

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*



**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*

## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Un profondo e dimenticato sguardo sul Sud: Claudia Refice Taschetta, dalla “Galleria” al territorio

Nicola Cleopazzo\*

## *Abstract*

Il contributo si divide in due parti. Nella prima viene tracciato un profilo biografico di Claudia Refice Taschetta (1922-1974), dalla laurea nel 1947 presso l'Università di Roma 'La Sapienza' al 'difficile' ruolo di funzionaria della Galleria Nazionale d'Arte Moderna sotto la storica direzione di Palma Bucarelli, dall'intensa attività critica e giornalistica, su testate come «La Fiera Letteraria», alla nomina a direttrice della Galleria Spada pochi mesi prima della prematura morte (11 aprile 1974). Nella seconda si analizzano alcuni importanti contributi scientifici meridionalistici della studiosa, come quelli su Bernardo Cavallino, i caravaggeschi, l'architettura civile di Brindisi, gli affreschi perduti della cupola di San Domenico Soriano a Napoli di Mattia Preti, al quale la Refice nel 1960 dedicò una celebre monografia, riedita nel 1970.

\* Nicola Cleopazzo, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via Dalmazio Birago 64, 73100 Lecce, e-mail: nicola.cleopazzo@unisalento.it.

Ringrazio Adriana Capriotti, Giuliana Baldocchi, Dora Catalano, Alessio Costarelli, Lia Di Giacomo, Barbara Drudi, Sara Meoni, Federica Nurchis, Yuri Primarosa, Paola Refice, Martina Rossi, Claudio Zambianchi e in particolare Vincenzo Taschetta, fondamentale aiuto nella difficile e commovente ricerca di notizie biografiche su Claudia Refice, oltre a quelle contenute nei testi citati e negli scritti della studiosa. A lui e alla sorella Isabella, prematuramente privati della loro «brava e premurosa mamma», dedico questo scritto.

The essay is divided into two parts. In the first, a biographical profile of Claudia Refice Taschetta (1922-1974) is traced, from her graduation in 1947 at the University of Rome 'La Sapienza' to the 'difficult' role of official of the National Gallery of Modern Art during the historic direction of Palma Bucarelli, from the intense critical and journalistic activity, in magazines such as «La Fiera Letteraria», to the appointment as director of the Spada Gallery a few months before his untimely death (11 April 1974). In the second part, some of the Refice's important southern scientific contributions are analyzed, such as those on Bernardo Cavallino, the Caravaggeschi, the civil architecture of Brindisi, the lost frescoes of San Domenico Soriano's church in Naples by Mattia Preti, to whom the Refice dedicated a famous monograph in 1960, reissued in 1970.

### 1. *Profilo biografico*

Nata a Patrica (FR) il 28 aprile 1922<sup>1</sup>, nipote del celebre compositore Licio (1883-1954), Claudia Refice (fig. 1) si laureò nel 1947 con Lionello Venturi (1885-1961) presso l'Università di Roma 'La Sapienza' discutendo una tesi sul pittore Andrea Sacchi (1599-1661)<sup>2</sup>. Già nel 1942, in sostituzione dei richiamati alle armi, era stata assunta come avventizia di II categoria presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma I<sup>3</sup>, prestando servizio dapprima presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte poi, dal 25 maggio 1950, con «mansioni di ispettrice», presso il Museo di Palazzo Venezia<sup>4</sup>. Nel frattempo, tra il 1948 e il 1951, frequentò il corso di perfezionamento in Storia dell'arte medievale e moderna presso l'ateneo romano, ottenendo nel 1948 la borsa di studio triennale erogata ogni anno dall'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma<sup>5</sup>.

Esperienze formative che rilasciarono poco dopo frutti significativi. Nel 1950, sulla prima annata di «Commentari» diretta da Mario Salmi (1889-1980) e Lionello Venturi, entrambi suoi docenti a 'La Sapienza', venne infatti pubblicato uno studio sull'opera grafica del Sacchi tratto dalla tesi di laurea della studiosa<sup>6</sup>. Non si trattò però del suo esordio scientifico, giacché due anni

<sup>1</sup> Per felice e 'fatale' coincidenza la mia relazione al convegno in oggetto si è tenuta proprio nel giorno del centenario della nascita della studiosa.

<sup>2</sup> Gowans 1952, p. 64.

<sup>3</sup> Roma, Sapienza Università, Archivio Lionello Venturi, CCCVII, *Lettere 1950*, fasc. 12, *lettera di Claudia Refice a Lionello Venturi*, novembre 1950.

<sup>4</sup> Roma, Vittoriano e Palazzo Venezia, Archivio Storico, *Museo di Palazzo Venezia/Claudia Refice*, cartella 2/C, cc. nn.

<sup>5</sup> Attività dell'Istituto 1952, p. 339; Pomponi 2019, p. 141 nota 17.

<sup>6</sup> Refice 1950 (con data 1947), pp. 214-218. Alla pittura sacchiana era dedicata una densa appendice di note (Ivi, pp. 218-221), poi sviluppate nel saggio *Andrea Sacchi pittore*, in Refice 1968a, pp. 87-109 (dov'è pubblicato, con minime varianti, anche lo scritto del '50 – Ivi, pp. 73-86 –, nel 1968, come denunciato dall'autrice, ancora l'unica indagine generale sull'opera dell'artista). Per alcuni appunti al primo saggio della Refice cfr. almeno Sutherland Harris 1971 e 2004.

prima era stato date alle stampe il primo volume dell'*Enciclopedia Cattolica*, a cui la neodottoressa aveva contribuito con la voce dedicata alla rappresentazione in arte dell'*Apocalisse*<sup>7</sup>. Poche righe che, snocciolando esempi che andavano dall'arte paleocristiana al non ancora concluso ciclo musivo di Ferruccio Ferrazzi ad Acqui Terme (1933-54)<sup>8</sup>, passando per un 'illustrato' affondo sulla miniatura medievale, palesavano una formazione e una passione a 360 gradi della giovane storica dell'arte, sempre alimentate nei decenni successivi<sup>9</sup>.

D'altronde l'ammirazione della Refice verso il valore scientifico dei suoi maestri universitari, manifestata in più scritti, non sarebbe venuta mai meno. Anzi con Lionello Venturi i rapporti, almeno fino agli inizi degli anni '50, dovettero essere assai stretti e confidenziali. Fu infatti il professore a segnalare all'allieva un'inedita *Annunciazione*, conservata nella collezione Arnot di Londra (fig. 2), che la Refice pubblicò nel 1951 come opera di Parri Spinelli (1387 ca.-1453) su un articolo apparso ancora su «Commentari»<sup>10</sup>. Laddove nel novembre dell'anno prima la giovane studiosa aveva scritto a Venturi, «sua guida affettuosa», un'accurata lettera, chiedendogli consigli in vista di un concorso interno per bibliotecario cui era intenzionata a partecipare<sup>11</sup>. Un 'nostalgico' e sincero legame acclarato, in quegli stessi anni, da una recensione alla seconda edizione del venturiano *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall* (Roma, 1950): «i giovani allievi ritrovano in questo libro l'esposizione serena e chiarissima per metodo, l'amore costante e l'entusiasmo ogni volta rinnovato per la pittura da cui si muovono anche le conversazioni e le lezioni di Venturi»<sup>12</sup>.

Simile trattamento per Salmi capace, secondo la Refice, di rivalutare ad esempio, al di là di ogni campanilismo, l'opera dello Spinelli «finitissima per tecnica, intonato e caldo il colore»<sup>13</sup>, e a cui la studiosa tributò nel 1963 un appassionato omaggio su «La Fiera Letteraria» in occasione della pubblicazione dei tre volumi di scritti in onore dello studioso. Omaggio in cui, ricordando le remote lezioni romane e i sopralluoghi a Firenze e Spoleto, la Refice 'scopriva' il metodo didattico di Salmi – caparbio nell'istruire gli studenti non più a «“vedere” quei capolavori attraverso il lirico commento della laudazione romantica e ispirata, cui in fondo eravamo un po' abituati, [ma ad] assapo-

<sup>7</sup> Refice 1948.

<sup>8</sup> Riferimento originato forse dal fatto che nel 1946 Ferrazzi tenne presso la Galleria San Marco/Art Club di Roma una mostra su un gruppo di quadri aventi per tema l'*Apocalisse*; vedi Imbellone 2019, pp. 131-132, con notizie e bibliografia sul ciclo di Acqui.

<sup>9</sup> Solo per un esempio, restando nel campo della miniatura, vedi Refice 1953b, pp. 201-203.

<sup>10</sup> Refice 1951b, p. 197, fig. 245 (poi in *Il Maestro del Bambino Vispo*, in Refice 1968a, p. 60, Tav. XI, ma senza riferimento alla segnalazione del Venturi). Il dipinto è stato poi ritenuto di bottega o, addirittura, un «modern forgery»: Borri Cristelli 2006, p. 419 nota 5.

<sup>11</sup> Vedi nota 3.

<sup>12</sup> Refice 1951-52, p. 87.

<sup>13</sup> Refice 1951b, p. 196.

ra[re] il gusto di “leggere” tra quei colori e il sinuoso vagare della scultura, la loro propria storia e quella dei loro autori» –; confessando, tra l'altro, la sua «reverenziale soggezione» verso il maestro e il suo assistente, Alessandro Marabottini (1926-2012), di fronte ai quali sentiva «così poveri e inutili le mie timide forze»<sup>14</sup>.

Accettato il salariato temporaneo concesso nel 1950 e collocata nel Ruolo transitorio dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, forse seguendo un suggerimento del Venturi giunto in risposta alla sua lettera, il 1 novembre 1951 la Refice fu comandata alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma II, venendo assegnata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma allora diretta da Palma Bucarelli (1910-1998)<sup>15</sup>. Con Corrado Maltese, Nello Ponente, Ada Gabrielli, Jacopo Recupero, Giovanni Carandente, fu quindi tra i più stretti collaboratori della tenace Soprintendente, divenendo protagonista delle intense stagioni didattiche ed espositive dei primi anni Cinquanta della GNAM<sup>16</sup>. E, in un caso specifico, suo malgrado!

La conferenza *I contemporanei*, tenuta dalla Refice il 29 giugno 1952 a chiusura del primo regolare ciclo didattico svoltosi nella primavera di quell'anno (fig. 3), fu infatti oggetto di un duro e meschino attacco sul primo numero di «Arti Visive», rivista romana diretta dallo scultore Ettore Colla (1896-1968) e organo ufficiale della Fondazione Origine. Nel testo della redazione – composta, oltre che dal Colla, da Piero Dorazio, Enrico Prampolini e da artisti, poeti e intellettuali dell'area concretista romana – firmato «A. V.», si criticava il fatto che l'argomento:

più vivo e scottante sia stato affidato a persona non sufficientemente preparata [...] che ha ancora una mentalità troppo scolastica per poter salire in cattedra [...] e il gelido commento è stato ancora peggiorato dalla volontà di costringere i fatti entro i limiti di idee politiche [La Refice] avrebbe dovuto [...] non passare quasi del tutto sotto silenzio l'arte astratta italiana perché ciò faceva comodo [...] Avrebbe dovuto sapere che l'arte è stata e sarà sempre sociale quando è autentica e soddisfa le esigenze della cultura dell'epoca in cui si manifesta, mentre il ritrarre superficialmente le cose di ogni giorno non è arte ma cronaca<sup>17</sup>.

La risentita replica non si fece attendere e con una lettera al Colla, resasi necessaria perché accusata di «aver leso la serietà» della GNAM, pubblicata nel numero successivo di «Arti Visive», la Refice rigettava ogni attacco, precisando, tra le altre cose, che gli argomenti di quelle prime conferenze sarebbero

<sup>14</sup> Refice 1963c; ivi la studiosa ‘aderiva’ alla Tabula gratulatoria, da cui era stata esclusa, per «atto di deferenza e di gratitudine», più che per «presunzione», verso chi tanto aveva dato alla sua «“parvula” scienza».

<sup>15</sup> Cfr. nota 4.

<sup>16</sup> I cui inizi sono raccontati in Bucarelli 1952. Vedi anche Ferrario 2010.

<sup>17</sup> A.V. 1952.

stati sviluppati l'anno successivo, da qui la loro veste di «sintesi essenziali», e che le accuse 'politiche' mosse dal tendenzioso articolista nascevano forse dal fatto che nella conferenza erano state illustrate «anche opere di artisti popolari cinesi, russi e messicani». Cosicché era il «Sig. A.V.» a non sopportare «l'informazione obiettiva su determinate correnti artistiche che egli vorrebbe ignorare, ma che tuttavia esistono e delle quali bisogna pur dare un'idea al pubblico»<sup>18</sup>.

L'intrigante vicenda ebbe poi un velato strascico negli atti di un colloquio del 'Sodalizio tra Studiosi dell'Arte' (28 gennaio 1951), pubblicati nello stesso '52, dove la Refice etichettava l'astrattismo come un fenomeno:

ormai esaurito nelle sue parti vitali, per rimanere espressione di una cultura enormemente raffinata, un giuoco di intelligenze ipersensibili, di squisitezze mentali involutissime [e] lo provano le opere degli astrattisti attuali (italiani e non) in gara per un gioco sempre più calcolato di elegantissimi effetti [...] risultando assai spesso [...] pura decorazione<sup>19</sup>.

Fino a esorcizzare l'attacco del '52 in un sentimentale inciso di una recensione del 1963:

Qualcosa che non dimenticherò mai [...] accadde a chi scrive in una delle conferenze tenute, dal'51 al'55, alla Galleria d'arte moderna di Roma, sempre prodigiosamente affollate fino ad un inverosimile ressa: alla fine una signora qualunque, dimessa, anonima venne con le lacrime agli occhi per ringraziarmi della commozione che le avevo data, parlandole di Renoir<sup>20</sup>.

Conferenze che furono il punto d'avvio di più approfonditi studi della Refice pubblicati a distanza di anni o, al contrario, «rifacimenti» destinati a un pubblico più ampio di saggi già editi<sup>21</sup>; mentre le mostre periodiche organizzate in quello stesso lustro (1951-55) dalla GNAM e attentamente controllate

<sup>18</sup> Refice 1952c. L'episodio è ricordato, con l'aggiunta di altri elementi e chiavi esplicative, da Colombo 2008-09, p. 74 e da Drudi, Marcucci 2011, pp. 58-59; qui maggiori notizie su «Arti Visive».

<sup>19</sup> Refice 1952b, pp. 72-73, con altre interessanti riflessioni sulla dialettica situazione dell'arte contemporanea italiana. Un dissimulato cenno alle idee espresse in questo testo e nella lettera del '52 si rintraccia in Refice 1951-52, p. 89.

<sup>20</sup> Refice 1963b, p. 156; si fa riferimento alla conferenza del 16 gennaio 1955. Le conferenze della Refice si svolsero in realtà dal 4 maggio 1952 al 16 dicembre 1956; mentre l'ultima su Degas, dopo un lungo intervallo (vedi *infra*), si tenne il 15 aprile 1962. Sulle stagioni didattiche della GNAM, e per un elenco delle relative conferenze, vedi Bucarelli 1952, pp. 188-189; GNAM, *Archivio bioiconografico*, su <<https://opac.lagallerianazionale.com/>>, 30.08.2022. Tutti i testi delle conferenze della Refice, che avevano per tema singoli artisti (es. Manet, Fattori, Boccioni) o movimenti e fenomeni artistici (es. il Futurismo, il Surrealismo, la pittura americana dell'800), sono raccolti in Refice 1968b; con indicative eccezioni quali *I contemporanei* e *Significato e valore dell'arte astratta* (vedi *supra*). Per i 'vivaci' anni '50 della GNAM si rimanda a Margozzi 2009.

<sup>21</sup> Vedi rispettivamente Refice 1961 (poi in Refice 1968b, pp. 152-158); Refice 1953d (poi in Refice 1968b, pp. 30-39 e cfr. Ivi, *Errata corrige* e pp. 57-62).

dalla Bucarelli (su Alberto Savinio, Scipione, la pittura americana del XIX secolo), trovarono una qualificata eco nelle recensioni della Nostra apparse su «Bollettino d'Arte» ed «Emporium»<sup>22</sup>.

Sposatasi con Francesco Taschetta, ufficiale della Marina Militare di origini siciliane, e trasferitasi per qualche tempo a Brindisi, presso il cui Arsenale il marito prestava servizio e dove sarebbe nato il figlio Vincenzo (agosto 1959; fig. 1) – Isabella sarebbe nata a Roma nel dicembre '61 –, Claudia Refice per forza di cose frenò in quegli anni la sua attività scientifica e lavorativa, ripresa però di buona lena già nel 1962, quando iniziò la collaborazione redazionale col prestigioso settimanale «La Fiera Letteraria» durata fino al 1964<sup>23</sup>. Una militanza pubblicistica «sul campo» che rimontava a diversi anni addietro – a cui vanno aggiunti i più occasionali contributi su riviste come «Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura»<sup>24</sup>, «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea»<sup>25</sup>, «Musei e Gallerie d'Italia. Rivista dell'Associazione nazionale dei Musei italiani»<sup>26</sup>, tralasciando quelli su quotidiani e periodici territoriali – e che, tra profili biografici e recensioni di libri, esposizioni antiquarie, mostre nazionali e soprattutto romane (*Mostre romane* era il titolo della rubrica curata dalla Refice su «La Fiera»), permise alla Nostra di avere il polso della vivace situazione storico-artistica italiana degli anni '50 e '60, mostrandosi sempre pronta e all'altezza dei diversi ambiti d'intervento<sup>27</sup>.

Sempre nel 1962 riprese poi un legame mai scisso con la sua terra d'origine, venendo chiamata a far parte della commissione per l'assegnazione dei premi-acquisto della mostra «Ciociaria vi presenta», allestita a settembre presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma<sup>28</sup>; e così nell'aprile successivo, allorché

<sup>22</sup> Refice 1952d, 1954b e 1954c.

<sup>23</sup> Gli articoli della Refice sono elencati negli indici annuali della rivista diretta da Diego Fabbri (1911-1980); un articolo su Henry Moore, poi rielaborato (vedi nota 21), era già apparso nell'annata 1954 (n. 43). La studiosa dava notizia della fine della collaborazione con «La Fiera» in una lettera a Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), il quale le aveva chiesto di recensire il suo documentario su Michelangelo; in cambio la Refice invitava lo studioso a segnalarle qualche argomento per la sua nuova attività di curatrice della rubrica Rai «Le tre Arti», prossima a iniziare con una puntata su Paolo Veneziano. Di quest'ultima e della collaborazione della Nostra con la trasmissione non vi è però traccia nelle Teche-Rai (ringrazio i funzionari Rai per l'informazione). Cfr. Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo L. Ragghianti (d'ora in poi ACLR), *Carteggio generale*, f. Claudia Refice Taschetta (d'ora in poi CRT), lettera del 24 ottobre 1964. Su «Le Tre Arti» (1962-65), cfr. Nurchis 2016, pp. 75-78.

<sup>24</sup> Refice 1951-52. A fine '51 la Refice si era proposta a Ragghianti come collaboratrice di «Critica d'arte», partendo da una recensione a *Il Trecento* di Pietro Toesca, prestigioso «ripiego» di uno smacco subito proprio da «Spazio» dove altri, al suo posto e in sua assenza, ad agosto aveva recensito il libro. Vedi S. 1951; ACLR, *Carteggio generale*, f. CRT, lettera del 30 ottobre 1951.

<sup>25</sup> Refice 1953b e 1963b.

<sup>26</sup> Refice 1969 e 1972a.

<sup>27</sup> È il caso delle mostre sull'arte extraeuropea – cfr. ad esempio Refice 1962 – altro singolare campo d'interesse della Nostra (vedi qui nota 35).

<sup>28</sup> «Il Tempo», 20 settembre 1962.

al concorso "Pittura in Ciociaria", tenutosi presso l'Abbazia di Casamari, fu nominata membro della giuria presieduta da Giorgio De Chirico<sup>29</sup>.

Lasciata la GNAM intorno alla metà degli anni '60<sup>30</sup> e passata alla Calcografia Nazionale, nel 1969 Claudia Refice fu incaricata da Luigi Salerno (1924-1992), direttore dell'Istituto formatosi negli stessi ambiti romani della Nostra, di effettuare una ricognizione delle matrici lignee e dei rami posseduti dagli Istituti dipendenti e dai musei non statali, al fine di redigerne un *corpus*. Operazione, interrotta verso la fine del 1971, a cui forse va collegata la stesura, a firma Refice-Salerno, di un parziale *Elenco delle Stampe di studio* della Calcografia, datato 1973, tirate dall'Istituto da matrici di altri enti in occasione di restauri o per vendita<sup>31</sup>. Intanto, come ai tempi della GNAM, la studiosa si fece portavoce dell'attività espositiva del nuovo ente di appartenenza, recensendo ad esempio la mostra di incisioni di opere di Pietro da Cortona, tratte da rami di proprietà della Calcografia, svoltasi a fine 1969<sup>32</sup>; mentre nel 1972, forte di quest'ultima esperienza lavorativa, curò un catalogo di incisioni, aventi per tema "Tivoli e le sue rovine", donate dal Barone Lemmermann al Museo di Villa d'Este<sup>33</sup>.

Proprio nel 1972 la Nostra era infatti passata alla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'arte per il Lazio, ivi svolgendo ordinari ma fondamentali compiti d'ufficio e tutela; come la direzione dei restauri delle tele laterali della cappella Pelucchi in Santa Maria della Consolazione a Roma<sup>34</sup> o la segnalazione che permise allo Stato di acquisire quattro pannelli cinesi con scene di caccia, in rame e smalti policromi, transitati dall'Ufficio Esportazione di Roma e passati poi al Museo Nazionale d'Arte Orientale<sup>35</sup>.

Finché, all'apice della carriera, non fu meritamente nominata direttrice della Galleria Spada, proponendo subito, e con successo, che la cerimonia inaugurale della XVI Settimana dei Musei si tenesse proprio a Palazzo Spada il 20 aprile 1974; azione con la quale la Nostra riconosceva il ruolo-cardine della sua 'nuova' Galleria nella rete museale romana. Purtroppo però pochi giorni prima, l'11 aprile, nel corso di un sopralluogo a Civita Castellana (VT) per

<sup>29</sup> <<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000094053/2/italia-concorso-pittura-ciociaria>>, 30-08.2022.

<sup>30</sup> La lettera del '64 citata a nota 23 è scritta ancora su carta intestata della Galleria.

<sup>31</sup> Grelle Iusco 2000; ad Anna Grelle si deve il tentativo di riprendere, in maniera più circoscritta, l'operazione della Refice, partendo dall'eredità lasciata dalla studiosa: il carteggio degli anni 1969-71 con circa 130 istituti e gli appunti per le schede dell'irrealizzato *corpus*. L'*Elenco delle Stampe di studio* è conservato in dattiloscritto, a uso interno, presso la Calcografia Nazionale.

<sup>32</sup> Refice 1969: preziosa, unica traccia della mostra, come evidenziato da Montanari 1996, p. 356.

<sup>33</sup> Refice 1972b.

<sup>34</sup> C. Refice, in *Restauri* 1972, p. 47 cat. 64/64 bis.

<sup>35</sup> D. Mazzeo, in *Nuove acquisizioni* 1974, p. 202, fig. 10.

seguire dei lavori di ricerca e restauro, varcata la soglia del Palazzo vescovile, Claudia Refice fu colta da un attacco cardiaco che la strappò alla vita a nemmeno 52 anni<sup>36</sup>. Spettò allora a Salvatore Accardo, Direttore generale delle Antichità e Belle arti, ricordare la studiosa alla cerimonia del 20 aprile alla Spada, con un necrologio che ne tributava meriti professionali e valori di storica e critica d'arte<sup>37</sup>, «così provveduta di cultura, e pure così semplice e umana»<sup>38</sup>.

Nel 1968 aveva difatti raccolto in due volumi, 'inconsapevoli' testamenti scientifici, parte dei suoi saggi, i testi delle conferenze alla GNAM e alcuni studi inediti<sup>39</sup>, confermando il suo 'poliedrico' profilo di storica dell'arte e dando ancora una volta prova della sua capacità di scrittura fluida, analitica, «semplice e diretta», sempre lucida ed efficace<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Proprio il duomo della, per lei, 'nefasta' cittadina viterbese era stato citato in Refice 1968a, p. 31 nota 12, a proposito della lunetta musiva cosmatesca col *Redentore* (1205 ca.).

<sup>37</sup> La distinzione non è fatta a caso: cfr. *Premessa. Giudizio e critica d'arte*, in Refice 1968b, pp. 9-18.

<sup>38</sup> Accardo 1974. Vedi anche Vita dell'Associazione 1974, p. 42; Di Gianni 2011, pp. 88-90, da cui è presa la citazione; ivi un bel ricordo di un incontro del 1 aprile 1974 tra l'autore e la Refice, già pubblicato in «Corriere Mediterraneo», V, 1974. È questo l'unico riferimento bibliografico sulla sua brevissima direzione della Spada, dove si accenna alla risoluzione di alcuni «problemi» e a un riordino della collezione, di cui però l'attuale direzione non ha rintracciato notizia nell'archivio dell'ente.

<sup>39</sup> Il secondo dei volumi fu dedicato, «con amore», ai due figli, così come al marito Franco era stata dedicata la monografia pretiana. Vedi Refice 1968a, dove, oltre ai saggi qui citati alle note 6, 10 e 47, ne compaiono due, molto ampi, su temi poco sondati: gli affreschi duecenteschi dell'atrio della basilica romana di San Lorenzo fuori le mura e Domenico Guidi (Ivi, pp. 7-51; 151-211); Refice 1968b, di cui, oltre agli scritti già ricordati, si segnalano *L'opera grafica alla Biennale di Venezia 66* e le «note» finali su singole opere (di Cecioni, Martini, Signorini, ecc.): Ivi, pp. 204-230. I due volumi furono spediti nel 1970 al Ragghianti, a cui la Refice chiedeva una recensione, o anche solo un giudizio, su alcune parti del secondo volume (tra cui la *Premessa* citata a nota 37); cfr. ACLR, *Carteggio generale*, f. CRT, lettera del 22 gennaio 1970. Nella stessa lettera la studiosa denunciava «la carenza di vita» della Società di Archeologia e Storia dell'Arte fondata proprio da Ragghianti nel '64, auspicandone il ritorno alla direzione al fine di evitare che fosse quello l'«ennesimo esempio di come naufragano le "unioni" degli studiosi dell'arte». Commovendo un'altra lettera inviata allo studioso il 18 novembre 1966 dove la Refice, colpita dall'alluvione di Firenze che aveva distrutto ciò che «faceva e fa parte del migliore significato della mia vita», riferiva di aver promosso a Roma una piccola sottoscrizione per la riparazione dei danni; vedi ACLR, *Alluvione*, b. 10, f. 1.

<sup>40</sup> Vedi Refice 1968b, p. 7. Si leggano ad esempio questa descrizione delle nature morte di Morandi: «oggetti, in solitudine rarefatta, come immagini trasumanate di una cattedrale, calati in un ambiente senza tempo e solenni come il canto di un organo antico, di cui ripetono la voce sinfonica nel variare del colore tonale», Ivi, p. 14; o le righe che tratteggiano l'opera scultorea del Guidi: «il sereno plasticismo [...] soffuso di leggere ombre, raggiunge [...] una pacata luminosità che rifiuta un'intensa ricerca pittorica [...] la cura della forma, che non è fine a sé stessa ma subordinata al senso di armonia compositiva e del ritmo lineare»: Refice 1968a, pp. 154-155.

## 2. *Un profondo e dimenticato sguardo sul Sud*

Nella vasta produzione scientifica e giornalistica della Refice, in più casi sottovalutata o peggio ancora negletta e che invece meriterebbe studi e vagli sistematici per ogni campo da essa indagato<sup>41</sup>, l'arte meridionale occupa un posto di rilievo. Un interesse, lo rivela la stessa studiosa, nato nel 1947, ai tempi della Sapienza, quando sotto «la guida e l'incoraggiamento» del prof. Venturi aveva iniziato a coltivare la passione più costante della sua breve vita, quella per Mattia Preti (1613-99)<sup>42</sup>.

Il servizio prestato alla GNAM non le impedì poi di proseguire su questa strada; anzi, la prima conferenza tenuta presso l'ente, il 4 maggio 1952, ebbe per tema proprio *La scuola napoletana*, laddove l'anno dopo la studiosa pubblicava un saggio sui rapporti tra la pittura napoletana e quella inglese dell'Ottocento – «often too general to be convincing in detail, though generally valid»<sup>43</sup> – oggetto di «un più tardo rifacimento» per un'altra conferenza (8 febbraio 1953)<sup>44</sup>. E se la mostra «L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia» (Roma, Palazzo delle Esposizioni; 7 marzo-31 maggio) le permise, sempre nel 1953, di analizzare l'opera di Antonio Mancini e di confrontarla con quella di Vincenzo Gemito<sup>45</sup> – dei due si erano tenute per l'occasione delle retrospettive per celebrarne il centenario della nascita –, nel 1955 ebbe modo di curare il sintetico catalogo dei 305 disegni di Domenico Morelli (compresi alcuni acquarelli) selezionati, tra i quasi mille posseduti dalla GNAM, per una delle esposizioni temporanee promosse dalla Bucarelli<sup>46</sup>.

Al contempo la Nostra proseguiva le ricerche sulla pittura napoletana del Seicento, pubblicandone il primo risultato nel 1951: un articolato saggio su Bernardo Cavallino (1616-56)<sup>47</sup> che cercava di restituire al pittore «il vero

<sup>41</sup> Penso ai numerosi e diversificati articoli su «La Fiera Letteraria», alle voci del *Dizionario Biografico degli Italiani* o allo scritto apripista sul rapporto tra Canova e gli inglesi, vedi Refice 1964, 1965 e 1952a, poi in Refice 1968b, pp. 19-29; saggio quest'ultimo il cui merito è riconosciuto proprio ora da Costarelli 2022, p. 15. Refice 1953c conferma invece la pluralità di ambiti d'indagine della Nostra, i suoi contatti internazionali e la stima giornalistica di cui godeva. In questa sede ci concentreremo su alcuni degli scritti meridionalistici della studiosa e solo su parte dei temi da essi toccati.

<sup>42</sup> Refice 1960, p. 104.

<sup>43</sup> Hagstrum 1957, p. 197. Si vedano ad esempio gli efficaci confronti De Nittis-Whistler e Morelli-Bonington: Refice 1953d, figg. 10-13.

<sup>44</sup> Vedi nota 21.

<sup>45</sup> Refice 1953a.

<sup>46</sup> Refice 1955; sul fondo di disegni morelliani della GNAM vedi ora Camerlingo 2010. Diversi incisi dei suoi scritti dimostrano che la Refice estese le attenzioni verso l'arte meridionale oltre il Sei e l'Ottocento napoletani, campi privilegiati dei suoi studi. Si vedano ad esempio i riferimenti al pittore palermitano del '400 Tommaso de Vigilia o alle chiese rupestri, tra i «più interessanti monumenti pittorici medievali della Puglia», contenuti in Refice 1968a, p. 71 nota 7 e 1959, p. 10.

<sup>47</sup> Refice 1951a, poi in Refice 1968a, pp. 110-150; quest'ultima sembra essere l'originaria

aspetto di umanità e d'arte [...] nascosto in quell'immagine troppo impreziosita, che per tanti anni la critica gli ha dato». Ne scaturiva infatti un profilo d'artista che, interessato al coevo contesto artistico partenopeo dove operarono i suoi «veri grandi formatori» – Stanzione, Lanfranco, Battistello, ma soprattutto Caravaggio e Van Dyck<sup>48</sup> –, più che solo un «elegante pennellatore di seriche vesti» fu «un dolce lirico della musa gentile [...] fantasioso cantore della sua Napoli [e dei] due diversi mondi in cui visse: il borghese e il popolano». L'arte del Cavallino veniva infatti poeticamente connessa dalla Refice ora alla:

vita elegante e mondana [e al suo] assiduo amore per il teatro borghese, quello fatto dei melodrammi pastorali o mitologici rappresentati in costumi dell'epoca o adattati a un gusto ibrido – tra l'antico e il moderno – sui piccoli palcoscenici di teatri privati, [ora ai] vecchi canti della sua terra, nei crocicchi o presso il mare sulle spiagge affollate dagli «scugnizzi» che cantano gli stornelli, tuffandosi in mare con allegria schietta, [o alle] belle popolane o [al] riso ingenuo e felice dei bimbi al sole.

Il tutto supportato dall'incisivo commento delle opere, alcune inedite e divenuti poi inscalfibili capolavori cavalliniani: la *Negazione di San Pietro*, in collezione Sabadini a Roma<sup>49</sup>, la cui «ambientazione anonima in uno spazio indefinito» palesava i rapporti diretti Cavallino-Caravaggio, solo mediati da Battistello; lo straordinario *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig. 4a), della collezione del principe Ruffo, «dove la Madonna ha un bellissimo viso di popolana napoletana coi bruni capelli mal raffrenati sul capo» (fig. 4b) e che, più di ogni altra tela, documentava i contatti Cavallino-Van Dyck «nel fare compositivo della scena» o nel «ruotare delle immagini»<sup>50</sup>; il cosiddetto *Sacrificio dei gentili*, allora in Galleria San Marco a Roma (fig. 5)<sup>51</sup>, che, frutto della

versione dell'articolo da cui fu tratta quella edita nel '51 e da cui furono escluse, ad esempio, la fortuna critica iniziale e l'appendice col catalogo delle opere, meritevole di un'analisi più approfondita.

<sup>48</sup> Rapporto quest'ultimo da cui originavano l'influenza di Bernardo Strozzi su Cavallino, riconosciuta dalla critica specie nei «guizzi rossastri» dei suoi volti, o la «preziosità elegante delle seriche vesti [...] tradizionalmente creduta di derivazione artemisiana».

<sup>49</sup> Refice 1951a, p. 261 fig. 3. L'analisi delle foto, come cautamente ipotizzato da Gianluca Forgione, ci orienta a confermare che si tratti della versione passata a un'asta londinese nel 2001, ora in collezione privata napoletana (olio su tela; cm 61x75), datata da Nicola Spinosa «verso il 1635»; cfr. Spinosa 2013, pp. 272 cat. 3 con bibliografia, fig. 30; 407 cat. B3-B3.1, che ritiene la «coincidenza» difficilmente giudicabile.

<sup>50</sup> Refice 1951a, p. 263 fig. 4. Sul quadro (Napoli, coll. privata; olio su tela, cm 124x76) vedi Spinosa 2013, p. 332 cat. 69 con bibliografia, fig. 100, che, contrariamente alla Refice – «il più bel quadro della sua prima attività» –, ne fissa la datazione «intorno al 1645» per affinità stilistiche con opere coeve quali *l'Immacolata* di Brera. La Nostra sarebbe tornata sulla tela nel 1963, notando orgogliosamente come la segnalazione del rapporto Cavallino-Van Dyck trovava conferma nella critica recente, benché questa chiamasse in causa l'azione indiretta della «crisi di pittoricismo» di Ribera; vedi Refice 1963b, p. 145.

<sup>51</sup> Refice 1951a, p. 264 fig. 5, il titolo deriva dal De Dominici che ricordava un quadro di Cavallino con questo tema nella collezione di Nicola Salerno; vedi De Dominici 1742-45, p. 73.

fusione dei 'due mondi' cavalliniani, pur essendo «uno dei migliori quadri del periodo caravaggesco [...], manca in qualche punto di unità stilistica proprio in forza di quella contaminazione un po' letteraria, un po' spettacolare, che dà un andamento coreografico alla figura del capitano». E così via<sup>52</sup>.

Due foto, prive di commento e traccia erratica dell'originario paragrafo dedicato alle suggestioni del Cavallino sui pittori successivi, poi eliminato nell'articolo, rinviano invece a un 'azzardo' della Refice, che la critica successiva non le perdonò e su cui la stessa fu poi costretta a fare chiarezza (fig. 6). Nel confermare infatti il «rapporto di continuazione» Cavallino-Mattia Preti, già sostenuto da Ettore Sestieri<sup>53</sup>, nella 'minuta' la studiosa aveva avvicinato la pretiana *Decapitazione di San Gennaro* (Firenze, collezione Cecconi), con la sua «ombrata drammaticità» e il «denso colorare carnosamente caravaggesco», qualità entrambe del Cavallino, alla *Negazione di San Pietro* della Galleria d'Arte antica di Roma, già ricondotta da Longhi al 'Maestro del Giudizio di Salomone' e che la Refice proponeva invece di attribuire – «tentazione viva da tanti anni» – proprio al Preti e a quel suo fare che guardava appunto tanto a Caravaggio che a Cavallino<sup>54</sup>.

Sull'opera e il suo vero soggetto (già USA, coll. privata; New York, Sotheby's, 24-I-2008, lotto 107; olio su tela, cm 64,5×127,6), cfr. A. Percy, in Bernardo Cavallino 1985, pp. 130-131 cat. A.28, con una datazione *ante* 1645; ivi si ignora però Refice1968a (ma 1951), p. 143, dove si proponeva una datazione «intorno al 1638-40» e già si segnalavano sia l'autoritratto del Cavallino, sia la vicenda della divisione nell'800 della tela in due parti ricomposte poi dal titolare della Galleria San Marco. Vedi anche Bernardo Cavallino 1985, p. 231 D138; R. Naldi, in De Dominici 1742-45, p. 73 nota 32, dove non si accetta il collegamento di cui sopra proposto dalla Refice. Vedi anche <<https://www.blindarte.com/home/cataloglot/3079>>, 30.08.2022, in cui si riporta una datazione suggerita da Riccardo Lattuada, «prima del 1640, o comunque entro tale data», che collima con quella avanzata dalla Nostra.

<sup>52</sup> Aggiungiamo solo due annotazioni sugli inediti citati dalla Refice. I due 'delicati' disegni degli Uffizi, la *Natività* e la *Liberazione di San Pietro*, sottratti nel 1971 al catalogo del Cavallino da Walter Vitzthum, attendono ancora una più sicura paternità; vedi Refice 1951a, pp. 266 figg. 7-8, 268 e 1968a, p. 144; Spinosa 2013, p. 444 con bibliografia, che li ritiene della stessa mano. Il «S. Lorenzo» segnalato nella collezione dell'arch. Moretti, più specificatamente indicato come un «*Martirio di S. Lorenzo* [...] nello sfondo un po' sciatto e sommario [...] da assegnare a un periodo tardo dell'esperienza caravaggesca», non è da identificare col *San Lorenzo* a mezzo busto del Museo Lazaro Galdiano di Madrid, come suggerito in Bernardo Cavallino 1985, p. 218 cat. C.28; vedi Refice 1951a, p. 270 nota 2 e 1968a, p. 144. Potrebbe trattarsi semmai dello 'sciatto' quadro schedato come copia in <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/104229/Anonimo>>, 30.08.2022, o piuttosto dell'ovale passato a una vendita Bloombery a Roma (12 giugno 2008; olio su tela, cm 56×56), identificato come l'originale da cui dipende la copia dell'Accademia Tadini di Lovere (BG).

<sup>53</sup> Sestieri 1920. Non escludo che, imbattutasi in questo articolo durante l'analisi della storia critica del Preti, la Refice svolse in parallelo lo studio del Cavallino, la cui più circoscritta produzione le permise di pubblicarne prima i risultati.

<sup>54</sup> Refice 1951a, p. 269 figg. 9-10; da integrare con Refice 1968a (ma 1951), pp. 140-141. Il primo a segnalare l'abbaglio della «signorina» Refice fu Bologna 1953, p. 49. La studiosa giustificò nella monografia pretiana la presenza delle due foto come un «errore materiale [...] di impaginazione»: Refice 1960, pp. 65-66 nota 15. Mentre nel 1963, in risposta alla scheda della

Fu quindi nel 1954 che la Refice decise di pubblicare, in previsione di un «più ampio saggio», uno studio sugli affreschi del 'suo' Preti per la cupola di San Domenico Soriano a Napoli<sup>55</sup>. Riconosciutone il giusto valore nella produzione ad affresco del calabrese, la Refice denunciava il grave stato conservativo delle pitture, corrose «a vista d'occhio» dall'umidità; al punto che, auspicandone il restauro o addirittura il trasporto su tela, fece eseguire dal Gabinetto Fotografico Nazionale alcune foto della cupola, 4 delle quali pubblicate nell'articolo, che sono oggi le uniche testimonianze della decorazione, scialbata intorno al 1966 (fig. 7)<sup>56</sup>.

Esaltatane la disposizione delle «figure in giri concentrici, in riposate e calcolate pause spaziali» atte a raggiungere «un effetto armonico, anche per i gradevoli e pacati colori», gli affreschi svelavano tuttavia per la studiosa le incertezze del Preti di fronte a questa tecnica. Al pari di altri casi, essi infatti palesavano un'imitazione dei grandi (Correggio e Reni) non rielaborata dal Preti nell'alveo del proprio stile, come invece accadeva nelle tele. Lo dimostrava il confronto tra un particolare degli affreschi di San Biagio a Modena e il relativo, mirabile e inedito, bozzetto con *Santi* (fig. 8)<sup>57</sup>, «assai più efficace per l'effetto rorido e pastoso dei colori, per l'immediatezza e spontaneità del "colloquio" compositivo, per la rapida essenzialità delle parti e per l'armonia

*Negazione* pubblicata nel catalogo della mostra caravaggesca di quell'anno dove era riportata la sua 'inconsistente' attribuzione al Preti, confermava che l'errore era dovuto a un involontario invio delle due foto alla redazione di «Emporium»; pur conoscendo da tempo il quadro (1947), perché già conservato in un ufficio ministeriale e quindi «caro alle nostre ricerche», la studiosa asseriva inoltre di non esserne mai occupata per iscritto, cfr. Scavizzi 1963, p. 48 cat. 45; Refice 1963a e 1963b, p. 145 nota 1. Obliava di averne però trattato nella prima stesura del saggio cavalliniano, edita senza rettifiche nel '68; cfr. Refice 1968a, pp. 140-141. Presumo però che già nella versione dell'articolo spedita a «Emporium» la Refice avesse cambiato definitivamente opinione, dimenticando di eliminare le due foto precedentemente selezionate.

<sup>55</sup> Refice 1954a; poi ripreso in Refice 1960, pp. 72-75 e 1970, pp. 76-81.

<sup>56</sup> Non soddisfatta dei risultati la Refice sperava di eseguire per il suo successivo saggio nuove fotografie; cfr. Refice 1954a, p. 147 nota 4. Ciò però non avvenne; in entrambe le edizioni della monografia pretiana sono infatti pubblicate due foto degli affreschi (in un caso un particolare) già utilizzate nel '54; cfr. Refice 1960, figg. 45-46 e 1970, figg. 43-44. Essendo il libro del '70, come vedremo, una sostanziale ristampa, la descrizione empirica degli affreschi e gli auspici conservativi ivi contenuti, contrariamente a quanto sostenuto dall'amico Renato Ruotolo, risalgono alla fine degli anni '50; cosicché più che «verso il 1970», il ciclo fu forse scialbato poco prima del 1967, quando Vitzthum citò gli affreschi «di recente scomparsi». Cfr. Refice 1960, pp. 67-68 note 19-20, 72; Vitzthum 1967, p. 52; Refice 1970, pp. 74 note 19-20, 78; R. De Gennaro, in De Dominicis 1742-45, p. 645 nota 153 con bibliografia; Ruotolo 2018, con altra bibliografia, meritorio studio a cui si rinvia per altre notizie sulla cupola e sui suoi affreschi. Affreschi – il cui soggetto doveva essere il *Miracolo di Soriano* con una serie di santi e, in basso, vari angeli appoggiati a una balaustra – che sono oggi datati agli anni '50 del Seicento e non al 1664, come riportato dalle fonti e quindi dalla Refice, la quale però riteneva poggiata su «interessanti argomentazioni» la proposta del 1955 di Alfonso Frangipane di retrodatare la decorazione intorno al 1656; cfr. Refice 1960, p. 68 nota 20.

<sup>57</sup> Coll. privata, olio su tela, cm 63x124; vedi M. Utili, in Utili 1999a, pp. 120-121.

delle pause»; o quello tra il ciclo di San Domenico Soriano e le tele del soffitto di San Pietro a Maiella a Napoli, «il più bel monumento pittorico del tardo Barocco italiano», che già nel 1913 Longhi, ricordava la studiosa, auspicava diventasse «qualcosa di più delle stanze di Raffaello per lo spirito dei migliori»<sup>58</sup>. Tali incertezze nascevano per la Refice dal «dualismo» tra la natura del Preti e l'affresco, giacché questo, impedendo «libertà di sfumature e di variati effetti chiaroscurali», non consentiva al pittore di distribuire le luci al fine di «far scaturire e nello stesso tempo coordinare l'atmosfera del dramma [...] con funzione, quindi, esclusivamente scenografica», il principale motivo, secondo la Nostra, per cui il calabrese fu uno dei maggiori esponenti «della civiltà barocca».

Un impianto critico, quello dell'«esordio» su Preti, tra analisi dell'opera, segnalazione di inediti e individuazione di contatti stilistici, che fu poi ripreso dalla Refice nella monografia sul calabrese pubblicata a Brindisi, dall'editore Abicca, nel 1960<sup>59</sup>. Un'operazione resasi necessaria, dal momento che studi e «divulgazione» sul pittore erano in quegli anni ancora «del tutto inadeguati» e le poche monografie a esso dedicate continuavano a essere «troppo brevi e generiche»; così come, fin dalla premessa, l'autrice denunciava l'urgenza, poi divenuta una sorta di ossessione, di una «criticamente completa mostra del pittore» che dimostrasse quanto l'arte del calabrese fosse stata «qualcosa di grandioso, di realmente unico e originale, come soltanto il Caravaggio, all'inizio del secolo, aveva saputo raggiungere».

È innegabile che l'avanzamento, in oltre sessant'anni, di studi e ricerche hanno reso «datato» il volume della Refice – si pensi alla cronologia della vita e dell'opera di Preti, all'ampliamento e all'asestamento del suo *corpus* o alla definizione critica di Gregorio Preti – ma sarebbe d'altra parte irricognoscibile dimenticare oggi le tante qualità. Tanto più che, come rivelato dalla stessa studiosa, l'intento non era produrre una monografia completa o un catalogo ragionato dei dipinti pretiani, per «giungere alla più netta chiarezza nella storia di ogni sua singola opera, quanto far emergere, il più possibile, vera la fisionomia umana e pittorica del cavalier Calabrese».

Così, nell'ampia disanima sulla fortuna critica del Preti, la studiosa ad esempio fu tra i primi a riconoscere la sensibilità di Bernardo De Dominicis<sup>60</sup>,

<sup>58</sup> Longhi 1913, p. 39.

<sup>59</sup> Refice 1960. La critica ha spesso rubricato il volume – insignito nel 1963 della medaglia d'oro (fuori concorso) per la saggistica ai Premi Villa San Giovanni; cfr. I Premi 1963 – sotto l'anno 1959, data posta in calce alla premessa (giugno '59), e che in effetti, come si intuisce da alcuni riferimenti presenti nel testo, fu scritto entro quella data. Nella bibliografia finale è però riportato un articolo del Frangipane pubblicato nel 1960, mentre fu la stessa Refice ad indicare, dieci anni dopo, quest'ultimo come anni di edizione della monografia, cfr. Refice 1970, p. 14. Ma vedi anche Refice 1963b, p. 145 nota 1, dove il testo è riferito al 1961.

<sup>60</sup> Tale merito è già riconosciuto, tra gli altri, da Cannata 1978, p. 7 e Clifton 1988, p. 53 nota 4. Sulla figura e la 'sfortuna' critica del De Dominicis vedi Zezza 2017.

all'epoca macchiato ancora dalla crociana qualifica di 'falsario', e invece dotato, secondo la Refice, «di una non comune sensibilità pittorica, intesa in senso moderno, e [di] una, altrettanto rara per quel tempo, capacità di "vedere" in arte»; da qui i suoi numerosi «giudizi di una precisione e di una modernità che stupiscono» o la quasi mancanza di «trascuratezza o partigiana approssimazione nell'esame delle opere», mentre «le sue licenze biografiche, a volte sconcertanti, hanno spesso lo scopo singolarissimo di voler adattare la vita degli artisti all'immagine della loro arte»<sup>61</sup>.

Per la prima volta furono inoltre illustrate tele pretiane già note, come la *Santa Caterina in carcere visitata dall'imperatrice Faustina* o il *Concertino* di Alba – ricondotte dal Longhi al periodo giovanile, più strettamente caravaggesco, del Preti e che la Refice spostava invece alla fase di ascendenza sul pittore del Guercino più 'drammaticamente' meridiano, ossia persino dopo gli affreschi di Modena (*post* 1651)<sup>62</sup> –, o resi noti dipinti del tutto inediti, come *l'Allegoria dei cinque sensi* (fig. 9) delle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini (1642-46 ca.), che la Refice datava al 1648 e di cui notava la «calma negli accordi [e l'] assoluta discrezione del chiaroscuro»; tela poi ricondotta al pennello di entrambi i Preti e prima protagonista di una recente mostra<sup>63</sup>.

Anche se l'intento principale della Refice, come anticipato, fu quello di far risaltare il «coerente» profilo umano e stilistico del Preti, tra diversificate esperienze di vita e conseguenti contatti artistici. Riconosce il «carattere fondamentale», sulla traccia di Longhi, in «quel *plasticismo pittorico* basato sull'effetto luministico», mediante il quale poteva trovare soluzione «certo "anelito" romantico in cui il sacro e profano», frutto del suo «temperamento meridionale» e della giovanile educazione religiosa a Taverna, «equilibrandosi, scaturivano una forza drammatica di grande efficacia». Edotta, infatti, per gli esposti motivi personali, sullo «spirito dei meridionali», la Refice ne rintracciava diverse «qualità» nel calabrese: «emotività, fantasia, senso religioso di un cattolicesimo che sconfina in certo genere di contemplazione o di esaltazione pagana [...] acceso sensualismo, che è frutto di una profonda partecipazione della natura umana, della ricchezza dei suoi sentimenti». Un 'preromantico' «sottile dualismo non risolto» che sarebbe sfociato in una moderna visione, partecipe della cultura del tempo, in cui «ogni mezzo – disegno, colore, luce (le forme robuste e tuttavia sfumate e ammorbidite dalla suggestione delle luci)» serviva a «realizzare soprattutto *l'azione scenica*, intesa come fusione e sublimazione del *fatto* [...] una *interpretazione* agitata, ricca di emozioni [, l']eroizzazione del senso dram-

<sup>61</sup> Per la *Vita* pretiana del biografo settecentesco vedi De Dominicis 1742-45, pp. 583-725, con le fitte note di commento di Rosanna De Gennaro.

<sup>62</sup> Per queste due tele e le altre opere del Preti qui citate vedi almeno Spike 1999, *ad indicem* con bibliografia.

<sup>63</sup> Vedi Primarosa 2019, e in particolare pp. 11-34, 126 cat. 1.

*matico* dell'intera composizione». E a favorire tali risultati, secondo la Nostra, fu l'«eclettismo “sui generis”» del Preti «che lo portò ad essere equilibrato con fantasia e “barocco” senza eccessi: a fondere, in sostanza, le due correnti più significative della sua epoca, la napoletana e la veneto-romana (oggi potremmo dire la “romantica” e la “classica”)». Disparate erano infatti le suggestioni, riconducibili alle due ‘scuole’, che la Refice individuava nel percorso artistico del calabrese e tra le quali uniche costanti furono Guercino e Andrea Sacchi. Da quest'ultimo, l'altra grande passione della Nostra, il Preti aveva derivato, e non solo negli affreschi, «soprattutto quel senso della ritmica armonia compositiva [...] quella *classicità* [...] che gli aveva permesso [al Sacchi] di contribuire al formarsi di un grande artista “barocco”, il Bernini»<sup>64</sup>.

Ma meriterebbero maggiori attenzioni, molto più di quelle loro riservate dalla critica moderna, gli affondi della Refice sui contatti tra Preti e Lanfranco, Domenichino, Pietro da Cortona, Reni, i caravaggeschi, il neovenetismo, fino a Solimena, Giordano, persino Giaquinto; affondi sempre punteggiati da efficaci passi interpretativi, come quando a proposito dei due quadri di Samburghe (TV), solo per fare un esempio, la Nostra associava a un «carattere berniniano» quella «calda e goduta sensualità che prorompe ad ogni costo, anche nella rappresentazione divina (in un turbante e sottile senso di pagani accenni)»<sup>65</sup>. Un «genio autentico» del Seicento, il Preti, come felicemente era stato definito da Longhi, per la Refice proiettato già verso il '700 e che però, per essere riconosciuto tale, doveva «vivere nelle cognizioni e nella cultura di ognuno di noi». Questa la chiusa della monografia, dove il tributo alla grandezza critica di Longhi, sempre riconosciuta dalla studiosa<sup>66</sup>, era equilibrato in nota da alcuni richiami a *La peinture italienne du Caravage à Modigliani* (Genève 1952) di Lionello Venturi, i quali dimostravano come dal suo maestro la Refice avesse mediato alcune chiavi interpretative dell'opera pretiana, quali il legame del pittore col teatro coevo o la trasposizione dei «suoi soggetti religiosi in un mondo diretto e quotidiano».

Oltre allo studio pretiano, la permanenza a Brindisi permise alla Refice di produrre nel 1959, per un periodico locale, un articolo-denuncia assai originale,

<sup>64</sup> Al contatto Sacchi-Preti accenna Utili 1999b, p. 61 nota 45, a proposito della possibile suggestione, suggerita dalla Refice fin dal '54, del celebre affresco della *Divina Sapienza* sul ciclo modenese. Secondo Wittkower 1972, p. 307 nota 115, la Refice aveva «perfettamente ragione» sull'influenza del Guercino sul giovane Preti, a cui abbiamo accennato, anche se la «sua monografia è tutt'altro che definitiva». Su quest'ultimo fortunato rapporto vedi ora Benati et al. 2017, dove però l'apporto della Refice è quasi del tutto ignorato.

<sup>65</sup> Per un excursus stilistico sull'opera del Preti e i relativi contatti artistici, vedi almeno Spinosa 1999 e Utili 1999b, da integrare in più punti con le trascurate osservazioni della Refice.

<sup>66</sup> Vedi la premessa alla monografia. I rapporti tra la Nostra e il grande critico sono documentati da 4 lettere, datate 1953-59, conservate presso la Fondazione Longhi, che purtroppo non mi è stato possibile consultare per tempo; cfr. <<http://fondazione-longhi.ddns.net:8000/archivio/>>, 30.08.2022.

frutto di «empiriche indagini» in una città che, dopo l'«incontrollata» ricostruzione post-bellica, avviata a un amaro destino di polo industriale, stava vivendo un momento di radicale trasformazione<sup>67</sup>. Come una sorta di diario-cronaca teso a documentare, strada per strada, lo status quo del centro storico brindisino di quegli anni, nell'articolo erano individuati una serie di edifici pubblici e soprattutto palazzi civili che, ignoti o non studiati e quindi esclusi da una «generale visione dello sviluppo» architettonico pugliese, erano, o stavano per essere, occultati o distrutti da superfetazioni, rifacimenti e riverniciature atti a dare un «aspetto moderno e lindo, il più ordinato e pulito possibile» alla città. Uno stato di incuria che, secondo la Refice – utile sottolinearlo in questa fase storica – non era imputabile alla mancata azione della Soprintendenza, allora preposta alla tutela di Puglia e Basilicata e, già nel '59, composta di un numero «incredibilmente esiguo di funzionari e di esperti». Per debellarlo occorreva invece, secondo la Nostra, lo studio, la manutenzione dei privati e soprattutto la sensibilizzazione dei cittadini, già mostratisi, anche quelli «più umili e spiritualmente disadorn[i]», interessati e attenti al valore culturale di quegli edifici, discutendone nelle loro case o 'per strada' con la stessa Refice. Un auspicio, a cui si connetteva la lungimirante speranza di offrire a Brindisi un più ampio interesse turistico, in parte concretizzatosi, seppure dopo diversi anni. È il caso del Bastione San Giacomo che nel 1959, totalmente abbandonato, ospitava degli «abusivi che vi hanno impiantato la televisione e persino un modestissimo circolo bocciofilo», del Palazzo del Seminario, a quel tempo corroso e lasciato «consumare come un vecchio pane rafferma», di Palazzo Seripando «sciupato da bottegucce e case povere – con agili archi ad ogiva profilati da un'elegante decorazione», oggi tutti recuperati. Non così Palazzo Ripa (già Cafaro), con la sua «ornata facciata e il bel portale», ancora in stato di abbandono; o l'omogenea schiera di palazzi antichi in Via Lata (tra cui palazzo Orlandini, del tutto deturpato anche dalla vegetazione spontanea e proprio ora messo in vendita; fig. 10); o infine Palazzo De Marzo (fig. 11), «così raro per le sue linee architettoniche e la sua leggiadra decorazione», che ai tempi dell'articolo della Refice, a seguito di una recente e triste vicenda di lasca tutela pubblica<sup>68</sup>, veniva irrimediabilmente «guastato da sopraelevazioni moderne» e in buona parte demolito, privandolo di una loggetta laterale (fig. 12) e delle due fiancate.

Nel corso degli anni '60, anche a causa degli impegni familiari e lavorativi, le incursioni meridionalistiche della Refice, anche sullo stesso Preti, si diradarono. Una delle rare occasioni fu offerta dalla mostra caravaggesca tenutasi a

<sup>67</sup> Refice 1959, da cui sono tratte le citazioni successive.

<sup>68</sup> Cfr. Casone 2006, pp. 194-196; ivi, pp. 128-136, 151-159, ulteriori notizie sulle storiche manomissioni subite dall'antica cinta muraria brindisina, compreso il Bastione San Giacomo, e dal Castello di Terra che, adibito a usi militari, da inizi '900 è «soffocato da brutte aggiunte moderne, adibite ad uffici, che appaiono sulle sue suggestive e poderose pareti esterne come parassiti molto fastidiosi e dannosi»: Refice 1959, p. 7.

Napoli nel 1963, recensita dalla studiosa in due circostanze, nelle quali, a proposito del Preti, la Nostra lamentava la scelta poco indicativa delle tre opere esposte e continuava ad auspicare una «rassegna di capolavori, che quasi tutti ignorano», che celebrasse i 450 anni dalla nascita del calabrese, ne rivelasse il «grande, a volte grandioso fascino pittorico» e servisse a «scardinare la [sua] poderosa personalità [...] da certe strettoie», come proprio l'inclusione nella scuola caravaggesca, proposta da Longhi alla mostra milanese del '51 ma solo come esperienza «di passaggio»<sup>69</sup>. Longhi che, con la sua «provatissima e prodigiosa esperienza», continuava a ricevere una devota riconoscenza da parte della Refice, nonostante la «giustezza dell'intuito longhiano» venisse messa a dura prova dall'accostamento in mostra della *Salita al Calvario* della Cappella Reale di Portici (fig. 13), attribuita dallo studioso alla piena maturità di Orazio Borgianni, ma «un poco debole, con personaggi alquanto generici e convenzionali», alla celebre *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale d'Arte antica o alla *Pietà*, «così sottilmente romantica», della Galleria Spada (destinata da lì a dieci anni a ritornare, sotto altra veste, agli occhi della Refice)<sup>70</sup>.

Nel 1970 invece, in occasione della XIII Mostra d'Arte del Consiglio di Europa – “Mattia Preti. Pittore e Cavaliere” (Malta; 30 aprile-1 luglio), una sorta di monografica in cui erano esposti ben 30 quadri del calabrese –, la Refice, «malgrado le difficoltà imposte dal pochissimo tempo concesso al nostro lavoro», accettò l'invito dell'Associazione Napoletana Amici di Malta e del suo presidente, Michele Di Gianni, di ripubblicare la sua monografia pretiana, da tempo esaurita. Si trattò di una ristampa che lasciava pressoché «intatto il testo» e aggiungeva solamente le riproduzioni di alcuni dei quadri maltesi. L'intenzione della Nostra, «non affatto perduta», era infatti quella di «curare, tra non molto, un'edizione completa di tutta l'opera del pittore (compresi i disegni, compresa Malta)»<sup>71</sup>, che esaminasse meglio il periodo maltese, nel '60 trascurato per diverse ragioni, e che si sperava venisse pubblicata in occasione della tanto sospirata, «esauriente mostra del Preti e del suo ambiente»; una «personale ufficiale e governativa (a Roma, a Napoli) [...] indispensabile ai fini di una maggiore chiarezza per capire e *vedere* nel tardo Seicento italiano e nell'inizio del Settecento»<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Refice 1963a e 1963b, pp. 145-146, spesso trascurata dalla critica moderna, questa recensione contiene interessanti annotazioni su alcuni protagonisti della pittura seicentesca napoletana. Sull'inclusione longhiana del Preti nella scuola caravaggesca vedi anche Refice 1960, pp. 31-32.

<sup>70</sup> Vedi Refice 1963b, pp. 143-144. Il riferimento al quadro già a Portici è tra le poche citazioni critiche del dipinto, trafugato negli anni '70 dello scorso secolo; cfr. Papi 2020, pp. 38 fig. 27, 44.

<sup>71</sup> Già nel '60 la Nostra aveva rivelato di essere in contatto con collezionisti e musei, italiani e stranieri, per ottenere le riproduzioni dei dipinti, alcuni dei quali inediti; cfr. Refice 1960, p. 79 nota 27.

<sup>72</sup> Refice 1970, pp. 14-15, 85 nota 28, figg. 69-75. La nota citata, in cui si ribadiva la «necessità storica» della mostra pretiana, rappresenta l'unica variazione al testo del '60, insieme all'i-

Un progetto «quanto mai ambizioso» che, tra solenni promesse e «vane benedizioni» istituzionali<sup>73</sup>, accompagnò la Refice fino alla fine, spegnendosi con lei. Il 1 aprile 1974, a soli dieci giorni dalla morte, ne discusse ancora col Di Gianni, che le sottopose una foto di un'opera da selezionare per «la Mostra» (le *Nozze di Cana* della National Gallery di Londra), a cui Claudia era pronta a profondere «animoso entusiasmo [...] forza ed impegno, con il contributo inestimabile della sua conoscenza di studiosa»<sup>74</sup>.

### Riferimenti bibliografici / References

- Accardo S. (1974), *In memoria. Claudia Refice Taschetta*, in «Musei e Gallerie d'Italia», XIX, 54, p. 59.
- Attività dell'Istituto* (1952), «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., I, pp. 337-339.
- A.V. (1952), *A valle Giulia*, in «Arti Visive», s. I, n. 1, p. 15.
- Benati D., Gozzi F., Spike J.T., Valentino G., a cura di (2017), *Guercino e Mattia Preti a confronto. La nuova linea dell'arte barocca*, catalogo della mostra (Taverna; Museo Civico, 12 agosto – 16 novembre 2017), Argelato: Minerva.
- Bernardo Cavallino (1985), catalogo della mostra (Napoli; Museo Pignatelli, 24 aprile-30 giugno 1985), Napoli: Electa Napoli.
- Bologna F. (1953), *Un'altra opera del "Maestro del Giudizio di Salomone"*, in «Paragone», IV, 39, pp. 49-51.
- Borri Cristelli L. (2006), *Riflessioni su Parri Spinelli e sulla pittura aretina nella prima metà del Quattrocento (parte II)*, in «Arte Cristiana», XCIV, 837, pp. 409-422.
- Bucarelli P. (1952), *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XXXVII, 2, pp. 185-189.
- Camerlingo R. (2010), *Il fondo Domenico Morelli. Catalogo delle opere su carta*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Cannata F. (1978), *Il cavaliere calabrese Mattia Preti*, Catanzaro: Carello.
- Casone L. (2006), *Restauro a Brindisi tra Ottocento e Novecento. Demolizioni, ripristini, reinterpretazioni*, Galatina: Congedo.

inevitabile appunto di p. 74, in cui la Refice, nel riscattare l'annotazione sulla fase tarda e 'stanca' di Malta, definiva la decorazione della concattedrale di San Giovanni comunque un capolavoro e un «documento» che guardava al '700.

<sup>73</sup> L'istanza di una 'personale' napoletana era stata avanzata anche dal Di Gianni, e trovava (infruttuoso) sostegno nel soprintendente Raffaello Causa e nel Ministro calabrese della Pubblica Istruzione, Riccardo Misasi; cfr. M. Di Gianni in Refice 1970, pp. 8-9.

<sup>74</sup> Di Gianni 2011, p. 89.

- Clifton J.D. (1988), *A Mattia Preti anecdote reconsidered*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano: L&T, pp. 51-54.
- Colombo D. (2008-09), "Arti Visive", *una rivista 'tra': astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, tesi di dottorato, XXII ciclo, tutor prof. A. Negri, Università degli Studi di Milano.
- Costarelli A. (2022), *Canova e gli inglesi*, Milano: Silvana.
- De Dominicis B. (1742-45), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani. III.1*, ediz. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli: Paparo.
- Di Gianni M. (2011), *Carta stampata*, Napoli: Arte tipografica.
- Drudi B., Marcucci G. (2011), *'Arti visive': 1952-1958*, Pistoia: Gli Ori.
- Ferrario R. (2010), *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano: Mondadori.
- Gowans A. (1952), *Third Report on Pending Ph.D. Theses in Art History*, in «College Art Journal», XII, 1, pp. 62-64.
- Grelle Iusco A. (2000), *Per un corpus delle Matrici calcografiche in Italia*, in *Matrici calcografiche in Italia. Analisi di un Fondo, contributi ad un corpus*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma: Artemide, pp. 131-134.
- Hagstrum J.H. (1957), *English Miscellany*, in «Victorian Studies», I, 2, pp. 196-197.
- Imbellone A., a cura di (2019), *Il Novecento di Ferruccio Ferrazzi (1891-1978)*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini-Roma, Galleria Berardi, 2019), Roma: Berardi galleria d'arte.
- Longhi R. (1913), *Mattia Preti (Critica figurativa pura)*, in «La Voce», 41, pp. 1171-1175, ripubblicato in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze: Sansoni, 1961, pp. 29-45.
- Margozzi M., a cura di (2009), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 giugno – 1 novembre 2009), Milano: Electa.
- Montanari T. (1996), *Bernini, Pietro da Cortona e un frontespizio per Sforza Pallavicino*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. IV, 1-2, pp. 339-359.
- Nuove acquisizioni dei Musei e Gallerie dello Stato* (1974), in «Bollettino d'Arte», s. V, LIX, 3-4, pp. 192-205.
- Nurchis F. (2016), *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del colore*, Milano: Ledizioni.
- Papi G. (2020), *Orazio Borgianni, "uomo libero"*, in *Orazio Borgianni. Un genio inquieto nella Roma di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 6 marzo – 30 giugno 2020), a cura di G. Papi, Milano: Skira, pp. 13-53.
- Pomponi M. (2019), *L'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, in *Archeologia e storia dell'arte. Contaminazioni, innesti e dissonanze*, Atti della giornata di studio (Roma, 4 dicembre 2018), a cura di E. Parlato, M. Pomponi, C. Valeri, Roma: Edizioni Quasar, pp. 133-156.

- I Premi 1963 «Villa S. Giovanni»* (1963), «Prospettive meridionali», IX, 7-8-9, p. 78.
- Primarosa Y., a cura di (2019), *Il trionfo dei sensi. Nuova luce su Mattia e Gregorio Preti*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini; 22 febbraio – 16 giugno 2019), Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Refice C. (1948), *L'Apocalisse nell'arte*, in *Enciclopedia cattolica. I. A-Arn*, Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia cattolica, prefaz. 1949, pp. 1614-1615.
- Refice C. (1950), *Andrea Sacchi disegnatore*, «Commentari», I, 4, pp. 214-221.
- Refice C. (1951a), *Ancora del pittore Bernardo Cavallino*, «Emporium», LVII, 6, pp. 259-270.
- Refice C. (1951b), *Parri Spinelli nell'arte fiorentina del secolo XV*, «Commentari», II, 3-4, pp. 196-199.
- Refice C. (1951-52), *Da Giotto a Chagall/Arte come esperienza*, «Spazio», III, 6, pp. 87, 89.
- Refice C. (1952a), *Antonio Canova e gli inglesi*, «English Miscellany», 3, pp. 221-233.
- Refice C. (1952b), *Della critica e di alcuni aspetti dell'arte italiana contemporanea*, «Colloqui del Sodalizio», I, pp. 66-74.
- Refice C. (1952c), *Lettera al Direttore. Roma 30.7.1952*, «Arti Visive», s. I, 2, p. 16.
- Refice C. (1952d), *Mostra di Alberto Savinio alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XXXVII, 2, pp. 189-191.
- Refice C. (1953a), *In margine alla Mostra del Mezzogiorno: Antonio Mancini*, «Bollettino d'arte», s. IV, XXXVIII, 2, pp. 147-154.
- Refice C. (1953b), *La Mostra della miniatura a Palazzo Venezia/ La Mostra di pittura olandese del '600*, «Letteratura», I, 5-6, pp. 201-205.
- Refice C. (1953c), *Reflexiones sobre la cerámica contemporánea*, «Ver y Estimar», IX, 32, pp. 22-26.
- Refice C. (1953d), *La scuola di pittura napoletana e l'arte inglese del secolo XIX*, «English miscellany», 4, pp. 235-245.
- Refice C. (1954a), *Gli affreschi di Mattia Preti nella chiesa di S. Domenico Soriano a Napoli*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIX, n. 2, pp. 141-147.
- Refice C. (1954b), *La mostra di Scipione alla Galleria nazionale d'arte moderna*, «Emporium», LX, 10, pp. 156-158.
- Refice C. (1954c), *Pittura americana del XIX secolo*, «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIX, 2, pp. 184-186.
- Refice C., a cura di (1955), *Mostra di disegni di Domenico Morelli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, marzo – maggio 1955), prefaz. di P. Bucarelli, Roma: Tip. Ist. Graf. Tiberino.
- Refice C. (1959), *Prime indagini sull'architettura civile in Brindisi dal Medioevo alla fine del Settecento*, «La Zagaglia», I, 2, 1-10.

- Refice C. (1960), *Mattia Preti. Contributi alla conoscenza del Cavalier Calabrese*, Brindisi: Abicca.
- Refice C. (1961), *Henry Moore e la scultura contemporanea*, «Emporium», LXVII, 7, pp. 11-16.
- Refice C. (1962), *L'arte colombiana*, «La Fiera Letteraria», XVII, 12, p. 6.
- Refice C. (1963a), *Appunti su Mattia Preti*, «La Fiera Letteraria», XVIII, 8, p. 6.
- Refice C. (1963b), *Caravaggio e i caravaggeschi a Napoli/La Mostra-Mercato a Firenze*, «Letteratura», n.s., XXVII, 11, pp. 142-146; 154-156.
- Refice C. (1963c), *Un omaggio a Mario Salmi*, «La Fiera Letteraria», XVIII, 39, p. 6.
- Refice C. (1964), *Baroni, Eugenio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 458-459.
- Refice C. (1965), *Bassi, Gianbattista; Bechi, Luigi; Belloni, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 131-132, 509-510, 772-773.
- Refice C. (1968a), *Argomenti d'arte antica*, Roma: Tip. Mario Scopel.
- Refice C. (1968b), *Argomenti d'arte moderna*, Roma: Tip. Mario Scopel.
- Refice C. (1969), *Calcografia nazionale. Pietro da Cortona nelle antiche incisioni (24 novembre – 30 dicembre 1969)*, «Musei e Gallerie d'Italia», XIV, 39, pp. 58-60.
- Refice C. (1970), *Mattia Preti. Contributi alla conoscenza del Cavalier Calabrese*, Napoli: Istituto editoriale del Mezzogiorno.
- Refice C. (1972a), *Mantova. Palazzo Ducale: Il Pisanello alla corte dei Gonzaga*, «Musei e Gallerie d'Italia», XVII, 48, pp. 53-54.
- Refice C., a cura di (1972b), *Tivoli e le sue rovine. Nelle incisioni del 7 e 800 donate dal Barone Basile Lemmermann al Museo di Villa d'Este*, Roma: De Luca.
- Restauri* (1972), *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio (1970-1971)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia; 20 ottobre – 30 novembre 1972), Roma: De Luca.
- Ruotolo R. (2018), *La cupola di S. Domenico Soriano a Napoli; qualche appunto sulla fortuna critica e i restauri di un'opera perduta di Mattia Preti*, in *Mattia Preti e la Calabria. Percorsi storiografici e critici*, a cura di M. Panarello, D. Pisani, Corigliano-Rossano: Consenso Publishing, pp. 159-167.
- S. (1951), *Il «Trecento» di Toesca*, «Spazio», II, 5, p. 75.
- Scavizzi G., a cura di (1963), *Caravaggio e caravaggeschi*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale; 10 febbraio – 20 marzo 1963), Napoli: Macchiaroli.
- Sestieri E. (1920), *Cenni sullo svolgimento dell'arte di Bernardo Cavallino*, «L'Arte», XXIII, pp. 245-269.
- Spike J.T., a cura di (1999), *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*; Firenze: Centro Di.

- Spinosa N. (1999), *Mattia Preti e il barocco a Napoli*, in Utli 1999a, pp. 15-25.
- Spinosa N. (2013), *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma: Bozzi.
- Sutherland Harris A. (1971), *Drawings by Andrea Sacchi: additions and problems*, «Master drawings», IX, pp. 384-391.
- Sutherland Harris A. (2004), *Some proposals for Ludovico Carracci*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze: Giunti, pp. 234-238.
- Utli M., a cura di (1999a), *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; 28 marzo – 6 giugno 1999), Napoli: Electa Napoli.
- Utli M. (1999b), *Lo 'Stile plasticoluminoso', eclettico, di Mattia Preti*, in Utli 1999a, pp. 27-61.
- Vita dell'Associazione* (1974), «Musei e Gallerie d'Italia», XIX, 53, pp. 41-45.
- Vitzthum W., a cura di (1967), *Cento disegni napoletani. Sec. XVI-XVIII*, catalogo della mostra (Firenze; 1967), Firenze: L.S. Olschki.
- Wittkower R. (1972), *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino: Einaudi.
- Zezza A. (2017), *Bernardo De Dominicis e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Milano: Officina libraria.

*Appendice / Appendix*



Fig. 1. Francesco Taschetta, Claudia Refice e il piccolo Vincenzo, agosto 1959 (per gentile concessione di Vincenzo Taschetta)

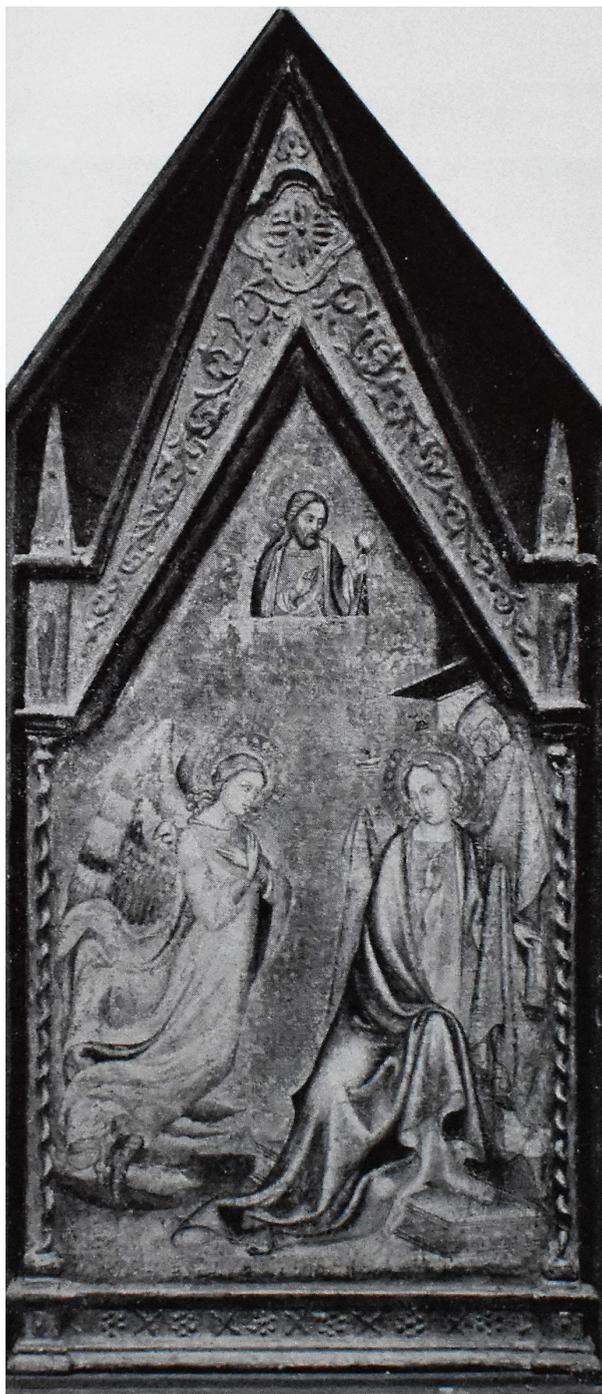


Fig. 2. Ignoto pittore (del XIX sec.?), *Annunciazione*, ubicazione ignota, già Londra, collezione Arnot



Fig. 3. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sala delle conferenze (da Bucarelli 1952, p. 186)



Fig. 4a-b. Bernardo Cavallino, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, Napoli, collezione privata



Fig. 5. Bernardo Cavallino, *Matatia uccide l'ufficiale del re Antioco sull'altare a Modin*, collezione privata

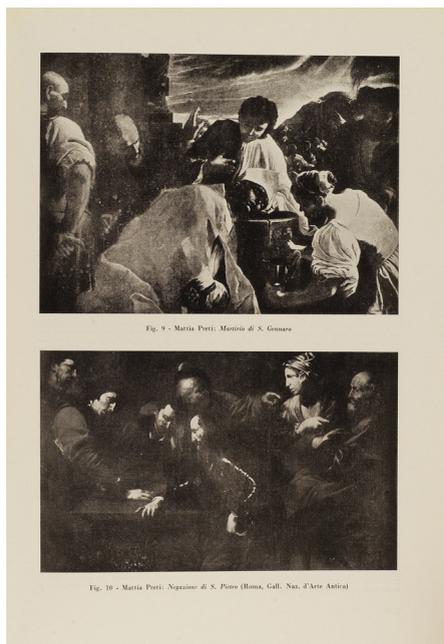


Fig. 6. Pagina da Refice 1951a, p. 269



Fig. 7. Mattia Preti, *Gruppo di angeli*, già Napoli, chiesa di San Domenico Soriano, cupola (da Refice 1954a, p. 146 fig. 8)



Fig. 8. Mattia Preti, *Gruppo di santi*, bozzetto, collezione privata

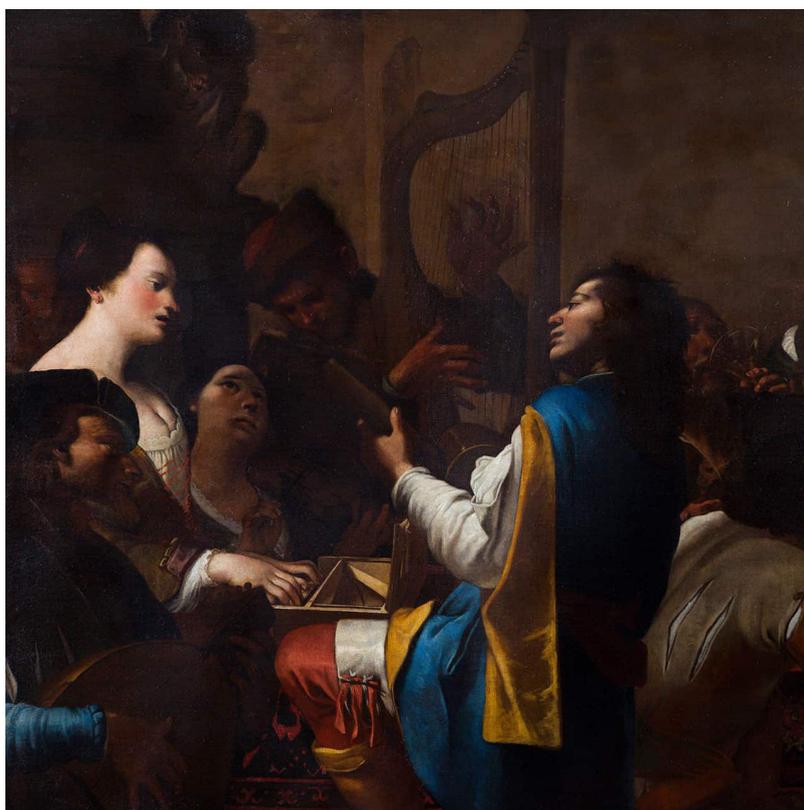


Fig. 9. Gregorio e Mattia Preti, *Allegoria dei cinque sensi*, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini, particolare



Fig. 10. Brindisi, palazzo Orlandini, stato attuale



Fig. 11. Brindisi, palazzo De Marzo, a sinistra nel 1919 e a destra nello stato attuale

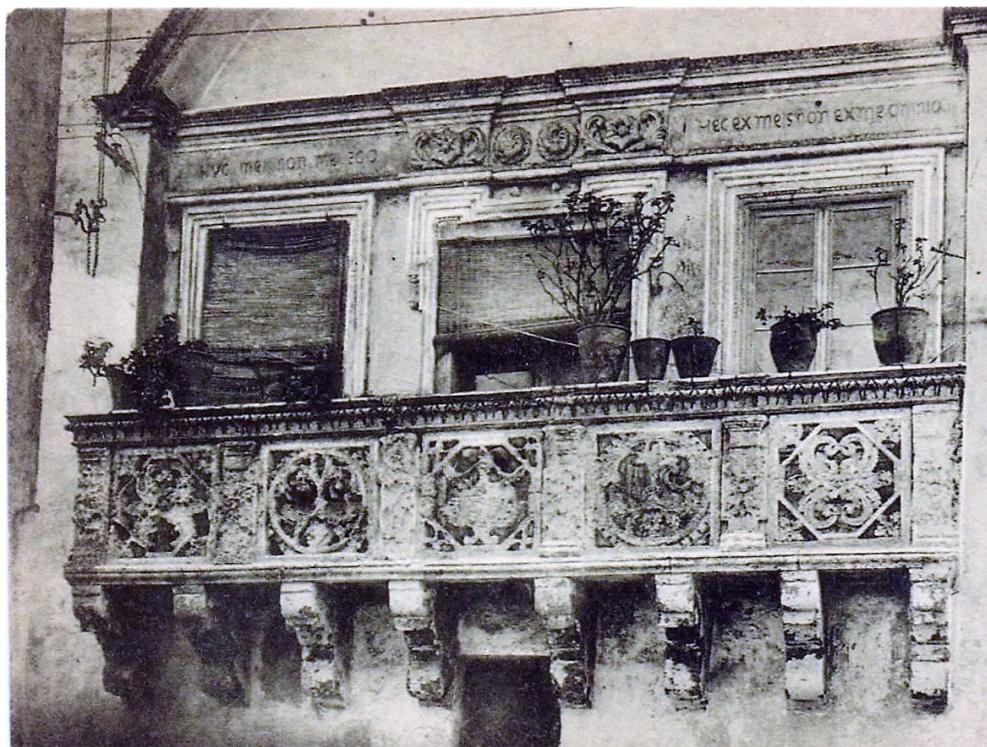


Fig. 12. Brindisi, palazzo De Marzo, loggetta su via della Maddalena demolita nella seconda metà degli anni '50



Fig. 13. Orazio Borgianni, *Salita al Calvario*, già Portici (NA), Cappella Reale