebbe voluto un'ideale galleria di ritratti solamente con re, imperatori, papi, principi, cardinali, qualche prete purché venisse colta e messa in rilievo una facoltà essenziale conveniente al *decoro*. Noto è l'episodio del ritratto del Tasso dipinto dal Moroni in maniera non conforme alla precettistica del Lomazzo e perciò ripreso aspramente dal Boschini⁶, che si lamentava per il Tasso ritratto « coi bragoni e il bareton ». Anche sugli abiti bisognava rispettare normative severe. In questo settore gli artisti venivano spesso tacciati di ignoranza quando dipingevano gli imperatori con berretti in testa, così da farli rassomigliare piuttosto a mercanti! Come la società civile, con la sua nuova organizzazione politico-amministrativa, aveva bisogno di un certo tipo di ritratto, così la Chiesa rinnovata, o meglio riorganizzata su più severi controlli e su forme di religiosità più apparenti che reali, aveva bisogno di chiarimenti sulla necessità e sulla legittimità stessa del ritratto.

Tali considerazioni si trovano coerentemente formulate da Gabriele Paleotti, uno degli spiriti più intransigenti e tra i più ferventi sostenitori delle conclusioni conciliari. Nel suo noto volume *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* il cardinale, come si sa, detta una vera e propria precettistica iconografica fondata sul rispetto del *decoro*, e a proposito del *ritratto* si dilunga in vari capitoli. La distinzione è minuziosa, attenta, e non manca di precisare i soggetti che possono essere raffigurati e quelli che invece vanno respinti. Quanto al ritratto dei principi nella statuaria, questo genere viene considerato simbolo di governo, « segno e dimostrazione di quella podestà » come lo scettro, il diadema, le

⁵ G. P. LOMAZZO, *op. cit.*, p. 432.

⁶ M. BOSCHINI, *Carta del Navegar Pittoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia, 1967, p. 360.

vesti, « servendo la statua al principe non solo per la sua propria insegna regale, che rappresenta la suprema maestà, ma ancora per esecuzione dell'ufficio regale, poichè produce effetti verso i sudditi, rimproverandogli la memoria dell'autorità regia et risvegliandoli l'affetto di onorare et obedire il suo principe »⁷.

La rimanente ritrattistica è concessa purché si proponga e abbia « fini onesti », individuati nel ricordo di un parente lontano, quale prova fisiognomica per accertare una parentela o come prima reciproca conoscenza dell'aspetto dei futuri sposi nel matrimonio deciso per ragioni dinastiche.

Per il resto « non dovriano porsi il ritratto se non le persone le quali o con la bontà morale o con santità cristiana potessero essere di incitamento alla virtù »⁸.

Quindi occorrerà andar cauti e « nei ritratti di persone di grado e dignità dovriano i patroni procurare che fossero espressi con la gravità e decoro che conviene alla condizione loro e non con cagnuoli o fiori o ventarole in mano, non con uccelletti o pappagalli o bertucce appresso, non abiti poco lodevoli, massime le persone ecclesiastiche, non in atti di díporto, non in altre maniere poco degne di persone mature et esemplari »⁹.

Il contrasto tra l'ideale rinascimentale quattro-cinquecentesco e quello cattolico osservante tridentino e controriformato è forte, e nella ritrattistica si coglie come in nessun altro genere. Nelle chiese, come nei palazzi pubblici, si passa dai volti severi di storici, giureconsulti, a nobili ispirati, a teologi fanatici, a prelati atteggiati in falsi sorrisi, od accigliati e pensosi condottieri, a dame emaciate dalla preghiera e dalla penitenza.

Tuttavia il richiamo piú ricorrente e assillante è quello rivolto al *decoro*, al cui raggiungimento si può sacrificare ogni altra regola.

Ma finalmente con Annibale Carracci, con la teorizzazione del 'ritratto caricato' definito dal Baldinucci¹⁰, coi ritratti di Michelangelo Merisi da Caravaggio si apre un capitolo nella storia del ritratto moderno che avrà peso nella ritrattistica a venire. I tempi di affermazione saranno diversi a seconda delle tradizioni culturali, delle resistenze ad aprirsi alla moderna concezione, ma in ogni caso sarà questione solo d'un breve volger d'anni. Sul Caravaggio ritrattista, a parte il predominante intervento di Roberto Longhi, la discussione non è stata piú ripresa in tutta la sua specificità e con l'ampiezza che merita, e un giorno occorrerà farlo. Il Caravaggio

⁷ G. PALEOTTI, *op. cit.*, p. 339.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 340.

¹⁰ F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681).

ritrattista non è quello dei ritratti ufficiali, ma quello dei tanti personaggi eseguiti dal vero, su modelli reali, che risultano presenti nelle sue tele. Pertanto, dobbiamo identificarlo nelle sue stesse fattezze, quando si ritrae come Golia, dalla testa mozza e sanguinante, o come un semplice spettatore assistente alla *Cattura di Cristo* nella tela di Odessa, o come spettatore del *martirio di S. Orsola* nell'ultimo dipinto napoletano, realizzato per Marcantonio Doria. E ciò faceva seguito alla lunga tradizione giovanile, quando il pittore ritraeva sé stesso allo specchio, spesso nelle vesti di un *Bacco* moderno.

La tradizione, il decoro, il classico, i precetti conciliari, quelli del cardinale Paoletti, quelli di Lomazzo, tutto è spazzato via dalla forza travolgente del giovane lombardo, insofferente di ogni « regola ». Sorprende che proprio Vincenzo Giustiniani¹¹, nella famosa lettera all'Amideni, scritta tra il 1620 e il 1630, non abbia saputo cogliere l'importanza del ruolo del ritratto, ponendolo ad uno dei gradi piú modesti nella graduatoria ascendente — da uno a 12 — delle varie *classi* pittoriche. La definizione che il Giustiniani dà del ritratto è, in definitiva, ancora di tipo controriformato; il ritratto, anche se può toccare una certa qualità artistica, deve avere per suo merito principale la verosimiglianza pura e semplice, come i ritratti di Scipione Pulzone. Ma se il Giustiniani, che pure tanti meriti ha avuto nell'apprezzamento dell'arte del Merisi, non ha saputo cogliere la novità e il nuovo ruolo che il genere si apprestava a rivestire, proprio attraverso l'entrata in scena dei nuovi ritratti dipinti dal Merisi, al contrario, il Mancini¹² centrò il problema. Il passo, giustamente famoso anche per altri versi, dice: « se il ritratto senza effetto e azione, se abbia la similitudine di quel tale; secondo se con arte, cioè se ben contornato, e disegnato, ben colorito, ombreggiato, e se con franchezza condotto, che così avrà l'arte e la similitudine, che si desidera in questa sorte di ritratto, potendosi dar un ritratto che somigli, dove non sia arte che vi sia arte e che non assomigli, ricordandomi aver visto un Pittore che faceva i ritratti assomigliantissimi ma senza sorte alcuna d'arte e senza disegno, e altri sono di buonissim'arte ma senza similitudine che così ha fatto il Caravaggio ».

Di sicuro un passo avanti davvero importante è stato compiuto grazie al giudizio del Mancini; ma, soprattutto, Caravaggio non si è attenuto al quarto grado del metro del Giustiniani, e altra considerazione non meno significativa è che ancora una volta si

¹¹ V. GIUSTINIANI, *Lettera sulla pittura a Teodoro Amideni*, in BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822, vol. VI, p. 122.

¹² G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma, 1956, vol. I, p. 136.

allontana dalla precettistica paleottiana percorrendo la strada contraria.

A proposito del *Ritratto di Maffeo Barberini* e delle sue profonde novità nel rappresentare un dramma 'in nuce', credo sarà bene ascoltare la vivace lettura fattane da R. Longhi¹³: « a questo fine il giovane Maffeo, o a dir meglio il Caravaggio stesso, ha mosso di sghebo il seggiolone sicché il modello, per convincerci di piú evidenza, è costretto a volgersi verso di noi quasi di scatto, forando lo spazio con la destra sospesa e rotante; con la manica di lino che s'incercina gualcita sul braccio; mentre per contrappunto, la mano sinistra, stringendo la lettera piegata, e posando sull'altro bracciolo, s'appalla nella dita grasse, soprammosse eppure toccate profondamente dall'ombra, stagnante sulla luce che ha raggiunto in basso la parete di fondo ». Quindi un ritratto in azione, il ritratto di un personaggio delle piú alte sfere sociali volto nella estrema verità di un atto piú ufficioso che ufficiale nel momento in cui, il pittore cosí come nella Santa Caterina Thyssen e nel San Francesco di Hartford, comincia, per quanto riguarda l'aspetto stilistico ad « ingagliardire gli scuri ».

Le possibilità del ritratto erano grandi e portavano lontano; tale aspetto fu compreso bene da Ottavio Leoni di cui tutti ricordiamo quei ritratti eseguiti col « lapis rosso » e che paiono, come diceva il Baglione¹⁴, « coloriti e di carne, tanto sono naturali e vivi ». Il cavaliere padovano disegnò con attenta cura e con oggettività pontefici e principi, cardinali e signori, poeti e letterati e artisti della Roma tra Caravaggio e Bernini; e tutti noi gli siamo grati per averci dato la possibilità, attraverso i suoi ritratti, di conoscere tanti personaggi ripresi con sorprendente verità. Ma ormai giunge in Italia Rubens, uno dei massimi pittori e ritrattisti di tutti i tempi, già preparato a trasformare il ritratto internazionale in figure che sembrassero « eseguite in un corso di pennello ed ispirate in un fiato » (Bellori)¹⁵. Le sue donne di casa Spinola, Doria, Grimaldi, ritratte in terrazza o nel salone del palazzo di famiglia, i suoi ritratti equestri, saranno prototipi, come pure le *Storie di Maria dei Medici* saranno modelli per gli artisti successivi: primo fra tutti di A. Van Dyck, che si pose sulle orme del Rubens raggiungendo in questo genere risultati assai simili a quelli del maestro. Le famiglie nobili

¹³ R. LONGHI, *Il vero « Maffeo Barberini » del Caravaggio*, in « Paragone », 1968, 215, pp. 59 sgg.

¹⁴ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti del pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di Papa*.

¹⁵ G. P. BELLORI, *Vite de' pittori scultori ed architetti romani*, a cura di G. PREVITALI e E. BOREA, Torino, 1976.

facevano a gara per procurarsi il ritrattista in grado di immortalare, singolarmente o tutti insieme, i componenti. Il Vouet si lamentava di questa moda, per la quale appena metteva piede in casa di qualche signore veniva prima di ogni altra cosa richiesto del ritratto.

Ormai lontano dalla categoria del *decoro* e della *verosimiglianza* di stretta osservanza cinquecentesca, un altro « naturalista », Giovanni Serodine, ci ha lasciato un *Ritratto del padre* di sconvolgente introspezione e di buonissima arte. R. Longhi lo definisce « un prodigio di verità schietta ma vista rapidamente e a distanza; un'impaginazione piú moderna che nei ritratti piú spinti di Franz Hals o del Rembrandt, e dappertutto un fare arsiccio, crepitante, rabbuffato, 'senza disegno e con manco decoro' per buona sorte della pittura che spira dove vuole e che, nelle mani di Giovanni Serodine, anno 1622, stava alla punta estrema dell'arte di tutta Europa »¹⁶. Cos'altro si potrebbe aggiungere alle parole esaurienti del Longhi? Nulla per quanto riguarda la descrizione stilistica e la valutazione qualitativa, ma non sarebbe superfluo ricordare che quell'atteggiamento, quell'espressione 'rabbuffata', non è soltanto frutto dell'immaginazione piú moderna, ma anche l'impressione dell'immagine paterna che il figlio da tempo si porta nella mente e nel cuore e che grazie alle sue capacità artistiche può esprimere. Finalmente il Bernini, con la sua totale adesione al linguaggio barocco, si impose, agli inizi del terzo decennio del Seicento, non solo a Roma, e determinò un nuovo tipo di ritrattistica passando innanzitutto dalla pittura alla scultura, studiando attentamente i disegni di Ottavio Leoni. In seguito giunse ad un marmo piú chiaroscurato per ottenere da esso effetti piú vibranti e pittorici. La sua ossessiva ricerca di assoggettare la tecnica alle sue esigenze, per ottenere risultati migliori, è nota a tutti, e a proposito del pallore della persona che sviene è stato constatato che « è molto difficile far rassomigliare un ritratto di marmo che è tutto di un colore... e qualche volta in un ritratto di marmo bisogna, per bene imitare il naturale, fare ciò che non è naturale ». Così « per rappresentare il livido che certuni hanno intorno agli occhi, bisogna scavare nel marmo laddove dovrebbe trovarsi il livido, per rappresentare l'effetto di questo colore e supplire in questo modo al difetto della scultura cui non è in potere di dare colore alle cose »¹⁷.

La volontà di G.L. Bernini di personalizzare il ritratto in modo che vada molto oltre la semplice caratterizzazione dei linea-

¹⁶ R. LONGHI, *Giovanni Serodine*, Firenze, 1951, p. 20.

¹⁷ M. DE CHANTELOU, *Journal du voyage en France du cavalier Bernin*, Paris, 1930, p. 26; cfr. pp. 88 sgg.

menti, fino a fingere l'espressione, il movimento e l'esternamento dei sentimenti piú intimi, gli consente le creazioni di ritratti tra i piú famosi in assoluto della ritrattistica di tutti i tempi (*il cardinale Scipione Borghese, Urbano VIII, Costanza Bonarelli, Paolo Giordano Orsini*). Una grande esperienza di mezzi tecnici congiunta ad un attento spirito di osservazione consente un ritratto sciolto nelle movenze, bonario, dotato di grandi capacità espressive, colto in movimento e nelle espressioni piú abituali come nell'accento al sorriso, nel volgere la testa, nell'atteggiare la bocca ai sentimenti, nell'indirizzare lo sguardo. Non va sottovalutato che alla buona riuscita di questa ritrattistica gentilmente mondana e connotata da grande libertà, contribuì la grande vivacità culturale di tutti quei toscani al governo della cristianità. Alla morte di Urbano, con il trionfo del partito spagnolo e l'elezione di un papa Pamphili e con il riaffacciarsi alla scena del potere delle grandi famiglie romane prevarrà la nuova ritrattistica dell'Algardi, severa e classica, dignitosa e composta, riflessiva e introversa. Ma anche i ritratti del Bernini in questo momento hanno perduto la vivacità espressiva e l'immediatezza di un tempo, ora anche il cavalier Bernini esegue ritratti piú severi, personaggi piú compresi del ruolo che occupano nella società. Si adegua ai tempi e domina fino alla fine il secolo suo: vedremo infatti come i ritratti eseguiti da Finelli, Bolgi, artisti della fronda berniniana, non proporranno alternative d'avvenire.

Con Giuliano Finelli e Andrea Bolgi siamo a Napoli, dove tenteremo di precisare il ruolo che il ritratto ebbe nel passaggio dal manierismo controriformato al naturalismo caravaggesco, e quindi nel passaggio dalla fase classicistica alla definitiva affermazione barocca. Si tratta di fare luce su nodi cruciali della storia della scultura che gli studiosi non hanno ancora affrontato, avendo rivolto piú costantemente l'attenzione allo studio della pittura.

Le conclusioni ricavate su quest'ultimo genere rivestono comunque rilevante importanza anche per quello specifico settore, perché spesso gli stessi artisti hanno operato anche in scultura vivendo lo stesso clima culturale.

2. I primi decenni del Seicento rappresentano, come è noto, una fase cruciale della storia dell'arte napoletana, improvvisamente « turbata » e scossa nel vecchio e ormai indebolito tronco manieristico dal messaggio nuovissimo del Caravaggio, presente due volte nella capitale del Viceregno spagnolo fra l'autunno del 1606 e l'estate del 1610. I due soggiorni del Merisi furono tanto brevi quanto incalcolabilmente gravidi di conseguenze: il linguaggio figurativo dei pittori partenopei, sia di formazione recente che di

consolidata familiarità con le antiche formule espressive, si stravolge quasi radicalmente tutto proiettato verso le novità dell'avanguardia naturalistica.

Gli effetti di tale rivoluzione produssero considerevole giovamento anche alla ritrattistica, un genere incoraggiato contemporaneamente dalle favorevoli congiunture socio-economiche e politiche.

Al fianco di una schiera sempre piú nutrita di committenti, di piú o meno recente affermazione sociale e desiderosi di affidare anche e soprattutto allo strumento del ritratto i vecchi e nuovi contenuti ideologici e spirituali connessi alla pratica del collezionismo e del mecenatismo, si costituisce una tradizione non meno cospicua di valenti interpreti tutti protesi verso il recupero e l'affermazione di una dignità artistica del genere cercando fortuna presso critici e pubblico (nonostante le severe riserve di una figura autorevole come quella del Paleotti) aprendo cosí la via ai grossi successi futuri. Alle origini della reinterpretazione del ritratto in chiave naturalistica fu sempre il Merisi, al principio del secolo, a imporsi come indiscusso protagonista o meglio come geniale innovatore e sperimentatore risoluto di intentati cammini.

Nella strepitosa produzione caravaggesca l'arte del ritratto naturalistico trionfa dappertutto pur non essendo mai (se non in casi rarissimi) l'oggetto esclusivo delle attenzioni dell'autore.

Ogni personaggio del mondo drammatico del pittore lombardo è insieme un prodigio di verità e di spiritualità intensamente visute e riflesse, fino alle conclusive e ancora una volta innovatrici prove partenopee, maltesi e siciliane.

A Napoli in particolare, è soprattutto in alcune figure della « *Madonna del Rosario* », delle « *Sette Opere di Misericordia* », e del « *Martirio di Sant'Orsola* » che si sorprende « in nuce » gran parte dello sviluppo seicentesco del ritratto pittorico napoletano.

Non si trascurerà di aggiungere che nella primavera del 1607, ancora nella città partenopea uno dei suoi rarissimi saggi di ritrattistica « ufficiale » (nel senso della rappresentazione di un preciso personaggio, fornito di nome e cognome) Caravaggio ce lo dà nella *Flagellazione* (fig. 1) (ora a Capodimonte) con la raffigurazione del committente Tommaso de Franchis, poi ricoperto in seguito ad uno dei tanti *ripensamenti* del grande pittore lombardo. Solo recentemente la radiografia (fig. 2) ha rivelato il *ritratto* (fig. 3) da noi illustrato recentemente in un saggio di prossima pubblicazione¹⁸.

¹⁸ V. PACELLI - A. BREJON DE LAVERGNÉE, *L'eclisse del committente? Congetture su un ritratto nella « Flagellazione » di Caravaggio rivelato dalla radiografia*, in « Paragone », 1985, 419-421-423, pp. 209-218.



Fig. 1 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La flagellazione*, già in San Domenico Maggiore, ora al Museo di Capodimonte, Napoli.



Fig. 2 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La flagellazione*, Napoli, Museo di Capodimonte. Radiografia.



Fig. 3 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La flagellazione*, part. della radiografia. Napoli, Museo di Capodimonte.



Vincenzo de Franchis
Celebre Giureconsulto.
Nacque in Piedimonte d. Alife nel 1530.
Morì in Napoli nel 1601.

In Napoli presso Niccola Gerardi al Gigante. V. 15.

Fig. 4 - Carlo Biondi, Ritratto di Vincenzo de Franchis, da A. Mazzarella, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, Napoli 1918.



Fig. 5 - Scultore napoletano della prima metà del Seicento. *Sepolcro di Giacomo de Franchis*, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, cappella De Franchis.



Fig. 6 - Scultore napoletano della prima metà del Seicento. *Sepolcro di Vincenzo de Franchis*, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, cappella De Franchis.



Fig. 7 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martirio di Sant'Orsola*, autoritratto, part., Napoli, Banca Commerciale Italiana.



Fig. 8 - Carlo Sellitto, *Santa Cecilia*, part. Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 9 - Michelangelo Naccherino, *Monumento a Fabrizio Pignatelli*, Napoli, chiesa di S. Maria Mater Domini.



Fig. 10 - Michelangelo Naccherino, *Monumento ad Annibale Cesareo*, Napoli, chiesa di S. Maria alla Cesarea.



Fig. 11 - Cosimo Fanzago, *Busto di Girolamo Flerio*, Napoli, chiesa di Santa Maria di Costantinopoli.



Fig. 12 - Ignoto della prima metà del '600, *Busto di Domenico Fontana*, Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi.



Fig. 13 - Ignoto della prima metà del '600, *Busto di Giovan Battista Migliore*, Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



Fig. 14 - Andrea Bolgi, *Monumento a Vittoria de Caro*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.



Fig. 15 - Andrea Bolgi, *Busto di Francesco Antonio de Caro*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.



Fig. 16 - Andrea Bolgi, *Busto di Giovan Camillo Cacace*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Cacace.



Fig. 17 - Bottega di Andrea Falcone, *Busto di Mattia Pironti*, Napoli, chiesa di Santa Maria del Presidio.



Fig. 18 - Andrea Falcone, *Monumento a Giulio Mastrilli*, Napoli, chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco.



Fig. 19 - Lorenzo Vaccaro, *Monumento a Francesco Rocco*, Napoli, chiesa della Pietà dei Turchini.

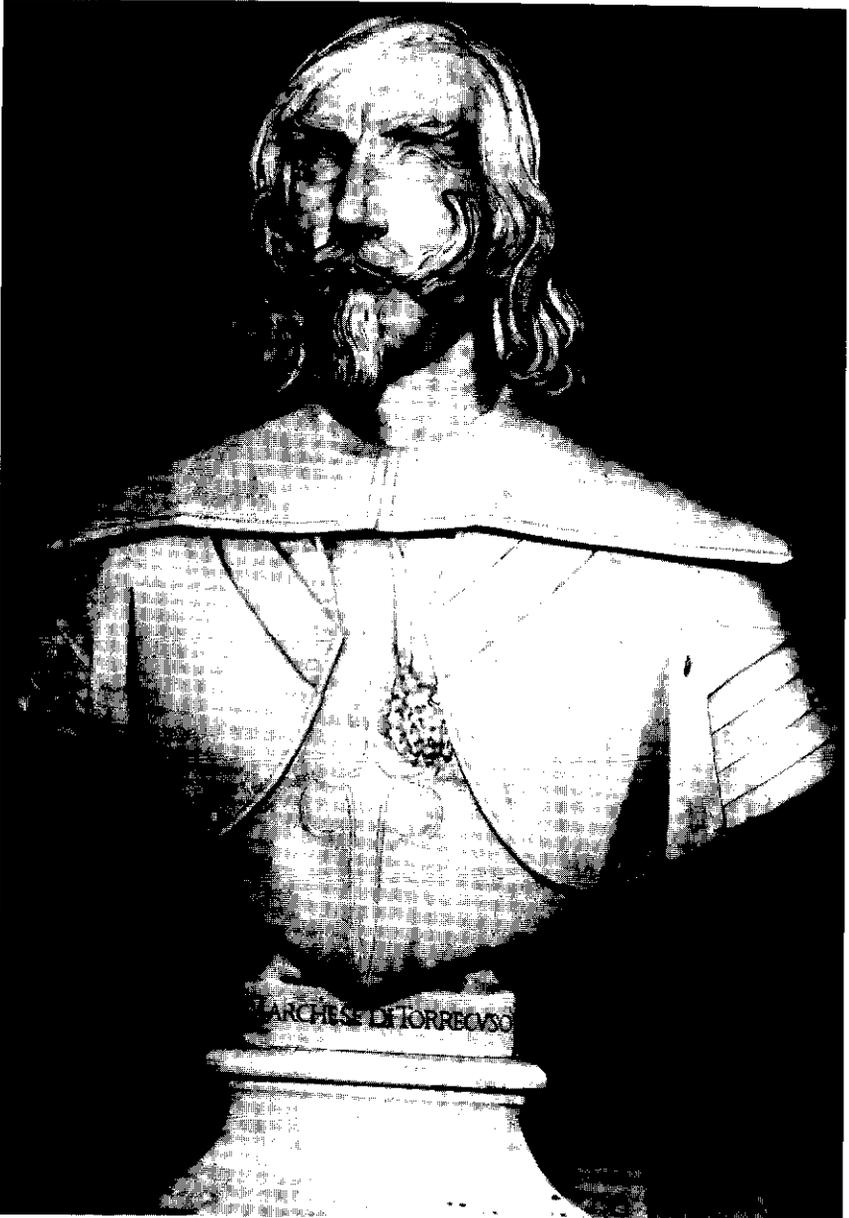


Fig. 20 - Giuliano Finelli, *Busto di Carlo Andrea Caracciolo, Marchese di Torrecuso*, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

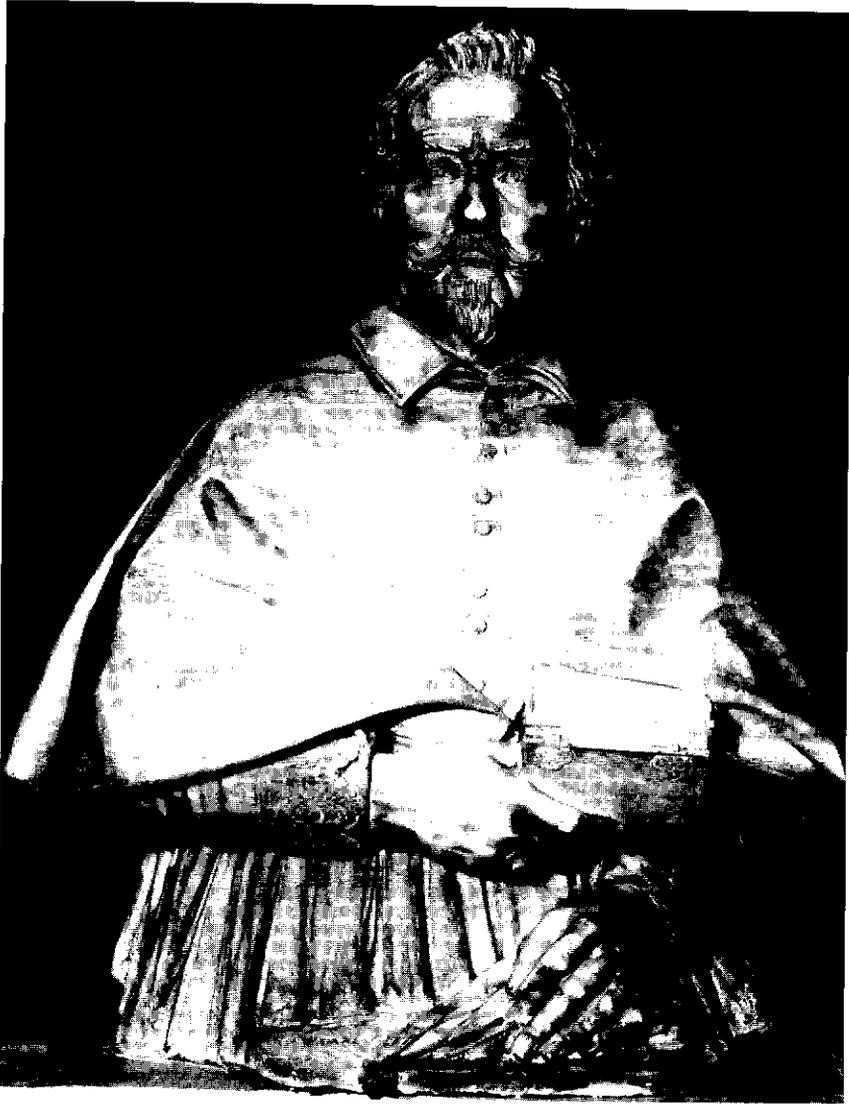


Fig. 21 - Giuliano Finelli, *Busto di G. Filomarino, Vescovo di Calvi*, Napoli, chiesa dei SS. Apostoli.

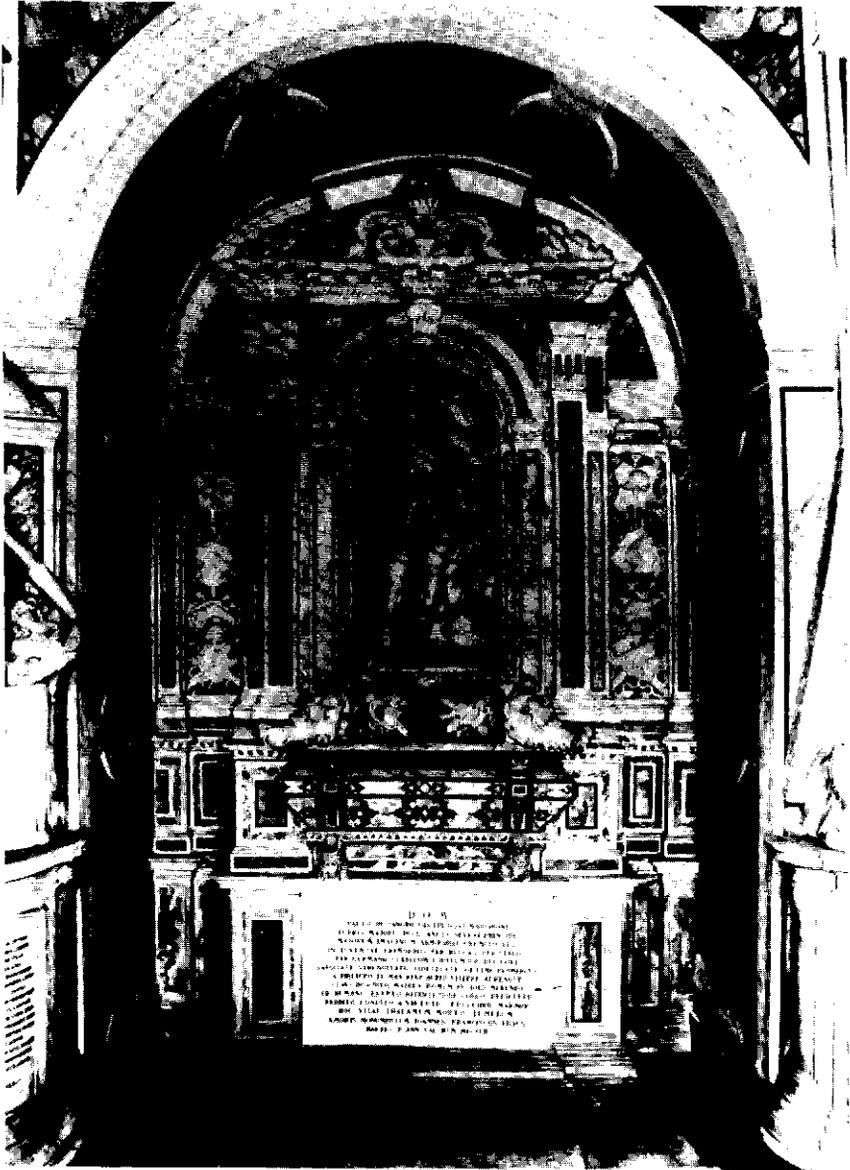


Fig. 22 - Giulio Mancaglia, *Monumento a Paolo di Sangro*, Napoli, cappella Sansevero.



Fig. 23 - Giulio Mancaglia, *Ritratto di Paolo di Sangro*, part., Napoli, cappella Sansevero.



Fig. 24 - Bottega di Andrea Falcone, *Monumento a Francesco Buonaiuto*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Buonaiuto.



Fig. 25 - Bottega di Andrea Falcone, *Monumento a G. Cesave Laguna*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore, cappella Buonaiuto.



Fig. 26 - Andrea de Lione, *Ritratto di Masaniello*, Napoli, coll. priv.



Fig. 27 - Salvator Rosa, *Autoritratto*, Londra, National Gallery.



Fig. 28 - Andrea Vaccaro, *Autoritratto*, Napoli, chiesa di San Giovanni Battista delle Monache.



Fig. 29 - Luca Giordano, *Autoritratto*, Napoli, Pio Monte della Misericordia.



Fig. 30 - Cristoforo Corset, *Busto di Giovan Battista Marino*, part., Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.



Fig. 31 - Francesco Pagano, *Monumento a Gaetano Argento*, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Fig. 32 - Giulio Mancaglia, *Madonna con bambino*, Napoli, chiesa di San Paolo Maggiore, Cappella Firrao.



Fig. 33 - Giulio Mancaglia, *Ritratto di Antonino Firrao*, Napoli, chiesa di San Paolo Maggiore, cappella Firrao.



Fig. 34 - Giulio Mancaglia?, *Ritratto di Cesare Firrao*, principe di Santagata, Napoli, chiesa di San Paolo Maggiore, cappella Firrao.

Se l'autore della *Flagellazione di Nostro Signore*, una volta in san Domenico, deve rappresentare l'imprescindibile punto di partenza per ogni ricerca storica sul ritratto pittorico napoletano del secolo XVII, il destinatario della medesima opera offre dal canto suo giustificazioni niente affatto insignificanti a chi voglia servirsene come di introduzione a quella stessa ricerca, affrontata non piú dal punto di vista degli artisti bensí da quello dei committenti e di coloro che sono stati ritratti.

Non è infatti un caso che i de Franchis appartenessero a quella classe di avvocati e giureconsulti la cui vertiginosa ascesa sociale, dalla fine del Cinquecento in poi (attuata soprattutto mediante il raggiungimento di alcune delle piú alte cariche della gerarchia amministrativa e giurisdizionale del Viceregno) si può dire abbia avuto inizio prima con Vincenzo (fig. 4) poi con Tommaso e Lorenzo, nonché con l'arcivescovo di Capua, Girolamo e quindi con Giacomo, consigliere regio e il responsabile dell'acquisto del feudo di Taviano.

Come immediata affermazione di questo « potere » deve considerarsi la committenza di un'opera al Caravaggio, il pittore piú famoso del tempo, e di lí a qualche anno l'acquisto della cappella in San Domenico Maggiore e la elevazione dei due sepolcri monumentali a Giacomo (fig. 5) e a Vincenzo (fig. 6) il piú prestigioso rappresentante della famiglia, autore delle famose *Decisiones Sacri Regi Consilii* stampate anche a Venezia e Francoforte e tradotte in piú lingue. I de Franchis adottano un cerimoniale comune alle piú antiche famiglie di seggio, le cui cappelle gentilizie, proprio in San Domenico, erano quasi un diritto connesso al rango; anzi la decorazione della Cappella de Franchis è molto piú ricca di quella dei nobili di seggio¹⁹.

Lo strapotere del ceto dei giurisperiti, su cui le importanti teorizzazioni di Raffaele Ajello e dei suoi allievi, Rovito, Mazzacane e Cernigliaro, giunse quasi a scavalcare quello della stessa nobiltà di seggio, con la cui immagine del resto, i nuovi potenti aspiravano ad identificarsi non solo attraverso l'acquisto di titoli nobiliari (i de Franchis ad esempio acquistarono il feudo di Taviano e in seguito furono per disposizione regia « creati » *marchesi*) ma anche e soprattutto con l'appropriazione di consuetudini e pratiche sempre reputate prerogativa esclusiva delle grandi famiglie aristocratiche e con l'assimilazione di atteggiamenti mentali e comportamenti finora tipici delle discendenze di origine remota.

Questi nuovi atteggiamenti dell'alta borghesia, per di piú nobilitata, presentano svariate implicazioni con il mondo dell'arte; fra

¹⁹ V. PACELLI, *Nuovi documenti su Caravaggio a Napoli*, in « Napoli nobilissima », XVII (1978) 2, pp. 57-67, cfr. la nota sui de Franchis.

le tante, di estrema rilevanza la « istituzione » del ritratto, specchio fedele del costume contemporaneo e nel contempo fortunata occasione di cimento per le ardite sperimentazioni dei maestri della moderna tendenza naturalistica.

Connessa a questa pratica segue poi, quella dell'acquisto, della concessione di cappelle da sempre prerogativa assoluta della nobiltà, dove il ritratto in marmo trova larghe applicazioni. Dal punto di vista della qualità, nella Napoli seicentesca, cultore del genere della ritrattistica fu Carlo Sellitto, la cui sorte, paradossalmente infelice circa la sopravvivenza dei suoi tanti ritratti, (circa cinquanta opere attestate dai documenti di archivio) e dei quali non un solo esempio è oggi conosciuto dagli studiosi, non può tuttavia sviare il nostro discorso dalla possibilità di considerare comunque le alte doti di « ritrattista della persona » quale fu certamente Sellitto, per ciò che risulta dalle sue tele superstiti a carattere più generale²⁰.

Ad avviare Sellitto alla ritrattistica era stato certamente il suo primo maestro Louis Crois, fiammingo come tanti altri pittori residenti a Napoli, ma è altrettanto certo che in seguito Carlo fece tesoro della lezione del Caravaggio e dei ' ritratti ' che il lombardo inseriva nelle sue tele. Una grande impressione Sellitto dovette riportare della visione dell'autoritratto (fig. 7) che il Merisi lasciò come figura di fondo fra gli assistenti del *Martirio di Sant'Orsola*. La tela per Marcantonio Doria fu dipinta qui a Napoli nel 1610 e Sellitto e gli altri ' caravaggeschi ' più vicini al maestro come Battistello, Vitale, Finson dovettero non solo vederla ma anche studiarla per i nuovissimi apporti d'un'intensa ricerca. Anche se non si conservano ritratti ufficiali e singoli dipinti da Sellitto, un esempio della sua capacità di cogliere le peculiarità del volto e dell'espressione umana nelle loro varietà e con i loro sentimenti possiamo intuirlo attraverso la *Santa Cecilia* (fig. 8) dipinta nel 1613 per la Chiesa di Santa Maria della Solitaria.

La produzione sellittiana si impone all'attenzione degli studiosi del ritratto non solo per la sua vastità, ma anche per il tipo di caratterizzazione sociale della sua committenza.

Gran parte dei ritratti dei committenti di Sellitto appartengono dunque a quella nuova nobiltà che si inserisce ai livelli più alti della burocrazia e della magistratura. Per lo più essi ricoprivano cariche nell'apparato burocratico legale e amministrativo: Fulvio di Costanzo, Antonio Caracciolo sono reggenti nel Consiglio Collaterale che, come è noto, costituiva il culmine della carriera

²⁰ AA.VV., *Carlo Sellitto*, mostra didattica, Napoli, 1976. Si veda la lunga serie dei personaggi ritratti dal Sellitto, che, in questo genere, spaziava nei ceti sociali più disparati a testimonianza della attualità della ritrattistica.

burocratica. Tale nomina, operata con criteri esclusivamente politici, era compito del governo centrale di Madrid e perciò bisognava godere di grande influenza anche in ambito madrileno oltre che in quello napoletano.

Per questo motivo il di Costanzo e il Caracciolo furono particolarmente favoriti in quanto discendenti di antiche famiglie togate molto note e di avvocati di seconda e terza generazione; per il Collaterale che aveva una funzione di controllo dello stesso viceré, non si poteva scegliere altrimenti.

Nella committenza di Sellitto, quasi a dimostrazione del peso che andava assumendo il pittore in questo genere, troviamo inoltre il Consigliere del Collaterale Felice di Costanzo, il Consigliere dello Stato e Tesoriere Diomede Carafa, l'avvocato fiscale e uditore della Vicaria Giovan Battista Bilotta, impiegati nei regi tribunali come Gerolamo Naccarella.

Nella corsa ad accaparrarsi il ritratto di mano del Sellitto sull'onda del successo non mancano naturalmente i nobili di seggio, lo stesso Viceré conte di Lemos seguito da Matteo di Capua, principe di Conca e della principessa sua moglie, alcuni dei nobili mercanti lombardi della famiglia Cortone, il principe di san Severo, fino ad arrivare ad esponenti del ceto borghese e dell'ambiente militare sia spagnolo che napoletano.

La ragione dell'enorme successo ottenuto da Sellitto è complessa, altrettanto le ragioni che spinsero tanta numerosa committenza.

La nobiltà di antica data, quella di seggio e il Viceré, è ovvio, ambivano ad avere il ritratto su tela nella galleria del proprio palazzo come fatto di prestigio e di costume²¹; per i neo nobili vale

²¹ La ritrattistica fu esigenza molto sentita e costituì certamente un genere che impose agli artisti un apprendistato e un'esercitazione notevoli per apprendere tecnica e metodologia artistiche. Oltre a Sellitto, la cui carriera fu stroncata da una morte precoce, anche Massimo Stanzione fu eccellente ritrattista come prova la commissione che ebbe nel dipingere a fresco in una sala di Palazzo Reale detto dei Viceré fatta dal Conte di Ognatte « i ritratti di tutti i Signori Viceré che han governato il regno dal re Cattolico in questa parte e la maggior parte sono del pennello del nostro Cavalier Massimo... » (C. CELANO, *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della città di Napoli* (1692), Napoli, 1974, vol. V, pag. 1437). Lo Stanzione, come risulta da un documento da me pubblicato in *Affreschi storici in Palazzo Reale*, in *Studi sul Seicento Napoletano*, Milano, 1984, pp. 163 e n. 27, p. 529, fu impegnato a Palazzo Reale. I ritratti dei Viceré a Palazzo Reale sono andati distrutti o sostituiti ricoperti da affreschi settecenteschi, ma sulla bontà di Stanzione come ritrattista rimangono la *Dama anziana* del Prado, il *Jerome Bankes* di Kingston Lacy (Dorset), il *Viceré conte di Ognatte* e il famoso *Ritratto di donna con gallo* che ha avuto l'onore della controcopertina del catalogo e del manifesto della mostra *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* del 1982. Accanto a Stanzione, anche Battistello dovette essere un impegnato ritrattista se, come dimostra un documento dell'8 luglio 1625 ritrovato nei Giornali copiapolizze del Banco dello Spirito Santo presso l'Archivio

quanto si è detto a proposito della loro identificazione con la vecchia nobiltà e quindi con la riproposizione di tutto l'apparato, proprio di questo ceto.

Per quanto riguarda il committente borghese, invece, è possibile pensare che a monte della commissione vi sia quella volontà di voler trasmettere la propria immagine ai discendenti oppure il desiderio di rivedere le proprie sembianze dopo un certo numero di anni.

A questi problemi posti dal ritratto in pittura si collegano quelli presenti nella ritrattistica in marmo che decora le cappelle delle chiese più importanti della città. Anche in questo settore la nuova nobiltà magistratuale e forense e quella mercantile tentano l'assimilazione alla nobiltà di seggio che da sempre e per prerogativa di ceto aveva avuto in concessione le varie cappelle nelle chiese cittadine. Così mentre i de Franchis, gli Spinelli, i Carafa hanno in concessione le loro cappelle in san Domenico Maggiore e i Cortone, i Fontana, i Noris e Correggio, i Fenaroli, tutti imprenditori e nobili lombardi, grandi mercanti e cambiavalute prendono in concessione e decorano le cappelle in sant'Anna dei Lombardi, gli attivissimi banchieri Spinola e Costa fanno lo stesso in san Giorgio dei Genovesi. Ma più ricercata era la concessione di cappelle nei nuovi e importanti complessi religiosi cittadini e così i Borrello trovano spazio al Gesù Nuovo, Francesco Rocco alla Pietà dei Turchini, Giulio Mastrilli al Purgatorio ad Arco, gli Spinelli a san Pietro Martire, i Firrao in san Paolo Maggiore, il cardinale Filomarino ai SS. Apostoli e Annibale Cesareo alla Paziienza costruita con i propri guadagni e finalmente Giovan Camillo Cacace in san Lorenzo Maggiore di fronte alla cappella Buonaiuto, vedeva la sua cappella ristrutturata da gotico francese in barocco napoletano, senza dire che di lì a qualche anno Camillo Cacace avrebbe fatto erigere ancora una delle più belle chiese della città in luogo ameno e con bella architettura con i propri capitali: la chiesa di santa Maria ai Miracoli.

Anche questa era una tra le cerimonie più significative di scalata sociale e come abbiamo già più volte ripetuto di assimilazione all'antico ceto nobiliare. Il costo di queste cappelle, circa seicento ducati per la loro concessione, era elevatissimo, e una ristrutturazione con decorazione completa si aggirava intorno ai cinquantamila ducati.

Tale è ad esempio la spesa occorsa per la ristrutturazione della

Storico del Banco di Napoli, gli venne commissionato il ritratto di Giovan Pietro Lumelli affinché dopo la morte di costui se ne potesse ricavare l'effigie marmorea per il sepolcro da collocare nella sua cappella in Itri presso Gaeta.

cappella de Franchis in san Domenico Maggiore dove si lavorò dal '32 al '56 e dove i de Franchis dovettero pagare non solo la concessione ma anche la cappella che era privata e apparteneva ai Carafa.

Successivamente cambiarono questa cappella con quella degli Spinelli, l'ultima della navata destra della chiesa (con le spalle all'altare), per unirla architettonicamente ad una altra cappella che avevano ereditato dagli Aragona, e che era esterna alla chiesa, « per fare di due cappelle, una ».

Come è noto la cappella de Franchis è il doppio, come grandezza, di tutte le altre cappelle e prima di ospitare la statua della Madonna detta dello « Zio Andrea », aveva ospitato sull'altare maggiore la tela della *Flagellazione* che Tommaso de Franchis aveva commissionato nel maggio del 1607 a Michelangelo Merisi da Caravaggio²².

Anche per la cappella Buonaiuto in san Lorenzo Maggiore, lo spazio architettonico risulta essere il doppio, grazie all'abbattimento di un'altra cappella regolarmente acquistata dai Buonaiuto per far fronte alle esigenze di spazio per le scelte architettoniche fatte dall'architetto veneziano Giorgio Marmorano che, caso forse unico a Napoli, introdusse nella città soluzioni di stampo palladiano²³.

La ristrutturazione della cappella da parte dei Buoniuto iniziò nel 1629 e come si può vedere tuttora in san Lorenzo Maggiore, (anche con il recente ripristino dell'arco gotico poggiante sull'antica colonna ritrovata nella pavimentazione della cappella stessa) non fu assolutamente rispettato l'ambiente gotico preesistente e ciò in totale accordo con lo spirito dell'epoca.

Il secolo nuovo si apre alla ritrattistica monumentale con una opera ancora legata alla cultura artistica di stampo manieristico e coerente con l'ideologia della tradizione che non cederanno con resa incondizionata all'imminente attacco naturalistico. Sintomatico sotto questi aspetti è la personalità dell'artista non meno di quella del raffigurato. Il toscano Michelangelo Naccherino, epigone del decorativismo michelangiolesco, esegue il monumento di Fabrizio Pignatelli (fig. 9), gentiluomo di antica nobiltà, religioso controriformato e devoto e valoroso combattente. Nel corso del '600 la scultura napoletana si ricorderà spesso di questo prototipo e più volte *ne citerà* qualche aspetto. Il monumento terminato nel 1607 in bron-

²² V. PACELLI, *New Documents Concerning Caravaggio in Naples*, in « The Burlington Magazine », CXIX (1977) 897, pp. 819-829.

²³ V. PACELLI, *Giorgio Marmorano ingegnere e scultore nella Cappella Buonaiuto in San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi vari*, Milano, 1983, pp. 123-159.

zo, tecnica molto rara nella produzione della scultura napoletana anche nei decenni successivi, può dirsi coevo delle due statue anch'esse bronzee che il Naccherino eseguì per le cattedrali di Amalfi e di Salerno. Posto in un vano che termina in una conchiglia a ventaglio, la statua raggiunge una altissima vitalità artistica da porsi quasi certamente come il capolavoro della plastica naccheriana. La nobiltà del volto e della posa ricordano ancora molto da vicino gli elementi cavallereschi dichiarando efficacemente la nobile provenienza del personaggio, scandita dall'elegante armatura. Ciò che rappresenta una novità è di sicuro quel gestire, tendente al superamento dei limiti stessi in cui la tradizione cinquecentesca teneva la scultura. Questo eccellente bronzo mostra il Pignatelli inginocchiato in preghiera con la mano sinistra sul petto, gesto che invita il riguardante ad un sentimento di rispettoso ossequio per un personaggio ripreso in una posa di grande umiltà e devozione. Il moto della mano, che tante volte verrà imitato anche in sculture di differente destinazione, offre uno spunto estremamente interessante²⁴. Il monumento fu eseguito su esplicita richiesta del Pignatelli che dotato di un profondo senso della carità cristiana, svolse anche una intensa attività molto utile ai religiosi napoletani. Gli si deve la fondazione della cappella di Materdomini e l'annesso ospedale, il glorioso complesso dei Pellegrini. Più volte tra i governatori del Pio Monte della Misericordia, richiese, mentre era ancora in vita, e forse per un mal compreso senso della carità attiva, che gli fosse eretta a ricordo delle sue donazioni, una statua in bronzo o in marmo²⁵. Nel monumento non sono presenti, come invece accadrà ai borghesi nobilitati, tutti quelli elementi distintivi della nobiltà; in particolare il Pignatelli avrebbe potuto fregiarsi dell'emblema del Gran Cavalierato di Malta, della Croce di cavaliere di Gran Croce e del simbolo di Baglivo di Sant'Eufemia.

A questa iconografia, che sembrò assommare tutte le aspirazioni e i sogni più intimi della nuova classe borghese napoletana, si ispirò il Naccherino nel monumento eseguito per Annibale Cesareo.

Quest'ultimo monumento che Gian G. Borrelli²⁶ dice iniziato nel '12 e finito nel '13 è, secondo Nava Cellini²⁷, « la più significativa delle numerose immagini funebri dai volti come sigillati in una compunzione assorta ». Tuttavia ciò che è importante è la diffusa

²⁴ Per la vicenda attributiva e critica si confronti la scheda redatta da M. I. CATALANO nel catalogo della recente Mostra sulla *Civiltà del Seicento*, Napoli, 1984.

²⁵ G. ALISIO, *L'arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini*, Napoli, 1976, p. 23.

²⁶ G. C. BORRELLI, *Note per uno studio della tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in « Storia dell'arte », 1986, 54.

²⁷ A. NAVA-CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino, 1982, p. 117.

volontà di essere rappresentati con tutti gli onori del rango di appartenenza.

Il Cesareo²⁸ è uno dei piú facoltosi borghesi che abbia avuto disponibilità economiche rilevanti. Tale condizione sorretta da una cultura giuridica provata e da interessi umanistici da tutti riconosciuti, lo pose a livello di grande prestigio e rispettato soprattutto per la profonda religiosità, osservante degli insegnamenti della chiesa post-conciliare. Lo stesso atteggiamento di viva contrizione riflesso nella statua è segno di questa sua fede che lo accomuna nell'atteggiamento al *san Francesco* per la cappella Del Balzo in santa Chiara. Segretario del Sacro Regio Consiglio, aveva fondato l'ospizio della Cesarea, edificato la stessa chiesa e quella di santa Maria della Libera. Il suo monumento, in definitiva, viene eretto per le finalità che possiamo dichiarare affini a quelle che stavano alla base del monumento di Fabrizio Pignatelli! L'ideologia di fondo è la stessa e deriva dal concetto che la Misericordia, la Carità sono mezzi attraverso cui si ricava il premio. È, questo del Cesareo, concetto opposto alla non meritorietà delle opere di origine luterana, concetto che naturalmente la chiesa postconciliare combatteva duramente così come il monumento eretto ad una persona devota ricorderà l'uomo e le sue azioni ai posteri, così le opere sue saranno ricordate dalla chiesa e dai suoi ministri affinché quel fedele possa partecipare alla gloria eterna.

Ma intanto il Cesareo è un'altra pedina che muove alla conquista di un ruolo che presto vedrà la concorrenza di molti altri avvocati e giuristi e che infine assumerà quella egemonia di classe che la maggior parte degli studiosi sono concordi nel riconoscere: Cesareo, i rappresentanti della famiglia de Franchis, Scipione Rovito, Giacomo Mastrilli, Giovan Camillo Cacace, Francesco de Marinis sono solo alcuni dei personaggi che porteranno avanti l'ideologia della affermazione del loro cetto sociale, quello forense²⁹.

L'avvio è ormai dato: avvocati, magistrati, giudici, i depositari delle piú alte cariche burocratiche, ricchi borghesi aspirano a questa forma di promozione che appaga lo spirito attraverso l'evidenza della ritrattistica.

Cosimo Fanzago è uno degli interpreti di questa situazione ed egli stesso non saprà sottrarsi al bisogno dell'autoritratto: si pensi a

²⁸ Annibale Cesareo con la sua fondazione della chiesa di Santa Maria della Sapienza rappresenta uno dei rari casi di toponomastica in cui una chiesa viene ricordata ancora oggi col nome del suo fondatore: la Cesarea.

²⁹ Notizie storiche piú ampie su queste personalità e sui loro uffici, tratte da documenti d'archivio, sono raccolte nei volumi di V. I. COMPARATO, *Uffici e società a Napoli*, Firenze, 1974, e piú recentemente nel volume di P. L. ROVITO, *Repubblica dei togati, giuristi e società nella Napoli del Seicento*, Napoli, 1982.

quello splendido esemplare eseguito alla base della Guglia di san Gennaro.

Fanzago, dunque, noto per la sua statuaria e per la sua attività di decoratore, non poteva rimanere fuori dalle richieste per il monumento celebrativo: nel 1620 dovette eseguire, come è risultato dalla felice attribuzione di Ferdinando Bologna, *il monumento a Girolamo Flerio* (fig. 11). L'artista bergamasco si volge in questi anni verso soluzioni più dichiaratamente naturalistiche abbandonando i tratti manieristici della sua passata formazione.

Il Flerio unanimamente riconosciuto tra i giuristi più preparati « appartenne a quel cetto di uomini di toga, giuristi procuratori... che dominando o naufragando tra i cavilli della burocrazia, permisero alla borghesia meridionale, inetta altrimenti alla grande intrapresa economica ed al commercio, di compensare la inferiorità perdurante rispetto ai nobili ed ai baroni e di arrivare a porre in qualche modo le mani sulle leve della pubblica amministrazione »³⁰. Siamo intorno al 1954 quando Ferdinando Bologna esprimeva questo importante giudizio; da allora molte indagini sono state compiute, gli storici hanno studiato una vasta letteratura sull'argomento e soprattutto hanno interrogato tanti nuovi documenti che hanno loro consentito di verificare, approfondire e infine affermare che il cetto giuridico e amministrativo compie presto quel salto di qualità divenendo la vera classe in grado di controllare le leve del 'potere' nella capitale e nel Vicereame³¹.

L'ascesa delle famiglie dei magistrati, degli avvocati, dei burocrati, dei mercanti attivi e degli imprenditori coraggiosi è spesso collegata allo sfruttamento delle gabelle, ai prestiti ad usura, alla compravendita di beni fondiari e di feudi le cui condizioni di indebitamento, quando si verificavano, ne condizionavano la cessione a cifre molto convenienti. Tali condizioni erano conosciute dalla classe dei magistrati, che così, insieme coi loro familiari, parenti ed amici potevano compiere acquisti vantaggiosi. Si pensi all'acquisto del

³⁰ G. DORIA - F. BOLOGNA, *Mostra del ritratto storico napoletano*, Napoli, 1954.

³¹ Sul problema dell'assolutismo monarchico in rapporto al 'potere' ministeriale e togato cfr. la posizione di R. AJELLO in scritti come *Arcana Juris. Diritto e politica nel Settecento italiano*, Napoli, 1976, e dello stesso autore *Cartesianesimo e cultura oltremontana al tempo dell'« Istoria civile »*, in AA.VV., *Pietro Giannone e il suo tempo*, Napoli, 1980 e Id., *Potere ministeriale e società al tempo di Giannone. Il modello napoletano nella storia del pubblico funzionario*, Napoli, 1980. Sulla stessa linea cfr. i volumi di P.L. Rovito e di V.I. Comparato, già ricordati. Per una più moderna e giusta interpretazione del ruolo della nobiltà di seggio, dei nobili e della classe borghese cfr. G. GALASSO, *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino, 1975 e *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, 1982, diversamente orientati rispetto a R. VILLARI che ha posto sul piano della discussione l'ipotesi d'un processo di 'rifeudalizzazione' della società vicereale cfr. *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Bari, 1967.

ducato di Ascoli per poche migliaia di ducati da parte del de Franchis, su suggerimento di Tommaso, Presidente del Sacro Regio Consiglio³². Sono convinto che un'indagine sistematica negli archivi cittadini darebbe ulteriori ed interessanti risposte sull'ascesa sociale della classe borghese. Il solo esempio di Tommaso de Franchis, studiato a fondo, e quello di Bartolomeo d'Aquino, fatto conoscere da un preciso saggio di A. Musi³³, non possono consentire esaurienti elementi per affermazioni di carattere generale. In definitiva non sono pochi casi che determinano la generalizzazione di una situazione sociale di tutta un'epoca. Tuttavia queste situazioni non sono diverse da altre che vogliamo presentare per tentare un bilancio. Assai simile alla vicenda dei de Franchis, ma piú emblematica nel senso del benessere economico, è quella di Giovan Camillo Cacace, che a sua volta non sarà differente da quella dei Buonaiuto o di Gaetano Argento.

Con tratti stilisticamente assai vicini a quelli espressi dal busto del Flerio si presenta questo ritratto di Domenico Fontana (fig. 12), l'architetto del Viceregno, oggi nel portico della Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, dopo che l'edificio che per due secoli lo aveva ospitato, l'antica chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, venne distrutta da un terremoto al principio dell'Ottocento. L'architetto romano che tanto credito aveva trovato nella chiesa della nazione lombarda per le sue piú antiche origini, appunto lombarde, è qui ritratto con la prerogativa che compete al suo rango e alla sua professione. A questo tipo di ritrattistica che definirei ancora tradizionale, anche se tenta la caratterizzazione e l'introspezione psicologica, vorrei legare poi questo interessante ritratto di uno dei personaggi piú noti nel campo della giustizia, Giovanni Battista Migliore (fig. 13). Il suo monumento è nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, uno dei massimi templi napoletani, in cui s'è svolta tanta storia della nostra città, ora ridotto a un deposito di macerie, con opere asportate, cappelle defraudate di ogni ornamento (in quella dei Migliore mancano addirittura le lapidi), tombe profanate.

Il Migliore riuscì a farsi riconoscere una parentela coi nobili fiorentini Del Migliore³⁴. La prassi, molto seguita, è il segno di quella insoddisfazione di fondo che spinse quasi costantemente questa classe a comprare feudi e titoli nobiliari per vincere quel naturale senso di inferiorità che sempre ne ha connotato il rapporto nei riguardi della nobiltà di nascita. Questa a sua volta non ha mai

³² V. PACELLI-A. BREJON DE LAVERGNEE, *op. cit.*

³³ A. MUSI, *Finanze e politica nella Napoli del '600: Bartolomeo d'Aquino*, Napoli, 1976.

³⁴ V. I. COMPARATO, *op. cit.*, pp. 103-104.

accolto nelle sue file i neo-nobili anche quando costoro con matrimoni di comodo o con forti somme di danaro l'hanno salvata da situazioni di grande difficoltà quasi sempre di natura economica.

Una vicenda, ma è meglio dire, una personalità senza dubbio rilevante per le vette che essa toccò, per i fatti di cui fu protagonista e per le situazioni che attraversò e che sono riferibili a quanto finora osservato, è quella di Giovanni Camillo Cacace³⁵.

Questi nacque a Napoli nel 1578 da padre stabiese che fu ricordato poi dal figlio come avvocato di buone lettere e di buona fama. Alla prematura morte del genitore fu proprio lo zio materno Giuseppe de Caro, di cui farà fare poi il ritratto nella sua cappella, che lo avviò e lo seguì negli studi e nel 1627 gli lascerà una cospicua eredità. Attraverso gli studi propri del ceto forense giunse alle supreme dignità della magistratura rendendosi, agli occhi del D'Andrea, tra i più meritevoli e un esempio tra i più alti dei togati che raggiunsero il reggentato, pur non appartenendo al numero dei cavalieri di piazza. Formatosi prima al Collegio gesuitico della Conocchia e poi all'Università di Napoli, i suoi interessi si volsero anche a problemi teologici e letterari, un tipo di cultura abbastanza frequente tra i grandi magistrati del Seicento penetrati fino in fondo di cultura classica. Il Cafaro lo elogiava massimamente per queste doti e Antonio Basso, poeta repubblicano, nel 1647 ne mise in evidenza l'eccellenza poetica. Non furono giudizi di parte, elogi di avvocati amici: nel 1613 era già tra i primi soci dell'Accademia degli Oziosi fondata appena due anni prima dal Manso. Nell'avvocatura, a dirla con il D'Andrea, dimostrò « eloquenza più regolata che abbondante »³⁶. Anche il Cacace, come tante personalità di cultura con una posizione economica florida ed apprezzate e temute per la carriera prestigiosa, manifestò una religiosità quasi bigotta di stretto stampo controriformato che lo accomuna ai De Franchis e che per il Celano rappresenta un esempio tipico della pratica religiosa del tempo. Il Capecelatro ne ricorda i modi rustici e quasi insolenti, e in sostanza si avvicina al giudizio che su Camillo Cacace avevano dato il Toppi e il D'Andrea, che lo definiscono uomo intransigente e con « tratto di uomo zotico e di genio tetro e niente accomodato per la società civile ». Ma le doti di Camillo nell'avvocatura furono presto messe in evidenza attraverso importanti processi; il Capaccio riconosceva tali meriti che non poteva formulare se non in termini di iperbole letteraria. Infatti

³⁵ Sulla personalità del Cacace si confronti la esauriente voce apparsa sul *Dizionario Biografico degli Italiani* nel 1972, curata da A. MAZZACANE nel vol. XV, pp. 740-742.

³⁶ F. D'ANDREA, *Avvertimento ai nipoti*, in N. CORTESE, *I ricordi di un avvocato napoletano del Seicento*, Napoli, 1923.

dichiarò che il Cacace avrebbe potuto « rifare il corpo dello jus civile » se questo fosse andato perduto³⁷.

Nel 1631 fu nominato avvocato fiscale della Real Camera della Sommaria. Per questo suo ufficio intraprese una contesa in materia di « precedenze » con un altro grande avvocato, Giulio Mastrilli, fiscale della Gran Corte della Vicaria. Siamo nel momento più fortunato dell'avvocatura napoletana che coincise con gli inizi della felice carriera del Cacace. Ben presto divenne tra i personaggi più importanti nella magistratura e ciò gli consentiva di affermare che « non vi era stato signore del Regno che non fosse venuto nella sua casa a prendersi le consulte »³⁸.

Nel 1634 era già Presidente della Sommaria, ed è del '38 il noto episodio che fece tanto scalpore nella capitale del viceregno; episodio importante non solo per i personaggi protagonisti della vicenda ma perché sotto l'aspetto più specificamente politico, infatti, investiva i rapporti tra Napoli e Spagna e in particolare i rapporti tra il governo vicereale e la nobiltà feudale.

I fatti sono questi. Nel momento di maggior tensione tra la Corte e i feudatari del regno a causa della rinnovata aggressività di quest'ultimi nel tentativo di estendere le proprie prerogative e per la contemporanea richiesta da parte vicereale di un nuovo, straordinario donativo, il Cacace fu gravemente oltraggiato da Francesco Spinelli marchese di Fuscaldo. La denuncia del magistrato nei confronti del marchese fu inviata a Madrid. Lo Spinelli venne arrestato, ma dopo un breve periodo di carcerazione fu messo in libertà perché il viceré, nel corso di una riunione del Collaterale, rifiutò di prendere più severi provvedimenti. Ciò mentre il ministro spagnolo Alonso de la Carrera era decisamente preoccupato per la grave offesa subita dal Cacace che, come rappresentante degli interessi della corona di Spagna, nella vicenda costituiva di riflesso una prova precisa per un'accusa di lesa maestà. Se non si provvedeva a far rispettare i difensori del Regno, come potevano essi a loro volta esercitare il proprio potere negli interessi spagnuoli?

In questa circostanza il duca di Medina moderò molto il tono della controversia e facendo perno sui meriti della famiglia Spinelli, ricordò la sua unità che né i Carafa né i Caracciolo erano riusciti a mantenere.

In sostanza nella vicenda Cacace-Spinelli emersero due aspetti, l'uno riguardava il ruolo della giustizia, l'altro gli interessi del governo vicereale.

Ragioni di opportunismo insomma, e quindi le convenienze di

³⁷ G. C. CAPACCIO, *Il forastiero*, Napoli, 1630.

³⁸ Cfr. A. MAZZACANE, *op. cit.*

governo lasciarono impunito il marchese di Fuscaldo indebolendo allo stesso tempo l'operato della giustizia. È significativo che l'anno successivo sarà proprio Francesco Spinelli a svolgere in parlamento la relazione favorevole al « donativo », ottenendo quel consenso fino ad allora negato.

Nei momenti che precedettero i moti rivoluzionari del 1647, Giovan Camillo Cacace assunse di fatto un atteggiamento favorevole al baronaggio e, sebbene considerato fedele agli spagnoli non dovette negare delle simpatie al partito aristocratico filofrancese, se nel '47 il duca di Guisa lo nominò luogotenente della Sommaria e ancora nella commissione dei giuristi dai quali si aspettava il rigetto della proposta formulata dalla piazza di nominare un Senato.

Se poi non accettò la nomina a reggente del Collaterale fu perché non volle lasciare Napoli in un momento così delicato, anche se molti studiosi fanno ancora riferimento al fatto che Cacace rinunciò alla prestigiosa carica per il suo carattere schivo e chiuso. Comunque andarono le cose un fatto va considerato, che proprio nelle circostanze dette egli, molto probabilmente, volle più di ogni cosa affermare l'autorità che gli derivava dalla sua disciplina posta al di sopra degli interessi di parte. Non si può tralasciare, inoltre, di indicare gli enormi interessi che lo legavano alla capitale del viceregno: era proprietario di numerosi immobili, era governatore dell'Arrendamento della farina (la più ricca tra le gabelle), era delegato ai Regi Lagni, compartecipe dell'Arrendamento di quattro carlini per tomole di sale, compartecipe di un carlino a staio di olio, di due carlini per la frutta e a grana dieci per tomolo di farina³⁹.

Come si vede, i cespiti di guadagno del Cacace erano veramente notevoli, nonostante le rendite perdute nei tumulti masanieliani (come egli stesso ebbe a dire), se si considerano inoltre le entrate relative ai suoi uffici legali.

Sopravvissuto alla rivolta del 1647-'48, non solo fisicamente ma anche nella carica di Presidente della Regia Camera della Sommaria, nel 1655, un anno prima della morte, fu eletto Reggente dello stesso consiglio.

È proprio in questi anni che, con lo stesso impegno portato nell'avvocatura di Stato, si dedica al progetto di realizzare un monumento tra i più belli della città: la cappella Cacace in san Lorenzo Maggiore, una Cappella tutta ornata di marmi mischi, di affreschi, di tele e di statue in marmo; una realizzazione tra le più suggestive del periodo barocco.

³⁹ Queste inedite notizie sono emerse da un controllo effettuato su C. Cacace quale cliente degli antichi Banchi napoletani nei volumi di Bancali conservati presso l'Archivio storico del Banco di Napoli.

Ciò che costituisce un caso eccezionale, se non unico, è la realizzazione nello stesso spazio architettonico di quattro sculture marmoree: la statua di Vittoria De Caro (fig. 14), madre di Giovan Camillo, le statue di Francesco Antonio (fig. 15) e di Giuseppe De Caro, zii del medesimo e infine la statua dello stesso Giovan Camillo.

Proprio con la statua del Cacace (fig. 16) il Bolgi ha creato un capolavoro in assoluto. Lo scultore carrarese ha colto, con rara perizia e con arte, caratteristiche che vanno ben al di là della sola resa formale. Il movimento, il panneggio ampio e naturale e la somiglianza fisiognomica di gran livello qualitativo, sono solo dei mezzi per fissare per sempre il carattere, le doti spirituali e morali, la cultura, l'intelligenza e la furbizia di uno dei più grandi magistrati del suo tempo che aveva costituito un punto di riferimento nella amministrazione della giustizia e nell'interpretazione delle leggi. Non è affatto improbabile che in quel sorriso bonario e pensoso, in quella fronte alta e ancora ricca di folta capigliatura opportunamente mossa nello stesso modo della decorazione marmorea retrostante, nel volto dai curatissimi baffi segnato da una tranquilla pinguedine che appesantisce nobilmente il fisico ormai appagato dai tanti successi professionali negli scontri con Scipione Rovito o con Giulio Mastrilli, il Bolgi abbia voluto e saputo immortalare, ad altissimi livelli di qualità, quell'immagine del Reggente quale si era fissata sulla considerazione dei suoi contemporanei.

Recentemente Roberto Pane⁴⁰ si è occupato della cappella Cacace dando ampio risalto agli artigiani dell'« allustrare, annettare, polizzare » che fortunatamente « ripescati » da documenti di pagamento, sono stati giustamente apprezzati per la loro opera nel rendere puliti e brillanti lapislazzoli, agate, ametiste, onici, madreperle, che sapientemente commessi nel marmo fanno, ancora oggi, sfoggio della loro bellezza. Si pensi alla loro sfavillante lucentezza quando queste operazioni, da tempo ormai in disuso, venivano regolarmente compiute. Insieme all'importante apertura sul ruolo di questi artigiani, e a quella più ampia sui marmorari, il Pane arricchisce il contributo sulla cappella Cacace di alcuni documenti inediti. Uno di questi è un pagamento del 17 luglio 1652 e riguarda « il pittore Niccolò Tozio (sic!) De Simone » sul quale lo studioso napoletano riporta inoltre la testimonianza del De Dominici che, come è noto, lo cita come Niccolò de Simone. Precisiamo subito che le indagini su questo artista e l'inedita indicazione da me ritrovata e di cui si dirà tra poco, lo indicano come Niccolò Lozet de Simone.

Andando a rileggere il documento pubblicato da Roberto Pane,

⁴⁰ R. PANE, *Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago*, in AA.VV., *Seicento napoletano, arte, costume, ambiente*, Milano, 1984, pp. 100 sgg.

ritrovato però da Vincenzo Rizzo, si è accertato che da parte di quest'ultimo vi è stata una errata lettura e il nome dell'artista nei documenti originali è scritto invece Nicola Lozet de Simone. Ricordando un recente contributo sul pittore dovuto a Magda Novelli Radice⁴¹, c'è da portare avanti l'ipotesi quasi sempre avanzata, ma mai esplicitamente dichiarata, che l'artista possa essere fiammingo.

Le sculture della cappella Cacace sono state anche oggetto di studio da parte di un giovane studioso, in occasione della recente mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*. In questa occasione è stato anche esposto lo splendido ritratto di Giovan Camillo Cacace. I due contributi, quello del Pane e questo del Lattuada⁴², si sono, possiamo dire, incrociati senza che nessuno dei due abbia potuto giovare delle conoscenze, delle esperienze e delle novità dell'altro; per fortuna alla base c'erano gli importanti documenti pubblicati dal Filangieri e dal D'Addosio e inoltre l'attribuzione delle sculture stesse era stabilita con certezza dalle firme di Andrea Bolgi.

Comunque la ricostruzione della cappella, in entrambi i contributi, contiene degli elementi di novità. Di quelli di Roberto Pane abbiamo già parlato, ma occorre aggiungere che la lettura dell'ambiente architettonico è condotta con rara perizia dall'esperto studioso dei nostri monumenti.

Ci resta da riferire di quelle del Lattuada, che ha colto bene il fatto che il Cacace ambisse ad una realizzazione di cui aveva esatta consapevolezza e per questo puntò sul genio regista del Fanzago.

I motivi della committenza al Bolgi, invece, sono testimoniati dall'importantissima fonte che per lo studio dei nostri monumenti continua ad essere Carlo De Lellis a cui va dato sempre più credito. Forse De Lellis, come giustamente osserva il Lattuada, « aveva appreso di persona che attorno all'opera commissionata da Cacace c'era stata una eccezionale promozione culturale. Ciò è provato dalla pubblicazione nel 1654 dei *Poetici applausi alle glorie di Andrea Bolgi*, curati dal poeta marinista Francesco Antonio Cappone, che raccolse numerosi componimenti di membri dell'Accademia degli Oziosi. Ben quattro dei venticinque sonetti alludono specificamente ai ritratti della Cappella De Caro-Cacace. La definizione di Bolgi quale « *Anfione* di questo secolo », si deve al de Lellis dopo la lettura di questi *Poetici applausi* dove, inoltre, lo scultore è celebrato con i tipici encomi della retorica marinista.

Il tramite Bolgi-Cacace può essere stato Cappone, perché questi

⁴¹ M. NOVELLI RADICE, *Appunti per il pittore Niccolò de Simone*, in « Napoli nobilissima », XVII (1978), pp. 21-29.

⁴² Le schede critiche delle sculture della cappella sono raccolte nel catalogo della recente mostra sulla *Civiltà del Seicento* (Napoli, 1984), pp. 160-162, e sono state redatte da R. LATTUADA.

facente già parte della cerchia del cardinale Filomarino (come del resto lo scultore), era come il Cacace, accademico ozioso.

Va escluso per motivi che chiariremo in un prossimo lavoro sulla cappella Cacace, come non si possa accogliere, il suggerimento della Nava Cellini⁴³ sulla possibilità che Fanzago avesse collaborato perfino al disegno e alla progettazione generale delle figure. Per la esecuzione delle statue, datate e firmate, il Lattuada non era a conoscenza del pagamento noto invece a Roberto Pane; quest'ultimo poi aggiunge ancora alcune notizie sulla decorazione pittorica della stessa cappella, su cui siamo in grado di portare ulteriori elementi.

Innanzitutto la cappella fu l'ultima di quelle cedute dai padri conventuali di san Lorenzo al duca di Termoli nel 1539. Conosciuta prima col titolo di Santa Margherita, fu concessa nel 1570 a Francesco Antonio e a Giuseppe De Caro, zii del reggente Giovan Camillo Cacace e al quale pervenne per successione alla madre Vittoria De Caro. Da allora fu dedicata al Rosario. Il Filangieri che ci ha trasmesso queste notizie, ci ha anche informato del fatto che mentre si facevano i lavori in san Lorenzo gli arredi della Cappella furono trasportati in altra cappella della cattedrale di Castellammare di Stabia⁴⁴. Molte altre notizie inedite, che a volte confermano quelle già conosciute, si ricavano dal testamento del Cacace che fu redatto dal notaio Giovan Battista Brancale il 2 agosto 1649. Una copia di questo testamento si conserva presso l'archivio del Pio Monte della Misericordia. Esso è ricco di molti codicilli e a foglio 72 tergo si legge: « Nel primo codicillo ho largamente parlato della cappella del SS. Rosario in san Lorenzo. Trovandosi detta cappella molto ricca di ..., lavori di marmi commessi, resta da finire. Dopo Cosimo avrò da fare l'apprezzo conforme al primo codicillo, il contratto fu fatto nel settembre 1646 dal notaio Giulio D'Avonola, Cosimo si impegnava a far dipingere la cupola a Massimo Stanzione con l'Assunzione e gli ornamenti di marmi finiti a mano di Viviano. Il Massimo voleva almeno 600 ducati e essere pagato da chi voleva la pittura. La pittura passò a Niccolò Lozet di Simone, pittore famoso, il quale si contentava di ducati 300; conforme il contratto del notaio Gio Carlo Piscopo, che ha ricevuto per Banco di san Giacomo ducati 100 a conto. La icona che dovrà porsi in detta cappella del SS. Rosario fatta da Stanzione già è stata pagata e si

⁴³ A. NAVA-CELLINI, *La scultura dal 1610 al 1652*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, 1972, pp. 783-825. In verità la studiosa nel suo contributo più recente per la collana dell'Utet e qui già citato non ha più riproposto la ipotesi della collaborazione tra Fanzago e Bolgi. Il Lattuada riprende quindi un'idea che la studiosa sembra non aver più raccolta.

⁴⁴ R. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli, 1883, vol. II, pp. 161-165-225-231.

conserva dentro la sagrestia di san Lorenzo rinchiusa dentro tavole, li quindici misteri del Rosario li quali si poneranno intorno alla detta cona e sono similmente finiti e sono in casa mia. La cancellata pure finita è di Bartolomeo Rapi, lo stucco di Silvestro Faiella le statue sono da fare. Due le più grandi quali sono del quondam Giuseppe De Caro e della quondam Vittoria De Caro mia madre si sono date a fare ad Andrea Bolgi come è stato stipulato nel mese di febbraio 1652 per mano di notaio Gio Carlo Piscopo et si sono pagati in conto ducati cinquanta per Banco di San Giacomo per l'altare due piccole che sono la testa del quondam Francesco Antonio De Caro mi zio e la mia la farà il cavaliere Giuliano Finelli il quale già ha fatto in carta il disegno della mia testa. Però se lo detto Giuliano venisse in Napoli a farle tra lo tempo nel quale detto Andrea Bolgi farà le dette due statue della mia madre e del quondam Giuseppe e se ritroverà haverle finite, l'altre due quali doveva fare il detto Giuliano, si facciano dal detto Andrea, se averà fatte le prime o a soddisfazione mia o dopo la mia morte a soddisfazione degli esecutori del mio testamento o pure si faranno fare da altro scultore il migliore che si possa avere a ciò non ritardi li finirsi della cappella... »⁴⁵.

Appare subito evidente che il Cacace pur volendo che si decorasse ogni angolo della sua cappella con la realizzazione di ben quattro statue, stava ben attento ad amministrare saggiamente il suo patrimonio, tanto che alle esagerate richieste di Massimo Stanzione preferì quelle più economiche di Niccolò di Simone. Per quanto riguarda Fanzago, la sua opera, certamente importante, è relativa al coordinamento decorativo, alla sistemazione finale, insomma alla supervisione, com'è stato affermato in più punti nei documenti esaminati.

Venendo poi ai rapporti tra il Finelli e il Bolgi, non può passare inosservato il destino sfortunato del primo scultore: a Roma, presso Gianlorenzo Bernini, il Finelli sarà soppiantato dal Bolgi, e qui a Napoli i disegni che egli eseguì per il Cacace e Francesco De Caro serviranno, forse, al Bolgi come punto di riferimento per la realizzazione dell'opera. Ma è comunque superfluo ricordare che Giovan Camillo aveva stima di entrambi gli artisti.

Non è stato ancora valutato con tutto il peso che merita il ruolo avuto dalla religione cattolica di stampo controriformato sulle decisioni, sulle azioni, sulle idee e sul comportamento pubblico e privato all'interno delle classi sociali della Napoli seicentesca. Cosa fece maturare la decisione da parte di Giovan Camillo Cacace di affidare in gestione la sua ragguardevole fortuna al Pio Monte

⁴⁵ A.P.M.M., Cart. B. Rub. n. 21, carte 36-37; eredità G. C. Cacace, 10 Aprile 1657.

della Misericordia, affinché questo erigesse un monastero femminile che accogliesse fanciulle nobili che obbedivano alla regola di San Francesco? Si può considerare questo comportamento come un modo di assimilarsi alla nobiltà? Un uomo di tanta cultura laica, di così vasta preparazione e di pronta intelligenza, che proprio dal suo passato di studioso e dai suoi successi ed 'affari' conseguiti nella vita giuridica e borghese, aveva raggiunto tanta fortuna e prestigio, è assai strano che nel momento di fare un bilancio della propria esistenza, lasci tutto quello che con tanta cura ha guadagnato, a scopi esclusivamente socio-religiosi, se non crede fermamente in quei principi cristiani e cattolici.

Questo esclusivo sentimento religioso non era solo del Cacace: abbiamo avuto modo di sperimentarlo nei sette fondatori del Pio Monte della Misericordia, in particolare in Giulio Cesare Sersale, l'anima « candida » della giovanile formazione filantropica, che donò tutto ai poveri facendosi chierico regolare mentre la moglie vestiva i panni di terziaria francescana⁴⁶. Si pensi alle pratiche assistenziali che i nobili di seggio compivano verso i malati dell'Ospedale di Santa Maria del Popolo agli Incurabili solo per obbedire al precetto evangelico. Sorretto dalla stessa fede che non consentiva tentennamenti Gaspare Roomer donò le sue straordinarie fortune al convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, per la quale santa nutriva una grande venerazione! Non so dire se questo modo, se questo comportamento fosse dettato da profonda convinzione religiosa, come pure s'è trovata testimonianza, o se tali sentimenti fossero solo una moda o peggio una finzione, una mera forma per proporre di sé una certa immagine, né se ciò fosse esclusivo della nobiltà e perciò seguito come moda dalle altre classi sociali. Sono fatti e avvenimenti che bisognerà studiare meglio. Personalmente credo che queste donazioni a confraternite laiche o religiose o a istituzioni che si susseguono con tanta rapidità sono connesse ad un credo religioso, quasi un fanatismo, di totale adesione ai principi controriformati della chiesa postconciliare. Una specie di fanatismo che occorrerà chiarire ma che è certamente una componente della vita e della pratica religiosa del Seicento napoletano che senza differenza alcuna di classe socio-politica di appartenenza connota i nobili, gli uomini di cultura, i magistrati, gli artisti, gli artigiani, il popolo minuto. E ciò prima e dopo la rivoluzione, prima e dopo la crisi dei primi anni quaranta, prima e dopo la peste.

È ormai penetrata nella coscienza d'una gran parte degli studiosi della situazione napoletana l'affermazione di G. Galasso sulla constatazione che dopo la peste i responsabili della burocrazia, gli

⁴⁶ V. PACELLI, *Caravaggio, le sette opere di Misericordia*, Salerno, 1984.

avvocati, la classe degli uomini di legge, « si qualificava come forza con cui era necessario fare in ogni caso i conti »⁴⁷. E ciò sia da parte della corona, se si voleva governare con efficacia, sia da parte degli altri ceti sociali se si voleva trovare un'adeguata mediazione ed espressione politica e amministrativa della propria presenza crescente o declinante che fosse. « Insomma se il potere regio aveva bisogno del danaro derivante dalla venalità degli uffici, i 'civili' desideravano un'affermazione attraverso la carriera, e infine i mercanti badavano al riconoscimento del loro potere economico lasciando la politica ai togati »⁴⁸.

La statuaria monumentale nel Seicento nelle cappelle e le loro decorazioni in commesso marmoreo, gli affreschi, le tele, gli ornamenti in stucco si perpetuano senza soluzione di continuità sia come affermazione dell'antico rango nobiliare e del suo ancora indiscusso e inalterato potere, che come appannaggio della nuova classe e del suo potere da poco raggiunto. Ciò è confermato dalla realizzazione, quasi coeva, di monumenti come la cappella dei Firrao, una delle famiglie più aristocratiche del Regno, in San Paolo Maggiore, dei busti dei d'Aquino, i più abili e ricchi mercanti del Regno nella loro cappella in Santa Maria la Nova, in una chiesa dove si annoverano cappelle e monumenti dedicate a personalità di spicco come quella di Consalvo di Cordova, il famoso « gran capitano » tanto caro ai napoletani e in San Lorenzo Maggiore la cappella Cacace-De Caro e quelle di F. Buonaiuto e di C. Laguna borghesi e togati tra monumenti sepolcrali angioini.

Così, senza la pretesa di aver posto neppure le premesse per la soluzione di un problema che si dovrà affrontare con maggiore scorta di notizie, si potrà partire da queste prime considerazioni sulla nascita della statua-ritratto o del ritratto commemorativo.

In definitiva attraverso una riproposizione che non ha nulla a che fare con le scelte artistiche o di gusto, il ritratto viene commissionato senza che potesse apparire come privilegio di classe. Lo stesso scultore farà il monumento al nobile di seggio o all'avvocato di grido: i tempi erano maturi per entrambi.

Col busto di Mattia Pironti (fig. 17) siamo, come la scultura chiaramente indica, alla presenza di una personalità del foro che non attenua il suo gesto o la sua forza oratoria, ma la esalta attraverso la mano appoggiata al petto e il portamento fiero della testa. Annachiara Alabiso, che ha studiato il busto in occasione della recente mostra seicentesca tenuta a Napoli, pone la sua esecuzione intorno agli

⁴⁷ G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, ne *La storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, 1972, pp. 730 sgg.

⁴⁸ G. GALASSO, *op. cit.*

anni Sessanta del Seicento e lo assegna assai convincentemente alla scuola di Giuliano Finelli⁴⁹. Alla giovane studiosa si deve anche la precisazione che il busto non è parte integrante del monumento di Mattia, che si trova a San Pietro Martire, ma fa parte di una memoria marmorea che il fratello volle dedicargli in Santa Maria del Presidio. Ai due fratelli Pironti si deve la riedificazione della chiesa e dell'annessa casa affinché, ancora una donazione « devota » rivolta ad ottenere gratificazioni attuali e future indulgenze, vi si ospitassero « ottanta donne scosse a penitenza dall'eruzione del Vesuvio ».

Qualche anno dopo il consigliere regio Giulio Mastrilli (fig. 18), dopo aver speso molte migliaia di ducati nella ristrutturazione della chiesa del Purgatorio ad Arco, si farà erigere ad imperitura memoria una statua nell'abside che lo riprende mentre è genuflesso come il nobile Fabrizio Pignatelli indiscusso prototipo di tanta scultura napoletana, dal monumento a Vincenzo Carafa a quello di Emanuel de Fonzega Zunica, a quelli dei Firrao e ancora a quello di Tommaso Blanch.

L'opera fu eseguita da Andrea Falcone intorno al 1664 e può definirsi un'evidente esaltazione di questo ceto che allunga e dirama le proprie radici in ogni nuova direzione all'interno della società napoletana del tempo.

Strettamente connessa con la statua del Mastrilli è quella di Francesco Rocco (fig. 19), il cui portato ideologico è rivolto ancora più esplicitamente all'affermazione della dignità del proprio ufficio. Il noto avvocato, pur dopo la confisca dei beni, per l'accusa di peculato e prevaricazione, sicuro della propria superiorità e ancora con una considerevole ricchezza economica, commissionò al maggiore architetto-decoratore del tempo, Giulio Mencaglia, la ristrutturazione del Cappellone di Sant'Anna alla Pietà dei Turchini. Gli eredi ricordarono il Rocco commissionando questa statua divenuta tra le più famose e allusive della professionalità di tutta una categoria o meglio di tutto il ceto forense. Lorenzo Vaccaro ancora giovane dette prova di aver compreso lo spirito che si voleva far esprimere e ciò fu possibile grazie all'abilità, alla bravura di uno scultore che tra poco, col ritratto di Donato Antonio de Marinis in Santa Teresa agli Scalzi, darà il meglio di se stesso. Il monumento a Francesco fu eseguito intorno al 1676⁵⁰.

L'affermazione della dignità nobiliare, intesa come prerogativa ancora inalterata del 'potere' nell'ambito del Regno e come esem-

⁴⁹ La scheda critica sulla scultura presente nel catalogo della mostra della *Civiltà del Seicento* è stata redatta da A. ALABISO nelle pp. 200-201.

⁵⁰ La scheda critica sulla scultura presente nel catalogo della mostra della *Civiltà del Seicento* è stata redatta da F. CHIURAZZI nelle pp. 227-229.

pio di forza in grado di contrastare sul piano ideologico l'avanzata della borghesia, ma poi sul piano pratico anche di convivere con essa, si attesta nella ritrattistica nobiliare. Il genere, mai dismesso, si trova a dover dividere uno spazio che era stato sempre suo con la nuova borghesia civile, con la classe degli avvocati e dei giuriconsulti e con i rappresentanti degli uffici venali e della burocrazia. A mio giudizio la nobiltà, per quelle che sono le indicazioni che ci possono venire dal mondo artistico, cede senza dubbio sul piano ideologico e su quello pratico la prerogativa di essere la sola ed unica forza in grado di opporsi e di contrastare la corona o di collaborare con essa alla gestione del potere. Ma più che una cessione da parte nobiliare, s'è trattato di una conquista autonoma da parte di questi ceti che hanno avuto sempre maggior autorità quando, attraverso la gestione di alcuni incarichi amministrativi e di giustizia hanno accresciuto i loro guadagni ed esteso il loro potere. La nobiltà continua a chieder cappelle in concessione e a vendere, a prezzo elevatissimo, quelle padronali, in quanto appunto il neo-nobile ambisce a raggiungere e ad eguagliare le prerogative di quello stato nei confronti del quale sentirà sempre nell'intimo un complesso di inferiorità per non essere nobile di nascita. Abbiamo visto che giudici ed avvocati e alta borghesia si concedono anche il privilegio della ritrattistica monumentale: ebbene, la statuaria si perpetua nella nobiltà di seggio senza soluzione di continuità, e il cardinale Filomarino contenderà a Roomer il ruolo di mecenate, anzi il grande mercante fiammingo sarà uno splendido collezionista per i suoi millecinquecento quadri ma non potrà mai assurgere al ruolo di mecenate che troviamo invece nel Filomarino o in un Marcantonio Doria o nei Medici o nel Marchese del Carpio.

Una riprova esplicita del valore nobiliare ancora intatto è nel busto in marmo di Carlo Andrea Caracciolo marchese di Torrecuso. Già Ferdinando Bologna aveva definito il marmo del Finelli come « uno dei documenti più parlanti del costume seicentesco »⁵¹.

Durante i due secoli della dominazione asburgica si formò nell'animo del baronaggio napoletano quel sentimento misto di devozione e di desiderio di autonomia ritenuto poi atteggiamento di fedeltà alla Spagna, come B. Croce ha indicato nella sua *Storia del Regno di Napoli*. In tutte le guerre combattute dalla monarchia spagnuola, e furono tante, in ogni angolo d'Europa e nelle terre d'oltreoceano si misero in luce cavalieri di ventura, ma soprattutto i giovani capitani napoletani, che quando l'occasione si presentò derogarono dagli usi del tempo se c'era da dimostrare crudeltà e rapacità. Tra questi Carlo Andrea Caracciolo marchese di Torrecuso,

⁵¹ F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 26.

nato nel 1583. Primo dei sette figli di Lelio dei marchesi di Vico, ereditò i possedimenti di Torrecuso nell'alto Sannio telesino e il connesso titolo. La lunga e aggiornata biografia di G. Benzoni nel *Dizionario biografico degli Italiani*, che si avvale tra gli altri testi del fioritissimo libro del 1694 dovuto al domenicano Filamondo, *Il genio bellicoso di Napoli*, e del contributo di Gino Doria, *I soldati napoletani nelle guerre del Brasile contro gli olandesi*, stampato a Napoli nel 1932, fornisce preziosi ragguagli sul nostro personaggio. Il marchese di Torrecuso fu assorbito quasi esclusivamente dall'attività militare: combatté prima nel Brasile per la liberazione di Bahia dall'occupazione olandese (1622), poi difese Cadice dagli Inglesi (1625), fu all'assedio della Roccella (1627), partecipò alle guerre di Germania, fu generale dell'artiglieria in Alsazia e nelle Fiandre e governatore della Franca Contea. Col grado di generale fronteggiò l'invasione del Rossiglione, liberò Orbetello dall'assedio di Tommaso di Savoia, ma qui contrasse la febbre malarica che fu causa della sua morte nel 1646. Tutti coloro che si sono occupati del personaggio ne hanno messo in luce l'eccezionale valore e i sentimenti profondamente cattolici, di un cattolicesimo superstizioso e bigotto, insomma del più tetro aspetto controriformato. I suoi stessi solenni funerali, per volontà del viceré misero in evidenza questo aspetto. Nelle esequie in pompa solenne, improntate ad un cupo ed esasperato fasto necrofilo, imbalsamato, vestito della sua più bella armatura, il corpo del marchese fu scortato sino alla chiesa di San Giovanni a Carbonara, dove fu sepolto nella cappella di famiglia. Ancora a proposito della sua religiosità si racconta che il marchese uscisse illeso da una sanguinosa battaglia per la protettiva apparizione di San Liberatore, martire di Ariano del IV secolo: a ricordo del fatto il marchese riconoscente donò una preziosa tavola con un bassorilievo argenteo rappresentante il prodigio. È singolare che del miracolo sia rimasto il ricordo, mentre nessuna traccia è rimasta del bassorilievo. Il ritratto del marchese di Torrecuso in San Giovanni a Carbonara (fig. 20), come con bella intuizione ha già visto F. Bologna, è « un misto di rapacità baronale e di cavaleresca braveria, di superstizioso cattolicesimo, pari solo alla foga spadaccina e all'alterigia del provocatore »⁵²: tutto ciò vive incarnato esemplarmente nell'opera del Finelli. Da più parti si parla di quest'opera come del capolavoro di Giuliano, ma ciò importa relativamente: in sostanza si tratta di dare il più ampio merito all'artista, allievo di Gian Lorenzo Bernini, che ha saputo, continuando quell'atteggiamento sempre legato ad una sorta di positivo e quasi

⁵² F. BOLOGNA, *op. cit.*

greve realismo, infondere nel ritratto del marchese quella verità che oltre che dalla consuetudine letteraria, dovette dipendere da un'intelligenza capace di penetrare nei valori di un'epoca. Il rigore stesso del taglio, le linee essenziali e regolari nel loro tracciato esaltano un volto che è l'esperienza di mille battaglie vinte, del benessere economico, della fedeltà al sovrano, della consapevolezza della propria nobiltà e della rigidità d'un convinto cattolicesimo⁵³.

Solcato dalle stesse linee sottili e nervose nei capelli, nel pizzico e nei baffi è il ritratto di monsignor Gennaro Filomarino vescovo di Calvi (fig. 21), eseguito dal Finelli pochi anni dopo il busto del Torrecuso, a metà del secolo, quando il maestro carrarese era prossimo a lasciare Napoli per trasferirsi definitivamente a Roma. Sotto il rispetto stilistico il ritratto trae spunti sinceri dal berniniano *Ritratto del cardinale Bellarmino* e dalle statue del *Cardinale Zaccchia* e di *Roberto Frangipane* dell'Algardì. Ma sotto l'aspetto dell'indagine sociale il Finelli, ancora una volta, coglie il ruolo del protagonista e realizza quella preferenza per l'aspetto naturalistico non solo per la sua bravura di artista, ma anche per la sua grande capacità di penetrare nell'intimo dei suoi personaggi.

Improntato allo stesso intento naturalistico nella resa dei particolari del volto indagato in ogni angolo, il ritratto di C. M. Caracciolo dovuto ad Ercole Ferrata riafferma i principi della ritrattistica nobiliare e del militare di razza.

Il tipo di ritratto, diciamo pure nobiliare, si riallaccia agli stessi ideali che avevano animato la più recente produzione artistica, vale a dire quella cinquecentesca, quasi esclusivamente rivolta verso la rappresentazione della nobiltà, anche nella sua accezione militare. I modelli sono dunque le statue degli Spinelli in Santa Caterina a Formiello e naturalmente il *Pignatelli* del Naccherino; esse trovano una riproposizione esemplare nel pregevole monumento, nella Cappella Sansevero, dedicato a Paolo di Sangro (fig. 22), opera, forse, di Giulio Mancaglia⁵⁴. La statua (fig. 23), uno dei più suggestivi esemplari tra le sculture in marmo che hanno reso famoso questo tempio, celebre per il suo principe ma più ancora per la vasta produzione in essa racchiusa — soprattutto per il *Cristo velato* del Sammartino —, mostra tutto il complesso costume del giovane guerriero che lo sfoggia con eleganza disinvolta e tutta aristocratica. La sua fierezza, la fiducia nelle proprie virtù ne esaltano ancor più

⁵³ La statua, presentata alla più volte citata mostra della *Civiltà del Seicento a Napoli*, è stata studiata da R. PASTORELLI.

⁵⁴ L'attribuzione al Mancaglia proposta per prima da M. CAUSA PICONE e poi sostenuta anche da R. LATTUADA si ritrova nella scheda critica della scultura presente nel catalogo della mostra della *Civiltà del Seicento a Napoli* alle pp. 212-213.

la luminosa figura, che già sembra presagire la gloriosa conclusione della prossima impresa militare. La spada al fianco, il bellissimo elmo, un pezzo di pregevole natura morta, gli stivaletti dagli ampi risvolti, decorati con fine gusto barocco, i preziosissimi decorativi della bellissima armatura danno anche una delle prove più convincenti di quell'unità di ideali artistici che ha caratterizzato la produzione seicentesca. Il rilievo che la statua acquista nell'edicola che la ospita, ben comprensibile alla vista dal vivo, si coglie con minore efficacia nella riproduzione fotografica.

A questo tipo di ritratto nobiliare, subito riconoscibile per quello spirito particolare che accomuna i nobili di tutte le età e di ogni paese e che dà luogo a un'iconografia tipicissima, fa riscontro quello degli uomini di legge, dei magistrati, dei grandi burocrati, degli artisti, degli imprenditori, dei borghesi consapevoli del prestigio raggiunto nell'ambito delle rispettive carriere o professioni. Questi sono quasi sempre raffigurati — forse sono loro che lo richiedono — con gli emblemi che li hanno resi celebri, e così quasi sempre fanno sfoggio della gloriosa toga e del libro che tengono in mano o su cui dolcemente poggiano. È proprio il libro il segno più ricorrente e più in vista di cui le classi che acquistano prestigio per mezzo della cultura si fregiano: il libro sia come prodotto di cui si è autori, da parte di scienziati, medici, filosofi, poeti, scrittori, sia come mezzo che ha determinato quella cultura mediante la quale si è arrivati a diventare avvocati famosi, magistrati, burocrati detentori di importanti uffici è il simbolo dei ceti in ascesa. E così, mentre il nobile ostenta quella sua prerogativa di ceto che gli deriva dalla propria nascita, queste nuove classi sono altrettanto fiere di mostrare gli strumenti attraverso cui hanno raggiunto il 'potere' nell'ambito della società seicentesca in rapida evoluzione. E mentre per i rappresentanti della nobiltà diciamo pure che non c'era nessun merito nel nascere nobili e da nobili si nasceva nobili, la carica di Presidente della Regia Camera o del Sacro Consiglio, di avvocato fiscale della Vicaria, il ruolo di notaio, di scrittore, di filosofo non erano ereditari, e pertanto nella ritrattistica si tenta di esaltare quelle doti di intelligenza e di studio che hanno consentito di raggiungere quelle posizioni di prestigio che i nobili hanno in eredità.

Anche nel campo militare le prerogative più esclusive andavano alla nobiltà: si pensi al successo riportato da Marcantonio Colonna contro la flotta turca a Lepanto nel 1571, alle strepitose vittorie di Consalvo de Cordova il famoso Gran Capitano, si pensi alla vittoria di Alessandro Farnese ad Anversa nel 1585 e alle stesse imprese del marchese di Torrecuso e di suo figlio. Naturalmente queste doti guerresche erano accresciute da esercitazioni continue

e difficili che insegnavano a superare ogni ostacolo, a temprare il corpo alle piú dure battaglie e a formarsi un carattere forte. Come la partecipazione alle imprese belliche, cosí anche i successi riportati erano appannaggio quasi esclusivo della nobiltà. È troppo facile richiamare alla memoria la grande considerazione in cui abbiamo tenuto gli eroi del passato e quelli della storia piú vicina: quanti sogni si son fatti sulla decorazione artistica dello scudo di Achille e quante imprese hanno richiamato alla memoria le scintillanti armature dei condottieri di Tiziano, di Velazquez, di Van Dyck, con le loro spade dalle else in cui si esaltava la perizia degli artigiani, e con gli elmi prodotti dalle piú prestigiose botteghe di armaiuoli e abbelliti da un piumaggio multicolore! Voglio dire pertanto che se la ritrattistica vede una riproposizione assai piú numerosa per classe di personaggi nobili, ciò è in parte dovuto anche al fascino che nel campo militare hanno suscitato le personalità dei combattenti. A parte poi il discorso sulle personalità artistiche cui tale compito era affidato: scultori come Fanzago, Finelli, Bolgi, Mencaglia, Vaccaro e tanti altri erano in grado di cogliere tutti questi aspetti di cui abbiamo discusso, mentre anonimi di bottega come l'autore delle due statue della Cappella Buonaiuto in San Lorenzo Maggiore, quella di Francesco (fig. 24) e quella di Giulio Cesare Laguna (fig. 25) non vanno molto al di là della pura documentazione.

Prima di passare alle considerazioni conclusive sull'argomento attraverso l'esame del monumento di Gaetano Argento, una delle piú eloquenti testimonianze della ritrattistica seicentesca e della sua portata sotto l'aspetto storico, artistico e ideologico, ci sia consentito un breve *excursus* su alcuni autoritratti d'artisti, per dare maggior forza alla dichiarazione fatta piú volte nel corso di questa indagine, sull'esigenza spirituale del proprio ritratto. Cosí accanto ad uno dei piú suggestivi e romantici ritratti di *Masaniello*, dovuto ad A. de Lione (fig. 26), abbiamo l'*autoritratto di S. Rosa* (fig. 27), dall'aria triste e pensierosa, quello di *Vaccaro* (fig. 28), appagato ormai da una vita di soddisfazioni e di successi, e quello di *Luca Giordano* (fig. 29), che sembra sfidare chiunque voglia contestargli il primato pittorico. All'interno di questa rapida divagazione possiamo infine considerare questo eccellente busto del massimo poeta napoletano del tempo, *Giovan Battista Marino*, opera di Cristoforo Corset (fig. 30), che seppe dare del Marino un'interpretazione cosí sottilmente venata di pessimismo e di sentimenti molto piú intimi e profondi di quelli che la tradizione letteraria ci ha tramandato.

Ma è tempo di presentare il personaggio che accoglie insieme gran parte delle considerazioni fin qui fatte: Gaetano Argento⁵⁵.

⁵⁵ Per un accurato ritratto biografico di questo personaggio cfr. la voce dedi-

Fu personalità di grande vivacità culturale, aveva intrapreso gli studi di filosofia, lettere e diritto in un ambiente, quello della nativa Cosenza, intellettualmente stimolante, grazie al suo centro propulsore: l'Accademia cosentina.

Giunto a Napoli intorno agli anni 1679-80, l'Argento vi iniziò quella pratica di forense presso lo studio affermatissimo del giureconsulto C. Susanna, che gli servì come trampolino di lancio per approdare nello studio ancor più famoso di S. Biscardi, dove ebbe come collega G. V. Gravina fino al 1688.

Le vicissitudini finanziarie che lo angustiarono durante i primi anni del soggiorno napoletano terminarono quando divenne avvocato di Ferdinando Mendoza y Alarcón. In seguito, in occasione della nomina del Biscardi a fiscale della regia Camera, con il successivo abbandono della libera professione, l'Argento ereditò il posto e la numerosa e ricca clientela del suo maestro diventando, così, il primo avvocato della città.

Le fonti napoletane ci tramandano la notizia delle non brillanti capacità oratorie dell'Argento, a cui però faceva riscontro una vasta e profonda cultura giuridica che spaziava dalla conoscenza delle dottrine di Cartesio, di Spinoza e di Gassendi fino ai suoi contemporanei. Attraverso questi studi l'Argento aveva inserito la storia delle istituzioni del Regno in un più vasto quadro di rapporti con le istituzioni degli altri stati italiani ed europei. Soprattutto si distinse nella tendenza, sulla scia del D'Andrea e del Giovine a storicizzare il diritto. I suoi studi lo resero presto famoso e la sua casa divenne il centro di ritrovo, il punto di incontro degli uomini di cultura del tempo. Fu proprio in quell'ambiente e a contatto con spiriti aperti alle novità, che nacque nel giovane Vico l'idea della prima redazione della '*Scienza Nuova*'. Anche Pietro Gianone facendo pratica nello studio del legato cosentino maturò quella coscienza storico-giuridica che costituì il nucleo originario dell'*Istoria Civile*.

Dopo la conquista austriaca del mezzogiorno nel 1707, l'Argento abbandonò la pratica forense per entrare nel Sacro Regio Consiglio. Quest'importante carica arrivò non senza il favore di Tiberio Carafa che lo aveva proposto come membro dell'autorevole commissione di giuristi formata per elaborare un codice di tutte le leggi del Regno.

Il governo austriaco, e in particolare l'anticurialista viceré Grimaldi, pensò di potersi servire dell'Argento per l'attacco che andava perpetrando verso la curia romana. Così nel luglio del 1708 fu

scelto per comporre la nuova Giunta di giurisdizione; nel luglio dell'anno seguente entrò come avvocato del fisco nella ricostituita Giunta di Stato, infine (*dulcis in fundo!*) nel settembre dello stesso anno fu nominato delegato regio all'arrendamento dell'olio e nell'ottobre reggente del Collaterale.

La carriera dell'Argento, quindi, è quella di una personalità che oltre ai propri indiscussi meriti ha potuto giovare di appoggi di rilievo. Presso la corte spagnola godeva del favore del Biscardi e di Rocco Stella, nonché della stima dello stesso viceré. Grazie a questi favori l'Argento poté sviluppare una efficace azione a sostegno della politica di re Carlo. Questi volendo ottenere da Clemente XI il riconoscimento a re di Spagna emanò, nel febbraio del 1708, gli editti per i sequestri dei benefici e delle rendite ecclesiastiche del Regno di Napoli. Ciò costrinse Gaetano Argento a dirigere l'azione del Grimani nei riguardi della corte papale che aveva immediatamente ordinato ai vescovi la scomunica degli economi regi e dei percettori laici; la « *Lettera Oratoria* », con la quale il cardinale viceré diffidava tutti i vescovi del Regno dall'ostacolare l'esecuzione dell'ordine di Carlo, fu sicuramente opera dell'Argento.

Le tre dissertazioni pubblicate nel 1709 sono giustamente note e sono ritenute il più alto contributo che il ceto intellettuale e forense napoletano avesse dato alla politica regia, costituendo nello stesso tempo una ampia meditazione sui rapporti tra Regno e Chiesa sul piano più specificamente storico-politico.

Successivamente durante i governi del reggente Borromeo e del viceré che gli successe, conte di Daun, l'Argento fu il sostegno più efficace della politica austriaca. Molte furono le contese che dovette risolvere anche nei panni di delegato della regia Giurisdizione. Tra le iniziative prese durante la sua presidenza del Sacro Regio Consiglio, trovò favorevole accoglienza quella che lo vide insieme con il Caravita fautore di un vasto progetto di riforma universitaria nei metodi e nella struttura dell'insegnamento.

Non ebbe successo, invece, anzi fu un vero e proprio disastro l'invio a Vienna di tutti i codici manoscritti dei monasteri napoletani; l'operazione dimostrò l'eccessivo servilismo dell'Argento nei confronti del potere regio, privando Napoli di un materiale preziosissimo per la sua storia che solo dopo gli eventi bellici del 1915-18 poté essere restituito.

Nei suoi scritti, e precisamente nelle *Consulte politiche ed economiche*, viene affrontato un programma di politica ecclesiastica che « ricalca le tesi della pubblicistica giurisdizionalistica dell'epoca » fautrice del potenziamento dell'assolutismo monarchico e dell'accenramento del potere regio contro l'immunità e i diritti ecclesiastici

e contro l'anarchia feudale. Ma la parabola dell'Argento aveva ormai raggiunto il punto piú alto; da qui in poi la sua carriera inizierà a percorrere la curva discendente a causa non solo dei cambiamenti politici, ma anche a causa della sua stessa personalità. Il nuovo viceré Federico d'Althman nell'adottare una politica di ossequio verso la Santa Sede sconvolse le iniziative dell'Argento il quale, però, dimostrando una scarsa moralità e quell'incoerenza che non è propria degli spiriti nobili, mutò atteggiamento accogliendo le iniziative vicereali rendendosi così complice delle violazioni delle prammatiche del Regno che avrebbe dovuto difendere. Prevalsero così le solite ragioni di opportunismo e di ossequio personalistico al viceré, già rilevate dal Giannone, che nella mancata difesa dei diritti della monarchia non mancò di cogliere nell'Argento quell'incoerenza che non gli consentì di eccellere nella cultura laicizzata, né di saper dominare una religiosità tanto scrupolosa quanto ossessiva da rasantare la bigotteria. A Gaetano Argento insomma non si può riconoscere una profonda e sincera passione politica né un sicuro orientamento storico come ha ben puntualizzato Gencarelli nell'ottimo profilo del giurista da lui tracciato⁵⁶. L'Argento fu comunque, soprattutto un uomo di legge, un giureconsulto che percorse le tappe di una prestigiosa carriera dove seppe cogliere successi anche in situazioni difficili e ambigue. Quando la corte di Vienna appoggiò il Giannone, l'Argento per mantenersi buoni curialisti e anticurialisti consigliò l'esule a scrivere una lettera che per alcuni suona quasi come una ritrattazione. Questa però, ebbe il merito di porre fine alle polemiche, contribuendo ad allontanare il pericolo della scomunica. Questa sua posizione di cauto intervento, dopo la pubblicazione delle antigiannoniane *Riflessioni* del Sanfelice dovette essere abbandonata: l'Argento infatti si vide quasi costretto dal viceré Harrach a prendere posizioni contro il gesuita, ma il suo comportamento piuttosto equivoco, attirò presto l'ira da parte imperiale.

Ai meriti del personaggio va l'appoggio dato alla fondazione del collegio dei Cinesi a Napoli e il comportamento tenuto nelle trattative per il concordato tra Regno e Santa Sede.

Nel suo monumento la statua (fig. 31) che lo riprende a figura intera in atteggiamento fiero e severo con il volto e il gestire che indica una concezione di vita improntata a sensi di grande severità morale, si può dire che esprima quelli che furono gli ideali della vita e della professione di quest'uomo « nuovo » che attraverso lo studio, la sua cultura e la sua professione seppe conquistare le piú alte posizioni nel campo della legislatura. La mano destra portata al

⁵⁶ Cfr. la nota precedente.

petto con gesto ampio e solenne è un *topos* della ritrattistica e, ripresa già a sua volta dal Bernini, deriva dal Naccherino che l'usò nel monumento a Fabrizio Pignatelli, a seconda del contesto esistenziale del personaggio ritratto, il gesto assume vari significati. In questo caso l'Argento nell'interpretazione dello scultore ribadisce la sua fede, il suo convinto lealismo alla corona e alla persona stessa del viceré. L'opera fu realizzata da Francesco Pagano che calcò non poco i segni impietosi del tempo sul volto di Gaetano Argento lasciandovi, senza nessuna indulgenza idealistica, anche le evidenti origini regnicole. Le forti e dense sopracciglia, il naso forte e volitivo, le labbra grandi e carnose distinguono un temperamento intransigente con se stesso e con gli altri. Lo sguardo fiero e altero è accentuato dall'atteggiamento e dal panneggio ampio e mosso della toga ostentata quale segno dell'autorità raggiunta.

Una ulteriore testimonianza che la nobiltà napoletana aveva conservato una tradizione di privilegio e di potere anche nell'ambito dei luoghi sacri, non lasciando alla nascente classe magistratuale e forense e ai ricchi borghesi l'utilizzazione incontrastata degli spazi architettonici delle cappelle all'interno delle grandi chiese, ci viene dalla cappella che i Firrao, principi di Santagata, eressero in san Paolo Maggiore. Il complesso architettonico dei Firrao è ambiente dei più esclusivi: qui verso la metà del Seicento in piena affermazione barocca, vengono utilizzate forme classiche per fini ideologici che tendono all'attuazione di quel decoro di chiaro stampo contro-riformato, proprio delle classi nobiliari e politicamente vicine alle posizioni della chiesa. Le stesse decorazioni dei marmi policromi, quasi sicuramente ascrivibili al trio Lazzari, Valentini e Tacca, pur testimoniando di essere ormai al passo con i tempi nell'accoglimento delle più libere e aperte fantasie decorative fanzaghiane, contrastano con la evidente volontà di simmetria e di equilibrio sottolineati dalle eleganti modanature che esaltano la simmetria classica dell'impianto prospettico e dalla stessa dimensione classica delle sculture.

La cappella dei principi di Santagata, più nota come cappella Firrao, a sinistra dell'abside della chiesa di san Paolo Maggiore, fu iniziata nel 1635 e conclusa nel corso degli anni quaranta. Il monumento architettonico è il singolare risultato della collaborazione di più artisti ai quali i Firrao commissionarono il lavoro che dai documenti ritrovati, risultano impegnati fino al 1645. Giulio Mencaglia, Jacopo e Dionisio Lazzari, Francesco Valentini, Simone Tacca, Bernardino Landini, Aniello Falcone, Massimo Stanzone e forse Giuliano Finelli (quest'ultimo non viene menzionato nei numerosi documenti emersi), spesso impegnati in lavoro d'equipe, realizzano in perfetta sintonia il monumento disegnato forse dai Lazzari e dal

Valentini o da la perfetta simmetria che le statue di Antonino e di Cesare dovette far decidere il responsabile dell'intero progetto a chiedere che sull'altare maggiore, al posto della tela dipinta da Massimo Stanzone nel 1641⁵⁷, venisse realizzata la statua della *Madonna con Bambino* (fig. 32) da Giulio Mencaglia.

La scultura « simile a quella nella cappella di S. Paolo in tela fatta dal cavalier Massimo... » come risulta dal documento ritrovato⁵⁸ è commissionata tardi nel 1644, certamente dopo l'esecuzione delle altre due statue di cui si parla in un altro documento del 24 novembre 1640⁵⁹.

Questi documenti insieme ad altri inediti che scandiscono la successione dei lavori affidati ai vari artisti sono stati ritrovati nelle carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli con l'aiuto di Eduardo Nappi, che qui ringrazio⁶⁰.

⁵⁷ Magda Novelli Radice in un articolo « *Precisazioni cronologiche su Massimo Stanzone* » apparso su « *Campania Sacra* », 1974 cita il seguente documento: Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco della Pietà, 3 luglio 1641, D. 70, f. 527, « Al Principe di Santagata D. settanta, e per lui al cavaliere Massimo Stanzone a compimento di D. centoventi per lo prezzo di un quadro de una Madonna che l'ha fatto per la sua cappella di S. Paulo havendo li altri D. 50 ricevuti per quel medesimo banco et per lui a Giovan Battista Thomasi per altritanti ».

⁵⁸ Il documento che assegna senza fraintendimenti la statua della Madonna con Bambino al Mencaglia è il seguente: A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo giornale del 1644, matr. 332, partita di 100 ducati, estinta il 10 maggio. « Al principe di Santa Agata D. 100. E per lui a mastro Giulio Mencaglia per caparro di una Madonna di marmo che li haverà da fare con Cristo in braccio simile a quella nella cappella di S. Paolo in tela fatta dal cavaliere Massimo, ma che abbia di essere dell'altezza di otto palmi e mezzo, tutta d'un pezzo; cioè che il mezzo palmo sia il piede dove si appoggia e risiede la statua et otto palmi sia appunto la Madonna dai piedi insino alla testa che se li habbia da dar fatta per tutto agosto e posta nella sua cappella di San Paolo a suo pericolo e che lui poi si habbia da far conoscere et arbitrare nel prezzo da chi li parerà, e pagarli il rimanente che resta da havere ».

⁵⁹ Nel documento che segue si specifica il lavoro di Simone Tacca e di Francesco Valentini e Dionisio Lazzari mentre si fa cenno alle due statue laterali del principe di Santagata e di suo padre senza però indicarne l'artista esecutore: A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, matr. 305, giornale del 1640, partita di 305,66 ducati, estinta il 24 novembre. « Al principe di S. Agata D. 305,66. E per lui a mastro Simone Tacca, mastro Dionisio Lazzari e mastro Francesco Valentini a compimento di D. 400, stante che il rimanente l'hanno ricevuti contanti, declarando che se li pagano in conto dell'erittione della cappella che esso fa fare alla chiesa di S. Paolo Maggiore di Napoli, con condittioni che l'habbiano da dare finiti per tutto il mese d'aprile seguente l'uno e l'altro lato di detta cappella dove hanno da venire le statue sue e die suo padre con tutti l'ornamenti che ci vanno conforme il disegno ».

⁶⁰ I documenti, nell'ordine che segue, sono stati ritrovati nelle carte del Banco dello Spirito Santo, come le altre carte degli antichi Banchi, conservate nell'Archivio Storico del Banco di Napoli. A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale del 1636, matr. 272, partita di 200 ducati, estinta l'11 dicembre. « Al principe di S. Agata D. 200. E per lui al padre preposito di San Paolo Maggiore et al padre don Gregorio Carrafa per spendersi alla costruzione della sua cappella in detta chiesa. E per lui a Giacomo Lazzari e Francesco Valentini, mastri marmorari in conto della cappella di marmi et mischi che fanno alla loro chiesa di S. Paolo Maggiore ». Poi ancora: *Ibid.*, giornale del 1639, matr. 293, partita di 500 ducati, estinta il 15 febbraio. « Al principe di S. Agata D. 500. E per lui al padre Gregorio Carrafa teatino, a

Le statue dei due Firrao sono state costantemente riferite a Giulio Mencaglia alla cui paternità le notizie documentarie confermano anche la statua sull'altare maggiore. Sono il Passeri⁶¹ ed il Pascoli⁶² ad assegnare a Giuliano Finelli la statua di Cesare Firrao. Un evidente errore è poi nel Sarnelli⁶³ che assegna ad Andrea Falcone, l'autore della decorazione a fresco, della cupoletta, oggi quasi del tutto scialbata a causa dell'umidità provocata dal vetro rotto di una delle finestre mai riparato. Forse per lo stesso scambio di nomi anche B. De Dominicis⁶⁴ assegna le statue ad Andrea Falcone.

Piú recentemente ha finito con il prevalere l'attribuzione delle sculture al Mencaglia, mentre il Bruhns⁶⁵ e la Nava Cellini⁶⁶ hanno operato una distinzione di mano e sulla base di una rilettura stilistica hanno assegnato le statue di Antonino (fig. 33) e della Madonna al Mencaglia e quella di Cesare (fig. 34) a Giuliano Finelli. Sulle posizioni del Bruhns e della Nava Cellini, anche gli studiosi successivi⁶⁷ si sono persuasi che la statua di Cesare « piena di mo-

compimento di D. 200 per la costruzione dell'infratta cappella. Et detti D. 500 l'habbia da pagare a Jacovo Lazzari et Simone Tacca, mastri marmorari in conto della cappella che li stanno facendo di marmi e mischi dentro la chiesa di S. Paolo Maggiore di Napoli sita accanto l'altare maggiore dalla parte del coro del Vangelo». *Ibid.*, giornale del 1640, matr. 300, partita di 400 ducati, estinta il 3 aprile: « Al principe di S. Agata D. 400. E per lui a mastro Jacovo Lazzaro et mastro Simone Tacca, se li danno per caparro del tumulo che hanno da fare alla cappella di Santo Paulo allo muro della mano deritta dell'altare con marmi e pietre mische, colonne et ogni altro ornamento conforme il disegno che li hanno fatto ». *Ibid.*, giornale del 1640, matr. 304, partita di 300 ducati, estinta il 31 agosto: « Al principe di Sant'Agata D. 300. E per lui a mastro Dionisio Lazzaro, mastro Simone Tacca e mastro Francesco Valentino in conto della cappella che sono obbligati di farli a S. Paolo di pietre mische e altri lavorj e in specie per lo tumulo principiato a man dritta dell'altare conforme altre polize fatteli, pagatili per il medesimo nostro banco ». *Ibid.*, giornale del 1645, matr. 344, partita di 74 ducati, estinta il 14 agosto: « Al principe di Santagata D. 74. E per lui a Francesco Valentino, Dionisio Lazzari e Simone Tacca, quali se li pagano a compimento del nicchio fatto nella sua cappella di S. Paolo, incluso marmo, gioie, lavori e fatture, con declarazione che non restano da havere da lui piú cosa alcuna, cosi della sopradetta opera come di tutte le altre fatte in diverse parti per servitio suo del nicchio dove sta posta la Madonna di marmo ».

⁶¹ G. B. PASSERI, *Vite de pittori, scultori ed architetti...*, Roma, 1673 ed. 1772, p. 254.

⁶² L. PASCOLI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730-36, II, p. 432.

⁶³ P. SARNELLI, *Guida de forestieri... della città di Napoli*, Napoli, 1697, p. 103.

⁶⁴ B. DE DOMINICI, *Le vite di pittori, scultori ed architetti...*, Napoli, 1742-45, III, p. 187.

⁶⁵ L. BRUHNS, *Das Motiv der Ewigen Anbetung in der Römischen Gabeplastik der XVI, XVII und XVIII Jahrhundertes*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », 1940, pp. 343-54.

⁶⁶ A. NAVA CELLINI, *Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli*, in « Paragone », XI (1960), pp. 24-25.

⁶⁷ R. Mormone nel 1962, G. Borrelli nel 1970, O. Ferrari nel 1970 fino al Lattuada nel 1984, tutti hanno operato la distinzione di mano tra l'autore della statua di Antonino e quella di Cesare Firrao.

vimento, intensa e ricca nel modellato e nel chiaro scuro »⁶⁸ appartiene al Finelli. Sulle altre due statue non dovrebbero insorgere contestazioni non solo per le evidenti analogie stilistiche con le altre opere del carrarese Mencaglia, ma per la chiarezza documentaria⁶⁹.

Tuttavia un problema insorge relativamente al totale adattamento stilistico, iconografico e sentimentale che l'autore della statua di Cesare ha operato sul monumento dell'altro Firrao raggiungendo risultati del tutto simili.

Spesso gli artisti, e gli studiosi conoscono bene tale pratica della collaborazione in ogni settore artistico, durante il Seicento hanno lavorato in equipe, ma non sempre è stata rispettata la specificità e l'individualità dell'apporto. Qui le due statue sono troppo uniformate ad un preciso impianto stilistico che non è solo formale, infatti esse sono assimilate nella loro identità da una serie di particolari decorativi assolutamente simili: il cuscino su cui i due protagonisti poggiano il ginocchio, le due coppie di angeli che reggono gli stemmi e i simboli nobiliari della famiglia, gli stessi virtuosismi decorativi sulle armature, la stessa posa della mano sull'elsa della spada.

A rendere ancora più evidenti le analogie contribuisce anche la forte somiglianza fisiognomica, la stessa fronte alta, lo stesso modo di tratteggiare capelli, barba e baffi.

La possibilità che due artisti anche di differente cultura artistica abbiano eseguito le due statue non viene qui negata, ma troppi sono gli elementi di raccordo ad una medesima impostazione eresa per dover invitare due personalità. Sono del parere che qualora il Finelli sia stato davvero chiamato ad eseguire la statua di Cesare, ciò è avvenuto in un tempo successivo all'esecuzione delle altre sculture e non avrebbe accolto con piacere la richiesta di una statua che avrebbe dovuto « somigliare » tanto alla scultura del Mencaglia! Ma altri argomenti rendono sempre meno probabile l'avvicendamento del Finelli: si pensi che la cappella non è vastissima e che l'impianto così palesemente prospettico, lo studiato effetto della statua della Madonna, come fulcro su cui tutta l'azione nel suo rapporto formale e ideale viene concentrata, fa ritenere che il complesso sia stato ideato e realizzato da uno stesso artista.

La Madonna con Bambino di cui i principi di Santagata erano devotissimi, rappresenta nella sua monumentalità di impianto classicheggiante, nel senso di un accoglienza di reminiscenze antiche e nell'ampio panneggio, anche adesioni ai nuovi fatti barocchi che

⁶⁸ A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁹ Oltre al documento per la statua della Madonna con Bambino sopra trascritto, al Mencaglia, riferisce la statua di Antonino un documento fatto conoscere da F. Strazzullo nel 1957 su « Il Fuidoro ».

Bolgi e Finelli, dopo averli appresi dalle soluzioni berniniane, andavano diffondendo. Vedi ad esempio quel movimento del piede sinistro del Bambino che con atto piú libero e moderno viene a porsi oltre il braccio della madre. Molto felicemente è stata colta proprio in questa statua dalla Nava Cellini⁷⁰ un'affinità con le figure di Madonne eseguite da Massimo Stanzione. Il decoro tutto cinquecentesco si presenta quale reminiscenza manieristica nell'impianto generale che viene maggiormente sottolineato nella posa dei due Firrao. Questi riprendono, ancora una volta, lo schema di Fabrizio Pignatelli del Naccherino e del ritratto del conte di Monterrey del Finelli, due prototipi che hanno ispirato tanta scultura napoletana commissionata dalla nobiltà e dalla borghesia in ascesa, quella nobilitata, come i D'Aquino e in Santa Maria La Nova, e quella che non aspirò a nessun titolo, come un Mastrilli o un Rocco che ostentarono il successo raggiunto per soli meriti personali.

La cappella dei Firrao, si pensi anche al loro straordinario palazzo, è uno degli ultimi complessi dove la nobiltà di seggio propone la celebrazione della propria condizione sociale e della propria fede religiosa come sentimenti definitivi ed eterni.

Nell'iconografia delle statue dei due principi quelle mani al petto, il volto altero e ispirato a sottolineare i sensi convinti di una superiorità per diritto di nascita, sono il segno della lealtà alla corona e di fedeltà alla chiesa. In definitiva nella cappella Firrao si sono affermati i valori ideali della nobiltà mentre nella vicina cappella Cacace si celebrano le aspirazioni della classe borghese degli « uomini nuovi ».

VINCENZO PACELLI

P. S. Quando le bozze erano già state corrette e consegnate, continuando la ricerca in archivio, ho ritrovato, sempre presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, questi altri documenti. Sono testimonianze che confermano la paternità del dipinto dell'altare maggiore della Cappella a Massimo Stanzione, già impegnato dai Firrao dal gennaio del 1641. Altra conferma è per quattro puttini di Berardino Landini, mentre anche in questi ultimi ritrovamenti non viene menzionato il Finelli. Ecco in ordine cronologico i nuovi documenti: A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale copia polizze del 1641, matr. 329, partita di 30 Ducati estinta il 21 gennaio: « Al

⁷⁰ A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, p. 225, e dalla stessa studiosa il concetto viene ribadito nel 1982 in *La scultura del '600*, Torino, 1982, p. 129.

principe di Sant'Agata ducati 30. Et per lui al cavaliere Massimo Stanzione per caparro di un quadro che l'ha da fare in tela per la sua cappella di San Paolo consistente in una Madonna col Figliolo in braccio grande del naturale dentro una prospettiva conforme una che detto signore ne tiene piccola di circa un palmo et che quella si abbia da fare finita et posta nella Cappella predetta per tutto il mese di aprile prossimo venturo. Et si habbia poi da riconoscere da persone esperte et se li habbia da pagare il compimento del prezzo che vale. Et per lui a G/ppe Stanzione ».

Ibid. Ducati 100 - 22.5.1641: « Al principe di Sant'Agata ducati 100 e per lui a Berardino Landini per caparro di quattro puttini e doi angeli di marmo da situarsi nella sua cappella di San Paolo per conditione che l'habbia da dare il rimanente secondo il valore che saranno riconosciuti da esperti essi eligendi ».

Ibid. Ducati 470 Giornale matricola 329 del 22.5.1641: « Il principe di Sant'Agata paga ducati 470 a Tacca, Valentino e Dionisio Lazzari in conto della cappella li stanno facendo in San Paolo ».

Ibid. Matricola 328, Ducati 20 del 16.6.1641: « Al principe di Sant'Agata ducati 20. E per lui al cavaliere Massimo Stanzione al compimento di ducati 50, stante che li altri ducati 30 li ha ricevuti i mesi passati in conto e parte del quadro della Madonna con Figlio in braccio che fa nella sua cappella in Santo Paolo ».