

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte II

Tipi ambientali e spazi del collezionismo

Allegoria, natura e ragione nella decorazione pittorica della sala delle Quattro stagioni nel palazzo Sansevero di Napoli

Rosanna Cioffi*

Abstract

L'articolo intende approfondire le conoscenze relative al ciclo di affreschi realizzato agli inizi degli anni sessanta del Settecento all'interno del palazzo napoletano dei Sansevero. Commissionato dal principe Raimondo di Sangro a Francesco Celebrano, artista già attivo nel cantiere della celebre cappella di famiglia, il ciclo è incentrato sul tema delle quattro stagioni. Memore della tradizione europea di Solimena e Giaquinto, motivato dalla rappresentazione di un mondo di personaggi fanciulli, adulti e bambini, nei quali la sua vena di abile e colorito narratore trova i toni e gli accenti più giusti, Celebrano dipinse il canto del cigno di una schiera di artisti napoletani che, attraverso la felice mediazione del grande Solimena, ancora ci rammenta echi del sommo Giordano. Attraverso l'incrocio di fonti bibliografiche, come resoconti e memorie di viaggiatori, e di documenti archivistici, si tenterà di ricostruirne la storia e, tramite una adeguata lettura stilistica e iconografica, si proverà a leggere il mondo figurativo di riferimento e a interpretarne il significato.

The paper aims to deepen the knowledges related to the cycle of frescos realized at the beginning of the Sixties of 18th century in the neapolitan Sansevero building. Commissioned

* Rosanna Cioffi, Professore Ordinario di Storia e Metodologie della Critica d'Arte, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", via Raffaele Perla 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: rosanna.cioffi@unina2.it.

by the prince Raimondo di Sangro to Francesco Celebrano, an artist who had previously worked for the famous family chapel, the cycle is based on the four seasons theme. Mindful of the European tradition of Solimena and Giaquinto, motivated by the representation of a world of characters as little boys, adults and children, in which his vein of skilled and colorful narrator finds the most correct tones and accents, Celebrano painted the swansong of a group of Neapolitan artists that, through the happy mediation of the great Solimena, still remembers us echoes of the highest Giordano. Through the intersection of bibliographical sources as accounts and memories of travelers, with archival documents, the paper will try to read the figurative world of reference and to interpret its meaning.

1. *Topografia del potere*

Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, fu uno dei protagonisti della vita politica e culturale della Napoli dei Lumi. Oltre che far decorare la sua Cappella, celeberrimo monumento di statue velate e messaggi massonici¹, fece dipingere un interessante ciclo di affreschi all'interno del suo palazzo di origine cinquecentesca, celebre e maestoso come ricordano le fonti, il quale subì profonde trasformazioni al suo interno nel corso dei secoli successivi e, in particolare, nel corso del settimo decennio del Settecento. Oggi è un condominio borghese che cela agli occhi di un pubblico ignaro: spazi, sculture e dipinti riconoscibili e fruibili solo da un occhio consapevole e memore della storia raccontata da questa magione.

Essa si affaccia parzialmente su piazza San Domenico Maggiore, luogo simbolico dove l'architettura delle fabbriche che la delimitano testimonia una storia secolare. Si pensi, ad esempio, al palazzo di Antonello Petrucci, il segretario congiurato di re Ferrante I di Aragona, e all'adiacente chiesa angioina dedicata a Domingo de Guzmán, nel cui annesso convento insegnò San Tommaso e dove si formarono personaggi come Pontano, Bruno e Campanella (fig. 1). In questa sede dove mi preme sottolineare quanto sia importante, per interpretare la decorazione plastica e pittorica di fabbriche pubbliche e private, valutare anche il contesto urbano nel quale esse sono inserite, gioverà ricordare che quest'area del centro antico di Napoli fu cuore pulsante della vita politica, religiosa e sociale della città sin dall'epoca greco-romana e, più che mai, nell'evo medioevale e moderno. A partire dal XVI secolo e a seguire nel XVII e XVIII, due lati di piazza San Domenico Maggiore furono occupati da fabbriche commissionate da più rami della famiglia di Sangro. Questi scelsero di abitare nel cuore più antico e significativo della città, edificando dimore che testimoniassero il prestigio di una stirpe di atavico sangue blu. Penso alla vanvitelliana residenza

¹ Cfr. Cioffi 1987 e 1996.

di Sangro di Casacalenda che fronteggia la chiesa angioina e alla prestigiosa dimora di Agostino Saluzzo di Corigliano che, all'inizio del Settecento, acquistò il cinquecentesco palazzo di Giovanni di Sangro duca di Vietri, tangente la casa dei principi di Sangro di Sansevero, nei cui spazi entreremo fra poco (fig. 2).

Un'ultima simbolica notazione volta a ricordare, in questo contesto urbano, anche la statua ellenistica del fiume Nilo, posta nell'omonima piazzetta a stretto contatto con i tre menzionati palazzi. Questa antica scultura dette il nome a uno dei "Sedili" più rinomati della capitale partenopea, quello di Nilo, poi detto Nido, che raccoglieva le famiglie di più antico lignaggio. I sette Sedili di Napoli furono istituzioni amministrative costituenti un parlamentino che raccoglieva a stragrande maggioranza i nobili della più antica e facoltosa aristocrazia del Regno e Viceregno sin dal XIII secolo.

Tra questi, e in una posizione di spicco, i di Sangro di Sansevero: proprietari del feudo pugliese che fu il granaio dell'Italia meridionale. Una famiglia tra le più antiche e potenti della storia del Mezzogiorno d'Italia, la quale faceva risalire la sua discendenza a Carlo Magno e al bellicoso Abate di Montecassino, sant'Oderisio di Sangro, celebrato da Raimondo con una statua del Queirolo nella decorazione plastica della sua cappella, progettata a partire dalla seconda metà del Settecento dopo il ritiro del principe dalla politica militante. Una stirpe che si era sempre abilmente collocata rispetto all'avvicinarsi delle dominazioni straniere nel corso delle alterne vicende dinastiche che caratterizzarono la storia del Sud dell'Italia. Grazie alla capacità di produrre ricchezza dai loro feudi furono grandi finanziatori delle campagne militari dei propri sovrani, ma anche valorosi e abili combattenti, come sappiamo dalle cronache coeve e dalle epigrafi fatte incidere dal principe sulle lapidi apposte alle tombe dei suoi avi nella rinomata cappella. Insomma questi signori di origine abruzzese avevano tutte le carte in regola per aspirare a un ruolo di primo piano nell'*entourage* del sovrano del momento e a maggior ragione dovevano manifestare nella capitale e non solo nei loro feudi, prestigio sociale e peso politico ed economico.

Di qui la necessità di rappresentare il loro potere nel cuore della città capitale. Per questo motivo, Giovan Francesco di Sangro, duca di Torremaggiore, fece costruire nella prima metà del Cinquecento il primo palazzo napoletano per la sua famiglia, su progetto di Giovanni Merliano da Nola². Così ci racconta lo storico e architetto Luigi Catalani nei suoi *Palazzi di Napoli* nel 1845. Interessante la sua notazione a riguardo degli ammodernamenti in atto proprio nel periodo in cui egli scrisse. Dopo aver elogiato la magnificenza della facciata e del portale di foggia classicista, sulla cui sommità si staglia ancora oggi un imponente stemma familiare di origine seicentesca, aggiunse: «[...] ma tutte queste cose andranno a mutare aspetto, e forma nella nuova restaurazione colla quale dagli attuali padroni si procura di mettere a profitto il fabbricato col suddividere i membri che lo compongono, adattandolo alle convenienze,

² Cfr. Catalani 1845, p. 38.

e ristrettezze delle moderne abitazioni»³. Per fortuna possiamo aggiungere che detto portale fa ancora bella mostra di sé, come pure l'androne e l'antico cortile con scale e sotterranei risparmiati dalla ristrutturazione immobiliare ottocentesca. Anzi vorrei ricordare subito gli intriganti bassorilievi raffiguranti giochi militari e bacchici di putti e satirelli (figg. 3-4) che decorano l'ingresso, perché rappresenteranno un utile parametro di confronto per l'iconografia e lo stile degli affreschi settecenteschi di cui diremo di qui a poco.

2. La decorazione del palazzo

Su questi dipinti, realizzati da Francesco Celebrano – l'artista che fornì i disegni allo stuccatore Gerardo Solifranco affinché nel 1758 plasmasse le sculturine in questione⁴, – nessuna parola in alcuna fonte pubblicata sette-ottocentesca. Catalani, ad esempio, ricorda gli affreschi secenteschi di Corenzio:

In tre stanze del piano nobile si vedono alcune dipinture a fresco di Belisario Corenzio le quali ci assicurano della interna sontuosa decorazione dell'antico palazzo. Queste opere di Belisario Corenzio rappresentano le gesta degli antenati di questa famiglia, cominciando da Oderisio di Sangro Abate di Montecassino, che fu poi Cardinale nel 1200, fino a Paolo di Sangro Principe di Sansevero che prese in Madrid il Tosone per mano del re Filippo III l'anno 1617⁵.

È ipotizzabile che Catalani non abbia avuto accesso diretto agli interni del palazzo Sansevero, perché in effetti la notizia circa le opere del Corenzio avrebbe potuta attingerla anche dal De Dominicis che, nella biografia dedicata al pittore di origini greche, scrisse: «Per opera del nominato Giorgio negoziante in Napoli, dipinse alcune stanze nel Palagio del Principe di S. Severo, presso la Chiesa di San Domenico Maggiore, con effigiarvi molti eroici fatti di quei della famiglia di Sangro»⁶. Corenzio, noto e prolifico affrescatore, fu incaricato nel 1626 di mettere in opera questi dipinti celebrativi⁷, in probabile sintonia con quelli da lui realizzati per il palazzo reale di Napoli: a conferma delle ambizioni della nobile famiglia a voler mettersi al passo con la più fregiata committenza spagnola. Questi quindici affreschi, che ornavano le stanze del patriarca di Alessandria e vescovo di Benevento Alessandro di Sangro – il fondatore della cappella –

³ *Ibidem*.

⁴ Nappi 1975, *Appendice*, doc. 103, 108, 111, pp. 34 e 35.

⁵ *Ibidem*. Qui il Catalani si sbaglia; perché il Paolo di cui parla si coprì di gloria nella battaglia di Nördlingen nel 1634, ricevendone grandi onori. Il decorato del Toson d'oro da parte di Filippo III, alla data 1617, dovè essere Giovan Francesco di Sangro, anziché Paolo che lo ricevè da Filippo IV. Cfr. Filamondo 1694, p. 117 e ss.

⁶ De Dominicis 1742, p. 294.

⁷ Cfr. il documento di pagamento pubblicato da Nappi 1975, *Appendice*, doc. 60, p. 27.

andarono perduti nel 1889 nel crollo di un'ala del palazzo causato da gravissime infiltrazioni d'acqua, la cui cronaca ci è stata tramandata da Fabio Colonna di Stigliano, il primo studioso ad occuparsi del principe, della cappella e del palazzo, in una serie di articoli apparsi su «Napoli Nobilissima» nel 1895⁸.

Per ritornare agli affreschi settecenteschi, è plausibile che non siano citati dal Catalani perché la sua fonte di riferimento per Corenzio, ovvero le *Vite* di De Dominicis, fu pubblicata nel 1744, circa vent'anni prima la realizzazione dei dipinti commissionati dal principe di Sansevero. Ma non è da escludere che lo storico dell'architettura ottocentesco si sia avvalso di un'ulteriore fonte pubblicata. Infatti un termine *post quem* per la ricerca della datazione di questi affreschi potrebbe essere il 1766, anno dell'edizione di un anonimo libretto intitolato: *Breve nota di quel che si vede in Casa del Principe di Sansevero D. Raimondo Di Sangro nella città di Napoli, pubblicato nell'anno 1766*, utilizzato da molti viaggiatori, tra i quali il marchese de Sade, un *tourist* d'eccezione che visitò cappella e palazzo nel 1776⁹, a distanza di cinque anni dalla morte del principe. Leggiamo in proposito:

Nel riferito appartamento del patriarca si osservano tre grandi stanze, le cui volte sono dipinte a fresco dal celebre Bellisario; e, quantunque sieno passati circa centocinquanta anni pur nulla di meno si mantengono colla stessa freschezza di colore, come se fossero ora state dipinte. Rappresentano le dette dipinture la Storia de' fatti più illustri e rimarchevoli della Famiglia del Principe, accaduti fino al tempo in cui visse il Patriarca. Vuole l'odierno principe far seguitare la detta storia dal migliore pennello, che vi sia in Napoli, da allora fino al tempo presente, perché serva di scuola e di stimolo a' suoi giovani Posterì d'imitare le azioni gloriose de' loro maggiori¹⁰.

L'autore di questo utile opuscolo, pare lo stesso Sansevero o il suo colto sodale e confratello massone Giuseppe Origlia, non menziona i dipinti realizzati da Francesco Celebrano, probabilmente perché non erano stati ancora messi in opera.

Prima osservazione: fino al 1766 Raimondo voleva far realizzare dal pittore più in voga a Napoli la continuazione delle gesta della sua famiglia, ispirandosi al concetto di *Historia magistra vitae* come ricordato dalla *Breve nota* e, anche, riallacciandosi a una ben più antica tradizione della più alta aristocrazia. Di fatto il principe non dette seguito a questo programma iconografico e commissionò invece un ciclo di affreschi per il suo appartamento di argomento mitico/simbolico. Sarà dunque da chiedersi perché egli mutò il progetto iniziale sia nella scelta dell'iconografia che in quella dell'artista. Ai fasti di casa Sansevero Raimondo sostituì il tema delle quattro stagioni e, piuttosto che rivolgersi al "miglior pennello" del suo tempo, si servì di un buon artista napoletano che i documenti dell'epoca ricordano come pittore di casa dello stesso di Sangro.

⁸ Cfr. Colonna di Stigliano 1895.

⁹ Cfr. Cioffi 2015b.

¹⁰ *Breve nota* 1766, pp. 16-17.

Prima di entrare nel merito di questi affreschi, ancora qualche parola sugli spazi che andarono a decorare ed entro i quali è importante interpretare i suddetti dipinti. La costruzione del palazzo, si è detto, fu iniziata alla metà del Cinquecento. La fase che interessa in questa sede è legata solo a Raimondo che, a partire dal 1735 – in previsione dell'arrivo dalle Fiandre della moglie, la cugina Carlotta Gaetani – aveva cominciato ad operare una ristrutturazione dell'edificio¹¹ che si sarebbe protratta, come si evince dai documenti, fino alla sua morte nel 1771.

La fase più importante nella storia di questi lavori, e che ci riguarda più direttamente, cominciò a partire dal biennio 1760/61, allorché fu incaricato di dirigere i lavori Giovanni Galli di Bibiena, figura di spicco della ben nota famiglia di scenografi, giunto a Napoli come architetto e ingegnere di Carlo di Borbone. Poco o nulla sappiamo di questo soggiorno napoletano pluriennale, acclariamo solo che nel 1746 venne nominato dal sovrano, architetto civile¹². Certamente fece parte di quella schiera di artisti emiliani che furono attratti nell'orbita delle grandi imprese edificatorie di re Carlo, desideroso di affermare anche dal punto di vista architettonico la sovranità del suo giovane regno. Insomma, come abbiamo rilevato sinora, anche Raimondo, al pari dei suoi avi, si pose quasi in un tu per tu con la dinastia al potere, impiegando per la sua dimora architetti reali e non napoletani. Certo non poté permettersi un Gioffredo o un Vanvitelli, come aveva fatto la cugina Marianna di Sangro di Casacalenda (ricchissima erede dei feudi paterni e dei diritti di successione sul principato di Chiusano per eredità dei Carafa) per il suo palazzo a piazza San Domenico Maggiore. Si rivolse a un Bibiena *minor*, ma pur sempre un architetto dell'*entourage* reale e soprattutto artista di cultura internazionale, essendo questi già stato a Vienna. Un luogo di riferimento, da parte di Raimondo, per la sua scelta anche dello scultore Corradini, menzionato come *hofstatuarius* di Carlo VI d'Austria e successivamente, tra il 1750 e il 1752, mente e braccia che affiancarono il principe nella progettazione della sua Cappella¹³.

Mi sia concessa una breve parentesi di carattere storico che ci aiuterà a comprendere la brusca virata che subì la vita del principe di Sansevero alla metà del Settecento e il suo successivo dedicarsi alle sole attività private di studioso e committente di opere d'arte. Una svolta che lo indusse a ritirarsi dalla vita politica e militare e a dedicarsi alle scienze e alla decorazione artistica della sua cappella e del suo palazzo. Occorre risalire allo stretto rapporto che intercorse tra il principe e il re Borbone, entrambi protagonisti a Velletri nel 1744 nella battaglia che vide falliti i tentativi austriaci di riprendersi il regno di Napoli.

All'indomani di questa vittoria, Raimondo si rese fautore di una spinta

¹¹ I documenti sono pubblicati da Nappi 2011, pp. 72-73.

¹² Cfr. Prota Giurleo 1960.

¹³ Cfr. Cioffi 1994, p. 49, dove misi per la prima volta in rapporto il Bibiena col Sansevero, basandomi su un documento ritrovato dall'archivista E. Nappi nell'Archivio storico del Banco di Napoli.

ulteriormente progressiva del progetto politico riformatore del re Borbone, sperando nel sostegno di quella parte dell'aristocrazia napoletana più aperta ai venti d'oltralpe. Tutto questo avrebbe preso abbrivio e corpo attraverso una rete di relazioni con il coinvolgimento di ceti borghesi e militari affiliati alla massoneria. Questo utopico programma fallì. Carlo *in primis* fu costretto, almeno formalmente e per istigazione dei gesuiti, a condannare con un editto la massoneria napoletana, della quale Sansevero era stato Gran Maestro. Dopo una finta abiura, questi si ritirò dalla politica, riprendendo con infaticabile impegno i suoi studi, i suoi esperimenti e soprattutto dedicandosi, come si è detto, alla decorazione della cappella gentilizia e del suo palazzo. Con lo scopo di ricordare l'importanza della storia della sua famiglia e al tempo stesso lanciare un messaggio illuminato per coloro che sapessero intendere. Inizialmente concentrò tutte le sue forze intellettuali ed economiche nella chiesa di famiglia, mirando ad esaltare l'antico lignaggio e il valore militare dei suoi antenati e le virtù morali delle loro mogli. Contemporaneamente ai lavori per la cappella, si impegnò anche nel riallestimento del suo palazzo e, in particolare, del suo appartamento: il *buen retiro*, vedremo, dagli affanni e dalle delusioni della politica.

Come registrano i pagamenti ancora oggi depositati nell'Archivio storico notarile di Napoli, nel 1760 egli, coadiuvato dal primogenito Vincenzo che erediterà non solo il titolo ma anche l'impegno nell'attività latomistica delle logge napoletane – senza avere purtroppo la curiosità, la creatività e la cultura del padre –, stipulò una convenzione con alcuni artigiani per iniziare i lavori di ristrutturazione del palazzo diretti da Giovanni Galli di Bibiena, già chiamato dal principe per sistemare il grande orologio *carillon* progettato dal Sansevero sull'arco/ponte che collegava il palazzo con la cappella e che crollò alla fine dell'Ottocento a causa della ricordata infiltrazione d'acqua. Val la pena leggere insieme il documento:

[...] dovendo esso eccellentissimo Signor Principe di Sansevero rimodernare, perfezionare et abbellire la sua Casa Magnatizia Palaziata, sita nel largo di San Domenico Maggiore di questa città, giusta i suoi confini, cioè di rifarvi tutte le stalle, con farvi nuove calate in esse, fare di pianta in testa del cortile nuove rimesse con loggia coperta di sopra, e loggia scoperta che gira in piano l'appartamento nobile, scuscire (sic) e cuscire (sic) con rinforzare la facciata dell'edificio antico dalla parte di detto cortile [...] come pure rimodernare l'intero appartamento nobile per ridurlo abitabile, con permutare l'antica Sala in Galleria, con dietro la stanza da letto e ridurla in altro stato, e sistema giusta verrà ordinato da detto Signor Principe [...], il tutto colla direzione del Regio architetto Don Giovanni Galli di Bibiena¹⁴.

Da una preziosa messe di documenti ritrovati nell'Archivio storico del Banco di Napoli, possiamo ricostruire il quinquennio di lavori che tra il 1761 e il 1765

¹⁴ Cfr. Crimaldi *et al.* 2006, pp. 47-48, ANN 1760.

furono eseguiti nell'antico palazzo in previsione delle nozze del primogenito Vincenzo. Muratori, stuccatori, falegnami, indoratori, insieme con il pittore e scultore di casa Francesco Celebrano, collaboratore del principe anche nella Cappella di famiglia, furono impegnati nella messa in opera di pavimenti, cornici, porte, sovrapporte, per i soffitti e le pareti del riallestimento del piano nobile del palazzo. Nulla purtroppo di questo rifacimento ci è giunto, a parte gli affreschi di due ambienti (figg. 5, 6, 7) realizzati sul soffitto, situati al piano ammezzato dove abitava Raimondo. I dipinti si salvarono miracolosamente per un fortunato caso di occultamento. Nonostante il fatto che nel suo testamento il principe si fosse raccomandato affinché i suoi eredi mantenessero alto il prestigio della famiglia anche attraverso il decoro e la manutenzione del palazzo e della cappella, già col figlio primogenito le cose cominciarono a decadere. Un declino durato un secolo e giunto a compimento con l'estinzione del ramo maschile e il passaggio del titolo a Teresa di Sangro d'Aquino di Caramanico, sorella dell'ultimo discendente diretto maschio, Michele, privo di eredi. La divisione testamentaria, dopo la morte di quest'ultimo, prevede che l'ala del palazzo con gli affreschi in questione andasse alla compagna di Michele, Elisa Croghan, un'inglese che essendosi trasferita a Parigi l'affittò a un ordine di monache di clausura. Le nuove affittuarie si affrettarono a coprire le indecorose scene allegoriche fatte dipingere dal Sansevero e solo per caso, grazie alla curiosità di un editore collezionista che acquistò l'appartamento negli anni trenta del secolo scorso, furono ritrovate.

3. *Il ciclo delle quattro stagioni: scelte stilistiche e iconografiche*

Alle monache napoletane non era sfuggita la carica vitalistica che sprigionava dai dipinti del Celebrano: trionfo di un tema squisitamente laico, raffigurato con alcuni personaggi che, ancora oggi, ci colpiscono per l'esplosione di un'edonistica giovinezza, raffigurata da *Flora*, *Cerere* e *Bacco* e da putti svolazzanti o operosi, alle cui giocose pose fanno da sfondo paesaggi naturali dipinti da un artista che ha guardato con grande attenzione la natura e i suoi fenomeni atmosferici; come testimonia il paesaggio che fa da sfondo alla rappresentazione dell'*Inverno*. Siamo di fronte ad un ciclo pittorico che intreccia con una forte carica naturalistica temi classici: come l'alternarsi delle stagioni e la raffigurazione di putti che, come sappiamo, sin dal Rinascimento e sempre più nel corso del Seicento e del Settecento si connotarono di significati allegorici e spesso anche ermetici. Non possiamo sapere fino a che punto quest'ultima connotazione possa rilevarsi anche nel palazzo Sansevero, perché ci troviamo di fronte a una decorazione che potrebbe essere solo una parte di un progetto iconografico più complesso.

Possiamo avanzare innanzitutto qualche riflessione di carattere stilistico sul linguaggio pittorico: che resta il primo e imprescindibile mezzo di comunicazione

per qualunque significato simbolico. Appena scoperti, questi affreschi furono attribuiti dallo Spinosa a Fedele Fischetti, autore di un analogo soggetto in una delle sale della Reggia di Caserta (fig. 8), affrescata circa vent'anni dopo. Da un'attenta analisi comparativa e iconografica ci accorgiamo che Fischetti è proiettato verso una pittura neoclassica che esalta sì gli elementi naturalistici della rappresentazione ma all'interno di una inquadratura prospettica ben più ordinata e razionale, connotata di un forte sapore mengesiano. Nella decorazione delle sale settecentesche della Reggia di Caserta assistiamo a una buona interpretazione, in chiave pittorica, di quell'equilibrio fra tradizione e innovazione, fantasia e ragione, barocco e classicismo, che caratterizza l'impianto architettonico vanvitelliano. Un ritorno imprescindibile alla natura, ma una natura composta e regolata dalla mano dell'uomo guidata dalla ragione.

Gli affreschi Sansevero sono un'altra storia, soprattutto sul piano dello stile. A differenza di quanto succede nella cappella, dove la poetica arcade dello scultore veneziano Corradini sottende l'impianto di tutta la decorazione plastica, negli affreschi del palazzo non accadde altrettanto. Raimondo, lo abbiamo detto, non riuscì a cooptare nessun artista altrettanto internazionale e moderno. E c'è da aggiungere che negli anni sessanta del Settecento, a parte il caso unico di Gaspare Traversi e nonostante le novità neoclassiche di Mengs, incompreso e osteggiato dall'ambiente artistico partenopeo, la facevano da padrone nelle più importanti committenze i soliti bravi ma "antichi" napoletani: Bonito, De Mura, Bardellino, Mondo¹⁵. Gli eterni problemi di carattere economico, dunque, fecero sì che il principe di Sansevero escludesse un nome di particolare grido e utilizzasse il suo pittore di casa Celebrano, che aveva ben fatto già in Cappella. Il gruppo della *Deposizione* per l'altare maggiore e il *monumento a Cecco di Sangro* sono due complessi scultorei di notevole perizia tecnica, ispirati a modelli di Corradini, con la consulenza iconografica di Sansevero.

Non posso in questa sede soffermarmi a delineare la figura di Celebrano, personaggio interessante che certo dové almeno respirare l'aria che circondava la biblioteca e i laboratori del principe. Egli fu suo collaboratore negli esperimenti riguardo alla tintura di marmi pregiati e alla cosiddetta pittura oloidrica e fu ampiamente impegnato e impiegato nella realizzazione del pavimento a labirinto della cappella. Vincenzo Pacelli restituì al Celebrano l'autografia degli affreschi¹⁶, individuando una vena ispirata a Corrado Giaquinto (fig. 9), confermata anche dalla critica successiva¹⁷. Quest'ultimo era rientrato a Napoli nel 1762 dove sarebbe morto nel 1766. E il vento tardo barocco che spirava intorno al corposo e sfrangiato naturalismo che sprizza da questi affreschi può verosimilmente essere stato influenzato da quel protagonista del barocchetto napoletano e spagnolo che ispirò Goya, per dirla con Roberto Longhi¹⁸.

¹⁵ Si veda Lattuada 2004.

¹⁶ Cfr. Pacelli 1971.

¹⁷ Cfr. Spinosa 1988, in particolare, la scheda n. 65, relativa agli affreschi Sansevero, pp. 89-90.

¹⁸ Cfr. Longhi 1954.

Memore della tradizione europea di Solimena e Giaquinto, motivato dalla rappresentazione di un mondo di personaggi fanciulli, adulti e bambini, nei quali la sua vena di abile e colorito narratore trova i toni e gli accenti più giusti, Celebrano dipinse il canto del cigno di una schiera di artisti napoletani che, attraverso la felice mediazione del grande Solimena, ancora ci rammenta echi del sommo Giordano.

E lo fa, inoltre, tramite la presenza dei putti che denunciano una scelta iconografica di tradizione classicista presente a Napoli sin dal Seicento. Questo tipo di immagine, scherzosa e divertente, in cui compaiono putti giocosi e dispettosi, era divenuta “di moda” alla metà del Settecento. Una moda che si riallacciava a una tradizione colta e “di nicchia” che aveva le sue radici nelle incisioni di Giacinto Gimignani e nei disegni di Jacques Stella, incisi dalla nipote Claudine¹⁹. Il successo di tali immagini aveva già influenzato artisti napoletani di punta quali Massimo Stanzione e Bernardo Cavallino, e si sarebbe trasmesso al secolo decimottavo, in particolare, con Francesco De Mura e più tardi con il suo allievo Pietro Bardellino²⁰ (fig. 10).

Qualche riflessione finale sulla scelta iconografica relativa alle *Quattro stagioni*. Un tema ampiamente usato nella storia dell'arte occidentale fin dall'Antichità, che si connotò di volta in volta di vari significati, a seconda del contesto storico e culturale nel quale si andava a collocare. Raimondo fu uno scienziato, diremmo oggi, *borderline* tra scienza e alchimia. Personalità scientifica poliedrica e multiforme, le cui radici si possono far risalire a un illuministico interesse per le teorie cosmogoniche di tradizione classica. Fu partigiano delle teorie panteistiche di John Toland, simpatizzante e lettore di Bayle, Locke e Shaftesbury, noti esponenti dei *freethinkers* ed entrò in rapporti con scienziati moderni come il fisico sperimentale Nollet. Egli fu tra quelle figure di transizione come il filosofo veneziano Antonio Conti che, rispolverando antiche teorie relative al cosmo e ai quattro elementi di origine aristotelica, misero in qualche modo in discussione, attraverso una via alternativa a Newton e Galilei, l'ordine costituito dalle gerarchie ecclesiastiche per quanto riguardava i rapporti tra scienza e religione²¹.

Ho studiato per molti anni la complessa figura del principe di Sansevero e la sua cappella gentilizia. Mi sono spinta, con le dovute motivazioni, a mettere in collegamento la sua attiva partecipazione alla Libera Muratoria con l'iconografia della sua cappella. Escludendo volutamente la componente alchemica della sua composita cultura, che lo tiene sospeso, in modo intrigante, tra barocco e illuminismo. Il tema scelto per il suo appartamento oscilla ancora una volta, come nella cappella, tra un significato banalmente comprensibile e uno, forse, ma in via del tutto ipotetica, più consono alla sua visione panteistica della natura. Se le statue allegoriche dei monumenti sepolcrali degli antenati e parenti del principe

¹⁹ Ringrazio Riccardo Lattuada per il suggerimento iconografico.

²⁰ Cfr. Lattuada 2004.

²¹ Cfr. Cioffi 1987 e 1994, e Ferrone 1989.

sono l'esaltazione, come ci dice lo stesso Raimondo, delle virtù degli effigiati e, al tempo stesso, io penso, quelle su cui il massone deve costruire il tempio simbolico della virtù: lo stesso doppio registro simbolico potremmo riconoscere nel tema delle quattro stagioni.

Un tema caro agli alchimisti ma anche agli stoici e neostoici di età moderna; perché legato ai concetti del divenire, della mutevolezza, della contingenza, della caducità, della trasformazione, della rinascita. C'è ancora da ricordare che mentre il progetto della cappella nacque all'indomani della sconfitta politica del Sansevero, qui il principe si è ormai da tempo ritirato dalla vita pubblica e può aver optato per un'iconografia che fu tipica sin dal Cinquecento per ambienti di riposo e scelta per tradizione come una fuga dalle incertezze e dalle incomprensioni della vita pubblica. È possibile ipotizzare che anche quest'opera risenta del ritiro dalla vita politica e militare del Sansevero, cominciata all'indomani dell'editto antimassonico di Carlo di Borbone.

In quello stesso anno, 1751, il principe pubblicò la famosa *Lettera Apologetica*, in cui espose il suo credo deista e le sue teorie cosmogoniche che tanto fecero indispettire i gesuiti e gli ambienti più reazionari delle gerarchie ecclesiastiche. Non dimentichiamo che nel 1759 Carlo era salito sul trono di Madrid e che, dopo questo trasferimento, la figura del principe si era molto sbiadita rispetto al nuovo panorama politico napoletano ispirato da Bernardo Tanucci, nemico giurato della massoneria. A Raimondo non restò che studiare, lavorare, sperimentare, nell'appartamento della Fenice: le tre stanze ricordate dalla *Breve nota*, dove il principe conservava, tra le varie meraviglie scientifiche, le sue macchine anatomiche²². Per i momenti di svago e di riposo da condividere con amici e colti visitatori scelse un tema banalmente ristoratore, ma non lo escludo, che potesse ricordare a lui e ai suoi sodali anche l'ineluttabilità del ciclo della vita e della natura.

Non possiamo dire di più perché come avviene quando si trova il frammento di un'opera, anche in questo caso, ci dobbiamo accontentare, per raccontare o raccogliere i messaggi seminati dal principe nel suo *buen retiro*, di un paio di soffitti salvati non dal loro valore ma dal caso.

Riferimenti bibliografici / References

- Catalani L. (1845), *I palazzi di Napoli*, Napoli: tip. fu Migliaccio.
 Cioffi R. (1987), *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno: Edizioni 10/17; seconda edizione 1994.
 Cioffi R. (1996), *Protagonisti nella storia di Napoli. Raimondo di Sangro*, Pozzuoli: Elio de Rosa.

²² Cfr. Cioffi 2015a.

- Cioffi R. (2015a), *Arte e scienza nella Napoli del Settecento. Le 'macchine anatomiche' del principe di Sansevero*, «Napoli Nobilissima», LXXII, 1, pp. 38-45.
- Cioffi R. (2015b), *Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero*, in *La Campania e il Gran Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 329-340.
- Colonna di Stigliano F. (1895), *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, «Napoli Nobilissima», IV, n. 3, pp. 33-36; n. 4, pp. 52-58; n. 5, pp. 72-75; n. 6, pp. 90-94; n. 8, pp. 116-121; n. 9, pp. 138-142; n. 10, pp. 152-155.
- Criminali B., Masucci F., Cecaro B., a cura di (2006), *Chartulae desangriane, Il principe committente*, catalogo della mostra (Napoli, 2006), Napoli: Alos.
- De Dominicis B. (1742), *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. Signori, eletti della fedelissima città di Napoli*, I, Napoli: Ricciardi.
- Ferrone V. (1989), *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari: Laterza.
- Filamondo R.M. (1694), *Il genio bellicoso di Napoli. Memorie istoriche d'alcuni capitani, c'han militato per la fede, per lo re, per la patria nel secolo corrente raccolte da P. Fra' Raffaele Maria Filamondo dell'ordine de' predicatori, abbellite con cinquantasei ritratti in rame*, Napoli: Parrino e Mutii.
- Lattuada R. (2004), *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta. 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 2004-2005), a cura di R. Cioffi, Milano: Skira, pp. 85-121.
- Longhi R. (1954), *Il Goya romano e la "cultura di via Condotti"*, «Paragone», V, n. 53, pp. 28-39.
- Napoli, Archivio notarile distrettuale (d'ora in poi ANN), notaio Francesco de Maggio (1750-1792), scheda 35, vol. del 1760, ff. 103-124, *Conventio tra Raimondo de Sangro, Vincenzo de Sangro e Angelo de Simone* (11 agosto 1760).
- Nappi E. (1975), *La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero*, Napoli: Arte Tipografica.
- Nappi E. (2011), *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella Sansevero*, Napoli: Alos.
- Pacelli V. (1971), *Contributo a Francesco Celebrano pittore*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli: Libreria Scientifica Editrice, pp. 259-269.
- Prota Giurleo U. (1960), *I Bibiena a Napoli*, «Partenope», 3, pp. 181-184.
- Spinosa N. (1988), *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli: Electa.

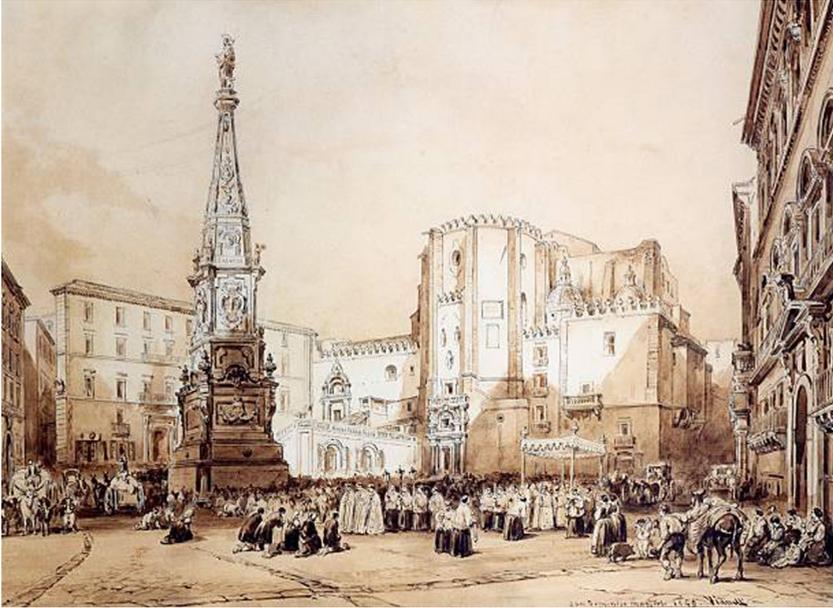
Appendice

Fig. 1. Achille Vianelli, *Processione a piazza San Domenico Maggiore*, Napoli, Museo Nazionale di San Martino



Fig. 2. Scuola napoletana, *Piazza San Domenico Maggiore*, Napoli, Museo di San Martino



Fig. 3. Francesco Celebrano e Gerardo Solifrano, *Giochi di putti con simboli militari*, Napoli, palazzo Sansevero, androne



Fig. 4. Francesco Celebrano e Gerardo Solifrano, *Giochi di putti con simboli bacchici*, Napoli, palazzo Sansevero, androne



Fig. 5. Francesco Celebrano, *La Primavera*, Napoli, palazzo Sansevero



Fig. 6. Francesco Celebrano, *L'Estate e l'Autunno*, Napoli, palazzo Sansevero



Fig. 7. Francesco Celebrano, *L'Inverno*, Napoli, palazzo Sansevero



Fig. 8. Fedele Fischetti, *L'Estate*, Caserta, Palazzo Reale



Fig. 9. Corrado Giaquinto, *La Pace e la Giustizia*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 10. Pietro Bardellino, *Allegoria dell'aria*, Napoli, collezione Pennella

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00