

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO



Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale

**Corso di Dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica
e storico-artistica**

Storia dell'arte, estetica e linguaggi dell'immagine

XXXIV ciclo

Tesi in

***Analisi delle modalità di intervento innovativo per la conoscenza del
patrimonio museale attraverso la sperimentazione di nuove tecnologie in
merito alle relazioni tra Napoli e Malta***

Tutor:

Ch. Prof.

Loredana Lorizzo

Co-tutor:

Ch. Prof.

Sandro Debono

Coordinatore:

Ch. Prof.

Stefania Zuliani

Candidato

Dario Cantarella

Matricola: 8801200032

Anno Accademico 2020/2021

INDICE

1 **INTRODUZIONE**

I CAPITOLO: *Mattia Preti, dalla bottega al museo*

- 11 *1. La bottega: all'origine dell'esposizione.*
- 25 *2 Gallerie private napoletane e maltesi*
- 53 *3. Cappelle gentilizie: spazi privati o gallerie pubbliche?*
- 57 *4. Le cappelle Schipano e Rovigno in Santa Maria della Verità a Napoli*

II CAPITOLO: Realtà virtuale e realtà aumentata al servizio delle immagini

- 82 *1. Riti e rituali attivatori di immagini*
- 95 *2. L'esperienza riconfigurata: corpo, illuminazione, suono, atmosfera*
- 107 *3. Ricostruire "in realtà"*

III CAPITOLO: Progettare la ricontestualizzazione

- 117 *1. Opere in movimento: restauri e musealizzazione*
- 124 *2. Storia e informatica: Katatexilux di Amelia*
- 127 *3. Struttura dell'app*
- 136 *4. Processo di realizzazione dell'app*
- 139 *5. Comunicare le immagini: la Visual Literacy*
- 142 *6. Interagire con l'app*
- 144 *7. Virtualità a Capodimonte*
- 147 *8. Un esperimento di fruizione*
- 148 *9. Confronti*
- 153 *10. Uso estensivo di Mattia Preti ricontestualizzato*
- 156 *11. Un'app per Malta?*

159 **CONCLUSIONI**

162 **BIBLIOGRAFIA**

INTRODUZIONE

Questo progetto rientra nei dottorati denominati «a caratterizzazione industriale», finanziati dal Ministero della Pubblica Istruzione con i fondi del PON FSE-FESR Ricerca e Innovazione 2014-2020, attribuiti agli atenei nelle regioni italiane di transizione e nelle regioni meno sviluppate, tra le quali la Campania. Il progetto è stato ideato dal professore Mario Alberto Pavone (Storia dell'Arte Moderna, Università degli studi di Salerno - UniSa) con la partecipazione del professore Adriano Amendola (Storia dell'Arte Moderna, UniSa) che ha individuato l'azienda presso la quale svolgere il tirocinio, e del professore Sandro Debono (Senior Curator National Museum of Fine Arts –MUZA, Valletta) per il tirocinio all'estero. Approvato dal Ministero, è stato pubblicato nel concorso di dottorato del XXXIV ciclo, nell'ambito della scuola dottorale di *Metodi e metodologie per la ricerca archeologica e storico-artistica* del dipartimento DISPAC dell'Università degli Studi di Salerno, specificamente nel curriculum *Storia dell'arte, estetica, linguaggi delle immagini*.

Il tema della ricerca è conforme alle linee programmatiche di intervento rivolte alla valorizzazione dei beni culturali e all'utilizzo delle nuove tecnologie informatiche nell'ambito dei Musei (come previsto da SNSI, Strategia Nazionale di Specializzazione Intelligente) al fine di elaborare conoscenze idonee al potenziamento dei rapporti tra ambiente museale e visitatore. L'obiettivo è quello di ricongiungere le conoscenze storico-artistiche agli strumenti tecnologici attualmente disponibili e applicabili ai beni culturali. Si rende così necessaria la formazione di uno specialista, che da un lato possieda conoscenze umanistiche approfondite e dall'altro sia capace di gestire i sistemi tecnologici di comunicazione, idonei a una lettura integrata e dinamica delle componenti artistiche. Il risultato richiesto dal progetto si pone nella direzione del potenziamento dei sistemi di lettura tradizionali, al fine di avere un'incidenza sulla configurazione degli apparati di supporto delle opere d'arte esposte nelle collezioni museali italiane e soprattutto in Campania.

L'utilizzo dei supporti informatici da parte delle istituzioni museali è ormai una pratica consolidata che richiede di essere affrontata anche dagli storici dell'arte, i quali, nella maggior parte dei casi, hanno frequentato corsi di laurea sprovvisti di insegnamenti adeguati alla realtà attuale. Infatti, negli ultimi anni, alle conoscenze

storico-artistiche si è affiancata una maggiore sensibilità all'aspetto economico in termini di risorse atte a creare eventi per reperire fondi coi quali gestire il museo. Sono nati corsi post-laurea che si propongono di offrire una formazione in grado di attivare le competenze per intraprendere e consolidare una carriera nel settore del *business* culturale. In tale contesto, concentrato sulla gestione economica dell'evento, l'approccio alla disciplina informatica appare ancora timido e incostante. Mentre per l'archeologia (preistorica, classica, medievale) l'utilizzo di strumentazione scientifica, diagnostica e informatica, risulta essere connaturata all'avanzamento della ricerca, per la storia dell'arte sembra ancora sufficiente la consultazione archivistica, bibliografica e l'esperienza visiva. Gli sforzi, ancora pochi, degli storici dell'arte in questa direzione sono unicamente volti alla comunicazione museale, e molto poco attenti ad implementare la ricerca stessa. Un tentativo di conciliazione tra ricerca storica e fruizione tecnologica, verso una formazione che le comprenda entrambe, è stato compiuto dal Dipartimento di Studi letterari, filosofici, e di storia dell'arte dell'Università Tor Vergata di Roma, che ha promosso un corso intitolato *Nuove tecnologie per la comunicazione, il cultural management e la didattica della storia dell'arte: per una fruizione immersiva e multisensoriale dei Beni Culturali a. a. 2021-2022*. Il bando rende noto che:

Nell'era della comunicazione digitale e dall'accessibilità condivisa, questo master intende indirizzare i laureati nelle discipline storico-artistiche, che stanno proiettandosi nel mondo del lavoro, verso quel radicale ripensamento delle metodologie della didattica, della ricerca, della divulgazione, della comunicazione e del marketing della storia dell'arte che il sempre più diffuso impiego delle nuove tecnologie rende ormai indispensabile, per rispondere alle esigenze di un pubblico contemporaneo sempre più attratto da esperienze di fruizione "immersiva", "virtuale", "multimediale" e "interattiva" (esperienze che rischiano, oggi, di cadere sotto la responsabilità di operatori provenienti da altra formazione, privi per ciò stesso delle necessarie competenze umanistiche e storico-artistiche, e il più delle volte inconsapevoli delle enormi potenzialità, didattiche e conoscitive, che appartengono ai moderni approcci alla fruizione).

Obiettivo del Master è, dunque, quello di fornire ai giovani studiosi quelle competenze trasversali professionalizzanti che sono particolarmente richieste dal

mercato delle imprese culturali, del cinema e del teatro, oltre che dagli istituti scolastici¹.

Dal bando emerge che l'esistenza delle attuali tecnologie impone un ripensamento delle metodologie delle differenti attività legate alle discipline artistiche per rispondere alle esigenze di un «pubblico contemporaneo». La figura dello storico dell'arte, come si è formata nel corso del Novecento, sembra essere oggi manchevole, anacronistica, inadeguata all'offerta lavorativa. Adriano Prosperi, nel suo recente libro, dall'emblematico titolo *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, indica questa inadeguatezza come una infausta conseguenza di un sistema che svilisce le discipline umanistiche:

Viviamo da tempo immersi in una ideologia dominante che assegna alla storia uno spazio vicino allo zero nella formazione dei giovani e nella vita sociale. Le cause fondamentali risiedono in una affermazione di valori e obiettivi sociali dettati dalla svolta neoliberista e da un dominante populismo che sta svuotando la democrazia della sua sostanza. Populista è l'affermazione che bisogna limitare la libertà di scelta professionale o di studio perché si deve seguire il criterio dell'utilità: gli studi costano, sono i cittadini che pagano e dunque meglio obbligare i giovani a scegliere percorsi utili a tutti. Insomma, la ricerca sarà una bella cosa, ma non possiamo permettercela. Importa dare un indirizzo diverso da quello tradizionale umanistico. Si tende all'obiettivo della formazione di persone capaci di entrare presto nel mondo del lavoro e di eseguirvi compiti tecnici e ripetitivi che non richiedono cultura generale né buone letture².

Il dottorato a caratterizzazione industriale tenta di colmare il divario tra ricerca e occupazione attraverso l'acquisizione delle competenze specifiche nel campo delle moderne tecnologie. Nel corso del triennio, infatti, è stato necessario aprirsi a un ulteriore livello di elaborazione degli studi di settore, dove la pubblicazione in riviste di settore della ricerca svolta non costituisce più il termine di un percorso, ma la base per produrre un progetto digitale. Come sottolinea il bando sopra riportato, quando si vuole rendere fruibile un'opera d'arte si affida il compito ad un operatore proveniente da altra formazione (ingegnere informatico,

1

https://web.uniroma2.it/it/percorso/didattica/sezione/nuove_tecnologie_per_la_comunicazione__il_cultural_management_e_la_didattica_della_storia_dellarte

² PROSPERI 2021, p. 21.

informatico, architetto) che non possiede le conoscenze e la metodologia appropriata per scremare i dati disponibili e approntare una narrazione congrua all'argomento trattato.

Affrontare un «dottorato innovativo» pone, quindi, alcuni interrogativi circa la professione dello storico dell'arte nella società attuale. Infatti esso si orienta verso sbocchi occupazionali più ampi rispetto a quelli normalmente previsti dal dottorato tradizionale. Oggi la ricerca umanistica non basta? Sembrerebbe in crisi la figura del ricercatore, o perlomeno fortemente ridimensionata in termini di posti di lavoro. In questo senso il dottorato innovativo può essere considerato come un “luogo” per approfondire questo tema e mettere in discussione l'istituzione stessa del dottorato. Quali competenze deve acquisire lo storico dell'arte affinché sia utile ad una collettività disposta a pagarne il lavoro? L'impiego di nuove tecnologie di fruizione si deve affiancare alla ricerca, come un'appendice, oppure ne deve influenzare lo sviluppo? Sappiamo quanto siano fondamentali le tecniche diagnostiche per il restauro e l'analisi della fase preparatoria di un'opera, invece il legame tra storia dell'arte e comunicazione digitale sembra ancora troppo debole e rischioso. Le pubblicazioni su riviste specializzate e la realizzazione di mostre appartengono al tradizionale bagaglio espressivo dello storico dell'arte, che però richiede di essere ampliato, reso disponibile ad un pubblico più ampio degli stessi studiosi. Pensare che ciò possa avvenire solamente tramite di dispositivi con i quali attivare realtà ricostruite è fuorviante. Queste devono essere considerate come alcune delle possibilità di sfruttare la programmazione informatica per creare un sistema comunicativo coinvolgente. Occorre rinnovare l'approccio al patrimonio culturale mediante una riflessione costante, che non si esaurisca con un risultato raggiunto, ma si sviluppi nella sua continua messa in discussione.

La riflessione sulle metodologie di studio ha accompagnato la disciplina della storia dell'arte fin dalla sua nascita. Negli ultimi anni si sono moltiplicati i convegni attenti a indagare un secolo di differenti impostazioni di ricerca³.

³ Si segnala il corposo convegno organizzato da Mario D'Onofrio nel 2006 (Roma, 25-28 ottobre) dal titolo *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, i cui atti sono stati pubblicati nel 2008 (D'ONOFRIO 2008); dell'anno successivo è il volume curato da Claudia Ceri Via su *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, che approfondisce diversi aspetti della ricerca warburghiana (CERI 2009); nel 2016 Loredana Lorizzo ha curato il convegno sulla

Nel volume dedicato a Adolfo Venturi, al suo metodo di indagine, associato all'aspetto didattico, Loredana Lorizzo e Adriano Amendola riflettono sull'insegnamento della storia dell'arte in Italia nel primo quarto del Novecento⁴. Nell'introduzione, sottolineando quanto Venturi, Toesca, Longhi, Fiocco, Ragghianti ritenessero necessario per gli allievi l'esercizio di riconoscimento in fototeca e, al termine degli anni di studio, in viaggi d'istruzione, gli autori evidenziano il radicale ribaltamento della posizione dello storico dell'arte, e più in generale del ricercatore, tra quell'epoca e oggi:

in un momento nel quale lo Stato italiano era gravato da enormi difficoltà finanziarie, l'alta formazione delle giovani menti era considerata più di un'esigenza, una priorità. Attraverso di loro lo Stato trovava un'identità e una riconoscibilità a livello internazionale. Il confronto con quanto accade oggi è sintomatico dell'impoverimento al quale si è andati incontro nel corso di meno di un secolo. Istituti di cultura ridimensionati, se non addirittura decurtati di ogni finanziamento, borse di studio sempre più rare, post-dottorati inesistenti, contratti a così bassa retribuzione che si può mettere in dubbio se lo storico dell'arte eserciti una professione basata su una solida preparazione scientifica o piuttosto un semplice esercizio di divinazione⁵.

Più avanti emerge il dialogo sofferto tra ricerca umanistica e tecnologie, parzialmente risolto dalla pratica della digitalizzazione dei documenti:

la disciplina umanistica sembra stentare a tenere il passo con il rinnovo delle tecnologie e delle comunicazioni, anche se moltissimo è stato fatto in questa direzione, soprattutto a livello nazionale. Ne sono un esempio la digitalizzazione di importanti fototeche e fondi documentari d'archivio⁶.

Altro scenario si configura col sempre più stretto connubio arte-turismo, che incardina lo studente in un percorso dedicato alla conoscenza superficiale del patrimonio storico-artistico. La pericolosità di un approccio tanto economicamente spendibile, quanto profondamente frammentario, ha spaventato

figura di Julius Von Schlosser (Salerno, 15-16 novembre), rivolto ad approfondire il suo approccio al contesto storico e alle fonti della storia dell'arte (LORIZZO 2018); sugli storici dell'arte conoscitori si evidenzia il seminario dedicato a Federico Zeri nel 2018 (Bologna, 20-22 settembre) da Andrea Bacchi, con atti pubblicati nel 2021 (BACCHI 2021).

⁴ LORIZZO, AMENDOLA 2014.

⁵ Ivi, pp. 8-9.

⁶ Ivi, p. 9.

gli esperti, sin dalle origini stesse dell'insegnamento di questa disciplina in Italia. Già Enrico Panzacchi, direttore della Pinacoteca di Bologna, nel settembre del 1899, evidenziando la necessità dell'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole ne sottolineava l'apporto in vista di un aggiornamento della cultura italiana⁷. Perciò la funzione dei monumenti non doveva essere ridotta a elemento turistico attrattore: «Non mi è possibile immaginare che gli innumerevoli tesori d'arte che noi possediamo e custodiamo, non debbano avere oramai scopo più alto che quello di attirare nelle locande d'Italia i milioni calcolati dal mio amico Maggiorino Ferraris!»⁸.

Su tali premesse ho svolto la ricerca, attento a non marginalizzare il percorso storico-artistico a vantaggio di un troppo entusiastico e totalizzante approccio alle nuove tecnologie.

L'argomento sul quale si fonda questa tesi riguarda il pittore calabrese Mattia Preti, di cui la città e i musei di Napoli e di Valletta possiedono numerose opere, segno del suo intenso impegno in entrambe le realtà, dove oggi si osserva un rapporto stretto tra museo e territorio. Infatti i dipinti di Preti figurano nel Museo Nazionale di Capodimonte, a Napoli, e nel MUZA, a Valletta, ma anche al di fuori di essi, in chiese e gallerie. L'attività pretiana ha plasmato un periodo artistico ben definito del barocco dell'Italia meridionale, prima a Napoli e poi a Valletta, fino al 1699, anno della morte del pittore. In quest'ultima ha aperto una bottega che ha permesso agli artisti dell'isola di apprendere e uniformarsi al suo stile.

Gli studi su Mattia Preti, inaugurati all'inizio del XX secolo da Roberto Longhi e Alfonso Frangipane⁹, sono in continuo sviluppo. Periodicamente qualche inedito esce allo scoperto e molti sono i campi di ricerca che si tentano di percorrere. Le mostre che mettono in luce alcuni aspetti della sua pittura vengono allestite ogni anno. Nel 2019, nella mostra *Il trionfo dei sensi. Nuova luce su Mattia e Gregorio Preti*, curata da Alessandro Cosma e Yuri Primarosa, tenutasi alle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma (22 febbraio – 16 giugno), si evidenziava la

⁷ PANZACCHI 1899.

⁸ MEYER 2021, p. 17.

⁹ LONGHI 1913; FRANGIPANE 1929.

formazione artistica di Mattia Preti nell'Urbe, coadiuvata dalla presenza del fratello, Gregorio, di cui si allestivano in mostra alcune opere. Al confronto tra gli stili esecutivi dei due pittori, si aggiungeva l'esposizione di una nuova tela, *Cristo e la Cananea*, proveniente da una collezione privata descritto così:

Questo straordinario dipinto, denso di spunti teologici e filosofici, costituisce fuor di dubbio una delle aggiunte più significative al catalogo di Mattia Preti all'indomani dell'ultima mostra dedicata all'artista, curata da Giorgio Leone nel 2015. L'opera, ancora offuscata da un consistente strato di sporcizia e di vernici ossidate, può infatti essere inclusa nel novero dei capolavori del Cavalier Calabrese, che la realizzò nella capitale papale verso il 1646-1647. Tale cronologia è qui suggerita alla luce dell'evidenza stilistica della pittura e sulla base di solide tracce documentarie¹⁰.

L'insistenza degli autori del catalogo sulla ricerca della datazione, cioè dell'esclusivo incasellamento dell'opera all'interno della produzione pretiana, corrisponde all'allestimento della mostra, strutturato in modo tale da enfatizzare l'inedito, isolato sulla parete immediatamente visibile entrando nella prima sala.

Nello stesso 2019, un'altra mostra, *Forme magnifiche e gran pieghe de' panni. Modelli e riflessi della maniera di Mattia Preti a Napoli*, allestita nel Museo Civico di Taverna (30 marzo – 30 giugno) e curata da Giuseppe Valentino e Giuseppe Porzio, evidenziava il rapporto tra Napoli e Taverna, in cui la produzione del Preti veniva riletta attraverso il trasferimento della classe nobiliare tavernese nel capoluogo del vicereame spagnolo, in cerca di prestigiosi incarichi militari, monastici e cattedratici¹¹. Al contempo si sottolineava come Mattia Preti rappresentasse nella pittura del Seicento a Napoli un nodo tra «la triangolazione emiliano-romano-napoletana dei riferimenti culturali» di Giovanni Lanfranco e l'«exploit del grande Francesco Solimena, ormai nell'ultimo quarto del secolo»¹².

Sulla scorta degli approfondimenti critici e del rinnovato interesse verso l'artista, le case d'asta o gallerie di alto antiquariato promuovono di continuo un nuovo dipinto, oppure un edito rimesso sul mercato. I risultati di vendita sono sempre interessanti. I più recenti riguardano il *Cristo risorto* e la *Maddalena penitente*,

¹⁰ PRIMAROSA 2019, p. 65.

¹¹ VALENTINO 2019, p. 10.

¹² PORZIO 2019, p. 11.

entrambi venduti da Pandolfini¹³. In questo clima culturale la mia tesi non intende ripercorrere la bibliografia pretiana quanto a questioni squisitamente stilistiche, ma riflettere sul rapporto tra le opere di Preti e il contesto per il quale furono realizzate. Il primo capitolo mette in luce questo aspetto partendo dalle fonti documentarie e figurative per acquisire gli strumenti necessari alla ricontestualizzazione. Un'operazione non semplice che necessitava di un esercizio di ricostruzione complessivo. La messa in vendita dell'opera inaugurava il momento in cui essa acquisiva la sua prima cornice spaziale, temporale e sociale. In bottega, da un rivenditore di quadri, in aste pubbliche, ognuna di queste vendite ristabiliva un rapporto tra opera e contesto temporalmente limitato e più di altri difficilmente indagabile. La committenza è co-protagonista in queste circostanze. In chiesa o in galleria privata, il dipinto assumeva una specifica funzione estetica, significativa, sociale. Grazie allo studio degli inventari delle gallerie e di qualche rara testimonianza figurativa, è possibile comprendere il rapporto tra opera e contesto. Più facile, invece, risulta essere il discorso relativamente alle opere in ambienti sacri, poiché in molti casi ancora esistenti. Nel corso della tesi si esamina e si tenta di risarcire la spaccatura tra opera e contesto. L'obiettivo principale di un dottorato PON è quello di dare una risposta concreta, in termini di utilizzabilità visiva, a problemi come questo: non più solo la ricerca storico-artistica ma anche l'elaborazione di una soluzione risarcitoria che deve svilupparsi nell'ambito delle più avanzate tecnologie.

Nell'Università degli Studi di Salerno, questo dottorato non costituisce un'esperienza isolata del dipartimento DISPAC, che ha collaborato ai progetti MITO (Multimedia Information for Territorial Objects), e a quelli prodotti da DATABENC (Distretto ad Alta Tecnologia per i Beni Culturali), finalizzati allo sviluppo di una strategia di comunicazione in relazione alla valorizzazione dei Beni Culturali, Ambientali e del Turismo.

Nel mio caso il programma di lavoro si è avvalso del fondamentale apporto del prof. Sandro Debono, esperto di museologia e di arti digitali, del Department Digital Arts dell'University of Malta. Dipartimento inaugurato con lo scopo di formare artisti che siano in grado di creare e di esprimersi attraverso gli strumenti

¹³ Asta 1078, 9 novembre 2021, Firenze, Palazzo Ramirez-Montalvo. Il *Cristo risorto* ha battuto la cifra di 71.250 euro; la *Maddalena penitente* di 300.000 euro.

digitali. Inoltre nuove metodologie e applicazioni di tecnologie digitali sono rivolte a potenziare la visibilità dei percorsi museografici, seguendo anche il riferimento all'esperienza maturata all'interno del MUZA, dove sono state attuate forme di intervento volte a valorizzare le funzioni del museo partecipativo, anche avvalendosi della *Visual Literacy*. Le linee di ricerca del Dipartimento tendono a valorizzare le tecnologie emergenti portando avanti una stretta combinazione tra pratica digitale e teoria visiva. La frequentazione delle lezioni del professor Debono mi ha fornito una pluralità di prospettive che hanno ispirato il mio percorso museale. Una volta individuate le coordinate principali del progetto, si è scelto di operare, cioè di concretizzare la ricerca, con un'applicazione per *smartphone*, da utilizzare in museo. Di conseguenza si concludeva la seconda parte del dottorato per inaugurare la terza, in azienda.

Lo stage svolto presso la Katatexilux di Amelia mi ha permesso di entrare in contatto con un gruppo di tecnici informatici e architetti che realizzano ricostruzioni in 3D di intere città o di singoli monumenti. Nello staff mancavano archeologi e storici dell'arte. Quando viene commissionato loro un progetto la gran parte del lavoro di ricerca storica consiste nel reperire monografie corredate di numerose immagini di alta definizione che possano fungere da modello per la ricostruzione di un luogo non più esistente o che si intende riportare allo stato originale. Il coordinatore ha un dialogo, a volte costante, a volte sporadico, con il committente che, normalmente, è un esperto di quel dato argomento. Costui, quindi, non è in ufficio a seguire l'andamento del progetto, magari prendendone parte attiva nella sua elaborazione informatica, ma a distanza viene messo periodicamente al corrente dello stato di avanzamento del lavoro.

Nel 2020 la Katatexilux aveva ricevuto l'incarico di creare un'app sulla città di Amelia. Già in precedenza aveva prodotto *Ameria*, percorso multimediale realizzato all'interno del Museo Archeologico di Amelia, in occasione del bimillenario della morte di Germanico Cesare, la cui statua bronzea fu ritrovata ad Amelia nel 1963. In quell'occasione parte della mostra era dedicata alla ricostruzione 3D della città in epoca imperiale. Ora, invece, il Comune di Amelia chiedeva all'azienda una guida digitale dei monumenti e delle piazze di maggior interesse, volta a improntare itinerari urbani che i visitatori potessero percorrere con l'aiuto del proprio dispositivo elettronico. Il direttore mi ha affidato quindi il

compito di effettuare gli itinerari e di fornire le foto e le notizie storiche per ogni tappa del percorso. La prima parte della mia permanenza in azienda si è quindi compiuta in questa direzione. Nella seconda fase si è provveduto a mettere in campo il mio progetto, dove il processo di raccolta di informazioni testuali e figurative adottata per l'app di Amelia mi è tornato utile. Nel terzo capitolo ne ho illustrato le differenti fasi. Qui mi interessa sottolineare l'intensità dell'esperienza vissuta. Il passaggio dal mondo accademico a quello aziendale mi ha reso consapevole dei meccanismi di gestione profondamente diversi che regolano l'uno e l'altro.

Terminata lo stage ad Amelia, ho ripreso a praticare la ricerca d'archivio. Infatti, con l'inizio della stesura della tesi, è emersa la necessità di scrivere la storia della musealizzazione delle opere prese in esame. L'Archivio del Museo di Capodimonte e l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Napoli conservano i documenti relativi ai restauri, spesso propedeutici alle mostre, e le foto delle sale del Museo di Capodimonte. Queste ultime sono state utili a comprendere come, nonostante gli arredi, l'illuminazione, in generale l'allestimento delle opere, sia cambiato nel corso di un secolo (dalla metà del Novecento a oggi), resiste la narrazione museale per scuole pittoriche, diramate in aree dedicate ai singoli artisti.

Il percorso di ricerca ha subito le conseguenze causate dalla pandemia, poiché c'è stato non solo un rallentamento del ritmo di studio, ma anche il sorgere di ostacoli imprevisti che hanno imposto un ripensamento degli obiettivi e dei risultati finali. La virtualità stessa, che all'inizio del triennio si poneva come una dimensione futura da implementare, si è rivelata in questo periodo addirittura essenziale allo svolgimento delle attività lavorative quotidiane. Il nostro rapporto con essa si è notevolmente accresciuto, trasformandosi in un'abitudine. Su questa prospettiva in divenire si colloca la mia tesi, come già sopra detto, volta a elaborare un modo nuovo e stimolante di collegare storia dell'arte e tecnologia.

I CAPITOLO: Mattia Preti, dalla bottega al museo

1. La bottega: all'origine dell'esposizione

Nel percorso che qui si prende in esame, ossia quello delle esposizioni di dipinti napoletani e maltesi del Seicento, e soprattutto di Mattia Preti, si vuole portare l'attenzione su un luogo fisico: la bottega. Essa, considerata spesso nella sua valenza di luogo di trasmissione delle conoscenze del maestro agli allievi, rappresenta il primo vero spazio espositivo e non si può non tenerne conto quando si compila la biografia di un'opera. Tuttavia tracciare il profilo storico completo di un dipinto realizzato a Napoli e a Malta nel XVII secolo diventa un'operazione che genera strappi da ogni lato. La documentazione infatti è esigua e non lascia agio nel ricostruire un quadro soddisfacente del percorso produttivo delle opere. Quindi occorre sfruttare le testimonianze superstiti e alimentare lo spirito d'immaginazione per realizzare un ritratto quantomeno nitido del fenomeno.

La bottega era situata in una zona frequentata, volta a catturare lo sguardo dei passanti, attento o distratto che fosse. Nella Napoli del XVII secolo la maggior parte delle botteghe dei pittori, scultori, intagliatori e indoratori era situata nell'area di Palazzo Gravina e nella Strada della Carità. Anche Via Toledo era un'importante snodo commerciale presentandosi come una lunga e larga strada realizzata alla metà del XVI secolo per facilitare il collegamento tra il porto e le principali arterie della città¹⁴. Gli artisti e gli artigiani si affollavano qui e nella zona adiacente al quartiere di Santo Spirito¹⁵. Le botteghe naturalmente si collocavano al piano terra dei palazzi e usufruivano dello spazio antistante per promuovere la propria attività esponendone i prodotti¹⁶. La *Veduta di Palazzo Gravina*, attribuita a Viviano Codazzi, aiuta a figurare meglio la bottega e i quadri

¹⁴ DE SETA, p. 104.

¹⁵ PROTA GIURLEO 1952, p. 15, definisce questo distretto un «alveare di artisti».

¹⁶ Si veda LABROT 1993, p. 133. È difficile stabilire quante personalità fossero impegnate in bottega. In ambito romano, dove le fonti sono ricche di informazioni in questa direzione, risulta che agli assistenti del mercante, che svolgevano mansioni specifiche come montare le tele sul telaio, si affiancava il computista incaricato di rendicontare i guadagni. Vi erano poi i dipendenti esterni, i pittori appunto, e i mastri corniciai (LORIZZO 2010, p. 33).

disposti all'esterno [fig. 1]¹⁷. Se ne scorge uno appeso alla parete laterale di Palazzo Gravina, raffigurante un cardinale di profilo, e altre tele al suolo.

Inoltre, esistevano anche altri momenti e luoghi per proporre le opere, ad esempio in occasioni di festività religiose. Nella *Fiera di paese* di Domenico Gargiulo all'estemporaneità della mostra dei quadri in vendita si aggiungeva il carattere effimero del banco [fig. 2]. Nella tela conservata al Museo Correale di Terranova, a Sorrento, è rappresentato un piccolo capanno dove insieme ai dipinti appesi ad un'asta ve n'è uno fissato al tetto. Si tratta di quadri di piccolo formato, rettangolari, circolari o poligonali. Domenico Gargiulo non ha precisato i soggetti rappresentati, limitandosi ad abbozzarli. Quadri di ridotte dimensioni sono inclusi nel famoso dipinto di Michele Ragolia che rappresenta una galleria napoletana negli anni '70 del Seicento. È chiaro che i dipinti di piccola taglia trovavano posto sulle pareti sia in basso che in alto, addirittura al di sopra delle alte finestre, un assemblaggio che verrà meglio analizzato nel prossimo paragrafo. Dagli inventari delle dimore napoletane del Seicento emerge che i dipinti piccoli erano particolarmente adatti ad accogliere temi devozionali, che trovavano posto soprattutto nelle camere da letto e in generale nei locali più intimi dell'abitazione¹⁸.

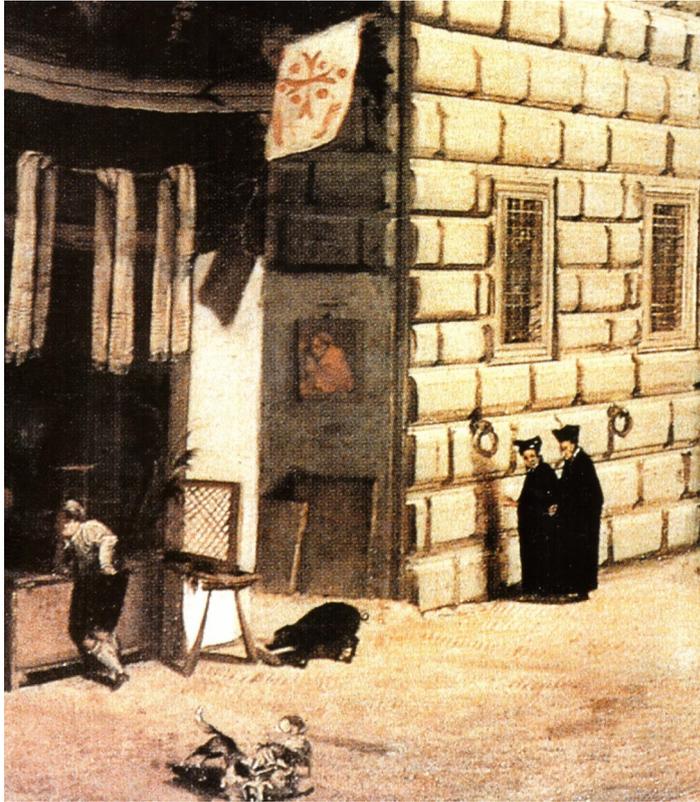
L'esposizione di dipinti poteva svolgersi anche in uno spazio interamente aperto. A Napoli, infatti, la vendita all'asta di opere d'arte requisite avveniva su una porzione del muro esterno del Tribunale della Vicaria¹⁹ [fig. 3], in linea con quanto accadeva nel resto della penisola italiana, dove spesso era un luogo particolarmente frequentato ad essere adibito a spazio espositivo²⁰. Quando invece la vendita all'asta era organizzata dagli eredi dei patrimoni, si svolgeva innanzi al palazzo del defunto ed era annunciata nei giorni precedenti mediante l'affissione

¹⁷ Il dipinto è stato indagato nelle sue potenzialità rappresentative del mercato artistico napoletano da MARSHALL 2016, pp. 89-90.

¹⁸ LABROT 1979, p. 111.

¹⁹ LORIZZO 2011, p. 80, riporta la vicenda della vendita dei beni del principe di Sulmona Filippo de Lannoy, eseguita a Napoli per conto del Tribunale della Vicaria. Gli esecutori materiali della vendita (che comprendeva dipinti, mobili intarsiati in avorio, pietre preziose, vasi in cristallo, candelabri in lapislazzulo, tessuti, ricamati e armi) furono i mercanti Andrea Saprio e Alessandro de Rossi. L'asta si svolse dal 15 ottobre 1600 al gennaio del 1602 e fruttò quasi quindicimilanovecento ducati.

²⁰ Ivi, p. 79.



1. Viviano Codazzi, *Veduta di Palazzo Gravina* (dettaglio), Roma, collezione privata.



2. Domenico Gargiulio (Micco Spadaro), *Fiera di paese* (dettaglio), Sorrento, Museo Correale.



3. Carlo Coppola o Ascanio Luciani, *Tribunale della Vicaria* (dettaglio), Napoli, Museo della Certosa di San Martino.



4. Annibale Carracci, *Il venditore di quadri*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

di cartelli in differenti luoghi di Napoli²¹. Il tempo di un'asta ricopriva più giorni, ed è consequenziale pensare che questa tipologia di esposizione attirasse l'attenzione di cittadini appartenenti a differenti classi sociali. L'asta rappresentava un momento irripetibile, attuando lo svelamento di un'opera celata fino a qualche istante precedente, in casa del proprietario, e contribuendo al suo rivelamento con l'acquisto da parte del possessore successivo. La vendita rivolta a più acquirenti che gareggiavano nell'aggiudicarsi il pezzo innescava un meccanismo che, diversamente dalla vendita al dettaglio, spingeva lo spettatore a non soffermarsi troppo sui dettagli dell'opera, ma ad analizzarla nella sua interezza e in tempi brevi.

Infine, tra le differenti tipologie di esposizione riscontrate nel Seicento napoletano, si profila la mostra, con l'intento, oltre che commerciale, di pubblicizzare le nuove proposte artistiche. Nel 1684, in previsione della festa del Corpus Domini, il viceré Gaspar Méndez de Haro y Guzmán si rivolse a Luca Giordano affinché dipingesse per gli apparati festivi della cappella di Palazzo Reale quattordici dipinti «tutti di ugual misura» raffiguranti nature morte, alcune di «Pescagione, e Cacciagioni di penne, e di peli» e altre con «frutti, Uve, Fiori e Verdumi»²². Giordano accolse l'invito programmando la realizzazione delle nature in posa da parte dei massimi esponenti, in quel momento, del genere, e riservando per sé e Paolo De Matteis il compito di dipingere pastori e animali. Come ha rilevato Riccardo Lattuada, Giordano ha in questo modo riassunto lo sviluppo di tutti i generi pittorici seicenteschi: la natura morta in tutte le sue tipologie, il paesaggio, le esperienze formali in un solo blocco narrativo e simbolico²³. Non sono pervenute testimonianze relative l'allestimento delle opere ma dovette certamente valorizzarle visto che il pittore e commerciante Carlo Torre vendette ai mercanti veneziani otto quadri di palmi 10x14²⁴. Le mostre offrivano un momento fortissimo di autopromozione in un mondo altamente competitivo.

²¹ BORRELLI 1987, p. 38.

²² MARSON 2012, p. 25.

²³ LATTUADA 1997a, p. 26. MARSON 2012, p. 25, ipotizza che alla base della commissione del viceré vi fosse la volontà di far rappresentare le ricchezze del cielo, della terra e del mare, che dovevano alludere al mistero della transustanziazione, momento in cui Dio si fa ricchezza per il mondo.

²⁴ LATTUADA 1997b, p. 150.

Ancora Luca Giordano è il protagonista di una vicenda che evidenzia questo aspetto. Nel 1678, in occasione del ritorno di Messina nell'orbita della corona spagnola, Giordano dipinse l'*Allegoria della Pace* che espose indipendentemente, affiancata dai ritratti del re e della regina di Spagna, nel Pio Monte dei Poveri Vergognosi, situato a Palazzo De Curtis in Via Toledo. Il dipinto costituì una grande novità, segno della scaltra personalità di Giordano che ricercava la massima impressione, soprattutto in relazione immediata con le tradizioni artistiche locali²⁵. In uno degli appuntamenti più importanti per un pittore che volesse esporre le proprie opere, ossia durante la Festa dei Quattro Altari, Giordano entrò in aperta competizione con Francesco Di Maria. Era il 1678 e il confronto avvenne sul tema della *Morte di Seneca* che, secondo quanto riportato dal De Dominicis, si risolse nell'apprezzamento della tela giordanesca²⁶. In questo modo Giordano dimostrò un'elasticità di azione che lo spinse a schierarsi a favore dei valori politici più conservativi, con l'esposizione dell'*Allegoria della pace* e al contempo di vestire i panni di un impresario brillante e innovativo sfruttando i talenti dei principali esponenti di una nuova sottocategoria pittorica, nell'esposizione del 1684²⁷.

Purtroppo non sono pervenute molte notizie eloquenti che contribuiscano a chiarire le reazioni dei passanti davanti un'opera esposta. Tra queste una delle più significative risulta essere quella che narra la vicenda di Jacob Van Swanenburg (1571-1638) pittore olandese documentato a Napoli nel 1608, il quale decise di esibire all'esterno della bottega un dipinto dal soggetto insolito: *Il Sabba delle streghe* (oggi perduto). È lo stesso Van Swanenburg a dire «l'ho cavato fuori allo muro della mia bottega [...] [al fine] di dare piacere alle genti che lo vedessero». Il

²⁵Parallelamente all'ambiente napoletano, a Roma, nelle mostre periodiche di pittura, Salvator Rosa esibiva generalmente una sola opera, di grandi dimensioni e inedita, così da ottenere un effetto di grande sorpresa (LORIZZO 2010, pp. 75-76, nota 21; si veda anche GHEZZI 1987). Nel 1674, a Firenze, il 18 ottobre, festa di San Luca al quale era dedicata l'Accademia del Disegno, si teneva nel chiostro della Santissima Annunziata una mostra dei più rinomati pittori antichi e moderni. Oltre a dipinti di vario genere («una miscellanea di quadri mezzani e piccoli di battaglie, marine, fiorami, frutta, bassirilievi, ritratti e simili galanterie dalle quali si potesse comprendere la brillante maestria degl'ingegni de pittori») figuravano anche sculture e ceramiche (BORRONI SALVADORI 1978, p. 366).

²⁶ MARSHALL 2003, p. 265.

²⁷ Ivi, p. 268.

dipinto non passò inosservato tanto che «per esserò cosa contra alla Fede cattolica» e poiché una «moltitudine di gente lo stavano mirando con attenzione»²⁸, Van Swanenburgh venne obbligato a comparire davanti al tribunale dell'Inquisizione per aver esposto codesto quadro in pubblica via (Strada della Carità) creando uno scandalo²⁹. L'artista fiammingo adottò la strategia promozionale rischiosa di mostrare un quadro scandaloso, ottenendo al contempo il successo e la condanna³⁰. Ciò che si sottolinea in questa sede è l'impatto sociale che il dipinto esercitò. L'esibizione momentanea dei dipinti, era, nelle intenzioni del venditore, un'azione puramente commerciale, alla quale però si sovrapponevano altri meccanismi qualificandosi come il primo momento in cui l'opera iniziava a vivere, ossia cominciava ad essere guardata. Per alcuni l'inflazione degli sguardi e la strada come palcoscenico equivaleva a screditare quelle opere che ambivano a sveltare sull'altare di una chiesa o sulle pareti di una galleria. Ad esempio nel 1670 l'Accademia di San Luca a Roma vedeva «con pubblico pianto opere destinate all'ornamento de' sacri tempj, alla magnificenza delle nobili abitazioni, esposte sulle botteghe e per le vie, come vil merce»³¹.

Occorre, a questo punto, operare una distinzione tra pittori che esponevano le proprie opere e rivenditori. Questi ultimi, a Napoli, erano associati nella «Corporazione di rivenditori di quadri usati e vecchi» che possedeva una cappella nell'ormai demolita chiesa di San Tommaso d'Aquino in via Toledo³². Proprio nel XVII secolo si delineò la figura dell'esperto d'arte, che comprava e rivendeva opere non destinate ad un committente in particolare, dando l'avvio allo sviluppo di un mercato dell'arte dinamico, capace di soddisfare la volontà di autoaffermazione dei ceti sociali emergenti. I mercanti ebbero in tale circostanza un ruolo fondamentale di promozione di nuove correnti artistiche³³. Nacquero gli intenditori d'arte, che si identificavano con il mercante e/o collezionista. Gli strumenti a loro disposizione coincidevano esclusivamente con la propria esperienza sul campo, pertanto Andrea Zezza ha evidenziato quanto fosse sentita

²⁸ MARSHALL 2016, p. 291, nota 3.

²⁹ CICCUTO 2012, p. 248.

³⁰ Pochi anni dopo ritornò nella sua città natale, Leida (GOLAHNY 2003, pp. 60-64).

³¹ LORIZZO 2010, p. 8.

³² MARSHALL 2003, p. 263.

³³ HASKELL 1982; LABROT 1992; MARSHALL 2016; SETARO 2016, p. 89.

nella Napoli del Seicento l'esigenza di una storia dell'arte napoletana, in risposta soprattutto alla visione toscanocentrica dell'opera di Giorgio Vasari³⁴. Necessità che si tradusse in frammentarie rivendicazioni disseminate nelle guide della città, scritte a beneficio dei forestieri³⁵. Tra i più noti esperti, collezionisti e mercanti d'arte vi erano Gaspare Roomer e Jan Vandeneynnden, che influenzarono il gusto dei collezionisti napoletani e stranieri³⁶, promuovendo Mattia Preti, al quale il Roomer commissionò alcuni dipinti da esportare³⁷. Prima di mercanti e collezionisti, però, erano i pittori i veri esperti d'arte, spesso chiamati a redigere gli inventari dei quadri raccolti nei palazzi dei nobili³⁸.

Tra i pittori-conoscitori contiamo anche Preti, il quale sappiamo emetteva giudizi, proponeva o scoraggiava don Antonio Ruffo l'acquisto di nuovi dipinti³⁹. Non è chiaro se l'artista fosse un semplice procacciatore di capolavori per il nobile messinese, oppure rivestisse effettivamente i panni del rivenditore. Dalle lettere

³⁴ Una delle prime opere più rappresentative in difesa delle glorie degli artisti napoletani fu la *Napoli Sacra* di Cesare D'Engenio (1623) (ZEZZA 2017, p. 25).

³⁵ D'ENGENIO CARACCIOLLO 1923, CAPACCIO 1634 e C. CELANO 1692, rappresentano le fonti dove è più esteso l'interesse rivolto alle opere d'arte. In altre fonti si dedica una estensione limitata al lato artistico, come BELTRANO, 1640, che imbastisce una guida economica; DE LELLIS 1654, dove l'autore si dilunga eccessivamente sulla storia della chiesa, sulle vicende relative alle reliquie, ai santi, al clero, con un'attenzione esigua e frammentaria alle opere d'arte; SARNELLI 1685, considerata la diretta antecedente della guida del Celano, divisa in tre libri, nel secondo l'autore descrive le chiese e sinteticamente le opere che custodiscono (ANGELILLO, STENDARDO 1995).

³⁶ Sull'argomento è stata recentemente realizzata una mostra che ha riportato a Palazzo Zevallos Stigliano un cospicuo gruppo di dipinti della prestigiosa collezione appartenuta alla famiglia Vandeneynnden, alla quale è seguito il catalogo curato da DENUNZIO 2018, in cui gli autori hanno fatto il punto, servendosi dell'ormai ampia bibliografia sull'argomento, delle trame commerciali internazionali intrattenute da Vandeneynnden e Roomer nella Napoli del Seicento.

³⁷ Nella collezione del Roomer rimase *Le nozze di Cana*, dipinto commissionato a Preti nel 1656 (HASKELL 1966, p. 323).

³⁸ Ad esempio nel 1659 Domenico Gargiulo compila l'inventario della collezione di Ettore Capecelatro (LABROT 1992, p. 113-115). Nel 1688 Luca Giordano stende l'inventario dei dipinti della collezione Vandeneynnden, suddividendolo in porzioni (PORZIO, VAN DER SMAN 2018).

³⁹ Don Antonio Ruffo intercettava nel mercato internazionale i dipinti per la sua collezione grazie ai corrispondenti disseminati in tutta Europa (ABBATE 2011, p. 114). Sul rapporto tra il Ruffo e gli artisti, dichiarato dalle corrispondenze epistolari, si veda RUFFO 1916; CAMPAGNA CICALA 2018; MANCUSO 2018).

pubblicate in varie sedi e raccolte da John Spike⁴⁰, emerge un Preti conoscitore a partire dal 1661, quando affrescava Sant'Andrea della Valle a Roma. «Spero avanti la mia partenza da Roma di trovare qualche cosa di buono per servirla», con queste parole Preti licenzia la prima lettera edita indirizzata al Ruffo⁴¹. Nello stesso anno era in corso una vendita presso il Tesoro dell'Ordine di Malta e il Preti parlò di «due quadri di Tiziano mezze figure assai belle» non tralasciando di descrivere lo stato di conservazione: l'una «ben conservata», l'altra «assai maltrattata per essere caduta in terra si è scrostata assai ma si puole accomodare». Le due opere erano stimate mille scudi l'una, una somma esorbitante che fomentò Preti: «io cominciai a cridare chi era lo stimatore assai bestiale che ci avrei penzato a darli dieci scuti l'uno»⁴². L'affare si concluse col prezzo pattuito dal Preti di duecento scudi. Nella lettera di conferma si palesa anche un Preti restauratore: «l'uno ha di bisogno di un poco di accomodatura la quale la farò in modo che ne meno il pittore che la fatto l'ò conosciera». Il rifacimento era una pratica di restauro diffusa nel Seicento, atto a non essere riconosciuto, riattivando in questo modo l'antichità e l'integrità che erano sinonimi di autenticità, determinando un aumento del valore ideale ed economico all'opera⁴³. Al Ruffo, nel 1663, Preti propose un *Marte e Venere* di Rubens, proveniente dall'eredità di un certo «don Pietro Con. e» per cento scudi d'argento, che gli avrebbe inviato «involto», ossia avvolto e senza cornice. L'artista si impegnò personalmente a realizzare un disegno per illustrare l'opera. Ma sembra che il nobile messinese non fosse interessato a questa proposta⁴⁴. Ancora nello stesso anno l'artista parla di un gruppo di quattro dipinti in vendita dal Tesoro dell'Ordine⁴⁵. I prezzi troppo alti sono giustificati dalla fama degli autori: la *Fucina di Vulcano* del Cavalier d'Arpino, «con sua cornice indorata e la coverta di taffetà»; un *Cristo morto* di Paolo Veronese, in cui il Preti-conoscitore identifica il Cristo con la mano del Veronese, e gli angeli di «altra mano»; una *Madonna col Bambino* di Van-Dyck «la quale non è delle migliori cose che abbi fatto»; una *Cleopatra* di Francesco

⁴⁰ SPIKE 1998.

⁴¹ Ivi, p. 139.

⁴² Ivi, p. 147.

⁴³ CIATTI 2009, p. 80.

⁴⁴ La promozione del dipinto del Rubens avviene con due lettere del Preti inviate da Malta nel 1663 (la prima il 17 settembre, la seconda il 30 ottobre) (SPIKE 1998, pp. 167-168).

⁴⁵ Ivi, p. 168.

Salviati, non è chiaro «se in tela o tavola». Grazie al medesimo carteggio possiamo intravedere anche l'attività auto-promozionale del Preti, che si candidò a frescante della cattedrale di Messina⁴⁶, oppure propose un suo dipinto attraverso l'invio di un disegno.

Se per Preti non siamo sicuri che lavorasse, parallelamente alla professione di artista, come rivenditore, abbiamo gli inventari delle botteghe di alcuni pittori napoletani del '600 in cui compaiono, insieme ai propri lavori, anche quelli di altri, contemporanei e non. Dall'inventario di Onofrio de Anfora del 1644 sappiamo che nella sua bottega c'erano più di duecento dipinti: una testa non finita di san Nicola, «diversi tele piccole di diverse misure sbozati et senza sbozare» e tre ritratti, uno completato, gli altri due iniziati. Una testa di san Gennaro, «due vercenelle una madonella»⁴⁷. Si immagini un'esposizione del genere, caratterizzata da quadri differenti in dimensioni, stili, iconografie, alcuni terminati, altri no. Tra i trentotto dipinti che compaiono nell'inventario del 1634 di Giuseppe Iovine, dodici sono di sua mano e tra questi alcuni sono descritti come «incomenciati, et non finiti». Si tratta di immagini devozionali convenzionali che ritraggono santa Caterina, san Girolamo, san Carlo Borromeo, la Crocifissione, l'Angelo custode, Nostra signora del Monte Carmelo, una Madonna col Bambino, e così via. L'identificazione degli altri ventisei dipinti è demandata ad un più generico «per mano di valente uomo» o «usato»⁴⁸. In ambito maltese, l'inventario del pittore Alessio Erardi (1669-1727) fornisce dati interessanti per rappresentare non solo l'aspetto visivo che restituiva la sua bottega ma anche gli strumenti utili al percorso di ideazione e produzione di dipinti⁴⁹. L'inventario non specifica quali dei quadri elencati fossero in bottega, e quali in casa del pittore, ma probabilmente quelli segnalati mostrano quale indirizzo artistico intraprese. Nella sua bottega si sarebbe vista un'esposizione eclettica di soggetti religiosi, nature in posa, paesaggi, marine, battaglie e scene mitologiche. Tra questi avrebbero occupato una posizione di rilievo le copie da Mattia Preti, al quale Erardi si sarebbe ispirato per realizzare buona parte della sua produzione artistica. Nell'inventario compare anche un numero cospicuo di statue

⁴⁶ Ivi, pp. 131-133.

⁴⁷ NAPPI 1992, p. 5.

⁴⁸ MARSHALL 2016, p. 112.

⁴⁹ J. DEBONO 1989.

di gesso, ma anche in cera e legno dipinto, utilizzate come modelli. E forse, su qualche tavolo, nei pressi del cavalletto, si sarebbe visto uno dei volumi posseduti dall'artista, afferenti alla letteratura artistica, impiegato come fonte di studio, di ispirazione e come repertorio iconografico⁵⁰.

Le *Vite* di De' Dominici offrono ulteriori spunti di riflessione sull'argomento. Nella *Vita di Salvator Rosa* il biografo napoletano accenna alla «bottega di Pietro di Martino [...] situata in faccia alla Chiesa [...] detta S. Nicoliello alla Carità», il quale esponeva alcuni quadri del Rosa. Tra questi l'*Agar e Abramo* attirò l'attenzione di Lanfranco che

passando [...] per la strada della Carità per andare al Gesù Nuovo, ove allora egli dipingeva la cupola, dando un'occhiata al quadro fece fermar la carrozza, e calato da quella, molto considerò quella storia accordata in quel bosco, ed avendo dimandato chi ne fusse l'autore gli fu risposto essere quell'istesso giovane chiamato Salvatoriello [...] comperò dunque il cavalier Lanfranco il quadro dell'*Agar* per lo prezzo di dieci scudi, dopo averlo molto lodato⁵¹.

⁵⁰ Tra i quarantasette titoli elencati si segnalano «Un libro grande, di stampe diverse, raccolta di varie antichità, coperto con cartone; Malta Illustrata del Commendatore Abela; Un libro con statue antiche in foglio; Descrizione del Monastero di San Lorenzo dell'Escorial in idioma Spagnuolo in foglio; La vita di San Gaetano in figure, libro in foglio; Vestigie dell'antichità di Roma, Tivoli, Puzzuolo, ed altri luoghi, libro per traverso; Un altro libro per traverso, con la stampa delle sette chiese di Roma, e le figure di Rafele d'Urbino, impresse nella loggia del Vaticano; Libro di diverse figure antiche lascive; Libro a traverso, d'alcune e diverse marine; Un altro libro, con stampa di diverse Istorie antiche; La seconda parte del trattato di Prospettive in lingua Francese; Libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese; Ragionamenti del Signore Cavaliere Giorgio Vasari Pittor ed Architetto; Iconologia o descrizione di diverse immagini antiche di Cesare Ripa Perugino; Le Metamorfosi d'Ovidio dell'Anguiliara; Un libro per traverso, con diverse stampe in piccole figure, del Carlotto; Un altro con simile con diverse figure, con abiti di diverse nazioni; Un altro libro pure a traverso, raccolta di varie stampe della Sacra Scrittura. Paesaggi, Pastori, Cavalli; Un libro de Deis Gentium con più immagini di Filippo Galleo; Un librettino per traverso, con diverse figurine, medaglie e teste; Un libretto in francese con varie figurine; Trattato delli cinque ordini d'Architettura del Palladio in francese; Trattato della Pittura di Fra Francesco Bisagni Cavaliere di Malta in quarto; Ammaestramento di Pittura, Scoltura ed Architettura dell'Abbate Filippo Titi» (ivi, pp. 27-29).

⁵¹ DE DOMINICI 1782, a cura di ZEZZA, SRICCHIA SANTORO 2017, p. 409. Bernardo de' Dominici ricavò questo episodio dalla vita di Salvator Rosa scritta da Giovan Battista Passeri e pubblicata nell'edizione del 1733 di *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di*

Non tutti i pittori, però, ebbero il privilegio di ottenere le lodi del Lanfranco, e tra questi Cesare e Francesco Fracanzano:

Si videro scarseggiare di commissioni a tal segno, che eran costretti a dipingere mezze figure per rigattieri, e talora nemmen trovandoli pronti a comperarle, eran necessitati mandarle per la Città vendendo a basso prezzo per comperare il vitto quotidiano; sicché menando una infelicissima, e misera Vita s'indussero a dipingere ancora per Bottegai quelle teste di S. Anastasio, che sogliono porsi a capo le culle de' Bambini a fin di preservali da lemalie. Questa miseria fece sì, che scemassero assai di bontà, e di riputazione l'opere loro, dapoiché per far presto dipingevano a caso, senza studio⁵².

Un'efficace immagine di un rivenditore per le strade della città carico di dipinti devozionali può fornircela l'illustrazione realizzata da Annibale Carracci per *Le arti di Bologna* (1646)⁵³ che fotografa una realtà tipica di molte città italiane [fig. 4].

Sulla bottega di Mattia Preti non abbiamo molte informazioni. Giunse a Napoli nel 1653⁵⁴ introducendo forme espressive originali ottenute dalla sintesi del disegno emiliano con il colorismo veneto e con la tradizione naturalistica napoletana, che gli valsero numerose commissioni pubbliche e private⁵⁵. Ma non è stato possibile individuare la posizione del suo negozio, e neanche testimonianze della presenza di allievi, anche se il numero di commissioni e gli ingenti guadagni fanno pensare ad una realtà ben strutturata e assiduamente frequentata⁵⁶. Al contrario a Valletta il pittore aprì una bottega che divenne una scuola per molti giovani isolani, ma anche in questo caso non sappiamo dove effettivamente fosse situata⁵⁷. Il 31 gennaio 1668 acquistò una proprietà confinante con il convento dei padri agostiniani a Menderaggio: consisteva di un'entrata, sette camere al piano

Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 di Giovanni Baglione (ZEZZA 2017, p. 23).

⁵² Ivi, p. 104.

⁵³ Sulle controverse vicende relative alla pubblicazione delle incisioni realizzate da Simon Guillain sui disegni di Annibale Carracci si veda CARRACCI 1966; SAPORI 2015.

⁵⁴ SPIKE 1998, p. 78.

⁵⁵ LEARDI 2019, p. 56.

⁵⁶ SPIKE 1998, pp. 239-246.

⁵⁷ Nel testamento che Preti redasse il 28 dicembre 1698 annotò la proprietà di due case, entrambe in Valletta: la «Casa grande» dove abitava; la «Casa piccola situata al Bastione verso Marza Muscetto [l'attuale Marsamxett, il porto settentrionale della capitale]» (SPIKE 1998, p. 271).

terra, tre al primo piano, un cortile e due ulteriori vani al seminterrato. Qualche mese dopo la ingrandì inglobando un'altra stanza. Nel 1687 acquistò un'altra proprietà nello stesso luogo, consistente in due camere, cortile e cella. Non si conosce l'esatta ubicazione, ma si può ipotizzare che in uno di questi locali avesse collocato la sua attività. La lunga lista di schiavi che acquistò potrebbero fornire qualche informazione sugli aiuti a sua disposizione, tra i quali appare un Giuseppe Maria, di venti anni, soprannominato «Cianferli» che anche De Dominici identificò come un membro della bottega di Preti⁵⁸. Se non sono noti dettagli che ricostruiscano l'esposizione dei dipinti nel suo studio maltese, è interessante conoscere un'"esposizione temporanea" di due opere, trasportate processionalmente fino al luogo nel quale dovevano essere collocate. Nel 1658 un *San Francesco Saverio* venne inviato da Napoli a Valletta, dove cominciò la sua "liturgia stazionale"⁵⁹ [fig. 5]. Il Gran Maestro Martin de Redin iniziò col benedire il quadro nella chiesa dei Gesuiti, seguì con la «Processione Solenne»⁶⁰ che si arrestò nella cappella di Aragona, Catalogna e Navarra nella concattedrale di San Giovanni. Un'azione che non si esauriva col semplice trasporto dell'opera, anzi ambiva ad «accrescere tanto più la devozione di esso [san Francesco Saverio] negli animi di questi [...] Religiosi, e Populo»⁶¹. Il Gran Maestro consultò Padre Marcello Spinelli, gesuita dimorante a Napoli, per ottenere un *San Francesco Saverio* che fosse «lavorato dal più accreditato pennello»⁶² partenopeo, per ovvie ragioni estetiche e di prestigio. Il *San Francesco Saverio*, col suo naturalismo intriso di influenze barocche, attraversò le stradine in pietra calcarea della capitale maltese, dall'atmosfera vagamente dorata, preceduto e seguito da musicisti e da un lungo corteo. Il carattere estetico ampiamente lodato dagli isolani non adombrò quello devozionale, così infatti il Gran Maestro rimase insoddisfatto di «havervi il Quadro senza Reliquia di esso Santo»⁶³.

Ancora a Malta, ma questa volta a Zurrieq, «il popolo per esser liberato» dalla peste del 1675-76, decise di rinnovare l'altare e «l'Icona antica, cioè fatta

⁵⁸ SCIBERRAS 2012, p. 89, ID 2018, p. 225.

⁵⁹ SPIKE 1998, p. 113.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 109.

⁶³ Ivi, p. 207.



5. Mattia Preti, *San Francesco Saverio*, Valletta, Concattedrale di San Giovanni.

nell'anno 1593» dedicati a san Rocco nella chiesa di Santa Caterina. Gli abitanti iniziarono a raccogliere fondi fino a quando «Domenico Camilleri di Casal Bubacra» si offrì per «fare lui solamente tal Icona». Il quadro, commissionato a Mattia Preti [fig. 6], fu trasportato dalla sua bottega in Valletta alla Parrocchiale di Safi il 23 maggio 1676, alla vigilia della Pentecoste. Il giorno seguente l' «Icona», che vedeva san Rocco accompagnato dai santi Domenico, Nicola da Tolentino, Blasio e da una cimasa con la Vergine delle Grazie⁶⁴[fig. 7], venne benedetta dal viceparroco, Don Saliba, e «fu portata con Processione, et con diverse salute di moschetteria» alla Parrocchiale di Zurrieq, dove fu collocata «nel suo loco» e davanti alla quale fu celebrata la messa solenne. La pala venne percepita come capace di bloccare il corso della peste, attraverso la rappresentazione di san Rocco. Inoltre, secondo la lettura di Belting delle immagini in processione, essa con la teatralità della composizione, la monumentalità delle forme, il movimento energico e l'intensità cromatica poteva produrre una visione allucinatoria nella mentalità dei fedeli del tempo⁶⁵. Col trasporto del dipinto dalla bottega del Preti alla Parrocchiale di Zurrieq si inscenò un evento straordinario che non si sarebbe ripetuto, dato il carattere essenzialmente immobile della pala d'altare di grandi dimensioni, a differenza di altre espressioni artistiche come le statue lignee, prelevate dal luogo in cui erano inserite per essere mobilitate in occasione di solenni festeggiamenti.

2. Mattia Preti nelle gallerie private napoletane e maltesi

Nel saggio introduttivo al volume *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco* (Città del Vaticano 2014), Caterina Volpi presenta il progetto, nato grazie all'idea di Gail Feigenbaum, di studiare gli inventari delle collezioni private romane del Seicento «non più, o non solo, per stabilire meccanicamente provenienze di opere d'arte o per analizzare singole collezioni di dipinti, bensì per ricostruire gli ambienti barocchi nella loro complessità»⁶⁶. Con

⁶⁴ La tela coi quattro santi mostra l'ausilio degli allievi, mentre la tavola con la Vergine delle Grazie, rimossa durante la ristrutturazione della chiesa nel 1907, è autografa del Preti (SCIBERRAS 2012, p. 278).

⁶⁵ BELTING 2017, p. 93.

⁶⁶ VOLPI 2014, p. 17.



6. Mattia Preti e bottega, *Santi Rocco, Biagio, Domenico, Nicola da Tolentino, Zurrieq, Santa Caterina*.



7. Mattia Preti, *Vergine delle Grazie, Zurrieq, Santa Caterina*.

«l'impatto primariamente visivo» dell'inventario è stato proposto di ricostruire una visione più pregnante e dettagliata degli allestimenti barocchi. Le ricerche, che hanno portato alla pubblicazione del primo volume di una collana, il cui scopo è di indagare sistematicamente tutti gli arredi dei palazzi romani, sono state svolte grazie all'ausilio di un *database* che ha permesso di registrare gli inventari. Un sistema che grazie alla sua natura flessibile può essere aggiornato con l'inserimento progressivo degli inventari ritrovati. In ambito napoletano gli studi sul collezionismo artistico sono nati e attualmente ancora indirizzati all'indagine sulla circolazione delle opere, sulla fortuna di alcune iconografie e determinati autori. Bartolomeo Capasso, nel suo breve saggio pubblicato nel 1901 col titolo *Notizie di musei e collezioni di antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860* e solo recentemente rivalutato⁶⁷, basandosi sui pochi inventari a sua disposizione, tratteggiò il fenomeno collezionistico napoletano caratterizzato dall'eterogeneità. L'acquisto di dipinti coincideva con la volontà di decorare gli ambienti domestici. Le vere collezioni-museo, nate da un preciso progetto culturale, erano davvero poche. Renato Ruotolo è stato il primo studioso che in maniera sistematica ha dissodato il terreno degli inventari napoletani, contenuti negli atti notarili, evidenziandone la scarsa precisione nella compilazione. Egli ha dimostrato quanta prudenza occorra per evitare di piegare ai nostri scopi elencazioni di opere redatte da notai che non avevano confidenza con gli stili e gli artisti e perciò facevano riferimento con quanto si “sapeva in casa”⁶⁸. Gli inventari comunque sono un utile strumento di esplorazione degli interni domestici. Alla fine degli anni Ottanta Gennaro Borrelli ha pubblicato un lungo articolo, suddiviso in più uscite, in cui ha incrociato i dati archivistici editi al fine di ritrarre i gusti “in movimento” della borghesia napoletana⁶⁹. Negli anni Novanta, Gerard Labròt ha condotto ricerche nella stessa direzione rinvenendo nell'Archivio di Stato di Napoli più di mille inventari, che gli hanno permesso di analizzare il palazzo nobile nella sua interezza, dal portale alle camere da letto, offrendo un quadro vivo e reale della mentalità dei collezionisti napoletani.

⁶⁷ BARRELLA 2013.

⁶⁸ RUOTOLO 1973. Diversamente a Bologna i notai si erano specializzati nel riconoscere gli stili dei singoli pittori (MORSELLI 1998, p. 11).

⁶⁹ BORRELLI 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1993.

Nonostante gli archivi campani siano stati ampiamente setacciati, non sono pervenute notizie della bottega di Mattia Preti a Napoli. Sembra che l'artista si sia mosso esclusivamente tra i binari delle committenze. Di conseguenza la sua "vetrina" era rappresentata proprio dalle collezioni private e dalle chiese. Nel Museo Nazionale di Capodimonte si conserva un nucleo di sette dipinti provenienti da entrambe le realtà. Le tele sono situate al secondo piano del Museo nella sezione intitolata *Galleria delle arti a Napoli dal '200 al '700*. L'allestimento ce le mostra in un'atmosfera minimale, con pareti bianche e led a scomparsa, e ringhiere che impediscono al visitatore di avvicinarsi troppo. L'ambientazione dei dipinti nel museo comporta la nascita di valori nuovi che non erano previsti dall'artista o dal committente [figg. 8-9]. Ammirare il *Ritorno del figliuol prodigo*, dipinto dal Preti nel 1656 per Diomede Carafa, decontestualizzato vuol dire apprezzarne esclusivamente il lato formale, fraintendendone, o addirittura ignorandone, il progetto culturale originale. Lo strumento che oggi abbiamo per contestualizzare, virtualmente, i dipinti di Preti nell'epoca in cui furono prodotti sono ancora e soltanto gli inventari, a volte compilati dall'artista al quale il collezionista era affezionato⁷⁰. L'unica testimonianza visiva pervenutaci è l'*Interno di un palazzo* di Michele Ragolia, dipinto a Napoli negli anni Settanta del XVII secolo, associato alla collezione dei nobili spagnoli dimoranti a Napoli Alarcon y Mendoza⁷¹ [fig. 10]. Un *unicum* interessante per comprendere il rapporto tra i differenti oggetti. Il dipinto rappresenta una "sala", o "galleria", dove sembra che la disposizione delle opere e degli arredi, tutti addossati alle pareti, lasciando libero lo spazio al centro della camera, rifletta la volontà di affermazione di prestigio ricercata dal collezionista. La decorazione riveste tutta la camera, dal pavimento in cotto e ceramica al soffitto a lacunari, in contrasto con le pareti bianche che comunque vengono riempite da mobili, argenti e quadri. Anche le porte, inquadrare tra cornici in pietra, sono ornate da un tendaggio in broccato. Marshall ha evidenziato il carattere fuori moda delle tele riprodotte, infatti non appaiono le vedute architettoniche, né nature in posa, nonostante queste si fossero diffuse a Napoli

⁷⁰ Si veda la nota 25 del primo paragrafo.

⁷¹ Il pavimento mostra, sui tozzetti, un emblema araldico marchionale a bande decussate con la scritta «AVE GRATIA PLENA» riconducibile ai nobili Alarcon y Mendoza (ARBACE 2009, p. 148).



8. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Sala di Mattia Preti.



9. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Sala di Mattia Preti.



10. Michele Ragolia, *Interno di un palazzo*, Napoli, collezione privata.



11. Mattia Preti, *Davide suona l'arpa davanti al re Saul*, mercato antiquario.



12. Mattia Preti, *Convito di Assalone*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



13. Mattia Preti, *Cristo tentato da Satana*, Maddaloni, Santissima Annunziata.

già da qualche decennio⁷². Sono i soggetti devozionali a dominare la parete lunga, adibita alla raccolta delle tele probabilmente più importanti, più grandi; al contrario la parete breve accoglie quelle più piccole. Fino a mezza altezza lo spazio è occupato dal mobilio: bracieri, poltrone, stipi su consolle. Dalla zona mediana corre un fregio di dipinti inclusi in un reticolo ben orchestrato. La simmetria regola la disposizione dei quadri e la gerarchia dei generi la posizione in altezza. In basso sono collocati i dipinti più piccoli, alcuni dei quali mostrano vedute paesaggistiche. Al di sopra i temi sacri acquistano uno spazio maggiore, valorizzati grazie alla superiore lontananza dallo sguardo dello spettatore. L'ordine scelto sembra seguire la gerarchia dei generi rappresentativi descritta dal medico e collezionista Giulio Mancini, percorrendo un *climax* ascendente, terminante negli affreschi del soffitto⁷³. L'allestimento congestionato evidenzia la volontà del proprietario di decorare, ma anche di curare la propria immagine pubblica attraverso scelte artistiche meditate⁷⁴. La ricerca della simmetria dovette esercitare una forte incidenza all'atto della commissione o dell'acquisto diretto, determinando le misure dei dipinti e forse la scelta dei soggetti nel caso di volontari accoppiamenti⁷⁵. Comporre in maniera ordinata era un aspetto che oggi potrebbe sembrare secondario ma che nel Seicento costituiva un'imprescindibile voce di una collezione nascente. Tanto apprezzati divennero a Napoli i cicli pittorici, costituiti da più quadri di eguali dimensioni e di medesimo soggetto⁷⁶. Nella «casa palaziata sita di rimpetto la venerabile chiesa dell'Ospedaletto»⁷⁷ di Gennaro Greuther, duca di Santa Severina, De Dominici notò due dipinti del Preti *Davide suona l'arpa davanti al re Saul* (mercato antiquario)⁷⁸ e *Il convito di Assalone* (Museo di Capodimonte) «ciascuno palmi dodeci di larghezza e nove di altezza», «amendue questi quadri sono accordati con magnifica architettura»⁷⁹ [figg. 11-12]. Nella collezione di Diomede Carafa, duca di Maddaloni, facevano

⁷² MARSHALL 2016, p. 80.

⁷³ Sul trattato di Mancini, *Considerazioni sulla pittura (1619-21)* si veda GAGE 2014, p. 205.

⁷⁴ SETARO 2016, p. 87.

⁷⁵ ABBATE 2011, p. 75.

⁷⁶ AGO 2006, p. 147.

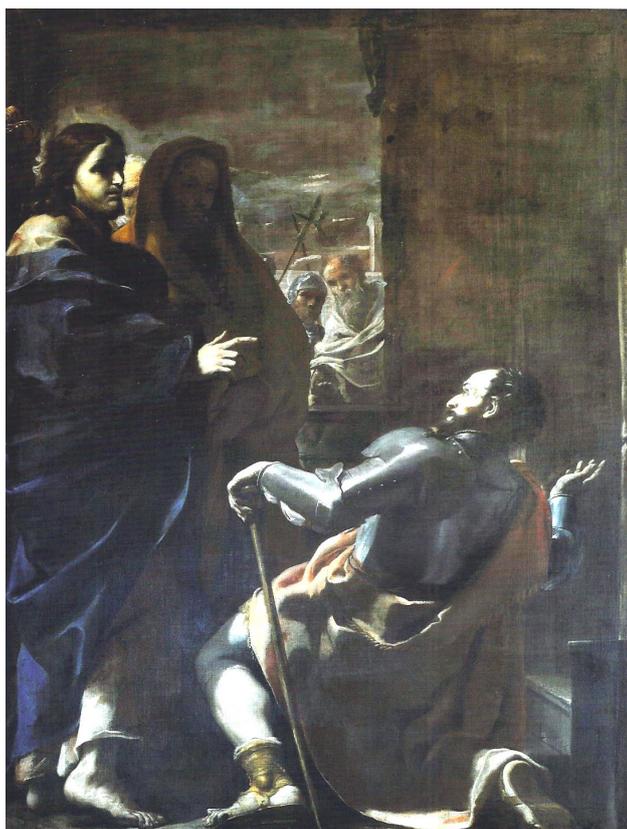
⁷⁷ DE DOMINICI 1782, a cura di ZEZZA, SRICCHIA SANTORO 2017, p. 697, nota 303.

⁷⁸ Si tratterebbe, secondo SCIBERRAS 2012, p. 112, del dipinto transitato in asta alla Sotheby's di New York nel gennaio 2008.

⁷⁹ DE DOMINICI 1782, a cura di ZEZZA, SRICCHIA SANTORO 2017, p. 697.



14. Mattia Preti, *Cristo fa precipitare Satana*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



15. Mattia Preti, *Professione di fede del centurione*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



16. Mattia Preti, *Cristo e la cananea*, Stoccarda, Staatsgalerie.



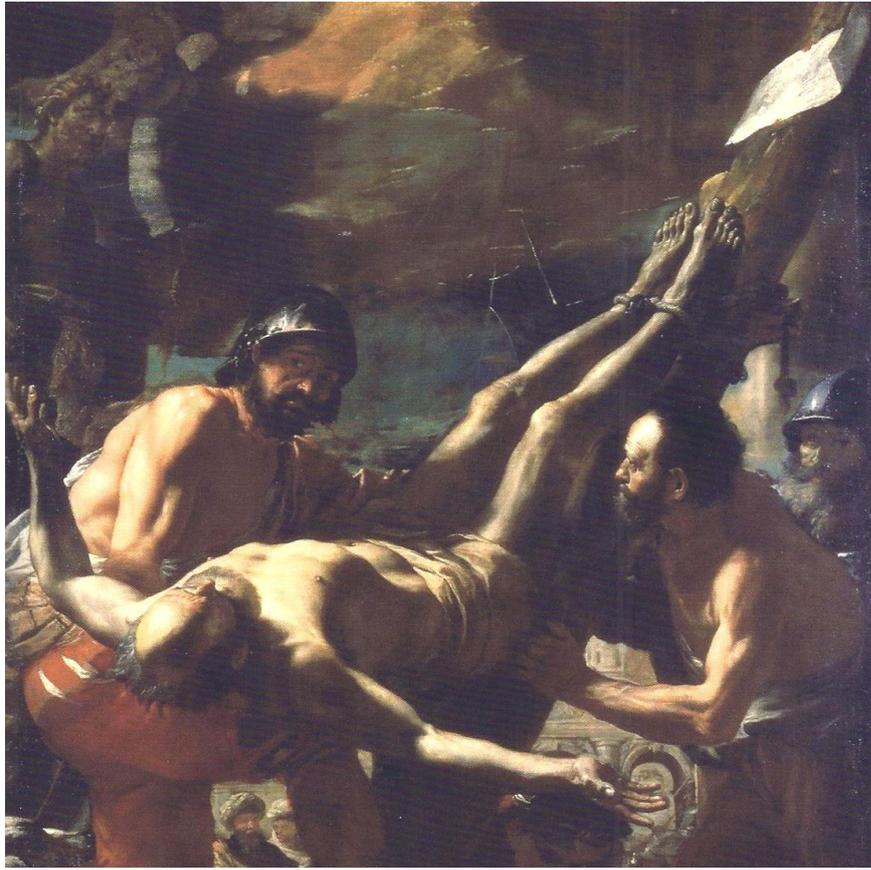
17. Mattia Preti, *San Giovanni Battista rimprovera Erode*, Stati Uniti, collezione privata.



18. Mattia Preti, *Il banchetto di Erode*, Toledo, The Toledo Museum of Art.



19. Mattia Preti, *Decollazione di san Paolo*, Houston, The Museum of Fine Arts.



20. Mattia Preti, *Crocifissione di San Pietro*, Birmingham, Barber Institut of Fine Arts.



21. Mattia Preti, *Martirio di san Bartolomeo*, Manchester, Currier Gallery of Art.



22. Mattia Preti, *Salomone adora gli idoli*, 1680 ca., collezione privata.



23. Mattia Preti, *Il ratto di Dina*, Napoli, collezione privata.



24. Mattia Preti, *Adorazione dei pastori*, Liverpool, Walker Art Gallery.



25. Mattia Preti, *Adorazione dei magi*, Liverpool, Walker Art Gallery.



26. Mattia Preti, *Le nozze di Cana*, Liverpool, Walker Art Gallery.



27. Mattia Preti, *Cena in casa del fariseo*, Liverpool, Walker Art Gallery.

pendant: *Cristo tentato da Satana* (Cappella Carafa nella Santissima Annunziata di Maddaloni) con *Cristo fa precipitare Satana* (Museo di Capodimonte) [figg. 13-14]; *Professione di fede del centurione* (Museo di Capodimonte) con *Cristo con la Cananea* (Stoccarda, Staatsgalerie) [figg. 15-16]. Nell'inventario della collezione del marchese Vandeneynnden, compilato da Luca Giordano nel 1688, appaiono undici dipinti del Preti. Due tra questi raffiguravano *San Giovanni Battista rimprovera Erode* e *Il banchetto di Erode*, identificati con gli esemplari rispettivamente di 176,5x256,5 cm del Philadelphia Museum of Art (o collezione privata) e 177,8x252,1 del The Toledo Museum of Art⁸⁰ [figg.17-18]. Ancora al tema sacro appartiene il ciclo dei martiri per la stessa collezione, costituito da una *Decollazione di san Paolo* (Houston, The Museum of Fine Arts), una *Crocifissione di san Pietro* (Birmingham, Barber Institut of Fine Arts) e un *Martirio di san Bartolomeo* (Manchester, Currier Gallery of Art)⁸¹ [figg. 19-21]. Gli ultimi due erano appesi nella seconda stanza del secondo piano del Palazzo Stigliano. Un altro *pendant* era costituito da *Erodiade porta la testa del Battista a tavola* e *Il Battista predica nel deserto* entrambi «di palmi 10 e 7 con cornice indorata»⁸². Ogni opera veniva letta in rapporto a quelle vicine. Spettava al collezionista organizzare la rete di messaggi che desiderava inviare al visitatore attraverso le sue strategie espositive. Nella collezione di Pompeo D'Anna, situata nel palazzo a Riviera di Chiaia, c'era un *pendant* di *Salomone adora gli idoli* e *Il ratto di Dina*⁸³ [figg. 22-23]. Infine «quattro quadri di palmi 10 e 12 in circa»⁸⁴ consistenti in due storie della Natività, *L'adorazione dei pastori* e *L'adorazione dei magi*, e due storie della predicazione di Cristo, *Le nozze di Cana* e *Cena in casa del fariseo* (tutti a Liverpool, Walker Art Gallery) [figg. 24-27], erano collocati nella galleria di Geronimo Ferdinando Alarcón de Mendoza, marchese della Valle Siciliana, nella sua residenza a Napoli⁸⁵.

L'omogeneità dei soggetti pittorici non fu però pedissequamente seguita da tutti i collezionisti napoletani. Il mercante veneziano Guglielmo Samuelli, trasferitosi a

⁸⁰ SPIKE 1999, pp. 113-114, 300-301.

⁸¹ PORZIO, VAN DER SMAN 2018, pp.70-71.

⁸² Ivi, p. 65.

⁸³ LABROT 1992, p. 129-131.

⁸⁴ Ivi, p. 217.

⁸⁵ SPIKE 1999, pp. 382-383.

Napoli nel 1669, non adibì uno spazio specifico all'esposizione della collezione, ma riempì tutte le pareti delle stanze di rappresentanza giustapponendo dipinti dall'iconografia sacra e profana e di scuole pittoriche differenti⁸⁶. Non solo. Nella raccolta Samuelli, così come in molte altre napoletane coeve, non mancavano, oltre ai dipinti su tela, quelli su rame e su vetro, tutti indistintamente compresi nella parete⁸⁷. Una varietà tonale dalla quale non poteva non scaturire l'attenzione per le cornici, in quanto destinate a valorizzare il dipinto. Ancora oggi le opere di Preti a Capodimonte, provenienti da collezioni private, posseggono cornici dorate, adatte a valorizzare le atmosfere brune della composizione⁸⁸ [figg. 8-9].

All'interno di Palazzo Carafa di Maddaloni, un'infilata di gallerie, destinate all'esposizione di quadri, tra cui *Il ritorno del figliuol prodigo*, di Mattia Preti (Museo di Capodimonte) [fig. 28] e altri quattro dipinti in coppie di *pendant* sopra menzionati⁸⁹, insieme ad argenti, specchi, scrittoi, stipi, testimoniavano il rango di una tra le famiglie più influenti di Napoli⁹⁰. Una schiera di pittori ornati decorò le sale di rappresentanza. Tra questi Giuseppe De Rosa e Giuseppe Le Boffe eseguirono fregi a nastro che segnavano il perimetro delle sale, e affreschi nei vani di balconi e finestre. Elementi plastici come stucchi bianchi e dorati, realizzati da Sallustio Sommillo, Tommaso Avallone e Aniello Nozza⁹¹, arricchirono e movimentarono l'allestimento delle opere. Stando a quanto emerso dai dati relativi alla raccolta Carafa di Maddaloni, i dipinti contemporanei superavano di gran lunga i dipinti antichi. La moda del momento, in questo caso, superava la comprensione della pittura del passato, fenomeno incoraggiato dai mercanti, quali ad esempio il genovese Pellegrino Peri, con bottega a Roma, convinto del maggior successo degli artisti contemporanei sugli antichi maestri, richiesti da pochi⁹². Una scelta strategica per il collezionista, certo che l'opera

⁸⁶ MEDUGNO 2019, p.132.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ AMENDOLA 2014, p. 231.

⁸⁹ NAPPI 1980, p. 66.

⁹⁰ ABETTI 2012, pp. 218, 226.

⁹¹ Ivi, p. 219.

⁹² LORIZZO 2010, pp. 30-31.

contemporanea poteva essere rivenduta in caso di necessità, con il conseguente aumento di valore nel caso l'artista fosse morto⁹³.

Inoltre le gallerie private conferivano prestigio alla collettività, secondo lo storico napoletano Giulio Cesare Capaccio che le considerava «ornamenti delle città»⁹⁴. Nel descrivere casa Piatto, Capaccio affermava:

Non vi han detto la minima parte dell'eminenza di questo gentil'homo che spende tutto'l suo in materia di antichità, e si può dire ch'esso è solo in questa città nel mostrarsi di tanto animo nobile in raccogliere e conservare queste gioie che nobilitano, e ingrandiscono le città⁹⁵.

Ancora sulla dimensione estesa della raccolta privata, Capaccio racconta del tragico incendio che investì la collezione di Giovan Simone Moccia «Sì che fù disgratia più di Napoli, che sua»⁹⁶. E ancora l'autore si sofferma sulla celebre collezione di Gaspare Roomer, che pur «essendo Fiamengo hà pensiero di abbellir Napoli»⁹⁷.

Naturalmente la città di Napoli contava anche numerose collezioni di sculture classiche o pietre preziose, che non verranno affrontate in questa sede, ma sono i dipinti ad acquisire l'attributo di «cosa da Rè»⁹⁸. Infatti Capaccio, nel descrivere Palazzo Reale, affermava: «Stimiamo il Palazzo Regio, non per gli appartamenti così ben compartiti, ma per tante eccellenti pitture che vi si veggono, di Belisario, di Giovan Battista Caracciolo e altri uomini illustri»⁹⁹.

A Malta il collezionismo di dipinti seguiva valori differenti, connessi alla centralità sociale rivestita dal Gran Maestro. Le opere raccolte dai Cavalieri di San Giovanni venivano donate, alla loro morte, al Gran Maestro, il quale, a sua volta, le accettava, ma non poteva rivenderle, in quanto diventavano parte integrante della collezione del Palazzo Magistrale. Invece lo stesso Gran Maestro era obbligato a donare la sua personale collezione al Palazzo Magistrale. Pertanto

⁹³ LABROT 1979, pp. 119-120.

⁹⁴ STRAZZULLO 1994, p. 344.

⁹⁵ CAPACCIO 1634, p. 861.

⁹⁶ Ivi, p. 858.

⁹⁷ Ivi, p. 865.

⁹⁸ Ivi, p. 857.

⁹⁹ Ivi, pp. 853-4.



28. Mattia Preti, *Il ritorno del figliuol prodigo*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



29. Mattia Preti, Valletta, Concattedrale di San Giovanni.

sull'isola esistevano differenti nuclei collezionistici, quello del sovrano, cumulativo, tendenzialmente museale, e quello dei Cavalieri di San Giovanni e dei secolari, dinamico e, pertanto, difficilmente rintracciabile¹⁰⁰.

Sull'isola Mattia Preti dipinse duecentocinquanta opere per privati, di cui l'85% a soggetto religioso, indice di un mercato isolano in gran parte interessato alla visualizzazione di episodi cristologici, mariani, ma anche del Vecchio Testamento e dei santi. Dalle ricerche archivistiche sono emersi solo trenta dipinti a soggetto storico, mitologico, allegorico e filosofico¹⁰¹. Di conseguenza i tipici palazzi maltesi, privi spesso della grandiosa galleria dei palazzi napoletani¹⁰², ospitavano quadri che riflettevano le aspirazioni del cavaliere a imitare le virtù del santo rappresentato, oltre a attivare un ponte con il culto praticato nella città di provenienza¹⁰³. In questo clima Preti divenne l'artista preferito di una committenza formata da cavalieri provenienti da famiglie nobili europee, desiderosa di arricchire la nuova sede maltese con opere ricercate. Molti dei cavalieri non risiedevano permanentemente sull'isola, quindi alcuni dipinti pretiani li seguirono nel loro ritorno nel continente¹⁰⁴. Ad esempio Fra Stefano Lomellini, cavaliere genovese, possedeva una collezione di dipinti di Preti nell'abitazione a Bakery Street, Valletta, che alla sua morte, nel 1699, tornò alla famiglia d'origine, e in seguito fu venduta¹⁰⁵.

Sull'arredo delle dimore dei cavalieri non sono pervenute sufficienti informazioni. La disposizione dei quadri tesseva opere di soggetto sacro e di "prospettive". Queste ultime rappresentavano vedute aeree del paesaggio maltese corredate di note cartografiche, con l'individuazione di strade e palazzi importanti, e topografiche, con la segnalazione di colline e mura urbane¹⁰⁶ [fig. 29].

Come già accennato, il Palazzo Magistrale si configurò fin dal XVI secolo come sede di raccolta pubblica. Il primo Gran Maestro a creare una galleria o una sequenza di sale adatte all'allestimento della collezione fu Hugues Loubenx de

¹⁰⁰ VELLA 2012, p. 1.

¹⁰¹ SCIBERRAS 2012, p. 125.

¹⁰² SCIBERRAS 2012, p. 123.

¹⁰³ VELLA 2012, p. 12.

¹⁰⁴ SCIBERRAS 2012, p. 112.

¹⁰⁵ SCIBERRAS 2012, p.103.

¹⁰⁶ VELLA 2012, p. 12.

Verdalle, che nel 1580 estese il piano nobile sul lato est del palazzo magistrale per costruire una nuova serie di camere e anticamere, nel quale includere la camera da letto estiva e la cappella privata. Il percorso verso l'ala estiva forniva lo spazio per disporre le opere d'arte, mostrando indirettamente la cultura e l'erudizione del Gran Maestro ai visitatori, tra i quali vi erano gli ambasciatori¹⁰⁷. Nel 1708 Il Gran Maestro Ramon Perellos y Roccaful (1697-1720) contribuì ad arricchire l'apparato decorativo della corte magistrale con l'istallazione di una serie di arazzi conosciuti come "Les Teintures des Indes" nella Sala del Consiglio, la camera dove le delibere dell'Ordine venivano discusse e chiuse le terrazze sul piano nobile al fine di realizzare corridoi per l'allestimento di dipinti e sculture¹⁰⁸.

Fu nel XVII secolo che quattro successivi Gran Maestri, Martin De Redin, Rafael Cotoner, Nicolas Cotoner e Gregorio Caraffa consolidarono il legame tra arte e potere¹⁰⁹. I Gran Maestri avevano assistenti personali che commissionavano opere guardando soprattutto a Roma, considerata un modello propulsore di artisti e di allestimenti barocchi. Lo stesso Gregorio Caraffa affermò «Chi vuol spendere i suoi denari con gusto vada in Roma»¹¹⁰. A partire dal 1576 il Palazzo Magistrale venne decorato da un fregio affrescato che ritraeva la storia dell'Ordine, come quello commissionato da La Cassière all'artista Matteo Perez d'Aleccio per la Gran Camera del Concilio, che rappresentava l'assedio del 1565 ad opera dei turchi¹¹¹. Nel 1609 l'artista bolognese Leonello Spada affrescò fregi nelle *Ambassador's Room*, *Green Room* e *Grand Master's Private Salon*, che mostravano in sequenza episodi dalla storia dell'Ordine prima del loro arrivo a Malta, quindi a Cipro e Rodi, inframezzati da monocromatici profeti biblici, illusionisticamente dipinti per apparire come figure di marmo¹¹² [fig. 30]. La collocazione dei quadri venne a confrontarsi con la decorazione affrescata che, in ragione della sua intrinseca coesione con lo spazio architettonico, ridefiniva le proporzioni dell'allestimento complessivo. Il fregio prevedeva figure e architetture di scorcio, risultanti dal processo della visione dal basso, con la

¹⁰⁷ VELLA 2012, p. 72.

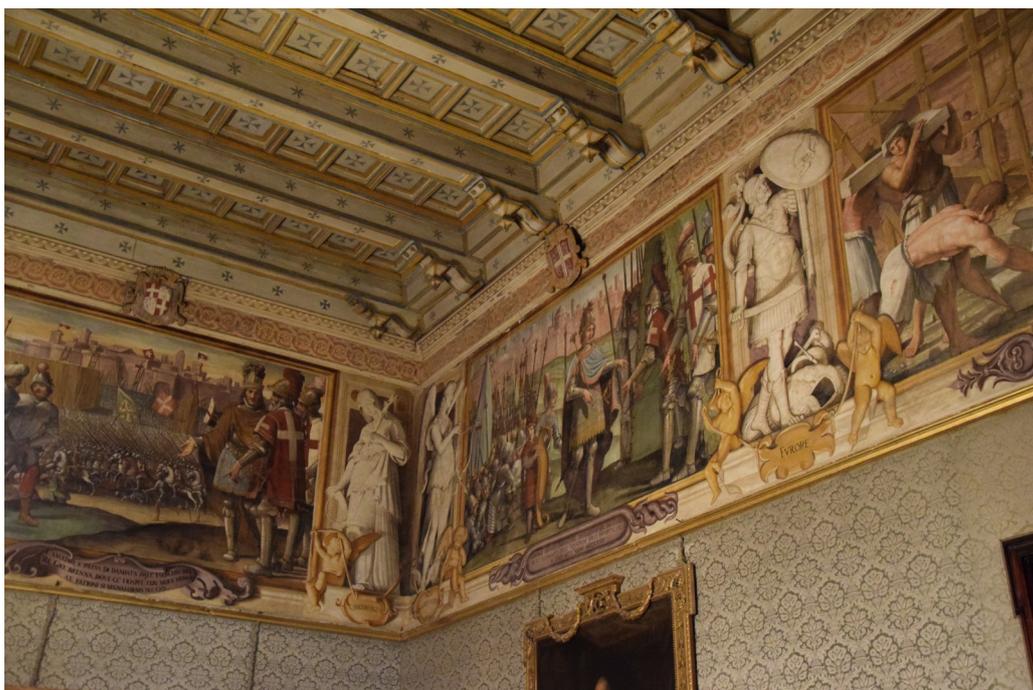
¹⁰⁸ Ivi, p. 81.

¹⁰⁹ Ivi, p. 84.

¹¹⁰ GUIDO 2017, p. 196.

¹¹¹ DE PIRO 2001, p. 15.

¹¹² VELLA 2012, p. 87.



30. Leonello Spada, *Storia dell'Ordine dei Cavalieri di Malta* (dettaglio), Valletta, Palazzo del Gran Maestro.



31. Mattia Preti, *San Giovanni Battista vestito con l'abito dell'Ordine di San Giovanni*, Valletta, Muza.



32. Mattia Preti, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Valletta, Muza.



33. Mattia Preti, *Boezio consolato dalla Filosofia*, Valletta, Muza.



34. Charles de Brocktorff, *Anti-camera*, Valletta, Muza.



35. Charles de Brocktorff, *Business room*, Valletta, Muza.



36. Charles de Brocktorff, *Business room*, Valletta, Muza.



37. Mattia Preti, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, immagine radiografica che mostra il *Martirio di San Paolo* (DEBONO 2013), Valletta, Muza.

finalità di correggere l'impressione ottica dello spettatore, ricorrendo ad accorgimenti prospettici illusori. La finzione prospettica era capace di modificare la percezione della scatola spaziale, introducendo profondità fittizie e rinegoziando i confini tra spazio dipinto e spazio reale. Le scene inserite tra le architetture dipinte aprivano sfondati prospettici che ampliavano e alleggerivano la superficie della sala¹¹³.

La collezione d'arte nel Palazzo Magistrale era apprezzata da un pubblico quasi prettamente maschile, specialmente cavalieri e visitatori esteri. Essa forniva un costante e principale metro di paragone rispetto al quale si misuravano le collezioni d'arte private¹¹⁴. Oltre a ciò molti dei soggetti esposti nel Palazzo Magistrale miravano a stabilire un rapporto quasi genealogico con i santi venerati dall'Ordine. Emblematico è il *San Giovanni vestito con l'abito dell'Ordine di San Giovanni* (MUZA) di Mattia Preti [fig. 31].

Con la partenza dell'Ordine di Malta nel 1798, la Collezione Magistrale soffrì tante dispersioni causate prima dal dominio francese dell'isola tra il 1798 e il 1800, e poi da quello britannico, formalmente insediatosi a partire dal 1813. Il primo inventario, compilato nel 1826, contava circa duecento opere¹¹⁵. Il 28 agosto 1856 il giornale "L'Ordine" denunciò la vendita privata di trentasei opere di scuola napoletana appartenenti al Palazzo.

I dipinti che oggi sono al National Museum of Fine Arts of Malta (MUZA), sono stati trasferiti dal Palazzo del Gran Maestro all'inizio del XX secolo. Opere dal XV al XVI secolo dalle Fiandre, dall'Olanda e dall'Italia portate a Malta dai cavalieri dell'Ordine sottolineano così la rete di legami del mondo dell'arte che ha avuto un forte impatto sull'isola. Alla metà del XVII secolo, la maggior parte dei dipinti, sculture e altre opere d'arte che erano nelle collezioni dei cavalieri provenivano da centri artistici europei, mentre solo una piccola parte era acquistata direttamente da artisti che lavoravano a Malta¹¹⁶. Tra le opere di Mattia Preti collocate nelle stanze del Palazzo del Gran Maestro il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, nella *Business Room*, e il *Boezio consolato dalla*

¹¹³ CONFORTI 2016, p. 361-362.

¹¹⁴ VELLA 2012, p. 103.

¹¹⁵ S. DEBONO 2017, p. 189.

¹¹⁶ VELLA 2012, p. 17.

Filosofia, in anticamera, figurano in acquerelli realizzati negli anni Venti del XIX secolo dall'artista danese Charles de Brocktorff¹¹⁷ [figg. 32-35]. Queste vedute di interni mostrano chiaramente che il quadro importante, del pittore celeberrimo, era inserito al centro di una sorta di “polittico”, i cui scomparti laterali erano rappresentati da quadri di dimensioni minori, di soggetti considerati secondari, quali paesaggi e ritratti di filosofi o apostoli. La visione della parete doveva far emergere il quadro del Preti che ne costituiva il fuoco centrale. La tinta delle pareti costituiva il tessuto connettivo delle opere. Negli acquerelli sopra citati le vediamo il rivestimento in velluto rosso o in intonaco azzurro, rispondenti a differenti culture artistiche. Il primo si diffuse in Europa nel XVII secolo, soprattutto nella Roma cardinalizia¹¹⁸; il secondo svela un gusto inglese introdotto sull'isola negli anni coevi alla rappresentazione di de Brocktorff. La fascia di affreschi, insieme agli arredi quali sedie, vasi e *consolle*, rende il quadro di Preti parte di un sistema, nel quale è la parete intera a dover essere letta come un'opera d'arte. Un altro acquerello di de Brocktorff della stessa *Business Room* dimostra la duttilità di questi allestimenti [fig. 36]. Il quadro sul camino viene sostituito da uno specchio; sulla *consolle* appaiono due piedistalli cinesi e il lampadario avvolto da una pellicola. Gli oggetti venivano aggiunti, rimossi o spostati da un luogo all'altro, soprattutto perché richiedevano una periodica manutenzione. In alcuni casi servivano ad allestire un ambiente destinato a ospitare un banchetto sontuoso. Cosicché gli allestimenti erano meno rigidi di quanto pensiamo e i rapporti tra le opere erano costantemente ripensati¹¹⁹.

All'inizio del XX secolo l'allestimento delle stanze del Palazzo Magistrale venne definitivamente compromesso, il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* confluì nel MUZA e il *Beozio consolato dalla Filosofia* venne disperso, e solo recentemente riacquistato dall'Heritage of Malta¹²⁰. Attualmente questi dipinti sono oggetto di un nuovo allestimento museale, che rinnoverà le connessioni

¹¹⁷ VELLA 2008.

¹¹⁸ FEIGENBAUM 2014, p. 12.

¹¹⁹ FURLOTTI 2014.

¹²⁰ Questo dipinto viene citato solamente nel 1713 nell'inventario del cavaliere Fra Andrea di Giovanni (VELLA 2008, p. 149). Ha transitato sul mercato prima di essere acquistato dallo stato maltese nel 2020 (<https://www.corrieredimalta.com/cultura/arte/un-mattia-preti-da-13-milioni-di-euro/>).



38. Valletta, Palazzo del Gran Maestro.



39. Valletta, Palazzo del Gran Maestro.

artistiche tra opere d'arte, ma ne ridurrà la funzionalità, perché utilizzate in passato come elementi di sfarzo e di potere, confinate spesso a sfondo di riunioni di stato e ricevimenti, presentate adesso come testimonianza dell'arte e del collezionismo maltese del XVII secolo. Il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* costituisce un palinsesto di immagini e funzioni: non solo al di sotto dell'immagine attuale era rappresentato il *Martirio di san Paolo*, ma la cornice architettonica in forma di oculo che la caratterizza risponde alla predisposizione del quadro al soffitto¹²¹ [fig. 37]. Ciò vuol dire che quando l'opera è entrata a far parte della collezione del Gran Maestro aveva già perso l'originale funzione per acquisirne un'altra. Fino al XIX secolo il *Martirio* era incorniciato da quattro quadri di formato ridotto. A sinistra un *Ecce Homo* e un *San Pietro in vinculis*, attribuito a tedesco Johann Karl Loth¹²², a destra un *Santo eremita che contempla la croce*, mentre il dipinto superiore risulta non identificabile. Sulla parete opposta *Giacobbe il pastore*, della bottega di Jusepe de Ribera¹²³ e una *Cena in Emmaus*, non ancora attribuito. Il mobilio addossato alle pareti costringeva lo spettatore e guardare i dipinti da una certa distanza. In contrasto con lo sviluppo orizzontale del *Martirio di santa Caterina* una serie di elementi verticali conferivano equilibrio all'organizzazione: la *consolle* reggeva un orologio da tavolo e divideva due grandi vasi cinesi alti oltre un metro dipinti con smalto blu, datati al periodo Qianlong (1735 ca.)¹²⁴, attualmente posizionati, insieme al *Giacobbe il pastore*, nel *Pages Salon* [figg. 38-39].

3. Mattia Preti nelle cappelle gentilizie: spazi privati o gallerie pubbliche?

Nell'introduzione di *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. Form, function, meaning*, gli autori (Chiara Franceschini, Steven F. Ostrow, Patrizia Tosini) delineano una serie di funzioni assunte dalla cappella partendo dalla definizione del vocabolario degli Accademici della Crusca del

¹²¹ SCIBERRAS 2012, pp. 163-164; S. DEBONO 2013.

¹²² VELLA 2008, p. 155.

¹²³ Ivi, p. 154.

¹²⁴ *Ibidem*.

1612¹²⁵: «CAPPELLA, luogo nelle Chiese, dove si pongono gli altari per celebrare. Lat. sacellum, aedicula, sacrarium».

Una definizione vaga, che non esplicita le potenzialità, devozionali, antropologiche e sociologiche, della cappella all'interno del sistema-chiesa e del sistema-città.

Del 1681 è la definizione del *Vocabolario* di Filippo Baldinucci: «Cappella f. luogo, o stanza nelle Chiese dove si pone l'altare. E Cappella dicesi anche una piccola Chiesina, la quale di chiama ancora Oratorio»¹²⁶.

Neanche Baldinucci pone un limite all'utilizzo della cappella, piuttosto registra l'ambiguità del termine, che comprende due strutture, l'una in relazione con le altre cappelle all'interno della chiesa, l'altra strutturalmente indipendente. Il committente era chiamato "patrono" e la cappella affidatagli era "di patronato di". Con lo scopo principale di finanziare le messe, con cadenze settimanali regolamentate dal patrono nel proprio testamento, la cappella privata sosteneva una serie di altri compiti. Il patrono era chiamato a decorarla e fornirle i vasi sacri necessari alla celebrazione della messa.

Di conseguenza la cappella acquisiva la funzione di dimostrare le scelte artistiche del patrono, con determinati dipinti, sculture, tessuti e suppellettili liturgiche che rispondevano al gusto estetico, al culto da promuovere e al budget disponibile. La cappella privata esaltava il potere della famiglia che l'amministrava e rappresentava una sorta di cellula del palazzo di famiglia. Sebbene molti palazzi nobili fossero dotati di una cappella all'interno della struttura, in forma di aula o di armadio, la cappella in chiesa rivestiva un'importanza maggiore, sia perché inserita in un contesto sacro più ampio e solenne, sia perché maggiormente visibile allo spettatore, e quindi in grado di manifestare la ricchezza familiare. Insomma la cappella privata costituiva uno spazio ibrido attraverso coppie antitetiche di ruoli: pubblico-privato, sacro-laico. In tale prospettiva la cappella va indagata come fonte di informazioni capace di trasmettere l'azione sociale svolta in passato. Ciò che infatti appare allo spettatore odierno come uno spazio architettonicamente definito di esposizione di opere d'arte, rivestiva, al tempo in

¹²⁵ FRANCESCHINI, OSTROW, TOSINI 2020, p. 9.

¹²⁶ BALDINUCCI 1681, p. 28.



40. Valletta, Concattedrale di San Giovanni, Cappella della Lingua d'Aragona, Catalogna e Navarra.



41. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Sala di Mattia Preti.



42. Mattia Preti, *Madonna di Costantinopoli e santi Giuseppe, Rocco, Rosalia, Nicasio, Gennaro*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



43. Mattia Preti, *San Francesco di Paola*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

cui venne acquistata e in seguito frequentata, un' "antichità di casa", in quanto testimonianza tangibile della storia del casato¹²⁷.

4. Le cappelle Schipano e Rovegno in Santa Maria della Verità a Napoli

Mentre a Malta i dipinti di Mattia Preti hanno conservato, nella maggior parte dei casi, la propria posizione originale [fig. 40] al contrario a Napoli, in numerose circostanze, l'hanno perduta. Infatti Il Museo Nazionale di Capodimonte possiede una raccolta di dipinti di Mattia Preti, di provenienza sia privata che ecclesiastica. Tra questi, due mi sono sembrati particolarmente interessanti, non solo perché legati tra loro dalla stessa famiglia di committenti, ma anche perché erano inseriti in un uno stesso contesto che ne amplificava gli effetti estetici e culturali: *Madonna di Costantinopoli e santi* e *San Francesco di Paola*.

La prima è oggi esposta nella sala dedicata a Mattia Preti, successiva a quella dedicata a Caravaggio, in un percorso volto a dimostrare la lezione di quest'ultimo interpretata in vario modo dai pittori operanti a Napoli nel XVII secolo [figg. 41-43]. La seconda, invece, è collocata nei depositi, in attesa di essere restaurata.

Le due opere qui prese in esame furono commissionate dai membri della famiglia Schipano per la chiesa napoletana di Santa Maria della Verità, conosciuta anche come Sant'Agostino degli Scalzi. Rimaste *in situ* fino al 1980, anno del violento terremoto che danneggiò fortemente la chiesa, quando furono ricoverate nei depositi del Museo di Capodimonte, al fine di garantirne la tutela, nell'attesa che la chiesa fosse ristrutturata e dotata di un efficiente sistema di videosorveglianza.

Del *San Francesco di Paola* non sono pervenuti documenti che indichino l'anno esatto di realizzazione, al contrario la *Madonna di Costantinopoli e santi* fa riferimento a due scritti, il cartiglio rappresentato dal pittore e l'atto notarile di commissione, che ne attestano la realizzazione al 1656. Nonostante fu la stessa famiglia, gli Schipano, a commissionare le due tele, non fu lo stesso lo scopo che perseguivano all'interno della chiesa.

San Francesco di Paola sveltava nella Cappella Schipano, al centro di due dipinti commissionati ad Agostino Beltrano nel 1650, *San Girolamo e l'angelo* a sinistra

¹²⁷ FRANCESCHINI 2001, p. 369.



44. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



45. Agostino Beltrano, *San Girolamo e l'angelo*, Napoli, Museo Diocesano.



46. Agostino Beltrano, *San Nicola da Tolentino e la Madonna col Bambino*, Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



47. Giuseppe Marullo, *Santa Maria Maddalena*, Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



48. Giuseppe Marullo, *Santa Maria Egiziaca*, Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



49. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Rovegno.



50. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Rovegno.



51. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Rovegno.



52. Napoli, Palazzo Schipano.



53. Napoli, Palazzo Schipano.



54. Napoli, Vico Lungo Sant'Agostino degli Scalzi.



55. Napoli, Vico Lungo Sant'Agostino degli Scalzi.



56. Napoli, Palazzo Schipano.



57. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aeditum in luce ab Alexandro Baratta MDCXXVIII* (dettaglio), Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

e *San Nicola da Tolentino e la Madonna col Bambino* a destra¹²⁸ [figg. 45-46]. In seguito alla partenza del *San Francesco di Paola* per il Museo di Capodimonte, la Cappella Schipano ha perduto la connessione iconografica tra i dipinti. Infatti il *San Nicola da Tolentino e la Madonna col Bambino* è stato spostato al centro, nella conca marmorea, mentre il *San Girolamo e l'angelo* è stato trasferito nel Museo Diocesano di Napoli. Al loro posto, nelle pareti laterali, sono stati inseriti due dipinti di Giuseppe Marullo, *Santa Maria Egiziaca* e *Santa Maria Maddalena* [figg. 47-48].

La Madonna di Costantinopoli e santi figurava nella cappella di fronte a quella Schipano, ossia la prima a sinistra, ad oggi provvista dei due dipinti laterali di un anonimo pittore della fine del XVII secolo, *Lo sposalizio della Vergine* e *Il martirio di san Gennaro*. La Cappella nel 1732 fu acquistata dal principe Giuseppe Antonio Rovegno [figg. 49-51].

Mario Schipano ottenne la prima cappella a destra nella chiesa di Santa Maria della Verità nel 1648. Una stretta stradina divideva la cappella dal Palazzo Schipano, riducendo ulteriormente la distanza tra contesto privato e contesto pubblico, anzi incorporandoli vicendevolmente [figg. 52-58]. La formula verbale utilizzata nell'atto di concessione risulta molto efficace a spiegare questa simbiosi:

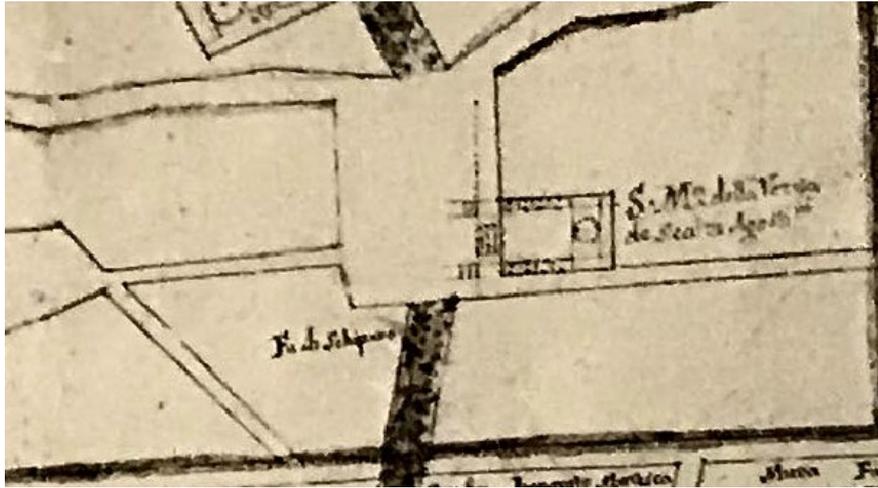
*primam cappellam intus venerabilem ecclesiam dicti monasterij et proprie primam cappellam prope januam maiorem eiusdem ecclesie à latere dexto eiusdem ecclesie juxta domum predicti Marij, viam publicam in medio et alios si qui sunt confines*¹²⁹.

Non sono pervenute notizie che documentino la collezione all'interno del Palazzo, che sorgeva al lato destro di Santa Maria della Verità¹³⁰. Allo stato attuale degli

¹²⁸ CAUSA 2008.

¹²⁹ CAPOROSSI, DE VITO 2002, p. 13.

¹³⁰ La facciata di Palazzo Schipano dà su via Santa Teresa degli Scalzi. Nella pianta del quartiere Fonseca realizzata da Domenico Gallarano nel 1718 la proprietà viene segnalata come «Fu di Schipano» (Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 2819, D. Gallarano, *Pianta del Territorio di Fonseca*, 1718). All'inizio dell'Ottocento viene aggiunto un corpo di due piani che aveva come scopo di «sostenere le case sopraposte, di nascondere al passeggero le deformità di quelle fabbriche e di allineare la strada, ornarla, animarla con nuove abitazioni» (ASN, *Rapporto del Direttore generale del Corpo de Ponti e Strade*, P. Colletta, *presentato a S. M. Gioacchino Napoleone, re delle Due Sicilie, nel Consiglio di*



58. Donato Gallarano, *Pianta della platea di Fonseca* (dettaglio), 1718, Napoli, Archivio di Stato.



59. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



60. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



61. Giulio Cesare Capaccio, *Descrizione della padronanza di S. Francesco di Paola nella città di Napoli; e della Festività fatta nella Translatione della Reliquia del suo Corpo dalla Chiesa di S. Luigi alla Cappella del Tesoro nel Duomo*, Napoli, Egidio Longo stampatore regio, 1631.

studi l'unico riferimento si legge nelle «Memorie» del Pacichelli che descrisse la dimora Schipano «ornata da vasi antichi, ò urne dipinte, e scoperte à Pozzuoli»¹³¹. Mario Schipano spese 900 ducati per rivestire la cappella di marmi ad opera di Bernardino Landini e Giulio Mencaglia di Massa Carrara¹³² [figg. 59-60]. A ridosso di quegli anni dovettero essere dipinti da Mattia Preti il *San Francesco di Paola*, la cui genesi non è documentata, e i due dipinti, sopracitati, di Agostino Beltrano, mentre nel 1649 l'ottonaro Paolo Ponte realizzò «le rosette, i bottoni e le cornici nel cancello della cappella dello stesso Mario», attualmente non più esistente¹³³. Per un paio di anni la Cappella Schipano apparve un cantiere dove pittori e scultori obbedivano ad un preciso progetto decorativo ideato dal patrono-regista Mario Schipano, terminato con il dipinto di Mattia Preti, realizzato, a questo punto si può ipotizzare, probabilmente dopo il 1653, anno in cui si registra il suo trasferimento da Roma a Napoli¹³⁴. Nel 1654 la Cappella Schipano venne inserita nell'aggiunta scritta da Carlo De Lellis alla guida alle chiese di Napoli di Cesare d'Engenio Caracciolo¹³⁵.

Tra le indicazioni fornite agli artisti probabilmente è facile risalire all'idea che stava alla base della realizzazione dell'incorniciatura marmorea che avrebbe dovuto enfatizzare il dipinto di Mattia Preti. San Francesco di Paola venne proposto dai napoletani come santo compatrono della città nel 1625 e eletto nel 1629¹³⁶. Naturalmente le origini calabresi giustificavano la devozione di Mario Schipano al santo di Paola e ancor di più l'ispirazione che avrebbe tratto dal frontespizio dell'opera che Giulio Cesare Capaccio dedicò alla descrizione della traslazione delle reliquie del santo, dalla chiesa di San Luigi in Napoli alla Cappella del Tesoro del Duomo [fig. 61]. Nelle fonti del Seicento napoletano e

Amministrazione dell'anno 1813, Direzione Generale di Ponti e Strade, appendice, f. 47. Documento pubblicato in FERRARO 2007, p. 402). In quell'epoca il palazzo, di quattro piani, bassi, quartini e bottega, sembra appartenere ancora per intero a quelli che vengono definiti nel catasto provvisorio come «Schipano Eredi del Barone» (ASN, *Catasto Provvisorio*, bb. 296, 300, 313,314).

¹³¹ PACICHELLI 1685, pp. 75-76.

¹³² CAPOROSSI, DE VITO 2002.

¹³³ Ivi, p. 11, nota 31.

¹³⁴ SPINOSA 2011, p. 10.

¹³⁵ DE LELLIS 1654, pp. 280-282.

¹³⁶ SODANO 2008, p. 127.

romano, non mancano le attestazioni di stima verso Mario Schipano «*medicum et philosophum insignem utriusque literaturae valde degnarum nec arabicae linguae ignarum*»¹³⁷, e verso la sua libreria, dotata di libri «*Historici, Filologi, [...] Naturali*»¹³⁸. Nel 1651 un parente di Mario, Andrea Schipano, lasciò a suo fratello Marino «li suoi testi civili per affettione acciò habbi occasione di studiare»¹³⁹, indizio che aiuta a immaginarsi una biblioteca fornita di testi, oltre che medici, linguistici e letterari, anche giuridici. Tra questi sicuramente non mancava lo scritto del Capaccio, pubblicato a Napoli nel 1631. L'incisione del frontespizio, firmata da Nicolàs Perrey, funse da modello per l'altare, dove l'iscrizione venne sostituita dal dipinto¹⁴⁰.

Offrire al santo di Paola una tela dipinta da Mattia Preti rispondeva ad un ventaglio di significati. Non solo un omaggio prestigioso al santo, poiché il Preti era uno dei pittori più in voga nella Napoli della metà del XVII secolo, ma anche un richiamo alla parentela di Mario Schipano, che era zio del pittore. L'iconografia scelta, ossia il miracolo dell'attraversamento dello stretto di Messina del futuro santo, grazie all'intervento divino, suscita una stimolante riflessione sulla composizione pretiana.

Nonostante si tratti di uno dei tanti episodi prodigiosi elencati nella biografia del santo, l'immagine che appare nel dipinto è quella di un uomo, dotato di aureola, con braccia spalancate e sguardo estatico rivolto alla Trinità che appare nella porzione superiore. Mattia Preti raffigurò san Francesco di Paola in maniera anticonvenzionale, con cappuccio abbassato e barba corta, sfruttando le capacità figurative del bianco, che illuminava il volto e le mani, tra le parti del corpo più espressive. La fonte luminosa proveniva dal *deus ex machina*, vera a propria finestra del cielo. L'angelo in alto a sinistra, sorregge il medaglione con il motto del santo, «*CHARITAS*», la cui presenza è particolarmente coerente all'episodio ritratto. Gli elementi geografico-temporali sono ridotti a sineddoche, le onde rimandano al mare, il frate all'equipaggio, la montagna allo Stretto. Piuttosto sembra che si sia voluto rappresentare un santo in gloria, una sorta di *elevatio*

¹³⁷ GUARDO 2007, p. 33. Di Mario Schipano Carlo Celano restituisce il ritratto di «un huomo versato in ogni scienza e prattichissimo nelle lingue Araba, e Greca» (C. CELANO 1692, p. 46).

¹³⁸ PACICHELLI 1685, pp. 75-76.

¹³⁹ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 155, ff. 6r-7v.

¹⁴⁰ Sui frontespizi dell'editoria napoletana si rimanda a GIANCASPRO 2009.



62. Mattia Preti, *San Nicola in gloria*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



63. Mattia Preti, *San Francesco Saverio*, Valletta, Concattedrale di San Giovanni.

animae, che contribuisce, a lato delle più tradizionali scene miracolose, a dimostrare l'incontestabile santità di figure che sembrano aver beneficiato, anticipatamente, in vita, del giudizio favorevole da parte della divinità¹⁴¹. Un espediente utilizzato soprattutto su volte, cupole e absidi. Mattia Preti ha adottato più volte nella sua carriera il tema dell'apoteosi del santo, come nel *San Nicola in gloria* in San Domenico Soriano a Napoli (oggi al Museo di Capodimonte) e nel *San Francesco Saverio* per la concattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta [figg. 62-63].

Sulla data esatta di realizzazione già il De Dominicis si interrogava:

vi è quella [cappella] che ha nel suo altare anche un quadro del Cavaliere con san Francesco da Paola, che passa il faro col suo compagno sull'asciutto mantello, e di sopra vi è effigiata la Santissima Trinità in atto di assistere alle devote preghiere del santo. Questo quadro, tutto che ideato con bel componimento, non è però della perfezione dell'altro già descritto, perciocché fu mandato da Malta molti anni dopo, e fu dipinto dal Preti già fatto vecchio¹⁴².

Lo storiografo giustificava la debolezza del «componimento» con la realizzazione da parte di Mattia Preti in età avanzata, quando dimorava in Malta. Mentre Clifton e Spike accolgono la versione di De Dominicis, datando la tela attorno al 1674¹⁴³, Caporossi e De Vito la rigettano, anticipando gli anni di esecuzione al 1653-54, quando Mario Schipano, molto devoto a san Francesco di Paola, era ancora vivo¹⁴⁴. Un'ipotesi, quest'ultima, corroborata dalla presenza in quegli anni di Mattia Preti a Napoli e dalla realizzazione dei dipinti di Agostino Beltrano nel 1650, dati che rendono difficile pensare che la Cappella Schipano fosse sprovvista del dipinto centrale, attorno al quale veniva costruito in quegli anni l'imponente altare, fino agli anni '70.

Ma quale era la connessione tra i tre dipinti? Alcuni elementi comuni fanno pensare che dovette esserci un legame. Si tratta di santi rappresentati in un momento di solitudine, in un'ambientazione naturale, nell'atto della visione

¹⁴¹ COUSINIÈ, p. 353. Il miracolo serviva a consacrare in vita l' 'uomo di Dio'. I santi in terra beneficiando dei miracoli mostravano il loro inserimento nella sfera divina ottenendo autorevolezza (MAGGIONI 2019, pp. 76-77).

¹⁴² DE DOMINICI 1782, ed. ZEZZA, SRICCHIA SANTORO 2017, p. 651.

¹⁴³ CLIFTON, SPIKE 1989, p. 54, nota 51.

¹⁴⁴ CAPOROSSO, DE VITO 2002.



64. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano.



65. 66. Mattia Preti, *Immacolata Concezione col Bambino tra i santi Francesco Saverio, Gennaro, Rosalia*, Napoli, Porta San Gennaro.

divina. Il *San Girolamo e l'angelo* poteva ricollegarsi alla passione esercitata da Mario Schipano relativa all'attività di traduzione e di cultore delle lingue orientali, oltre che all'*ars poetica*, da sempre considerata un prodotto di un'ispirazione "mistica"; mentre il significato del *San Nicola da Tolentino*, santo agostiniano, aderiva all'intitolazione della chiesa. In questo modo il fedele si immergeva in una dimensione meditativa. Processo teatralizzato soprattutto per la conca centrale, dove lo sguardo dello spettatore era invitato a scorrere verso l'alto. Ai piedi dell'altare avrebbe guardato il *San Francesco di Paola*, il quale, a sua volta, volgeva lo sguardo verso la Trinità, apparsa sul lato superiore, passando per il medaglione con l'iscrizione «*CHARITAS*» retto dagli angeli in volo nella cimasa marmorea, fino a schizzare verso la volta, che manifestava la replica del simbolo [figg. 64]. Un flusso ascensionale consapevolmente organizzato dal patrono della Cappella, sigillato dalla triplice ripetizione del motto del santo di Paola, in pittura, nel quadro, in marmo, nell'altare, e in stucco, nella volta. Una *machina spirituale* concepita per innescare nello spettatore la devozione a san Francesco di Paola, che dava l'intitolazione alla cappella e che costituiva uno spazio specifico all'interno della chiesa di Santa Maria della Verità, dedicato al culto del santo, aggiungendo che Mario Schipano, nel testamento redatto nel 1653, chiese al nipote, Marino, di celebrarne annualmente la festa; impegno mantenuto fino alla fine dei suoi giorni e che impose per testamento al suo erede Nicola¹⁴⁵.

Un differente processo esecutivo interessò la *Madonna di Costantinopoli e santi* dipinta da Mattia Preti, come attesta l'atto di committenza del 9 gennaio 1657, per Giovan Tommaso e Marino Schipano, membri di una delle dieci famiglie nobili di Taverna, nipoti dell'illustre Mario. La *Madonna di Costantinopoli* fu inserita nella prima cappella a sinistra della stessa chiesa, di fronte la Cappella Schipano. Si tratta di un *ex voto* che Marino e Giovan Tommaso fecero dipingere in ringraziamento per essere scampati alla peste del 1656, come si evince dalla lettura del cartiglio che un angelo mostra nella parte inferiore del dipinto:

*DIVE MARIE COSTANTINOPOLITANE, AC DIVE ROSOLAIE CETEROTVMQV /
PROTEC-TORVM IMAGINES IN HAC TELA EXPRESSAS IO THOMAS, ET / MARINVS*

¹⁴⁵ CAPOROSI, DE VITO 2002, p. 9.

*SCHIPANVS, PRO PESTE REPVLSA, GRATO ANIMO SACRO / HVIC TEMPLO
DONARVNT. ANNO DNI M.D.C.LVI*¹⁴⁶.

In un primo momento la tela non aveva una destinazione precisa, infatti gli Schipano desideravano «collocare d[ett]o quadro in una delle chiese di q[ue]sta Città di Nap[oli]»¹⁴⁷. Una volta ultimato, il dipinto fu donato alla chiesa di Santa Maria della Verità con la clausola che fosse collocato in una cappella senza patronato. Ma, quando

saran[n]o patronate tutte le Cappelle di d[ett]a Chiesa sia obligato il d[ett]o Monast[er]o, e P[ad]ri di esso, siccome essi R[everen]di P[ad]rinelli d[ett]i nomi han p[ro]messo collocare d[ett]o quadro dietro jl coro dell'altare Maggiore nel muro di mezzo che sta in frontespizio [...] e sotto jl finestrone grande.

La volontà che il dipinto figurasse come una donazione alla città di Napoli e al monastero spinse i committenti a precisare che se le indicazioni appena riportate non fossero state rispettate avrebbero avuto il diritto di riprendersi il dipinto:

jn caso d'jnosserva[n]za s'jntenda medesimam[en]te detta don[at]ion[e] nulla, et jnvalida, e possano anche essi ss[igno]ri p[ad]re, e figlio, e ciasc[un]o di essi in s[oli]do, e loro heredi, e succ[esso]ri ripigliarsi d[ett]o quadro p[er] collocarlo in altra Chiesa¹⁴⁸.

Gli Schipano, infatti, avevano come unico obiettivo che il quadro «sempre sia esposto, accio che siano magiorme[n]te Venerati la gloriosissima Vergine di Costantinopoli, e d[ett]i altri Santi»¹⁴⁹.

Probabilmente la scelta di non inserire nel dipinto i ritratti dei committenti confermava ulteriormente la volontà di rendere l'*ex voto* il più possibile corale. Il cartiglio con l'iscrizione andrebbe letto come una garanzia della donazione alla comunità cittadina e religiosa. Lo scopo stesso dell'*ex voto* era di registrare, assolvere e commemorare un debito spirituale¹⁵⁰. La sua collocazione in uno spazio aperto a tutti, non solo autenticava pubblicamente l'incontro della famiglia

¹⁴⁶ Questa iscrizione ne copre un'altra, parzialmente leggibile «*DIV ... MAR ... CONTS
NTINOPOL ... ANAE AC / DIVIS E ... AN RIO ROCCO ROSALIAE / TECTOREBVS PRO PESTE
REPVL / SA GRA O ANIMO POSITVM EST / AD MDC LVI*» (CLIFTON 1993, p. 345).

¹⁴⁷ Ivi, p. 344.

¹⁴⁸ Ivi, p. 345.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ GARNETT, ROSSER 2019, p. 47.

Schipano col divino, ma rimandava ad un'esperienza al contempo personale e collettiva.

Occorre estendere lo sguardo a ciò che accadde l'anno precedente. Il 16 giugno del 1656 gli Eletti della città di Napoli deliberarono la realizzazione di affreschi sulle porte della città, con la speranza di porre fine alla peste¹⁵¹. A novembre dello stesso anno ne affidarono il compito a Mattia Preti¹⁵². Sulle porte, che erano sette, ossia Porta del Carmine, Porta Nolana, Porta Capuana, Porta S. Gennaro, Porta di Costantinopoli, Porta Reale e Porta di Chiaia, gli affreschi avevano lo scopo di «maggiormente eccitare la devotione»¹⁵³ [figg. 65-66]. Il programma iconografico comprendeva:

l'immagine della detta Immacolata Conceptione con il Bambino in braccio et a basso il glorioso San Gennaro, a mano dritta, e Santo Francesco Saverio, et a mano sinistra Santa Rosolea, et sotto le dette imagine con letter mayuscole che si possono legere questo versicolo: sia lodato il Santissimo Sacramento, l'Immacolata et Pura Conceptione della Vergine Santissima conceputa senza macchia di peccato originale.

Proprio in questi anni la venerazione alla Vergine sovrasterà tutti i culti locali del Regno di Napoli: «Il cui Esempio seguendo quasi tutte le Città, e Luoghi del Regno ciascheduno si segnalò in questo ossequioso affetto verso di Essa Maria Sempre Vergine»¹⁵⁴.

I santi Gennaro e Rosalia compariranno anche nella tela di Mattia Preti per Santa Maria della Verità, l'Immacolata Concezione verrà sostituita dalla Madonna di Costantinopoli. La devozione a questa particolare immagine della Madonna si poteva espletare nella chiesa omonima che dava il nome alla Porta vicina. L'affresco attirava una moltitudine di fedeli in tempo ordinario, ma soprattutto con l'approssimarsi di una calamità naturale, quando esso fungeva da tappa di solenni itinerari processionali snodati tra i più significativi luoghi di culto di

¹⁵¹ SPIKE 1998, pp. 91-92.

¹⁵² Ivi, pp. 92-93.

¹⁵³ *Ibidem*. L'immaginario comune del XVII secolo includeva l'apparizione del santo protettore sul luogo interessato dal pericolo imminente. Una visione vera e propria su cui si è concentrato DEL PUPPO 2019, che ha sottolineato la sua sostituzione nell'epoca delle scoperte tecnologiche con la scena del sovrano sul luogo del disastro avvenuto.

¹⁵⁴ PASQUALE 1668, p. 71.



67. *Madonna di Costantinopoli tra i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista*, Napoli, Santa Maria di Costantinopoli.



68. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aeditum in luce ab Alexandro Baratta MDCXXVIII*, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

Napoli¹⁵⁵. La messa per iscritto della leggenda che accompagnava il ritrovamento dell'immagine avvenne proprio nel 1656, anno della peste, ad opera di Michele Giustiniani, che nel suo *Dell'origine della Madonna di Costantinopoli* identificava l'affresco napoletano come una copia della famosa Madonna Odegitria dipinta dall'apostolo Luca¹⁵⁶ [fig. 67]. Gli Schipano scelsero di far rappresentare la Madonna di Costantinopoli probabilmente perché l'immagine che ne era venerata a Napoli conteneva tracce di autenticità, che ne definiva meglio i connotati spazio temporali. Rispetto all'Immacolata Concezione, elaborazione teologica, dogmatizzata solo nel XIX secolo, la Madonna di Costantinopoli proveniva da un vero ritratto della Vergine, e i miracoli da lei perpetrati contribuivano ad istituire un legame serrato tra immagine e cittadini. A Napoli, soprattutto sotto il dominio spagnolo, la santità fu urbanizzata attraverso i miracoli intrapresi a nome della città nel suo insieme¹⁵⁷. La paura generale generata dalla peste condensò la miriade di culti cittadini in pochi santi protettori. Ne risultò una sovrapposizione e un intreccio di culti: con l'eruzione del Vesuvio del 1631 le reliquie di san Gennaro portate in processione arrivarono alla chiesa di Santa Maria di Costantinopoli¹⁵⁸. All'indomani della peste, la tela di Mattia Preti giunse a suggellare il rapporto tra napoletani e santi patroni, attraverso un rinnovamento dell'iconografia stessa della Madonna di Costantinopoli. In una contestuale diffusione del fenomeno della rifunzionalizzazione di icone bizantine o tardo medievali mediante la copia pedissequa dell'immagine, Mattia Preti decise di attualizzare l'iconografia della Madonna di Costantinopoli immergendola in una sacra conversazione. Il trono rialzato richiamava formule compositive cinquecentesche. Tutti i personaggi coinvolti sono impegnati in azioni simboliche. San Rocco viene leccato nelle ferite dal cane, san Nicasio direziona lo sguardo dello spettatore sull'azione principale, san Gennaro mostre le ampolle con il suo sangue, la Madonna, incoronata da un angelo, incorona a sua volta santa Rosalia, in ultimo Giuseppe, in penombra, solleva il manto della Madonna, gesto così commentato dal De Dominicis: «più sopra vi è S. Giuseppe che invita gli spettatori

¹⁵⁵ CLIFTON 1993, p. 339.

¹⁵⁶ Ivi, p. 340. Protagonista del racconto è un'anziana alla quale la Vergine rivela la fine della peste a Napoli del 1529, ma anche l'esistenza di un piccolo oratorio a Lei anticamente dedicato e in seguito interrato (CORSICATO 2006, p. 32).

¹⁵⁷ HILLS 2017/2018, p. 44.

¹⁵⁸ CLIFTON 2005, p. 105.

a porsi sotto il manto, che tien disteso della sua gloriosa Consorte»¹⁵⁹. Così Mattia Preti inserì e aggiornò anche il tema della Madonna della Misericordia. L'atmosfera gelida, i movimenti serrati, danno ragione alla descrizione che del dipinto ne ha fatto Romeo De Maio:

Questa tela fu esposta a morbo cessato, ma il rito della coronazione di Rosalia è così austero, direi gramo, e la Vergine così assorta e assente da presumere che voglia piuttosto ragioni di tanto eccidio che dispensare elogi per una salvezza non venuta: nell'atonìa e nell'atmosfera di decollazione che aleggia sul tutto, s'interroga Mattia sul destino comune e sulla pedagogia dei miti? E sul committente, soddisfatto del privilegio di sopravvivere, rovescia l'ironia di un cartiglio sguaiato contro l'esile corona¹⁶⁰.

La disperazione in tempo di peste, come sottolinea Nicolò Pasquale nel suo *A' posteri della peste di Napoli e suo regno nell'anno 1656. dalla redenzione del mondo*, pubblicato a Napoli nel 1668, incrementò la produzione di «Imagini Tutelari sù le pareti delle pubbliche piazze, Voti, Tempi, ed Altari, ad implorare il Divino aiuto»¹⁶¹. Le comunità di ogni quartiere confermarono con più convinzione il culto locale: «Si dipinsero Imagini de Santi sù le pareti delle pubbliche piazze, ed in particolare della Verg. Immacolata conceputa di S. Sebastiano, di S. Rocco, di S. Elia, ed altri secondo la divotione de Luoghi»¹⁶².

La presenza dei santi Rosalia e Gennaro richiamavano gli affreschi dipinti dallo stesso Preti sulle porte della città. Da una parte la santa che liberò Palermo dalla peste del 1624¹⁶³, dall'altra il primo e più importante protettore di Napoli. San Rocco era tenuto in grande considerazione perché protettore degli appestati. San Giuseppe, invece, in posizione secondaria, non rispondeva al successo di culto ricoperto dagli altri santi presenti nel quadro. San Nicasio, con la croce dei Cavalieri di Malta dipinta sul pettorale, si ricollegava alla Sicilia e a Malta, luoghi in cui era diffuso il suo culto. Manca san Francesco Saverio, dipinto su tutte le porte della città, secondo quanto richiesto dagli Eletti¹⁶⁴. La parte inferiore degli

¹⁵⁹ DE DOMINICI 1782, ed. ZEZZA, SRICCHIA SANTORO 2017, p. 349.

¹⁶⁰ DE MAIO 1983, p. 194.

¹⁶¹ PASQUALE 1668, p. 9.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ BAILEY 2005.

¹⁶⁴ Del santo fondatore dei gesuiti i napoletani non possedevano alcuna reliquia. Il successo dell'ordine in città crebbe con il miracolo del quadro esposto nella chiesa del Gesù Nuovo. Dipinto

affreschi sulle porte urbane era occupata dalla rappresentazione di una veduta di Napoli con la collocazione di alcuni appestati, assente nella pala di Santa Maria della Verità. Queste raffigurazioni instauravano un legame stretto con la contemporaneità, perché l'apparizione dei santi fu storicizzata mediante la citazione dello spazio geografico della città e dell'evento tragico della peste. La pala commissionata dagli Schipano, invece, divenne una seconda icona della Madonna di Costantinopoli, e del pantheon dei santi protettori. Con le caratteristiche tipologiche dell'icona, essa non narrava un fatto, non essendo limitata alla comprensione dei contemporanei, ma si proiettava agli osservatori delle future generazioni. Come tale si inserì nel sistema urbano napoletano, caratterizzato dalla dislocazione dei culti dei santi, che identificavano i differenti quartieri. Santa Maria della Verità si presentava come un prolungamento dello spazio di devozione rivolto alla Madonna di Costantinopoli nell'omonima chiesa, distanti l'una dall'altra circa 650 metri [fig. 68]. La topografia ridisegnata attraverso i culti particolari è da tenere in considerazione, per ricostruire il contesto della pala del Preti. Il sacro occupava uno spazio preciso all'interno del tessuto urbano, che, di conseguenza, si rifletteva nell'immaginario dei cittadini. Il santo del luogo assurgeva a simbolo dietro il quale si raccoglieva una comunità ed era la Cappella del Tesoro di San Gennaro nel duomo di Napoli a costituire il repertorio delle differenti espressioni del sacro a Napoli. Non solo. La Cappella del Tesoro nacque essa stessa come *ex voto* per la peste del 1527. Furono i cittadini a volerla ed è ancora tuttora di proprietà comunale. Allo stesso modo Giovan Tommaso e Marino Schipano intesero probabilmente replicare lo spazio civico della Cappella del Tesoro di San Gennaro.

Destino che sembra essere sfumato nel tempo, ammesso che si sia mai realizzato. Infatti all'inizio del Settecento la Cappella veniva usualmente detta «di San

nel 1622-28 da Giovanni Bernardino Azzolino, *San Francesco Saverio adora la Vergine col Bambino* iniziò a diventare famoso il 18 maggio 1653, quando un'anziana popolana vide che il viso del santo iniziava a sudare e a muovere gli occhi. A seguire si verificò «il concorso non solo della Plebe, ma della primaria Nobiltà, di Titolati, di Prelati e Religiosi in gran num[er]o; moltissimi dei quali poi testificarono il prodigio» (DE MAIO 1983, pp. 253-256). Gli occhi del santo si chiudevano, si aprivano, volgevano lo sguardo alla Madonna, poi verso l'esterno del quadro, un miracolo che, qualche anno dopo, fu letto come presagio della peste che si sarebbe abbattuta su Napoli. Di conseguenza gli Eletti decisero di inserire il santo nelle raffigurazioni sulle porte della città.

Giuseppe», il quale ricopre una posizione marginale nel dipinto di Preti. Infatti nel 1732 il principe Giuseppe Antonio Rovegno, nell'acquistarla, era intenzionato a commissionare una pala d'altare «coll'effigie di detto Santo di pittura non ordinaria»¹⁶⁵. L'atto di compravendita, custodito nella Platea del Convento degli Agostiniani, descrive la cappella:

la prima à man sinistra all'entrare nella porta di detta chiesa, e l'ultima in cornu evangeli all'altar maggiore, nella quale Cappella al presente vi è il quadro coll'effigie di S. Giuseppe, e due altri quadri laterali, uno coll'effigie dello Sposalitio della Madonna e l'altro coll'effigie della decollatione di S. Gennaro¹⁶⁶.

Tuttavia l'attuale proprietario del dipinto, il barone Nicola Schipano, non lo richiese indietro, non volendo «degenerare dalla grande divozione ed affetto che anno sempre portato li suoi antenati alla suddetta chiesa»¹⁶⁷. Nicola Schipano dispose, inoltre, che il quadro rimanesse al suo posto anche nella rivendita futura della cappella «ivi tenere sempre detto quadro con la memoria suddetta affin si sappia che detto quadro fusse di detti Sig. ri Schipano»¹⁶⁸. Di conseguenza il rapporto tra i dipinti rimase integro fino al 1980.

¹⁶⁵ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, f. 322r-332v.

¹⁶⁶ASN, *ivi*, f. 324r.

¹⁶⁷ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 155, ff. 14r-15v, 19 maggio 1732.

¹⁶⁸*Ibidem*.

II CAPITOLO: Realtà virtuale e realtà aumentata al servizio delle immagini

1. Riti e rituali attivatori di immagini

Gli ambienti destinati a esporre opere d'arte sono oggetto di studio della museografia. Infatti la conformazione spaziale, l'illuminazione, la dislocazione delle opere e la loro narrazione condiziona l'esperienza del visitatore.

Il contenitore ha sempre svolto un'azione determinante sul contenuto; si è posto come schermo di significato tra il fuori e il dentro. Il territorio in cui si colloca, a sua volta, suscita determinate emozioni nel visitatore. Se oggi temi quali i collegamenti infrastrutturali, l'accessibilità, l'accoglienza sono tenuti in grande considerazione dalla museologia, in passato i valori perseguiti dal collezionista che apriva le porte del proprio palazzo ai visitatori erano fondamentalmente legati all'ostentazione della propria ricchezza.

L'essere ammessi in un contesto accessibile a pochi contribuiva a suscitare nel visitatore del Sei e Settecento un sentimento di riconoscenza. Le stesse opere oggi esposte al Museo di Capodimonte e al MUZA di Malta, hanno subito un processo di nazionalizzazione che ha rimosso la patina di intimità che le avvolgeva, suscitando nel visitatore museale sentimenti nuovi.

Nella Napoli del XVII secolo, l'ospite, invitato a guardare la collezione, doveva oltrepassare un fitto reticolo di strade lunghe e anguste, spesso buie, su cui si affacciavano palazzi altissimi, che suscitavano un'idea di imponenza¹⁶⁹. La facciata del palazzo forniva la prima impressione, anche se spesso le strade molto strette di Napoli non ne consentivano una visione integrale, per cui il portale assumeva il ruolo della parte per il tutto¹⁷⁰. L'accesso al palazzo si configurava come un cerimoniale dove lo stemma affisso in cima al portale, e spesso dipinto nella volta del vestibolo, rappresentava un segno della presenza del proprietario nel contesto urbano¹⁷¹. Nel 1661 Diomede Carafa, duca di Maddaloni, commissionò a Cosimo Fanzago un portale monumentale per il proprio

¹⁶⁹ GALASSO 2009, p. 49.

¹⁷⁰ DE DIVITIIS 2013, p. 133.

¹⁷¹ LABROT 1993, p. 126.

palazzo¹⁷². Il massiccio basamento, le paraste arricchite da blocchi prismatici di piperno e l'altezza probabilmente generavano nell'ospite una sensazione di meraviglia mista a soggezione. Appena entrato avrebbe trovato l'affresco dipinto da Mattia Preti nel 1656 «sotto il portale»¹⁷³. Così Celano descriveva il palazzo Maddaloni «Questo è isolato, dei più belli che abbia la nostra città, e per lo sito e per l'ampiezza e comodità delle stanze, ed anche per l'architettura»¹⁷⁴. Si trattava di una fabbrica che giganteggiava e condizionava la realtà cittadina¹⁷⁵ [figg. 69-72].

La visita si svolgeva attraverso gesti consapevoli, che assumevano la forma di un rito. L'atto di mostrare le opere d'arte impegnava il proprietario e l'ospite in un reticolo di atteggiamenti regolati da un'etichetta. Nel dipinto di Michele Ragolia *Interno di un palazzo*, vediamo due cortine che si sovrappongono alle porte. Oltre a svolgere un'ulteriore difesa contro il freddo, le tende venivano sollevate dal padrone di casa per provocare il “colpo d'occhio” al visitatore. Più dell'apertura della porta, il tendaggio deteneva una evidente connotazione teatrale, ricordava un sipario di scena, che sollevato svelava all'improvviso i contenuti della stanza¹⁷⁶. Seguiva l'azione del passeggiare in galleria. L'esposizione ricca di pitture e sculture scoraggiava l'analisi approfondita di tutti gli oggetti. Il collezionista attirava l'attenzione su alcuni di questi, verosimilmente i più prestigiosi, atti ad impressionare il visitatore. Alcuni erano il frutto di doni ricevuti ed esposti affinché fosse mostrato il prestigio sociale rivestito dal proprietario. Soprattutto in contesti politici, come la collezione del Gran Maestro a Valletta, dimostrare la fitta rete di relazioni internazionali intessuta dal proprietario aggiungeva una rappresentatività notevole alla collezione.

L'architettura della galleria spingeva il visitatore a passeggiare predisponendolo a una visione mobile delle opere, così come avviene in un museo. Al contrario in un ambiente ecclesiastico, la natura stessa del *medium* sacro, generatore di una dimensione meditativa, imponeva la sosta del fedele. Il caso dei due dipinti di

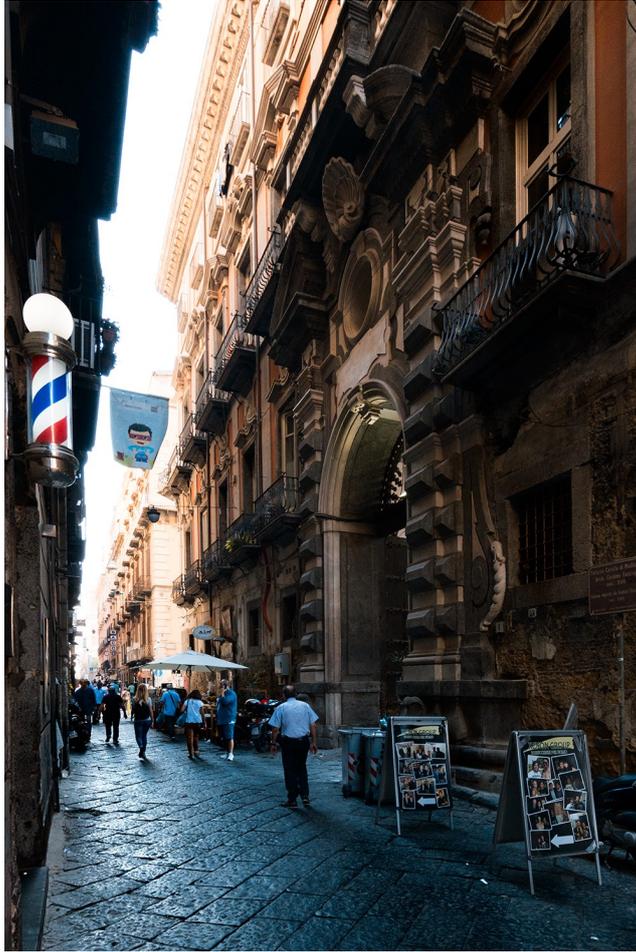
¹⁷² BLUNT 2006, p. 115; ABETTI 2012, pp. 211-212.

¹⁷³ SPIKE 1998, p. 91.

¹⁷⁴ C. CELANO 1692, ed. MOZZILLO, PROFETA, MACCHIA 1974, II, pp. 865-866.

¹⁷⁵ ABETTI 2012, p. 200.

¹⁷⁶ FURLOTTI 2015, p. 2.



69. Napoli, Palazzo Carafa di Maddaloni.



70. Napoli, Palazzo Carafa di Maddaloni.



71. Napoli, Palazzo Carafa di Maddaloni.



72. Napoli, Palazzo Carafa di Maddaloni.

Mattia Preti in Santa Maria della Verità a Napoli, affrontato nel capitolo precedente, fornisce un interessante esempio di fruizione artistica.

Nelle cappelle private l'esercizio del culto si estrinsecava mediante le celebrazioni dedicate al santo titolare e ai defunti ivi seppelliti. Mario Schipano si preoccupò che San Francesco di Paola fosse festeggiato ogni 2 aprile nella sua cappella con «una messa cantata con assistenti» grazie al lascito di 10 ducati annui¹⁷⁷. La suppellettile liturgica venne fornita dai monaci, infatti nella Cappella di San Giuseppe (già Cappella di Santa Maria di Costantinopoli) acquistata da Francesco Antonio Rovegno:

essi RR. PP. hanno promesso, et anco obligato li RR. PP. prò tempore di esso Venerabile Convento, di mantenere, e tenere ornati sempre, et imperpetuo et Mundo durante la detta Cappella di S. Giuseppe come al presente si ritrova, e suo altare così di frasche, giarre, candelieri, candele, e panni d'altari, come di tutti l'altri apparati, et utensili proporzionati alla detta Cappella, et altro necessario per il divino culto, decoro, e celebrazione della S. Messa cioè quelli, che al presente vi sono à spese di detto Venerabile Convento, e quelli fini si debbano farsi da predetto Illmo Principe ì, suoi eredi, e successori del modo e maniera, che parerà, e piacerà¹⁷⁸.

La discendenza rappresentava un aspetto basilare nel sistema della cappella privata. La presenza dello stemma, spesso ripetuto nei basamenti delle colonne e nei dipinti, lanciava un segnale visivo molto forte sul patronato, paragonabile, ancora una volta, al sistema simbolico del palazzo di famiglia, dove lo stemma figurava scolpito sul portale e dipinto nella volta che introduceva al cortile interno. Nella Cappella di San Francesco di Paola lo stemma Schipano si ripete cinque volte, nei basamenti delle colonne, ai lati esterni della cappella e sulla tomba terragna di Mario Schipano [figg. 73-75]. Quando nel 1751 i monaci agostiniani erano intenzionati a rifare il pavimento della chiesa ottennero

dalli Sig. ri di Schipano, che vi togliessero li marmi, che stavano sopra la sepoltura de detti Schipani fuori, e vicino la Cappella di S. Francesco di Paola con patto di lasciare le quattro imprese di detta casa nelli quattro angoli che racchiudevansi in quello spazio di

¹⁷⁷ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 152, ff. 28r-29v. Lascito confermato anche dal legato che Andrea Schipano detta il 5 dicembre 1651 (ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 155, ff. 6r-7v).

¹⁷⁸ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, ff. 323r-332v.



73. 74. 75. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano, stemmi.



pavimento, che stava sopra la sepoltura ornati di marmi, con patto ben anche di rifare qualcheduna di detta impresa, se mai si distaccassero dal pavimento¹⁷⁹.

Dal passo appena riportato si evince che la posizione degli stemmi, anche al di fuori della recinzione privata, spettava al patrono. Tuttavia non si può essere sicuri che il patrono possedesse sempre la libertà di collocare lo stemma di famiglia dove voleva, infatti questa possibilità esisteva solo quando esplicitamente permesso dagli amministratori dell'edificio ecclesiastico. Così gli agostiniani di Santa Maria della Verità offrirono a Giuseppe Antonio Rovegno di

ponere in detta Cappella, et in qualunque parte di essa l'Impresa, ed Armi in marmo, di rilievo, pittura, et in altra qualsivoglia forma della suddetta sua famiglia, e di appendere nella lamia di detta Cappella, ò in qualunque luoco di quella li Cappelli, ò altra insegna di quelli che forse si seppelliscono in detta sepoltura giusta uso comune, e solito praticarsi in simili casi¹⁸⁰.

Lo stemma e i ritratti dei defunti obbedivano alla trattatistica dedicata all'onore nobiliare che ne auspicava l'esposizione nei luoghi di sepoltura. Ma si trattava anche di "documenti" giuridici atti a provare l'esistenza di uno *juspatronato*, nel caso fosse andato perduto l'atto pubblico che lo attestava¹⁸¹. Nonostante il cardinale Gabriele Paleotti, elaboratore dei decreti delle ultime sessioni del Concilio di Trento, sottolineasse il rischio di vanità in cui i ritratti potevano incorrere, questi vennero utilizzati ugualmente in dosi considerevoli grazie alle deroghe, per cui era legittimo esporre i ritratti dei defunti quando si trattava di parenti stretti: «quando il padre, la madre, la moglie o altre persone strette di lecita benevolenza chiedessero altrui in grazia il suo ritratto, per potere con questo mezzo della presenza della pittura ristorare i danni dell'assenza di lui»¹⁸².

I ritratti marmorei commissionati da Mario Schipano contribuivano soprattutto a fornire un segnale di prestigio familiare attraverso la raffigurazione dei membri del casato. Associati alle iscrizioni, i busti di famiglia richiamavano la galleria di ritratti nel palazzo [figg. 76-77]. Nella parete destra della Cappella Schipano, la disposizione di tre medaglioni marmorei, ad ognuno dei quali era associata

¹⁷⁹ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 155, ff. 20v-21v.

¹⁸⁰ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, f. 330v.

¹⁸¹ FRANCESCHINI 2001, pp. 390-391.

¹⁸² G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, libro II, Bologna 1582, in BAROCCHI 1961, p. 337.



76. 77. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Schipano, lapidi commemorative.



un'epigrafe sottostante, replicava esempi di parete "all'antica", modello che ricalcava i *Fasti Capitolini*, diffusosi a Roma alla metà del XVI secolo¹⁸³. Il testo inciso fu scritto dallo stesso Mario Schipano, che con *verve* poetica esaltò tre suoi antenati illustri: Filippo, Orazio e Nicola.

Differente è il caso della Cappella di San Giuseppe, dove, prima dell'acquisto nel 1732 da parte di Giuseppe Antonio Rovegno, erano già presenti tombe della sua famiglia: «al presente stà detto quadro coll'effigie del Glorioso S. Giuseppe accosto la sepoltura, seù fossa di detto Principe, con tutti l'ornamenti, che vi sono, franca, libera, ed esente la suddetta Cappella da qualsiasi obbligo, peso, e servitù»¹⁸⁴.

Infatti la «fossa» fu acquistata nel 1706 da Carlo Carafa di Montecalvo, nonno materno, e dalla madre Anna Carafa, tutori del principe¹⁸⁵ e, di conseguenza la cappella ospitò le sepolture dei Rovegno e dei Carafa, tanto che nel contratto del 1732 gli agostiniani concedevano alla moglie di Carlo Carafa, Elisabetta Vandenejnden, principessa di Belvedere

che possa à sue spese fare la sepoltura seù fossa nel pavimento di detta Cappella della maniera, che vorrà, e li piacerà, eziandio se volesse unirla coll'altra sepoltura, seù fossa, che stà avanti la Cappella suddetta, e sopra detta sepoltura possa detta Illma Principessa à sue spese farsi ponere la lapide della grandezza che li piace, e con qualunque iscrizione¹⁸⁶.

Attualmente le iscrizioni con cui vengono celebrati gli illustri esponenti delle due famiglie sono distribuite su due lastre e un pannello marmorei, tutti collocati all'esterno della cappella. Nelle lastre, rispettivamente in controfacciata e davanti la cappella, si elenca l'antica discendenza del Rovegno e i titoli nobiliari ereditati [figg. 78-79]¹⁸⁷.

¹⁸³ TOSINI 2020, p. 29.

¹⁸⁴ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, f. 325r.

¹⁸⁵ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, f. 323v; Archivi Notarili del XVII secolo, notaio Francesco De Angelis, b. 1312, vol. 18 (1706), ff. 14r-18v. Il padre, Gianfrancesco Rovegno, morì nel 1704, affidando Giuseppe Antonio ai tutori, ossia al suocero e alla moglie (G. CELANO 1791, p. 4).

¹⁸⁶ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, ff. 327r-v.

¹⁸⁷ Le discendenze familiari occupavano uno spazio considerevole anche nell'editoria. Padre Pio Piccolomini di Aragona dedica il suo *Il capo d'oro ovvero l'uomo d'ingegno opera filosofico-*



78. 79. Napoli, Santa Maria della Verità, controfacciata, monumenti alla famiglia Rovegno.



81. Giorgio Sommer, *Funerale a Napoli*, inizi XX secolo.

80. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Rovegno, lapide sepolcrale.

A quest'ultima segue un'iscrizione che testimonia la premura di Giuseppe Antonio Rovegno nel recuperare questa lastra cinquecentesca, risalente alla fondazione della chiesa di Santa Maria della Verità, per riporla innanzi al nuovo sacrario di famiglia:

*SVPRASCRIP TVM FAMILIAE SVAE MONVMENTVM/SVB LATO IN ECCLESIAE
INSTAVRATIONE/VETUSTO MARMORE/JOSEPH ANT. ROVIGNVS PPONEPOS
FRANCISCI/PRINCEPS PALAGORIAE MARCHIO VMBRATICI/EODEM EXEMPLO
RESTITVIT ANNO MDCCLV¹⁸⁸.*

Nella balaustra sono inseriti gli stemmi dei Carafa, mentre nella parete in controfacciata dei Rovegno. Un ritratto era fino a non molto tempo fa inserito nella nicchia della parete esterna, descritto nel XIX secolo dal Galante come «mezzo busto principescamente vestito»¹⁸⁹, ma se il cartiglio posto alla base lo connetterebbe a Giuseppe Antonio Rovegno, il linguaggio formale lo collocherebbe alla metà del XVII secolo¹⁹⁰ [fig. 80]. Attualmente nella nicchia è presente il piedistallo senza il busto:

*JOSEPH ROVIGNO VMBRIATICI MARCHIO IN AVITAE..PIETATIS
MONIMENTUM ET FVCACIS VITAE VERIS NEPOTIBVS DOCUMENTVM*

morale, Napoli, Stamperia Felice Mosca, 1721, proprio a Giuseppe Antonio Rovegno intessendone una breve esaltazione dell' «Albore Glorioso Rovigno» i cui frutti furono «Eroi [...] Consoli nelle Repubbliche, Ambasciatori nelle Corti, Generali negli eserciti, Prencipi nelle Città, Governatori nelle Provincie, e Vicerè ne' Regni», non mancando di citarne alcuni: «io di facile mi persuado, che nel progresso degli anni rinovar debba le gloriose memorie di tanti, e tanti suoi dottissimi Antenati, e particolarmente quelle di Gasparo Rovigno, Letterato insigne, e di Genova». L'autore si servì, come esplicita egli stesso, del *Teatro Genologico delle famiglie illustri, nobili, feudatarie, et antiche De' Regni di Sicilia Ultra, e Citra, del dottor Don Filadelfo Mugnos*, Messina, Stamperia di Giacomo Mattei, 1670, volume 3, pp. 248-253.

¹⁸⁸ [Giuseppe Antonio Rovegno marchese di Umbriatico, pronipote di Francesco principe di Palagoria, restituì il sovrascritto monumento della sua famiglia elevato nel medesimo luogo e col restauro del vecchio marmo nel 1755].

¹⁸⁹ GALANTE 1703, p. 398.

¹⁹⁰ BORRELLI 1993, p. 17, nota 10, nota che «se la lapide attesta la titolarità dell'effigiato con parrucca e rabat ed ampio mantello, la corazza induce al sospetto che al posto del ritratto del mercante sia stato posto quello di un comandante, tanto più che l'attuale sistemazione risale al 1732, mentre la scultura appartiene agli anni sessanta del '600».

Iscrizioni e ritratti avevano il compito di segnalare allo spettatore l'antichità del casato, il prestigio ricoperto da alcuni suoi membri e, prevedibilmente, la presenza fisica della famiglia nel contesto nobiliare della città. I defunti continuavano ad esercitare, indirettamente, la funzione di rafforzamento della memoria familiare, rinnovata dai loro cari in vita mediante la celebrazione delle messe *pro anima*. Le somme assegnate nel testamento dalla persona servivano a "comprare" le preghiere dei religiosi e dei parenti che ne avrebbero celebrato il ricordo, contribuendo ad abbreviare la sua permanenza in Purgatorio. Un investimento che promuoveva l'immagine di perpetuità degli spiriti dei trapassati con la continua ripetizione dei nomi durante le messe¹⁹¹. Inoltre le epigrafi che accompagnavano il ritratto attiravano un pubblico di nobili, ecclesiastici e di alfabetizzati, in grado di leggerle. Armando Petrucci ha evidenziato che la proliferazione di iscrizioni nello spazio sacro diede origine a una «grafosfera», cioè la massiccia presenza di lettere e figure si amalgamava in un unico fenomeno grafico dotato di un forte significato figurativo¹⁹². Di conseguenza iscrizioni e ritratti di defunti rappresentavano il risultato più duraturo di un complesso rituale denso di simbologie e forse protagonista principale dell'animazione liturgica della cappella privata: il funerale. Il cerimoniale che regolava questo momento complesso veniva disposto dai testamentari stessi. È emerso che in alcuni casi, soprattutto relativi ai funerali celebrati nella Napoli del XVII secolo, i nobili si preoccupavano di dimostrare la propria umiltà scegliendo una cerimonia discreta. Un'aspirazione alla semplicità tutt'altro che disinteressata, anzi in cosciente contrasto con la classe borghese, ansiosa di esibire una cerimonia conforme al proprio status¹⁹³. Occorre tenere in conto che in molte occasioni le disposizioni del testamentario potevano essere disattese in direzione di una maggiore o minore sfarzosità, a causa, ad esempio, di una situazione patrimoniale mutata¹⁹⁴. Nell'atto di acquisto della cappella, Giuseppe Antonio Rovegno organizzò il suo funerale, in un contesto storico in cui diventa un vero e proprio strumento di organizzazione del potere. La chiesa doveva essere allestita con paramenti a lutto, sia all'esterno che all'interno; l'illuminazione spettava a «candele, o torcette di cera nell'altare

¹⁹¹ CARNEVALE 2014, p. 8.

¹⁹² PETRUCCI 1980, p. 41.

¹⁹³ VISCEGLIA 1982, p. 589.

¹⁹⁴ CARNEVALE 2014, p. 10.

maggiore, et in tutti l'altari di detta chiesa, e dove à medesimi piacerà, secondo il numero, che li piacerà, e dette candele accenderle e tenerle accese dal spuntar, che fa l'esequie e per mentre durerà l'orare, seù officiare»¹⁹⁵.

La dimensione sonora era affidata alla campane: «durante il qual tempo debbano ancora fa sonare tutte le campane di detto Venerabile Convento»¹⁹⁶, alla musica generata dall'organo, alle voci dei celebranti e dell'assemblea¹⁹⁷, in relazione ai rumori esterni. L'intimità dell'ambiente chiuso non garantiva l'isolamento acustico integrale. La cosiddetta «*noise porosity*» degli edifici li connetteva ai rumori esterni, emessi da pedoni, artigiani spesso occupanti il suolo davanti la loro bottega, i venditori ambulanti, i mezzi di trasporto¹⁹⁸. Il cerimoniale iniziava con una processione che accompagnava la bara dalla residenza alla chiesa. Si trattava di un rito politico, una visualizzazione gerarchica tra deceduto e domestici, istituzioni amministrative, gruppi religiosi¹⁹⁹. Il rapporto di potere esercitato dal deceduto era in quell'occasione più rappresentativo che in altre circostanze [fig. 81]. Se per gli Schipano, residenti a ridosso di Santa Maria della Verità, il percorso era breve, non conosciamo, allo stato attuale delle ricerche, la distanza percorsa dal corteo della famiglia Rovegno. Al termine dell'itinerario, il testamento di Giuseppe Antonio Rovegno chiedeva di

uscire tutti li RR. PP. [...] processionalmente con croce avanti, e colle candele accese in mano à ciascuno religioso, in caso che le dette candele li saranno state consegnate, et all'ultimo con un sacerdote, con piviale nero e violaceo riceversi il cadavere, ed attorno di quello cantare la libera, Benedictus, e dire l'altre solite orazioni, e preci²⁰⁰.

¹⁹⁵ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, f. 328v.

¹⁹⁶ Ivi, f. 329r.

¹⁹⁷ Come ha evidenziato MURRAY SCHAFER 1985, p. 304, Il riverbero dei suoi all'interno della chiesa stabiliva i tempi della preghiera e i movimenti dei fedeli. Quest'effetto, dato dalle grandi dimensioni dell'edificio, rallentava «il discorso parlato e lo trasformava in una monumentale retorica». Il rito dell'ascolto imponeva quindi una maggiore cura e, come sostiene lo stesso Schafer, «la recente introduzione, anche in queste chiese, di altoparlanti, non è certo una prova della loro deficienza acustica, quanto piuttosto del fatto che si è sensibilmente ridotta la pazienza di ascoltare dei nostri contemporanei» (*ibidem*).

¹⁹⁸ GRUET 2020, p. 122.

¹⁹⁹ SCHRAVEN 2014, p. 9.

²⁰⁰ ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 156, f. 329r.

2. L'esperienza riconfigurata: corpo, illuminazione, suono, atmosfera

Riconfigurare l'esperienza dello spettatore dell'epoca moderna comporta l'acquisizione di elementi capaci di generare un'immagine vivida del passato. Quando la funzione dell'opera corrispondeva in fini devozionali e sociali, determinati da valori estetici definiti, svolgeva un'azione corporea nello spettatore.

Negli ultimi anni sono aumentati gli studi sulla cultura sensoriale e quindi sul coinvolgimento dei sensi durante la fruizione dell'opera d'arte, processo avvenuto dal mondo classico all'età contemporanea. A partire dal Medioevo i cinque sensi vengono percepiti dagli autori cristiani in maniera ambigua, stimolatori di peccato e di perdizione, ma anche acquirenti delle verità di fede²⁰¹. Su quest'ultima istanza è stata creata e rielaborata periodicamente una gerarchia dei sensi, a volte privilegiando la vista, talvolta l'udito, il tatto, l'olfatto o il gusto. Nel XVI secolo il cardinale Gabriele Paleotti comparò l'efficacia dell'ascolto con lo sguardo, e evidenziò il potere della visione di produrre sensazioni corporee. Considerò il sentimento religioso prodotto dalla visione come una sorta di tocco interiore, più potente di quello prodotto dall'udito. Ascoltare le biografie dei santi o i passi delle Sacre Scritture «toccano dentro di vero», ma vederne le rappresentazioni nelle sacre immagini «tanto accresce la devozione e compunge le viscere»²⁰².

I sensi sono plasmati dalle convenzioni e dalla formazione culturale del singolo e producono determinate tipologie di comportamento. L'approccio agli oggetti preziosi implica una postura misurata e diversa rispetto a quella adottata al cospetto di oggetti ordinari. Nella Cappella Schipano la balaustra e il cancello imprimevano una divisione sia fisica che simbolica tra pubblico e privato col conseguente aumento di distanza e di difficoltà di visione della pala d'altare. La distanza dall'opera svelava lo status sociale e istituzionale dello spettatore. I membri della famiglia di patronato e le alte cariche statali potevano accedere all'interno della Cappella Schipano durante le festività del titolare, san Francesco di Paola. Quindi c'era chi camminava avanti e chi camminava attraverso. Il luogo del visitatore era essenzialmente un soggetto sociale. Così la posizione occupata

²⁰¹ PALAZZO 2014.

²⁰² SANGER 2012, p. 201.

dal riguardante influiva nella creazione dell'effetto artistico²⁰³. Infatti bagliori e distorsioni erano prodotti da uno sguardo proveniente da uno specifico angolo visivo. Tutto il sistema artistico è stato ideato per ruotare attorno allo spettatore, pertanto egli co-partecipa all'*agency* dell'opera.

Un'esperienza così ricca di sensazioni manca nell'approccio alle opere non solo nei musei, ma anche nei testi di storia dell'arte. Nel 1964 in un articolo sul *Mosè* di Michelangelo, Earl Rosenthal fu forse il primo studioso ad affermare che il pezzo avrebbe dovuto essere guardato non a livello degli occhi, ma da una prospettiva «di sotto in sù»²⁰⁴. L'arte andava studiata nella sua situazione, nonostante qualche anno dopo, nel 1967, Michale Fried confutò tutti i filoni alternativi esplosi dopo la pubblicazione dello studio di Rosenthal per preservare una contemplazione estetica disincarnata²⁰⁵.

I dipinti in museo non sempre acquisiscono un allestimento adatto a mostrarne integralmente la superficie. Non è raro trovarsi di fronte una macchia di luce proprio al centro del dipinto, proiettata da una lampada posizionata con l'unico scopo di illuminare l'ambiente [fig. 41]. Un'esperienza noiosa che però non si allontana molto da quella dei nostri predecessori. In epoca moderna, l'illuminazione veniva percepita come un mezzo per dare luce, non per "illuminare correttamente". Acquisiva maggiore attenzione soprattutto in vista di situazioni solenni, sacre o politiche, non affinché si rendesse l'opera perfettamente godibile, piuttosto affinché se ne enfatizzasse la presenza, attraverso un uso abnorme di candele²⁰⁶.

In tutti i casi l'immagine era sottoposta ad una perenne trasformazione causata dalla temporalità estrinseca della luce solare o a fiamma. Oggi abituati a lampade elettriche che offrono la stessa intensità e direzione del raggio ad ogni ora del giorno e in ogni momento dell'anno, non percepiamo il cambiamento che può subire un'immagine.

²⁰³ KERR 2019, p. 8.

²⁰⁴ ROSENTHAL 1964.

²⁰⁵ FRIED 1967, p. 21.

²⁰⁶ Tra la sterminata bibliografia relativa alla ritualità barocca si veda il caso emblematico dei funerali di gusto spagnolo organizzati in Italia nel Seicento, presi in esame da MOLI FRIGOLA 1985.

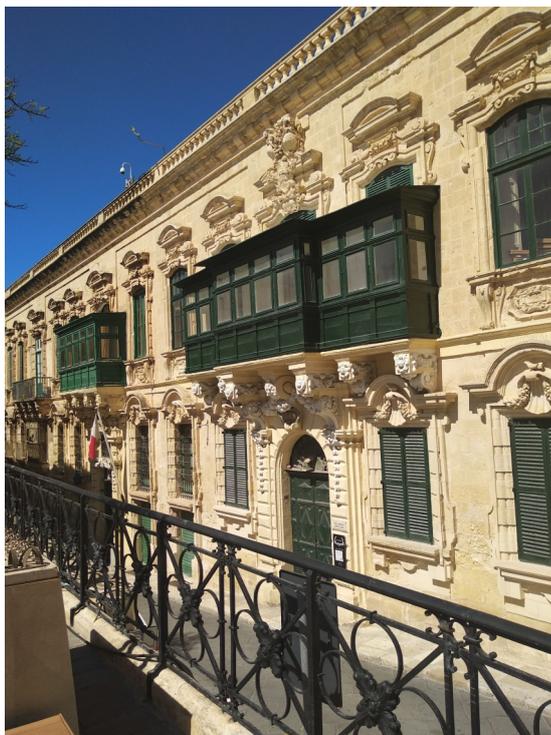
La luce del sole proiettava sui dipinti tagli netti di luce-ombra, geometrici, determinati dalla posizione che occupavano nell'ambiente, in relazione alla forma della finestra più vicina. L'architettura "guidava" la luce sia attraverso la partitura degli alzati e del posizionamento delle aperture, sia attraverso quegli arredi da considerarsi, per le loro dimensioni e aderenza alla scatola ambientale, elementi architettonici. La lucentezza levigata e scivolosa del marmo, la capacità riflettente del metallo, la porosità del pavimento in cotto e degli stucchi bianchi al soffitto, insieme a quegli elementi dell'arredo provvisti di vetro, quali specchi e lampadari, intensificavano o sfrangiavano gli effetti prodotti dalle fonti di illuminazione²⁰⁷.

I raggi solari oltrepassavano la finestra poggiandosi sui profondi vani nelle pareti e direzionandosi infine sugli oggetti presenti nella stanza. Coni e triangoli luminosi scandivano le ore del giorno e i segmenti dell'ambiente, come una meridiana che proietta la sua ombra. Nelle dimore patrizie le finestre erano per lo più poste sullo stesso piano dei dipinti, mentre nelle chiese queste potevano trovarsi nella zona superiore delle pareti. Talvolta venivano posti dei filtri alle aperture per schermare la luce naturale, mediante tendaggi, grate o verande [figg. 35, 82-83]. Il risultato era un generale alleggerimento dei corpi, che la luce solare "bagnandoli" astraeava. In chiesa l'utilizzo di tendaggi era finalizzato a oscurarne l'ambiente per concentrare l'attenzione dei fedeli su un'opera in particolare, in occasione di celebrazioni solenni, come le Quarantore, o di funerali.

La luce artificiale, al contrario di quella solare, "confermava" i volumi, li caricava di compattezza e gravità. Fiaccole, candele, lampade a olio costituivano gli unici dispositivi disponibili per illuminare artificialmente. San Carlo Borromeo suggeriva la posizione che dovevano occupare in chiesa:

Ogni lampadario, portante anche una sola lampada, si impianti non a lato, ma sul davanti dell'altare, delle sacre Reliquie o delle sacre immagini, appeso in alto come sopra è detto, e alla debita distanza, aggiungendo un cordone per manovrarlo. Sia appeso poi lontano dalla predella dell'altare così che, se sgocciolasse per caso olio, non venga macchiato il sacerdote, o il chierico quando sul principio della Messa e l'uno e l'altro si trovano ai piedi dei gradini: né si innalzi meno di sette cubiti sopra il pavimento ed anche più in

²⁰⁷ SEDLMAYR 1994, ed. PINOTTI 2020, pp. 31, 33.



82. Valletta, Hostel de Verdelin.



83. Carlo Coppola o Ascanio Luciani, *Tribunale della Vicaria* (dettaglio), Napoli, Museo della Certosa di San Martino.

proporzione dell'altezza della chiesa. Quando delle lampade se ne accende una sola, si accenda soltanto quella che sta nel mezzo del lampadario²⁰⁸.

Nella Cappella Schipano, nella chiesa di Santa Maria della Verità a Napoli, il primo gradino al di sopra dell'altare accoglieva i candelieri, come espressamente previsto dal contratto di realizzazione dei marmi ad opera di Bernardino Landini e Giulio Mencaglia²⁰⁹. Si tratta di strumenti mobili di illuminazione, ma è del tutto ovvio presupporre che vi fossero anche degli *appliques* fissati alle pareti laterali della cappella, i cui fori sono stati colmati dal restauro avvenuto a seguito del terremoto del 1980. Mentre era relativamente facile ottenere un'illuminazione sufficiente per i dipinti, non lo era altrettanto per la volta, che rimaneva al buio oppure, in occasioni solenni, poteva essere rischiarata da una teoria di candele disposte lungo la cornice sommitale dei pilastri, come appare da alcune incisioni che rappresentano apparati funebri nella Roma della prima metà del XVII secolo²¹⁰ [fig. 84].

In passato difficilmente l'illuminazione produceva una bagliore esagerato, anzi la contrapposizione tra luce-buio, con andamento verticale o orizzontale, imprimeva agli oggetti profondità. In questo modo la luce creava una relazione tra gli oggetti, tra i differenti spessori e le posizioni occupate. Al contrario nelle sale museali la luce diffusa, ad alta temperatura, genera un appiattimento sia all'interno del dipinto che rispetto alla sua presenza nello spazio. Fino all'elettrificazione non era comunque inusuale utilizzare centinaia di candele per illuminare una cappella, ma il risultato era lontano dall'illuminare ogni angolo del vano. Piuttosto la funzione di una tale profusione di dispositivi illuministici rispondeva all'esigenza di dimostrare lo status privilegiato del patrono.

Il fumo delle candele alterava la percezione dell'immagine e ne modificava progressivamente la struttura materiale [fig. 85]. Il pericolo di incendi, causato da una distrazione del celebrante o dal vento che soffiava sulle fiamme, decretava la perdita parziale dell'opera²¹¹. Inoltre anneriva gli stucchi della cappella, che plasmavano cornici, elementi decorativi o figure di angeli.

²⁰⁸ BORROMEI 1577, ed. CASTIGLIONI, MARCO 1970, p. 59.

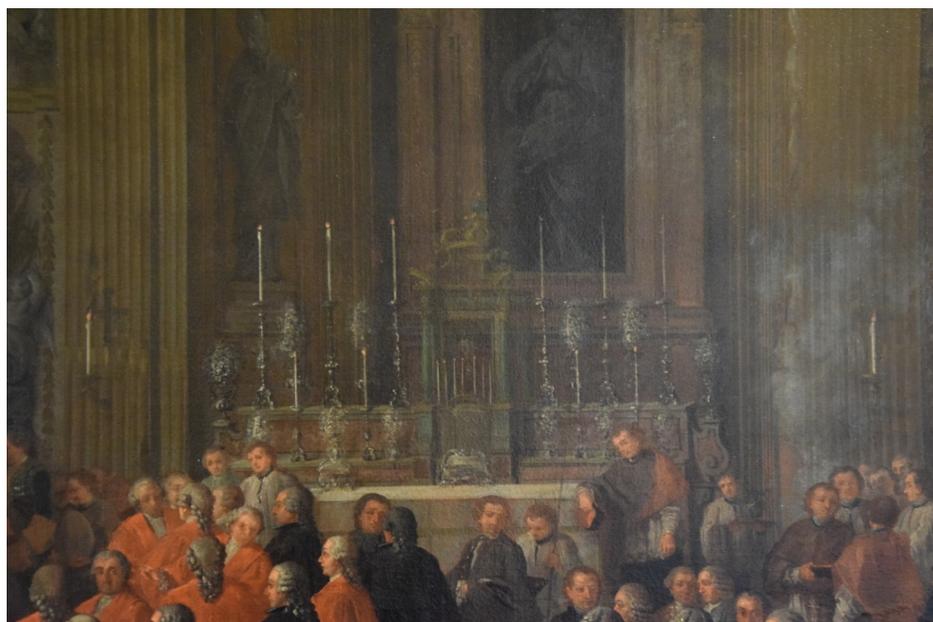
²⁰⁹ «Il primo gradino del altare che rege il candeliero» (CAPOROSI, DE VITO 2002, p. 13).

²¹⁰ TOZZI 2002, pp. 83-101.

²¹¹ DE DOMINICI 1782, ed. ZEZZA, SRICCHIA SANTORO, I, pp. 237-238; II, pp. 1008-1009.



84. Dominique Barrière, *Altare maggiore della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio con i paramenti funebri per le esequie del Cardinale Mazzarino*, 1661, Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.



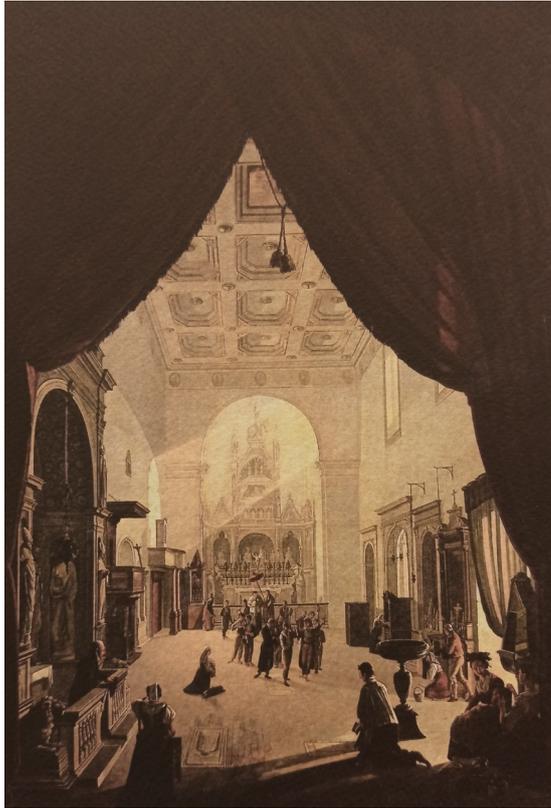
85. Michele Foschini, *Ferdinando IV presta giuramento in presenza dei Baroni e della Magistratura del Regno* (dettaglio), 1762, Napoli, Museo della Certosa di San Martino.

L'oscurità generata dall'illuminazione circoscritta stimolava sensazioni visive e corporee, proponeva un incontro immaginativo con lo spazio, incoraggiava un'esperienza meditativa e religiosa, sviluppando la sensazione di aver trovato una forma di rifugio²¹². Buio e luce scorrevano insieme nell'edificio ecclesiale. Nel dipinto di Franz Vervloet, *Interno di S. Giovanni a Carbonara* (1827) [fig. 86], la cappella a sinistra è parzialmente oscurata. I raggi solari penetrano dai finestroni che si aprono sulla parete destra e si proiettano in direzione leggermente obliqua, incidendo parallelamente alle sculture che incorniciano la cappella in primo piano. La luce radente drammatizzava le opere e i riti celebrati all'interno della chiesa. Di conseguenza la visibilità degli interni dipendeva quasi totalmente dalla luce solare e solo in parte dalle fiamme delle candele, che richiedevano tempi lunghi per l'accensione e lo spegnimento, ulteriormente accresciuti in occasione di celebrazioni solenni. Tutt'altro che calcolata, l'oscurità si presentava in passato come un fatto contingente, che si poteva limitare mediante una profusione di candele. Il binomio buio-arretratezza è stato alla base di una insoddisfazione latente che ha portato a predisporre un'illuminazione eccessiva delle chiese dopo il Concilio Vaticano II. I viaggiatori stranieri, in visita in Italia tra Sette e Ottocento, sottolineavano la difficoltà di ammirare le opere d'arte più celebrate a causa della scarsa illuminazione nelle chiese. Le guide che portavano con loro raccomandavano di visitarle solo in condizioni climatiche favorevoli e provvisti di occhiali²¹³. Philippe Benoist rappresentò l'*Interno del duomo di Napoli* (metà del XIX secolo) [fig. 87] avvolto nell'ombra, interrotta da tagli di luce nella navata centrale e luce massima nel transetto. In Santa Maria della Verità la Cappella Schipano viene illuminata da tre fonti di luce: l'apertura incastonata nella macchina d'altare, quella della controfacciata e quella di fronte, collocata sulla zona superiore della navata centrale, nessuna delle quali proficua per ammirarne lo spazio interno. L'utilizzo degli stucchi bianchi realizzati da Silvestro Faiella nella prima metà del XVII secolo, nella volta delle cappelle Schipano e Rovegno [figg. 64, 88] e nella navata centrale, smaterializzava l'oggetto plastico dell'ornamentazione e in generale il peso architettonico, allargando il riverbero della luce naturale²¹⁴ [fig. 89].

²¹² EDENSOR 2017, p. 179.

²¹³ CIACCI 2019, p. 251.

²¹⁴ IANNELLI 2011.



86. Franz Vervloet *Interno di S. Giovanni a Carbonara*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



87. Philippe Benoist, *Interno del duomo di Napoli*, Napoli, collezione privata.



88. Napoli, Santa Maria della Verità, Cappella Rovegno, volta.



89. Napoli, Santa Maria della Verità, volta della navata centrale.

Restituire la dimensione sonora alle pale d'altare di Mattia Preti qui indagate risulta un compito arduo, parzialmente affrontabile attraverso la lettura delle fonti scritte. I suoni, i rumori, le voci permeano l'ambiente nel quale l'opera d'arte è collocata. I funerali celebrati nella Cappella Schipano e nella Cappella Rovegno necessitavano di quella teatralità periodicamente bandita nella celebrazione ordinaria della messa, ma adottata in queste occasioni grazie, oltre a quegli apparati resi effimeri dal loro repentino mutamento una volta terminata la loro funzione, a quegli apparati naturalmente effimeri come le lunghe e articolate composizioni musicali²¹⁵. La preghiera in se stessa richiedeva un'energia individuale avanzata che creava una rumorosità collettiva nell'ambiente, tanto che il pregare silenziosamente a Napoli veniva considerato con disprezzo²¹⁶. In altri momenti l'edificio veniva parcellizzato in differenti attività che comportavano un intreccio di sonorità differenti. Nel 1840 il tedesco Carlo Augusto Mayer ce ne fornisce una descrizione:

Molte chiese sono così grandi che contemporaneamente, nelle varie parti di esse, si legge la messa, si fanno prediche, si spiega il catechismo e ci si confessa. E come questa cose possono stare l'una accanto all'altra, possono anche due donne chiacchierare in luoghi appartati, due bambini andare gironzolando, e uno straniero guardare le pitture, camminando lungo le pareti²¹⁷.

La presenza dello spettatore nello spazio dell'esperienza artistica, i criteri di illuminazione e le onde sonore sono elementi che creano un'atmosfera e forgianno la memoria individuale. Infatti la percezione atmosferica non concerne oggetti singoli ma situazioni, anche caotiche, che si imprimono involontariamente nel bagaglio esperienziale del singolo²¹⁸. L'ambientazione delle due pale d'altare di Mattia Preti subiva lo scorrere della vita quotidiana. Nel 1632 il parigino Jean Jacques Bouchard offrì il suo punto di vista sull'atmosfera festosa, rumorosa e partecipativa delle funzioni religiose nelle chiese di Napoli:

Le feste in questa città sono più solenni e superbe che a Roma, innanzitutto per le funzioni che creano meglio una certa atmosfera, soprattutto con i monaci[...] Alla porta delle chiese si vendono diverse cose da mangiare, tra cui i susamielli e altre paste che

²¹⁵ MARINO 2009, p. 843.

²¹⁶ DE MAIO 1997, p. 138.

²¹⁷ FINO 2016, p. 110.

²¹⁸ GRIFFERO 2017, p. 20.

chiamano torroni o, a seconda delle forme, in altri modi [...] Alla porta di una chiesa, ornata con damaschi, festoni e orpelli vari, c'è sempre un concerto di cornette e corni suonati dagli schiavi delle galere: essi suonano quando entra o esce un cavaliere o qualche importante dama, e quando c'è l'Elevazione; in quelle occasioni, si usa anche lanciare dei mortaretti già sistemati davanti la porta²¹⁹.

Lo spazio dell'uomo non si configura come semplice contenitore di storie, ma invita ad essere, a porsi in un certo modo²²⁰. La chiesa ispira solennità, un laboratorio obiettività, ma non è scontato che ciò accada. Delle funzioni religiose napoletane le descrizioni indulgono sull'aspetto visivo spettacolare, ma tratteggiano anche un generale atteggiamento distratto da parte dei partecipanti, come testimonia il diario di viaggio di Charles-Alexandre-Amaury Pineux, pubblicato nel 1821:

Le chiese sono deserte, salvo nei giorni in cui si festeggiano i santi ai quali sono dedicate. In quelle occasioni c'è qualche nuova cerimonia, qualche spettacolo che attira la folla. Il portale della chiesa, per esempio, viene decorato solitamente con teli dipinti rappresentanti un magnifico colonnato: la sera questo porticato viene illuminato e innanzi vi si sparano fuochi d'artificio. I Napoletani partecipano a questi spettacoli per abitudine, ma mai mostrano un qualche interesse; sono disincantati, insomma, per questo genere di spettacolo²²¹.

L'indifferenza è una tonalità emotiva che il viaggiatore appena citato percepiva nell'ambiente. L'evento principale ci appare così dai contorni sfumati, dove ad un nucleo principale si associano una sequenza di immagini accessorie, fondamentali però per rappresentare la complessità e l'essenza del godimento artistico. In questo senso è preziosa la testimonianza di Carlo Augusto Mayer:

anche se tu noti durante il servizio divino una grande indifferenza, un guardarsi attorno, un pregare distratto, un discorrere mondano, un correre di qua e di là; anche se tu vedi che lo spazio santo delle chiese sempre fresche serve come luogo di riposo o di appuntamenti,

²¹⁹ FINO 2016, p. 35.

²²⁰ Studi di «*olistic environment*» sono stati affrontati da BERQUE 1987; e su quanto sia utile analizzare le caratteristiche dello spazio per comprendere i comportamenti umani da WARF, ARIAS 2008.

²²¹ Ivi, p. 125.

che i preti, anche durante le loro funzioni, dimenticano il loro ufficio e, come io stesso ho osservato una volta, sorbiscono nel confessionale una tazza di caffè²²².

Mayer, oltre a descrivere un generale ritmo rilassato, si sofferma sulla freschezza delle chiese, vantaggiose nella stagione calda per riposarsi o incontrare qualcuno. L'ampiezza degli spazi e l'utilizzo massivo del marmo mantenevano una temperatura interna bassa. La freddezza non veniva solo sentita attraverso il tatto, ma anche attraverso la vista. Si arriva perfino a vedere la freddezza del marmo o del metallo o la morbidezza di un velluto²²³. La Cappella Schipano, interamente rivestita di marmo, insieme alle possenti colonne della macchina d'altare, dei putti e del timpano spezzato, fornisce una sensazione di possanza. Il corpo dello spettatore assorbe le caratteristiche "visive" rispondendo con atteggiamenti fisiologici già individuati da Wölfflin nel 1886:

la respirazione viene determinata dall'ampiezza o dalla strettezza degli ambienti, la nostra muscolatura si irrigidisce, come se noi stessi fossimo queste colonne portanti, e respiriamo profondamente, come se il nostro petto fosse ampio come queste volte, l'asimmetria spesso provoca una sorta di dolore fisico, come se a noi stessi mancasse un organo, o fosse ferito, ed ognuno conosce il disagio provocato dalla visione di un equilibrio bilanciato²²⁴.

Le potenzialità atmosferiche dei materiali e delle strutture compositive utilizzate nella Cappella Schipano invitavano lo spettatore a fermarsi, ammirare ciò che vedeva e di rimando a formarsi una buona opinione del proprietario. Il *San Francesco di Paola* di Mattia Preti, dalle tinte terrose e dalle pennellate larghe, entrava in contrasto con la scorrevolezza chiara, liscia e gelida del marmo. I tre dipinti presenti in cappella si configuravano come tre finestre su paesaggi, abitati dal santo nudo o vestito di un abito povero. Ricchezza della decorazione, semplicità del saio di tela. Come è stato appurato i materiali sono portatori di messaggi paralleli alla lettura di un testo, comunicano sentimenti e si indirizzano agli strati più profondi della nostra percezione²²⁵. La decorazione floreale dei marmi commessi [fig. 60], i parati di fiori d'argento e di seta che popolavano l'altare, la rappresentazione naturalistica dei dipinti, creavano l'illusione di un

²²² FINO 2016, p. 128.

²²³ GRIFFERO 2017, p. 74.

²²⁴ WÖLFFLIN 1886, p. 33.

²²⁵ AUER 1995, p. 19.

giardino²²⁶. Una preziosità diffusa colmava il vano-cappella. Anche la stessa presenza di volute, angeli e motivi fitomorfi rispondeva a quella che è stata definita complessivamente “vegetazione”. Nel 1872 lo storico dell’arte tedesco Carl Justi comparava la vegetazione tropicale che ricopriva i templi indiani all’esorbitante decorazione barocca che ricopriva gli edifici napoletani²²⁷. Questa “virtuosità napoletana” spinse lo storico dell’architettura Antohy Blunt a cercarne un riverbero nel comportamento dei napoletani:

L’architettura di Napoli è simile ai suoi abitanti: vivace, colorata e con la propensione e rifuggire le regole, o meglio ad avere sue proprie regole, e queste sono diverse da quelle di ogni altra città o paese. [...] Se ci si predispone ad accettarne le regole, si arriva ad apprezzare entrambi – l’architetture e il traffico – [...]. Gli architetti tormentano il marmo sino ai limiti della sua resistenza, gli automobilisti sottopongono la pazienza dei pedoni fin quasi all’estremo limite di sopportazione²²⁸.

I dipinti di Preti e di Beltrano figuravano in un apparato organico tecnologicamente avanzato, sostenuto soprattutto dai marmi commessi, comprensibile agli spettatori del tempo²²⁹. Quello che nel 1992 l’antropologo britannico Alfred Gell definiva come «*the enchantment of technology*» spiega con efficacia quali siano i limiti della percezione atmosferica: «l’atteggiamento dello spettatore verso l’opera d’arte è fondamentalmente condizionato dalla sua nozione dei processi tecnici che lo hanno originato»²³⁰. La perizia tecnica impiegata nel produrre determinati arredi non era chiara solo agli esperti del settore.

3. Ricostruire “in realtà”

Affinché l’opera possa mantenere i suoi valori originali è fondamentale che rimanga nel proprio contesto spaziale. Ma, come sopra dimostrato, non basta. Infatti sono le condizioni ambientali ad essere cambiate, insieme alla sensibilità dello spettatore e al suo occhio, non più considerato come organo di senso che

²²⁶ Sul trionfo a Napoli della decorazione floreale in marmi commessi ideata dallo scultore lombardo Cosimo Fanzago si veda LATTUADA 2015 e NAPOLI 2015.

²²⁷ VAN GASTEL 2017/2018, p. 68.

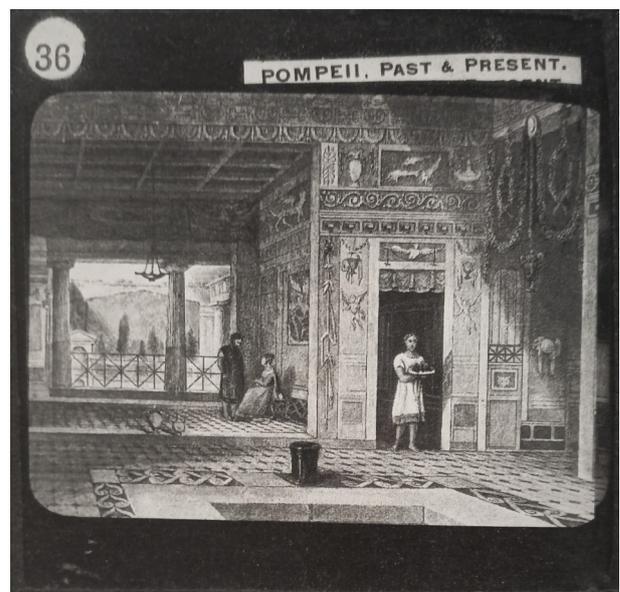
²²⁸ BLUNT 2006, p. 20.

²²⁹ LATTUADA 2015.

²³⁰ GELL 1992.



90. Pompeo Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli*, Napoli, Giuseppe Roselli stampatore, 1685.



91. 92. York & Son, *Pompeii: past and present*, 1890.

cattura segmenti di realtà, ma inserito in un processo storico di cui è protagonista²³¹. L'utilizzo di fonti scritte e iconografiche aiuta a ricostruire contesti perduti i cui risultati confluiscono, per la maggior parte delle occasioni, in pubblicazioni scientifiche. La ricostruzione è un concetto, prima che un'operazione, affrontata nel campo del restauro e obbedisce a precisi parametri entro i quali essa può avvenire.

La necessità di contestualizzare si diffuse già alla fine dell'età moderna. Nel 1771 il Museo Pio Clementino in Roma venne rivestito al suo interno di una decorazione in stile classico romano che si adattava al pavimento di mosaici antichi²³². La ricercata coerenza tra ambiente e opera si manifestò proprio nell'epoca in cui l'Illuminismo e la passione per l'enciclopedismo diedero origine ai moderni musei, intesi come luoghi in cui si poteva guardare la storia dell'arte nella progressione dei suoi movimenti artistici. Il museo, per sua stessa natura, accoglieva opere o, paradossalmente, incitava a strapparle dal proprio ambiente. Tra i detrattori della musealizzazione intensiva si colloca il critico d'arte e di architettura Quatremère de Quincy (1755-1849) che nel 1796 scriveva «dividere è distruggere». Era favorevole a un museo *in loco*, non da intendersi solo come edificio realizzato nelle vicinanze del contesto dal quale è stata strappata l'opera, piuttosto come 'rendere in loco', con l'aiuto di allestimenti storici e ricostruzioni. La sua teoria si esplicitò nel dibattito relativo all'allestimento dei marmi del Partenone nel *British Museum* di Londra, che Quatremère de Quincy propose di 'riattivare' mediante l'inserimento di calchi, nella speranza di fornire il 'colpo d'occhio convincente'; concetto che non si sottoponeva al rigido atteggiamento filologico degli studi di settore, ma mirava a riconfigurare l'atmosfera del passato, appunto. Il dispositivo artificiale serviva a suggerire un ambiente²³³.

²³¹ Sul dibattito tra storicità dell'occhio e storicità dei modi di raffigurazione iconica si veda PINOTTI, SOMAINI 2016, p. 132. Sulla visione, mai «innocente», ma sempre selettiva, e sulla distinzione tra approvazione e fruizione estetica ACCORNERO, MAZZOCUT-MIS 2008, che evidenziano la mancanza di un metodo fenomenologico d'indagine. L'«intuizione estetica», propedeutica all'«atteggiamento esteico», si realizza quando c'è una proiezione del soggetto verso l'esterno, non il contrario, teso «alla scoperta dei valori oggettivamente dati nell'arte» (ivi, p. 8).

²³² PIETRANGELI 1985.

²³³ POULOT 2021. Unità, continuità, conservazione sono tre concetti sui quali l'autore francese fondò l'idea di tutela del bene nel suo territorio d'appartenenza. Riflessioni teoriche che scaturivano a seguito delle requisizioni giacobine e poi napoleoniche perpetrate ai danni dello

L'evocazione di un passato da vivere in maniera immersiva divenne nel XIX secolo una moda per i musei europei e americani. Si tratta delle cosiddette *period rooms*. Si pensi, relativamente a Napoli, alla decorazione alla “pompeiana” realizzata nel 1824 nel Gabinetto degli Oggetti preziosi del Museo Archeologico di Napoli e, nello stesso museo, le sale neopompeiane allestite tra il 1864 e il 1870 per accogliere le statue antiche di bronzo²³⁴. Una ricercata ‘riattivazione’ delle reliquie del passato interessò perfino gli ambienti originali, quando nel 1877 le rovine di Pompei vennero teatralizzate mediante rappresentazione in costume delle nozze di una coppia di pompeiani e il successivo sopraggiungere del corteo di Nerone²³⁵. A questi eventi collettivi di grande impatto emotivo e sociale si associarono le guide in forma di libro. Fin dalla *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli*, di Pompeo Sarnelli, pubblicata a Napoli nel 1685, le guide erano corredate di immagini quasi mai di una singola opera, ma di un'intera area[fig. 90]. Nell'Ottocento la diffusione della litografia e della fotografia consentivano di realizzare guide illustrate con piacevoli ed emozionanti ricostruzioni di scene di vita del passato, come, ad esempio, testimoniano le tavole inserite in *Pompeiana*, guida agli scavi di Pompei compilata da William Gell e John Peter Gandy nel 1824²³⁶.

Strumenti tecnologicamente più avanzati, che potremmo considerare “cerniera” tra passato e presente, sono la lanterna magica, i diorami e i panorami²³⁷. Inventate nell'Ottocento, queste nuove forme di visione si allacciano a quelle attuali per la sostanziale immaterialità d'azione. Esse aggiungevano informazioni, ri-costenstualizzavano opere d'arte e le animavano, senza intervenire nella realtà vissuta. Le proiezioni con le quali questi oggetti comunicavano, trasportavano lo spettatore in una dimensione geografico-temporale altra²³⁸. Per riannodare il filo

Stato Pontificio tra fine Settecento e inizio Ottocento. Con l'appoggio dello scultore Antonio Canova, Quatremere lamentava l'inutilità di impadronirsi di qualche capolavoro, perché equivaleva a mutilare un bene inamovibile, con l'impossibilità di riprodurre altrove il luogo di provenienza nel suo complesso di valori simbolici, stilistici, sociali e paesaggistici (PINELLI 1979, p. 53).

²³⁴ MILANESE 2007.

²³⁵ CIAPPARELLI 2018, pp. 42-43.

²³⁶ PAGLIANI 2021, pp. 115-116.

²³⁷ BRUNO 2006, p. 122.

²³⁸ PAGLIANI 2021, p. 122.

con Pompei, basti citare in questa sede *Pompeii: past and present*, serie di vetri per lanterne prodotta dalla società londinese York & Son nel 1890, in cui comparvero scenari che mostravano edifici pompeiani allo stato attuale che si dissolvevano in ambientazioni ricostruite²³⁹ [figg. 91-92].

Nicholas Mirzoff, teorizzatore di cultura visuale, rintraccia la nascita della virtualità nella visita che Goethe fece a Roma nel 1786. Nel suo diario Goethe annotò che davanti la statua dell'*Apollo del Belvedere* si sentì «trasportato fuori della realtà». Mirzoff considera questa una delle prime incursioni nella realtà virtuale, cioè nel luogo irreali che gli osservatori di arte classica avevano la sensazione di visitare²⁴⁰. L'antichità era un luogo immaginario dove raccontare storie che avevano una rilevanza nel presente. Col panorama la virtualità passò da stato mentale a architettura reale²⁴¹; diorama e stereoscopio furono le sue spontanee evoluzioni.

Le attuali tecnologie, quali realtà aumentata, realtà virtuale, videomapping ecc., forniscono un aiuto fondamentale per la ricostruzione o il restauro di opere e spazi, superando le barriere ideologiche poste dal restauro tradizionale, come l'obbligo della riconoscibilità tra originale e rifatto. Tra la realtà in cui viviamo e la realtà elaborata integralmente al computer esiste una scala di posizioni intermedie sufficienti a garantire approcci adatti ad ogni situazione. Dal RE (Real Environment), che è il mondo che percepiamo con i nostri sensi, si passa per AR (Augmented Reality), in cui avviene una sovrapposizione tra mondo reale e mondo digitale, dove il primo è predominante²⁴²; l'AV (Augmented Virtuality) mostra una parte virtuale predominante ma dove gli oggetti reali interagiscono con uno spazio virtuale, cosicché si crea uno scenario immersivo; infine il VE (Virtual Environment) è totalmente costruito²⁴³. Questa non è solo una gamma di scelte da intraprendere, ma un percorso obbligato che implica l'attuazione della tappa

²³⁹ COUËLLE 2010, pp. 39-41.

²⁴⁰ MIRZOEFF 2002, ed. CAMAITI HOSTERT 2021, p. 162.

²⁴¹ Ivi, pp. 163-164.

²⁴² La Realtà Aumentata si inserisce nel *Virtual Continuum* individuato nel 1994 da Paul Milgram. Si tratta infatti di ricostruzioni virtuali legate alla realtà. Essa si fonda, quindi, su tecnologie di proiezione, fruite attraverso dispositivi mobili multifunzione, come *smartphone* e *tablet*, specifici, come i Google Glass (MARCIANI 2021, p. 212).

²⁴³ SAGGIO, BORRA 2011.

precedente. Ad esempio, nel caso in cui si opti per una ricostruzione virtuale (VE), si inizia dallo stato reale (RE), si esegue l'analisi dello stato attuale (AR), si passa al restauro/ricostruzione virtuale (AV), si produce una rappresentazione virtuale completa (VE).

L'approccio virtuale alla ricostruzione rischia, come è stato notato, una visione atemporale del patrimonio culturale, cancellando gli effetti dell'invecchiamento e privilegiando un momento originario sui successivi strati di trasformazione. In sostanza nella ricostruzione virtuale «il tempo è stato sottorappresentato»²⁴⁴. L'assenza di temporalità è un fattore che però andrebbe letto come una amplificazione del reale, non come un congelamento del passato. La ricostruzione costituisce un'immagine intermedia, mai esistita, che comunica una molteplicità di informazioni collocate in differenti archi temporali. AR, AV e VE sono infatti strumenti di comunicazione visiva, più efficiente di quella verbale²⁴⁵, utili oltre che al miglioramento della visita, anche alla ricerca, in quanto la visualizzazione di ipotesi ricostruttive elaborate dagli studiosi aiuta gli stessi a verificare e, talvolta, a modificare i risultati raggiunti. Non dimenticando, però, che ricostruire il passato costituisce uno sforzo di elaborazione continua che deve anche tener conto dei nostri pregiudizi “estetici” su di esso, scaturiti da ipotesi interpretative già avanzate da altri studiosi in passato. Esse influenzano le nostre opinioni sulla storia, cosicché diventa difficile immaginare scevri da qualsiasi condizionamento²⁴⁶.

Tornando alla fruizione delle *digital humanities*, i supporti che permettono all'osservatore di accedere ad una realtà “ri-elaborata” sono quei dispositivi che si utilizzano nella vita quotidiana. Smartphone e tablet sono entrati a far parte dello spazio personale, pertanto già dal 2000, con la diffusione di internet, la realtà si è arricchita di ulteriori dimensioni. Nel 1982-84 Gibson ha coniato il termine «cyberspazio» per indicare una rete globale di informazioni. Lo stesso è tornato sul tema nel 2010 aggiornandone la definizione «Il cyberspazio, non molto tempo fa, era un altrove specifico, che visitavamo periodicamente, scrutandolo dal

²⁴⁴ ROSNER 2013, p. 1657.

²⁴⁵ DI PIETRO 2018, p. 118.

²⁴⁶ Su questo tema il Warburg Institut ha lanciato una *call for papers* intitolata *An imagined past: architectural reconstructions and geographical imaginations in the making of Mediterranean history*, la cui conferenza si terrà il 20 e 21 giugno 2022.

mondo fisico familiare. Ora il cyberspazio si è capovolto. Ha colonizzato il fisico»²⁴⁷. Con gli esperimenti in VR degli anni '80 e '90, indossare il casco o gli occhiali voleva dire sostituire lo spazio fisico, ovvero esperire la perdita di coscienza corporea. La prima tecnologia di realtà virtuale costruita al computer applicata ai beni culturali riguardò gli affreschi della basilica di San Francesco ad Assisi. Il progetto, dell'azienda italiana Infobyte, venne presentato all'esposizione di Virtual Reality a Londra nel 1994. Prevedeva l'utilizzo di occhiali grazie ai quali lo spettatore vedeva la cappella nella tridimensionalità e poteva camminarvi all'interno, entrando perfino negli affreschi che diventavano vedute della città di Assisi²⁴⁸.

Dal 2000, con la disattivazione della disponibilità selettiva ai dati satellitari GPS i sistemi di tracciamento sono diventati alla portata di tutti²⁴⁹. L'utilizzo dei nuovi dispositivi mobili personali ha spinto gli studiosi di estetica a riconsiderare le riflessioni di Walter Benjamin sul *medium*. Con questo termine Benjamin intendeva le condizioni tecniche, produttive, sociali, che nel loro evolversi storicamente determinavano inevitabilmente delle trasformazioni profonde nell'esperienza artistica²⁵⁰. In breve per Benjamin il *medium* era lo spazio intermedio che gettava le basi della correlazione tra apparecchiature tecnologiche e esperienza sensibile²⁵¹. Su quest'idea, infatti, si innesta la visione di Marshall McLuhan che considera il medium come una «protesi extrasensoriale del sistema nervoso», non mero strumento di informazione o veicolo neutro, ma attore primario nella modellazione dell'apparato delle nostre facoltà estetico-intellettive²⁵².

Negli anni '80 del Novecento accostare il termine “digitale” a quello di “museo” rimandava esclusivamente all'operazione di digitalizzazione e catalogazione delle opere possedute, dunque rispondeva a un duplice obiettivo scientifico e conservativo²⁵³. Oggi le tecnologie finalizzate a comunicare con più efficacia le

²⁴⁷ JONES 2014, p. 18.

²⁴⁸ <https://sites.google.com/site/antoniopalmacci/Projects/beni-culturali/la-citta-di-giotto>.

²⁴⁹ Ivi, p. 28.

²⁵⁰ BENJAMIN, ed. PINOTTI, SOMAINI 2012, p. 15.

²⁵¹ POMPA 2020, p. 384.

²⁵² Ivi, p. 385.

²⁵³ MARCIANI 2021, p. 213.

informazioni che riguardano luoghi e oggetti d'arte sono ancora scarsamente utilizzate, come dimostrato dal censimento effettuato dall'Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e Attività Culturali del Politecnico di Milano, dal quale emerge che solo il 35% dei musei italiani possiede uno strumento digitale per la visita²⁵⁴. Eppure le realtà ricostruite entrerebbero a pieno titolo nella missione del museo che è, oltre a acquisire, studiare e conservare opere d'arte, quella di comunicarle per «scopi di studio, educazione e diletto»²⁵⁵. La lentezza della diffusione di una tipologia di comunicazione così innovativa deriva soprattutto dalla diffidenza che gli studiosi e gli amministratori museali nutrono verso di essa. Mentre in alcuni casi ne è stato fatto un uso spropositato, sull'onda entusiastica della novità, in altri prevale un atteggiamento di prudenza. Una delle criticità addebitate a questo sistema di comunicazione riguarda la perdita di importanza dell'oggetto in sé. Salvatore Settis descrive il fenomeno:

La nuova esperienza del museo ha bisogno della tecnologia per parlare di storia, privilegia rappresentazioni virtuali della realtà, conferisce alle immagini su uno schermo o su un cellulare un grado di verità e un'intensità di esperienza che non si pongono come equivalenti al contatto con "la cosa vera", vogliono essere superiori a esso. Consentono manipolazioni (per esempio l'ingrandimento di un dettaglio), iterazioni dell'osservazione diretta (anche dopo la visita), archiviazione delle impressioni momentanee, scambi di opinioni via Facebook e simili. L'oggetto d'arte non viene inghiottito da questa realtà virtuale arricchita, ma viene inteso sempre più spesso come il mero innesco di un processo sensoriale e intellettuale che si svolge prevalentemente altrove²⁵⁶.

I nuovi media sarebbero vettori di una costruzione illusoria della realtà a scapito di quella reale, in cui la duplicazione si sostituisce alla riflessione davanti l'oggetto, apportando notevoli vantaggi pubblicitari e economici, in quanto le emozioni suscitate sarebbero più standardizzate e quindi mercificabili²⁵⁷. Tuttavia si tratta di contro-indicazioni non limitate all'utilizzo di AR, AV e VE, ma

²⁵⁴ DI PIETRO 2018, p. 119.

²⁵⁵ Dalla definizione di Museo data dall'ICOM il 24 agosto 2007, nell'ambito della ventiduesima General Assembly, tenutasi a Vienna.

²⁵⁶ SETTIS 2014, p. 73. L'autore offre l'esempio di *Las Meninas* di Velázquez, in cui il 20% dell'esperienza avviene davanti al quadro conservato al Museo del Prado di Madrid, ma l'80% si trasferisce allo smartphone, all'iPad, e una serie di modalità interattive che consentono inedite forme di appropriazione (Ivi, p. 74).

²⁵⁷ Ivi, p. 76.

estendibili a tutti i sistemi di gestione museale. Anche collezioni permanenti e mostre che non utilizzino dispositivi tecnologici possono inciampare, consapevolmente o meno, in percorsi volti esclusivamente al profitto e al successo di massa²⁵⁸. Anzi, AR, AV e VE sono vantaggiosi per quel segmento di pubblico che non possiede le conoscenze e gli strumenti per decodificare un'opera. Offrire al visitatore un'immediata "raffigurazione" delle informazioni e canali di interazione per approcciarsi attivamente ad esse gli permette di comprendere l'opera.

Dall'altro lato, la programmazione che sta alla base delle ricostruzioni in AR, AV e VE scaturisce da un lungo e minuzioso lavoro sulle fonti storiche e grafiche dell'oggetto in esame, spesso non sufficienti o dettagliate per fornire un quadro completo. Il limite di questi progetti, infatti, non dipende dalle possibilità offerte dalle tecnologie, ma dalla disponibilità di informazioni, che si risolve nella disparità profonda tra ricostruzione storica di rigore scientifico e ricostruzione storica finalizzata alla realizzazione di film e videogames, dove c'è una maggiore libertà di movimento. In alcune situazioni la scarsità di informazioni può rivelarsi pericolosa quando si ha intenzione di produrre una realtà ricostruita, perché lo storico, avendo a disposizione strumenti tecnologici tanto potenti, è tentato di "completare" una fonte parziale. Così egli può cadere nell'errore di integrare anche là dove le informazioni non siano verificabili, ma soprattutto dimenticare di diversificare, rendere chiaro, nel risultato finale, ciò che ha un fondamento storico e ciò che deriva da una libera interpretazione²⁵⁹.

Oltre a ciò i progetti di realtà ricostruita sono sottoposti all'obsolescenza che caratterizza tutti i prodotti delle espressioni umane. Una determinata app scritta oggi potrebbe non funzionare più tra qualche decennio, non solo perché cambiano i *device* informatici che la supportano, ma soprattutto perché si modificano le esigenze spettatoriali e la sensibilità comune. Infatti i musei che fondano la gran parte della propria offerta in supporti interattivi trovano difficoltà nel mantenere alto il numero di visitatori dopo il quarto anno dall'apertura, in assenza di costanti investimenti in proposte nuove. Da tutto ciò che usufruisce della tecnologia il

²⁵⁸ Nelle nuove «stanze della meraviglia» sembra impossibile suscitare un'autentica esperienza conoscitiva e «un'adesione critica alla realtà» (ZULIANI 2018, p. 541).

²⁵⁹ ORLANDI 2012, pp. 18-19.

pubblico si aspetta un aggiornamento costante, per essere attratto e sollecitato a tornare in museo²⁶⁰.

²⁶⁰ BALBONI BRIZZA 2018, p. 39.

III CAPITOLO: Progettare la ricontestualizzazione

1. Opere in movimento: restauri e musealizzazione

Nel 1932 il soprintendente di Napoli, Gino Chierici, diede avvio al restauro della chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi, comprese le opere ivi contenute. Le due pale di Mattia Preti ottennero un rintelaggio e una pulitura. Il *San Francesco di Paola* fu restaurato da Ermete Maggio nel suo studio a Palazzo Bivona, in Largo Ferrandina a Chiaia; la *Madonna di Costantinopoli e santi* da Pasquale Chiariello, presso l'Istituto di Belle Arti di Via Costantinopoli. Conclusi i lavori, le tele ritornarono nei rispettivi altari ad opera degli stessi restauratori²⁶¹.

Gino Chierici, soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna della Campania dal 1924 al 1935, diede avvio ad un'ampia operazione di restauro di opere e architetture napoletane²⁶². In quel decennio Napoli fu interessata da una serie di interventi statali volti alla risoluzione di annosi problemi finanziari e sociali. È lo stesso Chierici a descrivere in poche righe il rinnovato fervore culturale del territorio, all'indomani dei finanziamenti concessi alla Soprintendenza dalla neonata istituzione dell'Alto Commissariato:

è da segnalare, avanti tutti, l'Alto Commissariato per la provincia di Napoli che con perfetta comprensione dell'importanza di una rinascita di Napoli, ha concesso i mezzi per molti fra i maggiori restauri dei monumenti cittadini [...] Il Banco di Napoli si è addossato tutte le spese per il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina; il Provveditorato alle opere pubbliche della Campania ha dato i mezzi per consolidare e ripristinare l'appartamento di rappresentanza della Reggia di Caserta ed ha contribuito al restauro del Duomo di Caserta Vecchia; i cittadini e le Amministrazioni Comunale e Provinciale di Salerno hanno concorso al restauro della Cattedrale; la Commissione archeologica della provincia di Salerno si è assunta le spese per il ripristino del campanile e del chiostro del Paradiso di Amalfi²⁶³.

All'inizio del Novecento il Piano di Risanamento incise profondamente sulla città di Napoli, con la distruzione di uno stratificato tessuto edilizio e di molte

²⁶¹ Archivio del Museo Nazionale di Capodimonte (d'ora in poi AMC), *S. Agostino Scalzi*. S. Aniello Maggiore a Caponapoli, fasc. OA-1 76.

²⁶² AMORE 2011, p. 35.

²⁶³ Ivi, p. 36, nota 28.

chiese²⁶⁴. Con l'insediamento di Chierici si provvide a sviluppare una maggiore attenzione ai contesti artistici di particolare pregio, nonché al paesaggio. La sua azione si inseriva nel clima di riscoperta e valorizzazione delle radici culturali che caratterizzavano ciascun territorio dello stato italiano, promosse con l'avvento del fascismo. Il restauro nel 1932 delle due pale d'altare del Preti costituì il risultato di un rinnovato interesse per la rifondazione degli studi sull'arte napoletana, già tentata con *l'Esposizione artistica di Napoli* del 1877, allestita nell'Accademia di Belle Arti, dove nella *Sala dell'arte antica* figuravano cinque suoi dipinti [fig. 98]. Questa mostra ebbe il merito di rendere più chiara la necessità di applicare un approccio scientifico allo studio della pittura e della scultura napoletana, che sarebbe stato possibile svincolandosi dall'opera, fino ad allora fondamentale, del De Dominicis «sprovvista di fondamento storico e critico» e «ripiena di invenzioni più o meno romantiche»²⁶⁵. Ancora nel 1911, in occasione della *Mostra del Ritratto italiano*, tenutasi in Palazzo Vecchio a Firenze, la scuola napoletana di Sei e Settecento era «la più ignorata»²⁶⁶. Vennero esposti un gruppo di ritratti di Bonito, Giordano, Solimena e Ribera²⁶⁷. Solo nel decennio successivo, nel 1922, si iniziò a dare risalto a Mattia Preti, quando alla *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti*, ne vennero presentati quattordici dipinti²⁶⁸. Il *San Francesco di Paola* venne incluso, appena restaurato, nella *Mostra della pittura napoletana del '600 – '700 – '800*, allestita in Castel Nuovo a Napoli nel 1938. Si trattava della prima grande esibizione dell'arte napoletana, promossa da Ugo Ojetti, che volle onorare con spazio ben più ampio e prestigioso rispetto alla sezione napoletana che aveva realizzato nella mostra fiorentina²⁶⁹. Tra i

²⁶⁴ Ivi, p. 39.

²⁶⁵ FRIZZONI 1878.

²⁶⁶ Parole che il curatore della mostra, Ugo Ojetti, utilizzò nella presentazione (ZEZZA 2019, p. 251, nota 13).

²⁶⁷ Un lussuoso catalogo della mostra fu pubblicato solo nel 1927: *Il ritratto italiano da Caravaggio a Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel 1911*, con prefazione di Ugo Ojetti (GIOMETTI, CERTINI 2019).

²⁶⁸ *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento. Catalogo*, 1922, pp. 147-149. Si veda lo studio condotto da MUCCIANTE, POLICICCHIO, STILLITANO 2019.

²⁶⁹ CAUSA 2013, p. 53.

seicentonovantasei dipinti esposti, undici erano del Preti, collocati nella Sala dei Baroni del Maschio Angioino. In sala erano disposte «una sequenza fulminante di isole monografiche (Ribera, Preti, Giordano e Cesare e Francesco Fracanzano)»²⁷⁰. Il *Convito di Baldassarre* (1688, Museo di Capodimonte) fu inserito nel cinegiornale Luce che dava notizia dell'inaugurazione della mostra al cospetto del re Vittorio Emanuele III, dei principi di Piemonte e della duchessa d'Aosta madre [fig. 93]. La ripresa video dei dipinti napoletani proiettati nei cinema e nelle piazze contribuì a svincolare l'arte napoletana dal suo territorio per essere ammirata da una platea più estesa. Il carattere del filmato non era esclusivamente finalizzato a riprendere le opere, piuttosto l'atmosfera dell'inaugurazione, sottolineata da una musica “in crescendo” e dalla cronaca in stile radiofonico, rivestendo l'evento di un ruolo ideologico e istituzionale²⁷¹. Da quel momento gli studi su Mattia Preti si moltiplicarono. Fu merito di Roberto Longhi averne dato l'avvio, con la pubblicazione su *La Voce* nel 1913 di un lungo articolo [fig. 94] che tracciava le coordinate stilistiche del pittore, sia in relazione alla pittura italiana, che in contrapposizione a quella riberesca-napoletana²⁷²:

Mattia Preti, terzo fra i geni pittorici del '600 italiano, non comprende meno Caravaggio che Caracciolo nelle fondazioni dell'arte propria [...]. Onde formatosi – contro le comuni asserzioni – in ambiente artistico prettamente meridionale si volge con le forze a punto del suo genio a risollevar l'arte napoletana dal disastro che la funesta da tempo. La peste vien più tardi, del '56; ma io parlo della venuta e dell'attività napoletana di Giuseppe Ribera.

Con la riscoperta di Preti «salvatore della pittura napoletana, che [...] è quasi quanto dire della pittura italiana» Longhi gli diede un'importanza tale che non poteva passare inosservato. Le sue entusiastiche considerazioni posero l'attenzione anche sul patrimonio ecclesiastico napoletano: «Gli scomparti della nave mediana di San Pietro a Majella di Napoli, diventeranno, speriamo presto, qualcosa di più che le stanze di Raffaello». Un'esplicitazione che sovvertì la generalizzata, granitica ammirazione per l'arte rinascimentale. L'esposizione fiorentina del 1922 fu commentata da Francis Haskell «*comme la plus importante*

²⁷⁰ Ivi, p. 229.

²⁷¹ CASINI 2016, p. 415.

²⁷² LONGHI 1913.

de tout le XXe siècle»²⁷³ poiché ebbe il merito di rinnovare la percezione del pubblico sull'arte del XVII secolo. Lo stesso Preti divenne, insieme ad Annibale Carracci, Poussin e Ribera, fonte di ispirazione per gli artisti contemporanei, come Ardengo Soffici²⁷⁴.

Nell'immediato Dopoguerra, la *Mostra di bozzetti napoletani del '600 e del '700*, allestita nel 1947 nel Museo della Certosa di San Martino a Napoli, ebbe il merito di nobilitare le fasi preparatorie dei dipinti dei grandi artisti. I due bozzetti di Preti, campione per le sette porte della città di Napoli, costituirono una testimonianza preziosa degli affreschi perduti, ad eccezione di quello in Porta San Gennaro. La nota del cataloghino evidenzia:

mentre il gruppo della Madonna e dei Santi ripete, nel comporsi, uno schema abituale, la scena terrena trova nuove e più intime vibrazioni [...]. Viscida e pesante grava l'atmosfera mortifera, lontano il paesaggio rabbrivisce a livide bave di luce; piena traduzione formale di un'altissima fantasia drammatica²⁷⁵.

La seconda grande mostra sulla pittura napoletana si tenne a Palazzo Reale nel 1954, intitolata *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, curata da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Fu una delle mostre definite «povere ma belle»²⁷⁶, cioè contenute ma con un solido impianto scientifico, volte a far conoscere il patrimonio culturale della regione. Il modello della grande rassegna fondata sui prestiti venne sostituito da una valorizzazione delle opere già presenti in collezione, abbinata alla crescente consapevolezza del rischio che correavano le opere in viaggio. L'introduzione al catalogo, scritta dal presidente dell'Azienda Autonoma di Turismo, Tommaso Leonetti, si soffermava efficacemente su questa intenzione²⁷⁷:

non si è voluto fare ricorso ai grandi musei italiani e stranieri al fine di evitare, ove la necessità non sia imprescindibile, i viaggi delle opere d'arte sempre pericolosi e spesso causa di gravi danni ai preziosi esemplari e di impegnare le energie alla valorizzazione del grandissimo e ancora troppo poco conosciuto patrimonio delle chiese napoletane.

²⁷³ HASKELL 2002, p. 172.

²⁷⁴ ROLFI OŽVAD 2013, p. 33.

²⁷⁵ R. CAUSA 1947, p. 38.

²⁷⁶ S. CAUSA 2013, p. 91.

²⁷⁷ LEONETTI 1954, p. 6.

La mostra si configurò quindi come un mosaico di culti mariani affermatasi a Napoli. Di Mattia Preti fu scelta la *Madonna di Costantinopoli e santi*, che racchiudeva immagine e culto, trattandosi di un'icona/ex-voto.

Finalmente, nel 1957, il nuovo allestimento del Museo di Capodimonte diede per la prima volta ai dipinti pretiani un aspetto inedito, come parte di una storia delle forme, da studiare e catalogare [fig. 95]. Il progetto, realizzato dall'architetto Ezio Bruno de Felice e diretto dal soprintendente Bruno Molajoli, fu approvato nel 1949 dal Ministero della Pubblica Istruzione che trasferì nell'ex reggia la Pinacoteca, costretta nel 1806 negli spazi insufficienti del Museo Nazionale (oggi Museo Archeologico Nazionale). Molajoli sposò le più moderne caratteristiche museografiche, che espose chiaramente nel testo che segue²⁷⁸:

Un'unica tonalità neutra – scrive Molajoli – nella tinta delle pareti: la suddivisione di queste nel senso dell'altezza, per conseguire il duplice scopo di meglio proporzionare lo spazio attorno ai dipinti e di adottare per essi un pratico sistema di sospensione senza chiodi; l'uniformità della nuova pavimentazione in quadroni di cotto; la doppia schermatura per la fusione e la direzione della luce irrompente dalle grandi finestre...; l'utilizzazione delle bianche superfici curve delle volte per la riflessione dell'illuminazione elettrica installata sui cornicioni;...una sala di sosta con finestra e balcone sul panorama di Napoli, nel punto di passaggio dalla "Galleria dell'800" all'Appartamento-Museo, vale a dire sulla metà del percorso totale; rappresentano tutto quanto poteva escogitarsi per meglio adattare la forma del vecchio edificio alla nuova funzione.

Nel 1970 la *Madonna di Costantinopoli e santi* lasciò per la prima volta Napoli in occasione dell'esposizione inaugurata a La Valletta, *The order of St. John in Malta*, dedicata alla storia dell'ordine dei Cavalieri di Malta, con un significativo sottotitolo, *with an exhibition of paintings by Mattia Preti, painter and knight*. L'antologia pretiana ideata a Malta spinse il soprintendente, Raffaello Causa, a procedere a un nuovo restauro della *Madonna di Costantinopoli e santi*, ricoperta di uno spesso strato di vernice alterata e ossidata e bisognosa di una rifoderatura²⁷⁹. L'operazione, che richiese anche la stuccatura nelle lacune e l'integrazione pittorica, ad opera di Antonio De Mata, si concluse il 2 luglio

²⁷⁸ LUCÁ DAZIO 1995, p. 68, nota 10.

²⁷⁹ AMC, S. Agostino Scalzi. S. Aniello Maggiore a Caponapoli, fasc. OA-1 76, *Perizia* 48/81, *Relazione di progetto* n. 24, 8 ottobre 1969.

1970²⁸⁰. Nella prefazione al catalogo Raffaello Causa sottolineò la portata sull'isola del «*monumental baroque style*» del pittore, funzionale all'esaltazione dell'Ordine di San Giovanni, e ne aumentò il prestigio considerando le sue opere «*the zenith in the development of the baroque style in Italy*»²⁸¹. L'allestimento, che comprendeva opere anche di altri importanti artisti tra i quali Caravaggio, mirava a una preminenza del Preti e della sua evoluzione stilistica. Opere provenienti da Napoli, Taverna e da altre località italiane e europee evidenziavano l'eclettismo del pittore il cui percorso fu purtroppo offuscato dalla divisione per materiale delle opere presenti in mostra. Infatti dipinti e disegni figuravano separati nel Palazzo Magistrale e nella Concattedrale di San Giovanni²⁸². L'abbinamento della *Madonna di Costantinopoli e santi* ai bozzetti per le porte di Napoli costituì l'unico nucleo tematico extra-stilistico dell'esposizione.

Dal 1980 le due tele, come già detto più volte, a seguito del terremoto del 23 novembre, lasciarono definitivamente la chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi per essere messe al sicuro e restaurate presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Campania. Il supplemento a *Bollettino d'arte*, del 1982, dedicato al *Sisma 1980. Effetti sul patrimonio artistico della Campania e della Basilicata*, riporta, divisi per provincia e per settore, tutti i beni mobili e immobili danneggiati o distrutti dal tragico evento. Sant'Agostino degli Scalzi

ha subito danni di notevole rilievo, in particolare nelle parti più deboli strutturalmente e che già nel passato avevano imposto la necessità di interventi di restauro statico [...]. La volta, con gli stucchi eseguiti su disegno del Conforto prima del 1630 e da S. Fajella dal 1634 al 1637, ha subito la caduta di numerosi frammenti con l'apertura di lesioni longitudinali e trasversali estendibili anche all'estradosso²⁸³.

La nota prosegue con l'elencazione delle numerose opere rimosse il 1 dicembre 1980, concludendosi con un lapidario «Inagibile». Le tele di Agostino Beltrano, nelle pareti laterali della Cappella Schipano, vennero divise. Il *San Girolamo* ottenne un restauro nell'immediato dopo-terremoto²⁸⁴ e poi posizionato nei

²⁸⁰ Ivi, *Verbale di ultimazione*.

²⁸¹ CAUSA 1970, pp. 19-20.

²⁸² LEVEY 1970.

²⁸³ *Bollettino d'arte*, 1982, p. 42.

²⁸⁴ AMC, *S. Agostino Scalzi. S. Aniello Maggiore a Caponapoli, S. Agostino degli Scalzi Esercizio finanziario 80 Capitolo 2113, Perizia di spesa 48/81*, 4 luglio 1981.

depositi della Soprintendenza, mentre il *San Nicola da Tolentino* fu depositato presso la Basilica dell'Incoronata del Buonconsiglio a Capodimonte²⁸⁵. Attualmente il primo è esposto nel Museo Diocesano di Napoli, il secondo è stato collocato nello spazio della Cappella Schipano originariamente destinato al *San Francesco di Paola* del Preti.

Solo nel 1998 il Ministero per i Beni e le Attività Culturali finanziò i restauri di Sant'Agostino degli Scalzi il cui stato di avanzamento veniva considerato positivamente nel 2003²⁸⁶.

2. Storia e informatica: KatatexiLux di Amelia

L'azienda individuata per questo Dottorato PON è Progetto KatatexiLux, con sede in Amelia (provincia di Terni). Nata nel 2002, produce applicazioni informatiche legate ai beni culturali, così si propone di «realizzare il sogno di Raffaello: quello della ricostruzione del mondo antico unendo le competenze dello storico a quelle dell'artista, coniugando la ricerca della qualità scientifica, da un lato, alla capacità di emozionare, dall'altro»²⁸⁷. Architetti e informatici lavorano alla ricostruzione di contesti storico-artistici perduti o compromessi e a strumenti in grado di informare, emozionare, stimolare i visitatori di musei, di parchi archeologici, di itinerari urbani e extra-urbani. I processi di ricostruzione a monte dei progetti affidati alla KatatexiLux richiedono un tempo di studio necessario a coagulare contenuti informativi e godibilità. Alcune indicazioni vengono fornite dai committenti, che possono essere enti pubblici o privati; altre si palesano nel corso delle fasi esecutive. Ogni singola scelta ricostruttiva è il frutto di un'attenta riflessione, che talvolta deve districarsi tra differenti ipotesi interpretative.

Dal 2005 il gruppo collabora con la cattedra di Storia dell'architettura e dell'urbanistica antica e medioevale della Facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma, e dal 2007 lavora con l'Istituto per le Tecnologie Applicate ai Beni Culturali del CNR. Collaborazioni che hanno creato un proficuo scambio tra studiosi e informatici, concretizzatosi in numerosi prodotti, alcuni acquistati

²⁸⁵ AMC, *S. Agostino Scalzi. S. Aniello Maggiore a Caponapoli*, OA-1 76, 1 ottobre 2003.

²⁸⁶ AMC, *S. Agostino Scalzi. S. Aniello Maggiore a Caponapoli*, OA-1 76, 28 aprile 2003.

²⁸⁷ <https://www.katatexilux.com/new-page>

dalla RAI. Molti di questi riguardano l'archeologia classica romana (*Ameria, Domus Transitoria, Claudium, Castro Pretorio, Cerveteri-Tarquinia, Roma nel Basso Impero, Palatino, Pompei – The Infinite Life, Tempio di Serapide, Villa Adriana, The Nero Files, Ostia Antica, Ercolano*).

Due progetti realizzati dalla KatatexiLux mostrano una funzionalità coerente al tema affrontato in questa sede. Il primo riguarda un evento che, per la verità, non richiede l'utilizzo di *device* personali, ma restituisce in maniera complessiva elementi artistici perduti. Si tratta di *Santa Maria Antiqua – Mostra Multimediale (2016)*. In occasione della riapertura straordinaria della chiesa medievale al foro romano, i curatori, Maria Andaloro, Giulia Bordi e Giuseppe Morganti, hanno affidato all'azienda amerina la creazione di tre video esplicativi delle differenti fasi di decorazione pittorica della chiesa e dei restauri susseguitisi nel corso del Novecento. Ma l'aspetto più interessante della mostra multimediale riguarda le due cappelle laterali dell'edificio. Infatti, grazie agli studi di quasi un secolo e le evidenze archeologiche, è stato possibile ripristinare i rivestimenti in marmo (*opus sectile*) della seconda metà del IV secolo e le porzioni mancanti di affresco. La KatatexiLux ha elaborato i risultati delle ricerche scientifiche in chiave immersiva attraverso il *videomapping*, tecnica che permette di proiettare sulla parete interessata le parti mancanti. In questo modo il visitatore ha vissuto un'esperienza avvolgente [fig. 96]. La proiezione, tuttavia, era stata programmata per attivarsi e disattivarsi in periodi ciclici di tempo, così da lasciare che il visitatore potesse visionare sia le condizioni attuali dell'ambiente, sia quelle originarie. Il *videomapping* risulta di grande impatto emozionale, che non esclude l'adesione a un rigore scientifico. Anzi è utile a comprendere meglio il valore del proprio corpo in uno spazio ricostruito fino a quel momento solo in *rendering*.

L'ultimo progetto dell'azienda si avvicina a quello realizzato in questo dottorato. Si intitola *Grand Tour by KatatexiLux*. Nato in piena pandemia Covid-19, è una «visita guidata potenziata»²⁸⁸. Al costo di 1,00 euro la piccola confezione contiene auricolari usa e getta e un QRcode grazie al quale i visitatori potranno scaricare i relativi contenuti sui propri dispositivi mobili. Viene favorito il sistema personale a scapito dei dispositivi di guida riutilizzati dai visitatori, pericolosi per la trasmissione del virus [fig. 97]. *Grand Tour* si configura come una vera e propria

²⁸⁸ <https://www.katatexilux.com/grand-tour-by-katatexilux>



96. Roma, Santa Maria Antiqua, videomapping realizzato da Katatexilux per la mostra di *Santa Maria Antiqua. Tra Roma e Bisanzio* 2016.



97. 98. Katatexilux, *Grand Tour*, presentazione dell'app.



visita guidata che contiene e integra varie tecnologie: audioguide multimediali smart, applicazioni multimediali di realtà aumentata e realtà virtuale, applicazioni interattive, contenuti multimediali. Utilizzato in luoghi chiusi, come musei e spazi espositivi, si avvale di sensori di prossimità per rilevare la presenza di oggetti nelle immediate vicinanze. L'utente riceverà le informazioni dell'oggetto rilevato sul proprio supporto mobile, consultando le *slides* e ascoltando l'audioguida multimediale. L'elemento innovativo dell'applicazione è la possibilità di visualizzare con video e immagini 3D a 360° le ricostruzioni di edifici e oggetti antichi, fornendo un confronto diretto tra ciò che si presenta e ciò che è ricostruito, inquadrando col proprio *smartphone* il sito di interesse [fig. 98].

In considerazione di questi e altri progetti, si è convenuto che il modo migliore per riportare i dipinti di Mattia Preti nella chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi, in una modalità "partecipativa", fosse la costruzione di un'applicazione per *smartphone*. Alla base della scelta c'è il tentativo di ri-agganciare le opere in museo nel proprio contesto originale, fornendo all'utente uno strumento facile e immediato di visualizzazione. Il *target*, l'elemento che attiva le funzionalità dell'applicazione, sono i quadri stessi. Scaricare l'app, aprirla e inquadrare il dipinto sono azioni consequenziali e istintive che si basano sull'oggetto, l'opera, appunto, e aggiungono la realtà ricostruita.

3. Struttura dell'app

L'app si apre con il dettaglio dell'incoronazione di santa Rosalia, di *Santa Maria di Costantinopoli e santi* [fig. 99]. Nel menù compare il sottotitolo «Dal Museo di Capodimonte alla chiesa di Santa Maria della Verità a Napoli» e due opzioni «Santa Maria di Costantinopoli», «San Francesco di Paola» [fig. 100]. Ognuna ha a sua volta due scelte. La prima è comune, «Il contesto», e fa uso di realtà aumentata [fig. 109]; la seconda differisce, in quanto ne mette in rilievo le peculiarità storiche e sociali, facendo uso di realtà virtuale: «Una nuova icona» per la prima, «Cappella privata o galleria pubblica?», per la seconda [fig. 101-102].

«Il contesto» permette di inquadrare l'opera e di ottenerne la collocazione in cappella, mediante realtà aumentata [figg. 131-133].



99. *Mattia Preti ricontestualizzato, immagine d'apertura.*

100. *Mattia Preti ricontestualizzato, menù principale.*



101. *Mattia Preti ricontestualizzato, menù Santa Maria di Costantinopoli.*

102. *Mattia Preti ricontestualizzato, menù San Francesco di Paola.*

«Una nuova icona» e «Cappella privata o galleria pubblica?» sono dotate di un tasto tramite il quale si avvia il video, che fornisce informazioni e fa uso delle stimolazioni della *visual literacy*.

«Una nuova icona» presenta l'immagine frontale del dipinto di *Santa Maria di Costantinopoli e santi*. Nel box sottostante scorrono le informazioni sul dipinto e sulla sua genesi [fig. 103]. Al minuto 00:53 si inizia con la selezione del putto con il cartiglio esplicativo e a seguire degli altri personaggi [fig. 104]. Al minuto 01:19 appare il confronto con la *Madonna di Costantinopoli* dell'omonima chiesa napoletana [fig. 105]. Al minuto 02:39 si pone il confronto con l'affresco dipinto dallo stesso Preti in Porta San Gennaro e con i bozzetti per le porte di Napoli, esposti nel Museo di Capodimonte [figg. 106-107]. Infine si informa dei due dipinti laterali della cappella.

«Cappella pubblica o galleria privata?» offre una visione a 360° della chiesa, ruotando il dispositivo in tutte le direzioni [figg. 108-112]. All'attivazione del video inizia una generica presentazione della cappella [figg. 113-114]. Al minuto 00:40 lo spazio si adombra e rimane in evidenza il *San Francesco di Paola* [fig. 115] e, a seguire, la stessa operazione funziona per le tele laterali di Agostino Beltrano, *San Girolamo* [fig. 116] e *San Nicola da Tolentino* [fig. 117]. Al minuto 01:08 appare il confronto tra l'altare e il frontespizio di *Descrizione della padronanza di S. Francesco di Paola nella città di Napoli; e della festività fatta nella Traslazione della Reliquia del suo Corpo dalla Chiesa di S. Luigi alla Cappella del Tesoro del Duomo*, di Giulio Cesare Capaccio [fig. 118]. L'ambiente ritorna in chiaro e si procede alla spiegazione del dipinto del Preti. Al minuto 03:02 l'ambiente si scurisce nuovamente per illuminare gli elementi architettonici correlati alla pala [figg. 119-120]. Lo stesso avviene al minuto 03:32 per gli stemmi presenti in cappella [figg. 121-123] e al minuto 03:41 per i ritratti della famiglia Schipano posizionati sulla destra [fig. 124]. La narrazione termina con l'illuminazione totale della cappella.

L'app può essere utilizzata in Museo o in qualsiasi altro luogo. Per l'avvio della realtà aumentata basta inquadrare con la fotocamera dello *smartphone* un'immagine, anche cartacea, dei due dipinti del Preti.

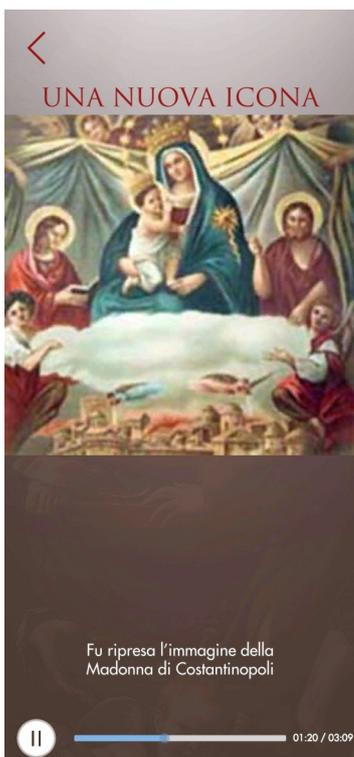
Il fruitore può quindi spostarsi nello spazio solo per le funzioni di realtà virtuale, mentre rimane vincolato al *target* per quelle in realtà aumentata.



103. *Mattia Preti ricontestualizzato*, informazioni sul dipinto.



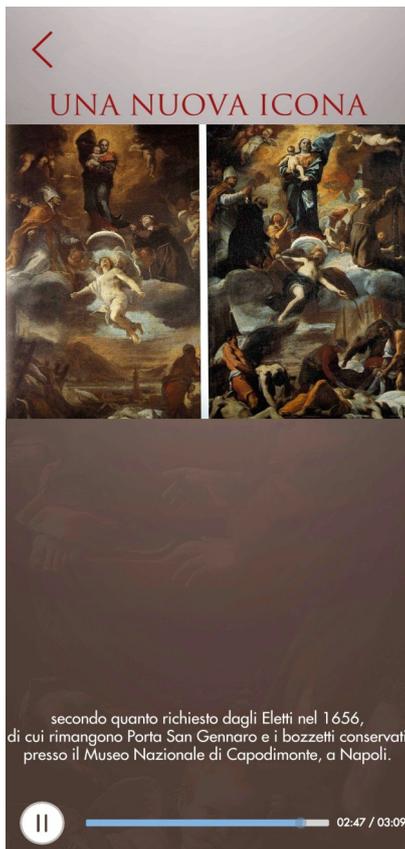
104. *Mattia Preti ricontestualizzato*, selezione del dettaglio e spiegazione.



105. *Mattia Preti ricontestualizzato*, confronto con l'icona della Madonna di Costantinopoli.



106. *Mattia Preti ricontestualizzato*, confronto con Porta San Gennaro.



107. *Mattia Preti ricontestualizzato*, bozzetti per le porte della città di Napoli.



108. 109. 110. *Mattia Preti ricontestualizzato*, ricostruzione in realtà virtuale di Santa Maria della Verità-





111. *Mattia Preti ricontestualizzato*, ricostruzione in realtà virtuale



112. *Mattia Preti ricontestualizzato*, ricostruzione in realtà virtuale di Santa Maria della Verità.



113. 114. *Mattia Preti ricontestualizzato*, informazioni sulla Cappella Schipano con ricostruzione in realtà virtuale.

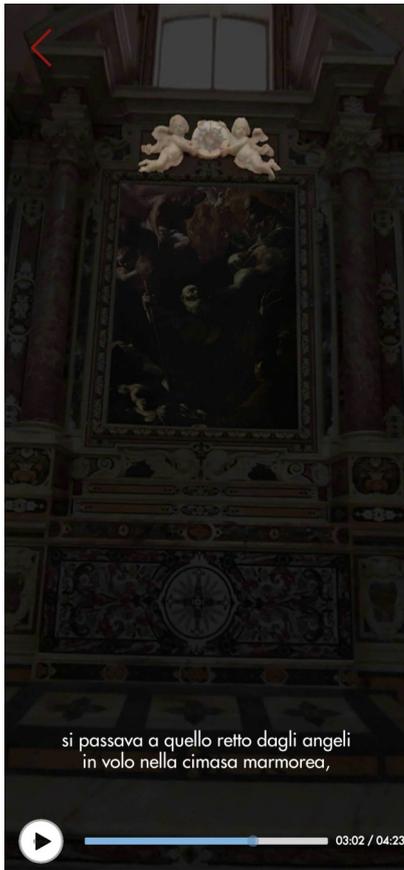


Mario Schipano spese 900 ducati per rivestire la cappella di marmi

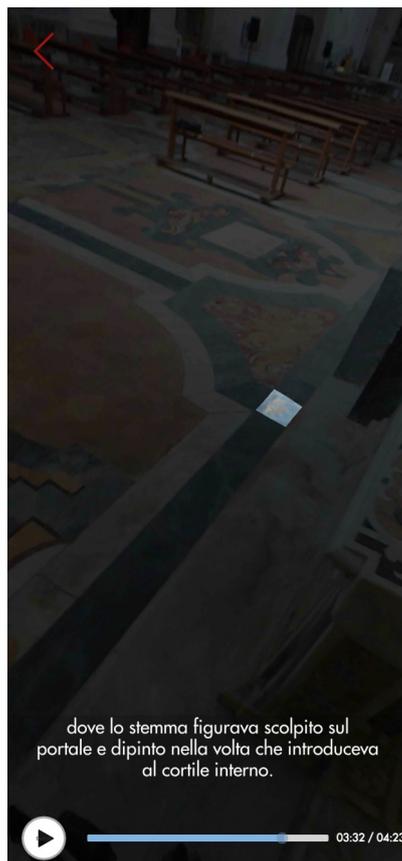
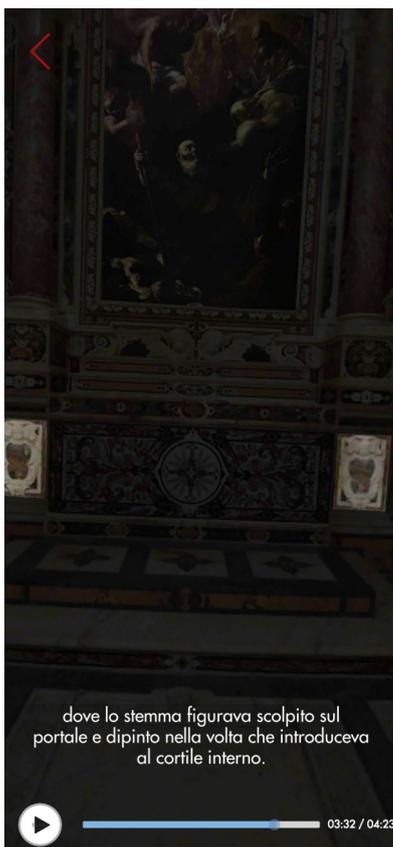


115. 116. 117. 118. *Mattia Preti ricontestualizzato*, selezione e spiegazione di contenuti in realtà aumentata.





119. 120. 121. 122. *Mattia Preti ricontestualizzato*, selezione e spiegazione dei contenuti in realtà virtuale.





123. 124. *Mattia Preti ricontestualizzato*, selezione e spiegazione dei contenuti in realtà virtuale.



125. 126. *Mattia Preti ricontestualizzato*, campagna fotografica della Cappella Schipano.

4. Processo di realizzazione dell'app

Costruire un'app per beni culturali implica una attenta e dettagliata ricerca storico-artistica preliminare. I due capitoli precedenti, in questa tesi, espongono il processo graduale di acquisizione di informazioni e di presa di coscienza di ciò che è andato perduto, ciò che può ricostruirsi e ciò che può essere solo immaginato.

La fase successiva richiede la misurazione e la campagna fotografica degli ambienti che si intende ricostruire. Le foto della Cappella Schipano e della Cappella Rovegno sono state eseguite in un primo pomeriggio del mese di giugno 2020. La Cappella Schipano era illuminata dal finestrone sommitale, ma la luce era schermata da un vetro opaco. La Cappella Rovegno era illuminata dalla luce proveniente di fronte. Non è stato utilizzato alcun apparecchio a illuminazione elettrica, né sono state accese le lampade della chiesa.

La misurazione degli spazi si è svolta in due momenti: *in loco* e in studio. Negli angoli esterni delle tombe terragne collocate innanzi entrambe le cappelle ho applicato due *marker* (base e altezza) e le ho misurate. Le lastre terragne hanno una forma regolare, rettangolare, più facile da rilevare [fig. 125]. In studio il *software* ha riconosciuto nelle fotografie i marker e, con l'immissione delle misure delle lastre, ha calcolato in automatico la larghezza e l'altezza delle cappelle.

La fotocamera utilizzata è stata una Nikon D7000, sensibilità ISO-100, con tempo di esposizione 1.6 secondi e distanza focale 24 mm. Per la ricostruzione in 3D occorre un numero tale di fotografie da avere una visione completa degli spazi.

Per la visione esterna, frontale, delle cappelle, dai profili esterni delle lesene, è stata applicata al pavimento una striscia di carta centimetrata, sulla quale sono stati segnalati intervalli di 50 cm, utile a far scorrere la fotocamera con cavalletto. Per la visione interna la stessa operazione applicando la striscia centimetrata a ridosso della balaustra. Le fotografie sono state scattate con orientamento verticale, dal pavimento fino alla volta, attenti a far sì che l'immagine successiva avesse la sua parte inferiore sovrapponibile a quella superiore dell'immagine

precedente [fig. 126]. La cappella è stata fotografata per strisce verticali. Ogni striscia, composta quindi di più foto, è stata realizzata scorrendo sui punti segnalati della striscia centimetrata, quindi ogni 50 cm.

Questo procedimento ha permesso di realizzare la ricostruzione in realtà aumentata. Invece, per la realtà virtuale, è stata utilizzata una fotocamera a 360°, nello specifico una Samsung Gear 360. Collegata con bluetooth allo *smartphone* e collocata su un cavalletto, questa particolare fotocamera, dalla forma sferica, ha catturato l'immagine nella sua tridimensionalità. Si è ottenuta una foto che comprende due immagini sferiche dello spazio, le quali mostrano un evidente effetto bombato [fig.127], quindi allineate in un'unica foto rettangolare con un'elaborazione successiva.

In studio, tutte le foto sono state riversate in PhotoScan, un *software* di fotogrammetria che realizza modelli 3D da foto fisse.

Una volta inserite il programma ha elaborato le foto in quattro tempi [fig. 128]:

- 1) ha allineato le foto cercando i punti in comune sulle fotografie, così da generare una “nuvola sparsa di punti”, che rappresenta i risultati di allineamento delle foto;
- 2) nella seconda fase il *software* ha costruito la “nube densa di punti”;
- 3) poi è passato alla costruzione della “mesh” (geometria ricostruita) poligonale 3D ottenuta dal calcolo delle misure rilevate dalla superficie dell'oggetto fotografato. In questa fase PhotoScan ha eseguito delle correzioni rimuovendo le componenti staccate e riempiendo i buchi;
- 4) infine la “mesh” è stata utilizzata per la generazione di orthofoto;
- 5) nella modalità orthofoto la superficie dell'oggetto è stata divisa in parti piane e in parti verticali;
- 6) ha seguito la modalità Mapping per Orthofoto in cui tutta la superficie dell'oggetto viene strutturata in proiezione ortogonale.

Il sistema operativo scelto per l'app è Android, sviluppato da Google, poiché è il più diffuso al mondo.

L'interfaccia, che si configura come lo schermo sul quale sono posizionati i comandi, ha come immagine di fondo il dettaglio dell'incoronazione di Santa



127. Fotografia con Samsung Gear 360°.



128. Elaborazione informatica della Cappella Rovigno.

Rosalia proveniente dalla *Madonna di Costantinopoli e santi*. In questa fase si è optato per un dettaglio che potesse mostrare la qualità pittorica dell'opera.

Il font utilizzato per i titoli e i sottotitoli è Cizel Regular. Il titolo dell'app appare in bianco sulla copertina, in rosso con sottotitolo in nero nel menù principale. Per i titoli delle differenti sezioni si è optato per un font Calibri, in bianco. Nel menù principale e nelle schermate dedicate alle singole opere il tema di fondo viene opacizzato da una superficie marrone.

Nell'ambito della *Visual Literacy* le selezioni dei dettagli sono state realizzate con Photoshop, selezionando con strumento apposito la figura di riferimento e scontornandola dal resto dell'immagine. Successivamente la figura ritagliata è stata illuminata in contrasto col fondo, che è stato scurito.

5. Comunicare le immagini: la Visual Literacy

La *Visual Literacy* fu definita da John Debes, fondatore della *International Visual Literacy Association*, nel 1969 come²⁸⁹:

un gruppo di competenze visive che l'essere umano può sviluppare guardando, integrandole con le altre esperienze sensoriali. L'evoluzione di queste capacità è fondamentale per il normale decorso dell'apprendimento umano. Queste abilità permettono all'individuo di discriminare e interpretare azioni, oggetti, simboli (naturali o artificiali) di natura visiva che incontra nell'ambiente circostante. Attraverso l'uso creativo di queste competenze la persona è in grado di comunicare con gli altri e di comprendere e gioire dei capolavori della comunicazione visiva.

La definizione di Debes stabilì la nascita di numerosi filoni di ricerca che hanno pervaso le più differenti discipline determinando altrettante nuove e più specifiche definizioni. Infatti un metodo universale di comunicazione attraverso la *Visual Literacy* non è stato individuato, poiché ogni disciplina necessita di un adattamento alle proprie caratteristiche strutturali. Cosicché l'enunciazione di *Visual Literacy* si è moltiplicata in proporzione a quanti se ne sono serviti per i

²⁸⁹ DEBES 1969.

più differenti scopi²⁹⁰. Quindi non esiste una teoria delineata e precisa dell'argomento²⁹¹.

Ralph Wileman nel 1993 definì la *Visual Literacy* come «abilità di leggere, interpretare e capire informazioni presentate in immagini pittoriche o grafiche». L'autore di *Visual Communicating* parla di «pensiero visivo» capace di trasformare concetti in figure che comunichino contenuti²⁹². Le immagini, quindi, acquisiscono il compito di riconvertire le figure in concetti, cioè in nuclei di significato che possano essere compresi da un vasto pubblico di spettatori. Il procedimento di acquisizione dell'immagine, come atto iniziale di questo percorso, è stato enunciato efficacemente da Michael Baxandall, in relazione ai dipinti²⁹³:

quando ci troviamo di fronte a un quadro percepiamo dapprima molto rapidamente un'idea generale del tutto, che però non è ben definita; e, dato che la visione è più acuta e precisa sull'asse della fovea, muoviamo gli occhi sulla superficie del quadro, esplorandolo in una successione di rapide memorizzazioni. In effetti, il movimento dell'occhio cambia andatura con il procedere dell'esplorazione di un oggetto. All'inizio, mentre ci stiamo procurando i nostri punti di riferimento, lo sguardo si sposta non solo più velocemente, ma anche più ampiamente; poi lentamente si riduce a una media di quattro o cinque movimenti al secondo e a passaggi tra i tre e i cinque gradi; in tal modo gli elementi osservati effettivamente si sovrappongono consentendo una coerenza di registrazione.

Chi invece si è preoccupato di ricercare un approccio adatto all'arte nella complessità dei suoi *media* è stato Taylor²⁹⁴. Nel suo metodo di comprensione dell'opera c'è la divisione degli elementi costitutivi dalla composizione. Introduce il concetto di «grammatica visiva» composta da linee (verticali, orizzontali, diagonali), forme, colori (tinta, saturazione, brillantezza), simmetria, disposizione degli oggetti, proporzione, spazio. Separare elementi singoli e visione d'insieme aiuta ad entrare in contatto con l'opera e a comprenderne i significati.

²⁹⁰ VEZZOLI 2017, p. 213.

²⁹¹ BRADEN 1996.

²⁹² WILEMAN 1993, p. 114.

²⁹³ BAXANDALL 2000, pp. 13-14.

²⁹⁴ TAYLOR 1981.

La stimolazione compenetra i processi sopradescritti. È lo stimolo a generare un interesse, così come il modo in cui viene emesso. Lo stimolo che innesca lo svolgimento è detto «*prime*» mentre quello che si presenta subito dopo è il «*target*». Tra i due stimoli si avverte un miglioramento non solo nella comprensione, ma anche nella velocità di risposta²⁹⁵. Il cervello umano è in grado di assorbire grandi quantità di stimoli ma di trattenerne solo alcuni, operando un filtro attraverso l'attenzione selettiva²⁹⁶.

La selezione di determinati segmenti dell'immagine proposta, attraverso la loro illuminazione, in contrasto con l'oscuramento del contesto, allineati al procedere del racconto verbale, fornisce allo spettatore una facilitazione e un indirizzo percettivo.

Nell'app *Mattia Preti ricontestualizzato* viene utilizzato lo strumento della selezione sia all'interno dell'opera d'arte presente nel Museo di Capodimonte, sia dell'opera rispetto al suo contesto originale. Per entrambi è stato utilizzato lo strumento «seleziona» di Photoshop che ha permesso di ritagliare il dettaglio portandolo in primo piano. Nel primo caso viene preso in esame la *Madonna di Costantinopoli e santi*. Alla presentazione del dipinto illuminato nella sua interezza, segue la selezione del putto in basso che regge il cartiglio con l'esplicitazione dello scopo dell'opera. L'iscrizione può leggersi con agio nel campo sottostante dedicato alla spiegazione, riportata in maiuscolo e rispettosa dei capoversi grazie all'inserimento degli *slash*.

Nell'app sono stati inseriti anche dei confronti con altre opere che possano mostrare i rimandi e le influenze tra le stesse. La *Madonna di Costantinopoli e santi* viene appaiata all'immagine originale in affresco custodita nella Chiesa omonima a Napoli e con la porta urbica, e i relativi bozzetti, dipinti ancora dal Preti. Per l'altare che custodiva la tela di *San Francesco di Paola* il confronto avviene con l'antiporta di un libro *Descrizione della padronanza di S. Francesco di Paola nella città di Napoli*. Secondo Taylor i confronti hanno anche il merito di migliorare la comprensione dell'opera²⁹⁷.

²⁹⁵ MEYER, SCHWANEVELDT 1971.

²⁹⁶ CATALDO, PARAVENTI 2007.

²⁹⁷ TAYLOR 1981.

Con questi sviluppi è errato associare la *Visual Literacy* esclusivamente a media tecnologicamente avanzati. Gran parte dei nostri media, infatti, anche quelli più tradizionali, sono caratterizzati e dominati da immagini visive. Ron Burnett nel 2004 riteneva che le immagini erano diventate centrali in ogni attività che stabilisce un rapporto tra esseri umani e tra questi e la tecnologia²⁹⁸. La nostra relazione col mondo viene alterata dall'ingerenza tecnologica. Un «regime di visione artificiale»²⁹⁹ che favorisce, e anzi implementa, l'utilizzo di un'app, come quella qui ideata.

La stessa parcellizzazione dei dipinti del Preti si pone in continuità con l'elaborazione che il cervello umano effettua dinanzi un'immagine. L'immagine non è passivamente impressa nella retina dell'occhio e trasferita nella corteccia cerebrale. La visione è un processo dinamico in cui il cervello filtra, scarta, seleziona le informazioni e le confronta con i ricordi impressi dalle esperienze pregresse³⁰⁰.

6. Interagire con l'app

Il fruitore non può impiegare il *touch* per intervenire sui contenuti dell'app, ingrandendoli o movimentandoli. Infatti l'interfaccia mostra i titoli delle sezioni che possono essere scelte per fruire dei contenuti. Le realtà, aumentata e virtuale, hanno un unico tasto. L'uso del *touch* è basilare non solo per una forma di compartecipazione del fruitore con la fonte di informazioni, ma anche per un più diretto e sereno approccio all'app. Il suo utilizzo per supportare i gesti bidimensionali richiede l'incorporazione dei gesti nel design dell'interfaccia; fornisce un modo semplice di scambiare e scegliere opzioni; consente l'esposizione e la navigazione di un gran numero di oggetti senza ingombrare lo schermo; offre la possibilità di aumentare la complessità delle interazioni tenendo conto della velocità e della direzione del lancio, della presenza o assenza di altri oggetti nella traiettoria dell'oggetto lanciato; permette di mappare uno “spazio di navigazione” sulle azioni corporee, facilitando l'esplorazione degli “spazi

²⁹⁸ BURNETT 2004, p. XIV.

²⁹⁹ CRARY 2001, p. 134.

³⁰⁰ STAFFORD 2009, p. 32.

digitali”; permette modi alternativi di navigazione rendendo anche lo “sfondo” (il desktop) “lanciabile”³⁰¹.

A tal proposito

Clark usa l'esempio di un compito di assemblaggio di puzzle. Un possibile approccio per mettere insieme il puzzle sarebbe semplicemente guardare ogni pezzo e capire mentalmente dove sarebbe il suo posto. Tuttavia, sia i bambini che gli adulti usano spesso la strategia di “provare” l'adattamento di vari pezzi e di ruotare i pezzi stessi piuttosto che cercare di eseguire la stessa operazione mentalmente. Queste azioni etichettate come “epistemiche” [...] hanno lo scopo di facilitare il compito riducendo lo sforzo cognitivo necessario per raggiungere l'obiettivo³⁰².

Gli obiettivi da raggiungere non sono immediatamente chiari e completamente formati nella mente del fruitore, ma egli li scopre basandosi sull'esplorazione attiva dell'ambiente³⁰³.

Il coinvolgimento dello spettatore richiede il suo movimento nello spazio:

L'adozione di un semplice principio secondo cui la navigazione negli spazi digitali non dovrebbe richiedere più risorse di attenzione o mentali rispetto alla navigazione nella vita reale avrebbe un impatto significativo sul design dell'interfaccia digitale. Per scoprire questi principi di progettazione, dovremmo chiederci cosa rende la navigazione più facile nella vita reale³⁰⁴.

È il tempo che trascorriamo proiettati in una direzione che ci fornisce le informazioni sulla distanza relativa. Ruotare il corpo coincide col ruotare lo spazio. Con l'app lo spettatore lo fa da fermo, in piedi.

La ricostruzione in realtà virtuale della chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi consente al visitatore di ruotare su se stesso e di comprendere, per quanto possibile, la sua posizione fisica nello spazio, utile a definire con maggior partecipazione emotiva e fisica la relazione tra dipinti nel museo e la loro collocazione originale. Lo spazio è costruito in modo che sia il punto di vista dello spettatore a regolarlo.

³⁰¹ MILEKIC 2009.

³⁰² CLARK 1997, p. 37.

³⁰³ KIRSH 1997.

³⁰⁴ MILEKIC 2009.

Ogni strumento offerto al fruitore deve coinvolgerlo emotivamente anche perché «naturalmente il lato emotivo dell'uomo preferisce il racconto alla descrizione»³⁰⁵.

L'app *Mattia Preti ricontestualizzato*, allo stato attuale di demo, genera solo in parte un'atmosfera atta a sollecitare le emozioni del fruitore. La sua configurazione strutturale stabilisce un collegamento razionale che veicola informazioni, sia alfabetiche che visive. Ulteriori sviluppi dell'app potrebbero colmare questa mancanza. L'inserimento di figure umane che agiscono nello spazio ricostruito, usufruendo dei dati raccolti nel secondo capitolo di questa tesi, fornirà anche degli agganci emozionali. Si tratterà, infatti, di ricostruire, questa volta, situazioni, in cui il fruitore potrà riconoscersi, attraverso il ricordo di un'esperienza personale, o potrà acquisire una visione totalmente nuova. L'interattività dovrà essere incrementata nella misura di uno scambio di azioni tra *device* e utente, poiché, come ha rilevato, Patric Hughes, esperto di comunicazione tecnologica e interattiva, spesso si pensa che la partecipazione del visitatore corrisponda allo spingere un bottone, attivare un display, azione però che non si allontana dall'accendere o spegnere una lampadina³⁰⁶.

7. *Virtualità a Capodimonte*

Tre mostre allestite nel Museo Nazionale di Capodimonte negli ultimi anni hanno utilizzato le tecnologie più avanzate per trasmettere contenuti. Nella mostra *Caravaggio a Napoli* (12 aprile 2019 – 14 luglio 2019), curata da Maria Cristina Terzaghi e Sylvain Bellenger, furono realizzati ingrandimenti di *Le sette Opere di Misericordia*, *Il martirio di Sant'Orsola* e *La Flagellazione* con la tecnologia dell'Art Camera, grazie alla quale si permetteva al fruitore di entrare nella materia pittorica.

Napoli, Napoli. Di lava, porcellana e musica (21 settembre 2019 – 20 settembre 2020), curata dal direttore del Museo, Sylvain Bellenger, aveva un'intera sala digitale, con realtà aumentata e videoproiezioni dell'artista Stefano Gargiulo della Kaos Produzioni, che consistevano nel riportare su quattro grandi monitor la

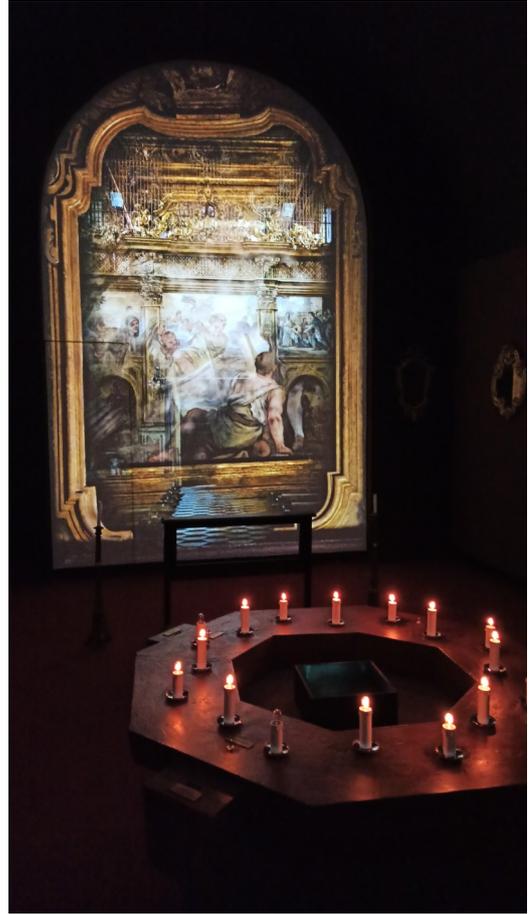
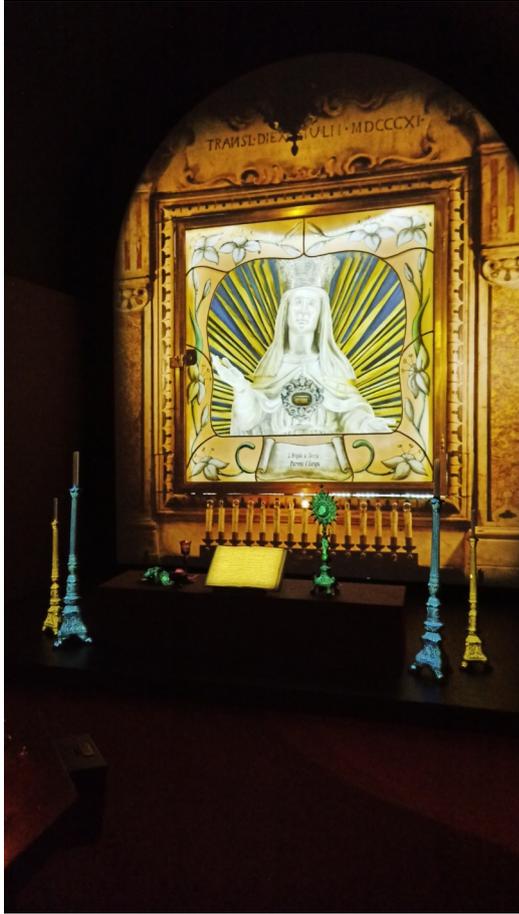
³⁰⁵ DI PIETRO 2021, p. 273.

³⁰⁶ BALBONI BRIZZA 2018, p. 38.

Napoli attuale e del passato. Alcuni filmati provenivano dall'Archivio Storico del Teatro San Carlo, altri erano stati girati per la mostra. Preghiere in dialetto, scorci di Napoli visti attraverso una finestra aperta, sovrapposizioni di dipinti celebri, ricreavano la vita di città, quella che ha permeato e talvolta ispirato la produzione artistica.

La relazione tra il Museo di Capodimonte e la città di Napoli è stata quindi enfatizzata e valorizzata. Il riscontro positivo del pubblico, sia straniero che autoctono, ha spinto nella stessa direzione il progetto per la mostra *Luca Giordano. Dalla Natura alla Pittura* (8 ottobre 2020 – 11 aprile 2021), a cura di Stefano Causa e Patrizia Piscitello. Nell'ultima sala, infatti, sono state “raccolte” tutte quelle opere di Giordano radicate al proprio ambiente, ossia gli affreschi delle chiese napoletane di San Gregorio Armeno, di Santa Brigida, della Certosa di San Martino e del Complesso dei Gerolamini [figg. 129-130]. Con in sottofondo un coro di monache, le quattro pareti della sala erano occupate da videoproiezioni che mostravano gli affreschi nel complesso e nei dettagli. È lo spettatore che decideva l'andamento della narrazione visiva, spingendo una leva nel raccoglitore delle offerte, posto al centro dell'ambiente. Ad ogni scelta corrispondeva un candelotto, che simulava quello delle offerte, e una predeterminata videoproiezione. Lo spettatore si sentiva avvolto da un'atmosfera, a tutti gli effetti immersiva, ulteriormente corroborata dall'apposizione di elementi scenici reali, come candelieri, leggi, ostensori, calici e tutto il necessario per la celebrazione della messa.

L'app *Mattia Preti ricontestualizzato* può essere utilizzata dal Museo di Capodimonte per costruire differenti narrazioni museali. Ad esempio può innescare la volontà di recupero della tela di *San Francesco di Paola*, dal 1980 nei depositi del Museo e mai più esposta. Bisognosa di restauro, si inserirebbe in una mostra di opere presenti in Museo, provenienti da chiese e conventi napoletani. Il progetto di quest'app verrebbe ampliato ad un gruppo di opere più esteso, con l'obiettivo di riflettere e di porre l'attenzione sul legame simbolico, sociale e estetico che queste opere avevano con la propria cornice spaziale.



129. 130. *Luca Giordano. Dalla Natura alla Pittura* (8 ottobre 2020 – 11 aprile 2021), sala della realtà virtuale.



131. 132. 133. *Mattia Preti ricontestualizzato* nella Sala di Mattia Preti, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

8. *Un esperimento di fruizione*

Per sondare l'utilizzo dell'app da parte di un utente ho scelto di sottoporla a una professionista delle *Humanities and Technologies* [figg. 131-133]. Marianna Cuomo, dottoranda con una tesi in neuro-estetica, presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, collabora con il centro interdipartimentale di progettazione e di ricerca di ateneo Scienza Nuova, diretto dal Prof. Roberto Montanari (docente di Neuroscienze cognitive presso la stessa università). La dott.ssa Cuomo si è interfacciata con l'app autonomamente, nella sala del Museo di Capodimonte dove è esposta la *Santa Maria di Costantinopoli e santi*. Si è posizionata a circa due metri dal dipinto, per poterlo "inquadrare" nell'ambiente ricostruito. Ha ruotato lo *smartphone*, sorpresa e incuriosita dalla ricostruzione delle pareti laterali, del soffitto e del pavimento, nonché, per la realtà aumentata, dell'intera chiesa di Santa Maria della Verità. Ha letto con attenzione i testi proposti. Al termine dell'operazione mi ha reso partecipe delle sue impressioni a caldo, che ha trascritto su un taccuino. Le ha rielaborate facendo tesoro delle sue ricerche e della sua pratica nel campo delle neuroscienze. Ecco:

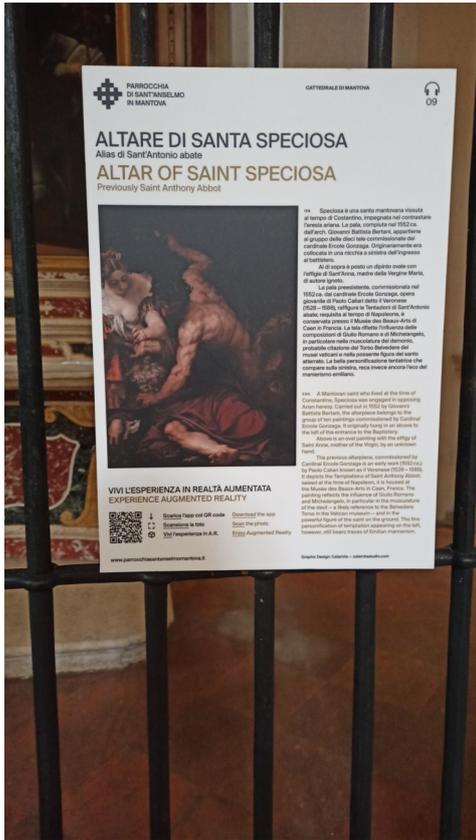
L'app si presenta piacevolmente semplice nell'utilizzo, nonostante la mole di dati e di azioni sottese al suo funzionamento, e estremamente ricca e completa. 1) È intuitiva: già nella prima schermata è chiaro l'obiettivo: fruire di due opere di Mattia Preti ricostruendo virtualmente il contesto di provenienza di due opere, specificate al di sotto del titolo. 2) È facile da utilizzare, dunque è comoda: il menu principale offre due possibilità di scelta al fruitore. I successivi menu si allineano al primo: cliccando sul contesto è possibile inquadrando la pala vedere esattamente in che posizioni e in quale contesto essa si trovava in origine. La ricostruzione ad alta risoluzione fornisce un'immagine realistica e fedele – non una riproduzione artificiale e, pertanto, fastidiosa. Importantissimo l'app continua a funzionare anche in presenza di disturbi, come ad esempio, visitatori che si interpongono tra la camera e la pala. Tornando indietro facilmente, attraverso l'icona in alto a sinistra, si ha la possibilità di avere degli approfondimenti sull'opera, semplici da comprendere e ben esposti anche attraverso l'illuminazione delle parti descritte. Attenzione, importantissima, perché non da per scontato che il fruitore sappia riconoscere gli elementi descritti dal testo e dalla voce narrante. 3) Curata ed approfondita è la sezione dedicata alla fruizione della chiesa di Santa Maria della verità, in realtà aumentata, anche in questo caso i contenuti ad alta risoluzione offrono un'esperienza immersiva realistica e piacevole.

In sintesi, Cuomo è soddisfatta dell'app, sia per usabilità sia per contenuti scientifici. La struttura leggera e intuitiva rende l'esperienza di approfondimento piacevole e al contempo entusiasmante

9. Confronti

In tema di ricontestualizzazione sono numerose le app dedicate all'archeologia, molto poche quelle dedicate all'arte moderna. Un esempio è dato da *Cattedrale di Mantova. Parrocchia di Sant'Anselmo in Mantova*. Un'app scaricabile da Playstore e dal sito internet della parrocchia, sia per sistemi iOS che Android, che ha come scopo di mostrare i dipinti che in passato figuravano nelle cappelle laterali del duomo. Quasi tutte le cappelle, infatti, hanno subito la sostituzione della pala d'altare e di conseguenza dell'intitolazione. Il pannello, apposto sul cancello di ognuna, racconta, in italiano e in inglese, dell'attuale dipinto e del vecchio [figg. 134-136]. In fondo la dicitura «Vivi l'esperienza in realtà aumentata» spinge il visitatore a compiere le azione indicate «Scarica l'app col QR code. Scansiona la foto. Vivi l'esperienza in A. R.». Le azioni da svolgere sono sottolineate, in modo da sviluppare una sequenza chiara: scarica-scansiona-vivi. A fianco il QR code attiva la realtà aumentata. Nel pannello compare anche l'immagine del vecchio dipinto, ma la realtà aumentata lo replica in dimensioni maggiori, sul lato sinistro, corredato da didascalia in riquadro nero, riassuntiva delle intitolazioni, l'attuale in corpo, l'antica in corsivo. Ad esempio «Altare di San Luigi Gonzaga *alias di San Martino*». Riportare *in loco* una situazione non più esistente è l'obiettivo dell'app, ma il risultato non sfrutta pienamente le potenzialità della realtà aumentata. L'immagine, infatti, come appena detto, appare già sul pannello informativo e ricostituirla in realtà aumentata, senza apportare alcuna aggiunta (ambientale, informativa, interattiva) rende l'app infruttuosa.

In corso d'opera è la *MRT Virtual*, app lanciata dai Musei Reali di Torino che offre al pubblico la realtà aumentata, sviluppata da Ribes Solution e VisivaLab, da attivare attraverso l'inquadramento, con la telecamera del proprio *smartphone*, dell'area di interesse, per ottenere contenuti testuali, video, foto e animazioni in realtà aumentata. L'app è ora disponibile per la Cappella della Sindone e il Boschetto dei Giardini Reali [fig. 137]. La direttrice dei Musei Reali di Torino,



134. 135. 136. Cattedrale di Mantova. Parrocchia di Sant'Anselmo in Mantova .



Enrica Pagella, illustra la svolta innovativa dell'approccio tecnologico museo-pubblico:

Tutto ciò è soltanto la punta dell'iceberg di un cambiamento più profondo e duraturo per portare l'utente al centro dell'azione dei musei, mediante un nuovo modello di interazione, in ottica omni-canale. La trasformazione digitale e i nuovi bisogni dettati dall'emergenza sanitaria impongono ai musei lo sviluppo di nuove modalità d'ascolto, costruendo una relazione empatica con il pubblico che offra a tutti opportunità di fiducia, di benessere e di ripresa, anche attraverso lo sviluppo di idee e di progetti ad alto contenuto inclusivo e partecipativo³⁰⁷.

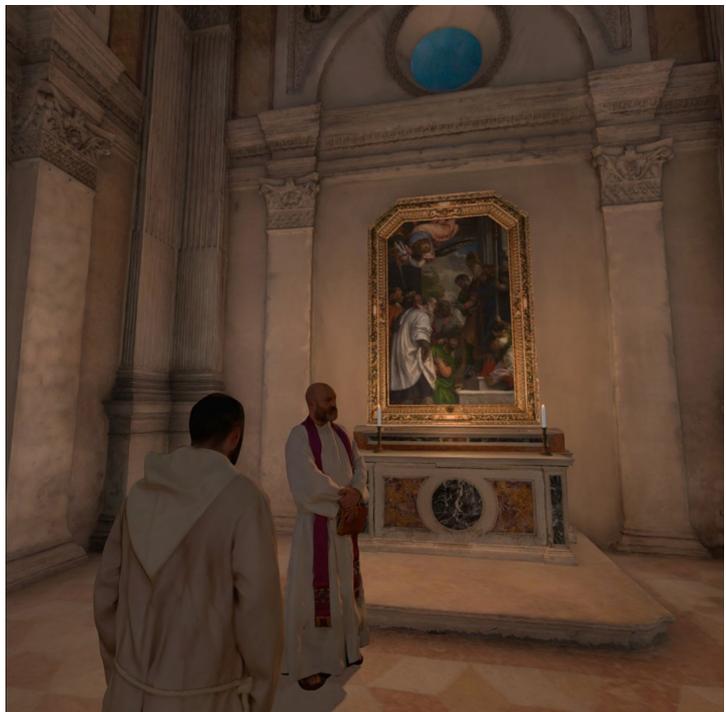
Nell'ottica dell'app oggetto di questa tesi, è da segnalare *Virtual Veronese* annunciata dai curatori della National Gallery di Londra per ricreare il contesto originario della *Consacrazione di san Nicola*, pala d'altare di Paolo Veronese dipinta nel 1562 per la chiesa di San Benedetto Po (MN), dal 1820 alienata e acquistata sul mercato inglese [fig. 138]³⁰⁸. La ricontestualizzazione avviene mediante visori di realtà virtuale, progettati da ScanLAB Projects. Due voci accompagneranno il "visitatore virtuale" in questo ambiente: la curatrice Rebecca Gill, e il committente stesso della pala, l'abate Asola. L'esperienza è avvalorata dall'inclusione del canto gregoriano di un brano tratto da un libro corale prodotto proprio a San Benedetto Po negli stessi anni in cui Paolo Veronese dipingeva la pala. L'immagine che si vede è quella della pala nel suo altare rinascimentale. La finestra in alto indica che ci si trova all'imbrunire, impressione confermata dalle candele accese sulla mensa. L'atmosfera immersiva è complessiva, rafforzando il legame tra opera e contesto, e non semplicemente sovrapponendoli [fig. 139]. A differenza dell'app *Mattia Preti ricontestualizzato*, che si presenta qui come una demo da implementare, ha il vantaggio di avvolgere lo spettatore e stimolare la sfera sensoriale, anche rispetto alla sua posizione nello spazio. Ma ciò comporta una maggiore attenzione e tempo di utilizzo dell'apparecchio visivo, che deve essere igienizzato dopo ogni utilizzo [fig. 140]. Inoltre, la possibilità di usufruire di *Virtual Veronese* è limitata a circa un mese, dal 7 marzo al 3 aprile 2022, solo in museo. Invece, l'app qui progettata può essere utilizzata ovunque, in qualsiasi momento, sul proprio dispositivo, abbattendo i problemi derivanti dalla sanificazione degli apparecchi forniti dal museo.

³⁰⁷ <https://www.finestresullarte.info/musei/musei-reali-di-torino-lanciano-mrt-virtual>

³⁰⁸ <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/virtual-veronese#DocumentCards105557>



137. Musei Reali di Torino, *MRT Virtual app*.



138. 139. 140. Londra, National Gallery, *Virtual Veronese*.



Nella prospettiva del museo come spazio di esplorazione circoscritta alle opere che espone, un concetto da sostanziare con la virtualità programmata è il collegamento. Occorre implementare i collegamenti nascosti, molteplici, tra opera e contesto di realizzazione, esposizione, vendita, circolazione, alienazione. Gli strumenti digitali quindi permettono di “dominare” le vaste risorse culturali, che nascono e si sviluppano proprio in virtù di riferimenti a fattori al di fuori della proprie cornici materiali. In questa direzione si muovono due esperimenti di *virtual museum* condotti a Roma. Il Museo Virtuale della Valle del Tevere, realizzato dal CNR ITABC, propone una ricostruzione in 3D dell’area a Nord di Roma, tra Monte Soratte e Fidene e tra Sacrofano e Palombara Sabina, nella sua evoluzione geologica e antropica, ma soprattutto nella sua specificità archeologica (Lucus Feroniae, Villa dei Volusii). Il Tevere viene narrato da differenti punti di vista con l’auspicio di spingere il pubblico a visitare i siti reali. Le applicazioni multimediali sono state installate nei musei del territorio collegati virtualmente³⁰⁹. La dislocazione fisica dei luoghi viene superata grazie alla narrazione digitale, ossia a una trama che li interconnette. Tra i risultati positivi di questa esperienza si sottolinea l’apprezzamento del pubblico per i confronti visivi tra sito archeologico attuale e in ricostruzione virtuale. La soddisfazione che si suscita nello spettatore, accompagnato nell’atto dell’immaginazione di ciò che era una volta, lo porta ad una elaborazione mnemonica più profonda e costante. La ricontestualizzazione e l’interconnessione, legate da una narrazione inclusiva, infatti, è favorevole alla memorizzazione, condizione fondamentale per l’elaborazione soggettiva. Anche la MatrixApp, che, sempre a Roma, coagula in un solo dispositivo oggetti esposti in musei italiani e stranieri, investe sulla ricostruzione ambientale dei pezzi archeologici esposti nel Museo dei Fori Imperiali. L’ambiente in cui ogni individuo si colloca influenza fortemente la sua memoria e favorisce l’attività intellettuale per recuperare le informazioni ottenute e confrontarle con il proprio bagaglio di conoscenze³¹⁰. L’elaborazione avviene se l’individuo concepisce come utile un contenuto che sta vivendo. MatrixApp, testato su gruppi di studenti di scuole medie superiori, è stato classificato come una versione abbreviata del libro di scuola, in cui erano spiegati gli oggetti poi visti in museo. La brevità è un altro elemento che, insieme al linguaggio piano, è

³⁰⁹ PESCARIN, CERATO, ROMI 2016.

³¹⁰ GRAF, KEIL, PAGANO, PESCARIN 2015.

utile a veicolare concetti in maniera efficace. Anche l'interfaccia dell'app costituisce una forma di accompagnamento alla fruizione dei contenuti, con un metodo che fa della velocità istintiva una cifra vincente della brevità. L'app *Mattia Preti ricontestualizzato* risponde ai canoni qui esposti, al fine di valorizzare al meglio l'esperienza dello spettatore. Per un suo prossimo e proficuo utilizzo, l'app potrebbe essere arricchita dalla contiguità esistente tra apparecchio utilizzato in museo e social network. Infatti la comunicazione del museo ambisce a diventare costante, familiare, parlando sia attraverso un'app, in una determinata esperienza temporale, sia attraverso le pagine social, caratterizzate da un dialogo costante, giornaliero, con gli spettatori.

10. Uso estensivo di *Mattia Preti ricontestualizzato*

Fin qui è stato argomentato il tema dell'alienazione di un bene dal proprio contesto, soprattutto in relazione all'esistenza del museo come istituzione che conserva e protegge opere che altrimenti sarebbero in pericolo. Tuttavia occorre anche guardare a come gli storici dell'arte abbiano imposto, fin dall'origine della disciplina, una modalità di studio, comparazione e elaborazione delle immagini basata sulla scorporazione dell'opera dal suo contesto, dando vita a un universo di immagini che circolano nei libri e, di conseguenza, nel nostro immaginario senza alcuna correlazione con la loro disposizione nell'ambiente. Consuetudine che ha i suoi prodromi con la nascita del "libro d'arte", ossia di quella combinazione di un testo che parli delle illustrazioni riprodotte, concepito, secondo Francis Haskell, nel secondo Seicento e concretizzato nel Settecento³¹¹. Quando nel Novecento si diffondono le immagini a colori nei libri d'arte il pubblico inizia ad ampliarsi³¹², rispondendo, quella nuova tecnica di stampa, non solo agli esperti, ma alla volontà di conoscenza di tutti. In un momento in cui si vuole andare incontro ai gusti del grande pubblico, a cui è interessato anche Roberto Longhi³¹³, le immagini rivestono un ruolo fondamentale. Queste devono essere grandi, a colori e immediatamente comprensibili. Una foto che mostri più opere, intrecciate in una

³¹¹ HASKELL [1987] 1989, p. 89.

³¹² FERRETTI 2021, p. 4.

³¹³ GENOVESE 2021, p. 66.

trama storica, richiederebbe un'attenzione maggiore dal lettore per isolare i diversi elementi. La foto di un dipinto è invece più diretta.

Pietro Toesca utilizzò le fotografie delle singole opere, che scattava o faceva scattare, sia come strumenti precognitivi, in vista di una visione diretta dell'opera, sia come ausili mnemonici, per confrontare opere geograficamente distanti³¹⁴. La foto-strumento nasceva e si sviluppava nella pratica della *connoisseurship*, quando gli storici dell'arte all'inizio del Novecento concentravano le proprie ricerche su datazione e attribuzione di dipinti che avrebbero costituito il corpus di un pittore, gestazione che si concretizzava nella pubblicazione della monografia a lui dedicata. D'altro canto la foto-strumento e i cataloghi in circolazione passavano tra le mani di antiquari con finalità commerciali. La vasta campagna fotografica avviata da Toesca, con l'obiettivo di ottenere buone riproduzioni fondamentali alle sue elaborazioni storico-artistiche, rispondeva all'esigenza di "approfondimento" del patrimonio storico-artistico, in opposizione alla metodologia dei fratelli Alinari, le cui fotografie, ancora in concorrenza con la pittura, riprendevano gli edifici con abitudini compositive care ai vedutisti della camera oscura³¹⁵. Solo in un caso Toesca si pose il problema del contesto nel quale le opere dovevano essere analizzate. Per il suo *Affreschi decorativi in Italia fino al secolo XIX*, 1917, si interessò alla combinazione di elementi formali e monumentali indissolubili, tanto da costringere il fotografo a scelte che non interessavano soltanto la componente figurativa bidimensionale. Tuttavia lo stesso Toesca marginalizzò questo approccio «conviene ammettere che l'opera, così staccata, acquista quasi un nuovo rilievo e [...] si presenta più schiettamente all'osservazione e al giudizio»³¹⁶. L'attenzione inedita volta a ogni dettaglio dell'immagine corrispose a un diverso modo di comunicare e di educare l'occhio del lettore alla filologia storico-artistica. I particolari che ricorrevano numerosi nei volumi pubblicati da Roberto Longhi, rinviavano a una lettura più approfondita del dipinto, come dimostra il suo *Piero della Francesca* del 1962³¹⁷.

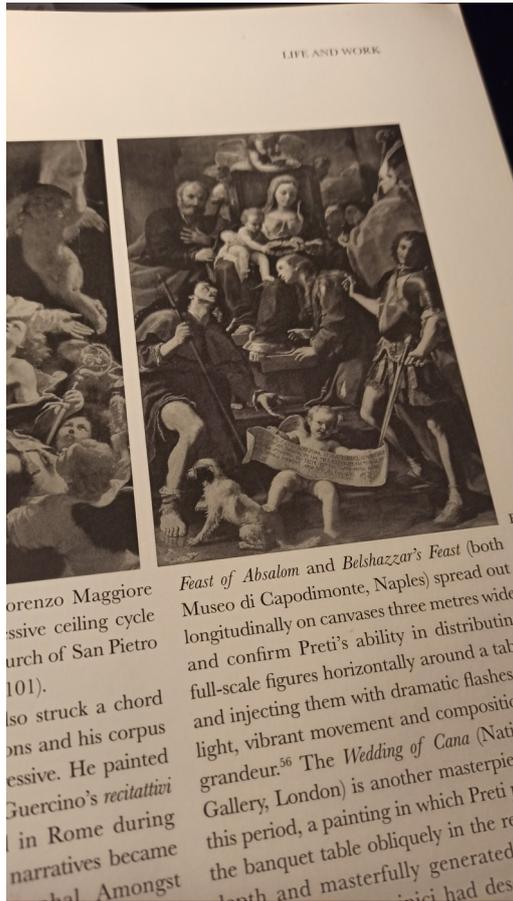
L'app *Mattia Preti ricontestualizzato* consente di riportare le due opere prese in esame nella chiesa di Santa Maria della Verità a Napoli anche attraverso la carta

³¹⁴ GABRIELLI 2009, p. 23.

³¹⁵ MONCIATTI 2009, p. 62.

³¹⁶ Ivi, p. 66.

³¹⁷ DI MACCO 2021, p. 275.



141. 142. 143. *Mattia Preti ricontestualizzato*, realtà aumentata con immagine stampata.



stampata. Infatti inquadrando il dipinto con lo *smartphone* si attiva automaticamente la realtà aumentata che funziona esattamente come in museo [figg. 141-143]. In questo modo si ottiene un'ulteriore vantaggio che andrebbe a arricchire l'esperienza extra-museale, consentendo al lettore di muoversi nello spazio ricostruito e comprendere la "reale" impressione che un dipinto esercita in quella situazione. L'app così sviluppata consentirebbe al fruitore di vivere un'esperienza a distanza, sia dal museo che dal luogo interessato. Il museo avrebbe quindi la possibilità, con la messa a disposizione di quest'app, di fornire uno strumento utile a tutti coloro che non possono fisicamente viaggiare, nell'ottica sia dell'inclusione di studiosi e studenti, che di portatori di handicap.

11. Un'app per Malta?

Il progetto innovativo di questo dottorato a caratterizzazione industriale avrebbe conosciuto il suo pieno compimento nell'abbinamento tra Museo di Capodimonte e MUZA di Malta, finalizzato all'accostamento di opere pretiane del periodo napoletano e maltese. L'emergenza pandemica, scoppiata nel 2020, e protrattasi fino al 2022, ha rallentato, se non addirittura congelato, operazioni prefissate che avrebbero dovuto essere affrontate e concluse, tra le quali si inserisce questo lavoro, che è stato possibile condurre, dal lato più strettamente storico-artistico, a termine, mentre solo in parte, sebbene poderosa, relativamente all'attuazione "tecnologica" della ricerca. L'app realizzata per i due dipinti di Mattia Preti al Museo di Capodimonte doveva essere estesa a altre due sue opere oggi esposte al MUZA, ma fino all'inizio del Novecento nel Palazzo Magistrale. Il MUZA è destinatario di un riordinamento e di un ripensamento degli allestimenti museografici, fino a qualche anno fa strutturati nel tradizionale ordine cronologico. Il curatore, professor Sandro Debono, ha ideato una formula di esposizione basata per nuclei tematici, dove opere di differenti epoche dialogano tra di loro offrendo al visitatore la possibilità di non cristallizzarsi sulla contemplazione estetica ma stimolandolo a nuove associazioni concettuali. *Il martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, che Preti dipinse nella seconda metà degli anni Sessanta del Seicento, si prestava ad una ricontestualizzazione differente da quella proposta per il caso napoletano, poiché l'esistenza della testimonianza iconografica fornita dall'acquerello di Brocktorff nel 1820 avrebbe

permesso un più coerente aggancio, non solo spaziale, ma anche temporale, tra opera e contesto [**figg. 144-145**]. Purtroppo l'allestimento delle sale è ancora *in fieri* e solo in futuro si potrà godere della rinnovata esposizione e, di conseguenza, dell'app di ricontestualizzazione.

CONCLUSIONI

Nell'ultimo numero (marzo 2022) di *The Burlington Magazine*, un articolo firmato da Isabelle Kent espone il nuovo progetto del Spanish Gallery at Bishop Auckland, museo che raccoglie numerose opere sulla Controriforma in Spagna, con un consistente nucleo di riproduzioni tridimensionali, esposte al quarto piano³¹⁸. Quasi tutti i fac-simili sono stati realizzati dallo studio madrileno Factum Arte. Tra questi il ritratto del cardinale Juan Pardo de Tavera, dipinto da El Greco nel 1609, è stato riprodotto con una qualità che ha sconcertato alcuni visitatori. Lo storico dell'arte Bendor Grosvenor ha riconsiderato, su *The Art Newspaper* del febbraio scorso, i vantaggi della replica: «*if we can now so convincingly replicate an original then we must presumably change how we value it, whether for its material authenticity, or its historical or religious significance*»³¹⁹. Il rapporto tra opera originale e replica, già affrontato da Walter Benjamin nel 1936, sembra ora trovare una sintesi nelle numerose mostre che hanno lo scopo di coagulare testimonianze artistiche dislocate in differenti aree del pianeta e a volte difficilmente accessibili al pubblico. Nello stesso numero del *The Burlington Magazine* Justin Davies e James Innes-Mulraine richiamano l'attenzione sul mercato dell'arte, termometro del valore economico e antropologico di originali e repliche, che Anthony van Dyck declinava in opere di propria mano e copie dei suoi collaboratori di bottega³²⁰. Verso una definizione di opera d'arte che si esplicita più nella concezione di essa piuttosto che nell'oggetto fisico, nel Novecento si è più volte tornati sulla questione, lontana però dall'essere, se non risolta, almeno conclusa. Oggi, le ragioni "a fin di bene" delle riproduzioni proliferano con l'aumento del numero di mostre a tema allestite ogni anno. La "democratizzazione con valore educativo" va per la maggiore, ma emerge una realtà paradossale: i visitatori, ben coscienti di trovarsi di fronte a copie, contribuiscono a rafforzare l'unicità e l'aura dell'originale. Più un'opera d'arte viene copiata, maggiore è il suo potere culturale.

La coesistenza, a volte sofferta, a volte celebrata, di entrambe le realtà spinge a assumere un consequenziale atteggiamento duplice, binario, che non scelga l'una

³¹⁸ KENT 2022.

³¹⁹ GROSVENOR 2022.

³²⁰ Anthony van Dyck addebitava £ 80 per un ritratto a figura intera di sua mano e solo £ 12 per una copia del suo laboratorio (DAVIES, INNES-MULRAINE 2022).

o l'altra, ma tenda a accogliere i benefici specifici di ognuna. Tuttavia è necessario distinguere i maldestri usi della tecnologia, a scopo di "intrattenimento culturale", da quelli maggiormente aderenti al rigore scientifico, a fondamento di determinati eventi culturali. In altre parole, ci sono diversi modi di concepire il legame tra arte e tecnologia, pertanto non sono tutti condannabili o lodevoli. Nel mio progetto ho cercato di tenere, o forse di mantenere, il principio dei vasi comunicanti: concretizzare la ricerca accademica in un ottica a largo raggio, evitando di banalizzare il prodotto finale o di appesantirlo con contenuti labirintici comprensibili solamente dagli addetti ai lavori.

Molti musei, durante la pandemia per covid-19, hanno aperto delle «*digital windows*» sulle proprie collezioni dando agli utenti la possibilità di guardare nelle sale, accompagnati da un esperto, in un percorso tematico. Queste finestre sono state in alcuni casi ampliate e personalizzate. La pandemia ha quindi stimolato un processo di ampliamento dello spazio fisicamente chiuso del museo che non poteva più essere rimandato. Secondo quanto emerge dal report del International Council of Museums (ICOM) del 2020, la crisi del covid-19 ha cambiato la percezione del museo e del mondo digitale, accelerando quei cambiamenti che erano già stati attuati da alcune istituzioni. Si intravede per la prima volta nel rapporto del Network of European Museums Organisations (NEMO) l'espressione «patrimonio digitale», da considerare con assoluta attenzione e con investimenti in servizi, infrastrutture e, soprattutto, personale specializzato. Il rapporto del Knight Foundation, in collaborazione con l'American Alliance of Museums, rileva che nonostante la spinta al digitale causata dalla pandemia, ancora molti musei degli Stati Uniti scarseggiano di risorse umane adeguate³²¹.

Il mio progetto forse non poteva inserirsi in un momento più adatto. Misurarsi con le chiusure dei musei e i tentativi, di alcuni di questi, di reinventarsi, ha richiesto un progressivo aggiornamento degli obiettivi e della bibliografia della tesi. Si tratta di una tesi di dottorato industriale che, oltre a scaturire da uno storico dell'arte dalla formazione tradizionale, ha dovuto anche percorrere il terreno accidentato della continua rimessa in discussione dei metodi di comunicazione museale.

³²¹ S. DEBONO 2021, p. 159.

Trovarsi in una posizione cerniera tra metodi di ricerca consolidati e nuovi approcci si riflette anche sulla scrittura materiale della tesi, che è stata corredata di risorse digitali. In un dottorato tradizionale la tesi in formato libro costituisce il prodotto finale della ricerca, a cui, eventualmente, può essere affiancato un progetto informatico. Nel dottorato industriale, invece, tesi e progetto occupano la medesima posizione, si caratterizzano per la reciproca dipendenza. Rendere digitale ciò che è stato scritto, frutto di studio archivistico e bibliografico, ha richiesto una traduzione che, come naturale che sia, ha perduto alcuni elementi, ne ha acquisiti di nuovi, ne ha trasformati altri. Processo identico è avvenuto per la conversione del progetto digitale in scrittura, che si è tentato di “alfabetizzare” e di spiegare in un ottica iconografica mediante *screenshot*, stampati nella tesi.

In conclusione valuto positivamente questa esperienza, poiché mi ha permesso di acquisire conoscenze e competenze che forse avrei solo sfiorato con altri studi e altri percorsi. L’attivazione di un canale di dialogo e confronto coi i curatori del Museo di Capodimonte e del MUZA potrebbe concretizzarsi nell’implementazione e nella vendita dell’app da me realizzata. Si auspica che il legame instaurato tra le due istituzioni museali, con l’Università di Salerno e con l’Università di Malta possa ampliare la cornice spaziale della ricerca storico-artistico-informatica, in modo da colmare la distanza che divide area umanistica e area scientifica, mondo accademico e pubblico non specializzato.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE

V. Abbate, *La grande stagione del collezionismo: mecenati, accademia e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo 2011.

ABETTI

L. Abetti, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma 2012.

ACCORNERO, MAZZOCUT-MIS

M. Accornero, M. Mazzocut-Mis, *Presentazione*, in *L'esperienza estetica. Percorso antologico e critico*, a cura di M. ACCORNERO, M. MAZZOCUT-MIS, Milano 2008, pp. 7-17.

AGO

R. Ago, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma dei Seicento*, Roma 2006.

AMENDOLA

A. Amendola, *The necessity of frames*, in *Display in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. FEIGENBAUM, Los Angeles 2014, pp. 231-233.

AMORE

R. Amore, *Gino Chierici tra teorie e prassi del restauro*, Napoli 2011.

ANGELILLO, STENDARDO

F. Angelillo, E. Stendardo, *Il Seicento*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianza del gusto immagini di una città*, Napoli 1995, pp. 43-89.

ARBACE

L. Arbace, *Il patrimonio storico-artistico di Sant'Antonello a Port'Alba*, in *Sant'Antonello a Port'Alba. Storia, arte, restauro*, Napoli 2009, pp. 137-180.

AUER

G. Auer, *Editorial*, in *Daidalos*, 56, 1995, pp. 18-19.

BACCHI

A. Bacchi (a cura di), *Il mestiere del conoscitore: Federico Zeri*, Cinisello Balsamo 2021

BAILEY

A. G. Bailey, *Anthony Van Dyck, the cult of saint Rosalie and the 1624 plague in Palermo*, in *Hope and healing: painting in Italy in a time of plague, 1500-1800*, Chicago 2005, pp. 118-136.

BALBONI BRIZZA

M. T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano 2018.

BALDINUCCI

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681.

BAROCCHI

P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1961.

BARRELLA

N. Barrella, *Per la storia del collezionismo a Napoli: percorsi di ricerca da un articolo di Bartolomeo Capasso*, in *Sotto la superfi cie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Treviso 2013, pp. 19-26.

BAXANDALL

M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000.

BELTING

H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma 2017.

___, *Il capolavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte*, Roma 2018.

BELTRANO

O. Beltrano, *Breve descrizione de Regno di Napoli diviso in dodici Provincie*, Napoli 1640.

BENJAMIN

W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. PINOTTI; A. SOMAINI, Torino 2012.

BERQUE

A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Parigi 1987.

BLUNT

A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, ed. a cura di F. LENZO, Milano 2006.

Bollettino d'arte. Sisma 1980. Effetti sul patrimonio artistico della Campania e della Basilicata, Roma 1982.

BORRELLI

G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò*, in *Ricerche sul '600 Napoletano*, Napoli 1986 (pp. 77-101), 1987 (pp. 35-58), 1988 (7-49), 1989 (7-27), 1990 (43-59), 1991 (9-18), 1993 (7-19).

BORROMEIO

C. Borromeo, *Arte sacra (de fabrica ecclesiae)*, 1577, a cura di C. CASTIGLIONI e C. MARCO, Milano 1970.

BORRONI SALVADORI

F. Borroni Salvadori, *L'esposizione di opere d'arte del 1674 alla SS. Annunziata di Firenze*, in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 22, 1978, pp. 366-368.

BRADEN

R. A. Braden, *Visual Literacy*, in *Journal of Visual Literacy*, XVI, 2, 1996, 9-83.

BRUNO

G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Torino 2006.

BURNETT

R. Burnett, *How Images Think*, Cambridge 2004.

CAMPAGNA CICALA

F. Campagna Cicala, *La galleria di don Antonio Ruffo e il collezionismo: appunti per le "liaison" tra committenti, pittori e mercanti fiamminghi nella cultura artistica a Messina nel XVII secolo*, in *Sicilië. Pittura fiamminga*, a cura di V. ABBATE, G. BONGIOVANNI, M. DE LUCA, Palermo 2018, pp. 36-45.

CAPACCIO

G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Stamperia di Giovan Domenico Roncagliolo, Napoli 1634.

CAPOROSSÌ, DE VITO

C. Caporossi, G. De Vito, *Mario Schipani mallevadore di Mattia Preti*, in *Richerche sul 600' napoletano*, Napoli 2002, pp. 7-15.

CAPURRO

R. Capurro, *Musei e oggetti religiosi. Arte, sacro e cultura religiosa nel museo*, Milano 2013.

CARNEVALE

D. Carnevale, *L'affare dei morti. Mercato funerario, politica e gestione della sepoltura a Napoli (secoli XVII-XIX)*, Roma 2014.

CARRACCI

A. Carracci, *Le arti di Bologna*, a cura di A. MARABOTTINI, Roma 1966.

CASINI

T. Casini, *Mostre e musei nei cinegiornali dell'Archivio Luce tra le due guerre*, in *Il capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage, Mostre e musei tra le due guerre*, a cura di S. CECCHINI, P. DRAGONI, 14, 2016, pp. 407-427.

CATALDO, PARAVENTI

L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*, Milano 2007.

R. CAUSA

R. Causa, *Mostra di bozzetti napoletani del '600 e '700*, Napoli 1947.

___, *Introduzione*, in *The Order of St. John in Malta with an exhibition of paintings by Mattia Preti painter and knight*, Valletta 1970, pp. 17-21.

CAUSA

S. Causa, *Agostino Beltrano, San Girolamo e l'angelo*, in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte*, Napoli 2008, p. 130.

___, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli. Dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli 2013.

C. CELANO

C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli (1692)*, a cura di A. MOZZILLO, A. PROFETA, F. P. MACCHIA, Napoli 1974.

G. CELANO

G. Celano, *Per d. Giuseppe, e d. Antonio Giuranna, per d. Ignazio, r. d. Niccola Giunti, e per d. Claudio Ranieri contra il principe di Pallagorio nel S. R. C. Commessario dottissimo il regio consigliere sig. d. Gaetano Celano*, Napoli 1791.

CIACCI

M. Ciacci, *Ways of perceiving: the passionate pilgrim's gaze in nineteenth-century Italy*, in *From darkness to light*, Cambridge 2019, pp. 239-260.

CIAPPARELLI

P. L. Ciapparelli, *Pompei in mostra: l'immagine degli scavi come spettacolo dalle esposizioni del secondo Ottocento al Pompeiorama*, in *Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di L. GALLO, A. MAGLIO, Napoli 2018, pp. 33-48.

CIATTI

M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storie a teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze 2009.

CIERI VIA

C. Ceri Via (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano 2009.

CICCUTO

M. Ciccuto, *Un maestro di Rembrandt dai "lumi di Fiandra" al sole nero dell'Inquisizione di Napoli*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, Napoli 2012, pp. 243-255.

CLARK

A. Clark, *Being there: putting brain, body and world together again*, Cambridge 1997.

CLIFTON

J. Clifton, *Mattia Preti's Madonna of Constantinople and a Marian cult in seventeenth-century Naples*, in *Parthenope's splendor art of the Golden Age in Naples*, University Park, 1993, pp. 337-363.

___, *Art and plague at Naples*, in *Hope and healing*, Chicago 2005, pp. 97-117.

CLIFTON, SPIKE

J. Clifton, J. T. Spike, *Mattia Preti's passage to Naples: a documented chronology, 1650 - 1660*, in *Storia dell'arte*, 65, Roma 1985, pp. 45-68.

CONFORTI

C. Conforti, *Ultimo erit, ut ornes – "ultimo verrà l'ornamento": fregi dipinti e architettura*, in *Frises peintes: les décors des villas et palais au Cinquecento*, a cura di A. FENECH KROKE, Parigi 2016, pp. 359-366.

CORSICATO

N. Corsicato, *Santuari, luoghi di culto, religiosità popolare. Il culto mariano nella Napoli d'oggi*, Napoli 2006.

COUËLLE

C. Couëlle, *Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX siècle*, in *Anabases*, 11, 2010, pp. 21-54.

COUSINIE

F. Cousinie, *Gloriae: figurabilità del divino, estetica della luce e dematerializzazione dell'opera d'arte all'età barocca*, Rennes 2018.

CRARY

J. Crary, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge 2001.

D'ENGENIO CARACCILO

Napoli Sacra, Napoli 1923.

D'ONOFRIO

M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modena 2008.

DA CROPANI

G. F. Da Cropani, *Della Calabria illustrata*, III, a cura di Ulderico Nisticò, Soveria Mannelli 2001.

DAVIES, INNES-MULRAINE

Anthony van Dyck in London: newly discovered documents, in *The Burlington Magazine*, 1428, 2022, pp. 254-259.

DE DIVITIIS

B. De Divitiis, *Le dimore del Rinascimento a Napoli*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli 2013, pp. 128-140.

DE DOMINICI

B. De Dominici, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, ed. a cura di A. Zezza e F. Sricchia Santoro, Napoli 2017.

DE LELLIS

C. De Lellis, *Parte seconda o'vero supplemento a Napoli Sacra di D. Cesare D'Engenio Caracciolo del signor Carlo De Lellis*, Napoli, Stamperia di Roberto Mollo, 1654.

DE MAIO

R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari 1983.

___, *Religiosità a Napoli 1656-1799*, Napoli 1997.

DE PIRO

N. De Piro, *The sovereign palaces of Malta*, Sliema 2001.

DE SETA

C. De Seta, *Napoli: dalle origini all'Ottocento*, Napoli 2016.

DEL PUPPO

A. Del Puppo, *Dai santi protettori ai sovrani sulle macerie*, in *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, a cura di C. BELMONTE, E. SCIROCCO, G. WOLF, Venezia 2019, pp. 68-83.

DEBES

J. Debes, *The loom of Visual Literacy*, in *Audiovisual Instruction*, XIV, 8, 1969, pp. 25-27.

J. DEBONO

J. Debono, *An inventory of Alessio Erardi's paintings and books*, 1989.

S. DEBONO

S. Debono, *Martyrdom of St Catherine of Alexandria*, in *Mattia Preti – Faith and Humanity*, Malta 2013, pp. 224-228.

___, *Politica, storia e genesi della collezione nazionale maltese*, in *Camillo d'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, a cura di E. Acanfora e M. V. Fontana, Foggia 2017, pp. 184-195, XVIII-XIX.

___, *Thinking phygital: a museological framework of predictive futures*, in *Museum International*, 73, 2021, pp. 156-167.

DENUNZIO

A. Denunzio (a cura di), *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe*, Cinisello Balsamo 2018.

DEWEY

J. Dewey, *Arte come esperienza*, ed. a cura di G. MATTEUCCI, Sesto San Giovanni 2020.

DI MACCO

M. Di Macco, *Il libro d'arte bancario*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a cura di M. FERRETTI., Pisa 2021, pp. 269-281.

DI PIETRO

I. Di Pietro, *Realtà aumentata per la fruizione museale: risorse culturali o inevitabili invasioni?*, in *Intrecci d'arte*, 7, 2018, pp. 117-122.

___, *Ambienti immersivi e rievocazioni digitali tra allestimento museografico e regia*, in *Atmosfere. Esperienze immersive nell'arte e al museo*, a cura di J. ARNALDO, S. COSTA, D. POULOT, A. ROSELLINI, Bologna 2021, pp. 271-281.

EDENSOR

T. Edensor, *From light to dark. Daylight, illumination, and Gloom*, Minneapolis 2017.

FEIGENBAUM

G. Feigenbaum, *Introduction: art and display in principle and practice*, in *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. FEIGENBAUM, Los Angeles 2014, pp. 1-24.

FERRARO

I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Stella, Vergini, Sanità*, Napoli 2007.

FERRETTI

M. Ferretti, *Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico)*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a cura di M. FERRETTI, Pisa 2021, pp. 1-25.

FINO

L. Fino, *Chiese miracoli e fede popolare a Napoli*, Napoli 2016.

FRANCESCHINI

C. Franceschini, *Ricerche sulle cappelle di famiglia a Roma in Età Moderna*, in *Archivio italiano per la storia della pietà*, 14, 2001, pp. 345-413.

FRANCESCHINI, OSTROW, TOSINI

C. Franceschini, S. F. Ostrow, P. Tosini, *Chapels: an introduction*, in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome. Form, function, meaning*, a cura di C. FRANCESCHINI, S. F. OSTROW, P. TOSINI, Roma 2020, pp. 8-15.

FRANGIPANE

A. Frangipane, *Mattia Preti: il cavalier calabrese*, Milano 1929.

FRIED

M. Fried, *Art and objecthood*, in *Artforum*, 5-10, 1967, pp. 12-23.

FRIZZONI

G. Frizzoni, *Napoli nei suoi rapporti con l'arte del Rinascimento*, in *Archivio storico italiano*, IV, 1, 1878, pp. 495-523; 2, 1878, pp. 497-498.

FURLOTTI

B. Furlotti, *Display in motion*, in *Display of the Roman Palace 1550-1570*, a cura di G. FEIGENBAUM, Los Angeles 2014, pp. 146-156.

___, *The performance of displaying. Gesture, behaviour and art in early modern Italy*, in *Journal of the history of collections*, 27, 2015, pp. 1-13.

GABRIELLI

E. Gabrielli, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di E. GABRIELLI, P. CALLEGARI, Milano 2009, pp. 15-57.

GAGE

F. Gage, *Observing order*, in *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. FEIGENBAUM, Los Angeles 2014, pp. 204-214.

GALANTE

F. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873.

GALASSO

G. Galasso, *Una capitale dell'impero*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid 2009, pp. 39-61.

GARNET, ROSSER

J. Garnet, G. Rosser, *The ex voto between domestic and public space from personal testimony to collective memory*, in *Domestic devotions in early modern Italy*, a cura di M. CORRY, M. FAINI, A. MENEGHIN, Leida 2019, pp. 45-62.

GELL

A. Gell, *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, in *Anthropology, art and aesthetics*, a cura di J. COOTE; A. SHELTON, Oxford 1992, pp. 40-63.

GENOVESE

V. Genovese, *Editori a Roma tra iniziative ministeriali e gallerie d'arte: De Luca e altri*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a cura di M. FERRETTI, Pisa 2021, pp. 63-86.

GHEZZI

G. Ghezzi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro: (1682-1725). Stime di collezioni romane*, Roma 1987.

GIANCASPRO

M. Giancaspro, *L'architettura impossibile dei frontespizi*, in *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, II, Napoli 2009, pp. 271-274.

GIOMETTI, CERTINI

C. Giometti, C. Certini, *La mostra del Ritratto italiano*, in *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. GIOMETTI, Pisa 2019, pp. 11-16.

GOLAHNY

A. Golahny, *Rembrandt's Reading: The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam University Press 2003.

GRAF, KEIL, PAGANO, PESCARIN

H. Graf, J. Keil, A. Pagano, S. Pescarin, *A contextualized educational museum experience. Connecting objects, places and themes through mobile virtual museums*, 2015, pp. 337-340.

GRIFFERO

T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano 2017.

GROSVENOR

B. Grosvenor, *The British Museum demeans itself by selling its works as NFTs- and will probably live to regret it*, in *The Art Newspaper*, febbraio 2022.

GRUET

B. Gruet, *Sound and sensorial landscape: early modern Rome as a full urban experience*, in *The grand theater of the world: music, space, and the performance of identity in early modern Rome*, a cura di V. DE LUCCA, Londra 2020, pp. 115-131.

GUARDO

M. Guardo, *La sapientia e il suo specchio nella libreria di Federico Cesi: nota su una particula del Lynceographum*, in *Le mille e una cultura: scrittura e libri fra Oriente e Occidente*, Bari 2007, pp. 25-39.

GUIDO

S. Guido, *“Chi vuole spendere i suoi denari con gusto vada a Roma”*: marmi policromi, bronzi e argenti per San Giovanni a La Valletta, in *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 185-204.

HASKELL

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

___, *The Patronage of painting in Seicento Naples*, in *Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano*, a cura di C. WHITFIELD, J. MARTINEAU, Londra 1982, pp. 60-64.

___, *La difficile nascita del libro d'arte*, [1987], in F. HASKELL., *Le metamorfosi del gusto*, Torino 1989, pp. 54-103.

___, *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Parigi 2002.

HILLS

H. Hills, *Dislocating holiness: city, saint and the production of flesh*, in *Open arts journal*, 6, 2017/2018, pp. 39-65.

HOUSTON

K. Houston, *The place of the viewer: the embolie beholder in the history of art, 1764-1968*, Leiden 2019.

IANNELLI

I. Iannelli, *La decorazione plastica di Silvestro Faiella nella chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi a Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, 2, 68, 5/6, 2011, pp. 181-188.

JONES

S. Jones, *The emergence of the digital humanities*, New York 2014.

KENT

I. Kent, *The Spanish Gallery, Bishop Auckland*, in *The Burlington Magazine*, 1428, 2022, pp. 276-283.

KIRK

U. Kirk, *The neural basis of object-context relationships on aesthetic judgment*, in *Plos One*, 2008.

KIRSH

D. Kirsh, *Interactivity and multimedia interfaces*, in *Instructional Science*, 25, 1997, pp. 79-96.

LABROT

G. Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli 1979.

___, *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Monaco 1992.

___, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli 1993.

LATTUADA

R. Lattuada, *La stagione del Barocco a Napoli (1683-1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, a cura di G. ZAMPINO, Napoli 1997a, pp. 22-53.

___, *Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini del 1684*, in *Capolavori in Festa. Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1750)*, a cura di G. ZAMPINO, Napoli 1997b, pp. 150-161.

___, *Nuove proposte per le fonti grafiche delle tarsie di Cosimo Fanzago*, in *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, a cura di S. DE CAVI, Roma 2015, pp. 373-381.

LEARDI

R. C. Leardi, *La pittura a Napoli prima e dopo la "maniera grande e terribile" di Mattia Preti*, in *Forme magnifiche e gran pieghe de' panni: modelli e riflessi della maniera di Mattia Preti a Napoli*, a cura di G. PORZIO, G. VALENTINO, R. C. LEARDI, G. MEDUGNO, Napoli 2019, pp. 55-68.

LEONETTI

T. Leonetti, *Presentazione*, in *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, a cura di R. CAUSA, Napoli 1954.

LEVEY

M. Levey, *The Order of St. John in Malta: exhibition at Valletta*, in *The Burlington magazine*, 112, 1970, pp. 554-557.

LONGHI

R. Longhi, *Mattia Preti*, in *La Voce*, V, 41, 1913, pp. 1171-1175.

LORIZZO

L. Lorizzo, *Pellegrino Peri: il mercante dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010.

___, *Per una storia delle lotterie e delle vendite all'incanto di opere d'arte in Italia tra Cinque e Seicento*, in *Fare e disfare: studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, a cura di L. LORIZZO, Roma 2011, pp. 75-85.

___ (a cura di), *L'Italia di Julius von Schlosser*, Roma 2018.

LUCÀ DAZIO

M. Lucà Dazio, *Capodimonte da reggia a museo*, Napoli 1995.

MAGGIONI

G. P. Maggioni, *Miracoli spettacolari nella predicazione domenicana del XIII secolo*, in *Miracolo! Emozione, spettacolo e potere nella storia dei secoli XIII-XVII*, Firenze 2019, pp. 75-98.

MANCUSO

B. Mancuso, *Il San Luca, le mezze figure e i rapporti tra Mattia Preti e don Antonio Ruffo*, in *Pitture in collezione. Venti opere del Museo Civico di Castello Ursino*, a cura di B. MANCUSO, V. PINTO, Messina 2018, pp. 156-169.

MARCIANI

B. Marciani, *La Digital Reality Technology in ambito educativo-museale*, in *Atmosfere. Esperienze immersive nell'arte e al museo*, a cura di J. ARNALDO, S. COSTA, D. POULOT, A. ROSELLINI, Bologna 2021, pp. 211-223.

MARINO

M. Marino, *La musica sacra del Settecento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, a cura di F. COTTICELLI, P. MAIONE, Napoli 2009, pp. 823-850.

MARSHALL

C. R. Mashall, *Appagare il pubblico: The Marketing Strategies of Luca Giordano, 1678-1684*, in *Il mercato dell'arte in Italia. Secc. XV-XVII*, Modena 2003, pp. 263-271.

___, *Baroque Naples and the industry of painting*, New Haven 2016.

MARSON

S. Marson, *Allestire e mostrare dipinti in Italia e Francia tra XVI e XVIII secolo*, Roma 2012.

MAZZI

M. C. Mazzi, *Paesi, figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli*.

Fonti, testimonianze del gusto. Immagini di una città, a cura di F. AMIRANTE, Napoli 1995, pp. 241-298.

MEDUGNO

G. Medugno, *La quadreria Samuelli a Napoli: formazione e dispersione*, in *Ricerche a Napoli in età moderna. Saggi e documenti*, 2019, pp. 129-148.

MEYER, SCHANEVELDT

D. E. Meyer, R. W. Schaneveldt, *Facilitation in recognizing pairs of words: evidence of a dependence between retrieval operations*, in *Journal of experimental psychology*, 90, 1971, pp. 227-234.

MEYER

S. A. Meyer, *Tra Enrico Panzacchi e Adolfo Venturi: discussioni, prime esperienze ed iniziative di insegnamento della storia dell'arte nelle scuole italiane*, in *La storia dell'arte tra i banchi di scuola*, «Il capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 24, 2021, pp. 15-34.

MILANESE

A. Milanese, *Nostalgia dell'antico o nostalgia d'un contesto? Sale neopompeiane nel Museo Nazionale di Napoli tra il 1864 e il 1870*, in *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, a cura di E. QUERCI, S. DE CARO, Milano 2007, pp. 168-179.

MILEKIC

S. Milekic, *Action, affection & control: interface guidelines for complex visual content*, Indianapolis 2009,

MIRZOEFF

N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, 2002, a cura di A. CAMAITI HOSTERT, Milano 2021.

MOLI FRIGOLA

M. Moli Frigola, *Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, Roma 1985, pp. 135-158.

MONCIATTI

A. Monciatti, *Toesca a Brera e l'impiego della fotografia per la storia dell'arte all'inizio del XX secolo in Italia*, in *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, Milano 2009, pp. 59-84.

MORSELLI

R. Morselli, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998.

Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento. Catalogo, Roma 1922.

MUCCIANTE, POLICICCHIO, STILLITANO

F. Mucciante, G. Policicchio, M. Stillitano, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. Rilettura e riscoperta di uno stile: il Barocco*, in *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. GIOMETTI, Pisa 2019, pp. 41-56.

NAPOLI

J. N. Napoli, *The ethics of ornament in early modern Naples. Fashioning the Certosa di San Martino*, Farnham 2015.

NAPPI

E. Nappi, *Aspetti della società e dell'economia napoletana durante la peste del 1656*, Napoli 1980.

—, *Ricerche sul '600 napoletano: catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, Milano 1992.

ORLANDI

M. Orlandi, *La ricostruzione 3D di Bologna nel XVI secolo*, Tesi di Dottorato, corr. Prof. ssa F. TAROZZI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, a. a. 2012.

PACICHELLI

G. B. Pacichelli, *Memorie de' viaggi per l'Europa cristiana, scritte à diversi in occasione de' suoi ministeri dall'abate Giovan Battista Pacichelli parte quarta tomo I*, Napoli, Stamperia Regia, 1685.

PAGLIANI

M. L. Pagliani, *Viaggiare nel tempo. Scene di vita antica fra libri, proiezioni e musei ottocenteschi*, in *Atmosfere. Esperienze immersive nell'arte e al museo*, a cura di J. ARNALDO, S. COSTA, D. POULOT, A. ROSELLINI, Bologna 2021, pp. 113-126.

PALAZZO

È. Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Parigi 2014.

PANZACCHI

E. Panzacchi, *La storia dell'arte nelle scuole*, in «Corriere della Sera», 20-21 settembre 1899, p. 1.

PASQUALE

N. Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli e suo regno nell'anno 1656. dalla redenzione del mondo*, Stamperia di Luc'Antonio di Fusco, Napoli 1668.

PESCARIN, CERATO, ROMI,

S. Pescarin, I. Cerato, P. Romi, *Virtual museums and social network*, in *International forum on research and technologies for society and industry leveraging a better tomorrow*, 2016, pp. 1-6.

PETRUCCI

A. Petrucci, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni, momenti, indagini*, vol. II, *Grafica e immagine. 1. Scrittura, miniatura, disegno*, a cura di F. ZERI, Torino 1980, pp. 3-123.

PIETRANGELI

C. Pietrangeli, *I musei vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985.

PINELLI

A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «Lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 1979, pp. 43-62.

PINOTTI, SOMAINI

A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

POMPA

C. Pompa, *Mettersi in mostra. Da spettatore a performer per mezzo della fotografia "condivisa"*, in *L'esperienza dello spazio: collezioni, mostre, musei*, a cura di C. G. MORANDI; C. SINIGAGLIA, M. TESSARI, I. DI PIETRO, D. DA PIEVE, Bologna 2020, pp. 379-396.

PORZIO

G. Porzio, *Forme magnifiche" e "gran pieghe de' panni". Ragioni e profilo di una mostra*, in *Forme magnifiche e gran pieghe de' panni. Modelli e riflessi della maniera di Mattia Preti a Napoli*, a cura di G. PORZIO, G. VALENTINO, Napoli 2019, pp. 11-12.

PORZIO, VAN DER SMAN

G. Porzio, G. J. Van Der Sman, *La quadreria Vandeneynnden*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera: la collezione di un principe*, a cura di A. E. DENUNZIO, Cinisello Balsamo 2018.

POULOT

D. Poulot, *Condividere l'atmosfera del museo: impronte biografiche ed emozioni kitsch*, in *Atmosfere. Esperienze immersive nell'arte e al museo*, a cura di J. ARNALDO, D. POULOT, A. ROSELLINI, Bologna 2021, pp. 19-44.

PRIMAROSA

Y. Primarosa, *Sulle tracce di Mattia Preti tra Roma e Venezia: il “Cristo e la Cananea” di Casa Colonna*, in *Il trionfo dei sensi. Nuova luce su Mattia e Gregorio Preti*, a cura di Y. PRIMAROSA, A. COSMA, Roma 2019, pp. 65-80.

PROSPERI

A. Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino 2021.

PROTA GIURLEO

U. Prota Giurleo, *Pittori montemurrensi del '600*, Napoli 1952.

ROLFI OŽVAD

S. Rolfi Ožvad, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, in *Il Capitale Culturale. Studies on the value of the cultural heritage*, 8, 2013, pp. 19-49.

ROSNER

D. K. Rosner, *Designing with traces*, in *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in computing systems*, New York 2013, pp. 1649-658.

ROSENTHAL

E. Rosenthal, *Michelangelo's Moses, dal di sotto in su*, in *The Art Bulletin*, 46/4, dicembre 1964, pp. 544-550.

RUFFO

V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)* (I), in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, fasc. 1/2, pp. 21-64, 3/4, pp. 95-128, Roma 1916,

RUOTOLO

R. Ruotolo, *Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo*, in *Napoli nobilissima*, 12, 1973, pp. 118-119, 145-153.

SAGGIO, BORRA

G. Saggio, D. Borra, *Augmented Reality for restoration/reconstruction of artefacts with artistic or historical value*, in *Augmente Reality. Some emerging application areas*, a cura di A. YEH CHING NEE, Manchester 2011, pp. 59-86.

SANGER

A. E. Sanger, *Sensuality, sacred remains and devotion in Baroque Rome*, in *Sense and senses early modern art and cultural practice*, Farnham 2012, pp. 199-215.

SAPORI

G. Saporì, *Il libro dei Mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Roma 2015.

SARNELLI

P. Sarnelli, *Guida de Forestieri curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685.

MURRAY SCHAFER

R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano 1985.

SCHRAVEN

M. Schraven, *Festive funerals in early modern Italy. The art and culture of conspicuous commemoration*, Ashgate 2014.

SCIBERRAS

K. Sciberras, *Mattia Preti: the triumphant manner*, Valletta 2012.

___, *La fortuna di Mattia Preti nei lavori della bottega*, in *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. DI LORETO, Roma 2018, pp. 223-230.

SEDLMAYR

H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, 1994, ed. a cura di A. PINOTTI, Sesto San Giovanni 2020.

SETARO

P. Setaro, *Sul collezionismo pittorico napoletano nella prima metà del Seicento. Protagonisti, spazi e spunti di ricerca*, in *Predella*, 2016, pp. 83-98.

SETTIS

S. Settis, *Se Venezia muore*, Torino 2014.

SODANO

G. Sodano, *Ipotesi politiche sull'elezione di san Francesco di Paola a patrono di Napoli (1625-1629)*, in *S. Francesco di Paola e l'ordine dei minimi nel Regno di Napoli (secoli XV-XVII)*, a cura di F. SENATORE, Napoli 2008, pp. 125-141.

SPIKE

J. T. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, Firenze 1998.

___, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze 1999.

SPINOSA

N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli: da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011.

STAFFORD

B. M. Stafford, *The remaining 10 percent. The role of sensory knowledge in the age of the self-organizing brain*, in *Visual Literacy*, a cura di J. ELKINS, Londra 2009, pp. 31-57.

TAYLOR

J. Taylor, *Learning to look: a handbook for the visual arts*, Chicago 1981.

TOSINI

P. Tosini, *The Frangipani Chapel in San Marcello. Farnesian devotion, antiquarian taste, and municipal pride*, in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome. Form, function, meaning*, a cura di C. FRANCESCHINI, S. F. OSTROW, P. TOSINI, Roma 2020, pp. 18-39.

TOZZI

S. Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti: giorni d'allegrezza*, Roma 2002.

VALENTINO

G. Valentino, *Per un recupero della cultura storica*, in *Forme magnifiche e gran pieghe de' panni. Modelli e riflessi della maniera di Mattia Preti a Napoli*, a cura di G. VALENTINO, G. PORZIO, Napoli 2019, pp. 9-10.

VAN GASTEL

J. Van Gastel, *The materialità of enchantment: rethinking Neapolitan Baroque marble intarsia*, in *Opena arts journal*, 6, 2017/2018, pp. 68-83.

VELLA

T. Vella, *The paintings of the order of St John in Malta: hospitaller art collections and patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century*, Tesi di dottorato, University of Bristol, 2012.

___, *Charles Frederick de Brocktorff. Watercolours of Malta at the National Library, Valletta*, La Valletta 2008.

VEZZOLI

Y. Vezzoli, *Visual literacy: un problema di definizione*, in *Formazione & Insegnamento*, XV, 2, 2017, pp. 211-217.

VISCEGLIA

M. A. Visceglia, *Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVIII secolo)*, in *Quaderni storici. I vivi e i morti*, 50, 1982, pp. 583-714.

VOLPI

C. Volpi, *Le stoffe tra arredo, decoro, arte ed etichetta negli ambienti barocchi*, in *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di C. VOLPI, A. RODOLFO, Città del Vaticano 2014, pp. 17-29.

WARF, ARIAS

B. Warf, S. Arias, *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*, Londra 2008.

WILEMAN

R. E. Wileman, *Visual communicating*, Englewood Cliffs 1993.

WÖLFFLIN (1886)

H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, a cura di L. SCARPA, Venezia 1985.

WRIGHT

A. Wright, *Frame work: honour and ornament in Italian Renaissance art*, Londra 2019.

ZEZZA

A. Zezza, *Bernardo de Dominici e le vite degli artisti napoletani: geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.

—, *Le mostre napoletane sul Sei e sul Settecento*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. MACCO, G. DARDANELLO, Genova 2019, pp. 247-275.

ZULIANI

S. Zuliani, *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, in *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, 2018, pp. 533-545.