



Contributors:

MUSEO CAPPELLA SANSEVERO - Catalogo scientifico digitale

Museo Cappella Sansevero

INDICE DEI CONTENUTI

1. [INTRODUZIONE](#)
2. [MAPPA DEL COMPLESSO](#)
3. [CATALOGO](#)
4. [Autori](#)
5. [Colophon](#)



© 2025 Museo Cappella Sansevero

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). To view a copy of this license visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). To view a copy of this license visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

INTRODUZIONE

A differenza dei lavori di schedatura che riguardano generalmente le collezioni dei musei, catalogare il patrimonio artistico della Cappella Sansevero equivale a confrontarsi con le vicende di opere eccezionalmente ancorate al loro contesto d'origine. Non è dunque possibile occuparsi delle imprese decorative del tempio gentilizio dei Di Sangro senza considerare i loro nessi genetici con lo spazio monumentale di cui sono parte, così come il ruolo e il significato ch'esse assumono nel coerente progetto di rinnovamento che il principe Raimondo intraprese a partire dagli anni quaranta del Settecento.

L'inviolabilità anche materiale di questo ecosistema ha provvidenzialmente impedito che le opere della Cappella fossero coinvolte nell'odierno sistema delle mostre. E se è vero, come avvertiva Francis Haskell (2000), che i cataloghi delle esposizioni crescono a discapito delle monografie scientifiche sugli artisti e sulle raccolte museali, tale circostanza può in parte spiegare la fatica che prima di questa pubblicazione si sarebbe fatta nel reperire finanche una scheda aggiornata del *Cristo velato*, il marmo più celebre della Cappella oltre che dell'intera scultura meridionale. Del resto, la tradizione storiografica riguardante il mausoleo dei Sansevero, pur così generosa nei risultati e nei metodi, ha spesso privilegiato un taglio saggistico di interesse storico-documentario o interpretativo rispetto alle esigenze della catalogazione scientifica, cui pure avevano provato a rispondere coraggiosamente il volume pionieristico di Marina Causa Picone (1959) e più tardi la monografia di Oderisio de Sangro (1991). Rispettivamente a trenta e a vent'anni fa risalgono poi i cataloghi delle opere di due protagonisti della Cappella Sansevero quali furono Antonio Corradini e Giuseppe Sanmartino, realizzati da Bruno Cogo e da Elio Catello; mentre lavori di tale respiro mancano ancora per artisti come Francesco Queirolo e Francesco Celebrano, non meno decisivi nella storia settecentesca del monumento.

La consapevolezza della necessità di una schedatura scientifica del patrimonio artistico del Museo Cappella Sansevero e il desiderio della sua massima accessibilità sono dunque all'origine del progetto di questo catalogo digitale, nato nel 2023 su iniziativa della presidente Maria Alessandra Masucci, d'intesa con la quale abbiamo

ritenuto necessario non soltanto identificare studiosi cui affidare la redazione delle schede, ma anche e soprattutto provare a costituire un vero e proprio gruppo di ricerca in grado di collaborare in modo sinergico condividendo *in itinere* metodi, idee e materiali. Ho quindi avuto l'opportunità di coordinare il lavoro di ricercatrici e ricercatori da tempo impegnati nella ricostruzione della cultura del barocco meridionale: Luigi Coiro, Sabrina Iorio, Eleonora Loiodice, Augusto Russo e Mariano Saggiomo, che ringrazio per il generoso impegno profuso.

Le trentuno schede-saggio del catalogo, corredate da immagini ad altissima risoluzione realizzate per l'occasione da Haltadefinizione s.r.l., non rappresentano soltanto una sintesi - indispensabile, come detto - della lunga e feconda vicenda storiografica della Cappella Sansevero. Le indagini condotte in occasione della catalogazione hanno portato a significative acquisizioni. L'identificazione di nuove fonti documentarie nell'Archivio Storico Diocesano di Napoli ha permesso di fare luce sulla fondazione della chiesa di Santa Maria della Pietà e sulla sua topografia artistica prima della *renovatio* di Raimondo. La capacità di ritessere il giusto filo tra le opere e i documenti ha consentito pure di restituire a Michelangelo Naccherino la tomba di Paolo di Sangro secondo principe di Sansevero e la statua dell'*Amor divino* che in origine la decorava. La serie delle incisioni ottocentesche di Franz Wenzel ha poi favorito la comprensione dell'assetto di alcuni dei monumenti funebri della Cappella prima del crollo che interessò la controfacciata nel 1889.

Riguardo alla fase decorativa settecentesca, tra le altre cose, ancora poco valorizzate erano le pagine del diario che lo scultore lombardo Donato Andrea Fantoni dedicò ai monumenti più celebri del mausoleo disangriano in occasione del suo viaggio a Napoli nel 1769. E sempre più perspicuo, infine, è apparso il rilievo che il barocco romano poté avere nel programma iconografico di Raimondo, allievo dei gesuiti nell'Urbe dal 1720 al 1730: dal *Compianto* di Celebrano al *Cristo velato* di Sanmartino, dal *Disinganno* di Queirolo al pavimento labirintico, dalla volta dipinta da Francesco Maria Russo agli elementi decorativi che impreziosiscono le tombe commissionate dal Principe.

La realizzazione di questo lavoro non sarebbe stata possibile senza la fiducia e il generoso incoraggiamento della presidente Masucci e la costante collaborazione dello staff del Museo Cappella Sansevero e di Mariagrazia de Gaetano in particolare. Per l'aiuto in vario modo offertoci siamo inoltre grati a Andrea Bacchi, Francesco Caglioti, Fabrizio Masucci e Riccardo Naldi.

Gianluca Forgione



MAPPA DEL COMPLESSO

Navata

1. [Compianto sul Cristo morto](#)
2. [Gloria angelica e Pietà](#)
3. [Angeli e putti con i simboli della Passione](#)
4. [Monumento funerario di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria](#)
5. [Cristo velato](#)
6. [Pudicizia - Monumento funerario di Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona](#)
7. [Santa Rosalia; Sant'Oderisio](#)
8. [Soavità del giogo coniugale - Monumento funerario di Gaetana Mirelli](#)
9. [Monumento funerario di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero](#)
10. [Zelo della Religione - Monumento funerario di Ippolita del Carretto e Adriana Carafa](#)
11. [Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero](#)
12. [Liberalità - Monumento funerario di Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona](#)

13. [Monumento funerario di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero](#)
14. [Decoro - Monumento funerario di Isabella della Tolfa e Laudomia Milano](#)
15. [Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero](#)
16. [Monumento funerario di Cecco di Sangro](#)
17. [Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero](#)
18. [Amor divino - Monumento funerario di Giovanna di Sangro](#)
19. [Monumento funerario di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero](#)
20. [Educazione - Monumento funerario di Girolama Caracciolo e Clarice Carafa](#)
21. [Monumento funerario di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero](#)
22. [Dominio di sé stessi - Monumento funerario di Geronima Loffredo](#)
23. [Pavimento labirintico](#)
24. [Monumento funerario di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero](#)
25. [Sincerità - Monumento funerario di Carlotta Gaetani](#)
26. [Disinganno - Monumento funerario di Antonio di Sangro](#)
27. [Sei medaglioni con ritratti di cardinali di casa Di Sangro](#)
28. [Gloria del Paradiso \(Paradiso dei Di Sangro\)](#)

Cavea

29. [Macchine anatomiche](#)

Sagrestia

30. [Ritratto di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero](#)
31. [Madonna col Bambino](#)

CATALOGO

1. 

Cat. 1. Compianto sul Cristo morto

2. 


Cat. 2. Gloria angelica e Pietà

3. 

Cat. 3. Angeli e putti con i simboli della Passione

4. 

Cat. 4. Monumento funerario di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria

5. 

Cat. 5. Cristo velato

6. 

Cat. 6. Pudicizia - Monumento funerario di Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona

7. 


Cat. 7. Santa Rosalia; Sant'Oderisio

8. 

Cat. 8. Soavità del giogo coniugale – Monumento funerario di Gaetana Mirelli

9. 


Cat. 9. Monumento funerario di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero

10. 

Cat. 10. Zelo della Religione – Monumento funerario di Ippolita del Carretto e Adriana Carafa

11. 

Cat. 11. Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero

12. 

Cat. 12. Liberalità – Monumento funerario di Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona

13. 

Cat. 13. Monumento funerario di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero

14. 

Cat. 14. Decoro – Monumento funerario di Isabella della Tolfa e Laudomia Milano

15. 

Cat. 15. Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero

16. 

Cat. 16. Monumento funerario di Cecco di Sangro

17. 

Cat. 17. Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero

18. 


Cat. 18. Amor divino – Monumento funerario di Giovanna di Sangro

19. 

Cat. 19. Monumento funerario di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero

20. 

Cat. 20. Educazione – Monumento funerario di Girolama Caracciolo e Clarice Carafa

21. 

Cat. 21. Monumento funerario di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero

22. 

Cat. 22. Dominio di sé stessi – Monumento funerario di Geronima Loffredo

23. 

Cat. 23. Pavimento labirintico

24. 

Cat. 24. Monumento funerario di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero

25. 

Cat. 25. Sincerità – Monumento funerario di Carlotta Gaetani

26. 

Cat. 26. Disinganno – Monumento funerario di Antonio di Sangro

27. 


Cat. 27. Sei medaglioni con ritratti di cardinali di casa Di Sangro

28. 

Cat. 28. Gloria del Paradiso (Paradiso dei Di Sangro)

29. 

Cat. 29. Macchine anatomiche

30. 

Cat. 30. Ritratto di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero

31. 

Cat. 31. Madonna col Bambino

Compianto sul Cristo morto, *Francesco Celebrano*

Cat. 1. Compianto sul Cristo morto

Artista	Francesco Celebrano (Napoli, 1729 – ivi, 1814)
Titolo dell'opera	Compianto sul Cristo morto
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1766-1767 circa
Dimensioni	630 (a) x 300 (l) x 60 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, altare maggiore

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Com'è ricordato nella riedizione della *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli* (1769, p. 9; cfr. Attanasio 2011, pp. 58-59), il *Compianto* rappresenta «l'opera più insigne» di Francesco Celebrano, la sola che bastò «ad eternare il suo nome» (Napoli Signorelli 1811, p. 260). Tradizionalmente identificata nella deposizione di Cristo dalla Croce,

l'iconografia del rilievo raffigura piuttosto il momento successivo alla schiodatura, quando Giovanni e le pie donne compiangono il cadavere depresso. Tale precisazione consente di ricollegare più direttamente il tema dell'opera all'intitolazione della Cappella, dedicata a Santa Maria della Pietà, e alla sua precedente pala d'altare, un dipinto tardo-cinquecentesco di autore ignoto in cui Cristo è disteso sulle ginocchia della Vergine secondo il modello del *Vesperbild* (Forgione 2022, p. 26).

Non sono ancora emersi documenti di pagamento relativi all'ancona, che Celebrano intagliò nel momento in cui era soprintendente della Cappella e collaboratore fidatissimo di Raimondo. Nel 1766 la prima edizione della *Breve nota* attesta che il rilievo era in lavorazione (p. 10; cfr. Attanasio 2011, p. 59), ed è assai probabile che esso venisse completato entro l'anno successivo. L'inventario dei beni rimasti nell'eredità del Principe riferisce che in quel momento la pala non era ancora del tutto «allustrata» (*Inventario* 1771, cc. 65r-66v; cfr. Attanasio 2011, pp. 76, 130), e che a essa avrebbe dovuto essere aggiunta una cornice in lapislazzuli, che fu poi realizzata su invenzione del medesimo Sansevero (Sarnelli 1772, p. 130). Dalle carte del processo che Francesco Maria Queirolò (1704-1762) intentò contro Raimondo nel 1759 emerge che lo scultore doveva restituire al committente finanche «il modello in cera di basso rilievo dell'altare maggiore» (cfr. *Chartulae desangriane* 2006, p. 81). Non è da escludere che esso corrispondesse a uno dei «trentasei modelli originali di creta cotta» che Antonio Corradini aveva eseguito per la decorazione del tempio, e che lasciò alla sua morte nel 1752 (Origlia Paolino 1754, p. 365).

Al ruolo cruciale di Corradini nell'ideazione della decorazione plastica della Cappella e alla sua cultura di matrice nordica è stata sinora ricondotta anche la scelta, unica nel panorama della Napoli barocca, di decorare l'altare maggiore con un quadro marmoreo (Cioffi 1994, pp. 24-26). Di recente, tuttavia, essa ha trovato giustificazione specialmente alla luce delle esperienze figurative che il giovane Raimondo poté maturare nei dieci anni della sua formazione trascorsi presso i gesuiti al Seminario Romano a partire dal 1720 (Forgione 2022, pp. 22-25). A Roma Di Sangro ebbe infatti occasione di confrontarsi con le pale marmoree più significative della stagione barocca, tra le quali sono da segnalare in particolare il *Compianto* di Domenico Guidi (1625-1701) per l'altare maggiore della Cappella del Monte di Pietà, consegnato nel 1674, alla cui fortuna contribuì un cospicuo numero di incisioni e di derivazioni pittoriche (Giometti 2010, in particolare pp. 190-200, n. 25.S); e il *San Luigi Gonzaga in gloria* che alla fine del Seicento Pierre Legros il Giovane (1666-1719) intagliò per i gesuiti a Sant'Ignazio, cui Di Sangro e Celebrano paiono guardare anche per la cornice mistilinea. L'interesse del Principe per la scultura romana è del resto testimoniato in modo inequivocabile dal «libro in folio delle statue esistenti in Roma» che egli aveva concesso in prestito a Queirolò perché questi evidentemente lo adoperasse come strumento di lavoro e fonte figurativa privilegiata per la decorazione della Cappella (Forgione 2022, pp. 22-23).

A ben guardare, la pala di Celebrano sembra ricalcare lo schema compositivo degli spettacolari e naturalistici *Calvari* effimeri che ancora al tempo del giovane Raimondo venivano allestiti nelle chiese romane in occasione delle Quarantore, un'antica pratica liturgica che allude al breve periodo che Cristo trascorse nel sepolcro (ivi, pp. 11-18). Il ricorso a tale tradizione iconografica potrebbe consentire di chiarire pure il significato del sarcofago scoperto dall'angelo al di sotto della mensa dell'altare maggiore. L'episodio è stato sinora collegato alla Resurrezione (cfr. ad esempio Nappi 2010, p. 106, e Marco Bussagli, in *Napoli, la Cappella Sansevero* 2019, p. 103): nondimeno, contrariamente alla raffigurazione del *Quem quaeritis*, il gesto dell'angelo non indica il Cielo, né ravvisiamo il contesto narrativo necessario alla comprensione del soggetto, con le pie donne recatesi in visita e le guardie addormentate. È dunque più probabile che la scena sia da leggere in continuità di spazio e di tempo con il *Compianto* rappresentato al di sopra della mensa eucaristica. Pertanto, il messaggero divino starebbe aprendo la tomba per consentire la deposizione del cadavere. Tale lettura troverebbe conferma in un progetto di padre Pozzo per le Quarantore. Il foglio, appartenuto allo storico dell'arte Luigi Salerno e in seguito transitato sul mercato romano, raffigura alcuni angeli che trasportano il Cristo depresso al sepolcro, mentre altri due angeli sono impegnati, in un maestoso ciborio sopraelevato, ad

aprire il sarcofago che sta per accogliere il corpo del Salvatore. Le esigenze di spettacolarizzazione del teatro sacro giustificano il fatto che l'angelo – nel disegno di Pozzo così come nella pala di Celebrano – compia un'azione che non gli è propria nell'iconografia tradizionale, dove sono invece Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo a preparare la tomba del Redentore (Forgione 2022, p. 37).

Bibliografia essenziale sull'opera

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1766, p. 10.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, p. 9.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 65r-66v.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 130.

Napoli Signorelli Pietro, *Vicende della coltura nelle due Sicilie...*, VII, Napoli 1811, p. 260.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 87-90.

Catello Elio, *Francesco Celebrano e l'arte nel presepe napoletano del '700*, Napoli 1969, pp. 61-62.

Fittipaldi Teodoro, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 213-214.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 154-156.

Wittkower Rudolf, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, prima edizione: Torino 1958; edizione citata: Torino 1993, p. 395.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 24-26.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, p. 106.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 45, 58-59, 76, 130-131.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 103, 114-123.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, in particolare pp. 19-37.

Bibliografia di confronto

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 81.

Giometti Cristiano, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama*

europea, Roma 2010, pp. 190-200, n. 25.S.

Gloria angelica, *Paolo Persico*

Cat. 2. Gloria angelica e Pietà

Artista	Paolo Persico: rilievo; Ignoto pittore meridionale della seconda metà del XVI secolo: dipinto murale
Titolo dell'opera	Gloria angelica; Pietà
Tecnica	rilievo; dipinto murale (affresco?)
Materia	stucco
Datazione	1769; fine XVI secolo
Dimensioni	Raggiera: 369,86 (a) x 393,52 (l) cm; Dipinto: 176,8 (a) x 140 (l) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, altare maggiore

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Il primo luglio 1769 Giovanni Lofaro, uno dei procuratori di cui Raimondo di Sangro maggiormente si servì, versò allo scultore Paolo Persico tramite il banco napoletano del Salvatore un anticipo dei centoventi ducati pattuiti «per tutta la gloria di stucco fatto sull'altare maggiore della chiesa gentilizia del Principe di San Severo» (Nappi 2010, pp. 140-141, doc. 451). A quella data Persico si era già guadagnato la fiducia del committente scolpendo i due gruppi angelici ai lati dell'altar maggiore (1766-1767) e la *Soavità del gioco coniugale* (1768), la tomba allegorica destinata a Gaetana Mirelli, moglie di Vincenzo di Sangro (cfr. le schede [3](#) e [8](#)). L'inventario dei beni rimasti nell'eredità di Raimondo, che fu stilato nel giugno del 1771, riferisce che la «corona di diciannove angeli, compresi i cherubini tutti di stucco», sostiene l'«ovato» con «l'effigie della Vergine Addolorata, ch'era una volta l'antico quadro dell'altare maggiore» (*Inventario* 1771, c. 68v; cfr. Attanasio 2011, pp. 76, 131).

Secondo l'Engenio Caracciolo (1623, pp. 262-263) il dipinto murale tardo-cinquecentesco raffigurante la *Pietà*, che un tempo sarebbe stato dunque esposto come pala dell'altare maggiore della primitiva cappella dei Di Sangro e che fu poi sostituito dal rilievo scolpito da Francesco Celebrano tra il 1766 e il 1767, è in realtà connesso alle vicende della fondazione del tempio in virtù della sua natura miracolosa. Stando al racconto dell'autore della *Napoli sacra*, alla fine del Cinquecento l'«immagine della Madonna della Pietà», concepita sull'esempio dell'antica iconografia nordica del *Vesperbild*, era dipinta su un muro del giardino di Giovan Francesco di Sangro, duca di Torremaggiore, quando cominciò a «risplender di grandissimi miracoli e gratie». Il Duca stesso ve ne trasse beneficio salvandosi da una «gravissima infirmità» (ivi, p. 263); e per questa ragione decise di consacrare alla Pietà una piccola cappella votiva, che nel 1608 venne poi ampliata dal patriarca di Alessandria Alessandro di Sangro, visto che la precedente fabbrica «non era capace al concorso di molti che la frequentavano per gli infiniti miracoli e gratie che di continuo fa il Signor Iddio ad intercessione della Vergine Santissima» (*ibidem*).

Nel suo progetto di rinnovamento della Cappella, Raimondo intese spettacolarizzare la natura divina del dipinto: un dono del Cielo che discende sulla Terra scortato da una gloria angelica. L'invenzione non appare pienamente giustificabile nel contesto della tradizione napoletana, poiché anche in questo caso i modelli cui il committente chiese di rifarsi dovettero essere di origine romana (Forgione 2022, pp. 25-27). Raimondo aveva avuto modo di assimilare profondamente la cultura del barocco di matrice berniniana in occasione del suo lungo soggiorno di formazione presso i gesuiti al Seminario Romano (1720-1730). Al di là dell'evidenza figurativa delle opere, va ricordato che il Principe possedeva tra i volumi della sua biblioteca la *Vita* di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) pubblicata da Filippo Baldinucci nel 1682; e che aveva ceduto a Francesco Maria Queirolo (1704-1762) un «libro in folio delle statue esistenti

in Roma» perché lo scultore evidentemente lo adoperasse come strumento di lavoro e fonte figurativa privilegiata per la decorazione della Cappella (ivi, pp. 22-23).

La *Gloria angelica* di Persico può dunque essere collegata, in primo luogo, alle soluzioni che all'inizio del Seicento furono adottate a Roma per due celeberrime icone miracolose legate pur esse alla fondazione dei santuari che ancor oggi le ospitano: la *Salus Populi Romani* sull'altare della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, cui erano assai devoti i gesuiti medesimi, e la *Madonna della Vallicella* nella pala di Pieter Paul Rubens (1577-1640) per l'altar maggiore della Chiesa Nuova. All'inizio del settimo decennio del secolo fu specialmente Bernini a rileggere quest'iconografia in chiave barocca. Nella Cappella Chigi del Duomo di Siena, il cui patronato era stato assunto nel 1660 da papa Alessandro VII, Gian Lorenzo ideò per la prodigiosa e veneratissima tavola medievale della *Madonna delle Grazie o del Voto* una cornice in bronzo dorato con angeli e putti in volo, che furono poi tradotti in bronzo dorato da Giovanni Artusi sotto la supervisione di Ercole Ferrata (1610-1686; cfr. Bernardini 2021, pp. 386-392, nn. 118a-118c, in particolare pp. 387-388, n. 118a). Nello stesso periodo Bernini sperimentò una soluzione simile per l'altar maggiore della collegiata di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, dove gli splendidi angeli in stucco modellati da Antonio Raggi (1624-1686) sorreggono la *Crocifissione* di Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669; cfr. Curzietti 2020, pp. 204-207, n. 22; e Bernardini 2021, pp. 395-398, n. 120). Dall'idea chigiana germinarono ancora i progetti per gli altari della Cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina, con gli angeli in bronzo dorato di Raggi che sostengono l'*Annunciazione* di Giacinto Gimignani (1606-1681; cfr. Curzietti 2020, pp. 227-229, n. 29), e della Cappella De Sylva a Sant'Isidoro a Capo le Case, dove la cornice della *Madonna col Bambino* dipinta da Carlo Maratti (1625-1713) è retta da due angeli che si stagliano su lastre di alabastro fiorito, le cui venature paiono richiamare la forma delle nuvole (Bernardini 2021, pp. 408-410, n. 123).

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, c. 68v.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 91-92.

Fittipaldi Teodoro, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 221.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 154-155.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 140-141, doc. 451.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 76, 131.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 210-213.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, p. 278.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 25-27.

Bibliografia di confronto

d'Engenio Caracciolo Cesare, *Napoli sacra...*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, pp. 262-263.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 46-48.

Curzietti Jacopo, *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma 2020, pp. 204-207, n. 22, pp. 227-229, n. 29.

Bernardini Maria Grazia, *Bernini. Catalogo delle sculture*, I-II, Torino 2021, II, pp. 386-392, nn. 118a-118c, pp. 395-398, n. 120, pp. 408-410, n. 123.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 22-23.



Angeli e putti con i simboli della Passione, *Paolo Persico*

Angeli e putti con i simboli della Passione, *Paolo Persico*

Cat. 3. Angeli e putti con i simboli della Passione

Artista	Paolo Persico
Titolo dell'opera	Angeli e putti con i simboli della Passione
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1766-1767
Dimensioni	262 (a) x 160 (l) x 100 (p) cm; 245 (a) x 150 (l) x 83 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, altare maggiore

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Il 28 luglio 1766 Paolo Persico ricevè «in nome e parte» di Raimondo di Sangro 50 ducati in acconto dei 180 concordati per l'esecuzione dell'*Angelo con putto* alla sinistra dell'altar maggiore (ivi, pp. 137-138, doc. 447). Il gruppo, condotto «a tenore del modello di detto Persico», avrebbe dovuto essere consegnato entro i successivi sei mesi, e fu saldato con una polizza bancaria riscossa dall'artista il 13 aprile 1767 (Nappi 2010, pp. 137-138, doc. 447).

Nel medesimo 28 luglio 1766 il Principe e Persico stipularono dinanzi al notaio Francesco de Maggio il contratto per la commissione dell'opera (cfr. Forgione 2022, pp. 28-30, 64-66, doc. 5). Lo scultore sorrentino vi si dichiarò economicamente soddisfatto riguardo sia al modello in stucco dell'«Amore della Virtù», da collegare alla *Soavità del giogo coniugale* dedicata a Gaetana Mirelli dei principi di Teora, moglie di Vincenzo di Sangro (cfr. la [scheda 8](#)); sia all'*Angelo con putto* destinato in *cornu Evangelii* e a quella data già eseguito. È significativo che Persico riferisca di aver ricevuto come parte del proprio compenso per questi due ultimi lavori «una statua antica di marmo, circa palmi sette, rappresentante una Donna che appoggia la faccia in una delle sue mani in atto di mestizia, che stava prima in detta sua chiesa, della quale non ne poteva esso signor Principe far uso» (ivi, pp. 28, 65). Tale statua è ora da identificare, a parere di chi scrive, nella Virtù femminile che ornava il monumento di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero, il cui progetto originario è restituito da un disegno conservato al Cooper-Hewitt National Design Museum di New York (cfr. D'Agostino 2013), il quale, al pari del monumento, è da attribuire su base documentaria a Michelangelo Naccherino (1550-1622), che vi lavorò dal 1609 al 1615 (per i pagamenti, che Sabrina Iorio ha collegato per la prima volta alla tomba di Paolo, cfr. Nappi 2010, pp. 110-112, docc. 318-324; si veda la [scheda 19](#)). Oltre a quanto pattuito, Raimondo regalò a Persico undici ducati «perché di suo genio sono riuscite le suddette opere» (Forgione 2022, p. 65).

L'inventario dei beni dell'eredità del Principe di Sansevero, stilato nel 1771, attribuisce ai due gruppi angelici i simboli della Passione di Cristo, «parte composti dello stesso marmo e parte dovranno essere di metallo dorato» (*Inventario* 1771, c. 66v; cfr. Attanasio 2011, p. 130). Nonostante le perdite subite dalle sculture, è ancora possibile identificare il *Titulus Crucis* squadrato dall'*Angelo a cornu Epistulae* (cfr. de Sangro 1991, p. 159, il quale, riconoscendo correttamente il titolo della Croce nel cartiglio retto dall'*Angelo*, vi legge però l'iscrizione «INRI», che non è possibile ritrovare); e, alle sue spalle, la colonna della Flagellazione ispirata alla reliquia della basilica romana di Santa Prassede (Forgione 2022, p. 29). Il riconoscimento della funzione iconografica delle creature angeliche realizzate da Persico permette di rimarcare ancor meglio la continuità tematica tra la precedente pala d'altare con la *Pietà* dipinta, nella quale gli *arma Christi* hanno un ruolo protagonista, e il nuovo assetto decorativo progettato da Raimondo. Oltre che nei due gruppi dello scultore sorrentino, i simboli della Passione ritornano finanche nella *Pietà* scolpita da Celebrano, e in particolare nel putto che ostende il velo della Veronica e in quello che dietro di lui indica con la destra l'episodio sacro su cui meditare, e la cui sinistra doveva in origine reggere una Croce.

Sin dal 1818 Leopoldo Cicognara (pp. 96-97) intuì la discendenza berniniana delle «figure del maggior altare» della Cappella Sansevero. Il conte ferrarese fu altrettanto lucido nel cogliere lo scarto qualitativo fra il modello e la sua derivazione, poiché nelle raggelate sculture commissionate dal Principe non riusciva più a ritrovare il «magistero» di Bernini. A ogni modo, i due gruppi di Persico ai lati dell'altare non sembrano giustificabili senza la conoscenza dei dieci monumentali *Angeli con i simboli della Passione* che Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e la sua *équipe* intagliarono per il Ponte Sant'Angelo a Roma alla fine del settimo decennio del Seicento. Com'è risaputo, nel marzo 1729 Prospero Bernini, nipote *ex filio* di Gian Lorenzo, donò alla parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte gli unici due *Angeli* che Bernini aveva scolpito personalmente, e che papa Clemente IX Rospigliosi volle salvare dalle ingiurie del tempo, donandoli al cardinal nipote Giacomo e destinando invece al Ponte le copie che Gian Lorenzo stesso si sarebbe poi incaricato di eseguire (Wittkower 1990, pp. 287-291, n. 72; e Bernardini 2021, pp. 445-451, nn. 135a-135b). È assai probabile che alla fine del suo decennale soggiorno di formazione al Seminario Romano, iniziato nel 1720, Raimondo non perdesse l'occasione di ammirare le due meravigliose sculture in Sant'Andrea delle Fratte. Forse non è senza significato ch'egli richiedesse per uno dei due grandi *Angeli* dell'altar maggiore giustappunto l'iconografia del messaggero con il titolo della Croce. Viene da pensare che anche l'*Angelo* dalla parte del Vangelo, mutilo dell'attributo originario, potesse richiamare il prototipo berniniano, esibendo nella mano destra la corona di spine. Irving Lavin (2012, pp. 272-273) ha dimostrato, infatti, che Bernini non scelse a caso quali *Angeli* scolpire: la corona di spine e il titolo della Croce riguardano direttamente la *Maestas* del Cristo, e dunque la ragione stessa della sua condanna per la salvezza dell'umanità.

Nelle chiese romane, e specialmente in quelle rette dai gesuiti presso i quali si formò, il giovane Raimondo conobbe certamente gli spettacolari e naturalistici *Calvari* effimeri che venivano allestiti in occasione delle Quarantore, e che sono in parte rievocati nella pala dell'altar maggiore della Cappella Sansevero (Forgione 2022, pp. 11-18). Anche la disposizione degli *Angeli* con gli *arma Christi* ai lati del Deposito ricalca uno schema tipico degli allestimenti effimeri, come dimostra il *Santo Sepolcro* che Andrea Pozzo (1642-1709) progettò per Sant'Ignazio a Roma in occasione della Settimana Santa, e che pubblicò nel primo volume del suo celebre trattato (Pozzo 1693, figura 66).

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, c. 66v.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 91.

Fittipaldi Teodoro, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 220-221.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, p. 159.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 47-48.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, pp. 26, 29.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 137-138, docc. 444-447.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 130.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 103, 124-131.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 263-264.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 28-30, 64-66, n. 5.

Bibliografia di confronto

Pozzo Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, Pars Prima, 1693, figura 66.

Cicognara Leopoldo, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia 1818, pp. 96-97.

Wittkower Rudolf, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990, pp. 287-291, n. 72.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 137-138, docc. 444-447.

Lavin Irving, *Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini*, I-III, London 2007-2012, III, *Bernini at Saint Peter's. The Pilgrimage*, 2012, pp. 272-273.

D'Agostino Paola, *The Second Prince of Sansevero's Tomb: Addenda to a Seventeenth-Century Neapolitan Drawing in the Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York*, in «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», XX, 2013, 2, pp. 226-232.

Bernardini Maria Grazia, *Bernini. Catalogo delle sculture*, I-II, Torino 2021, II, pp. 445-451, nn. 135a-135b.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 11-18.

Monumento funerario di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria,
Giovan Domenico Monterosso, Giacomo Lazzari, Giovanni Antonio Galluccio

Cat. 4. Monumento funerario di Alessandro di Sangro, patriarca

di Alessandria

Artista	Giovan Domenico Monterosso: busto e angeli; Giacomo Lazzari (Firenze, 1574 - Napoli, 1640) e Giovanni Antonio Galluccio: progetto del sepolcro e paramento marmoreo
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1625-1627
Dimensioni	464 (a) x 270 (l) x 60 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, altare maggiore

Autore della scheda: Sabrina Iorio

Alessandro di Sangro († 1633), nato da Giovan Francesco, duca di Torremaggiore e primo principe di Sansevero, fu patriarca di Alessandria dal 1604 e arcivescovo di Benevento dal 1616. Un'iscrizione collocata all'esterno della porta maggiore della chiesa di Santa Maria della Pietà, meglio nota come Cappella Sansevero, lo identifica nel fondatore del tempio: «ALEXANDER DE SANGRO PATRIARCHA ALEXANDRIAE / TEMPLUM HOC A FUNDAMENTIS EXTRUCTUM BEATAE VIRGINI / SIBI AC SUIS SEPOLCRUM AN. DOM. MDCXIII» (cfr. de Sangro 1991, p. 141). Anche le fonti antiche, perlopiù periegetiche, riconoscono al Patriarca un ruolo di primo piano nell'erezione di quello che sarebbe diventato il mausoleo della famiglia Di Sangro - ovvero il luogo ove le spoglie di tutti i suoi componenti, nella linea dei Principi di Sansevero, sarebbero state raccolte -, tanto per l'impegno profuso nel suo abbellimento quanto, soprattutto, per l'istituzione del suo giuspatronato (Saggiomo 2021-2022, p. 504).

In virtù di ciò il monumento funebre di Alessandro sorge in posizione preminente all'interno della Pietatella, ossia alla destra dell'altare maggiore, un'ubicazione di prestigio conservata anche dopo gli interventi settecenteschi voluti da Raimondo di Sangro, che ne condizionarono l'assetto originario al punto da determinare, tra le altre cose, lo spostamento di un altro antico sepolcro ivi presente, quello di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero e fratello del presule, dalla sinistra dell'altare maggiore al primo arco della navata a destra a partire dall'ingresso principale (cfr. la [scheda 19](#)). Le tombe dei due fratelli, che tanta parte ebbero nella costruzione del primo nucleo della chiesa di famiglia, vengono infatti descritte alla destra e alla sinistra dell'altare maggiore - *in cornu Evangelii* e *in cornu Epistulae* - già nel 1634 in occasione della prima visita pastorale effettuata in Santa Maria della Pietà dall'arcivescovo Francesco Boncompagni (Saggiomo 2021-2022, pp. 505-506). Tale testimonianza consente di superare l'ipotesi per cui il mausoleo di Alessandro sarebbe stato originariamente innalzato nella navata per formare un quadrato con gli altri tre monumenti secenteschi, quindi trasferito al lato dell'altare soltanto dopo il 1742 per adattarsi al nuovo programma iconografico concepito da Raimondo (cfr. Picone 1959, p. 86; de Sangro 1991, p. 159).

Il monumento del Patriarca d'Alessandria si distingue dagli altri sepolcri dei Di Sangro non soltanto, come si è detto, per la significativa ubicazione, ma anche per la sua tipologia, trattandosi di una figura a mezzo busto e non di una scultura stante. Alessandro è rappresentato in vesti prelatizie, e con le mani giunte in preghiera si rivolge alla miracolosa icona della *Madonna della Pietà*, cui la chiesa era stata dedicata, e che al tempo dell'erezione del deposito fungeva da pala dell'altare maggiore. L'effigie del fondatore si affaccia da una nicchia limitata da una coppia di colonne in stile composito, ed è sormontata da un timpano su cui alloggiano, ai lati di una grande croce, due angeli alati a tutto rilievo. Ricchissimo è il paramento nel suo complesso, con formelle marmoree mistilinee bordate da un listello bianco e fini elementi decorativi di gusto accentuatamente plastico, quali testine, borchie, volute fitomorfe e ghirlande (cfr. *Inventario* 1771, cc. 69v-71r, e Attanasio 2011, pp. 131-

132). Al di sotto dell'elegante deposito leggiamo l'epigrafe posta dal pronipote del presule, Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero, che nel 1652 traslò da Roma le ceneri dell'avo in ottemperanza alle sue disposizioni testamentarie (de Sangro 1991, pp. 159-160).

Riguardo alla paternità del monumento le fonti periegetiche non si sono mai espresse in maniera univoca, attribuendo il sepolcro ora ad autore ignoto – un «eccellente scarpello» secondo Pompeo Sarnelli (1772, p. 131), «ottimo» a parere di Gennaro Aspreno Galante (1872, p. 160) – ora a Cosimo Fanzago (D'Ambra, De Lauzières 1855, p. 222). Secondo Marina Picone (1959, pp. 13-14, 86-87), la «stretta orbita fanzaghiana» del mausoleo è ravvisabile nel gusto decorativo del suo insieme più che nel busto di Alessandro: quest'ultimo, infatti, seppure compositivamente vicino a opere di Fanzago quali il *Geronimo Flerio* in Santa Maria di Costantinopoli (cfr. D'Agostino 2011, pp. 345-346, n. A.6), mancherebbe di quella viva caratterizzazione che contraddistingue gli autografi del bergamasco. Quando nel 1975 Eduardo Nappi pubblicò il frutto della sua ricerca sulla famiglia Sansevero rendendo noti i pagamenti agli artisti che operarono nel tempio gentilizio tra il XVI e il XVIII secolo, il nome di Giovan Domenico Monterosso emerse in merito all'esecuzione per conto del «patriarca arcivescovo di Benevento», nel 1625, di «due angeli di marmo et uno ritratto fatto nel deposito nella Cappella della Pietà», per i quali lo scultore vicentino ricevè il compenso pattuito di novantadue ducati (cfr. ora Nappi 2010, p. 113, doc. 342). Su tali basi documentarie Oderisio de Sangro (1991, p. 159) avrebbe poi plausibilmente avanzato il nome di Monterosso quale autore dell'opera.

Tra il 1620 e il 1621 Giovan Domenico si era cimentato nella tipologia del ritratto a mezza figura prendendo parte a un prestigioso incarico: la realizzazione di tre delle otto «mezze statue di marmo delli gloriosi santi patroni di Napoli» (*Sant'Aspreno*, *San Carlo Borromeo* e *Sant'Agrippino*), commissionate dal cardinale Decio Carafa per l'abside del Duomo di Napoli e trasferite alla metà del XVIII secolo sui pilastri della navata dell'edificio e nella Cappella del Seminario (Panarello 2010, pp. 58-60). Questi busti offrono confronti stilisticamente stringenti con l'effigie di Alessandro di Sangro, se consideriamo in particolare la fisionomia dei volti dai lineamenti duri e vigorosi, con la bassa fronte pronunciata e gli occhi dallo sguardo fisso, e il trattamento della materia, nella resa a malapena sbazzata di barba e capelli e nei panneggi delle vesti riprodotti in fitte pieghe parallele, secondo un gusto quasi xilografico, molto lontano da ogni intento pittoricistico (Iorio 2015, pp. 97-98).

Lo schema ieratico del ritratto del Patriarca, chiuso e immobile nel suo gesto di preghiera, combinato a un modellato stilizzato e sintetico, coerente con l'indirizzo di Monterosso ed evidente, in particolare, nelle pieghe della veste che si sviluppano come «fredde scanalature estranee al soggetto» e «motivi di decorazione di un sarcofago strigliato» (Picone 1959, p. 87), potrebbe rimandare a un certo filone di arte controriformata teso al recupero degli stilemi della 'Chiesa delle origini'. Che il presule avesse scelto di proposito di essere raffigurato come un'antica icona ortodossa, anche in virtù dei suoi importanti titoli ecclesiastici, scegliendo peraltro un artista che di questa tipologia iconografica era già pratico, resta una suggestione molto forte. Anche il trattamento non finito della scultura, appena sbazzata nei tratti del viso e nella resa di barba e capelli, sembra essere perfettamente assonante con un indirizzo stilistico orientato a una rappresentazione 'simbolica' della realtà, fungendo nel contempo da espediente per ritrarre, nel marmo del proprio sepolcro, un personaggio vivente.

L'impianto architettonico e decorativo del monumento funebre trova forti risponderne con quello che incornicia i ritratti a mezzo busto dei coniugi *Antonio Carafa* e *Beatrice Colonna*, pure attribuiti al Monterosso (Iorio 2015, p. 97) e collocati nella Cappella Carafa della Santissima Annunziata di Napoli (1623-1626), impresa per la quale riceverono pagamenti – pari a oltre quattromila ducati – i marmorai Giacomo Lazzari e Giovan Antonio Galluccio (ivi, pp. 97-98, 100). Tale continuità linguistica emerge nel motivo delle cornici in cui sono collocate le mezze figure, tutt'e tre poggianti su una mensola a forma di cono rovesciato; nello stile auricolare delle volute che decorano le urne; e nelle caratteristiche colonne con capitelli ionici e ghirlande. Considerando che

per il sepolcro del Patriarca i pagamenti al Monterosso sono circoscritti ai soli due angeli e al ritratto, e cioè non all'opera nel suo insieme ma specificamente alle sculture, e che al 1627 Lazzari e Galluccio vengono pagati da Alessandro per alcuni lavori non meglio identificati nella Cappella Sansevero (una fornitura di «tre carate di marmo bianco»: cfr. Nappi 2010, p. 113, doc. 343), si può ragionevolmente assegnare ai due marmorai già artefici della Cappella Carafa finanche la decorazione marmorea – se non anche il progetto e il coordinamento dei lavori – del mausoleo del fondatore del tempio gentilizio.

Bibliografia essenziale sull'opera

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1766, pp. 5-6.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 69v-71r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 131.

D'Ambra Raffaele, De Lauzières Achille, *Un mese a Napoli. Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate...*, I-III, Napoli 1855-1857, I, 1855, p. 222.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 160.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 13-14, 86-87.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare pp. 65, 67.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 141, 158-160.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 93-95, 113, docc. 342-343.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 57-58, 131-132.

Iorio Sabrina, *Sull'arte marmorea di primo Seicento a Napoli: Iacopo Lazzari, Tommaso Montani, Francesco Cassano, Giovan Marco Vitale e Giovan Domenico Monterosso*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli 2015, pp. 82-105, in particolare pp. 97-98, 100.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, pp. 501-552, in particolare pp. 504-506.

Bibliografia di confronto

Panarello Mario, *Artisti della tarda maniera nel Viceregno di Napoli. Mastri scultori, marmorari e architetti*, Soveria Mannelli 2010, pp. 58-60.

D'Agostino Paola, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, pp. 345-346, n. A.6.

Cristo velato, Giuseppe Sanmartino

Cat. 5. Cristo velato

Artista	Giuseppe Sanmartino (Napoli, 1720 - ivi, 1793)
Titolo dell'opera	Cristo velato
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	firmato e datato 1753
Dimensioni	100 (a) x 188 (l) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Il *Cristo velato*, firmato e datato «IOSEPH NEAP[OLITANUS] / SANMARTINO FECIT 1753», è tra i capolavori più celebri della scultura barocca europea. Il suo autore, che aveva trentatré anni al momento della consegna dell'opera, fu ricompensato da Raimondo di Sangro con 500 ducati, i quali, come risulta dal saldo di 30 ducati che Sanmartino riscosse presso il banco napoletano della Pietà il 13 febbraio 1754, rappresentavano l'«intero prezzo convenuto della statua scolpita in marmo di Nostro Signore Gesù Cristo morto, ricoperto da una sindone di velo trasparente dello stesso marmo [...] lavorata di tutta soddisfazione» (Nappi 2010, p. 128, doc. 400). Una fede di credito di 50 ducati emessa dal banco del Salvatore il 16 dicembre 1752 e sottoscritta dal Principe di Sansevero documenta che a questa data lo scultore era già a lavoro sul marmo (cfr. *Chartulae desangriane* 2006, pp. 22-23; Sanmartino incassò la somma presso il medesimo banco il 28 marzo 1753: cfr. Nappi 2010, p. 128, doc. 399).

In una lettera inviata nel 1753 all'accademico della Crusca Giovanni Giraldi (1712-1753), e poi spedita in francese anche al fisico Jean-Antoine Nollet (1700-1770), è Raimondo stesso a far riferimento al *Cristo velato* e all'ambiente che avrebbe dovuto accoglierlo (di Sangro 2018, pp. 32-33, 72-73). Nella cavea ipogea che attualmente ospita le «macchine anatomiche» (cfr. la [scheda 29](#)), realizzate dal palermitano Domenico Giuseppe Salerno (1728-1792), Sansevero avrebbe voluto realizzare un tempietto ovale diviso in otto arcate e sormontato da una cupola forata. Tale ambiente, destinato a contenere le sepolture dei discendenti del Principe, avrebbe dovuto dare l'impressione di «essere scavato in una rocca»; e nel suo «mezzo» Raimondo avrebbe voluto collocare «la statua di marmo al naturale di Nostro Signor Gesù Cristo morto, involta in un velo trasparente pur dello stesso marmo» e accompagnata alle estremità da due «lumi eterni» alimentati dall'eccezionale sostanza infiammabile da lui riscoperta.

Sansevero non fece in tempo a completare il progetto. La *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, scritta sotto il diretto controllo del Principe e riedita per la terza volta nel 1769, descrive la statua nella navata della chiesa (pp. 10-11; cfr. Attanasio 2011, p. 59). Nelle sue disposizioni testamentarie stese nell'agosto del 1770, del resto, Raimondo raccomanda al primogenito Vincenzo di «terminare quel sotterraneo tempietto sepolcrale, a cui si scende per la parte della sagrestia», «secondo la stessa, stessissima idea e designazione da me conceputane, e dal poco già fatto sufficientemente indicata» (*Testamento* 1770, c. 47v; cfr. *Chartulae desangriane* 2006, p. 108). Nell'inventario della chiesa e dei beni del palazzo dei Di Sangro, stilato alla morte del Principe nel 1771, viene ribadito che la già famosa scultura di Sanmartino «dovrà essere situata in mezzo ad un tempietto sotterraneo ovato, che sta dalla parte della sagrestia per ove si scenderà, ma ora vi è appena la fabrica rustica» (*Inventario* 1771, c. 126r-v; cfr. Attanasio 2011, p. 152).

Le testimonianze letterarie e figurative comprovano che negli ultimi decenni del Settecento e per quasi tutto l'Ottocento il *Cristo velato* rimase esposto nella navata. Donato Andrea Fantoni (1746-1817), che visitò la Cappella Sansevero nel 1769, è il primo a riferire nel suo diario che il marmo di Sanmartino era ubicato «a man dritta

entrando» (1977, p. 50), e la medesima collocazione è indicata sia nella *Guida* napoletana di Pompeo Sarnelli (1772, p. 128) sia nel *Voyage d'Italie* del Marchese De Sade, che lo vide nel 1776 (Cioffi 2015, in particolare p. 334). Ancora le *Aggiunzioni* alle *Notitie* di Carlo Celano che Giovan Battista Chiarini pubblicò nel 1858 (p. 453) ribadiscono che la «statua doveva collocarsi in mezzo al sepolcreto sotterraneo, costruito dal principe Raimondo per comune deposito delle ceneri dei discendenti di sua famiglia, ma ciò non fu poi mandato ad effetto per la morte di questo Principe». Al di là dei referti odeporeici e periegetici, buona parte delle fonti figurative ottocentesche documentano il *Cristo velato* nella chiesa (Attanasio 2011, figg. 41-43; Fabrizio Masucci, in *Parole Maestre* 2016, pp. 114-117): in particolare, in una seppia su carta di Achille Vianelli (1803-1894) la statua è al centro della navata; mentre in un disegno acquarellato (1881) di Consalvo Carelli (1818-1900) e in una coeva foto Sommer essa appare nei pressi della *Pudicizia* (1752) di Antonio Corradini (1688-1752).

Nondimeno, è da segnalare che nel 1872 Gennaro Aspreno Galante registra la scultura nell'«ipogeo» (pp. 162-163). Tale referto, che non ha goduto di particolare credito nella critica, trova ora conferma nella testimonianza di viaggio di Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893). Lo storico francese, che visitò la Cappella Sansevero nel febbraio del 1864, annota che «au fond d'une crypte est un Christ mort enveloppé dans son linceul; le gardien allume une bougie, et dans cette teinte blafarde, dans l'air humide et froid, les yeux, les sens, tout l'être nerveux se trouble comme au contact d'un cadavre» (Taine 1866, p. 46); «in fondo a una cripta v'è un Cristo morto avvolto nel suo lenzuolo; il guardiano accende una candela, e in quella luce pallida, nell'aria umida e fredda, gli occhi, i sensi, tutto l'essere sente un brivido come al contatto d'un cadavere»: cfr. Idem 1956, p. 33). Possiamo quindi dedurre che nel terzo quarto dell'Ottocento – e più precisamente dopo il resoconto di Chiarini del 1858 e prima del disegno di Vianelli del 1881 – il *Cristo* fu effettivamente esposto nella cavea secondo l'originaria intenzione del Principe.

Sembra evidente che l'aspetto roccioso della cavea avrebbe dovuto alludere al «sepolcro nuovo» che Giuseppe d'Arimatea aveva fatto scavare per sé nella roccia, e che poi donò per la sepoltura del Salvatore. Di Sangro avrebbe dunque voluto che, coerentemente con la sua funzione, l'intera cripta fosse identificata con la tomba di Cristo. Anche le altre caratteristiche dell'ambiente immaginato dal Principe, quali la pianta ovale, la cupola forata e le otto arcate, inducono a credere ch'egli intendesse rifarsi – seppure in termini più scenografici che filologici – al modello della rotonda dell'Anastasis nella basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme (Forgione 2022, pp. 43-46; una lettura della cavea in chiave massonica è invece proposta da Cioffi 1994, pp. 111-113).

Il capolavoro di Sanmartino è stato spesso associato a due importanti precedenti: il *Cristo morto* in marmo che nel 1722 Matteo Bottigliero (1680-1757) scolpì su disegno di Francesco Solimena (1654-1747) per la cripta del Duomo di Capua (D'Angelo 2018, pp. 186-191, n. B2) e la scultura lignea del medesimo soggetto che Carmine Lantriceni realizzò nel 1728 per la congrega dei Turchini a Procida (De Mieri 2017). Gli studi hanno discusso ampiamente le caratteristiche di stile e d'iconografia che uniscono e insieme differenziano questi tre capisaldi della plastica barocca meridionale (Alparone 1957). Importa richiamare l'attenzione specialmente sul contesto d'origine del *Deposto* di Bottigliero. Secondo la testimonianza dello storico Francesco Granata (1766, pp. 53-54), fra il 1719 e il 1724 l'arcivescovo Nicola Caracciolo (1658-1728) intraprese radicali lavori di trasformazione della Cattedrale capuana, in occasione dei quali fece collocare nella cripta dell'edificio «la forma del Santo Sepolcro della stessa proporzione e misura che oggi si vede in Gerusalemme, e nel medesimo si osserva la statua di marmo che rappresenta Gesù Cristo morto, opera assai stimata del scultore napolitano Bottigliero». Diversamente da Di Sangro, Caracciolo commissionò una replica rigorosa, di recente smantellata, dell'Edicola gerosolimitana. Per il marmo di Sanmartino, dunque, il *Cristo morto* di Bottigliero poté rappresentare un precedente non soltanto sul piano stilistico e tipologico. Entrambe le sculture, infatti, erano state commissionate per un ambiente che intendeva riproporre il modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, anche se in

termini differenti e in accordo a una tradizione divenuta assai rara nel Meridione (Forgione 2022, pp. 43-46).

La cavea della Cappella Sansevero, con le finte rocce in evidenza e le tombe dei discendenti che avrebbero dovuto disporsi nelle arcate «con un certo studiato disordine» (di Sangro 2018, p. 32), avrebbe finito per richiamare il Santo Sepolcro che orna l'altare con il *Compianto* di Celebrano (cfr. la scheda 1). Ed è probabile che la relazione tra questi due ambienti fosse stata stabilita da Raimondo anche sul piano del significato: il sarcofago scoperchiato dall'angelo che di lì a breve avrebbe accolto il Redentore poteva idealmente comunicare con la cavea ipogea, in cui il visitatore si sarebbe trovato all'interno del sepolcro e al cospetto della salma che vi era stata riposta.

La natura scenografica della cavea spinge a chiedersi se anche la genesi di quest'invenzione non sia da connettere alla cultura effimera del barocco romano, che Raimondo ebbe l'opportunità di assimilare in occasione del suo soggiorno di formazione al Seminario Romano, che si svolse dal 1720 al 1730 (Forgione 2022, p. 45). Ne darebbe conferma un progetto che Andrea Pozzo (1700, figura 43) inserì nella sezione del suo trattato dedicata agli edifici a pianta centrale: un «teatro di tempio» che richiama la rotonda dell'Anastasis di Gerusalemme, e che servì con ogni probabilità per l'allestimento di un Santo Sepolcro per le Quarantore (Richard Bösel, in *Mirabili disinganni* 2010, pp. 271-283, in particolare pp. 273, 282-283, n. 14.12).

Ma come gli studi hanno messo in valore (Deckers 2010, pp. 285-292), è il marmo stesso di Sanmartino a dialogare non solo con i precedenti meridionali richiamati, ma anche con alcune delle invenzioni più note della scultura barocca a Roma. Oltre ai modelli all'epoca già 'classici' della *Santa Cecilia* di Stefano Maderno (1576-1636) in Santa Cecilia in Trastevere e della *Beata Ludovica Albertoni* di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) in San Francesco a Ripa, il *Cristo* di Sanmartino pare infatti debitore pure dell'invenzione del *San Stanislao Kostka* di Pierre Legros il Giovane (1666-1719), in cui il santo polacco è disteso, col capo reclinato sui cuscini ricamati, al di sopra di un materasso retto da un *sommier* decorato da frange. È da rimarcare che il marmo di Legros, destinato alle «stanze» del noviziato di Sant'Andrea al Quirinale, vantava una collocazione speciale per un allievo dei gesuiti qual era Raimondo; e che alla fine del Seicento lo scultore francese aveva intagliato il quadro marmoreo per l'altare di San Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio, un lavoro che Di Sangro e Francesco Celebrano dovettero considerare con attenzione nell'ideazione del *Compianto* della Cappella Sansevero, come dimostrano finanche le affinità tra le cornici mistilinee delle due opere (cfr. la scheda 1).

Giangiuseppe Origlia Paolino (1754, p. 367) riferisce che, alla morte di Corradini nell'estate del 1752, «un certo napoletano nominato Giuseppe Sammartino» s'offrì «di iscolpire in marmo un Cristo morto secondo un modello in creta lasciato» dallo scultore veneto, «ch'esser dovea del tutto ricoverto d'un lenzuolo di velo trasparente dello stesso marmo». Il già ricordato inventario dei beni rimasti nell'eredità del Principe conferma che il «Cristo morto al naturale tutto velato» fu eseguito sulla base di un «modello in piccolo» eseguito da Corradini (*Inventario* 1771, c. 126v; cfr. Attanasio 2011, p. 152). Tra i «trenta sei modelli originali di creta cotta» che quest'ultimo plasmò per dare forma al progetto iconografico condiviso con Raimondo di Sangro (Origlia Paolino 1754, p. 367) vi era dunque pure quello del *Cristo velato*, oggi riconosciuto con buona certezza nella terracotta custodita al Museo di San Martino a Napoli (inv. 13524: cfr. Fittipaldi 1980, pp. 110-112; Cogo 1996, pp. 331-335, n. 53; Naldi in corso di pubblicazione).

Gli studi hanno provato in più occasioni a identificare il modello in terracotta che Giuseppe Sanmartino medesimo dovette concepire in preparazione del marmo, e alla luce della necessità di presentare al committente il suo personale progetto. Oltre che nell'opera stessa del Museo di San Martino, tale modello in terracotta è stato identificato prima in un esemplare di collezione privata (Borrelli 1974), poi in un pezzo del Bode-Museum di Berlino (fatto conoscere da Schlegel 1978 e attribuito a Sanmartino da Deckers 2010, p. 288), ma entrambe le versioni hanno generato

dispareri nella critica (Cioffi 1994, pp. 61-63). Assai recente è la proposta di Riccardo Naldi (comunicazione orale del 2025 e in corso di pubblicazione), che riconosce la prima idea di Sanmartino per il *Cristo velato* in una nuova terracotta di collezione privata, significativa anche per il modo in cui consentirebbe di comprendere il contributo originale del maestro napoletano rispetto al bozzetto di Corradini. Sempre Naldi riconosce nel pezzo riscoperto il «modello di Cristo morto in creta con sopra ricoverta a velo di marmo» che l'inventario del 1771 (c. 61v; cfr. Attanasio 2011, p. 128) ricorda senza specificazione dell'autore nel «suppegno» – ovvero nella soffitta – del palazzo del Principe.

Ritornando al marmo, rispetto all'invenzione corradiniana Sanmartino riuscì a far proprio con grande originalità l'effetto virtuosistico del velo che aderisce al corpo esanime. Il giaciglio in terracotta che lo scultore veneto aveva ornato con teste di cherubino ai quattro angoli viene tradotto dal napoletano in un severo catafalco intagliato nel bardiglio e appena movimentato dalle frange del drappo funebre, mentre il materasso e i cuscini dalle nappe rabuffate si comprimono sotto il peso della figura. Nella scultura monumentale gli strumenti della Passione spiccano col vigore plastico di una natura morta barocca; e, a fronte del pittoricismo decorativo del modello di Corradini, Sanmartino prova a scavare al fondo della materia per restituire la drammatica anatomia di un Cristo morto che nella posa irrequieta sembra già sperimentare i primi fremiti del risveglio.

Bibliografia essenziale sull'opera

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, pp. 10-11.

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, c. 47v.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 61v, 126r-v.

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 367.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 128.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, p. 37.

Celano Carlo, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri... Quarta edizione, in cui si è aggiunto tutto ciò che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi...*, Giornata Terza, Napoli, Salvatore Palermo, 1792, p. 90.

Celano Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... Con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente, estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani, per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini*, III, Napoli 1858, p. 453.

Taine Hippolyte, *Voyage en Italie*, I, *Naples et Rome*, Paris 1866, p. 46.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 162-163.

Taine Hippolyte, *Viaggio in Italia*, a cura di A. Roggero, Torino 1956, p. 33.

Alparone Giuseppe, *Note sul Cristo velato nella Cappella Sansevero a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XLII, 1957, pp. 179-185.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 32, 54, 108-114.

Fittipaldi Teodoro, *Puntualizzazioni sulla prima attività dello scultore Giuseppe Sanmartino a Napoli*, in «Arte Cristiana», LXI, 1973, pp. 71-104, in particolare pp. 71-73.

Borrelli Gennaro, *Il bozzetto del Sanmartino per il Cristo velato della Cappella Sansevero*, in «Napoli nobilissima», s. III, XIII, 1974, pp. 185-189.

Fantoni Donato Andrea, *Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo 1977, p. 50.

Schlegel Ursula, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlin 1978, pp. 119-122.

Fittipaldi Teodoro, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 110-113, 140-142.

Nava Cellini Antonia, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, pp. 97-98, 100.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 226-233, n. 28.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 54-63, 111-113.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano, 1688-1752*, Este 1996, pp. 331-336, nn. 53-54.

Catello Elio, *Giuseppe Sanmartino (1720-1793)*, Napoli 2004, pp. 15-21.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, pp. 22-23, 108.

Deckers Regina, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010, pp. 257-313, in particolare pp. 285-292.

I nostri omaggi, Principe!, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Masucci (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 23 aprile - 18 luglio 2010), Napoli 2010, pp. 29-33.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, p. 128, docc. 399-400.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 59, 128, 152, 165-166, figg. 41-43.

Cioffi Rosanna, *Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosanna Cioffi, Sebastiano Martelli, Imma Cecere, Giulio Brevetti, Roma 2015, pp. 329-340.

Masucci Fabrizio, *Parole Maestre. Libri antichi e rari per il principe di Sansevero*, Napoli 2016, pp. 114-117.

di Sangro Raimondo, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation*, introduzione, note e appendice a cura di Leen Spruit, Napoli 2018, pp. 32-33, 72-73.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 164-197.

Raimondo di Sangro. *Cronaca di vita e opere*, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 154, 164, 179.

Cioffi Rosanna, *La Reggia di Caserta e il Cristo velato dalle pagine del Viage a Italia di Leandro Fernández Moratín e una nota su Canova e Sanmartino*, in *Il Piccolo Principe. Giuseppe Sanmartino alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra a cura di Valeria Di Fratta (Reggia di Caserta, Cappella Palatina, 27 maggio – 11 settembre 2022), Napoli 2022, pp. 50-56.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 39-46.

Naldi Riccardo, *Alle origini di Giuseppe Sanmartino 'statuario'. Un modello in terracotta del Cristo velato*, in "Nuovi Studi", in corso di pubblicazione.

Bibliografia di confronto

Pozzo Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, Pars Secunda, 1700, figura 43.

Granata Francesco, *Storia sacra della Chiesa metropolitana di Capua*, I, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1766, pp. 53-54.

Bösel Richard, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, catalogo della mostra a cura di Richard Bösel e Livia Salviucci Insolera (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo – 2 maggio 2010), Roma 2010, pp. 271-283, in particolare pp. 273, 282-283, n. 14.12.

De Mieri Stefano, *I disegni preparatori per il Cristo morto di Carmine Lantrici*, in «Napoli nobilissima», s. VII, III, 2017, 1, pp. 39-51.

D'Angelo Manuela, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma 2018, pp. 186-191, n. B2.

Pudicizia – Monumento funerario di Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Antonio Corradini

Cat. 6. Pudicizia – Monumento funerario di Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona

Artista	Antonio Corradini (Este, 1688 – Napoli, 1752)
Titolo dell'opera	Pudicizia – Monumento funerario di Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1752
Dimensioni	590 (a) x 160 (l) x 100 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Il monumento che Raimondo di Sangro destinò alla madre Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona (1691-1710), la quale morì pochi mesi dopo la nascita del futuro principe, è probabilmente l'opera oggi più nota e ammirata tra quelle che Antonio Corradini realizzò nel corso della sua lunga e gloriosa carriera, spesa in buona parte a servizio dei più influenti sovrani d'Europa. L'epigrafe della lapide spezzata che la statua velata regge con la mano sinistra riferisce che la defunta rifulse «MORIBUS ELEGANTIA INGENIO / PIETATE RELIGIONE AC FIDE», e che Raimondo, per renderne imperituro il ricordo, nel 1752 decise di dedicare «MATRI INCOMPARABILI /

TUMULUM EXCITANDUM». Presso la base del monumento il Principe di Sansevero fece collocare un'ulteriore lapide, la cui iscrizione commemora Corradini, autore «APPOSITI / SIMULACRI VEL IPSIS GRAECIS INVIDENDI», che si spese il 12 agosto del 1752 «DUM RELIQUA HUIUS TEMPLI / ORNAMENTA MEDITABATUR» (cfr. de Sangro 1991, p. 164, n. 6). Lo scultore era giunto a Napoli alla fine degli anni quaranta, e la sua amicizia con Raimondo, forse favorita dalla comune appartenenza alla massoneria napoletana (D'Ayala 1897, p. 461), gli procurò la commissione dell'intero programma decorativo della Cappella Sansevero, per cui plasmò «trenta sei modelli originali di creta cotta» (Origlia Paolino 1754, p. 367), che a causa della morte riuscì solo in parte a tradurre nel marmo (Cioffi 1994, pp. 13-32; Cogo 1996, pp. 122-132, 308-337).

La fama della tomba di Cecilia Gaetani dovette presto travalicare i confini partenopei; eppure, essa suscitò non poche riserve nei viaggiatori e nei conoscitori d'arte che tra il secondo Settecento e il primo Ottocento ebbero occasione di vederla. Se l'abate Jérôme Richard nel 1769 ne rimase positivamente colpito, è ben nota l'impressione sfavorevole che nell'inverno napoletano del 1775 ne ricavò il Marchese De Sade, assai critico riguardo all'intera decorazione plastica del tempio, eccezion fatta per il *Cristo velato* (Cioffi 2015). E altrettanto inappellabile fu la stroncatura che Leopoldo Cicognara riservò alla *Velata* nel terzo volume della sua *Storia della scultura* (1818, p. 96). Ancora poco considerata è invece la preziosa descrizione che della cappella e delle stanze del palazzo dei Di Sangro fornì Donato Andrea Fantoni (1746-1817) in occasione del suo viaggio a Napoli nel 1769: nel diario dell'artista bergamasco, pubblicato solo nel 1977 (p. 51), il capolavoro di Corradini, riprodotto in disegno, viene lodato specialmente per l'artificio illusionistico del velo.

Giangiuseppe Origlia Paolino è il primo a specificare nel 1754 (p. 365) che la già «celebre statua» lavorata dallo scultore veneto raffigura in realtà l'«immagine della Pudicizia», «coverta da capo a' piedi d'un velo dello stesso marmo, cosa che non fecero giammai gli antichi scultori né greci né romani, e ch'è stata ed è d'ammirazione tutto di non meno a' cittadini che a' forestieri». Poco più tardi, la *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, pubblicata sotto il diretto controllo di Raimondo per la terza volta nel 1769 (p. 7; cfr. Attanasio 2011, p. 58), ribadisce che «l'opera più celebre del Corradini che sia in detta chiesa è la statua della Pudicizia, che adorna il mausoleo della madre dell'odierno Principe, la quale è ricoperta da capo a piedi d'un velo dello stesso marmo, sotto di cui si veggono quasi trasparire tutte le nude fattezze della figura». Nell'inventario della chiesa e del palazzo dei Di Sangro, stilato alla morte di Sansevero nel 1771, il monumento di Cecilia Gaetani, il cui ritratto è intagliato nell'«ovato» dell'«obelisco» che sormonta il «pedistallo» marmoreo alle spalle della figura, viene descritto dettagliatamente nelle sue caratteristiche iconografiche e materiali (*Inventario* 1771, cc. 73r-74v; cfr. Attanasio 2011, p. 133).

Tra le fonti che dovettero ispirare l'ideazione della *Velata* è senz'altro da considerare l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), la cui ultima e più ambiziosa edizione settecentesca in lingua italiana, stampata in cinque volumi, fu curata dall'abate perugino Cesare Orlandi e significativamente dedicata a Raimondo di Sangro, suo finanziatore, con una lunga epistola encomiastica (Ripa 1764, I, pp. III-VIII). Nel quarto volume, dato alle stampe nel 1766 (pp. 432-434), è indicato che la «Pudicizia» «si fa velata nella guisa che abbiamo detto perciocché la donna pudica deve celare la bellezza della sua persona e levare l'occasione dagli occhi, i quali sono cagione il più delle volte di contaminare la pudicizia». Inoltre, nella sua biblioteca Sansevero, il cui interesse per la cultura emblematica rimontava con ogni probabilità alla sua formazione romana presso i gesuiti (1720-1730), custodiva un altro fondamentale repertorio iconografico dell'età moderna, ovvero le *Immagini delli dèi degl'antichi* di Vincenzo Cartari (1556) nell'edizione veneziana del 1647 (cfr. *Raimondo di Sangro* 2020, p. 380). Nella sezione del trattato dedicata a Diana, Cartari (1647, pp. 55-59) presenta l'«immagine» di Lucina, associata alla Luna e invocata come protettrice delle partorienti. Presso i Greci la dea veniva spesso raffigurata con un velo che la ricopriva integralmente, e in tal modo essa è riprodotta finanche nel volume del mitografo reggiano.

È assai probabile che tali suggestioni ebbero un peso nella complessa concezione iconografica della *Velata* napoletana, nella cui generosa figura paiono non a caso rimarcate giustappunto le parti anatomiche connesse alla maternità. Il committente e l'artista intesero conferire una valenza simbolica particolare pure agli altri elementi decorativi della tomba, dalla lapide spezzata alla ghirlanda di rose, dall'incensiere ai rami di quercia che rifioriscono, allusivi ora alla dolorosa brevità della vita e dei piaceri mondani, ora alla durezza della fama e alla vita eterna che attende il fedele virtuoso oltre la morte. Quest'ultimo tema è del resto esplicitamente richiamato dal rilievo con il *Noli me tangere* scolpito da Corradini nella base del monumento, in cui Cristo risorto appare a Maria Maddalena sotto le spoglie del «custode del giardino» (*Giovanni* 20, 11-18).

Con la *Pudicizia* e con il *Cristo velato*, di cui fece in tempo solo a modellare il bozzetto, oggi riconosciuto nella terracotta al Museo della Certosa di San Martino (inv. 13524), Corradini importò a Napoli una formula stilistica ben collaudata, che si era inevitabilmente tradotta in un 'marchio di fabbrica' dalle fortunate ricadute commerciali (Grund 2009). Gli studi hanno spesso posto in relazione l'opera napoletana con le precedenti statue velate che avevano innalzato la fama dello scultore, e in particolare con la *Vestale Tuccia* di Palazzo Barberini a Roma (1743), nella quale l'artista per la prima volta avvolge la figura umana in un unico ampio velo fittamente pieghettato (Cogo 1996, pp. 296-301, n. 40). La *Pudicizia* della Cappella Sansevero sembra davvero rappresentare il punto apicale di tale percorso, come dimostra la qualità virtuosistica con cui il suo autore ha saputo restituire l'assorto languore del volto, la floridezza delle carni e specialmente le trasparenze illusionistiche del velo, che smentiscono il tema della figura trasformandolo nel suo opposto (Wittkower 1993, p. 395). Fu soprattutto quest'ultima caratteristica a provocare lo sdegno moralistico di un Cicognara: la medesima che oggi invece riempie d'ammirazione al cospetto del limite ultimo cui la scultura barocca poteva essere condotta.

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, pp. 365-367.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, p. 7.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatrice provvisoria A.162, cc. 73r-74v.

Cicognara Leopoldo, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia 1818, p. 96.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 85-86.

Fantoni Donato Andrea, *Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo 1977, p. 50.

Nava Cellini Antonia, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, pp. 166-167.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 161-165, n. 6.

Wittkower Rudolf, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, prima edizione: Torino 1958; edizione citata: Torino 1993, p. 395.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, in particolare pp. 109-110.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano, 1688-1752*, Este 1996, pp. 124-126, 131, 296-301, n. 40, pp. 308-319.

Grund Sonja, *La Pudicizia di Antonio Corradini: la donna velata e la sua fortuna tra Venezia e Napoli*, in «*Napoli è tutto il mondo*». *Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, atti del convegno a cura di Livio Pestilli, Ingrid D. Rowland e Sebastian Schütze (Roma, 19-21 giugno 2003), Pisa-Roma 2008, pp. 309-328.

Deckers Regina, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010, pp. 257-313, in particolare pp. 279-282.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 99-101.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 43-44, 58, 77, 133.

Cioffi Rosanna, *Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di Rosanna Cioffi, Sebastiano Martelli, Imma Cecere e Giulio Brevetti, Roma 2015, pp. 329-340.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 12-14, 98-99, 106-109, 217-218.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 126-127.

Bibliografia di confronto

Cartari Vincenzo, *Immagini delli dèi degl'antichi*, Venezia, Tomasini, 1647, pp. 55-59.

Ripa Cesare, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro...*, I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, I, 1764, pp. III-VIII; e II, 1766, pp. 432-434.

D'Ayala Michelangelo, *I liberi muratori di Napoli nel secolo XVIII*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXII, 1897, 4, pp. 404-463, in particolare p. 461.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 27-32.

Cioffi Rosanna, *Sulla scultura veneta del Settecento a Napoli: Antonio Corradini e la «Mestizia» della Cappella Sansevero*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 555-565.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 13-32.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano, 1688-1752*, Este 1996, pp. 122-132, 308-337.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, p. 380.

Santa Rosalia, *Francesco Maria Queirolo*

Sant'Oderisio, *Francesco Maria Queirolo*

Cat. 7. Santa Rosalia; Sant'Oderisio

Artista	Francesco Maria Queirolo (Genova, 1704 - Napoli, 1762)
Titolo dell'opera	Sant'Oderisio; Santa Rosalia
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1755-1756 circa
Dimensioni	397 (a) x 300 (l) x 75 (p) cm; 435 (a) x 300 (l) x 122 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Luigi Coiro

Il 2 febbraio del 1780, durante il suo primo soggiorno a Napoli, Antonio Canova (1757-1822) ebbe modo di visitare la «capela della casa di San Severino, [...] ripiena di statue, e depositi di marmo», tra i quali l'ancor giovane scultore apprezzò particolarmente «la statua velata fatta dal Coradini» e «un Cristo di figura naturale, posto sopra un lenzuolo, e coperto da un vello [...], opera di Giuseppe Sanmartini ora vivente» (cfr. le schede 6 e 5); tuttavia, le due statue che gli parvero più meritevoli «furono una Santa Rosa in gienocchioni e il Santo nella capella di facciata» (Canova [1779-1780] 1959, pp. 76-77; cfr. Cioffi 1994, pp. 60-61). Canova si riferiva, evidentemente, alla Cappella Sansevero e ai *Santi Rosalia e Oderisio*, che già Carlo Giuseppe Ratti enumerava tra le statue eseguite da Francesco Queirolo «al servizio del Principe di San Severo», confondendo però Oderisio con «Turibbio, vescovo asturicense» (Ratti 1769, p. 308, testo a stampa in cui è emendato, ma non a sufficienza, il «san Torribbio, vescovo di Lima» del manoscritto: Ratti [1762, c. 177v] 1997, p. 215; cfr. Labò 1933, p. 504; Picone 1959, p. 95).

La magistrale esegesi stilistica delle due opere offerta da Marina Picone, specialmente della *Santa Rosalia*, «che nella sua visione trascendente resta realizzazione più colta» rispetto al *Sant'Oderisio*, meriterebbe di essere riportata *in toto* poiché rivaleggia, in perspicuità e ricercatezza, con le opere stesse. Per la studiosa la *Santa* è senza dubbio un manifesto della scultura del Queirolo, che qui esibisce «tutta la sua predilezione per una forma preziosa, elegante, spinta a levigatezze alabastrine», e addirittura pare ritornare a «cadenze decorative» di stampo manieristico, in sintonia più con le «raffinate eleganze formali di Pietro Bernini» che col «convulso mondo pittoricizzante di Gian Lorenzo» (ivi, p. 96). In modo analogo sono trattate le pieghe del manto del *Sant'Oderisio*, nel quale però «si nota un maggiore pittoricismo, un fare più largo» e, sia nel «percettibile risentimento naturalistico» che «nel tipo fisico del Santo [...], un adeguamento alla tradizione locale, ai Santi del Fanzaga e di D.A. Vaccaro». Ad accomunare, infine, le due sculture, la constatazione che l'artista, soprattutto nella *Santa Rosalia*, probabilmente più «libero dai complicati intrecci psicologici e dalle bizzarre 'invenzioni' che Raimondo imponeva, trovò modo di realizzare la sua immagine con la maggiore e più personale castità di accenti» (ivi, pp. 84, 96).

Giangiuseppe Origlia Paolino (1754, p. 365) racconta che Raimondo di Sangro aveva pensato di «formarvi di vantaggio [...] dell'altre cappelle altresì i sepolcri con un ben conveniente disegno di alcuni Santi della stessa sua Casa, i quali chiusi n'avessero le venerabili reliquie, e servito insieme di base alle Statue per anche al naturale di quelli». Pare quindi di intendere che nel 1754 i due monumenti, pressoché identici per «costruzione, marmi ed elogio» (Sarnelli 1772, p. 132; cfr. *Inventario* 1771, c. 79r, e Attanasio 2011, p. 152), fossero già allestiti però privi di statue, probabilmente completate e installate entro il 1756, data apposta all'epigrafe del *Sant'Oderisio*.

Pertanto, nonostante qualche voce favorevole ad Antonio Corradini - Celano (1792, p. 88), seguito da D'Ambra e De Lauzières (1855, p. 223), Chiarini (in Celano 1858, p. 450) e, nel secolo scorso, Riccoboni (1952, p. 155) -, deceduto nell'agosto del 1752, appare pacifico, al netto di probabili modelli e disegni corradiniani 'sottostanti', che almeno l'esecuzione dei due *Santi* spetti a Queirolo. Così com'è indubbio che nel

Settecento i mausolei di Santa Rosalia e di Sant'Oderisio servivano «altresi da cappelle per celebrarvi le messe» (*Breve nota* 1769, p. 6), ognuno dotato di una mensa marmorea con «uno pezzo intagliato, che la sostiene» (*Inventario* 1771, c. 78r; cfr. Attanasio 2011, p. 134), e che nelle «urne di marmo orientale [...] esser denno situate le reliquie di sant'Oderisio e santa Rosalia della famiglia Di Sangro» (Sigismondo 1788, p. 36; ovvero, che nelle «due bellissime cappelline, una dedicata a Sant'Oderisio in cornu Epistolae, l'altra a Santa Rosalia in cornu Evangelii, [...] dovran situarsi le loro reliquie»: Celano 1792, pp. 87-88). Ciò evidentemente rispondeva a un disegno di Raimondo, forse 'ereditato', attraverso il nonno Paolo, dal bisnonno Giovan Francesco, e che però il Principe non riuscì a concretizzare, sebbene tenesse tanto alla memoria dei due santi aviti da contemplarli in una triade, capeggiata dalla Madonna della Pietà - «SACELLIS VIRGINI A. PIETATE, S. ODERISIO AC SANCTAE ROSOLIAE DICATIS» -, nell'epigrafe del suo monumento (cfr. la [scheda 24](#)), oltre che dar loro adeguato risalto nel programma iconografico della *Gloria del Paradiso* (*Paradiso dei Di Sangro*), dipinta nel 1749 da Francesco Maria Russo nella volta della chiesa (cfr. la [scheda 28](#)).

Dunque, «pur mancando delle spoglie dei due santi, Raimondo volle ugualmente onorarne la memoria, dedicando loro il posto d'onore sui due altari frontali» (Picone 1959, p. 95). Sicché la coppia di altari, in un 'crescendo' che dalle quattro cappelle coi 'precursori' genealogici passa per Raimondo col suo monumento e per il figlio Vincenzo effigiato sulla porta piccola, si estrinseca quasi come preludio e corollario presbiteriale dell'altare maggiore.

Da alcune missive conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, messe in luce da Eduardo Nappi (2010, pp. 102-103), apprendiamo che il 14 giugno del 1754 Raimondo di Sangro scrisse una lunga lettera a padre Marino Migliarese, abate di Montecassino, elencando i beni elargiti ai benedettini dalla sua famiglia, ma anche i suoi antenati che avevano dato lustro all'ordine: su tutti Oderisio de Sangro, il quale, prima che santo, era stato abate di Montecassino, e alla sua morte, nel 1105, aveva trovato sepoltura in quella chiesa. A partire dalla fine del Cinquecento la proposta di trasferire i resti del santo da Montecassino alla Pietatella nell'altare a lui dedicato non ebbe mai buon esito, e anche le promesse di sempiterna riconoscenza all'ordine benedettino da parte del Principe non sortirono l'effetto desiderato. Il 15 marzo del 1755, infatti, Migliarese «rispose di essere a conoscenza dell'altare dedicato al santo dai suoi discendenti a Napoli», e che la giusta rivendicazione di una reliquia, che non avrebbe trovato opposizione da parte dei benedettini, non poteva essere esaudita essendo ignoto il luogo di sepoltura del santo (*ibidem*).

Un'inedita santa visita di Innico Caracciolo alla Pietatella, rintracciata da Mariano Saggiomo (2021-2022, pp. 506-507), non menziona - forse già esistente ma non bisognoso di accomodi - un altare dedicato a Santa Rosalia; però, a proposito delle miglirie in esecuzione tra il 1677 e il 1679, riporta che «dopo che la sacristia sarà ben accomodata con tutto quanto bisognerà si possa accomodare l'altare di Sant'Oderisio conforme parerà all'eccellentissimo signor Principe di San Severo» (Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Sante Visite*, 1677, II, c. 144v).

Tuttavia, proprio in questo giro d'anni è probabile fosse già in atto il tentativo di procacciarsi una reliquia della santa, come inducono a ritenere alcune circostanze legate alla pubblicazione del *Trionfo del dolore* (1674), descrizione delle solenni esequie celebrate nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Torremaggiore in onore di «donna Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, Principessa di San Severo» (cfr. le schede [13](#) e [18](#)). I medaglioni decimo e undicesimo degli apparati erano dedicati a sant'Oderisio e a santa Rosalia, e la trattazione riguardante vita e miracoli di quest'ultima - «de' Conti di Marsi, e di Sangro, [...] figliola di Sinibaldo de' Conti di Marsi», le cui «sante reliquie furono ritrovate in Palermo per divina disposizione, nel tempo ch'era afflitta quella gran città da una grandissima pestilenza» (1624) -, seguita dal lunghissimo elogio in latino esposto «sotto il di lei Ritratto», è tra le più ampie del ponderoso volume (Arminio Monforte 1674, pp. 240-275), in quanto la santa fu «protettrice contro la peste la città istessa di Napoli, la quale ottenne da Palermo una insigne reliquia: mandata perciò da quel Senato

all'auttore [sic] di questo libro, perché con lettere di credenza in qualità di suo ambasciatore alli Rappresentanti la presentasse della città, havendola riposta nella chiesa di Santa Lucia del Monte, per divina disposizione; accioché in Santa Lucia del Monte si riverisse la reliquia di quella santa, che havea saputo dare al pellegrino monte la luce. Molti signori tengono questa santa per particolar protettrice delle lor case nel Regno, e gli austriaci manarchi [sic] la riveriscono come difenditrice dei loro Stati; sì che come hanno il pregio di haver la casa Di Sangro per suddita, così si vantano di haver santa Rosalia di Sangro per protettrice de' lor reami» (ivi, p. 265).

La rapida diffusione del culto su scala europea, anche per mezzo delle reliquie (Scalisi 2023), coinvolse nel secondo Seicento pure Napoli e, facendo fede all'edizione del 1700 della *Guida* di Domenico Antonio Parrino (p. 118; cfr. Coiro 2013, p. 210), in Santa Lucia al Monte, tra le altre, era già una «cappella consecrata alla vergine palermitana santa Rosalia, con un quadro della santa d'Andrea Vaccaro» (1604-1670).

L'agostiniano Fulgenzio Arminio Monforte, nel 1656 nominato priore di Firenze e poi teologo del Granduca di Toscana, dal 1669 al 1680 vescovo di Nusco (De Blasi 1962; Melchionna 2012) e autore nel 1662 di *L'anno della grazia: discorso per santa Rosalia la reale vergine e protettrice di Palermo, consagrato all'illustrissimo suo Senato* (dato alle stampe come Fulgenzio Arminio d'Avellino «predicatore della maggior chiesa di Palermo»), giocò un ruolo primario nell'approdo a Napoli, dono del Senato di Palermo, della «insigne reliquia del braccio di santa Rosalia» (Bottero 2008, p. 540). Certamente tra gli autori più referenziati per attendere a una relazione sulle cerimonie per la defunta Giovanna di Sangro, lo stimato oratore poteva essere stato ingaggiato dai Sansevero con l'intento precipuo, formalmente secondario ma per nulla accessorio, di agevolare l'ottenimento di una porzione delle reliquie della santa. Ambizione che evidentemente Paolo, Giovan Francesco e Raimondo di Sangro non riuscirono a realizzare.

Oltre all'assenza delle ambite spoglie dei santi – la «custodia centinata ovata» ancora visibile nell'altare del *Sant'Oderisio* (*Inventario* 1771, c. 78r; cfr. Attanasio 2011, p. 134) può darsi fosse ottimisticamente predisposta per esporre l'agognata reliquia, più che il Sacramento –, i due monumenti, impreziositi da inserti in rame dorato di cui restano tracce sulle fasce di bronzo che attraversano i cuscini «d'amatista» (*Inventario* 1771, c. 79r; cfr. Attanasio 2011, p. 135), mancano di vari attributi. Fortunatamente sopravvivono le pietre: «la natura morta saporosa e vibrante del cappello cardinalizio accanto al cuscino di porfido, intensamente pittoricizzato», del *Sant'Oderisio* (Picone 1959, p. 96) e la ghirlanda marmorea di rose che corona il capo della *Santa Rosalia* (sull'iconografia della santa cfr. *Le estasi di santa Rosalia* 2024). Tuttavia, uno dei due puttini che fiancheggiavano il *Sant'Oderisio* non reca più «il pastorale, insegna di detto santo» (*Inventario* 1771, c. 79r; cfr. Attanasio 2011, p. 135); così, nella *Santa Rosalia*, i «due puttini, l'uno de' quali tiene in mano una disciplina, e l'altro un giglio» (*Inventario* 1771, c. 125r; cfr. Attanasio 2011, p. 152), hanno smarrito gli attributi, probabilmente costituiti di leghe metalliche dorate, solo in parte installate entro il 1771; tant'è che in quell'anno, nella «stanza dove abita don Gennaro Tibet», procuratore del Principe Sansevero, era presente «una mitria di rame indorata con sue pietre false per sant'Odorisio» (*Inventario* 1771 c. 9v; cfr. Attanasio 2011, p. 119; si veda anche Colapietra 1986, p. 76, nota 8).

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, p. 6.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 9v, 78r-79r,

125r-126r.

Ratti Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo... in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, nella stamperia Casamara dalle cinque lampade, 1769, p. 308.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 132.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, p. 36.

Celano Carlo, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri... Quarta edizione, in cui si è aggiunto tutto ciò che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi...*, Giornata Terza, Napoli, Salvatore Palermo, 1792, pp. 87-88.

D'Ambra Raffaele, de Lauzières Achille, *Un mese a Napoli. Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate...*, I-III, Napoli 1855-1857, I, 1855, p. 223.

Celano Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... Con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente, estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani, per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini*, III, Napoli 1858, p. 450.

Labò Mario, *Queirolo Francesco*, in Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVII, Leipzig 1933, p. 504.

Riccoboni Alberto, *Sculture inedite di Antonio Corradini*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 151-156, in particolare p. 155.

Canova Antonio, *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, edizione e commento a cura di Elena Bassi, Venezia-Roma 1959, pp. 76-77.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 36, 83-84, 95-96, figg. 16-17.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare p. 76, nota 8.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 170-172, nn. 8-9.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 40-41, 60-61, 154-155, nota 77 (nn. 8, 16), figg. 36-37.

Ratti Carlo Giuseppe, *Storia de' pittori e scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono: secondo il manoscritto del 1762*, a cura di Maurizia Migliorini, Genova 1997, p. 215.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 101-103.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 44, 119, 134-135, 151-152.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, in particolare pp. 506-507.

Bibliografia di confronto

- Campanile Filiberto, *L'istoria dell'illustrissima famiglia Di Sangro*, Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1615, pp. 4-5.
- Arminio Monforte Fulgenzio, *L'anno della grazia. Discorso per santa Rosalia la reale vergine e protettrice di Palermo, consagrato all'illustrissimo suo Senato...*, Palermo, per Pietro dell'Isola, 1662.
- Arminio Monforte Fulgenzio, *Il trionfo del dolore. Funerali per la illustrissima ed eccellentissima signora... donna Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, principessa di San Severo, celebrati in Torremaggiore nella chiesa di Santa Maria del Carmine... l'anno 1674*, Napoli, per Girolamo Fasulo, 1674, pp. 232-275.
- Parrino Donato Antonio, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima...*, I, Napoli, Parrino, 1700, p. 118.
- De Blasi Nicola, *Arminio Monforte, Fulgenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, in rete: <www.treccani.it/biografico>.
- Bottero Carlo, *I conventuali riformati italiani, 1557-1670*, II, *Insedimenti e appendici*, Padova 2008, p. 540.
- Melchionna Antonio, *Fulgenzio Arminio. Ritratto di un agostiniano irpino dell'epoca barocca*, Atripalda 2012.
- Coiro Luigi, *Aniello Perrone, Raimondo De Dominici e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucia al Monte (1691)*, in "Napoli nobilissima", s. VI, IV, 2013, 5-6, pp. 205-218, in particolare p. 210.
- Scalisi Lina, *Le reliquie di Rosalia. Disegni, ambizioni, devozioni di un culto barocco*, in *Mezzogiorno prodigioso. Ricerche sul miracolo nel Meridione d'Italia dell'età moderna*, a cura di Giulio Sodano, Palermo 2023, pp. 185-201.
- Le estasi di Santa Rosalia. Antoon van Dyck, Pietro Novelli, Mattia Preti, Luca Giordano*, catalogo della mostra a cura di Maria Concetta Di Natale (Palermo, Pinacoteca di Villa Zito, 24 febbraio - 19 maggio 2024), Cinisello Balsamo (MI) 2024.

Soavità del giogo coniugale - Monumento funerario di Gaetana Mirelli,
moglie di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero, *Paolo Persico*

Cat. 8. Soavità del giogo coniugale - Monumento funerario di Gaetana Mirelli

Artista	Paolo Persico
Titolo dell'opera	Soavità del giogo coniugale - Monumento funerario di Gaetana Mirelli, moglie di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	firmato e datato 1768
Dimensioni	500 (a) x 150 (l) x 65 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Coinvolto nel cantiere della Cappella Sansevero almeno dal 1752, come si ricava, secondo la Picone (1959, p. 51), dagli atti della controversia tra Francesco Queirolo (1704-1762) e Raimondo (per i quali cfr. *ivi*, pp. 34-39; Cioffi 1994, pp. 42-48; e specialmente Bruno Crimaldi, in *Chartulae desangriane* 2006, pp. 65-97), Paolo

Persico è l'autore documentato del monumento di Gaetana Mirelli, nuora del principe Raimondo in quanto moglie di suo figlio Vincenzo. È probabile che all'opera, tradizionalmente nota come *Soavità del giogo coniugale*, vadano collegati il «puttino e medaglia rappresentanti l'Amore della Virtù» già abbozzati dal Persico in «un modello di stucco» alla data del 28 luglio 1766 (Forgione 2022, pp. 64-66, doc. 5), lavoro per il quale lo scultore aveva ricevuto dei contanti e – circostanza singolare – «una statua antica di marmo, circa palmi sette, rappresentante una Donna che appoggia la faccia in una delle sue mani in atto di mestizia, che stava prima in detta sua chiesa, della quale non ne poteva esso Principe far uso» (*ibidem*). È verosimilmente ancora lo stesso pezzo 'antico' ad essere chiamato in causa il 10 marzo 1767 in occasione della stipula del contratto tra Raimondo e il Persico per la realizzazione della «Benevolenza matrimoniale» (sempre la *Soavità*), opera da ultimare entro la fine del settembre del medesimo anno. In cambio lo scultore avrebbe ricevuto centosessanta ducati e «la statua che presentemente sta collocata sul medesimo piedistallo dove questa nuova da scolpirsi dovrà collocarsi, di maniera che, unico actu, si debba calare quella già fatta e collocarsi questa facienda» (ivi, pp. 66-69, doc. 7). Che l'antichità di questo marmo vada riferita alla fase seicentesca della Cappella (ivi, p. 28) è ora confermato dall'identificazione del pezzo con la scultura allegorica, perduta, che Michelangelo Naccherino (1550-1622) progettò di collocare alla destra della statua del secondo principe di Sansevero, Paolo di Sangro, nel contesto di un primo allestimento della tomba, come si evince da un disegno custodito nella collezione del Cooper-Hewitt National Design Museum di New York (cfr. la [scheda 19](#)). Non sono del tutto chiare, però, le ragioni che impedirono al Principe di riutilizzare la *Donna mesta*, cioè se si trattasse esclusivamente di un problema di proporzioni, d'iconografia o anche di gusto.

Tornando per un attimo alla fase progettuale dell'opera, è da notarsi che negli atti citati all'inizio di questa scheda, e più nello specifico nella lista dei bozzetti che il Principe richiedeva indietro al Queirolo, compare «il modello in cera del deposito dell'Amore delle Virtù». Non è chiaro se si tratti di un bozzetto autografo del Queirolo, o se sia una 'cosa' di Antonio Corradini (1688-1752) finita al genovese e quindi giunta al Persico, che verosimilmente ne tenne conto per compiere la sua versione (per la questione dei bozzetti si vedano soprattutto Picone 1959, p. 37; Cioffi 1994, pp. 11-12; Cogo 1996, pp. 325-330, n. 51); è invece da escludersi il collegamento, suggerito dalla Cioffi (1994, p. 44), tra quest'Amore delle Virtù e l'*Amor divino* qui in Cappella, ora da riferire a Michelangelo Naccherino (1550-1622), che l'aveva realizzato sempre per la tomba del secondo principe di Sansevero tra il 1609 e il 1615 (cfr. la [scheda 18](#)).

Mettendo da parte le congetture, sappiamo che i lavori per la *Soavità* si trascinarono oltre il settembre del 1767, per «non essersi dal detto principe convenuto et incontrato un pezzo di marmo bianco di quella qualità e perfezione che dovevasi e si conveniva per la struttura [e] scultura d'essa statua con il suo puttino accanto» (Nappi 2010, p. 138, doc. 448). Un nuovo termine fu fissato allora al marzo del 1768 (ivi, p. 139, doc. 448), ma già il 9 gennaio l'opera risultava «costrutta e scolpita e terminata di tutto punto, situata e posta nel suo destinato luogo» (ivi, p. 139, doc. 449). In realtà rimanevano da ultimare il ritratto della donna nel tondo posto alla sommità della piramide e l'epigrafe (*Inventario* 1771, c. 124v; cfr. Attanasio 2011, p. 151), la cui assenza rendeva difficile il riconoscimento del soggetto: difatti ancora un secolo dopo Gennaro Aspreno Galante (1872, p. 160) lamentava che «mancando l'epigrafe alla base, non sappiamo a qual matrona si riferisca».

Per il resto, se la firma dell'autore ha evitato che i periegeti avanzassero attribuzioni fuorvianti, è almeno da segnalare che l'attento estensore dell'inventario del 1771 (c. 125r; cfr. Attanasio 2011, p. 151) riferiva erroneamente la statua a Celebrano: si tratta di una svista, o forse, mancando ancora delle parti – l'epigrafe non fu mai compiuta, mentre il tondo resta tuttora abbozzato –, la firma fu apposta poco oltre, e comunque entro il 1772, quando la nuova edizione della *Guida* di Pompeo Sarnelli (p. 132) puntava con decisione su Persico. A quel punto, tuttavia, la statua era già stata bocciata da Raimondo, che infatti nel proprio testamento la elencava tra i pezzi dei quali si poteva prevedere la sostituzione (*Testamento* 1770 c. 46r; *Chartulae*

desangriane 2006, p. 107). Non è improbabile che quella scelta si dovesse alla scarsa qualità del lavoro, ben evidenziata più tardi dal giudizio tranciante della Picone (1959, p. 82): «certamente il punto più basso cui potesse giungere il decorativismo settecentesco a Napoli. Infatti, la desunzione dalle altre sculture del Queirolo risulta palese [...], ma il Persico tenta anche tipici effetti corradiniani [...] con povera vena eclettica, nella quale si fa convenzionale la purezza dei tratti delle figure muliebri del Queirolo ed accademizzante l'impostazione d'insieme, ormai libera da ogni impegno formale».

Anche in questo caso il soggetto matura debiti nei confronti dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, testo edito più volte a partire dalla fine del Cinquecento e del quale esisteva un'edizione settecentesca – la più ambiziosa sin allora – finanziata da Raimondo e perciò a lui dedicata. In Ripa (1764, pp. 228-233) la «Benevolenza ed unione matrimoniale» prendono le sembianze di una donna dal capo coronato con foglie di vite e ulivo, seguendo una simbologia che rimanda appunto all'unione tra uomo e donna. Tra le mani dell'angioletto ai piedi della statua va riconosciuto perciò un alcione (Panfili 2015), pure chiamato in causa da Ripa come emblema di amore coniugale (1764, pp. 229-231), e non un pellicano, come dichiarano invece diverse guide ottocentesche (Pistolessi 1845, p. 223; Giovan Battista Chiarini, in Celano 1858, p. 450; Galante 1872, p. 160).

Bibliografia essenziale sull'opera

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, c. 46r.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 124r-125v.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 132.

Pistolessi Erasmo, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni...*, Napoli 1845, p. 223.

Celano Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... Con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente, estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani, per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini, III*, Napoli 1858, p. 450.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 160.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 82.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 173, 175, n. 10.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 138-139, doc. 448, e pp. 139-140, doc. 449.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 151.

Panfili Veronica, *L'iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli*, in «BTA – Bollettino Telematico dell'Arte», 2015, n. 789, solo in rete: www.bta.it.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 28, 54-55, 59-61, 86-89.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*,

Torino 2022, pp. 28, 64-66, doc. 5, e pp. 66-69, doc. 7.

Bibliografia di confronto

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, I, 1764, pp. 228-233.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 34-39, 51.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 11-12, 42-48.

Monumento funerario di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero,
Autore ignoto: Monumento; Carlo Amalfi: Ritratto pittorico in tondo

Cat. 9. Monumento funerario di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero

Artista	Autore ignoto: ideazione ed esecuzione del monumento; Carlo Amalfi: ritratto pittorico
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Vincenzo di Sangro, ottavo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo, olio
Materia	marmi vari, rame
Datazione	ante 1771
Dimensioni	240 (a) x 230 (l) x 50 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Augusto Russo

Se la tomba di Raimondo di Sangro rappresenta, dato il dedicatario, il culmine del programma memoriale del contesto gentilizio, quella di suo figlio Vincenzo, ottavo principe di Sansevero, ne costituisce l'effettivo epilogo: i successori sarebbero stati sepolti nell'ambiente sotterraneo, avendo il sacello ormai esaurito gli spazi, come spiegato da Raimondo stesso sin dal 1753 nelle lettere a due suoi interlocutori (di Sangro 2018, pp. 32-33, 72; cfr. anche *Breve nota* 1766, p. 12).

Il monumento di Vincenzo è posto sull'ingresso laterale della Cappella, all'ombra del relativo arco, dirimpetto a quello di Raimondo (cfr. la [scheda 24](#)). All'esterno si trova l'iscrizione del 1767: il momento, tra l'altro, di «una sorta di cambio della guardia che il padre compie nei confronti del figlio» (Colapietra 1986, p. 146). All'interno, la cercata quanto ovvia corrispondenza delle due tombe riguarda anche gli ovali con i ritratti, pure non del tutto uniformi per registro stilistico: si tratta comunque di sepolcri diversi per forma e ambizione, e anche concettualmente. La specularità, d'altronde, caratterizza non meno il rapporto tra i monumenti delle consorti di Raimondo e di Vincenzo (rispettivamente Carlotta Gaetani e Gaetana Mirelli): i quali monumenti, infatti, accosti come sono ai pilastri accanto agli spazi che ospitano le tombe dei mariti, pure si trovano affrontati (cfr. le schede [25](#) e [8](#)). In ogni modo, nell'opulenza scultorea e simbolica del sacello di famiglia, ovvero nel clamore di depositi, statue e iscrizioni, oggi il monumento di Vincenzo rischia di non essere, comprensibilmente, subito al centro dell'attenzione del visitatore e dello studioso.

Nato nel 1743, Vincenzo era il primogenito di Raimondo e in quanto tale, alla morte del genitore, nel 1771, ne divenne erede universale per via testamentaria: gli andarono, come suol dirsi, onori e oneri. Già nel 1764 Raimondo aveva passato al figlio la responsabilità nell'amministrazione del patrimonio e nell'estinzione dei debiti,

e poco dopo, nel 1765, aveva stipulato in suo favore, e in vista delle sue nozze, un atto di cessione delle rendite dei propri beni. La situazione debitoria della famiglia fu quindi di molto risolta dalla dote di donna Gaetana Mirelli dei principi di Teora (cfr. *Chartulae desangriane* 2006, *passim*). Il nuovo Principe di Sansevero morì poi, quarantasettenne, nel 1790.

La collocazione sulla porta comporta – *ipso facto*, e più o meno consapevolmente nelle intenzioni della committenza – che in una visione d'assieme il monumento di Vincenzo possa caricarsi di significati connessi a tale elemento e alla relativa funzione (qui pure eminentemente pratica) che ricorrono in vari esiti nella storia della scultura funeraria, dall'antichità a Bernini (1598-1680) e a Canova (1757-1822). Non ci sarebbe bisogno di ulteriori delucidazioni; basti appena pensare come la porta alluda più o meno idealmente alla presenza della camera sepolcrale, indichi il passaggio tra la vita terrena e quella ultraterrena, oppure faccia da diaframma tra due dimensioni diverse: nella fattispecie, chi la varca in entrata accede al mondo magico e artificioso della Cappella, chi ne esce torna alla vita vera di un vicolo del centro antico di Napoli. Tale collocazione, ossia tale soluzione a scopo funerario e celebrativo, aveva avuto almeno un precedente locale di spicco nei monumenti speculari, ritratti compresi, di Giacomo e Giovan Domenico Milano, ingegnosamente affrescati dal romano Giacomo del Po nella sacrestia di San Domenico Maggiore (1712: Rizzo 2001, pp. 236-237, doc. 229), dove l'esito illusionistico è spinto al massimo, con la finzione di grandi nicchie intorno alle porte.

La memoria di Vincenzo è concepita come un fatto ancor in fondo d'eredità berniniana, presupponendo un processo dinamico e coinvolgente, teatrale, nella percezione del riguardante: più che essere solennizzato, è narrato (e insieme eternato) il momento dello scoprimento. Ai lati due puttini sospesi hanno appena alzato la coltre e la sostengono aperta, e l'effetto plastico-illusionistico che ne consegue è enfatizzato nel credibile gioco di pieghe sotto l'urna, i cui piedi leonini frattanto bloccano il panno; nel mezzo altri tre puttini, in pose differenziate, chi seduto e chi eretto, chi quasi nascosto, scortano e mostrano l'effigie del nobiluomo, ovvero sono impegnati negli ultimi accorgimenti per la sistemazione del medaglione.

Non c'è certezza sull'autore del monumento. Nel 1760, dopo la rottura con Raimondo, Francesco Queirolo doveva consegnargli, insieme a vari modelli in cera e in creta, «il modello della porta picciola col deposito, che vi va sopra, anche fatto in creta» (secondo le carte processuali: *Chartulae desangriane* 2006, p. 81): forse quest'ultimo spettava proprio a Queirolo (1704-1762), oppure è ipotizzabile che si tratti di uno dei «trentasei modelli originali di creta cotta» approntati da Antonio Corradini per la decorazione della Cappella e lasciati dopo la sua morte nel 1752 (Origlia Paolino 1974, p. 365). Rimarrebbe misterioso, comunque, il nome di chi tradusse l'opera nella sua versione definitiva; si è pensato, senza particolari distinzioni, a uno tra gli artisti in genere impiegati da Raimondo: Francesco Maria Russo, Francesco Celebrano (1729-1814), Paolo Persico (cfr. de Sangro 1991, pp. 178-181, n. 12).

Qualche considerazione d'ordine stilistico, in base a confronti interni alla Cappella, può essere tuttavia qui proposta a fini attributivi. I putti della tomba in esame somigliano per tipo e modellato a quelli presenti in altri gruppi scultorei che spettano a Celebrano o che comunque lo videro coinvolto: i due putti a sinistra del ritratto di Vincenzo sono quasi sovrapponibili a quelli, similmente atteggiati rispetto al relativo medaglione, nello *Zelo della Religione*, opera documentata di Fortunato Onelli sotto il controllo di Celebrano, che probabilmente contribuì a correggerla; l'altro putto a destra si può paragonare senza sforzi a quello pure in piedi e ancheggiante nel *Dominio di sé stessi*, opera sicura di Celebrano (cfr. le schede [10](#) e [22](#)). Ciò sembrerebbe sufficiente per una ipotesi di assegnazione a Celebrano, appunto, o al più modesto Onelli. I due gruppi marmorei richiamati sono entrambi del 1767: una cronologia apparentemente non disdicevole per il sepolcro esaminato. D'altro canto, per la data di realizzazione occorre tenere in considerazione una polizza di banco, estinta all'inizio del 1768, di poco più di 126 ducati al piperniere Gennaro Barba a saldo del prezzo «dell'urna di piperno da esso formata alla porta piccola della chiesa gentilizia del Principe di San Severo» (Nappi 1975, pp. 152-153, doc. 179; cfr. de

Sangro 1991, p. 181).

Il monumento è poi descritto nell'inventario dei beni dell'eredità di Raimondo redatto nel 1771 (cfr. Attanasio 2011, pp. 150-151; ma la valutazione del passo è complessivamente inficiata dal fatto che il documento risulta lì mutilo di una carta). Tale descrizione comprende l'apparato di superfici attorno alla porta: il che in qualche modo pure è spia di una percezione unitaria dell'assetto parietale e dei suoi elementi. Si legge in particolare che «sopra detta porta vi è un'urna di rosso antico, commesso, e fatto a modo di sguscio col panno di avanti, e anche del medesimo al fondo di avanti, e commesso di alabastro colorito a color di amatista» (*Inventario* 1771, c. 122r; Attanasio 2011, pp. 150-151).

Una significativa descrizione compare immediatamente dopo nella guida del Sarnelli aggiornata al 1772: «sopra della porta [laterale] vi è un mausoleo di alabastro orientale contornato di rosso antico, e fregiato di metallo indorato, sopra del quale vi è il ritratto ad oglio sopra rame dell'odierno Principe di Sansevero don Vincenzo di Sangro dipinto da Carlo Amalfi» (Sarnelli 1772, p. 132; cfr. Sigismondo 1788, p. 35). Si è ipotizzato che alla scomparsa di Raimondo il figlio commissionasse il ritratto proprio e quello del padre (*Mostra* 1954, pp. 41-42, n. 52), il che non ha trovato conferme; né sembra possibile che il sepolcro di quest'ultimo, probabilmente innalzato nel 1759 o poco dopo, rimanesse sguarnito della sua immagine per un tempo così lungo (cfr. Aiello 1989, pp. 86-89). Si è altresì scritto che Raimondo sin dappprincipio aveva pensato di riservare la tomba in questione al primogenito Vincenzo, «con la riserva mentale però di farne rimuovere il ritratto se costui [...] fosse rimasto scapolo o improle»; dubbi e cautele poi caduti col matrimonio del 1765 (de Sangro 1991, p. 180).

Da tempo è assodato, per più vie, che il personaggio effigiato è, come già ampiamente detto, Vincenzo di Sangro (Colapietra 1986, pp. 144, 152, nota 84; Aiello 1989, pp. 86-89; de Sangro 1991, pp. 178-181). Eppure, alcuni in passato credettero d'identificarvi lo stesso Raimondo, giovane, oppure tal Ferdinando di Sangro (Napoli Signorelli 1811, p. 249; *Mostra* 1954, pp. 41-42, n. 52), senza plausibili ragioni. In una litografia ottocentesca di Franz Wenzel, tratta dal dipinto raffigurante Vincenzo, l'effigiato è indicato come Raimondo (Colonna di Stigliano 1895, p. 54). L'assenza dell'iscrizione dedicatoria in questo deposito deve aver alimentato la confusione, e il fatto che nessuno si sia poi curato di colmare la lacuna fa capire quanto fossero ormai lontane, verso la fine del Settecento, la cura e le risorse profuse da Raimondo in precedenza.

Il ritratto a mezza figura del giovane Vincenzo, al pari di quello di Raimondo, fu dipinto al vero, ed è anch'esso pacificamente assegnato a Carlo Amalfi nella periegetica napoletana di secondo Settecento. Questo rame, che a differenza dell'altro si è ben conservato, venne esposto alla rassegna sul ritratto storico napoletano nel 1954, occasione per un primo bilancio su Amalfi ritrattista da parte di Ferdinando Bologna (*Mostra* 1954, pp. 41-42, n. 52): se allora il tentativo accreditatogli di emulare Traversi sembra meglio riguardare l'immagine di Raimondo nel relativo monumento, non meno favorevole era il giudizio sul ritratto di Vincenzo, che a dire dello studioso, «nonostante la minor prontezza, non scapiterebbe al confronto dell'autoritratto del Lépicié». Si è poi scritto che nell'ovale in esame Amalfi realizzò «un ritratto d'impronta francesizzante, elegante ed incipriato, alla maniera di un Liani o di un Delle Piane» (Picone 1959, pp. 81-82). I paragoni con Nicolas-Bernard Lépicié, che fu allievo di Charles-André van Loo e membro dell'Académie royale de peinture et de sculpture, e con Francesco Liani e Giovanni Maria delle Piane, ritrattisti non locali, e in voga nell'epoca e nella committenza borbonica, indicano un quadro di riferimenti *à la page*. D'altra parte, le qualità dei ritratti Sansevero e la loro spettanza ad Amalfi rappresentano un punto fermo anche per recenti acquisizioni al catalogo del pittore nel genere (come la serie Serra di Cassano: Porzio 2015), il settore giustamente più apprezzato della sua produzione.

Occorre infine ricordare che nel 1760 è documentato un ritratto in miniatura dell'allora duca di Torremaggiore, cioè del giovane Vincenzo, fatto da Alessandro Guglielmi (Nappi 2010, p. 85, doc. 272).

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatrice provvisoria A.162, c. 122r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, a spese di Saverio Rossi, 1772, p. 132.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, p. 35.

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra a cura di Gino Doria e Ferdinando Bologna (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), Napoli 1954, pp. 41-42, n. 52.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 81-82.

Nappi Eduardo, *La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Revue Internationale d'Histoire de la Banque», 1975, n. 11, pp. 100-161, in particolare pp. 152-153, doc. 179.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 142-154, in particolare pp. 144-146, 152 nota 84.

Aiello Immacolata, *Carlo Amalfi, pittore del '700*, Sorrento 1989, pp. 86-89.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 178-181, n. 12.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 150-151.

Porzio Giuseppe, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, Biennale Internazionale dell'Antiquariato, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Roma, Galleria Carlo Virgilio & C., 2015.

Bibliografia di confronto

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1766, p. 12.

Napoli Signorelli Pietro, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie...*, VII, Napoli 1811, p. 249.

Colonna di Stigliano Fabio, *La Cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 4, pp. 52-58, in particolare p. 54.

Rizzo Vincenzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, pp. 236-237, doc. 229.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la*

Cappella dei Sansevero, Napoli 2010, p. 85, doc. 272.

Porzio Giuseppe, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, Biennale Internazionale dell'Antiquariato, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Roma, Galleria Carlo Virgilio & C., 2015.

di Sangro Raimondo, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation*, introduzione, note e appendice a cura di Leen Spruit, Napoli 2018, pp. 32-33, 72.

Zelo della Religione - Monumento funerario di Ippolita del Carretto e di Adriana Carafa della Spina, prima e seconda moglie di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero, *Fortunato Onelli e altri; Francesco Celebrano: direzione dei lavori*

Cat. 10. Zelo della Religione - Monumento funerario di Ippolita del Carretto e Adriana Carafa

Artista	Fortunato Onelli e altri; Francesco Celebrano (Napoli, 1729 - ivi, 1814): direzione dei lavori
Titolo dell'opera	Zelo della Religione - Monumento funerario di Ippolita del Carretto e di Adriana Carafa della Spina, prima e seconda moglie di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1766-1767
Dimensioni	320 (a) x 130 (l) x 66 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

L'8 agosto del 1766 Raimondo di Sangro prese accordi con lo scultore romano Fortunato Onelli affinché questi realizzasse entro il termine di otto mesi «l'intero deposito del Zelo della Religione, consistente nella statua di palmi sette rappresentante il sudetto Zelo; in un puttino isolato in atto di ammazzare alcuni serpi ch'escono da' libri; in due altri puttini che sostengono una medaglia a due teste; e, finalmente, in un bassorilievo situato nella riquadratura dell'urna, ed urna di quadro con due zampe di marmo» (la citazione proviene dal contratto notarile, trascritto da Forgione 2022, p. 66, doc. 6; per la rispettiva polizza di banco si veda Nappi 2010, pp. 142-143, doc. 459). La direzione del lavoro sarebbe spettata a Francesco Celebrano, che avrebbe sovrinteso anche alla realizzazione del modello, fatto però da Onelli (cfr. il contratto notarile e la polizza appena citati). Le cose furono tuttavia più complicate e lunghe del previsto, anche se il ruolo di Celebrano e alcune clausole inserite nel contratto (al netto delle formule di rito) lasciano presupporre che esistesse un pregiudizio iniziale sulla buona riuscita della commissione, dubbio che evidentemente risultò fondato. Difatti, passati gli otto mesi, lo scultore percepì solo 256 dei 280 ducati pattuiti come compenso, in quanto Raimondo ne trattenne 24, poiché era stato necessario «chiamarsi altri professori esperti per supplire i difetti» di quanto realizzato e per acquistare un altro pezzo di marmo per ultimare le parti incomplete» (ivi, p. 144, doc. 462). Si trattava in realtà di una cifra irrisoria, ma così si stabilì per «atto di orbanità e gentilezza del medesimo Principe», mosso dalla consapevolezza che «detto Onelli si tiene carico di grossa famiglia» (*ibidem*).

Ignare di tutta questa vicenda, le guide storiche della città hanno assegnato concordemente il monumento ad Antonio Corradini (si vedano almeno Sigismondo 1788, p. 37; D'Aloe 1838, pp. 18-19; e Galante 1872, pp. 160-161). Ripresa dal Riccoboni (1952, p. 154), l'attribuzione è stata invece rifiutata dalla Picone (1959, p. 80), la quale, scartando al contempo la paternità di Francesco Celebrano (esecutore

sicuro del *Dominio di sé stessi*, cfr. la [scheda 22](#)), ha quindi proposto di riconoscervi quello che a suo giudizio è «il nome di più alto livello della Cappella Sansevero»: Francesco Queirolo (1704-1762). Ad ogni modo, considerate le testimonianze d'archivio su riportate, non vi sono evidenze che permettano di assegnare al Queirolo nemmeno il bozzetto dell'opera, come vorrebbe Colapietra (1986, p. 143), sostenendo l'ipotesi col fatto che l'artista genovese eseguì per certo un modello del *Dominio*. Ciò non toglie che la questione dei modelli sia uno dei nodi più difficili da sciogliere sulla Cappella, poiché resta arduo stabilire se, in quale opera e in che misura ciascun sovrintendente al cantiere abbia rielaborato i bozzetti precedenti (si vedano in proposito Picone 1959, p. 37; Cioffi 1994, pp. 11-12; e Cogo 1996, pp. 325-330, n. 51). Non a caso, per l'opera ora schedata Cioffi (1994, pp. 21-22) ha sottolineato in maniera pertinente come l'anziano raffigurante lo Zelo mostri affinità con il *Tempo* attribuito al veneziano Giovanni Bonazza e facente parte della tomba Valier in San Giovanni e Paolo a Venezia, monumento che Corradini, in quanto suo conterraneo, doveva ben conoscere, e che dunque potrebbe aver tenuto a mente compiendo un bozzetto per lo Zelo.

Destinata a celebrare Ippolita del Carretto e Adriana Carafa della Spina, prima e seconda moglie di Giovan Francesco di Sangro primo principe di Sansevero, l'allegoria inscena la vittoria delle verità di fede sulle ombre dell'eresia, simboleggiate dalle serpi che fuoriescono dai volumi in basso, prontamente schiacciate e respinte dall'uomo anziano sulla destra e dal fanciullo alato sul versante opposto. Non è arduo rintracciare la fonte iconografica della scultura nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, testo di fine Cinquecento che ebbe la sua riedizione più ambiziosa in quella settecentesca curata da Cesare Orlandi e finanziata proprio da Raimondo di Sangro. A essa, infatti, il Principe s'ispirò spesso per le allegorie della propria Cappella. Nelle parole di Ripa (1767, p. 417) la «sferza» e la «lucerna accesa» servono allo Zelo, che «è un certo amore della religione», appunto ad «insegnare agl'ignoranti [e a] correggere e castigare gli errori». L'ovale contiene i ritratti delle donne cui è dedicata l'opera, mentre in alto si trova lo stemma dei Carafa della Spina. L'iscrizione che corre oggi lungo il basamento è nettamente diversa da quella riportata nell'inventario del 1771 (cc. 121r-v; cfr. Attanasio 2011, p. 150) sia per composizione sia per impaginazione, per cui dev'essere stata completamente rifatta in una circostanza che non è possibile precisare.

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 120r-121v.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi...*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, p. 37.

D'Aloe Stanislao, *Tesoro lapidario napoletano*, II, Napoli 1838, pp. 18-19.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 160-161.

Riccoboni Alberto, *Sculture inedite di Antonio Corradini*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 151-161, in particolare p. 154.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 80.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 142-154, in particolare p. 143.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 186-188, n. 15.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima

edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 21-22.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 142-143, doc. 459, e pp. 143-145, doc. 462.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 150.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 50, 58-59, 82-85.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, p. 66, doc. 6.

Bibliografia di confronto

Iconologia del cavalier Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico agosto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, V, 1767, pp. 417-419.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 37.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 11-12.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 325-330, n. 51.

Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero, *Francesco Cassano: statua di Giovan Francesco di Sangro; Giacomo Lazzari: progetto del sepolcro e paramento marmoreo*

Cat. 11. Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero

Artista	Francesco Cassano: statua di Giovan Francesco di Sangro; Giacomo Lazzari (Firenze, 1574 - Napoli, 1640): progetto del sepolcro e paramento marmoreo
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, primo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1614-1615
Dimensioni	580 (a) x 300 (l) x 55 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Sabrina Iorio

La storia della nascita della Cappella Sansevero, tramandata nelle fonti senza particolari varianti, narra dell'apparizione di un dipinto con la *Madonna della Pietà* sulle mura esterne del giardino del palazzo dei Di Sangro in San Domenico Maggiore, disvelato in seguito al crollo di una parete. Giovan Francesco di Sangro, duca di Torremaggiore, era allora il proprietario del palazzo e, dopo essere guarito da un'infermità che lo affliggeva per intercessione di quella icona miracolosa, decise di erigere un piccolo luogo di culto a essa dedicato: nasceva così, intorno al 1590, il primissimo nucleo della chiesa di Santa Maria della Pietà, detta Pietatella, una cappella votiva ben lontana dagli esiti monumentali di quella attuale (d'Engenio

Caracciolo 1623, pp. 262-263).

Il mausoleo dedicato a Giovan Francesco di Sangro (1524-1604), insignito del titolo di primo principe di Sansevero nel 1587 (refutato e trasferito al figlio Paolo già l'anno seguente), è ubicato nel secondo arco della navata sinistra della chiesa. Nel 1634 il sepolcro è ricordato alla destra dell'altar maggiore, a fianco alla tomba di Alessandro di Sangro, nella prima visita pastorale che la chiesa ricevè al tempo dell'arcivescovo Francesco Boncompagni. Il documento, ancora inedito e ritrovato da Mariano Saggiomo (2021-2022, pp. 504-505) nell'Archivio Storico Diocesano di Napoli, fa riferimento anche alle dimensioni del monumento, alto dieci palmi, e al fatto ch'esso fosse ornato «cum columnis porfidi nigri coloris», oggi non più visibili ma ancora ricordate nell'*Inventario dei beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo Raimondo di Sangro principe di San Severo* steso nel 1771 (cc. 115v-120r, in particolare cc. 117v-119r; cfr. anche Attanasio 2011, pp. 148-150, in particolare p. 149). Secondo l'inventario, colonne simili ornavano pure i monumenti dedicati a Paolo di Sangro secondo e quarto principe di Sansevero (cfr. le schede [19](#) e [13](#)). È dunque probabile che il crollo della controfacciata della chiesa nel 1889 avesse danneggiato le colonne di uno o di tutt'e due questi depositi, collocati nei primi due archi rispettivamente a destra e a sinistra di chi entra; e che, per ragioni di uniformità, si decise poi di eliminarle anche nel monumento di Giovan Francesco. Le due colonne poterono invece essere conservate nel sepolcro del Patriarca di Alessandria in virtù della sua differente collocazione nel presbiterio (cfr. la [scheda 4](#)).

Il deposito è citato per la prima volta nel 1623 dall'Engenio Caracciolo (pp. 262-264), che però si limita a riportarne l'iscrizione senza soffermarsi sugli aspetti artistici. Invero, le fonti periegetiche seicentesche sono piuttosto laconiche nella descrizione dei sepolcri – di cui trascrivono, al limite, le sole epigrafi –, elogiando piuttosto la chiesa nel suo insieme per i «lavori di finissimi marmi» e per le «statue di molti degni personaggi di essa famiglia» (cfr., rispettivamente, de Lellis 1654, p. 150; e Sarnelli 1685, pp. 197-198), ovvero per i «molti nobili e sontuosi sepolcri con bellissime statue così antiche come moderne» (Celano 1692, p. 35). Anche la letteratura del tardo XVIII secolo, pure molto dettagliata riguardo ai monumenti eretti nella Pietatella al tempo di Raimondo di Sangro, affronta in maniera piuttosto sbrigativa il discorso sui depositi antichi, individuandone genericamente gli autori in Giovanni Marigliano da Nola (circa 1488-1588), Girolamo Santacroce (circa 1502-1537), Cosimo Fanzago (1591-1678) e altri (Origlia Paolino 1754, p. 365; *Breve nota* 1766, p. 6, per cui cfr. pure Attanasio 2011, pp. 57-58; Celano 1792, p. 87). Nel già citato *Inventario* del 1771 la statua del primo principe di Sansevero viene per la prima volta associata a un nome, quello di Giovanni da Nola (c. 117v; cfr. Attanasio 2011, p. 149); un secolo dopo Gennaro Aspreno Galante (1872, p. 160) l'avrebbe invece riferita a Fanzago, ritenuto autore dei «sepolcri di Francesco e [dei] tre Paoli di Sangro, collocati sotto le quattro arcate dal lato della porta».

Un ricchissimo paramento in commesso marmoreo incornicia la statua in armatura del Principe a grandezza naturale e in posizione stante, con una lancia nella mano destra e una spada nella sinistra. La scultura è inserita in un'edicola timpanata dal gusto spiccatamente tardo-manieristico nel suo modulo allungato e negli espedienti utilizzati per spezzare la rigidità dello schema architettonico, quali le paraste giustapposte a due a due e la sospensione dei capitelli a tre quarti di altezza lungo le lesene. Nella parte inferiore l'ampia zoccolatura, che accoglie la lunga epigrafe celebrativa dedicata a Giovan Francesco dal figlio Alessandro, patriarca di Alessandria e arcivescovo di Benevento, è sovrastata da una spigolosa urna in commesso con piede leonino.

Nel suo pionieristico studio sulla Cappella dei Sansevero, Marina Picone (1959, pp. 77-78) osserva come la statua di Giovan Francesco di Sangro, nonostante appaia legata a una «sensibilità ancora di stampo manieristico» nell'allineamento al «filone di cultura Naccherino-D'Auria», manifesti in realtà modi più moderni, avvicinati alla figura che decora il sepolcro di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero, datata al 1642 e collocata nel primo arco a sinistra entrando in chiesa (cfr. la [scheda 13](#)), con la quale «è comune il movente di cultura, come se si trattasse di due diverse idee compositive

maturate nello stesso giro di ambiente». Tali motivazioni inducevano la studiosa a collocare la statua di Giovan Francesco tra gli anni quaranta e cinquanta del Seicento (*ibidem*).

Grazie alle lunghe ricerche di Eduardo Nappi tra le carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli è stato possibile anticipare su base documentaria la cronologia dell'opera, per la quale Alessandro di Sangro ricompensò Giacomo Lazzari tra il 1614 e il 1615 (cfr. ora Nappi 2010, pp. 94-95, 113, docc. 38-40). Distinguendo tra l'autore dell'apparato decorativo del sepolcro, documentato appunto a Lazzari, e l'artefice dell'effigie marmorea, Oderisio de Sangro (1991, pp. 191-196, n. 17) ipotizza per quest'ultima il nome di Michelangelo Naccherino (1550-1622), già impegnato a partire dal 1609 nell'esecuzione del sepolcro dedicato a Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero, e a suo figlio Ferdinando (cfr. la [scheda 19](#)). Più di recente, la statua di Giovan Francesco è stata ricondotta all'orbita naccheriniana anche da Mario Panarello (2010, pp. 30-32), il quale, per affinità stilistiche, l'avvicina in particolare alla produzione di Tommaso Montani, scultore formatosi per l'appunto nella bottega di Naccherino.

A parere di chi scrive, l'indicazione di Giacomo Lazzari come responsabile del progetto e della decorazione marmorea del sepolcro è determinante per meglio orientarsi nell'individuazione dell'artefice della statua. Guardando infatti all'*entourage* che si instaurò a Napoli tra il primo e il secondo decennio del Seicento intorno al marmoraio fiorentino, che era solito subappaltare a noti scultori le statue a corredo dei numerosi monumenti che era chiamato a eseguire (Iorio 2015), è possibile riferire la statua del primo principe di Sansevero allo scultore Francesco Cassano, tra i più fedeli interpreti della cultura plastica napoletana nel secondo Cinquecento. Il classicismo formale che è alla base della calibrata e rigorosa gestualità della scultura, l'espressività quasi silente del suo volto, la morbida definizione dei volumi accentuata dal trattamento delle superfici lisce e polite possono essere infatti ricondotti alla maniera di Cassano, che nei medesimi anni affiancava Lazzari nelle imprese a servizio di monsignor Antonio Giustiniani nella Cattedrale di Bovino (1606-1609) e nella chiesa dei Girolamini a Napoli (1613-1615; vedi *ivi*, pp. 88-89). Nei tratti del volto le palpebre spesse e le iridi nettamente disegnate di Giovan Francesco trovano un immediato confronto con il busto del *Cristo Redentore* presente nella Cappella di San Filippo Neri ai Girolamini (circa 1615), attribuito a Cassano dalla scrivente (*ivi*, p. 88); le arcate sopraccigliari arrotondate e le folte sopracciglia guardano invece alla statua funebre di *Francesco Albertini* (1590) nella chiesa di San Biagio a Nola (Grandolfo 2014, p. 8); e finanche nei dettagli del costume si ritrovano elementi soliti del repertorio di Francesco, come le calzamaglie raggrinzite all'altezza del ginocchio, il cui naturalismo anticipa gli esiti più raffinati della cultura barocca, già fatti propri dallo scultore nel *Pompeo dell'Uva* (1597) proveniente dalla chiesa capuana di Santa Caterina e oggi al Museo Campano (Giorgi 2015, pp. 54-56). Anche le statue dell'*Immacolata Concezione* sull'altare della Cappella Barone nella Cattedrale di Nola (1590-1591) e della *Personificazione dei due Diritti* (1614) attualmente nel chiostro grande di Santa Maria la Nova a Napoli, entrambe siglate dal Cassano (*ivi*, *passim*), parlano lo stesso linguaggio alla base del *Giovan Francesco di Sangro*: ciò emerge tanto nei caratteri formali, per la definizione fisionomica e l'ariosa e potente concezione spaziale delle figure stanti; quanto nel trattamento della materia, com'è evidente nella foggia dei capelli ad ampie ciocche ripresa nel piumaggio dell'elmo ai piedi del Principe guerriero.

Bibliografia essenziale sull'opera

d'Engenio Caracciolo Cesare, *Napoli sacra...*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, pp. 262-264.

de Lellis Carlo, *Parte seconda, ovvero supplimento a "Napoli sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli, per Roberto Mollo, 1654, edizione citata: a cura di Luciana Mocciola ed Elisabetta Scirocco, Napoli-Firenze 2007, p. 150, solo in rete: www.memofonte.it.

Sarnelli Pompeo, *Guida de' forestieri...*, Napoli, Giuseppe Roselli, a spese di Antonio Bulifon, 1685, pp. 197-198.

Celano Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...*, III, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, edizione citata: a cura di Paola Coniglio e Riccardo Prencipe, revisione finale a cura di Paola Coniglio, Napoli-Firenze 2009, p. 107, solo in rete: www.memofonte.it.

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, pp. 364-365.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1766, p. 6.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 115v-120r.

Celano Carlo, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri... Quarta edizione, in cui si è aggiunto tutto ciò che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi...*, Giornata Terza, Napoli, Salvatore Palermo, 1792, p. 87.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 160.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 77-78.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 191-196, n. 17.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 94-95, 113, docc. 38-40.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 57-58, 148-150.

Bibliografia di confronto

Panarello Mario, *Artisti della tarda maniera nel Vicereame di Napoli. Mastri scultori, marmorari e architetti*, Soveria Mannelli 2010, pp. 30-32.

Grandolfo Alessandro, *Patronati gentilizi e memorie funebri in Santa Maria Donnaregina Vecchia a Napoli nei secoli XIV-XVII: il ciclo scultoreo dei Loffredo di Monteforte*, in «Napoli nobilissima», s. VI, V, 2014, 1-2, pp. 3-30, in particolare p. 8.

Giorgi Lucia, *Francesco Cassano, scultore per la famiglia dell'Uva a Capua. L'altare-sepolcro di Pompeo e la decorazione delle cappelle gentilizie*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2012-2013*, Napoli 2015, pp. 44-59.

Iorio Sabrina, *Sull'arte marmorea di primo Seicento a Napoli: Iacopo Lazzari, Tommaso Montani, Francesco Cassano, Giovan Marco Vitale e Giovan Domenico Monterosso*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli 2015, pp. 82-105.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, pp. 501-552, in particolare pp. 504-505.

Liberalità - Monumento funerario di Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona,

moglie di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero, *Francesco Maria Queirola*

Cat. 12. Liberalità - Monumento funerario di Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona

Artista	Francesco Maria Queirola (Genova, 1704 - Napoli, 1762)
Titolo	Liberalità - Monumento funerario di Giulia Gaetani dell'Aquila
dell'opera	d'Aragona, moglie di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1753-1754 circa
Dimensioni	500 (a) x 150 (l) x 80 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Luigi Coiro

Il monumento è dedicato a Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, consorte di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero (cfr. la [scheda 13](#)), morta nel 1636 e ritratta di tre quarti nel medaglione all'apice della piramide che fa da sfondo alla statua della *Liberalità*. Il sepolcro fu realizzato da Francesco Queirola entro il 1754 (Origlia 1754, p. 366) - data riportata anche nell'epigrafe del basamento -, probabilmente sulla scorta di uno dei trentasei modelli di sculture da eseguire per la Cappella approntati entro il 1752 da Antonio Corradini (ivi, p. 365).

La «mossa e geniale allegoria» (Colapietra 1986a, p. 67) rispecchia con qualche licenza gli attributi associati a questa virtù dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, sicché nella mano destra essa tiene un compasso, visibile ancora integro in un'incisione eseguita poco prima della metà dell'Ottocento da Franz Wenzel (tav. XIII) - e di cui oggi resta solo uno spezzone, impreziosito da una deliziosa «fettuccia» (*Inventario* 1771, c. 114v; cfr. Attanasio 2011, p. 148) - e tre monete (o medaglie). La mano sinistra invece capovolge una spettacolare cornucopia traboccante non «di frutti, e fiori», bensì di «gioje, denari, collane, ed altre cose di prezzo» (Ripa 1765, p. 25), mentre l'aquila - che peraltro richiama anche nome di famiglia e blasone della defunta -, «liberalissima tra tutti gli uccelli», invece che «sopra la testa di detta figura» (*ibidem*), adorna di un diadema a fascia con perla a goccia, trova posto ai suoi piedi.

Proprio in questi dettagli spicca ancora una volta la vena realistica dello scultore genovese (Cioffi 1994, p. 40), alle prese con le varie 'nature morte' che arricchiscono la composizione senza però appesantirla: l'aquila indubbiamente, ma soprattutto la cornucopia, la cui virtuosistica e lucidissima resa ben si attaglia allo sfarzoso contenuto, che pare sul punto di esondare oltre la base rocciosa.

A parere di Marina Picone (1959, p. 76), rispetto alla *Sincerità* e alla *Santa Rosalia* (cfr. le schede [25](#) e [7](#)) la *Liberalità* si distingue anche per un «linguaggio meno stilizzato [...], ma in compenso di impianto più generoso e più ricco di linfe decorative», che stempera, «nelle spezzate sinuosità delle pieghe, la tipica spigolosa durezza delle altre opere».

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, pp. 365-366.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, c. 114v.

Wenzel Franz, tav. XIII raffigurante «La Liberalità» e appartenente a un gruppo di 32 litografie con le sculture della Cappella Sansevero di Napoli disegnate da autori vari e incise da Wenzel nel 1839 circa: la copia rintracciata (mancante di sei litografie) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione PALATINA Banc. 03.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 75-76.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986a, pp. 62-79, in particolare p. 67.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986b, pp. 142-154, in particolare p. 143.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 200-201, n. 19.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 39-40, fig. 11.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 44, 46, 80, 148.

Bibliografia di confronto

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, IV, 1765, pp. 24-25.

Monumento funerario di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero,
Giulio Mencaglia (scultore); Berardino Landini (marmoraio)

Cat. 13. Monumento funerario di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero

Artista	Giulio Mencaglia (scultore); Berardino Landini (marmoraio)
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Paolo di Sangro, quarto principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1642
Dimensioni	570 (a) x 300 (l) x 88 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Luigi Coiro

La prima menzione indiretta dell'opera si deve a Carlo de Lellis, che nel 1654 (pp. 140-142) ne trascrisse per intero l'epitaffio. Tuttavia, la visita pastorale effettuata da Ascanio Filomarino nel 1649 descrive la Cappella «cum quatuor ex marmore memoriis eiusdem familie [sic] defunctorum cum inscriptionibus», e rimanda a quella effettuata nel 1634 da Francesco Boncompagni (entrambe rintracciate nell'Archivio Storico Diocesano di Napoli da Mariano Saggiomo: cfr. Saggiomo 2021-2022, in particolare p. 506), che però registra la presenza di sole tre «memorie»: a destra dell'altare maggiore quelle di Alessandro e di Giovan Francesco, a sinistra quella di Paolo (cfr. le schede [4](#), [11](#), [19](#)). A fianco di quest'ultimo, nel frattempo, doveva quindi essersi aggiunto proprio il monumento del quarto principe di Sansevero, recante la data 1642 al termine della lunga epigrafe incisa sulla lapide.

Diversamente da quanto è stato sostenuto anche in tempi recenti (Ricco 2023, p. 77), con ogni evidenza la tomba non fu commissionata per la prima cappella a sinistra della navata, sua attuale ubicazione, dove sarebbe stata spostata solo nel corso dell'ammodernamento settecentesco progettato dal principe Raimondo (Attanasio 2011, pp. 46, 145-147). Originariamente la scultura andò dunque a completare la simmetria dei quattro monumenti funerari ai lati dell'altare e, «pur dedicata formalmente dal figlio Giovan Francesco, è in realtà un risultato, tanto artisticamente pregevole quanto politicamente sintomatico, di Giambattista e di Placido», tutori dell'infante, «i quali intendono chiudere una volta per sempre il discorso 'europeo' per mantenere aperto, ed anzi spalancando, quello regionale pugliese in prospettiva intransigente di 'rifeudalizzazione'» (Colapietra 1986, p. 67; sul concetto storiografico di «rifeudalizzazione» cfr. Villari 1963).

Prima di morire appena ventisettenne nel 1636, Paolo – «degli agi della paterna Reggio così nemico che da giovanetto applicossi al mestiero delle armi, dicendo che non poteva mai chiamarsi buon principe chi nella scuola della milizia non apprendeva il modo di regnare col vincere» (Arminio Monforte 1674, p. 161) – aveva fatto in tempo a incarnare «l'istinto marziale de' Sangri» partecipando nella sua pur breve esistenza, durante la Guerra dei Trent'anni, ai meriti guerreschi degli avi. Questi ultimi vengono elogiati «nel ventesimo terzo medaglione» dell'apparato per le solenni esequie celebrate a Torremaggiore nel 1674 in onore di Giovanna di Sangro (ivi, pp. 161-168; cfr. le schede 6 e 18), ma soprattutto nel *Genio bellicoso di Napoli* di Raffaele Filamondo (1694, pp. 117-130, 161 [ma 261]), che ricorda il quarto principe di Sansevero tra i condottieri che, col grado di colonnello, «han militato per la fede, per lo re, per la patria» nella vittoriosa battaglia di Nördlingen del 1634, distinguendosi al punto da essere insignito dell'onorificenza del Toson d'oro, il cui pendente col vello sbuca al di sotto della sciarpa nella statua a lui dedicata nel tempio disangriano.

Nella «ricca esemplificazione del costume europeo del XVII secolo» costituita dalla Cappella Sansevero, Adelaide Cirillo Mastrocinque (1969, p. 142) si è soffermata specialmente su «questa magnifica evocazione di una così baldanzosa eleganza, irridente e malinconica insieme»; e, pur non volendo «accusare Paolo di Sangro di essere stato uno 'scatolone di cerimonia'», notava come «le sue vesti e il suo stesso atteggiamento ce lo propongono come un uomo 'à la page', per un verso tutto rivolto alla moda di ispirazione franco-olandese, e per l'altro campione di un certo esibizionismo di tipo militaresco e 'smargiasso', che è proprio degli spagnoli».

Tuttavia la minuziosa resa dei singoli elementi – «clamorosa» quella dell'«ampio collare orlato di profondi festoni a punto ad ago, il *collet vidé* o *col rabat* venuto a scalzare le opprimenti *gourgueras* e le austere *golillas* di Spagna» –, al di là del valore squisitamente ornamentale, ha la fondamentale funzione di definire ed evidenziare gli incarichi ufficiali ricoperti dall'effigiato, e di «eternare la 'memoria'» di tutti i suoi attributi (*ibidem*), facendo del monumento, come recita l'epitaffio, «VITAE THALAMUM, MORTIS TUMULUM» (Lattuada 1984, p. 213).

In quello che considerava «uno dei più suggestivi esemplari tra le sculture in marmo che hanno reso famoso questo tempietto», Vincenzo Pacelli (1986, p. 231) leggeva in particolare il «bellissimo elmo» come «pezzo pregevole di natura morta». Ma proprio nei particolari del costume, secondo Marina Picone (1959, pp. 73-74), «il gioco di chiari e di scuri si potenzia [...] in una visione tendenzialmente più esteriorizzata e sensibile, meno naturalistica, di quanto ci si sarebbe dovuto attendere in un'opera del Fanzaga», cui la scultura è generalmente riferita *ab antiquo* – e nel secolo scorso, ad esempio, da Fogaccia (1945, pp. 143-144), Bologna e Doria (in *Mostra del ritratto* 1954, p. 27) e Mormone (1970, p. 183) – in ossequio a «quel fenomeno di panfanzaghismo che sembra permeare gran parte della critica relativa alla scultura» napoletana del Seicento. A una assai brillante intuizione della studiosa si deve, peraltro, l'attribuzione dell'opera allo scultore carrarese Giulio Mencaglia (Picone 1959, p. 73), in seguito confermata pressoché incontrovertibilmente da un documento reso noto da Eduardo Nappi (1975, pp. 5, 29-30, doc. 74; Idem 2010, p. 115, doc. 353): il 25 ottobre del 1642 Berardino Landini – in quel giro d'anni assiduo sodale di

Mencaglia – incassava 69 ducati «per prezzo d'un pezzo di marmo [...] dal quale dovrà farsi la statua del Principe di San Seviero».

Alla magnificenza dell'insieme concorrono ampiamente la ricca mistione cromatica dei marmi, in sintonia con «la cultura fantastica di Dionisio Lazzari» (Causa Picone 1992, p. 588), gli ipertrofici mascheroni in marmo bianco – quello di sinistra scheggiato e grezzamente risarcito nell'estremità inferiore – che guarniscono e quasi presidiano il piedistallo intarsiato con due eleganti trofei su fondo nero, e la complessa trabeazione con la parete di fondo scandita da due panoplie con altri sei trofei a bassorilievo, tre per lato: un'impaginazione che, pur rientrando in un'aulica e consolidata tradizione (cfr. Steinke 2022; Ricco 2023, pp. 77-81, 121-122), è davvero singolare, anche per il suo «accentuato sviluppo orizzontale» (Lattuada 1984, p. 213), e contribuisce a fare di questo deposito il «più pittoricizzato e fantasioso» tra quelli seicenteschi della Cappella (Causa Picone 1992, p. 588). In considerazione della qualità delle decorazioni, Mencaglia, più che per i «paramenti intarsiati e quella sapienza di accostamenti dei marmi mischi», risultò probabilmente decisivo per i finimenti plastici coadiuvando Landini, il quale, secondo Causa Picone (*ibidem*), fu autore finanche dei due leoncini che reggono la cassa sepolcrale, la cui non felicissima resa si deve forse alla difficoltà nel misurarsi col marmo rosso (non si può però escludere si tratti di pezzi di spoglio o di recupero).

La stretta relazione con la pressoché contemporanea Cappella Firrao nella basilica napoletana di San Paolo Maggiore (Iorio 2012, p. 348) si deve certo al coinvolgimento degli stessi artefici – Mencaglia, oltre alla *Madonna col Bambino*, realizzò il ritratto di Antonino Firrao genuflesso (ivi, pp. 299-300) –, e si estende a un'altra 'magnifica' impresa patrocinata in quegli stessi anni dal principe di Sant'Agata Cesare Firrao, ovvero l'ammodernamento della facciata del palazzo di famiglia su Via Costantinopoli – oltre ai sette busti-ritratto si considerino le sei lesene in marmo bianco cariche di trofei a bassorilievo (cfr. Steinke 2022, pp. 22-23) –, che vide ancora una volta all'opera l'accoppiata Landini-Mencaglia.

Mentre da un punto di vista tecnico e stilistico il *Paolo di Sangro* si raccorda perfettamente ai ritratti Firrao (compresi i busti, perduti, già nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli a Cosenza; cfr. Ricco 2023, pp. 124-125, n. 13, pp. 131-132, n. 21), il modulo compositivo – che tra i vari precedenti può annoverare anche il *Giovan Francesco di Sangro* in Cappella (cfr. la [scheda 11](#)) – si lega alla coeva statua-ritratto di Carlo Maria Caracciolo, scolpita entro il 1643 dal lombardo Ercole Ferrata, che però «possiede un tipico elemento berniniano nella capacità di apparire in movimento»: effetto esaltato anche dal «rapporto probabilmente 'casuale' con l'ambiente in cui è ora», la Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, essendo la statua in origine quasi certamente destinata alla nicchia di un monumento chiesastico a parete in quel di Torrecuso; laddove il *Paolo di Sangro* sarebbe «invece rinchiuso in un contesto architettonico-decorativo» che crea un «effetto di fagocitazione della scultura» (Lattuada 1984, p. 213).

Ad amplificare questa percezione contribuisce, tra gli altri dettagli, un lieve scarto nella posizione del guerriero, che ancora in pieno Ottocento, come si vede in una litografia di Franz Wenzel curiosamente intitolata «Il Decoro» – virtù di norma associata al *Monumento funerario di Isabella della Tolfa e di Laudomia Milano* (cfr. la [scheda 14](#)) –, pare fosse orientato, per quanto di poco, più verso la sua sinistra. L'ipotesi è suffragata anche dalla «figura di uno de' preziosi sepolcri de' mede[si]mi [avi]», incisione pubblicata da Pompeo Sarnelli (1685, tra le pp. 196-197; cfr. Saggiomo 2021-2022, p. 516, nota 23; Ricco 2023, p. 78) con dedica di Antonio Bulifon a Paolo di Sangro quarto principe di Sansevero, la quale, per quanto compendiosa, mostra – come pure quella di Wenzel – il bastone del comando intero, serrato dalla mano destra del principe, mentre attualmente la porzione posteriore dell'attributo iconografico è assente e il pugno aderisce alla mezza parasta dell'edicola. Nella stampa sono inoltre ben visibili due coppie di colonne catalogate ancora nella meticolosa descrizione del monumento stilata per l'*Inventario* del 1771 (cc. 107v-114r; cfr. Attanasio 2011, pp. 145-147) – una delle più estese tra quelle dedicate ai monumenti della Cappella –, che appunto registra «quattro colonne, due

di negro e due di brecciolina [...]. Sopra detto pezzo di piedistallo vi è la base, e vi è un regoletto di bardiglio colla base corintia, e una colonna di sopra già descritta, ch'è di brecciolina in masso col suo capitello corintio. Accanto a dette colonne vi sono altre due colonne di negro, di sopra notate, in masso con base di marmo bianco e con capitello ionico».

Le due coppie di colonne (nell'edizione del 1772 la guida di Sarnelli, p. 126, forse per errore, ne conta solo una) non sono più presenti, e non è improbabile fossero state danneggiate – stessa sorte può essere toccata anche alle colonne che ornavano il monumento di Giovan Francesco di Sangro (cfr. la [scheda 11](#)) – in séguito al crollo di parte della controfacciata della chiesa nel 1889 (cfr. Colonna di Stigliano 1895, pp. 33-34). Pertanto, la lieve rotazione verso sinistra della statua rispetto all'assetto sei e settecentesco potrebbe dipendere proprio dagli adattamenti resi necessari dall'eliminazione delle colonne, tant'è che la possente figura sembra ambientarsi a fatica nella nicchia, ridotta in termini di profondità più che di ampiezza, sebbene non sia da escludere l'ipotesi che la scultura sia stata incassata al possibile in una non semplice operazione di arretramento delle porzioni più prominenti del monumento.

Sempre secondo l'*Inventario* (1771, c. 108r; cfr. Attanasio 2011, p. 145), «nel mezzo di detto deposito» era «una lapida di negro con lettere scolpite, e colorite gialle», probabilmente anch'essa andata distrutta nel crollo del 1889 e rimpiazzata solo nel secolo scorso con una nuova lapide di marmo bianco, che riporta il testo originario dell'elogio (de Sangro 1991, p. 208), dedicato al protagonista di «una delle sculture più affascinanti del Seicento» (Nava Cellini 1982, p. 129).

Bibliografia essenziale sull'opera

de Lellis Carlo, *Parte seconda, ovvero supplimento a "Napoli sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli, per Roberto Mollo, 1654, edizione citata: a cura di Luciana Mocciola ed Elisabetta Scirocco, Napoli-Firenze 2007, pp. 140-142, solo in rete: www.memofonte.it.

Sarnelli Pompeo, *Guida de' forestieri...*, Napoli, Giuseppe Roselli, a spese di Antonio Bulifon, 1685, p. 197, tav. 197.

Sarnelli Pompeo, *Guida de' forestieri...*, Napoli, Antonio Bulifon, 1688, pp. 239-240, tav. 239.

Sarnelli Pompeo, *Guida de' forestieri...*, Napoli, Giuseppe Roselli, 1697, pp. 195-196, tav. 196.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 107v-114r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 126.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, p. 35.

Wenzel Franz, tav. XVIII raffigurante «Il Decoro» e appartenente a un gruppo di 32 litografie con le sculture della Cappella Sansevero di Napoli disegnate da autori vari e incise da Wenzel nel 1839 circa: la copia rintracciata (mancante di sei litografie) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione PALATINA Banc. 03.

Catalani Luigi, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, I, Napoli 1845-1853, pp. 129-130.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 160.

Fogaccia Piero, *Cosimo Fanzago*, Bergamo 1945, pp. 143-144.

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra a cura di Gino Doria e Ferdinando Bologna (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), Napoli 1954, in particolare p. 27.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 73-75.

Nava Cellini Antonia, *Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli*, in «Paragone. Arte», XI, 1960, 131, pp. 9-30, in particolare p. 25.

Cirillo Mastrocinque Adelaide, *Ritratto e costume nella scultura tombale del Seicento a Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. III, VIII, 1969, pp. 139-146, in particolare pp. 140-141, figg. 25, 27, e p. 142.

Mormone Raffaele, *Sculture di Cosimo Fanzago*, in «Napoli nobilissima», s. III, IX, 1970, pp. 174-185, in particolare p. 183.

Nava Cellini Antonia, *Tracce per lo svolgimento di Cosimo Fanzago scultore*, in «Paragone. Arte», XXII, 1971, 251, pp. 38-66, in particolare p. 65.

Nava Cellini Antonia, *La scultura dal 1610 al 1656*, in *Storia di Napoli*, V.2, *Il Vicereame*, Napoli 1972, pp. 783-825, in particolare pp. 808-809.

Nappi Eduardo, *La famiglia, il palazzo e la cappella dei Principi di Sansevero. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Revue Internationale d'Histoire de la Banque», 1975, n. 11, pp. 1-61, in particolare pp. 5, 29-30, doc. 74.

Santucci Paola, *La scultura e la decorazione plastica nell'età barocca*, in «La voce della Campania», VII, 1979, 20, pp. 407-422, in particolare p. 420.

Nava Cellini Antonia, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, pp. 128-129.

Lattuada Riccardo, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, sedi varie, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), II, Napoli 1984, pp. 212-213.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare p. 67.

Pacelli Vincenzo, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, in «Bollettino del Centro di studi vichiani», XVI, 1986, pp. 197-241, in particolare pp. 230-241, figg. 22-23.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 204-208, n. 21.

Causa Picone Marina, *La cappella Sansevero dal 1590 al 1652: un "point de repère" per la scultura barocca a Napoli*, in *Barocco napoletano*, a cura di Gaetana Cantone, II, Napoli 1992, pp. 581-598, in particolare pp. 588-589, fig. 3.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, p. 194.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero.*, Napoli 2010, pp. 96, 115, doc. 353.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 46, 145-147.

Iorio Sabrina, *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del vicereame spagnolo. Arte religione società*, a cura di Domenico Antonio D'Alessandro, II, Napoli 2012, pp. 289-426, in particolare pp. 348, 355, tav. 45.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, pp. 535-552, in particolare pp. 506, 516, nota 23.

Ricco Antonello, *Giulio Mancaglia, uno scultore del Seicento tra Firenze, Roma e Napoli*, Pisa 2023, pp. 77-81, 121-122, n. 10.

Bibliografia di confronto

Arminio Monforte Fulgenzio, *Il trionfo del dolore. Funerali per la illustrissima ed eccellentissima signora... donna Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, principessa di San Severo, celebrati in Torremaggiore nella chiesa di Santa Maria del Carmine... l'anno 1674*, Napoli, per Girolamo Fasulo, 1674, pp. 161-168.

Filamondo Raffaele, *Il Genio bellicoso di Napoli...*, I, in Napoli, nella nuova stampa di Domenico Antonio Parrino e di Michele Luigi Mutii, 1694, pp. 117-130, 161 [ma 261].

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 3, pp. 33-36, in particolare pp. 33-34.

Villari Rosario, *Note sulla rifeudalizzazione del Regno di Napoli alla vigilia della rivoluzione di Masaniello*, in «Studi storici», IV, 1963, 4, pp. 638-668.

Coiro Luigi, *Ercole Ferrata da «marmoraro» a «scultore» nella Napoli di Cosimo Fanzago*, in *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Como, 3-4 febbraio 2011), a cura di Andrea Spiriti e Laura Facchin, Laino 2019, pp. 36-65, in particolare p. 44.

Steinke Horst, *The Façade of Palazzo Firrao: Towards a New Interpretation*, in «Napoli nobilissima», s. VII, VIII, 2022, 1, pp. 19-35.

Ricco Antonello, *Giulio Mancaglia, uno scultore del Seicento tra Firenze, Roma e Napoli*, Pisa 2023, pp. 124-125, n. 13, pp. 131-132, n. 21.

Decoro - Monumento funerario di Isabella della Tolfa e Laudomia Milano, prima e seconda moglie di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero, Antonio Corradini

Cat. 14. Decoro - Monumento funerario di Isabella della Tolfa e Laudomia Milano

Artista	Antonio Corradini (Este, 1688 - Napoli, 1752)
Titolo dell'opera	Decoro - Monumento funerario di Isabella della Tolfa e Laudomia Milano, prima e seconda moglie di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1750-1752 circa
Dimensioni	450 (a) x 117 (l) x 65 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Fatta salva l'attribuzione a Francesco Queirolo (1704-1762) proposta nell'edizione del 1772 della guida di Pompeo Sarnelli (p. 133), le fonti concordano nell'assegnare il *Decoro* ad Antonio Corradini (si vedano almeno Origlia Paolino 1754, p. 365; Sigismondo 1788, pp. 37-38; Galante 1872, p. 161), e ciò nonostante che la data del

1755 incisa nell'epigrafe sia successiva di tre anni alla morte dell'artista veneziano. L'autografia, o comunque l'ideazione del soggetto, è difatti confermata dal medesimo schema compositivo adottato dallo scultore nella *Pudicizia* qui in Cappella e prim'ancora nella *Vestale* di Palazzo Barberini eseguita a Roma nel 1743 (cfr. Riccoboni 1952, pp. 155-156; Cogo 1996, pp. 296-301, n. 40; per confronti con opere austriache potenzialmente osservate dall'artista si veda Cioffi 1994, p. 29). Tuttavia la Picone (1959, p. 72) ha notato nel *Decoro* «uno scompenso, un calo stilistico [...], come se si trattasse di un'opera compiuta su quel modello da parte di un imitatore che ha riportata con assoluta fedeltà i fatti esterni della composizione senza penetrarne lo spirito e la sensibilità»; dubbi che l'autrice estende, ma questa volta in senso contrario, ai ritratti di Isabella Tolfa e di Laudomia Milano inseriti nel tondo alla sommità della statua, ipotizzando che possano forse spettare al Queirolo poiché «si distinguono per maggiore altezza di canto» rispetto ad altri presenti in chiesa (ivi, p. 68).

Dedicato dunque alla prima e alla seconda moglie di Giovan Francesco di Sangro terzo principe di Sansevero, il monumento si ispira al modello proposto dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, repertorio emblematico di fine Cinquecento verso il quale, com'è stato ampiamente dimostrato (cfr. Mâle 1927; Panfilì 2015; e da ultimo Forgione 2022, pp. 47-49), Raimondo nutrì sempre grande interesse, tanto da finanziarne la cospicua edizione settecentesca, in cinque volumi, curata dall'abate Cesare Orlandi tra il 1764 e il 1767. A tale catalogo Raimondo attinse a piene mani nello stabilire le iconografie delle opere nel suo tempio gentilizio. Nel caso in esame, però, ciò non bastò a soddisfare le aspettative del Principe, che infatti inserì il *Decoro* tra i lavori 'sacrificabili', ovvero sostituibili nel caso si fosse trovato uno scultore più capace di adeguarli al suo proprio gusto artistico (*Testamento* 1770, cc. 46r-v; cfr. anche *Chartulae desangriane* 2006, p. 107).

Al pari della descrizione di Ripa (1765, pp. 125-126), il *Decoro* è un «giovane di bello e onesto aspetto» che indossa la leontè, simbolo della forza della virtù. La testa esanime dell'animale è accomodata su una breve colonna scanalata (mancante in Ripa) che funge al contempo da base per il registro con il motto «sic floret decoro decus», volendo così indicare che la bellezza è un riflesso del decoro. Anche i due diversi calzari indossati dal personaggio, l'aristocratico coturno al piede destro e l'umile socco al sinistro, seguono il modello ripescato, significando che «ciascuno circa l'abito deve aver riguardo per l'osservanza del decoro all'età ed al grado che tiene» (ivi, p. 136).

Limitandoci a segnalare la principale divergenza tra la scultura e l'incisione – quindi, come di consueto per la chiesa dei Di Sangro, l'opera non va intesa come una puntuale trasposizione del modello letterario, bensì solo ispirata da quello –, va detto che il ragazzo nell'illustrazione non è seminudo come nella statua, ma abbigliato con un saio a motivi floreali, parte non secondaria dell'iconografia in quanto decorato con foglie di amaranto, «fiore che di ogni tempo fiorisce, e mantiene il suo decoro della bellezza» (ivi, p. 128). Il fuscello della medesima pianta disegnato nella mano sinistra del soggetto potrebbe invece trovare corrispondenza nel «ramo di frutta» che, a detta dell'inventario dei beni rimasti nell'eredità di Raimondo di Sangro, compilato nel 1771, la statua impugnava con la sinistra (*Inventario* 1771, c. 106v, per cui cfr. pure Attanasio 2011, p. 145; Colapietra 1986, p. 74), ma che oggi è perduto. Nel medesimo documento si legge inoltre che l'iscrizione era «alla dritta di detta statua», cioè, stando alla fondata interpretazione di Oderisio de Sangro (1991, p. 214), nella stessa lastra piana ancora registrata a destra della figura in una litografia di Franz Wenzel (probabilmente del 1839) esaminata dal De Sangro ma attualmente irrintracciabile. La lastra, invece, già in sagrestia (*ibidem*), è adesso nei depositi della Cappella.

Danneggiata l'epigrafe nel crollo ottocentesco, l'iscrizione sarebbe stata ricopiata nel piedistallo della statua, colmando il vuoto lasciato nel frattempo dal bassorilievo con *Susanna e gli anziani* segnalato dall'Origlia (1754, p. 365). La Picone (1959, p. 72) ipotizza che il rilievo venisse tolto dallo stesso Raimondo per stemperare le accuse «mosse contro il curioso carattere decorativo della cappella»; mentre per Colapietra (1986, pp. 74-75) il pezzo era in origine collegato alla *Pudicizia*, la quale, in una

ricostruzione poco meno che fantasiosa, avrebbe costituito un gruppo unico con la *Mestizia* e il *Decoro*, quest'ultimo definito dallo studioso «non più che una statua di accompagnamento». Ora, considerando che diverse opere subirono modifiche già prima della presa diretta del Wenzel (si vedano a titolo di esempio le schede [15](#) e [17](#) relative alle acquasantiere), è lecito chiedersi se in origine l'iscrizione del *Decoro* non si trovasse nella tabella vuota situata al di sopra del monumento del terzo principe di Sansevero, secondo una disposizione che avrebbe unito suggestivamente i monumenti dei congiunti anche sul piano materiale.

In conclusione, si noti che nel 1838 Stanislao D'Aloe (p. 24) registrava la statua del *Decoro* nella sagrestia, «essendo stata tolta dalla cappella perché il muro meridionale minacciava rovina»: dunque i problemi della parete che sarebbe crollata alla fine del secolo (si veda in particolare Colonna di Stigliano 1895), e che nel 1858 Chiarini diceva «chiusa di fabbrica» (p. 444), vanno fatti risalire un bel po' più indietro nel tempo.

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, c. 46r-v.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, c. 106v.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 133.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi...*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, pp. 37-38.

D'Aloe Stanislao, *Tesoro lapidario napoletano*, II, Napoli 1838, p. 24.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 161.

Riccoboni Alberto, *Sculture inedite di Antonio Corradini*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 151-156, in particolare pp. 155-156.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 68, 71-72.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare pp. 74-75.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 212-214, n. 23.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, p. 29.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 321-323, n. 49.

Chartulae desangriane. Il principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 107.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 145.

Panfilì Veronica, *L'iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli*, in «BTA - Bollettino Telematico dell'Arte», 2015, n. 789, solo in rete: www.bta.it.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 24, 52-53, 62-65.

Bibliografia di confronto

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiorgio Costantini, 1764-1767, II, 1765, pp. 125-140.

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 3, pp. 33-36.

Celano Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... Con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente, estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani, per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini*, III, Napoli 1858, p. 444.

Mâle Émile, *La clef des allégories peintes et sculptées au XVII et au XVIIIe siècle. I. En Italie*, in «Reveu des Deux Mondes (1829-1971)», XXXIX, 1927, 1, pp. 106-129.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 296-301, n. 40.

Panfilì Veronica, *L'iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli*, in «BTA - Bollettino Telematico dell'Arte», 2015, n. 789, solo in rete: www.bta.it.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 47-49.

Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero (Mestizia?), *Antonio Corradini*

Cat. 15. Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero

Artista	Antonio Corradini (Este, 1688 - Napoli, 1752) (?)
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero (Mestizia?)
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1750-1752 (?)
Dimensioni	396 (a) x 105 (l) x 78 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, controfacciata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Questo monumento di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero, colma la prima lacuna nella sequenza di tombe seicentesche presenti in Cappella, servendo perciò al progetto dinastico-celebrativo perseguito da Raimondo, il quale, com'è noto, per «corrispondere interamente all'idea del fondatore, pensò di continuare per ordine cronologico i mausolei di tutti i signori della [...] sua casa dall'anno della fondazione [...] fino a' di presenti» (Origlia Paolino 1754, pp. 364-365). Sappiamo infatti che al tempo in cui Raimondo «stese [...] ampiamente le sue idee riguardo la chiesa gentilizia» (ivi, p. 364) quest'ultima era ornata «cum quatuor ex

marmore memoriis» (il riferimento, tratto da una visita pastorale del 1649, è in Saggiomo 2021-2022, p. 506), ossia i monumenti del primo, del secondo e del quarto principe di Sansevero, oltre a quello del Patriarca di Alessandria, che però non ereditò mai il titolo in quanto uomo di Chiesa.

Se la presenza in Cappella di un busto del terzo principe compiuto da Cosimo Fanzago (de Sangro 1991, pp. 194, 220) è una notizia priva di fondamento (il «busto con le mani giunte in preghiera» di «Francesco» posto «a sinistra dell'altare maggiore», segnalato da Fogaccia 1945, p. 143, è un'evidente svista per la tomba del Patriarca), diversamente è da ritenersi probabile che la mancanza di una qualche opera che celebrasse Giovan Francesco nei primi decenni di vita della Cappella si debba spiegare con le sue sfortunate vicende biografiche, le quali, peraltro, doverono essere già in antico frammentarie e confuse. In anni recenti, ciò ha indotto Raffaele Colapietra (1986, pp. 65-66) ad affermare che dopo la morte del terzo principe suo fratello Alessandro ne avesse acquisito il titolo e adottato il nome, facendosi chiamare anch'egli Giovan Francesco nei pochi mesi che gli restarono da vivere; l'ipotesi, tuttavia, già di per sé tortuosa, è di fatto insostenibile allo stato attuale delle conoscenze.

Stando all'epigrafe fatta scolpire da Raimondo presumibilmente nel 1752, Giovan Francesco combatté in Africa alla testa di un gruppo selezionato di nobili, da lui stesso finanziato, e, ammalatosi, morì il 24 maggio del 1627. In palese contraddizione con ciò – a proposito della precoce confusione sul personaggio –, una fonte del 1674 riferisce che «essendo cessate le guerre al suo tempo, egli non lasciò di mostrare il suo coraggio in tutte le occasioni che avvennero» (Arminio Monforte 1674, p. 156; per una descrizione più ampia della sua figura si vedano pp. 156-161). Più noti sono gli episodi della scomunica del nobile dovuta al mancato pagamento di alcune decime spettanti al vescovo di Sansevero e del tentativo di costui di farlo dissepellire dalla chiesa di Castelnuovo (oggi Castelnuovo della Daunia, in provincia di Foggia) in cui, come pare, era stato sepolto, al fine di gettarne le spoglie in luogo sconosciuto. Non essendosi però ritrovato il cadavere «perché trasferito in Napoli» (Chioccarello 1721, p. 103), «fu commesso da Sua Santità al cardinal Buoncompagno, arcivescovo di Napoli, che interdicesse quella chiesa ove si ritrovava», scomunicando «quelli che lo sapessero e non l'avessero subito buttato fuori dalla chiesa» (ivi, pp. 103-104). A quel punto sarebbe intervenuto il Patriarca di Alessandria facendo sì che Paolo, figlio del terzo principe, si accordasse con il vescovo corrispondendogli per un certo tempo 150 ducati all'anno (Fraccacreta 1834, p. 376). Più oltre nel tempo si deve infine collocare l'intervento del Viceré, che dimostrata l'ingiusta scomunica del Di Sangro avrebbe ordinato al pontefice «che non si procedesse all'esumazione» (Chioccarello 1721, p. 104).

Quanto al marmo, data la più sicura attribuzione al napoletano Francesco Celebrano (1729-1814) dell'altro monumento-acquasantiera (credibilmente del 1766; cfr. la [scheda 17](#)), parte della critica è stata propensa ad assegnargli anche l'opera in argomento (Picone 1959, p. 71; Fittipaldi 1974, p. 204; Rotili 1979; Fittipaldi 1980, p. 214), avanzandone la cronologia di circa un decennio rispetto alla data del 1752 indicata nell'epigrafe (Rotili 1979), la quale ultima, in verità, già secondo la Picone (1959, p. 71) era da ritenersi assai precedente all'esecuzione del monumento. A parer d'altri, l'opera andrebbe invece collegata alla «Mestizia grande al naturale» elencata dall'Origlia Paolino (1754, p. 365) tra i lavori ultimati da Antonio Corradini prima di morire, ipotesi suffragata più di recente da credibili raffronti stilistici con opere sicure dello scultore veneto (si vedano soprattutto Cioffi 1984 e Cioffi 1994, pp. 16-26; cfr. pure Cogo 1996, pp. 320-321). A Corradini il marmo è ricondotto anche dall'inventario dei beni rimasti nell'eredità di Raimondo di Sangro compilato nel 1771 (cc. 105r-106v; cfr. Attanasio 2011, p. 144), dove si legge, inoltre, che la «donna alata [...] in atto di lagrimare [...] tiene nella sinistra un ovatino col ritratto di bassorilievo» del Principe.

Poiché l'ovale, oggi perduto, manca nella puntuale litografia di Franz Wenzel (tav. XX), edita verosimilmente nel 1839, la sua scomparsa dev'essere precedente a quella data. Dal paragone tra la preziosa testimonianza grafica e l'opera attuale si apprende

poi che questa è stata mutilata del ramo un tempo posto oltre il capo della donna, e che in origine la conchiglia con l'acqua santa era collocata più in basso a sinistra: entrambe le perdite si devono ragionevolmente al crollo ottocentesco della parete d'ingresso; e allo stesso evento devono risalire i danni dell'ala destra della figura (cfr. Colonna di Stigliano 1895, in particolare p. 34).

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 105r-106v.

Wenzel Franz, tav. XX raffigurante il «Monumento di Giovan Francesco di Sangro» e appartenente a un gruppo di 32 litografie con le sculture della Cappella Sansevero di Napoli disegnate da autori vari e incise da Wenzel nel 1839 circa: la copia rintracciata (mancante di sei litografie) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione PALATINA Banc. 03.

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 3, pp. 33-36, in particolare p. 34.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 71.

Fittipaldi Teodoro, *Giuseppe Sanmartino (III)*, in «Arte Cristiana», LXII, 1974, pp. 199-224, in particolare p. 204.

Rotili Mario, *Celebrano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, in rete: www.treccani.it/biografico.

Fittipaldi Teodoro, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 214.

Cioffi Rosanna, *Sulla scultura veneta del Settecento a Napoli: Antonio Corradini e la «Mestizia» della Cappella Sansevero*, in *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 555-565.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare p. 66.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 194, 218-220, n. 25.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 16-26.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 320-321, n. 48.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 39, 47.

Bibliografia di confronto

Arminio Monforte Fulgenzio, *Il trionfo del dolore. Funerali per la illustrissima ed eccellentissima signora... donna Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, principessa di San Severo, celebrati in Torremaggiore nella chiesa di Santa Maria del Carmine... l'anno 1674*, Napoli, per Girolamo Fasulo, 1674, pp. 156-161.

Chioccarello Bartolomeo, *Archivio della Reggia Giurisdizione del Regno di Napoli*, Venezia 1721, pp. 103-104.

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, pp. 364-365.

Fraccacreta Matteo, *Teatro topografico, storico-poetico della Capitanata...*, IV, Napoli 1834, p. 376.

Fogaccia Piero, *Cosimo Fanzago*, Bergamo 1945, p. 143.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 144.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, pp. 501-552.

Monumento funerario di Cecco di Sangro, *Francesco Celebrano*

Cat. 16. Monumento funerario di Cecco di Sangro

Artista	Francesco Celebrano (Napoli, 1729 - ivi, 1814)
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Cecco di Sangro
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	firmato e datato 1766
Dimensioni	340 (a) x 280 (l) x 120 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, controfacciata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Pur in un contesto tanto singolare qual è la Cappella Sansevero, questo monumento in ricordo di Cecco di Sangro costituisce un'opera assolutamente bizzarra: forse uno degli «inganni di verità» più teatrali inscenati nella chiesa gentilizia (la citazione, non riferita nello specifico al deposito di Cecco, è di Forgione 2022, p. 51). Interessante per molte ragioni, il gruppo marmoreo è alloggiato sopra la porta maggiore, il cui margine superiore serve da base per gli ippogrifi situati ai lati dell'arca; da essa Cecco fuoriesce con fare assai più goffo che eroico, armato fino ai denti e accompagnato più in alto da un'aquila che afferra con la zampa sinistra dei fulmini simili a frecce. Il fronte del cassone è ammantato da una pelle di leone dov'è incisa la lunga iscrizione che qualifica il personaggio. Se ne evidenziano il valore militare e in special modo il prestigio derivante dal famoso episodio di Amiens, città nel nord della Francia in cui, nel 1597, Cecco si era distinto in qualità di soldato dell'esercito spagnolo di Filippo II durante la conquista di un'importante roccaforte: uno strategico Cavallo di Troia lo vide introdotto tra le fila nemiche - per giunta ferito - proprio all'interno di una cassa, dalla quale uscì appunto sorprendentemente due giorni dopo, conseguendo la vittoria per sé e per i suoi.

Gli studi hanno sottolineato che il monumento è difatti l'unico in Cappella a tendere verso la narrazione di un episodio «che secondo la tradizione accadde realmente» (Cioffi 1994, p. 45). Invero la rocambolesca vicenda di Cecco ha tutta l'aria di essere un racconto dal gusto topico: basti pensare che finanche l'*Historia dell'illustrissima famiglia Di Sangro*, per natura sbilanciata in direzione dell'esaltazione dinastica del casato, e data alle stampe nel 1615, dunque in un momento tutto sommato vicino agli eventi narrati, celebra l'astuzia del personaggio nei fatti di Amiens senza mai accennare al sotterfugio della cassa (Campanile 1615, pp. 51-53). Ciò non toglie che

le sfumature favolose dell'episodio – evidentemente storicizzate ai tempi di Raimondo – si prestassero benissimo all'estrosità del Principe, che volle quindi sfruttarne appieno le potenzialità simboliche. Difatti la curiosità della vicenda può fornire una giustificazione all'inserimento stesso di Cecco nel pantheon di famiglia, dal momento che, se si esclude sant'Oderisio, egli è l'unico esponente maschio a figurarvi pur non essendo un principe né potendo vantare un qualche legame diretto con Raimondo: era semplicemente un nipote del primo principe di Sansevero.

Oltre a questa scelta, a Raimondo dovrebbe spettare in parte anche lo sviluppo iconografico del soggetto, sebbene l'opera, datata 1766, venga firmata a chiare lettere da Francesco Celebrano, il quale, stando all'iscrizione che corre nel bordo tra i due animali fantastici, la inventò e la scolpì. A questo proposito occorre ricordare che nella causa tra Francesco Queirolo (1704-1762) e Raimondo di Sangro, cominciata nell'ottobre del 1759, il Principe rivolse indietro dallo scultore «il modello della porta grande e del deposito che vi va sopra, anche fatto in creta» (Bruno Crimaldi, in *Chartulae desangriane* 2006, p. 81). Si è molto dibattuto sulla paternità di questi studi preparatori, domandandosi se essa spetti *in toto* a Queirolo o se, più credibilmente, all'origine di ogni lavoro del genovese, e così di Celebrano dopo di lui, vadano viste delle idee di Antonio Corradini (1688-1752), autore dei ben noti trentasei bozzetti lasciati al Principe prima di morire (la notizia è in Origlia Paolino 1754, p. 365; per il dibattito critico si vedano soprattutto Picone 1959, p. 37; Cioffi 1994, pp. 11-12; e Cogo 1996, pp. 325-330). Quanto all'opera in discussione, motivazioni di stile fanno ritenere probabile che Celebrano fosse influenzato principalmente da Queirolo e poco o nulla da Corradini (Picone 1959, p. 70; Cogo 1996, p. 329), cosa che per Marina Picone (1959, p. 70) peggiorò non poco il risultato finale: se l'idea di Queirolo «dovette essere grande, nella esecuzione del Celebrano irrimediabilmente si perde lo afflato del primitivo bozzetto, e la composizione, da dignitosa e ispirata che doveva essere, appare povera e grossolana» (*ibidem*).

Oderisio de Sangro (1991, p. 224) sostiene che alcune parti del monumento furono malamente rimontate dopo il crollo tardo-ottocentesco della controfacciata, il che potrebbe forse spiegare le debolezze compositive ricordate poc'anzi. In particolare, a suo dire, «il capo è stato rigirato e gli occhi fissano il vuoto, mentre prima il suo sguardo era concentrato verso il piede sinistro già fuori dalla cassa» (*ibidem*). Nondimeno, da un raffronto tra lo stato attuale del marmo e un'incisione di Franz Wenzel (1839 circa, tav. VIII) precedente al crollo la modifica non sembra poi così evidente; e i dubbi aumentano se si presta fede a un cronista pressappoco contemporaneo al disastro, secondo il quale «il bel monumento ch'è sulla porta maggiore» restò illeso (Colonna di Stigliano 1895, p. 34). Discorso diverso va fatto invece per la mano che impugna la spada, tuttora ciondolante «essendo stata annodata al polso del braccio destro del guerriero» (de Sangro 1991, p. 224).

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 103r-105r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 133.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, [Napoli,] II, presso i fratelli Terres, 1788, p. 40.

Wenzel Franz, tav. VIII appartenente a un gruppo di 32 litografie con le sculture della Cappella Sansevero di Napoli disegnate da autori vari e incise da Wenzel nel 1839 circa: la copia rintracciata (mancante di sei litografie) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione PALATINA Banc. 03.

Colonna di Stigliano Fabio, *La Cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 3, pp. 33-36, in particolare p. 34.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 51, 69-70.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 224-226, n. 27.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, p. 45.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, p. 329, sezione del n. 51.

Chartulae desangriane. Il principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 81.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 143-144.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 33-37, 39, 40-41, 44-45.

Bibliografia di confronto

Campanile Filiberto, *L'istoria dell'illustrissima famiglia Di Sangro*, Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1615, pp. 51-53.

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 37.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 11-12.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 325-330, n. 51.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, in particolare p. 51.

Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero, *Francesco Celebrano*

Cat. 17. Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero

Artista	Francesco Celebrano (Napoli, 1729 - ivi, 1814) (?)
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1766
Dimensioni	396 (a) x 105 (l) x 92 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, controfacciata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Si tratta del monumento-acquasantiera del quinto principe di Sansevero, Giovan Francesco di Sangro, posizionato subito alla destra dell'ingresso principale di Santa

Maria della Pietà, *à pendant* con quello dedicato all'omonimo nonno, addossato, appunto, all'altro lato della controfacciata (cfr. la [scheda 15](#)). Anche a uno sguardo meno attento appare evidente che i due lavori non sono ben coordinati tra di loro, essendo l'angelone decisamente più grande della cosiddetta *Mestizia*. Sembrerebbe, inoltre, che il primo risulti meglio proporzionato se visto da una prospettiva più rialzata dell'attuale, per cui non si può escludere che in origine entrambi i monumenti fossero situati un po' più in alto.

Come per molti altri personaggi celebrati in Cappella, il prestigio acquisito da Giovan Francesco si deve principalmente alla sua carriera militare, richiamata infatti nell'epigrafe: egli fu fedele alla corona spagnola e finanziò «un esercito di molti cavalieri e di duecento fanti» combattendo a Capua e a Salerno; alla morte di sua moglie, «si arruolò nella milizia ecclesiastica» (la traduzione dell'epigrafe è in Cioffi 1994, p. 153, nota 77).

Tra i gruppi scultorei del tempio gentilizio quello in esame vanta il triste primato di opera più sofferente di perdite e di rimaneggiamenti, e non soltanto perché durante il crollo del 1889 «un pezzo del cornicione staccatosi per la scossa rovinò sulle due pile dell'acqua santa fracassando le statue alate che erano sopra di esse» (Colonna di Stigliano 1895, p. 34). L'inventario dei beni rimasti nell'eredità di Raimondo di Sangro, stilato nel 1771 (c. 102r; cfr. Attanasio 2011, p. 143), registra infatti che la lapide su cui si adagia il «puttino colle ali in atto mesto» «appoggia ad un picciolo piedistallo di marmo bianco su cui è un'urna adornata con un ovato in mezzo, in cui è effigiato di bassorilievo il ritratto» del defunto. Purtroppo tanto l'urna quanto il rilievo sono scomparsi, e ciò dev'essere avvenuto prima del 1889, dal momento che entrambi gli elementi mancano nella litografia di Franz Wenzel (tav. XXVII), stampata verosimilmente nel 1839. Da un attento esame dell'illustrazione si ricava inoltre che la conchiglia per l'acquasanta era più spostata verso il piede destro della figura. In occasione del crollo di fine Ottocento, invece, devono essersi spezzati la fiaccola, oggi ricostruita, e il tronco all'estrema destra, sostituito da un ramo meno esile.

Come se ciò non bastasse, confrontando l'epigrafe odierna con il testo trascritto nel citato inventario si evince sia che l'impaginazione dell'iscrizione più antica era del tutto differente dalla moderna, sia pure che, ricopiandola verosimilmente dopo il disastro del 1889, lo scalpellino compì due errori decisivi, sbagliando la data di morte del Principe - 1618 invece che 1698 - e l'anno in cui Raimondo dettò l'iscrizione, scrivendo 1756 al posto di 1766 (ad accorgersi degli errori, ma non della diversa impaginazione, è stato Colapietra 1986, p. 145, che per primo ha reso noto l'inventario del 1771). Infine, il tondo al di sopra della tabella marmorea, la quale, al pari della gemella dal lato opposto della stessa parete, resta priva di testo e perciò di senso, reca l'effigie di una donna e non, come dovrebbe essere, quella di un uomo. Sulla base di una non meglio specificata litografia ottocentesca, Oderisio de Sangro (1991, pp. 176, 221, 223) vi ha riconosciuto le sembianze della moglie del principe Raimondo, ritenendo che si tratti del medesimo tondo un tempo in cima al gruppo della *Sincerità*: ipotesi credibile ma non verificabile.

Quanto all'autografia, al netto dell'attribuzione a Francesco Queirolo (1704-1762) avanzata dallo stesso Oderisio de Sangro (1991, pp. 220-223, n. 26), e nonostante la data incisa del 1756, la critica è stata sostanzialmente concorde nel riferire il lavoro a Francesco Celebrano (Picone 1959, p. 108; Fittipaldi 1974, p. 204; Rotili 1979; Fittipaldi 1980, p. 214; Cioffi 1994, p. 19), considerandolo per via stilistica «in diretta dipendenza» dalla pala dell'altare maggiore (Rotili 1979), compiuta dal medesimo artista tra il 1766 e il 1767 (cfr. la [scheda 1](#)). L'accostamento, fuor di dubbio pertinente, trova per altro riscontro nella data esatta del 1766, ed è confermata d'altro canto dall'assegnazione allo scultore napoletano proposta dall'inventario del 1771 (c. 102r; cfr. Attanasio 2011, p. 143). In conclusione è almeno curioso notare che malgrado le numerose e puntuali descrizioni della Pietatella redatte lungo tutta l'Età moderna, le uniche due menzioni dell'opera in discorso siano quelle di Stanislao D'Aloe, che nel suo *Tesoro lapidario* del 1838 (p. 21) si limita a dar conto dell'iscrizione (già nella versione difettosa), e di Gennaro Aspreno Galante, il quale, nel 1872, riteneva che «le due capricciose pile dell'acqua benedetta sono forse lavoro

del Celebrano» (p. 161).

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, c. 102r.

D'Aloe Stanislao, *Tesoro lapidario napoletano*, II, Napoli 1838, p. 21.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 161.

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 3, pp. 33-36, in particolare p. 34.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 108.

Fittipaldi Teodoro, *Giuseppe Sanmartino (III)*, in «Arte Cristiana», LXII, 1974, pp. 199-224, in particolare p. 204.

Rotili Mario, *Celebrano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, in rete: <www.treccani.it/biografico>.

Fittipaldi Teodoro, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 214.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 142-154, in particolare p. 145.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 176, 220-223, n. 26.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 19, 153, nota 77.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 143.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 39, 46.

Amor divino - Monumento funerario di Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, moglie di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero (già statua per il monumento di Paolo e Ferdinando di Sangro), *Michelangelo Naccherino; con interventi di Francesco Maria Queirolo (?)*

Cat. 18. Amor divino - Monumento funerario di Giovanna di Sangro

Artista	Michelangelo Naccherino (Firenze, 1550 - Napoli, 1622); con interventi di Francesco Maria Queirolo (Genova, 1704 - Napoli, 1762) (?)
Titolo dell'opera	Amor divino - Monumento funerario di Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, moglie di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero (già statua per il monumento di Paolo e Ferdinando di Sangro)
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1609-1613; 1755 circa

Dimensioni 450 (a) x 117 (l) x 52 (p) cm
Collocazione Cappella Sansevero, controfacciata

Autore della scheda: Luigi Coiro

Per lo più «le guide locali tacciono per questa statua il nome dell'autore», come sottolineato nel 1959 da Marina Picone, che riteneva l'*Amor divino* potesse essere – in considerazione di un linguaggio fattosi più «accademico» e di un «più greve impeto naturalistico» – una delle ultime opere eseguite da Francesco Queirolo (1704-1762) «prima del suo allontanamento dalla casa del Principe»: «tra quelle buttate giù in fretta, e forse rifinita da altri» (Picone 1959, pp. 107-108). Non era mancata, invero, qualche proposta di attribuzione nel corso dell'Ottocento (cfr. Saggiomo 2021-2022, pp. 535-551); tuttavia il nome di Queirolo, anche in anni più recenti, è stato generalmente ritenuto il più attendibile (cfr. de Sangro 1991, pp. 215-216, n. 24; Cioffi 1994, pp. 44-45, fig. 38; Attanasio 2011, p. 47). Al di là delle incertezze sulla paternità di quella che Fabio Colonna di Stigliano (1895, p. 118) valutava una «mediocre scultura», spicca il giudizio insolitamente positivo di Leopoldo Cicognara (1818, p. 96), che non aveva tuttavia ammirato *de visu* la statua, «in cui pur qualche cosa apparisce che non allontanasi dal gusto migliore, il quale si era di già in tanta parte perduto» (cfr. Cioffi 1994, pp. 44-45).

Sebbene la riedizione della guida di Sarnelli del 1772 (p. 126) reputasse «il simulacro dell'Amor verso Dio di illustre antico scarpello», persino l'inventario dei beni rimasti nell'eredità di Raimondo di Sangro, redatto nel 1771, sanciva trattarsi di opera «d'incerto autore», e tuttavia descriveva accuratamente sia «il ritratto della Dama [Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido], adornato di foglie di lauro indorate» (non più presenti), che l'iconografia della figura allegorica – «con un panneggio che pende da sopra le spalle fino a terra, e che la circonda in parte», recante «nella mano destra che sta incatenata, e alzata, un cuore in atto di offrirlo, e colla sinistra tiene le maglie della catena» – affiancata da un'iscrizione datata 1755 (*Inventario* 1771, cc. 99r-101r; cfr. Attanasio 2011, pp. 142-143).

L'epigrafe, attualmente leggibile sul basamento, era allora «accanto a detta statua» (riecheggiando, in questo aspetto, il *Decoro* di Corradini al lato opposto dell'ingresso: cfr. la [scheda 14](#)), e così appariva ancora attorno alla metà dell'Ottocento in una litografia di Franz Wenzel (cfr. de Sangro 1991, pp. 215-216, n. 24). Nell'incisione, tuttavia, la mano sinistra della «elegante statua» (Colapietra 1986, p. 68) – nel marmo le dita sono in parte mutile – non regge alcuna catena, la cui perdita dovette quindi precedere quella dell'iscrizione: quest'ultima probabilmente lesa in modo irreparabile a seguito del «disastro» che nel 1889 danneggiò varie porzioni dell'edificio e soprattutto la controfacciata (Colonna di Stigliano 1895, pp. 33-34; cfr. Attanasio 2011, p. 83). La scultura è stata poi convincentemente attribuita a Michelangelo Naccherino, con una datazione al 1617 circa, da Kuhlemann (1999, p. 224 e fig. 227), che ha interpretato il soggetto come *Paride*: attribuzione dubitativamente accolta da D'Agostino (2013, p. 230 fig. 5), la quale ha collegato l'opera a un disegno acquerellato del monumento funebre di Paolo di Sangro (Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York), in cui, oltre al secondo principe di Sansevero, sono raffigurate altre due statue: quella a sinistra identificabile senza indugio con l'*Amor divino*.

Sabrina Iorio ha opportunamente connesso il disegno della Cooper Hewitt con una serie di documenti resi noti da Eduardo Nappi (1975, pp. 122-125, docc. 29-33, 49, 51; Idem 2010, pp. 110-112, docc. 318-324; cfr. la [scheda 19](#)). A partire dall'ottobre del 1609, e fino al 1615, Naccherino in effetti fu ricompensato da Paolo di Sangro per vari lavori in marmo riguardanti «un sepolcro [...] conforme al disegno fatto da detto Michelangelo, [...] quale serve anche per suo figliolo don Ferdinando di Sangro, nella sua cappella della Pietà de Sangro, al quale sepolcro haverà da fare tre statue di marmo, l'una delle quali ha da essere di palmi sette e mezzo in piede, l'altra di sette et la terza di sei e tre quarti» (ivi, pp. 110-111, doc. 320).

Ferdinando di Sangro, morto adolescente il 23 settembre del 1609 «lasciando ai suoi

genitori trafitto il cuore d'eterna et insanabil piaga», come racconta nel 1615 Filiberto Campanile in *L'istoria dell'illustrissima famiglia Di Sangro* (1615, p. 59), fu, secondo Raffaele Colapietra (1986, p. 64), «uno dei grandi protagonisti di S. Maria della Pietà ed anzi il primo anello di una catena della caducità umana», poiché «sepolto per primo alla Pietà», inaugurandone «la funebre destinazione». Una lettura non proprio esatta, e tuttavia consonante, forse, con quella che guidò alcune scelte del principe Raimondo: interpretazione probabilmente generata dal fatto che il monumento al primo principe di Sansevero, Giovan Francesco di Sangro, deceduto nel 1604 e quasi certamente sepolto in cappella, era in corso di realizzazione tra 1614 e 1615 (cfr. la [scheda 11](#)).

Entro il 1615 il monumento, almeno nelle sue parti architettoniche, doveva essere già installato, poiché Campanile (1615, p. 59) ha modo di riportare l'epitaffio dedicato a Ferdinando, con data 1609, «sopra il suo tumolo». Oltre all'iscrizione «nel sepolcro», l'Engenio Caracciolo (1623, pp. 263-264) ne trascrive, non senza qualche licenza, un'altra «nella sepoltura» («HIC FERNANDE IACES CRUDELIA FATA PARENTI / QUAM MAGE GRATA TUO MARMORA NATE FORENT / SI ME EADEM QUAE TE ANTE DIEM TULIT HORA TULISSET / UNAQUE SI CINERES CONDERET URNA DUOS»).

È plausibile dunque che, una volta installate le tre statue, questo secondo e stringato epitaffio venisse inciso su una lastra terragna per la sepoltura che avrebbe accolto i resti mortali di Ferdinando allorquando sia l'epigrafe datata 1609 che le spoglie del giovinetto sarebbero state fatalmente 'scalzate' da quelle del genitore, il principe Paolo, deceduto poi nel 1626 (cfr. la [scheda 19](#)). Entrambe le iscrizioni appaiono oggi, e così risultano registrate nell'*Inventario* del 1771 (cc. 86v-87r; cfr. Attanasio 2011, p. 138) e l'anno dopo da Sarnelli (1772, pp. 127-128), come un unico - senz'altro non unitario - cenotafio parietale, di fianco alla «epigrafe celebrativa di Raimondo» di Sangro, che volle forse in questa forma avvicinarle «a sé stesso ed istituire col fatale giovanetto una sorta di particolarissimo legame spirituale» (Colapietra 1986, p. 77, nota 15).

La statua, che nelle sue fattezze può darsi riproduca, idealizzandole, quelle di Ferdinando (sulla *Virtù femminile* che la affiancava: cfr. la [scheda 3](#)), fu quindi realizzata da Naccherino a inizio Seicento e parzialmente rielaborata nel secolo successivo, innestando su una sezione dell'avambraccio destro un nuovo arto - non perfettamente proporzionato - scolpito in un marmo di differenti grana ed estrazione, comprendente il bracciale-giogo con catena (perduta nell'Ottocento) e soprattutto culminante con la mano che ostenta un cuore in fiamme. Che si debba ad Antonio Corradini (1688-1752) o più probabilmente a Queirolo (essendo l'epigrafe datata 1755; cfr. Attanasio 2011, p. 47), la trasposizione, in apparenza così elementare, fu senza dubbio accuratamente meditata e forse predisposta già da Corradini in forma di modello o disegno. L'*Iconologia* di Cesare Ripa, che nella concezione dei mausolei allegorici della Cappella fu «la fonte principale delle idee di Sansevero», per giunta finanziatore di un'importante riedizione dell'opera a cura dell'abate Cesare Orlandi (Forgione 2022, pp. 47-48), offrì senz'altro ampio supporto al varo della nuova veste iconografica, essendo la figura del «Desiderio verso Iddio» caratterizzata da un cuore fiammeggiante, mentre il giogo poteva rimandare agli attributi connessi col «Matrimonio» (Ripa 1764-1767, II, 1766, pp. 183-184; IV, 1767, pp. 80-81): figure entrambe connotate da sembianze giovanili.

È suggestivo immaginare fosse risultato determinante, in questa trasmutazione di forme e significati (e in una chiave in qualche modo ancora una volta eminentemente 'barocca'), *Il trionfo del dolore* di Arminio Fulgenzio Monforte, descrizione delle solenni esequie celebrate nella chiesa del Carmine a Torremaggiore nel 1674, a un anno dalla scomparsa, proprio in onore di Giovanna di Sangro, consorte di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero. E ciò non tanto perché la dipartita di «Dama di tal qualità, che come allacciò tutte le pupille alla meraviglia, coi suoi costumi, così sciolse tutte le lingue agli applausi con i suoi meriti», lasciò «il Principe suo sposo [...] tanto immerso nel duolo, che [...] egli spirava fiamme ne' sospiri»; quanto per gli apparati effimeri issati sulla facciata della chiesa pugliese, nei quali «si

vedeva alla parte destra un colosso dipinto, il quale rappresentava l'Amor coniugale» che «sosteneva una corona sulle tempie [...], giovane nell'aspetto», e «teneva con una delle mani un giogo, tutto di piume composto, e con l'altra un cuor con due fiamme; dichiarandosi con giogo sì leggiere la soavità di quel peso *Iugum suave*, che serve più di ornamento, che di gravame; e con le due fiamme nate da un solo cuore, il vicendevole affetto che tra 'i sposi consuetasi» (Arminio Monforte 1674, pp. 5-6).

La memoria di Ferdinando di Sangro sopravvive, dunque, all'avverso destino terreno toccato in sorte al giovane «verso Iddio [...] religioso, e divoto, verso i parenti riverente, et obedientissimo, e verso il prossimo sì pietoso, che spesse fiate si vidde rimanere spogliato per haver dato i suoi panni a' poveri ignudi» (Campanile 1615, p. 59), continuando a rappresentare, nelle marmoree sembianze dell'*Amor divino*, la «congiunzione delle cose umane con le divine», simboleggiata nell'*Iconologia* curata da Orlandi da un «Uomo inginocchiato cogli occhi rivolti al Cielo, e che umilmente tenga con ambo le mani una catena d'oro pendente dal Cielo, e da una stella»: dunque «un congiungimento delle cose umane con le divine, ed un certo vincolo comune, col quale Iddio quando gli piace ci tira a sé, e leva le menti nostre al Cielo» (Ripa 1766, p. 29). La concatenazione interna tra i singoli episodi della monumentale genealogia immaginata da Raimondo di Sangro – si consideri, ad esempio, la *Soavità del giogo coniugale* (cfr. la [scheda 8](#)) – fa dell'intero organismo una sorta di ipertesto *ante litteram*.

Bibliografia essenziale sull'opera

Campanile Filiberto, *L'istoria dell'illustrissima famiglia Di Sangro*, Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1615, pp. 59-60.

d'Engenio Caracciolo Cesare, *Napoli sacra...*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, pp. 263-264.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 86v-87r, 99r-101r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, pp. 126-128.

Cicognara Leopoldo, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia 1818, p. 96.

Celano Carlo, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... Con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente, estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napolitani, per cura del cavalier Giovanni Battista Chiarini*, III, Napoli, Agostino de Pascale, 1858, p. 453.

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, pp. 33-34, 118.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 107-108.

Nappi Eduardo, *La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Revue Internationale d'Histoire de la Banque», 1975, n. 11, pp. 122-125, docc. 29-33, 49, 51.

Colapietra Raffaele, *Raimondo Di Sangro e il Templum sepulcrale della cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, 1986, pp. 62-75.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 215-216, n. 24.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 44-45 e fig. 38.

Kuhlemann Michael, *Michelangelo Naccherino: Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Munich 1999, pp. 224-225, 298-299 e fig. 227.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 110-112, docc. 318-324.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 47, 78, 138, 142-143.

D'Agostino Paola, *The Second Prince of Sansevero's Tomb: Addenda to a Seventeenth-Century Neapolitan Drawing in the Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York*, in «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», XX, 2013, 2, pp. 226-232.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, pp. 535-551.

Bibliografia di confronto

Arminio Monforte Fulgenzio, *Il trionfo del dolore. Funerali per la illustrissima ed eccellentissima signora... donna Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido, principessa di San Severo, celebrati in Torremaggiore nella chiesa di Santa Maria del Carmine... l'anno 1674*, Napoli, per Girolamo Fasulo, 1674, pp. 3-6.

Ripa Cesare, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro...*, I-V, Perugia, Piergiorgio Costantini, 1764-1767, II, 1766, pp. 29, 183-184; e IV, 1767, pp. 80-81.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 83.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 47-48.

Monumento funerario di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero,
Michelangelo Naccherino

Cat. 19. Monumento funerario di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero

Artista	Michelangelo Naccherino (Firenze, 1550 - Napoli, 1622)
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1609-1615
Dimensioni	550 (a) x 315 (l) x 88 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Sabrina Iorio

Il sepolcro di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero, è il più antico dei

monumenti funebri presenti nella chiesa di Santa Maria della Pietà. Tuttavia la paternità dell'opera e la sua cronologia sono rimaste, per lungo tempo, un argomento molto dibattuto. È possibile adesso attribuire l'opera per via documentaria allo scultore fiorentino Michelangelo Naccherino, che l'avrebbe eseguita tra il 1609 e il 1615; inoltre, diversamente da come si presenta oggi, con il Principe in posa stante al centro di un paramento architettonico, in origine il monumento si articolava attraverso ben tre statue a grandezza naturale: oltre all'effigie principesca, due figure allegoriche, una maschile e una femminile. La notizia si desume da due diversi documenti, o meglio, dalla relazione tra due fonti note, ma sempre trattate distintamente tra loro, quali sono una polizza dell'Archivio Storico del Banco di Napoli (Nappi 1975, pp. 123-124; Idem 2010, pp. 110-111, docc. 318-323) e un disegno a inchiostro e acquarello del Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York (D'Agostino 2013, pp. 226-232, fig. 1).

L'attuale ubicazione del sepolcro - nel primo arco a destra a partire dall'ingresso - risale ai lavori di rinnovamento della Cappella promossi da Raimondo di Sangro dopo il 1742: nella primitiva chiesa, infatti, esso trovava posto alla sinistra dell'altar maggiore, dove nel 1634 lo descrive la relazione della prima ispezione che la Pietatella ricevè da parte della Diocesi napoletana, retta a quel tempo dall'arcivescovo Francesco Boncompagni (Saggiomo 2021-2022, pp. 505-506). La tomba è quindi citata con la collocazione odierna nell'*Inventario dei beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo Raimondo di Sangro principe di San Severo*, che fu steso dal notaio Francesco de Maggio nel 1771 (cc. 96r-99v; cfr. Attanasio 2011, pp. 141-142).

Paolo è raffigurato nelle vesti di un condottiero romano, costituendo un'eccezione tra i 'ritratti' dei Di Sangro presenti nel tempio sepolcrale, tutti vestiti con abiti contemporanei e nettamente caratterizzati sia nel costume che nei tratti del volto. La statua è incorniciata da un ricco paramento di pregiatissimi marmi commessi, in cui la resa ad ampie specchiature geometriche bordate di listello bianco aderisce a un gusto dichiaratamente protosecentesco. L'iscrizione commemorativa della tomba, posta da Paolo di Sangro quarto principe di Sansevero (1609-1636) e descritta *in primis* da Carlo de Lellis nella sua *Napoli sacra* (1654, p. 141), riporta il 1626 come anno di morte del Principe: elemento che ha condizionato tutta la letteratura critica in merito alla datazione della scultura e, di conseguenza, all'individuazione del suo artefice.

L'attribuzione del monumento dedicato al secondo principe di Sansevero, infatti, non ha mai trovato riscontri univoci, tanto nelle fonti quanto negli studi. Se la periegetica si è quasi sempre limitata a un elogio generico delle tombe più antiche, delle quali ha talvolta riportato le epigrafi, Giangiuseppe Origlia Paolino inaugurò alla metà del Settecento un filone che avrebbe avuto lungo seguito nella letteratura successiva, assegnando i quattro sepolcri secenteschi a Giovanni Merliano da Nola (circa 1488-1588), a Cosimo Fanzago (1591-1678) e ad altri «celebri scultori di que' tempi» (Origlia Paolino 1754, pp. 364-365; *Breve nota* 1766, p. 6, per cui cfr. pure Attanasio 2011, pp. 57-58; Galanti 1792, p. 144). Nel succitato inventario dei beni di Raimondo di Sangro (1771), al netto della descrizione meticolosa dei marmi che corredano il deposito, di certo funzionale a quantificarne il valore, per la statua di Paolo non viene avanzata alcuna attribuzione. L'opera fu poi assegnata dapprima a Giovanni da Nola da Pompeo Sarnelli (1772, p. 126), quindi al Fanzago, ritenuto da Gennaro Aspremo Galante (1872, p. 160) autore di tutti e quattro i «sepolcri [...] collocati sotto le quattro arcate dal lato della porta».

Venendo alla fortuna critica moderna, nella sua monografia sulla Cappella Sansevero Marina Picone (1959, p. 14) pone per la prima volta, su base stilistica, la scultura tra le opere «del filone Naccherino-D'Auria», e più recentemente la statua ricompare con l'attribuzione ipotetica al solo Naccherino nello studio sulla scultura della «tarda maniera» di Mario Panarello (2010, pp. 30-32).

Fin qua l'analisi sullo stile. Passando ad un altro tipo di esame, nel suo libro sulla famiglia Di Sangro, e attraverso le carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, Eduardo Nappi ha invece assegnato il sepolcro alla cerchia dei collaboratori del

marmoraio fiorentino Giacomo Lazzari (1574-1640), che risulta il principale destinatario dei pagamenti emessi a nome di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria, per lavori di marmo non specificati che interessarono la Cappella a partire dal 1627: subito dopo, dunque, la morte di Paolo, episodio, come detto, per il quale è fissata convenzionalmente la realizzazione della tomba (Nappi 2010, pp. 93-95, 113, docc. 343-344). La felice relazione tra il sepolcro del secondo principe di Sansevero e il disegno del museo Cooper-Hewitt si deve invece a Paola D'Agostino (2013, pp. 226-232), la quale attribuisce il foglio all'architetto Bartolomeo Picchiatti (1571-1643), proposto di conseguenza come autore del progetto del monumento sepolcrale, mentre a Giacomo Lazzari, emerso nella disanima documentaria di Nappi, sarebbe spettata la direzione dei lavori. Per l'esecuzione di almeno due delle tre statue presenti nel prospetto grafico (l'effigie del Principe e l'allegoria maschile) la studiosa avanza il nome di Naccherino (cfr. la [scheda 18](#)), ma più specificamente la statua di Paolo viene riferita alla cerchia dei collaboratori del maestro toscano, perché al momento della sua esecuzione, fissata sempre a dopo il 1626, Naccherino era già morto da quattro anni.

Alla luce del raro ritrovamento americano – è davvero infrequente, per Napoli, imbattersi in progetti grafici di tombe e cappelle gentilizie – una più attenta lettura dei documenti noti contribuisce a chiarire finalmente la vicenda esecutiva del sepolcro.

Contrariamente a quanto sostenuto finora negli studi, il monumento del secondo principe di Sansevero non è stato eretto dopo la morte di quest'ultimo e per volontà di suo fratello, il patriarca d'Alessandria, ma a commissionarlo fu in prima persona Paolo di Sangro nel 1609 in occasione della prematura scomparsa, a soli dodici anni, del figlio Ferdinando. A provarlo è il pagamento rintracciato da Nappi, secondo il quale il 31 ottobre 1609, tramite il banco di Santa Maria del Popolo, Naccherino ricevè cento ducati «in nome del signor Principe di Sansevero per caparra di uno sepolcro che haverà da fare al detto signore, conforme al disegno fatto da detto Michelangelo, [...] quale serve anche per suo figliolo don Ferdinando di Sangro, nella sua cappella della Pietà de Sangro, al quale sepolcro haverà da fare tre statue di marmo, l'una delle quali ha da essere di palmi sette e mezzo in piede, l'altra di sette et la terza di sei e tre quarti» (Nappi 2010, pp. 110-111, doc. 320). Sebbene nella causale di pagamento venga esplicitamente indicata la realizzazione di una tomba per il Principe che potesse servire *anche* da deposito per le spoglie di suo figlio, il documento è sempre stato messo in relazione a un monumento che il Naccherino avrebbe realizzato *ad hoc* per la sepoltura di Ferdinando (ivi, p. 93), e che sarebbe andato poi disperso a eccezione dell'epigrafe, ancora presente in chiesa e integrata in una memoria marmorea nel vano di accesso ai sotterranei (cfr. ancora la [scheda 18](#)).

Così, il disegno del Cooper-Hewitt accende un faro anche sulla ben nota polizza del 31 ottobre e sul valore, nella sua causale, dell'avverbio «anco», indicativo di un sepolcro unico per il Principe e per suo figlio. Altri sei documenti bancari indirizzati a Naccherino, da sempre messi in relazione al perduto monumento funebre per il fanciullo Ferdinando, possono adesso essere definitivamente ricondotti ai lavori per il sepolcro di Paolo di Sangro suo padre (Nappi 1975, pp. 122-125; Idem 2010, pp. 111-112; Kuhlemann 1999, pp. 298-299; D'Agostino 2013, p. 231).

L'iconografia descritta nella polizza bancaria, con le tre statue in piedi rispettivamente di palmi sette e mezzo, sette e sei e tre quarti, coincide perfettamente con il progetto testimoniato dal foglio newyorkese, il quale può quindi in via definitiva assegnarsi a Naccherino. Il disegno, come anticipato, costituisce un raro documento, probabilmente un allegato al contratto notarile con cui si sanciva l'accordo tra Paolo di Sangro e lo scultore fiorentino per l'esecuzione del sepolcro. La matrice toscana del suo autore si palesa nel gusto calligrafico, con un tratto sottile e vibrante nelle figure e più deciso e lineare negli elementi architettonici. L'uso del colore, che lo impreziosisce ulteriormente – per l'ambiente napoletano non esistono, di fatto, dei confronti –, aveva certamente una funzione pratica, oltre che estetica, cioè quella di assegnare con nettezza a ciascun elemento architettonico o decorativo uno specifico tipo di marmo: pratica che trova riscontro nelle dettagliate descrizioni contenute nei

rogiti notarili, ovvero negli accordi stipulati tra le due parti sulle forme e sui materiali da impiegare per l'esecuzione di un monumento. Il Principe vi è raffigurato come uomo d'armi e abbigliato all'antica, ed è affiancato da due soggetti allegorici: un giovinetto ignudo coperto da un drappo, in cui si potrebbe riconoscere un riferimento al piccolo Ferdinando, e una donna in posa mesta, probabilmente un rimando alla madre del fanciullo, Clarice Carafa. Entrambe queste statue furono verosimilmente 'smontate' dal sepolcro a distanza di un secolo e mezzo dalla loro realizzazione, durante i lavori di rinnovamento promossi da Raimondo di Sangro. Mentre la figura maschile ha trovato posto nel nuovo programma iconografico dettato dal Principe di Sansevero, integrandosi nel sepolcro di Giovanna di Sangro come allegoria dell'*Amor divino*, quella femminile, dispersa, è ora identificata da Gianluca Forgione nella «statua antica di marmo, circa palmi sette, rappresentante una Donna che appoggia la faccia in una delle sue mani in atto di mestizia», che Raimondo concesse allo scultore Paolo Persico come parte del compenso per la *Soavità del giogo coniugale* e per l'*Angelo con putto* alla destra dell'altar maggiore (per il contratto notarile in cui si fa menzione della statua, stipulato tra Di Sangro e Persico il 28 luglio 1766, cfr. Forgione 2022, pp. 28-30, 64-65, doc. 5).

Tuttavia, la complessa vicenda del sepolcro del secondo principe di Sansevero non si sarebbe del tutto esaurita al tempo del rinnovamento settecentesco della Pietatella. Nella notte tra il 22 e il 23 settembre 1889 l'ala sinistra di Palazzo Sansevero, adiacente alla Cappella, crollò per un'infiltrazione, arrecando pesanti danni specialmente alla controfacciata della chiesa, dove la caduta di un cornicione finì per danneggiare le due acquasantiere ancor oggi allogatevi (Colonna di Stigliano 1895, p. 34). Si può credere che quel crollo abbia forse compromesso in via definitiva anche l'assetto del sepolcro di Paolo di Sangro, e in particolare l'impaginazione del paramento marmoreo: il segno più evidente di questo incidente è rintracciabile nell'assenza delle due colonne ioniche in breccia di Francia, poste ai lati del Principe nel disegno di Naccherino e ancora lì descritte nell'inventario del 1771 (cfr. Attanasio 2011, p. 142). È significativo che, stando al medesimo documento, colonne simili ornassero pure i monumenti di Giovan Francesco e di Paolo di Sangro, rispettivamente primo e quarto principe di Sansevero (cfr. le schede [11](#) e [13](#)). Se è ipotizzabile che il crollo del 1889 danneggiasse i sepolcri del secondo e/o del quarto principe in virtù della loro prossimità alla controfacciata, è invece più ragionevole credere che nel deposito di Giovan Francesco le colonne siano state eliminate per ragioni di uniformità rispetto alle altre due tombe.

Venendo alle specificità dell'opera, nella statua di Paolo di Sangro lo stile del Naccherino si manifesta nell'«indubbio e un po' uggioso pietismo di base [...] elevato in valori di monumentalità solenne e di vera interiorità» (Nava Cellini 1972, p. 784). Con la sua posa chiastica, e nella sua ubicazione originaria in *cornu Epistulae*, volgendo il capo verso l'altare Paolo dialogava con l'iconica immagine della *Madonna della Pietà* da cui il tempio dei Sansevero trasse origine, rendendosi protagonista di un colloquio intriso di devozione tipico dell'arte nata nel clima della Controriforma che tanto condizionò la produzione del Naccherino: si pensi all'affinità d'impostazione e di concezione con il *Monumento funebre di Fabrizio Pignatelli* dell'Arciconfraternita della Trinità dei Pellegrini, finito proprio nel 1609 (Kuhlemann 1999, pp. 59-60). Allo stesso tempo, il ricco decorativismo nella resa dell'armatura, quasi cesellata come un pezzo d'oreficeria nei dettagli pittoricistici della corazza e dei calzari, rappresentanti mascheroni e girali vegetali, denuncia una matrice ancora profondamente manieristica, pure congeniale agli esiti compositivi dello scultore. Nel modellato morbido dei lineamenti del volto, dai tratti sottili e delicati, e nella foggia arcaica delle vesti l'effigie del Principe è collocata in un tempo indefinito: la convenzionale caratterizzazione ritrattistica della statua del defunto convive qui con la rappresentazione idealizzata di un condottiero antico dove solo i baffi alla guisa spagnolesca sembrano ricondurre Paolo alla sua cronaca terrena. Del resto, l'abitudine di commissionare da vivente il proprio monumento funebre richiedeva degli accorgimenti riguardo ai ritratti, rendendo necessario, da parte dell'artista, lo sforzo di collocare l'effigiato in una dimensione atemporale. E il Naccherino, anche attraverso questo espediente, riuscì magistralmente a dar forma a un uomo vivo pur nell'immutabile celebrazione della sua memoria funebre.

Bibliografia essenziale sull'opera

d'Engenio Caracciolo Cesare, *Napoli sacra...*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, pp. 262-264.

de Lellis Carlo, *Parte seconda, ovvero supplimento a "Napoli sacra" di don Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654, edizione citata: a cura di Luciana Mocciola ed Elisabetta Scirocco, Napoli-Firenze 2007, p. 141, solo in rete: www.memofonte.it.

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, pp. 364-365.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 126.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1766, p. 6.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 86v, 96r-99v.

Galanti Giuseppe Maria, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, presso li Socî del Gabinetto Letterario, 1792, p. 144.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 160.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 14, 106-107.

Nava Cellini Antonia, *La scultura dal 1610 al 1656*, in *Storia di Napoli*, V, II, Cava de' Tirreni 1972, pp. 781-825, in particolare p. 784.

Nappi Eduardo, *La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Revue Internationale d'Histoire de la Banque», 1975, n. 11, pp. 122-125, docc. 29-33, 49, 51.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 209-212, n. 22.

Kuhlemann Michael, *Michelangelo Naccherino: Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster 1999, pp. 224-225.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 93-95, 110-111, docc. 318-323, e p. 113, docc. 343-344.

Panarello Mario, *Artisti della tarda maniera nel Vicereame di Napoli. Mastri scultori, marmorari e architetti*, Soveria Mannelli 2010, pp. 30-32.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 57-58, 138, 141-142.

D'Agostino Paola, *The Second Prince of Sansevero's Tomb: Addenda to a Seventeenth-Century Neapolitan Drawing in the Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York*, in «West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture», XX, 2013, 2, pp. 226-232.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 28-30, 64-65, doc. 5.

Saggiomo Mariano, *Le chiese gentilizie napoletane di Età Moderna: per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico

II, XXXIV ciclo, tutors proff. Francesco Caglioti e Bianca de Divitiis, a.a. 2021-2022, pp. 501-552, in particolare pp. 505-506.

Bibliografia di confronto

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 3, pp. 33-36.

Kuhlemann Michael, *Michelangelo Naccherino: Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster 1999, pp. 59-60.

Educazione – Monumento funerario di Girolama Caracciolo e di Clarice Carafa di Stigliano, prima e seconda moglie di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero, *Francesco Maria Queirolo*

Cat. 20. Educazione – Monumento funerario di Girolama Caracciolo e Clarice Carafa

Artista	Francesco Maria Queirolo (Genova, 1704 – Napoli, 1762)
Titolo dell'opera	Educazione – Monumento funerario di Girolama Caracciolo e di Clarice Carafa di Stigliano, prima e seconda moglie di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1753
Dimensioni	500 (a) x 150 (l) x 60 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Luigi Coiro

Il monumento è dedicato alla memoria di Girolama Caracciolo e di Clarice Carafa di Stigliano, raffigurate di profilo e a tre quarti nel medaglione alla sommità della piramide. Le nobildonne erano state rispettivamente la prima e la seconda moglie di Paolo di Sangro, secondo principe di Sansevero (cfr. la [scheda 19](#)), il quale da Girolama, sposata nel 1585, aveva avuto due figli, battezzati coi nomi del padre Giovan Francesco e del fratello Alessandro, mentre da Clarice il promettente quanto sfortunato Ferdinando (cfr. Colapietra 1986a, p. 64, e [scheda 18](#)).

Le virtù delle due principesse – solo la Caracciolo diretta progenitrice di Raimondo, in quanto madre del terzo principe di Sansevero, Giovan Francesco – sono condensate nel gruppo scultoreo dell'*Educazione*, che rappresenta, in sintonia con l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1765, pp. 287-288), una «donna di età matura» sedente e con l'uberoso petto nudo per «mostrare apertamente la candidezza dell'animo suo», intenta a insegnare «a leggere ad un fanciullo», tenendo «colla destra mano la verga, perché la verga, e la correzione, cagiona in noi la Sapienza». Nella scultura il flagello, non più presente, era però impugnato dalla mano sinistra della figura muliebre, come appare in un'incisione di Franz Wenzel databile poco prima della metà dell'Ottocento (tav. X; cfr. de Sangro 1991, p. 202); può darsi che altre porzioni della scultura, compreso l'indice destro della donna e indice e pollice destri del giovinetto, siano stati danneggiati nel 1889 in occasione del crollo della controfacciata della chiesa (Colonna di Stigliano 1895b, pp. 33-34).

L'opera era certamente compiuta nel 1754, quando viene ricordata da Origlia (p. 365), e plausibilmente già entro l'anno precedente, poiché l'iscrizione sul basamento termina con la data 1753. L'attribuzione al Queirolo, il quale probabilmente anche in questo caso si basò su uno dei «trenta sei modelli originali di creta cotta» lasciati da Antonio Corradini alla sua morte (1752) e di cui riferisce Origlia (cfr. Picone 1959, p. 37; Cogo 1996, p. 129), viene confermata dalla biografia di Carlo Giuseppe Ratti

(1769, p. 308), ed è registrata a stretto giro anche dalle fonti periegetiche napoletane («opera del celebre scarpello del cavalier Francesco Queiroli genovese»: Sarnelli 1772, p. 127).

Marina Picone (1959, pp. 105-106), pur 'salvando' alcuni «particolari ispirati e vibranti, come il libro aperto in mano al fanciullo» (un volume del *De Officiis*, scritto da Cicerone in forma di lettera al figlio Marco), dal generale «senso di sciatteria» ravvisato soprattutto nel gioco delle pieghe e nel volto della donna, risolto convenzionalmente, riteneva comunque «violenti e ingiustificati» i giudizi di Leopoldo Cicognara (1818, p. 96), che elevava l'opera ad apice del «barbaro gusto delle arti nei più corrotti tempi». Il conte ferrarese sarebbe stato poi rinterzato da Fabio Colonna di Stigliano (1895a, p. 119), il quale considerava l'intero lavoro – più di recente, e non meno severamente, bollato da Oderisio de Sangro (1991, p. 204) come «il più amorfo» fra quelli eseguiti dal Queirolo per la cappella Sansevero – «meschino e di pessimo gusto».

Neanche Raimondo di Sangro, in effetti, restò pienamente soddisfatto del risultato, tant'è che nel suo *Testamento* (1770, cc. 45r-46r; cfr. *Chartulae desangriane*, p. 107) eccettuava dalla «proibizione» di intervento sulle opere presenti in chiesa, oltre al dipinto della volta di cui raccomandava il rifacimento, proprio l'*Educazione* e i tre mausolei del *Decoro*, della *Soavità del giogo coniugale* e del *Dominio di sé stessi* (cfr. le schede [14](#), [8](#) e [22](#)).

All'insoddisfazione del Principe, che per quest'opera «si auspicava forse un esito più adeguato all'eccellenza della *Pudicizia*, che nella simbologia [...] le fa da significativo e imprescindibile partner», essendo l'*Educazione* «l'altra faccia della maternità, quella svelata» (Colapietra 1986a, p. 74; Idem 1986b, p. 152, nota 90), non si può escludere avesse contribuito la poco felice riuscita del giovane discente, non perfettamente proporzionato, e che, sempre secondo Raffaele Colapietra (1986a, p. 74), poteva rappresentare tanto lo stesso Raimondo quanto lo sfortunato Ferrante, «suo remoto predecessore ed interlocutore imprescindibile».

Tuttavia, la caustica messa all'indice di Cicognara (1818, p. 96), pur denigrando abbigliamento e atteggiamenti del fanciullo «vestito all'eroica (in quel modo che gli attori apparivano sulla scena cinquant'anni fa)», è particolarmente arguta. La notazione critica, per quanto di segno negativo, coglie incidentalmente l'aspetto teatrale della rappresentazione, senz'altro non casuale e anzi pienamente nelle corde di Raimondo, cui i padri della Compagnia di Gesù, presso i quali si era educato a Roma, trasmisero tra l'altro la passione per il teatro: alla pratica attoriale la *Ratio Studiorum* (1599) aveva infatti attribuito un ruolo centrale nella pedagogia gesuitica, tant'è che nei laboratori teatrali ogni «allievo del Collegio era addestrato a diventare non soltanto un oratore virtuoso in grado di recitare i classici e le tragedie religiose, ma un cittadino cristiano esemplare, che nel dominio del corpo, della voce e della memoria realizzava il suo pieno equilibrio morale e intellettuale» (Forgione 2022, pp. 5-6).

Sormontato da una base di colonna (*Inventario* 1771, cc. 94v-96r; cfr. Attanasio 2011, pp. 140-141) – probabile simbolo della cultura classica su cui solamente può issarsi ogni moderno progresso – che funge da sedile per la materna ma severa docente, è un blocco ben squadrate di marmo recante il motto latino «EDUCATIO ET DISCIPLINA MORES FACIUNT» (Ripa 1765, pp. 287-288; cfr. Panfili 2015), variazione del più stringato «educatio mores facit» attribuito, erroneamente, a Seneca (Ferrari 2021, p. 101, nota 42; cfr. Idem 2000, pp. 199-200).

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Ratti Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo... in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, nella stamperia

Casamara dalle cinque lampade, 1769, p. 308.

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, cc. 45r-46r.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 94v-96r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 127.

Cicognara Leopoldo, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia 1818, p. 96.

Wenzel Franz, tav. X raffigurante «L'Educazione» e appartenente a un gruppo di 32 litografie con le sculture della Cappella Sansevero di Napoli disegnate da autori vari e incise da Wenzel nel 1839 circa: la copia rintracciata (mancante di sei litografie) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione PALATINA Banc. 03.

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895a, 8, pp. 116-121, in particolare p. 119.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 105-106.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986a, pp. 62-79, in particolare pp. 64, 74, 75.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986b, pp. 142-154, in particolare pp. 142, 152.

Coletti Alessandro, *Il principe di Sansevero*, Novara 1988, p. 200.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 202-204.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, p. 40, fig. 35.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 107.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, p. 102.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 44, 46, 78, 140-141.

Panfilì Veronica, *L'iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli*, in «BTA - Bollettino Telematico dell'Arte», 2015, n. 789, solo in rete: www.bta.it.

Ferrari Monica, *La fortuna pedagogica del De liberis educandis tra Umanesimo ed Età moderna*, in «Civitas educationis. Education, Politics, and Culture», X, 2021, 1, pp. 87-108, in particolare p. 101, nota 42.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 37.

Bibliografia di confronto

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, II, 1765, pp. 287-288.

Colonna di Stigliano Fabio, *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895b, 3, pp. 33-36, in particolare pp. 33-34.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, p. 129.

Ferrari Monica, «*Per non mancare in tuto del debito mio*». *L'educazione dei bambini Sforza nel Quattrocento*, Milano 2000, in particolare pp. 199-200.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 5-6.

Monumento funerario di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero,
Antonio Corradini

Cat. 21. Monumento funerario di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero

Artista	Antonio Corradini (Este, 1688 – Napoli, 1752)
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1750-1752 circa
Dimensioni	580 (a) x 300 (l) x 44 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Il mezzobusto rappresenta Paolo di Sangro, l'amato nonno di Raimondo, col quale questi crebbe in assenza di suo padre Antonio, coinvolto in vicende per lo più losche che lo tennero lontano da Napoli e in cui, per la verità, lo stesso Paolo ebbe un qualche ruolo (cfr. Colapietra 1986, pp. 69-71; Nappi 2010, pp. 15-17). Sesto principe di Sansevero dal 1698, Paolo è più felicemente ricordato come uomo di lettere e politico di spicco della corte austriaca di Napoli, dominazione sotto la quale fu reggente del Collaterale e prefetto dell'Annona (*ibidem*); al 1712 risale la nomina a cavaliere dell'Ordine del Toson d'Oro (*La Toison d'Or* 1962, p. 51; per le questioni letterarie rimando a Saggiomo 2022, p. 64, nota 56; e all'elenco di opere scritte da o dedicate a Paolo aggiungo ora, su segnalazione di Fabrizio Masucci, che ringrazio, le *Egloghe pastorali e favolose* di Domenico Andrea de Milo, edite nel 1698). Alla sua morte, nel 1726, fu Raimondo a divenire il settimo principe di Sansevero e non suo padre, a motivo dei problemi con la legge di cui si è detto, e che avevano costretto Antonio a prendere i voti (cfr. Fabrizio Masucci, Leen Spruit in *Raimondo di Sangro* 2020, p. 22).

Il dibattito critico sul monumento ruota come al solito intorno alla testimonianza di Origlia Paolino (1754, p. 365), il quale dichiara che lo scultore veneto Antonio Corradini, al servizio di Raimondo dal 1750, prima di morire nel 1752 aveva ultimato per il committente, tra le altre cose, «due mezzi busti: uno del principe di Sansevero don Paolo di Sangro, avo dell'odierno principe, e l'altro del Duca di Torremaggiore suo padre». Entrambi i pezzi soffrono da subito di scarsa fama nella bibliografia specifica del tempio gentilizio. Che fine abbia fatto il ritratto di Antonio – mai ricordato al di là di Origlia – rimane tuttora un mistero, e sorge il dubbio ch'esso non abbia mai trovato posto in quelli che dovettero essere i continui ripensamenti nell'allestimento della Cappella ai tempi di Raimondo. Il marmo di Paolo, invece, è

ricordato esattamente dov'è oggi nell'inventario dei beni rimasti nell'eredità di Raimondo alla data del 1771 (cc. 91r-93v; cfr. Attanasio 2011, pp. 139-140). Anche in questo raro riferimento, però, l'anonimo estensore indugia più sull'impaginazione marmorea che sul monumento stesso, permettendoci se non altro di registrare la scomparsa dei due «giarroni» posizionati verosimilmente alle estremità del frontone, nei pressi della croce (*ibidem*). Dopodiché il pezzo ricompare un anno dopo nell'edizione del 1772 della guida di Pompeo Sarnelli (p. 127), e quindi direttamente nella *Guida sacra della città di Napoli* di Gennaro Aspreno Galante (1872, p. 160), dove non a caso figura come opera seicentesca: «son poi del Fanzaga [cioè di Cosimo Fanzago, 1591-1678] i sepolcri di Francesco e [dei] tre Paoli di Sangro, collocati sotto le quattro arcate dal lato della porta». Difatti, la struttura decorativa del vano e il ricorso a una rappresentazione 'al naturale', ossia realistica, avvicina il mezzobusto più ai lavori seicenteschi che non a quelli del secolo successivo, rendendolo in certo senso un'opera di 'cerniera' tra le due fasi di allestimento del tempio.

A voler prestar fede all'epigrafe, e come ha ritenuto una parte della critica, l'opera risalirebbe al 1742 (cfr. Picone 1959, pp. 103-105; e, con minori cautele, Cioffi 1994, pp. 13-14). Tale data obbliga però a collegare la commissione al soggiorno romano di Corradini (tranne per Colapietra 1986, p. 73, che lo vuole compiuto nel 1742 a Napoli), ma questo pone a sua volta una serie di problemi. In definitiva, non essendovi certezze cronologiche sull'arrivo dell'artista a Roma, sembra probabile che egli vi giungesse, per restarvi stabilmente, sul finire del 1742, attratto dalla possibilità di lavorare per la Basilica di San Pietro, a cui erano destinati otto suoi profeti da porre sul tamburo della cupola (cfr. Cogo 1996, pp. 112-122, in particolare p. 116; Saggiomo 2022, p. 50). La finestra temporale è perciò troppo stretta per farvi stare il marmo di Paolo, anche perché le parole di Origlia lasciano credere che i due mezzibusti dovessero in qualche modo dialogare tra di loro in Cappella, per cui sullo scorcio del 1742 andrebbe inserito a forza anche il mezzobusto di Antonio. Come se ciò non bastasse, non va dimenticato che le date incise nelle epigrafi in Cappella non rappresentano quasi mai un criterio attendibile per stabilire la cronologia dei rispettivi monumenti. La *lectio facilior*, quindi, suggerisce di datare il marmo in esame al soggiorno napoletano di Corradini, ossia al biennio 1750-1752 (in questa direzione sembra propendere anche Cogo 1996, pp. 323-325, n. 50).

Resta ora da capire quale possa essere stata la fonte iconografica sfruttata da Corradini per giungere a una tale acutezza fisionomica del personaggio, morto – lo si ricordi – nel 1726. Cogo (ivi, p. 324) ha ritenuto di «non escludere che il busto possa essere stato fatto rifare in sostituzione forse di un altro meno riuscito, già esistente sul monumento, o al posto di un ritratto dipinto dal vero al quale Corradini si sia ispirato». La prima ipotesi non ha alcun fondamento, mentre la seconda deve basarsi su una supposizione di Picone (1959, p. 105), la quale suggeriva che lo scultore «andasse eseguendo il ritratto di Paolo [...] su di una sua immagine, probabilmente un dipinto solimenesco caratterizzato da durezza fisionomica e decisione di tratto».

Non molto tempo fa, chi scrive ha potuto riconoscere nelle collezioni del Museo Civico Gaetano Filangieri di Napoli un dipinto settecentesco raffigurante Paolo di Sangro, che si pone in scoperto dialogo con il mezzobusto in Cappella (Saggiomo 2022). La firma della tela, poco visibile e finora difficile da decifrare, si può adesso collegare a Gabriele Matthei (italianizzato Gabriello), pittore e incisore assai poco noto, ma autore di diversi ritratti di reali austriaci e Credibilmente attivo tra la città natale, Firenze e Roma (è in lavorazione uno studio dello scrivente a lui dedicato). La data del dipinto napoletano, pur essa problematica, consente solo di inquadrarlo negli anni quaranta del secolo, fatto che non lo lascia considerare un ritratto dal vivo. Dev'essere quindi esistita un'altra fonte – un dipinto o un'incisione – dalla quale dipesero il dipinto di Matthei e, forse da esso, il mezzobusto in argomento. A tal proposito si ricordi, infine, che di personaggi così in vista esistevano spesso manufatti derivati da maschere funerarie: dal citato inventario del 1771 (c. 61v, per cui cfr. anche Attanasio 2011, p. 128; e Colapietra 1986, p. 76, nota 8) apprendiamo, per esempio, che nella soffitta del palazzo sito nei pressi della Cappella esisteva una «testa di creta del Duca di Torremaggiore morto», cioè di Antonio di Sangro, padre di Raimondo. Qualcosa del genere dovrebbe essere esistito anche di Paolo.

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 365.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 91r-93v.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772, p. 127.

Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 160.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 103-105.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare p. 73.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 13-14.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 323-325, n. 50.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 139-140.

Saggiomo Mariano, *Due aggiunte al catalogo di Francesco Liani ritrattista*, in «Paragone. Arte», LXXIII, 2022, 871-873, pp. 43-67, in particolare pp. 47-53.

Bibliografia di confronto

De Milo Domenico Andrea, *L'Egloghe pastorali e favolose... dedicate all'illustrissimo et eccellentissimo sig. il signor [sic] Don Paolo di Sangro duca di Torremaggiore etc.*, Napoli, presso il Gramignani, 1698.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162.

La Toison d'Or. Cinq Siècles d'Art et d'Histoire, catalogo della mostra (Bruges, Museo di Belle Arti, 14 luglio - 30 settembre 1962), Bruges 1962, p. 52.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986, pp. 62-79, in particolare pp. 69-71, 76, nota 8.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, pp. 112-122.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 15-17.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 128.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, p. 22.

Saggiomo Mariano, *Due aggiunte al catalogo di Francesco Liani ritrattista*, in

«Paragone. Arte», LXXIII, 2022, 871-873, pp. 43-67, in particolare pp. 50, 64, nota 56.

Dominio di sé stessi - Monumento funerario di Geronima Loffredo, moglie di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero, *Francesco Celebrano*

Cat. 22. Dominio di sé stessi - Monumento funerario di Geronima Loffredo

Artista	Francesco Celebrano (Napoli, 1729 - ivi, 1814)
Titolo dell'opera	Dominio di sé stessi - Monumento funerario di Geronima Loffredo, moglie di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	firmato e datato 1767
Dimensioni	450 (a) x 181 (l) x 60 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

Un «modello in cera colle altre cose fatte in creta e poi cotte del deposito del Dominio di sé stesso» risulta tra i bozzetti che Francesco Queirolo (1704-1762) fu tenuto a restituire a Raimondo di Sangro a seguito della controversia insorta tra i due a partire dal 1759 (cfr. *Chartulae desangriane* 2006, pp. 65-97, in particolare p. 81). Se si accetta l'ipotesi che questi bozzetti fossero originali di Queirolo, allora l'ideazione del *Dominio* oggi in Cappella dovrebbe spettare a lui, e in effetti in questa direzione sembra puntare anche la data dell'epigrafe: «1759». La cosa potrebbe essere però più complicata qualora si accettasse la tesi di Rosanna Cioffi (1994, pp. 22-23) su una possibile somiglianza tra il soldato del gruppo ora schedato e l'allegoria del *Valore* nel monumento Valier in San Giovanni e Paolo a Venezia (1705-1708), probabilmente presente ad Antonio Corradini (1688-1752) data la sua provenienza dalla città lagunare. Corradini, quindi, potrebbe aver eseguito il modello poi verosimilmente rielaborato dal Queirolo (cfr. anche Cogo 1996, p. 326). Della mano di Queirolo nel bozzetto è particolarmente convinta Marina Picone (1959, pp. 101-103), tra l'altro «per la psicologia dei personaggi [...] e per l'accentuazione dei tratti fisionomici» (p. 102), nonché per l'origine romana della tipologia del monumento. Tutto quello che però c'è di buono nell'impostazione del genovese viene a suo avviso svilito dall'esecutore del progetto, ossia Francesco Celebrano.

È infatti sicuro che il lavoro fu eseguito da quest'ultimo, la cui firma si legge sul retro del gruppo insieme all'anno 1767. Difatti lo stesso Celebrano dovette rimaneggiare il progetto di riferimento (fosse esso del solo Queirolo o già di Corradini), quantomeno per provare ad accordarlo al gruppo 'gemello' dello *Zelo*, appena concepito da Fortunato Onelli, ma sempre sotto la supervisione del Celebrano medesimo. Come che sia, i due gruppi che si affrontano ai lati della navata non risultano ben rapportati tra di loro, e forse ciò contribuì al giudizio negativo di Raimondo sul *Dominio*: nel suo testamento, infatti, il Principe prevede che l'opera potesse essere rimpiazzata da una più congeniale alle altre in chiesa e al suo proprio gusto, a patto che - fattore decisivo - se ne fosse mantenuto inalterato il significato, ovverosia la virtù ad essa associata (*Testamento* 1770, cc. 46r-v; cfr. *Chartulae desangriane* 2006, p. 107).

Per esprimere il concetto del Dominio di sé stessi, capacità individuata come la principale di Geronima Loffredo, amata nonna di Raimondo cui è dedicato il deposito, il Principe prende in prestito dall'*Iconologia* di Cesare Ripa (1765, p. 267) - testo di fine Cinquecento che aveva proprio in Raimondo il dedicatario dell'importante riedizione settecentesca - la simbologia del leone quale rappresentazione dell'animo umano e della sua forza, frenata, o meglio domata, solo per mezzo della ragione. A rappresentare l'intelletto è il giovane soldato che regge le briglie dell'animale, ormai più gattone mansueto in cerca di uno sguardo d'intesa col suo padrone che bestia

feroce. L'inventario redatto alla morte di Raimondo nel 1771 (c. 8r; cfr. Attanasio 2011, p. 139) registra che, diversamente da come si vede oggi, il soldato teneva la catena con la mano sinistra, mentre nell'altra recava «uno sperone al quale [sic] modera detto animale»; la situazione risulta oramai mutata verso la fine degli anni trenta dell'Ottocento, data alla quale si può riferire una litografia di Franz Wenzel (tav. XVI) che raffigura il gruppo scultoreo. Ancora all'idea di intelligenza rimanda con evidenza il gesto dell'amorino sulla destra, mentre il suo compagno entra in scena dall'alto e regge l'ovale dov'è il ritratto di profilo della dedicataria del monumento. Poiché, come detto, l'opera è firmata, tutta la periegetica storica converge sul nome di Celebrano, il quale, per dirla con le parole di Stanislao D'Aloe (1838, p. 24), «con tali figure non poteva meglio esprimere in questa sua bellissima opera il Dominio sulle passioni, fra le quali l'ira e l'amore sono le più forti».

Bibliografia essenziale sull'opera

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, c. 46r-v.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 105r-106v.

D'Aloe Stanislao, *Tesoro lapidario napoletano*, II, Napoli 1838, p. 24.

Wenzel Franz, tav. XVI raffigurante il «Monumento di Gironima Loffredo» e appartenente a un gruppo di 32 litografie con le sculture della Cappella Sansevero di Napoli disegnate da autori vari e incise da Wenzel nel 1839 circa: la copia rintracciata (mancate di sei litografie) si trova presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, collocazione PALATINA Banc. 03.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 101-103.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 189-191, n. 16.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 22-23, 42.

Cogo Bruno, *Antonio Corradini scultore veneziano. 1688-1752*, Este 1996, p. 326, sezione del n. 51.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 81.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 56-58, 78-81.

Bibliografia di confronto

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, II, 1765, pp. 267-268.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, pp. 65-97, 107.

Pavimento labirintico, *Francesco Celebrano*

Cat. 23. Pavimento labirintico

Artista	Francesco Celebrano (Napoli, 1729 - ivi, 1814)
Titolo dell'opera	Pavimento labirintico
Tecnica	tarsia
Materia	marmo
Datazione	1770 circa
Dimensioni	Lastra: 90 (a) x 90 (l) cm
Collocazione	Cappella Sansevero

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Il pavimento labirintico fu tra le imprese del tempio sepolcrale cui Francesco Celebrano e Raimondo di Sangro si dedicarono fino alla morte di quest'ultimo, sopraggiunta il 22 marzo 1771. Sansevero non fece in tempo a vedere conclusa la realizzazione della sua invenzione. Per questo motivo nelle sue ultime volontà, stese il 7 agosto 1770 (c. 47r; cfr. *Chartulae desangriane* 2006, p. 108), egli raccomanda al suo «erede universale e primogenito» di «continuare il lavoro fino all'intero suo compimento, e questo coll'assistenza precisamente e colla direzione di don Francesco Celebrano, il quale è colui che sino da principio ne ha diretta la difficile ed intralciata esecuzione». Non menzionata nella *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli* (1769), la «buona porzione di pavimento, composto di marmo bianco statuario, di bardiglio, di negro e di marmo venato» viene invece ricordata nell'inventario dei beni rimasti nell'eredità del Principe, che fu stilato nel giugno del 1771 (cc. 130r-v; cfr. Attanasio 2011, p. 153). Il documento si sofferma in particolare sulla singolare iconografia del «pavimento», il quale, «fatto al chiaro scuro, pare tutto rilevato a modo di scatole e fossette, e con un regoletto bianco attorno a dette fossette, come anche a dette scatole, quale regoletto gira attorno a detto lavoro, ed è composto in maniera che non spezza mai, e sempre gira attorno, e attacca sempre con l'altro che siegue» (*ibidem*).

Soltanto di recente è stata identificata con chiarezza la fonte del disegno a svastiche e a quadrati concentrici replicato nel pavimento (Fabrizio Masucci, in *I nostri omaggi* 2010, pp. 37-40). Il 10 marzo 1754 era stato ritrovato nell'atrio della Villa dei Papiri di Ercolano un intonaco dipinto con un fregio a meandro quasi identico al motivo che Raimondo e Celebrano idearono. Il frammento, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, è riprodotto in un'incisione di Carlo Orazi nel terzo tomo delle *Antichità di Ercolano esposte* (1762, p. 37), pubblicate a Napoli in otto volumi tra il 1757 e il 1792 e significativamente ricordate nell'inventario della biblioteca di Sansevero (Fabrizio Masucci, Leen Spruit, in *Raimondo di Sangro* 2020, p. 320). Del resto, il Principe fu coinvolto in prima persona nella riscoperta della città vesuviana, dal momento che in uno dei suoi esperimenti, dall'esito infelice, egli provò a srotolare trattandoli con il mercurio i papiri ritrovati (Fabrizio Masucci, in *I nostri omaggi* 2010, p. 38).

Contrariamente a quanto spesso ripetuto, la sostituzione delle lastre originali con l'attuale pavimentazione in cotto dovette precedere il grave crollo che nel 1889 interessò la chiesa dei Di Sangro. In una seppia su carta di Achille Vianelli (1803-1894) e in una foto Sommer della Cappella, verosimilmente databili prima del 1889, il pavimento labirintico risulta infatti già sostituito (Forgione 2022, pp. 42, 176-177, figg. 94-95). Alcuni dei frammenti superstiti, talvolta restaurati in modo malaccorto (de Sangro 1991, p. 150; Cioffi 1994, p. 157, nota 107), sono stati rimontati nel passetto antistante la tomba di Raimondo; mentre altri sono esposti a parete lungo il percorso museale. La quantità dei frammenti, il già citato riscontro inventariale del 1771 e le testimonianze figurative ottocentesche lasciano credere che il pavimento labirintico doveva ricoprire buona parte della navata (Fabrizio Masucci, in *I nostri omaggi* 2010, pp. 37-40).

Sin dalla tradizione classica i labirinti, cui rimanda il motivo a meandro, rappresentano metaforicamente le difficoltà e i rischi dell'esperienza mondana. Il percorso che vi si intraprende ha solitamente un esito palingenetico, e lo stretto legame con la morte e con la rinascita ne ha spesso fatto evidenziare il valore iniziatico ed esoterico. Già nell'Alto Medioevo prese avvio la cristianizzazione di tale simbolo classico, e il labirinto, pur continuando a incarnare le insidie della vita terrena, ha finito per significare il cammino penitenziale dell'anima nel raggiungimento della salvezza. Molto plausibilmente il Principe ebbe modo di conoscere la complessa tradizione di significato dei labirinti tramite la cultura gesuitica ch'egli ebbe modo di assimilare durante il suo lungo soggiorno di formazione presso il Seminario Romano, avvenuto tra il 1720 e il 1730 (Forgione 2022, pp. 49-51).

In una delle sue ultime imprese editoriali, intitolata *Turris Babel, sive Archontologia* e stampata ad Amsterdam nel 1679, Athanasius Kircher (1602-1680) ricostruisce sulla base delle fonti e per mezzo di splendide calcografie alcuni dei più importanti labirinti del mondo antico (pp. 73-87). Il grande erudito germanico fa riferimento al fatto che tale simbolo rappresenta i pericoli della sensualità, e specialmente i vizi maggiormente radicati nell'animo umano, quali la lussuria e l'avidità di ricchezza. Anche per Kircher è unicamente nella rettitudine morale che il fedele ritrova il filo di Arianna che lo conduce al di fuori del labirinto. Tale condizione era stata tradotta figurativamente nel trattato sui *Pia desideria* del gesuita belga Herman Hugo (1588-1629), che fu stampato ad Anversa nel 1624, e che vantò una straordinaria fortuna editoriale. Il testo, corredato da quarantotto tavole incise da Boëtius Bolswert (1580 circa-1633), è diviso in tre parti, dedicate rispettivamente ai *Gemitus animae poenitentis*, ai *Vota animae sanctae* e ai *Suspiria animae amantis*. Esse illustrano il pellegrinaggio terreno e le tre vie per aspirare alla salvezza: la purificazione, l'illuminazione e l'unione. Una delle tavole più note del trattato raffigura un pellegrino che sta per raggiungere la Gerusalemme celeste guidato dal filo che un angelo gli ha offerto nel bel mezzo del labirinto della vita (Hugo 1624, p. 134, tav. 17). Secondo il programma iconografico stabilito da Sansevero, il percorso del fedele nel tempio disangriano potrebbe dunque alludere all'illusoria e labirintica esperienza mondana. Solo dopo aver compiuto il cammino terreno scortato dalle virtù cristiane incarnate dai sepolcri allegorici tutt'intorno, e nel segno della fede nel sacrificio di Cristo raffigurato nella *Pietà* di Celebrano sull'altar maggiore, l'anima penitente sarà ammessa alla visione beatifica, cui già assistono nel dipinto della volta i santi della famiglia Di Sangro (Forgione 2022, pp. 51-54).

Bibliografia essenziale sull'opera

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, c. 47r.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 130r-v.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 150-151.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 115-116, 157, nota 107.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 108.

I nostri omaggi, Principe!, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Masucci (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 23 aprile - 18 luglio 2010), Napoli 2010, pp. 37-40.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 153, 165.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 140-149.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 49-51.

Bibliografia di confronto

Hugo Herman, *Pia desideria emblematis elegiis et affectibus Ss. Patrum illustrata...*, Antuerpiae, Typis Henrici Aertssenii, 1624, p. 134, tav. 17.

Kircher Athanasius, *Turris Babel sive Archontologia...*, Amstelodami, Ex Officina Janssonio-Waesbergiana, 1679, pp. 73-87.

Le Antichità di Ercolano esposte, Napoli, nella Regia Stamperia, III, 1762, p. 37.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, p. 320.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 42, 51-54, 176-177, figg. 94-95.

Monumento funerario di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero, *Francesco Maria Russo: ideazione del monumento; Carlo Amalfi: ritratto pittorico*

Cat. 24. Monumento funerario di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero

Artista	Francesco Maria Russo: ideazione del monumento; Carlo Amalfi: ritratto pittorico
Titolo dell'opera	Monumento funerario di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo, olio
Materia	marmi vari, rame
Datazione	1759 circa (o post 1759)
Dimensioni	500 (a) x 400 (l) x 70 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, passetto antistante alla sacrestia

Autore della scheda: Augusto Russo

Il monumento di Raimondo di Sangro segnò il vertice della genealogia sepolcrale della Cappella Sansevero: il Principe con la sua realizzazione si assicurava che le proprie spoglie e la propria figura, anche di 'ricostruttore' e 'ideatore' del sacello medesimo, si unissero a quelle degli antenati. Collocata nel piccolo ambiente che conduce alla sacrestia e alla cavea sotterranea, e illuminata dall'apertura della cupoletta ellittica, questa tomba, che occupa in altezza tutta la parete, dal suolo all'arco, è affrontata alla porta laterale della Cappella, offrendosi quindi alla prima vista di chi entri da lì. Il rapporto speciale con quell'ingresso è inoltre enfatizzato dall'iscrizione posta all'esterno, rivolta al viandante, dove Raimondo è annunciato come colui il quale nel 1767 ampliò con maestria il sacello di famiglia per contenerci le ceneri proprie e dei congiunti.

Nell'epigrafe del monumento, presumibilmente dettata da Raimondo stesso, sono elencati i suoi titoli nobiliari e onorifici e celebrati i suoi straordinari e plurimi meriti

e interessi (a compendio di questi ultimi si potrebbe stralciare il seguente brano: «SCIENTIA MILITARI MATHEMATICA PHILOSOPHICA CLARUS / IN PERSCRVTANDIS RECONDITIS NATVRAE ARCANIS CELEBERRIMVS»). Con la dovuta retorica si fa inoltre notare nell'epigrafe che il Principe aveva allestito depositi per avi e congiunti, senza tuttavia aver provveduto per sé. Per giunta, egli avrebbe inteso riabilitare il ricordo di sé, messo a rischio dai fallimenti politici e dalle accuse subite dopo la pubblicazione della *Lettera apologetica* (Cioffi 2019, pp. 38-40). Come tramandato infine nella stessa epigrafe, il monumento fu eretto da Gennaro Ottone, sacerdote e teologo, protonotario apostolico e rettore della Cappella stessa, e da altri cappellani che celebravano messe quotidiane (vari passi dell'epigrafe sono commentati da Colapietra 1986b, pp. 144-145).

La lastra, peraltro rotta in più punti, vanta una particolare caratteristica esecutiva che destava sorpresa. Le lettere, come testimoniato da scrittori dell'epoca, «sono di marmo bianco rilevate ad uso di cammeo, e il fondo è colorito rosso, quantunque però così le lettere rilevate come il piano del fondo non siano se non dell'istesso pezzo; la qual cosa si rende ancor più mirabile nell'ornamento di basso rilievo finissimo a color bianco sullo stesso marmo, che circonda tutta la lapida, e che rappresenta un intreccio in arabeschi di viti colle loro frondi e grappoli di uva» (Sarnelli 1772, p. 127; qui si riportano pure le dimensioni della lastra, espresse in palmi romani, cioè 7 1/3 d'altezza e 8,3 1/3 di larghezza: questo livello così preciso d'informazione si deve probabilmente al fatto che l'estensore ebbe notizie di prima mano dal segretario del Principe, Filippo Giunti). L'idea era del Principe stesso, come riportato in altra periegetica di poco seguente (Sigismondo 1788, p. 38; Celano 1792, p. 87). La colorazione rossa (forse evocativa del porfido) è ora meno apprezzabile che in passato (ne restano solo tracce): ma la vera sfida era quella di ottenere l'iscrizione, in uno con la decorazione circostante a bassissimo rilievo, a mo' di raffinato ricamo, senza incisione meccanica della pietra, e piuttosto attraverso una sorta di calco. Raimondo vi sarebbe riuscito con uno dei suoi ritrovati: un solvente chimico atto a erodere gli spazi di risulta tra una lettera e l'altra (Marco Bussagli, in *Napoli, la Cappella Sansevero* 2019, pp. 137, 139).

Il 1759, che compare nell'epigrafe come anno in cui Raimondo, allora quarantanovenne, 'restaurò' la Cappella, è stato sinora generalmente assunto quale data d'esecuzione del sepolcro, ma in realtà andrebbe con più prudenza considerato un termine *non ante quem*. Sicuro (almeno ufficialmente) ne è l'ideatore, il cui nome si legge inciso in basso a destra: «FRAN.^{VS} M.^A RVSSO PICT.^R / INVENTIT ET DELINEAV.». Peraltro, secondo una testimonianza di più di trent'anni fa, il pezzetto di marmo così iscritto non era più visibile, essendo andato addirittura smarrito (de Sangro 1991, p. 182, n. 13); occorre pertanto pensare a un reintegro in un successivo restauro. La committenza si servì dunque di Francesco Maria Russo, che nel 1749 aveva decorato la volta della Cappella, e che lavorò più o meno stabilmente alle dipendenze del Principe. Nel 1764 e 1765 Russo è documentato come «pittore d'ornamenti» e «pittore guazzista» di casa Sansevero (Nappi 2010, pp. 125-126, docc. 392-395; Fabrizio Masucci, Leen Spruit, in *Raimondo di Sangro* 2020, pp. 215, 255). Nondimeno si può supporre che Raimondo, da par suo, abbia avuto un ruolo, fors'anche oltre il contributo di cui si è detto, nella creazione del sepolcro, specialmente dopo il licenziamento di Francesco Queirolò, avvenuto proprio in quel 1759.

È stato notato come la struttura della tomba Di Sangro tragga ispirazione da un apparato funebre disegnato da Giuseppe Galli Bibiena e inciso nelle sue *Architetture e prospettive* pubblicate ad Augusta nel 1740 e dedicate all'imperatore Carlo VI d'Asburgo, del quale il Bibiena era primo architetto teatrale a Vienna (Cioffi 1994, pp. 68-69). L'attinenza, comunque, va circoscritta al basamento del catafalco, lì illustrato, in morte di Luigi XIV di Francia (Bibiena 1740). Che un'idea del genere, di gusto sovralocale, e di rango ufficiale e 'cesareo', potesse essere presa a esempio appare ben plausibile, considerato il raggio di contatti del Principe e dello scultore inizialmente investito dell'impresa della Cappella, Antonio Corradini. Altro tramite poteva essere nel soggiorno napoletano di un altro dei Bibiena, il fratello di Giuseppe, Giovanni Maria Galli (il Giovane), ingegnere e architetto civile al servizio di Carlo di

Borbone, e coinvolto anche in progetti e lavori per Raimondo, come la rifazione del palazzo a San Domenico Maggiore (Attanasio 2011, pp. 28-37). La congiuntura indicata dai Bibiena, e soprattutto l'eventualità del riferimento al modello succitato, dovettero alleviare non poco le responsabilità di Russo nella concezione del monumento Di Sangro, e forse contribuiscono almeno in parte a dare una risposta alle perplessità espresse dalla critica (Cioffi 1994, p. 68) nella comprensione della pur dichiarata 'autografia' di quest'artista, personalità in definitiva di secondo piano.

Il monumento in esame è descritto dettagliatamente nell'inventario dei beni dell'eredità di Raimondo, redatto alla sua morte, nel 1771 (cc. 84v-85r; cfr. Attanasio 2011, pp. 135-137). Vi sono indicate, tra l'altro, le varie specie di marmi impiegati, tra cui il giallo di Verona, il bardiglio, il verde di Calabria, la breccia di Francia, il nero, la pietra di Sicilia. Un drappo marmoreo che cala in pieghe ai lati determina al solito modo l'impaginazione teatrale della memoria, ed è ovviamente in dialogo con soluzioni proprie dell'effimero e della scenografia, ambiti cui Russo apparteneva come decoratore.

Non si conosce, d'altronde, chi scolpì il sepolcro. Gli intagli marmorei nel mezzo - un serto d'alloro attorno al ritratto del Principe, un motivo a valva di conchiglia in alto, e volute e festoni con foglie e frutti ai fianchi - sono improntati al linguaggio della locale tradizione barocca, tradotto ormai in una finezza di tendenza rococò. D'altro tenore è lo sfoggio scultoreo, pure in marmo bianco, pressoché a pieno rilievo, in cima al sepolcro, dove la pompa è esibita nel repertorio 'all'antica' di trofei e insegne, disposto in apparente ammasso, attorno a un busto attraversato da una mazza, su cui poggia un cimiero di profilo. Altresì la selezione di oggetti non è generica ma accuratamente 'personalizzata', e l'insieme, comprendente strumenti di studio e ricerca, è distinto e descritto così nell'inventario succitato: «vi sono tutti trofei, bandiere, scudi, lance, archibusti, sciabole, mazze, spade, trombe, accette, libri, compassi, squadre, carte, tocalapis, e mappamondo. Dall'altro canto vi è il manto reale con la colonna di essa collana, e sopra la medesima vi è un bastone, una spada, e la chiave con fiocco. Vi sono anche altre bandiere con tamburri, e bacchette per suonarli: vi è anche un berrettone da granatiero con una tromba colla fiaccola, a canto a detto busto vi è una spada tutta lavorata e a canto di essa vi è impresa della Casa» (*Inventario* 1771, cc. 84v-85r; cfr. Attanasio 2011, p. 137). Si allude scopertamente alle virtù e attitudini militari del Principe, e alla sua inclinazione per le scienze e alle relative occupazioni. Non manca il riferimento al cavalierato dell'Ordine di San Gennaro, di cui Raimondo poteva fregiarsi dal 1740. In una delle guide succitate «i trofei di marmo» si dicono «tirati a tanta delicatezza al pari del naturale, che è cosa veramente degna di ammirazione» (Sarnelli 1772, p. 127). Nel mucchio d'armi e corazze si sarebbe persino tradotto «un gusto mantegnano» (Crocco, Guarino 1964, p. 49): implicito richiamo a un modello sommo quale i *Trionfi di Cesare* del Mantegna.

È da notare che per la presenza della panoplia non sono moltissimi i sepolcri settecenteschi a Napoli a potersi confrontare con quello di Raimondo: si segnala il monumento, di poco più antico, di Nicola di Sangro nella Cappella del Crocifisso nella vicina chiesa di San Domenico Maggiore (Cioffi 1994, p. 69; su di esso cfr. Michalsky 2008; Saggiomo 2022, con documenti che certificano la direzione dell'opera da parte dell'architetto Luca Vecchione), mentre un esempio tardo-seicentesco è il monumento Brancaccio nell'altrettanto vicina Sant'Angelo a Nilo, opera dei carraresi Pietro e Bartolomeo Ghetti, venuti da Roma con idee essenzialmente berniniane.

I visitatori e gli studiosi della Cappella Sansevero sono abituati a osservare la mezza figura del Principe, che fu dipinta su rame, in condizioni guaste, con lacune che interessano buona parte della superficie, altrove invece integra. Sin dalla periegetica napoletana di secondo Settecento il ritratto è attendibilmente assegnato a Carlo Amalfi. La parte migliore della produzione di questo pittore, nato nel 1707 a Sorrento e con verosimiglianza educatosi tra l'ultimo Solimena e l'emergente Francesco De Mura, e poi assestatosi su certa linea di classicismo romano-napoletano, è appunto la ritrattistica, attestabile, per qualità e rilievo storico, un po' sotto quella d'un Giuseppe Bonito. L'attribuzione, non supportata da specifici documenti di pagamento, è da

sempre accettata dalla critica (a conferma sono anche acquisizioni recenti, come la serie di ritratti Serra di Cassano: Porzio 2015), mentre la cronologia è da avvicinare al 1759, o comunque da comprendere entro il 1771. Non è invece praticabile l'ipotesi (Nappi 2010, p. 98) che il ritratto corrisponda a un quadro dipinto per la Cappella da Nicola Russo nel 1745 (ivi, p. 118, doc. 369).

Dove ancor visibile, nella tessitura pittorica e chiaroscurale la fisionomia matura di Raimondo, ritratta al vivo, emerge dal fondo con sensibile qualità naturalistica, insieme al gomito piegato e portato in avanti alla luce. Notevole, poi, il livello di resa psicologica che s'indovina del modello: si scorge il volto d'un uomo volitivo ma privo di spocchia, pensoso e quasi provato. Per tali caratteristiche di realismo e introspezione, il nome di Amalfi ritrattista è stato associato a quello di Gaspare Traversi (*Mostra* 1954, p. 42; Picone 1959, pp. 97-99), e l'effigie in esame, a onta del degrado, resta una delle sue prove migliori. Al confronto, il precedente ritratto pure spettante ad Amalfi, e noto dall'incisione di Ferdinando Vacca, dove Raimondo appare più giovane, ambiva semmai, per postura e attributi, a modi aulici, secondo il gusto internazionale del tempo. Nella propria tomba, invece, il Principe non disdegnò di mostrarsi senza filtri, senza troppi obblighi di ufficialità, lasciando che fosse il resto della composizione a echeggiare i suoi fasti.

Bibliografia essenziale sull'opera

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatrice provvisoria A.162, cc. 84v-85r.

Sarnelli Pompeo, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, a spese di Saverio Rossi, 1772, p. 127.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, pp. 38-40.

Celano Carlo, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri... Quarta edizione, in cui si è aggiunto tutto ciò che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi...*, Giornata Terza, Napoli, Salvatore Palermo, 1792, p. 87.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 97-99.

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra a cura di Gino Doria e Ferdinando Bologna (Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1954), Napoli 1954, p. 42.

Crocco Augusto, Guarino Mario, *La Cappella Sansevero e il suo mecenate*, Napoli 1964, pp. 48-49.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986a, pp. 62-79, in particolare p. 72,

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986b, pp. 142-154, in particolare pp. 144-145.

Aiello Immacolata, *Carlo Amalfi, pittore del '700*, Sorrento 1989, pp. 79-81.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 181-184, n. 13.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987, edizione citata: Salerno 1994, pp. 68-70, 154-155.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 98-99.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 135-137.

Porzio Giuseppe, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, Biennale Internazionale dell'Antiquariato, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Roma, Galleria Carlo Virgilio & C., 2015.

Cioffi Rosanna, *Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce*, in «Napoli nobilissima», s. VII, V, 2019, pp. 36-47, in particolare pp. 38-40.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 137, 139.

Bibliografia di confronto

Architetture e prospettive dedicate alla maestà di Carlo Sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto, inventore delle medesime, Augustae, sotto la direzione di Andrea Pfeffel, MDCCXL.

Michalsky Tanja, *The local eye: formal and social distinctions in late Quattrocento Neapolitan tombs*, in «Art History», XXXI, 2008, 4, pp. 484-504, in particolare pp. 489-492.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 98, 118, 125-126, docc. 369, 392-395.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 28-37.

Porzio Giuseppe, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, Biennale Internazionale dell'Antiquariato, 26 settembre - 4 ottobre 2015), Roma, Galleria Carlo Virgilio & C., 2015.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 215, 255.

Saggiomo Mariano, *Due aggiunte al catalogo di Francesco Liani ritrattista*, in «Paragone. Arte», LXXIII, 2022, 871-873, pp. 43-67, in particolare 57-59.

Sincerità - Monumento funerario di Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona, moglie di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero, *Francesco Maria Queirolo; Paolo Persico: putto con colombe*

Cat. 25. Sincerità - Monumento funerario di Carlotta Gaetani

Artista	Francesco Maria Queirolo (Genova, 1704 - Napoli, 1762); Paolo Persico: putto con colombe
Titolo dell'opera	Sincerità - Monumento funerario di Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona, moglie di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1754-1760 circa

Dimensioni 500 (a) x 150 (l) x 65 (p) cm
Collocazione Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Luigi Coiro

Carlotta Gaetani (1718-1779), consorte di Raimondo di Sangro, sopravvisse al marito, morto nel 1771, e dunque il medaglione che alle spalle della figura allegorica doveva ritrarla nel monumento da lui dedicatole è rimasto appena sbizzato e aniconico.

L'iconografia della *Sincerità* prende senz'altro spunto dall'*Iconologia* di Cesare Ripa (1603, pp. 455-456), la quale prescrive che la virtù sia rappresentata come «donna vestita d'oro, che con la destra mano tenghi una colomba bianca, et con la sinistra porghi in atto gratio et bello un cuore». Nella riedizione settecentesca in cinque volumi dell'opera di Ripa (1764-1767), finanziata da Raimondo di Sangro e a lui dedicata, Cesare Orlandi immaginava, invece, in parziale contrasto con l'illustrazione nel testo, che la «bellissima giovanetta con capelli biondi come oro, sparsi giù per le spalle, [...] vestita di un sottilissimo e candido velo», scoprisse il seno con la mano destra, tenendo con la sinistra «un caduceo, in cima del quale sia una colomba bianca» (Ripa 1767, p. 181).

Secondo un'interessante riflessione di Raffaele Colapietra (1986a, p. 72), Carlotta Gaetani, ovvero «la *Sincerità*, non viene ad esser altro che una sorta di reincarnazione di Cecilia Gaetani, la *Pudicizia*, il ritorno alla madre attraverso la moglie, e nel luogo in cui gli *errores* paterni avevano trovato il loro sanguinoso suggello, donde un significato espiatorio e lustrale dell'intero episodio». Secondo lo studioso, inoltre, il cuore e soprattutto le due colombe (una in volo, l'altra tra le mani del putto, anch'esso alato), invece dell'unica indicata da Orlandi, «simboleggiano una felicità matrimoniale in atto, nei cui confronti la morte viene additata soltanto quale prospettiva, mediante il caduceo di Mercurio, che definisce la donna come psicopompa, guida, appunto, e veicolo alla morte» (Colapietra 1986b, pp. 144, 152, nota 70).

Giangiuseppe Origlia Paolino (1754, p. 366) riferisce che Queirolo in quel tempo ancora «travaglia[va]» alla statua della *Sincerità*. Quasi certamente lo scultore completò questa figura entro il 1758, quando il committente lo licenziò, pur non in tronco (continuò infatti a lavorare fino al 1760). E tuttavia, come intuito da Marina Picone (1959, pp. 96-97; cfr. Cioffi 1994, p. 40), il putto con le due colombe, «di bellissima fattura, carnoso e guizzante», così somigliante al putto con la colomba che compare nel gruppo della *Soavità del giogo coniugale* realizzato da Paolo Persico nel 1768 (cfr. la [scheda 8](#)), va senz'altro attribuito a quest'ultimo. Il corpulento cherubino, che secondo la studiosa doveva «completare l'insieme così come era nel bozzetto» di Antonio Corradini (Picone 1959, p. 97), fu aggiunto sicuramente entro il 1771, quando è citato nell'inventario dei beni di chiesa e palazzo dei Di Sangro stilato alla morte del Principe (*Inventario* 1771, cc. 79r-80v; cfr. Attanasio 2011, p. 135). Improbabile che questo possibile *extra* fosse anche solo in parte motivo della regalia di undici ducati con la quale il committente esprime all'artista, nel contratto stipulato nel 1766 per la realizzazione dei due *Angeli con putti* destinati ai lati dell'altare maggiore, l'apprezzamento per quanto fino ad allora realizzato (per la trascrizione del documento cfr. Forgione 2022, pp. 64-66, doc. 5).

Va inoltre considerato che già nel 1759 Persico è attestato al lavoro per la Cappella e definito «scultore del suo signor Principe di San Severo» (Nappi 2010, p. 136, doc. 442): sicché, indipendentemente dal fatto che la lapide dedicatoria riporti la data 1758, non si può escludere che questo putto alato con le due colombe rappresentasse una delle prove più antiche dello scultore in Cappella, poco dopo il 1760.

Eppure, neanche a Persico - o a Francesco Celebrano, o ad altri in seguito - fu affidato il compito di completare il ritratto di Carlotta Gaetani, che appunto era ancora vivente alla dipartita di Raimondo. Della genesi dell'opera resterebbe traccia, nondimeno, in quanto asserito dal Principe al punto quinto delle cosiddette *Positiones* espresse nella contesa giudiziaria insorta tra lui e Queirolo. Alla dichiarazione del Di

Sangro di aver consegnato allo scultore «il cavo in gesso della maschera della Principessa sua moglie fatta dal signor Canardi» – probabilmente lo scultore e restauratore Giuseppe (Joseph) Canart (1713-1791) –, il 14 luglio 1761 Queirolo rispondeva confermando di essere in possesso di alcuni dei bozzetti ‘contestati’, tra i quali finanche questo modello in gesso (*Chartulae desangriane* 2006, pp. 67, 81-83).

Secondo Rosanna Cioffi (1994, p. 40), rispetto alla *Liberalità* (cfr. la [scheda 12](#)) nella *Sincerità* sono più chiaramente leggibili «l’originario impianto corradiniano» e la prossimità allo stile di Giuseppe Rusconi (1688-1758), in particolare alla *Fortezza* della Cappella Corsini nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, da cui però l’opera commissionata da Sansevero si distacca «nel trattamento del panneggio con pieghe a spigolo e più aderenti al corpo». Per Marina Picone (1959, p. 97) in Queirolo, alle prese con quest’opera, dovette ravvivarsi «il ricordo delle raffigurazioni allegoriche di classicheggiante purezza» viste durante il soggiorno romano, quali la figura della *Speranza* scolpita da Agostino Cornacchini (1686-1754) nel Palazzo del Monte di Pietà a Roma, in cui si ritrovano «lo stesso percorso aggirante delle pieghe ed uno stesso atteggiamento di leziosità».

Dell’accidentata gestazione dell’insieme (da un probabile bozzetto di Corradini a Queirolo, con ‘coda’ di Persico) è segno anche il marmo diverso impiegato per le due figure. Forse la composizione più equilibrata tra le opere in navata, essa incontrò il gusto, tra gli altri, dello scultore lombardo Donato Andrea Fantoni (1746-1817), che nel corso del suo soggiorno napoletano nel 1769 ebbe modo di visitare e apprezzare la Cappella e trarre rapidi schizzi della *Pudicizia* (cfr. la [scheda 6](#)), del *Disinganno* (cfr. la [scheda 26](#)) e, appunto, della *Sincerità* (Fantoni 1977, tav. 64).

Bibliografia essenziale sull’opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 366.

Inventario de’ beni rimasti nell’eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l’Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d’Aquino di Caramanico, segnatrice provvisoria A.162, cc. 79r-80v.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 96-97.

Fantoni Donato Andrea, *Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo 1977, tav. 64.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986a, pp. 62-79, in particolare p. 72.

Colapietra Raffaele, *Raimondo di Sangro e il Templum sepulcrale della Cappella Sansevero (II)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXV, 1986b, pp. 142-154, in particolare pp. 144, 152, nota 70.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 176-178, n. 11.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 39-40, fig. 13.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 102, 136, doc. 442.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 135.

Bibliografia di confronto

Ripa Cesare, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione...*, Roma, appresso Lepido Facii, 1613, pp. 455-456.

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, V, 1767, p. 181.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, pp. 67, 81-83.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 64-66, doc. 5.

Disinganno - Monumento funerario di Antonio di Sangro, duca di Torremaggiore, *Francesco Maria Queirolo; Giuseppe Sanmartino: rilievo con il Noli me tangere del basamento*

Cat. 26. Disinganno - Monumento funerario di Antonio di Sangro

Artista	Francesco Maria Queirolo (Genova, 1704 - Napoli, 1762); Giuseppe Sanmartino (Napoli, 1720 - ivi, 1793): rilievo con il Noli me tangere del basamento
Titolo dell'opera	Il Disinganno - Monumento funerario di Antonio di Sangro, duca di Torremaggiore
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1753-1754 circa
Dimensioni	632 (a) x 170 (l) x 100 (p) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Gianluca Forgione

Il *Disinganno* rappresenta l'opera più celebre che Francesco Maria Queirolo realizzò durante il lungo periodo trascorso a servizio di Raimondo di Sangro in qualità di soprintendente della Cappella Sansevero. Lo scultore genovese assunse infatti tale incarico nel 1752 alla morte del predecessore Antonio Corradini, e lo ricoprì fino al suo burrascoso licenziamento avvenuto alla fine del 1759 (cfr. *Chartulae desangriane* 2006, pp. 67-97). Il Principe dedicò il sepolcro allegorico al padre Antonio (1683-1757), la cui esistenza era stata segnata da crimini e dissolutezze sino alla conversione religiosa, culminata nei voti sacerdotali che il Duca di Torremaggiore pronunciò nel 1725 (Fabrizio Masucci, Leen Spruit, in *Raimondo di Sangro* 2020, p. 22). Il gruppo rispecchia ancor oggi la collocazione significativa che era stata pensata dal committente: a ridosso dell'altare maggiore e in posizione speculare rispetto alla *Pudicizia* (1752), il monumento che Raimondo affidò a Corradini e destinò alla madre Cecilia Gaetani, morta prematuramente nel 1710 (cfr. la [scheda 6](#)).

Il contratto che Di Sangro e Queirolo stipularono nel novembre del 1752 prevedeva un compenso mensile di cento ducati per l'intera attività prestata dallo scultore. Per questo motivo non disponiamo di polizze di pagamento specifiche per il *Disinganno*, che consentirebbero di datarne con esattezza l'esecuzione. La commissione del monumento dovette in ogni caso essere tra i primi pensieri di Raimondo non appena Queirolo venne assunto, dal momento che già nel 1754 Origlia Paolino fu in grado di fornirne un'accurata descrizione (pp. 366-367). Questi definisce la scultura «tutta d'invenzione del Principe, e nel suo genere totalmente nuova»; individua nel protagonista un autoritratto di Queirolo; s'entusiasma per la «stupenda delicatezza» del «sacco» che lo imbriglia, finemente «intessuto a rete di cordelle annodate»; riconosce nello «sveltissimo giovinetto» con la corona e la fiammella sul capo

l'«Umano Intelletto, il quale con una mano l'ajuta a disvilupparsi e coll'altra, in cui tiene un scettro, gli addita questo basso mondo, ch'è stato per l'innanzi il suo ingannatore»; e, infine, segnala tra i «libri chiusi» ai piedi delle due figure «la Sacra Bibbia aperta, ove si leggono alcune sue sentenze alludenti al soggetto».

Anche la *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, riedita per la terza volta nel 1769 (pp. 8-9; cfr. Attanasio 2011, p. 58), riconosce nella scultura «il capo d'opera del Queirolo», specialmente per l'«estrema diligenza» della rete, «quasi tutta lavorata in aria, cioè senza che tocchi la figura che v'è dentro». L'inventario dei beni rimasti nell'eredità del Principe, stilato nel 1771, oltre a ribadire la lettura iconografica proposta da Origlia Paolino, fa riferimento al ritratto di Antonio di Sangro, il quale, coerentemente con la tipologia adottata negli altri sepolcri allegorici, figura nell'ovato dell'«obelisco» che sormonta il «pedistallo» marmoreo (*Inventario* 1771, cc. 74v-76v; cfr. Attanasio 2011, pp. 133-134). In questi stessi anni, nella biografia dedicata a Queirolo il genovese Carlo Giuseppe Ratti (1769, pp. 308-309) elogia ugualmente la «sottigliezza e diligenza» con cui è stata eseguita la rete che imprigiona l'uomo, a testimonianza di come la fama del *Disinganno* avesse ormai varcato i confini partenopei e raggiunto la patria del suo autore.

Per alludere alla conversione morale e religiosa dello sciagurato padre Antonio il Principe trasse spunto da due diverse iconografie illustrate nella prima edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593, pp. 134, 141-142): l'«Inganno» gli offrì il motivo della figura intrappolata nella virtuosistica rete di pescatore, mentre l'«Intelletto» rivive nel giovane alato che lo aiuta e gli indica il mondo «ingannatore». Nondimeno, nell'edizione settecentesca del repertorio di Ripa (1764-1767, I-V), dedicata a Raimondo di Sangro, suo finanziatore, con una lunga epistola encomiastica (I, 1764, pp. III-VIII), Cesare Orlandi incluse per la prima volta la descrizione del «Disinganno» (II, 1765, pp. 234-240). Per l'abate perugino l'uomo disingannato è riuscito a squarciare il velo dai suoi occhi e, grazie all'intelletto, ha riconosciuto che «tutte le apparenze del mondo sono fallaci», e che il mondo stesso è per noi solo «un luogo di pellegrinaggio, nel quale tra i sudori e fra i travagli purificar dobbiamo le opere nostre, che rendanci cari agli di Lui, che è il solo dator di ogni bene» (ivi, p. 234; cfr. Forgione 2022, pp. 47-54).

Nel basamento del gruppo allegorico Sansevero richiese la raffigurazione di *Cristo che guarisce il cieco nato*, un rilievo attribuito da Rosanna Cioffi (1994, pp. 48-54) a Giuseppe Sanmartino (1720-1793). L'inventario della biblioteca di Raimondo e la sua produzione letteraria rivelano ch'egli nutrì un interesse speciale per l'esegesi delle Sacre Scritture. Nella *Lettera apologetica*, che reca nel frontespizio la data 1750 ma che fu effettivamente pubblicata l'anno successivo, il Principe si servì del maggiore esegeta biblico nella storia della Compagnia di Gesù, il fiammingo Cornelio a Lapide (Cornelis Cornelissen van den Steen, 1567-1637), i cui *Commentarii* erano stati senza dubbio alla base del sapere storico-religioso che Raimondo apprese al Seminario Romano in occasione del suo soggiorno di formazione presso i gesuiti (1720-1730). In continuità con la tradizione patristica, nell'episodio raccontato da Giovanni (9, 1-41) Cornelio legge la superbia del peccato originale, rappresentata dalla cecità congenita dell'umanità e redenta dall'umiltà della saliva e del fango con cui Cristo restituisce la vista al cieco nato (Lapide 1639, pp. 389-398). Il rimando al battesimo che lava la colpa primigenia si fa ancor più esplicito nell'invito che il Salvatore rivolge all'uomo: «va' a lavarti nella piscina di Siloe». Nella scelta dell'iconografia del rilievo Raimondo volle dunque alludere all'esperienza di vita del padre Antonio, consumata nelle passioni mondane e providenzialmente illuminata dall'incontro col Signore: «ut qui non vident videant» (Forgione 2022, pp. 47-54).

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, pp. 366-367.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di

Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, pp. 8-9.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 73r-74v.

Ratti Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo... in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, nella stamperia Casamara dalle cinque lampade, 1769, pp. 308-309.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 92-95.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 165-170, n. 7.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 37-39, 48-54, 110-111.

Deckers Regina, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010, pp. 257-313, in particolare pp. 282-284.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 101-102.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 58, 77, 80-81, 133-134.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 16-17, 110-113, 216-217, 224-225.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 22, 218-219.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 47-54.

Bibliografia di confronto

Lapide Cornelius a, *Commentarius in Evangelium S. Lucae et S. Ioannis...*, Antuerpiae, apud Heredes Martini Nutii, 1639, pp. 389-398.

Ripa Cesare, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi...*, Roma, per gli heredi di Giovanni Gigliotti, 1593, pp. 134, 141-142.

Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto. A Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro..., I-V, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, I, 1764, pp. III-VIII; e II, 1765, pp. 234-240.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, pp. 67-97.

Medaglione Cardinale Teodino I, *Francesco Maria Queirolo*

Medaglione Cardinale Teodino II, *Francesco Maria Queirolo*

Medaglione Cardinale Leone, *Francesco Maria Queirolo*

Medaglione Cardinale Oderisio, *Francesco Maria Queirolo*

Medaglione Cardinale Rinaldo, *Francesco Maria Queirolo*

Medaglione Cardinale Gentile, *Francesco Maria Queirolo*

Cat. 27. Sei medaglioni con ritratti di cardinali di casa Di Sangro

Artista	Francesco Maria Queirolo (Genova, 1704 – Napoli, 1762)
Titolo dell'opera	Sei medaglioni con ritratti di cardinali di casa Di Sangro
Tecnica	rilievo
Materia	marmo
Datazione	1753-1754 circa
Dimensioni	98 (a) x 78 (l) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, navata

Autore della scheda: Mariano Saggiomo

I sei bassorilievi raffigurano altrettanti cardinali di casa Di Sangro vissuti tra l'XI e il XIV secolo, ripresi ora di profilo ora di tre quarti e accompagnati da brevi epigrafi che ne recano i nomi, i titoli cardinalizi, gli anni di nomina e i pontefici sotto cui avvennero le rispettive elezioni: Teodino I, creato cardinale da Alessandro II nel 1070; Teodino II, creato da Urbano II nel 1100; Leone, creato da Pasquale II nel 1100; Gentile, creato da Urbano VI nel 1380; e Oderisio II, creato da Callisto II nel 1121.

Oderisio de Sangro (1991, pp. 148-150) ha opportunamente fatto notare la problematicità delle date di elezione incise nelle epigrafi, spesso errate di qualche anno (ad esempio Urbano II, che stando all'iscrizione avrebbe dovuto creare cardinale Teodino II nel 1100, morì il 29 luglio del 1099). Ciò è difetto frequente per queste serie 'genealogiche', dove più che la puntualità delle notizie e della riconoscibilità dei personaggi effigiati importava documentare *lato sensu* l'esistenza remota di esponenti che nobilitassero il casato, magari perché rientravano, come in questo caso, nei più alti ranghi ecclesiastici. Più antico era l'antenato, maggiori erano la fama e il prestigio che la famiglia ne derivava, con l'evidente conseguenza che, più si risaliva indietro nel tempo, più le notizie attendibili diminuivano, portando talvolta alla costruzione di profili biografici inesistenti.

Sebbene la sopravvivenza integrale di cicli simili (scolpiti o dipinti) non sia comunissima, la loro presenza nelle dimore aristocratiche era diffusa. Un felice esempio di ciclo pittorico superstite è quello dei Sanseverino di Bisignano oggi custodito al Museo Filangieri di Napoli: tredici tele ottagonali raffiguranti uomini e donne illustri e dieci tavole ovali con le effigi di cardinali, opera di un modesto artista attivo a Napoli ai primi del Settecento (Saggiomo 2021, p. 96, e pp. 101-103, scheda DS.43; per gli ottagonali cfr. Puca 2021, pp. 97-100, scheda DS.42).

I sei medaglioni oggetto di questa scheda vanno inclusi tra i primi lavori eseguiti in Cappella dallo scultore genovese Francesco Queirolo, e datati perciò tra lo scorcio del 1752 e il 1754. Secondo Giangiuseppe Origlia Paolino (1754, p. 366), infatti, il maestro era giunto a Napoli il 4 settembre del 1752 per sostituire il defunto Antonio Corradini in qualità di direttore dei lavori del tempio dei Di Sangro; e alla data del 1754 lo stesso Origlia Paolino (*ibidem*) cita gli ovali tra le opere ultimate dallo scultore.

Formatosi in patria e poi a Roma, dove si era distinto come allievo di Giuseppe Rusconi (1688-1758), Queirolo era arrivato a Napoli «per soddisfare alle istanze di

qualificati personaggi che lo invitavano» (Ratti 1769, p. 308), e soprattutto, evidentemente, del principe Raimondo, che lo mise sotto contratto il 4 novembre del 1752, a due mesi esatti dal suo arrivo in città (coincidenza che è forse spia di un refuso di Origlia Paolino, nel cui referto settembre sta in realtà per novembre; per il contratto cfr. *Chartulae desangriane* 2006, pp. 68, 71-75).

Non occorre fatica per spiegare come mai, in un contesto artistico eccezionale come la Cappella Sansevero, sia le fonti e i documenti antichi sia la bibliografia più recente abbiano riservato poco spazio ai bassorilievi in esame. Finanche l'accurata descrizione della Cappella redatta dopo la dipartita di Raimondo ne menziona soltanto due (*Inventario* 1771: *Rinaldo*, alle cc. 88v-89r; e *Oderisio*, alle cc. 93v-94r), poi esclusi nell'edizione moderna del documento pubblicato per estratti (cfr. Attanasio 2011, pp. 129-156). Non è da meno la letteratura periegetica, il cui silenzio è interrotto soltanto da Raffaele D'Ambra e Achille de Lauzières a metà Ottocento (1855, p. 221), che li descrivono subito dopo aver menzionato i santi dipinti alla base della volta: «intorno poi al cornicione, a mezzo degli archi, veggonsi grandi medaglioni co' busti in bassorilievo, lodevolmente scolpiti, di altri avi della casa, principi di santa Chiesa». Posizionati sulla chiave degli archi delle cappelle laterali, tre per lato, i cardinali fungono infatti da raccordo – in un certo senso anche semantico – tra gli avi diretti di Raimondo nella parte inferiore della Cappella e i santi della famiglia dipinti nella volta mentre partecipano alla messinscena del *Paradiso*.

Tuttavia, a dispetto delle poche menzioni, il giudizio positivo espresso da D'Ambra e De Lauzières è in effetti condivisibile quando si considera la capacità di Queirolo di variare i tipi fisionomici e di renderli verosimili con quel «piglio realistico nei tratti acutamente incisi e ben stagliati nel fondo», aspetto messo in luce dall'arguta descrizione di Marina Picone (1959, p. 67), che pure evidenzia a ragione l'abilità del maestro nel movimentare il marmo «con vivezza e con libertà di impianto attraverso quella tagliente modellazione delle forme che resta la caratteristica più spiccata della sua produzione» (*ibidem*; cfr. anche Cioffi 1994, pp. 37-38). La stessa varietà tende poi a riproporsi nelle coppie di angeli ai lati di ciascun ovale, giudicati sempre da Picone (1959, p. 67) migliori di quelli che avrebbero trovato posto presso gli altari di Santa Rosalia e di Sant'Oderisio.

Si noti, infine, che il personaggio ritratto con minore approssimazione, cioè Gentile, è anche quello di cui si hanno più notizie sicure, il che potrebbe suggerire l'esistenza di un ritratto pittorico come modello di partenza per lo scultore (per l'ipotesi secondo cui l'intero ciclo si basi su fonti pittoriche cfr. Cioffi 1994, p. 38). È Berardo Candida Gonzaga (1876, p. 210) a fornire tali notizie di Gentile, «cardinale e legato di papa Urbano VI»: «fece in suo nome carcerare tutti i preti che ad istigazione della regina Giovanna I aveano presa parte alla elezione dell'antipapa Clemente VII. Privò del cappello cardinalizio Leone da Giffone e Iacono da Itri e depose dal vescovato di Chieti l'abate Masello Brancaccio, perché tutti ' tre innalzati a quei posti da Clemente VII. [...] Quando salì al trono Carlo di Durazzo, Gentile incontrò con grandissima pompa la regina Margherita nella chiesa detta poi di Santa Maria Incoronata. In seguito però, venuto al papa Urbano il sospetto che egli con altri cardinali congiurasse contro la sua vita, fecelo con quelli incarcerare e poi morire».

Bibliografia essenziale sull'opera

Origlia Paolino Giangiuseppe, *Istoria dello Studio di Napoli...*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754, p. 366.

Ratti Carlo Giuseppe, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo... in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, nella stamperia Casamara dalle cinque lampade, 1769, p. 308.

D'Ambra Raffaele, de Lauzières Achille, *Un mese a Napoli. Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate...*, I-III, Napoli 1855-1857, I, 1855, p. 221.

Candida Gonzaga Berardo, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, I-VI, Napoli 1875-1882, III, 1876, p. 210.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, p. 67.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 148-150.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 37-38.

Bibliografia di confronto

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, pp. 68, 71-75.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 129-156.

Puca Luisa Sefora Rosaria, in *Museo Civico Gaetano Filangieri Napoli*, I-III, a cura di Isabella Valente, II, *Le Collezioni. 1*, Roma 2021, pp. 97-100, scheda DS.42.

Saggiomo Mariano, in *Museo Civico Gaetano Filangieri Napoli*, I-III, a cura di Isabella Valente, II, *Le Collezioni. 1*, Roma 2021, p. 96, e pp. 101-103, scheda DS.43.

Gloria del Paradiso (Paradiso dei Di Sangro), *Francesco Maria Russo*

Cat. 28. Gloria del Paradiso (Paradiso dei Di Sangro)

Artista	Francesco Maria Russo
Titolo dell'opera	Gloria del Paradiso (Paradiso dei Di Sangro)
Tecnica	dipinto murale (affresco con finiture a secco?)
Datazione	firmato e datato 1749
Dimensioni	500 (a) x 1000 (l) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, volta

Autore della scheda: Gianluca Forgiione

Il 7 novembre del 1748 Raimondo di Sangro versò a Francesco Maria Russo cento ducati a compimento dei 150 che l'artista e il committente avevano pattuito dinanzi al notaio Giovanni Bottigliero per il dipinto da realizzare nella volta della «Pietatella» (Nappi 2010, pp. 98, 124, doc. 387). La decorazione, firmata e datata «FRANCISCVS RVSSO PINXIT ANNO DOMINI 1749», non è ricordata nella *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli* (1769), se non per un rapido riferimento alla cupola illusionistica dipinta «dentro il grande arco dell'altare maggiore» (pp. 12-13; cfr. Attanasio 2011, p. 59). L'impresa viene descritta succintamente pure nell'inventario dei beni rimasti nell'eredità del Principe stilato nel giugno 1771 (cc. 127v-128r; cfr. Attanasio 2011, pp. 152-153). Di maggiore interesse è invece la citazione della *Gloria del Paradiso* nel testamento che Sansevero stese di suo pugno il 7 agosto 1770, nel quale la «pittura della soffitta» viene indicata tra i pochissimi lavori cui il primogenito Vincenzo di Sangro avrebbe potuto rimettere mano: «valendosi del miglior pittore ch'esista», e con l'intenzione «di rifarla più gentile e meglio intesa ed adattata alla ricorrenza dell'ordine e del carattere degli ornamenti» della Cappella (*Testamento* 1770, cc. 45v-46r; cfr. *Chartulae desangriane* 2006, p. 107).

A ogni modo, Raimondo aveva avuto già occasione di sperimentare le abilità dell'artista cui affidò la prima grande commissione ch'egli intraprese nella Cappella:

in qualità di deputato del Tesoro, il Principe aveva sovrinteso, infatti, alla commissione del *Trionfo della Fede* affrescato nella volta dell'antisagrestia della Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli, per il quale «Nicolò e Francesco Rossi» riceverono pagamenti d'acconto nel gennaio del 1744 (Nappi 2011, p. 124, doc. 388; e Nicolucci, Conte 2018, p. 104, docc. 1-2). Nonostante che la *Gloria del Paradiso* non l'avesse soddisfatto a pieno, Di Sangro continuò nondimeno a servirsi di Russo, il quale come «pittore di casa», «pittore d'ornamenti» e «pittore guazzista» fu più volte ricompensato da Sansevero tra il marzo 1763 e il marzo 1765 (Nappi 2010, pp. 125-126, docc. 392-395; Fabrizio Masucci, Leen Spruit, in *Raimondo di Sangro* 2020, pp. 238, 241, 252, 255). A Francesco sono del resto attribuite anche le architetture dipinte nella tribuna balaustrata alla sinistra dell'altar maggiore (Picone 1959, p. 66); ma la stima che il mecenate doveva nutrire per lui è più d'ogni altra cosa testimoniata dall'incarico di disegnare il mausoleo stesso di Raimondo, la cui realizzazione è problematicamente ricollegata alla data del 1759 riportata nell'epigrafe della base (cfr. la [scheda 24](#)).

L'affresco raffigura dunque l'epifania del Paradiso: con il suo cielo gravido di vibrazioni luminose, con i suoi angeli e putti volteggianti e con la colomba dello Spirito Santo che reca il triangolo della Trinità, il mondo ultraterreno fa irruzione al centro della volta squarciandone le architetture illusionistiche. Al di sopra dell'arco che immette all'altar maggiore alcuni angeli reggono un sole con l'iscrizione «Mater Pietatis», che allude all'intitolazione del tempio; mentre nei medaglioni monocromi tutt'intorno i santi della famiglia (Randisio, Berardo cardinale, Filippa, Rosalia, Oderisio e Berardo abate) assistono alla visione beatifica. Secondo il programma iconografico sancito da Raimondo, la contemplazione della Verità rappresenta quindi il fine ultimo che l'anima potrà raggiungere se il fallace e labirintico cammino della sua esistenza mondana, esemplificato dal percorso del fedele nel tempio disangriano, sarà stato condotto nel segno delle virtù cristiane e della fede nel sacrificio del Figlio di Dio, raffigurato nella *Pietà* di Francesco Celebrano sull'altar maggiore (Forgione 2022, pp. 51-54).

I caratteri dell'illusionismo architettonico della volta, della finta cupola e della manifestazione della gloria paradisiaca rimandano ai modelli più illustri della decorazione barocca romana, che Raimondo ebbe modo di conoscere a fondo nel corso del suo decennale soggiorno di formazione trascorso presso i gesuiti nel Seminario Romano a partire dal 1720. A Russo dovette essere chiesto di guardare esplicitamente ai precedenti che nelle chiese del Gesù e di Sant'Ignazio a Roma erano stati dipinti nell'ultimo quarto del Seicento rispettivamente da Giovan Battista Gaulli detto Baciccio (1639-1709) e da Andrea Pozzo (1642-1709); ed è assai probabile che le invenzioni di quest'ultimo venissero studiate e discusse dal Principe e dal suo pittore sulla scorta delle tavole incise nel celebre trattato sulla prospettiva del gesuita, i cui due volumi furono pubblicati tra il 1693 e il 1700 (Cioffi 1994, pp. 65-68). Per realizzare il suo progetto di natura derivativa Raimondo dovette orientarsi su un maestro di cultura solimenesca che però doveva aver praticato spesso la quadratura nella sua esperienza di scenografo teatrale (Nicolucci, Conte 2018). Ma l'evidente scarto qualitativo tra gli esempi romani e i risultati raggiunti da Russo nella resa illusionistica e anamorfica dello spazio, e forse anche il cromatismo troppo acceso della pittura rispetto al tono generale dell'ambiente (de Sangro 1991, p. 147), convinsero Raimondo, come detto, a includere la pittura della volta tra le poche imprese della Cappella che il suo erede sarebbe stato autorizzato a rifare.

Bibliografia essenziale sull'opera

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, pp. 12-13.

Testamento di Raimondo di Sangro, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1770, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.160, cc. 45v-46r.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro

principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatura provvisoria A.162, cc. 127v-128r.

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 64-66.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 146-147.

Cioffi Rosanna, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, prima edizione: Salerno 1987; edizione citata: Salerno 1994, pp. 65-68.

Chartulae desangriane. Il Principe committente, catalogo della mostra a cura di Bruno Crimaldi (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 28 marzo 2006), Napoli 2006, p. 107.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 98, 124, doc. 387.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 40-41, 59, 152-153, 165.

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di Marco Bussagli, fotografie di Carlo Vannini, Bologna 2019, pp. 152-161.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, p. 69.

Forgione Gianluca, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino 2022, pp. 51-54.

Bibliografia di confronto

Pozzo Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, *Pars Prima*, 1693, e *Pars Secunda*, 1700.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 98, 124-126, docc. 388-395.

Nicolucci Roberto, Conte Vincenzo, *Transiti. Francesco Rossi fra l'antisagrestia della Cappella del Tesoro e la Cappella Sansevero*, in *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella 2018*, a cura di Stefano Causa, Napoli 2018, pp. 78-105.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 52-54, 215, 238, 241, 252, 255.

Macchina anatomica uomo, *Giuseppe Salerno*

Macchina anatomica donna, *Giuseppe Salerno*

Cat. 29. Macchine anatomiche

Artista	Giuseppe Salerno (Palermo, 1728 - ivi, 1792)
Titolo dell'opera	Macchine anatomiche
Tecnica	ceroplastica
Materia	scheletri umani, ferro, cera, coloranti, perni, cerniere, chiodi
Datazione	1756, 1763
Dimensioni	140 (a) x 70 (l) cm; 180 (a) x 41 (l) cm

Collocazione Cappella Sansevero, cavea sotterranea

Autrice della scheda: Eleonora Loiodice

Nella cavea ipogea della Cappella Sansevero, che nelle intenzioni del principe Raimondo avrebbe dovuto ospitare il *Cristo velato* (cfr. la [scheda 5](#)) e le tombe dei discendenti (di Sangro 2018, p. 32), sono oggi esposti, all'interno di teche di vetro e legno, le *Macchine anatomiche*, ormai parte integrante dell'identità del Museo e dell'interesse che lo riguarda. Nella *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli* (1769, pp. 21-24; cfr. Attanasio 2011, pp. 61-62) leggiamo che queste due statue erano state inizialmente collocate da Raimondo di Sangro nell'appartamento della Fenice nel suo palazzo di famiglia: «si veggono due Macchine anatomiche, o, per meglio dire, due scheletri, d'un maschio e d'una femmina, ne' quali si osservano tutte le vene e tutte le arterie de' corpi umani, fatte per iniezione» (*Breve nota* 1769, p. 22). Ne abbiamo attestazione anche nella descrizione dettagliata e meravigliata di Donato Andrea Fantoni (1977, p. 51) in occasione del suo viaggio a Napoli nel 1769: «viddi due machine anatomisate d'un uomo e d'una donna, conservati in due separati ripostigli». I due modelli rimarranno nell'appartamento almeno fino al 1771, come documenta l'inventario dei beni del Principe, compilato in quell'anno (c. 60r; cfr. Attanasio 2011, p. 96). Nel 1856, invece, Camillo Napoleone Sasso (p. 200) menziona le due *Macchine* in Cappella.

Secondo una tradizione leggendaria particolarmente fortunata, sarebbe stato lo stesso Di Sangro, nel laboratorio in cui erano le sue creazioni e gli studi sulla palingenesi, a iniettare un liquido capace di pietrificare e rendere immortali i sistemi arterioso e venoso di due suoi servi (Colonna di Stigliano 1895, p. 121; Macci 2006, p. 27). In realtà, queste due statue angiografiche si devono al sacerdote e medico anatomopatologo palermitano Giuseppe Salerno. Ai piedi della donna era possibile vedere anche il feto del bambino morto con la madre (Attanasio 2011, p. 62), che sempre Fantoni (1977, p. 51) descriveva nel Palazzo «ben conservato et eseguito» nonostante che fosse costituito da «minutissime parti» «facili a essere rotte nell'operazione e corrotte dal tempo». Il feto fu però trafugato in Cappella da ignoti tra il 1983 e il 1986, quando pare che del manufatto si conservassero solo pochi resti, e ch'esso non fosse più legato con il cordone ombelicale al corpo della macchina adulta.

Sappiamo che la prima macchina anatomica, quella dell'uomo, fu esposta il 5 maggio del 1756 all'Accademia Medica di Palermo, dove, «alla presenza dell'eccellentissimo viceré don Giovanni Fogliani, e col concorso degli eruditi, in questa nostra accademia il nostro anatomo e medico dottor sacerdote Giuseppe Salerno palermitano mostrò uno scheletro elaboratissimo da ogni parte» (traduzione da De Gregorio e Russo 1762, p. 246). La notizia giunse al re Carlo di Borbone a Napoli, il quale invitò Salerno a tenere una lezione sul suo modello anatomico a medici e letterati. Tra questi vi era anche il Principe di Sansevero, che, dopo aver visto la macchina, la acquistò per esporla nel suo palazzo e propose al medico palermitano di lavorare per lui. Attanasio (2011, p. 95) suppone che anche la macchina anatomica femminile possa essere stata realizzata dal Salerno per conto proprio e poi fornita in un secondo momento al Principe. Questa ipotesi sarebbe giustificata dal fatto che nella prefazione agli *Opuscoli di autori siciliani* (De Gregorio e Russo 1762, p. XVI) è riportato che Salerno eseguì altre tre statue, «due di donne ed uno di uomo». Da ciò si ricava che una macchina femminile fosse stata fornita al Principe, da riconoscere in quella attualmente in Cappella, mentre l'altra coppia, descritta da Giovanni Gorgone (1801-1868), dovette rimanere presso l'Università di Palermo, e di essa si sarebbe poi persa ogni traccia (Pitrè 1868, p. 53).

Dai documenti ritrovati nell'Archivio Storico del Banco di Napoli (Nappi 2010, pp. 36-37, docc. 68-70) sappiamo che il Principe effettuò pagamenti a favore del medico palermitano dal 1763 al 1765, e che quest'ultimo, stipulando un contratto con Sansevero il primo febbraio 1763, si era impegnato a prestare la sua opera per 2000 ducati, da riscuotere in rate di 150 ducati l'anno. In più, il 22 aprile del 1765 il

falegname Alessandro Ciulli fu pagato con sette ducati per la fornitura di uno stipo per riporvi uno scheletro (ivi, p. 37, doc. 71). Secondo quanto riferiscono i documenti di pagamento (ivi, p. 21), Salerno lavorò probabilmente nella proprietà che il Principe possedeva di fronte alla chiesa di Sant'Eframo Nuovo.

Il lavoro svolto da Giuseppe Salerno è da collocare in un quadro più ampio. Egli, infatti, studiò con Giuseppe Mastiani (1715-1756), il quale aveva avuto per maestro Jacques-Bénigne Winslow (1669-1760). Winslow aveva appreso l'arte di preparare i cadaveri in Olanda, dove aveva conosciuto Frederik Ruysch (1638-1731), famoso per le sue mummie, realizzate con la tecnica dell'iniezione. In generale, il Settecento è stato l'età d'oro per la ceroplastica anatomica. Il corpo doveva essere studiato e, a causa della difficoltà nel reperire i cadaveri, veniva riprodotto, con l'utilizzo della cera, come una macchina meravigliosa da indagare. Celebri le scuole di Bologna, con Ercole Lelli (1702-1766), Anna Morandi (1714-1774) e Giovanni Manzolini (1700-1774); di Firenze, con Felice Fontana (1730-1805) e Clemente Michelangelo Susini (1754-1814), ricordato per le *Veneri anatomiche* (de Ceglia 2005); di Ferrara, con i preparati in cera per le esercitazioni ostetriche; di Pavia e di Milano; fino ad arrivare alla tradizione della scuola ceroplastica siciliana, in cui rientra anche Salerno. Questa scuola ha inizio con Giovanni e Jacopo Matinati alla fine del XV secolo, seguiti da un lungo elenco di artisti per tutto il XVI, XVII e XVIII secolo, arrivando a Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701), le cui cere sono conservate al Museo di Storia Naturale La Specola dell'Università di Firenze (cfr. Gerbino 2013, pp. 6-29, 223-228). Contemporaneo di Salerno è stato Paolo Graffeo, di cui ricordiamo le statue osteografiche, andate purtroppo perdute.

Le *Macchine anatomiche* di Salerno mostrano una complessa e delicata rete di arterie, vene e capillari di diverso spessore, colore e lunghezza. Nel 2007 Lucia Dacome e Renata Peters hanno dimostrato che il sistema circolatorio delle *Macchine anatomiche* è costituito da fili di ferro e da un tipo speciale di cera. Le ossa sono tenute insieme da perni, chiodi e fili metallici. Entrambe le figure contengono la maggior parte delle ossa presenti nel corpo umano, ma molte non sono nella giusta posizione. I teschi sono stati segati e cerniere su entrambi i lati consentono di poterli aprire e vedere all'interno, dove è presente una complessa rete di vasi sanguigni. L'aspetto dell'utero suggerisce che la donna potrebbe essere morta durante o dopo il parto; e in uno studio coordinato nel 2013 da Matteo Della Monica si è appurato che i modelli contengono diverse anomalie cardiovascolari, dovute probabilmente a una conoscenza incompleta del sistema anatomico.

Le *Macchine*, che non a caso erano state poste nella sala della Fenice, uccello legato al mito della resurrezione, rappresentano l'immobilità perenne della morte. A quel tempo, d'altronde, discutendo sulla fine della vita, si cercava di comprendere se essa fosse «un processo di disaggregazione della macchina corporea» (Donato 2014, p. 205), come suggerito dal meccanicismo, o una «perdita di un'essenza materiale e principio immateriale che è la vita/anima», come ritenuto nel vitalismo (ivi, p. 207). Di Sangro, studioso eclettico, attraverso le sue invenzioni e le sue ricerche, come quelle sulla palingenesi, e le opere presenti nella Cappella, affronta i temi della morte e della resurrezione. Inserendosi in questo grande e complesso dibattito, egli forse provò a sua volta a capire – finanche tramite lo studio delle *Macchine anatomiche* – se la morte fosse un processo o un evento istantaneo; e se quindi fosse possibile rianimare o far rinascere la macchina del corpo umano: proprio come una fenice.

Bibliografia essenziale sull'opera

De Gregorio e Russo Giuseppe, *Epistola de notatu dignis Regalis Panh. Medicorum Academia*, in *Opuscoli di autori siciliani*, VII, Palermo, per Pietro Bentivenga, 1762, pp. XIII-XVIII, 237-250, in particolare pp. XVI, 246.

Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1769, pp. 21-24.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro

principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatrice provvisoria A.162, c. 60r.

Sasso Camillo Napoleone, *Napoli monumentale ossia storia dei monumenti di Napoli...*, Napoli 1856, pp. 195-200, in particolare p. 200.

Colonna di Stigliano Fabio, *La Cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, 8, pp. 116-121, in particolare p. 121.

Fantoni Donato Andrea, *Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo 1977, p. 51.

Dacome Lucia, Peters Renata, *Fabricating the body: The anatomical machines of the Prince of Sansevero*, in *Objects Specialty Group post-prints*, XIV, a cura di Virginia Greene, Patricia Griffin e Christine Del Re, Washington 2007, pp. 161-177.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 36-37, docc. 68-71.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 61-62, 95-96.

Della Monica Matteo et al., *Science, Art, and Mistery in the Statues and in the Anatomical Machines of the Prince of Sansevero: The Masterpieces of the «Sansevero Chapel»*, in «American Journal of Medical Genetics», 161 A (11), 2013, pp. 2920-2929.

de Ceglia Francesco Paolo, *The Fantastic Anatomy of Raimondo de Sangro, Prince of Sansevero*, in «Medicina nei secoli», XXXII, 2020, 2, pp. 657-678.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 201-203, 239, 241-242.

Papa Veronica, Esposito Carla, Galassi Francesco M., Varotto Elena, *Le Macchine anatomiche della Cappella Sansevero: considerazioni storiche e paleopatologiche*, in «Acta Palaeomedica. International Journal of Palaeomedicine», 2021, n. 1, pp. 29-37.

Del Pizzo Silvio, Di Ciaccio Fabiana, Gaglione Salvatore, Galassi Francesco M., Papa Veronica, Varotto Elena, *The 3D Reconstruction of the Sansevero Chapel Anatomical Machines: a Geomatic Challenge*, in «The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», XLVIII-2/W4-2024, pp. 173-179.

Bibliografia di confronto

Pitrè Giuseppe, *Della vita e delle opere di Giovanni Gorgone*, Palermo 1868, pp. 7, 53, 59.

Gregorio Tolosa da Napoli, *Insedimenti cappuccini in Napoli e Terra di Lavoro nel '500...*, a cura di Pietro Zarrella, Napoli 1999, p. 103.

de Ceglia Francesco Paolo, *Sventrare Venere e scorticare Marsia. Corpo femminile e corpo maschile nelle cere anatomiche della Specola fiorentina*, in *La stella nova. Atti del III convegno annuale sulla Comunicazione della Scienza*, a cura di Nico Pitrelli e Giancarlo Sturloni, Milano 2005, pp. 69-76.

Macci Fazio, *Museo Cappella Sansevero*, Napoli 2006, p. 27.

De Renzi Silvia, *Medical competence, anatomy, and the polity in seventeenth-century Rome*, in «Renaissance Studies», XXI, 2007, 4, pp. 551-567.

Piedimonte Antonio Emanuele, *Raimondo di Sangro principe di Sansevero. La vita, le invenzioni, le opere, i libri, le leggende, i misteri, la Cappella*, Napoli 2012, p. 43.

Gerbino Filippo Maria, *Civiltà plastica tra arte e manufatto. La Ceroplastica in Sicilia tra '700 e '800*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea in Sicilia, XXIV ciclo, a.a. 2012-2013, in particolare pp. 6-29, 223-228, in rete: www.iris.unipa.it.

Donato Maria Pia, *La morte repentina, tra dubbi diagnostici e speranze di rianimazione (secc. XVII-XVIII)*, in *Storia della definizione di morte*, a cura di Francesco Paolo de Ceglia, Milano 2014, pp. 199-214.

Bresadola Marco, Capitani Silvano, *La ceroplastica anatomica del Settecento. Racconto di una mostra*, in «I castelli di Yale online», V, 2017, 2, pp. 399-407, in rete: www.cyonline.unife.it.

di Sangro Raimondo, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation*, introduzione, note e appendice a cura di Leen Spruit, Napoli 2018, in particolare p. 32.

Ritratto di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero, *Francesco De Mura*

Cat. 30. Ritratto di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero

Artista	Francesco De Mura (Napoli, 1696 - ivi, 1782)
Titolo dell'opera	Ritratto di Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero
Tecnica	olio
Materia	tela
Datazione	1750 circa
Dimensioni	91 (a) x 73 (l) cm
Collocazione	Cappella Sansevero, sacrestia

Autore della scheda: Augusto Russo

Di formato ovale, questo bel ritratto, passato sul mercato antiquario spagnolo e proveniente da una collezione privata di Madrid, dove pare fosse già accompagnato da un'attribuzione a Francesco De Mura, è stato pubblicato per la prima volta in anni abbastanza recenti, con quella stessa attribuzione, che sembra in effetti inattaccabile, e soprattutto con una impegnativa e affascinante proposta d'identificazione del modello: Raimondo di Sangro, settimo principe di Sansevero (Katia Fiorentino, in *Ritorno al Barocco* 2009, p. 308, n. 1.170). Sin allora lo si designava semplicemente come un cavaliere dell'Ordine di San Gennaro, per il manto mostrato dal modello. Il passaggio dell'opera sul mercato antiquario napoletano (Galleria Porcini) ha quindi dato occasione a un'efficace presentazione di quest'episodio di De Mura ritrattista, ben sostenuta anche dai confronti (Giuseppe Porzio, in *Antichi maestri a Napoli* 2019, pp. 80-87, n. 9). Considerando l'effigiato, infine, appare quanto mai sensata, anzi relativamente sensazionale, la recente acquisizione della tela al Museo Cappella Sansevero da parte dell'attuale proprietà.

Tale riconoscimento, di cui non si ha ragione di dubitare, è motivato da osservazioni essenzialmente concernenti la fisionomia di Raimondo come la si conosce da immagini certe di lui. Un paio in sostanza i ritratti di riferimento. Il primo, databile al 1747-1750, è a sua volta noto dal disegno e dall'incisione che Ferdinando Vacca trasse da un modello pittorico di Carlo Amalfi, perduto o non ancor rintracciato (cfr. Fabrizio Masucci, in *I nostri omaggi* 2010, pp. 69-70, n. 14, che segnala un'altra, simile incisione settecentesca, di Carlo Gregori, nella raccolta di stampe Achille Bertarelli): un ritratto improntato alla moda nobiliare e cavalleresca del tempo, con richiami alla carriera militare, e dove il soggetto appare con aspetto giovane (o giovanile). Il secondo, più famoso, è il ritratto, sempre di Amalfi, eseguito su rame per

il monumento sepolcrale del Principe nel sacello di famiglia, dove tuttora si conserva, sia pur in malo modo. L'erezione del monumento risale probabilmente al 1759, o avvenne poco dopo (cfr. la [scheda 24](#)): l'effigie è quella di un uomo ormai maturo, di cui si sono rilevati l'impostazione naturalistica e il tentativo d'indagine psicologica (cfr. almeno Picone 1959, pp. 98-99; Aiello 1989, pp. 79-81).

Va poi considerato il ricordo del nobiluomo nelle parole di Antonio Genovesi, che lo conobbe bene e lo descrisse nella propria *Autobiografia*: «Questo signore è di corta statura, di gran capo, di bello e gioviale aspetto: filosofo di spirito [...]: di amabilissimo e dolcissimo costume: studioso e ritirato: amante la conversazione d'uomini di lettere» (citato in Imbruglia 2017).

Bisogna ammettere che in questa sorta di 'sfortuna' iconografica – tale almeno se rapportata a un personaggio del calibro e della fama di Raimondo – il ritratto di De Mura rappresenti un apporto notevole, un netto salto di qualità, per il livello del dipinto, ovvero, più in generale, per il nome dell'autore: il Principe, che per la pittura decorativa ebbe perlopiù a disposizione Francesco Maria Russo (e Francesco Celebrano), e che per i ritratti, come ricordato, contava su Amalfi, riusciva così almeno in una circostanza a servirsi del maestro napoletano di vertice alla metà del Settecento, chiamato a lavorare dai maggiori ordini religiosi, dalle corti reali, anche fuori di patria, e da una quantità di privati. Resta singolare, tuttavia, che di questo ritratto paia non trovarsi esplicita traccia nella documentazione d'archivio a oggi disponibile su Raimondo, nemmeno nell'inventario dei beni redatto alla sua morte nel 1771 (cfr. la trascrizione in Attanasio 2011, pp. 115-162).

Per sensibilità ritrattistica e punto di stile, l'effigie in esame è stata accostata a uno dei ritratti di De Mura più riusciti e noti nel panorama internazionale, quello del conte James Joseph O'Mahoney, conservato nel Fitzwilliam Museum di Cambridge (Giuseppe Porzio, in *Antichi maestri a Napoli* 2019, pp. 82-83; sul dipinto cfr. Rosenberg 1982, p. 90; *In the Lights of Naples* 2016, pp. 150-151, n. 25). Il ritratto del Mahoney, databile al 1747-1748, ha come *pendant* quello di sua moglie, lady Anne Clifford, dipinto in quello stesso tempo a Napoli da Pierre Subleyras (che perlopiù operava a Roma) e oggi conservato nel Musée des Beaux-Arts di Caen (Debaisieux 2000, pp. 142-144, n. 84): la congiuntura fa pensare a una conoscenza diretta tra i due artisti, pressoché coetanei, ed è di supporto a una valutazione dell'interesse di De Mura per le tendenze di certa pittura francese e romana dei decenni centrali del secolo, interesse di per sé riscontrabile nelle sue soluzioni di crescente lucore e nettezza di forme (cfr. Spinosa 1993, p. 160).

Il contributo di De Mura nel genere va compreso tra l'eredità del suo maestro Francesco Solimena (il cui catalogo di ritratti è stato di recente sistemato: Nicola Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, pp. 540-570, nn. 266-297) e l'interpretazione autonoma e aggiornata cui egli pervenne nella maturità, anche per effetto degli stimoli su accennati. Naturalmente il soggiorno a Torino nel 1741-1743, in un ambiente dove molte esperienze s'incontravano, e che permise a De Mura un allargamento di cultura, dovè avere conseguenze pure sulla ritrattistica. E in effetti è a questa fase più avanzata che si deve avvicinare il ritratto di Raimondo di Sangro, per il quale pare verosimile una datazione intorno al 1750.

Il Principe di Sansevero fu colonnello del Reggimento provinciale di Capitanata al servizio di Carlo di Borbone, e il suo nome è legato soprattutto alla battaglia di Velletri (1744), decisiva per le sorti del Regno. A mezza figura, il modello, che posa di tre quarti, in abbigliamento marziale, indossa l'armatura da parata e reca altri segni del suo *status*. Si celebra l'uomo d'armi, ma non un condottiero severo o segnato dai campi di battaglia. Il fasto è sciolto in una formula brillante e non paludata. Vediamo un'effigie aulica, ufficiale, ma tutt'altro che grave: casomai sveltita nella gestualità, che vibra nella mano sinistra, e nello sguardo, assai vivo, luccicante di pensieri, e con un che persino di accostevole, mentre sulla bocca è disegnato un cenno di sorriso. In un'ambientazione indefinita, le superfici metalliche e le stoffe, il pelame d'ermellino, si evidenziano con resa mimetica e insieme raffinata. Quasi per un residuo decorativo, ovvero per un ideale alito di vento, i contorni della massa dell'effigiato appaiono

leggermente scomposti, mossi, nell'abito e negli accessori.

La vicenda del pezzo qui discusso dimostra il margine di accrescimento di cui è ancora suscettibile tale settore di produzione per De Mura: ne occorrerebbe, del resto, una catalogazione che dia conto delle singole occasioni, come dello svolgimento complessivo, in un'ottica italiana ed europea.

Bibliografia essenziale sull'opera

Katia Fiorentino, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa (Napoli, sedi varie, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), I, Napoli 2009, p. 308, n. 1.170.

I nostri omaggi, Principe!, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Masucci (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 23 aprile - 18 luglio 2010), Napoli 2010, pp. 69-70, n. 14.

Antichi maestri a Napoli. Dipinti del Sei e Settecento, progetto editoriale e selezione dei dipinti di Dario e Vincenzo Porcini, catalogo e testi a cura di Giuseppe Porzio, Napoli 2019, pp. 80-87, n. 9.

Bibliografia di confronto

Picone Marina, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959, pp. 98-99.

Rosenberg Pierre, *Tre note napoletane*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di Cesare De Seta, Roma-Bari 1982, pp. 79-94, in particolare p. 90.

Aiello Immacolata, *Carlo Amalfi, pittore del '700*, Sorrento 1989, pp. 79-81.

Spinosa Nicola, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993, p. 160.

Debaisieux Françoise, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures françaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 2000, pp. 142-144, n. 84.

Attanasio Sergio, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, pp. 115-162.

In the Light of Naples. The Art of Francesco De Mura, catalogo della mostra a cura di Arthur R. Blumenthal (Winter Park [Florida], George D. and Harriet W. Cornell Fine Arts Museum, 17 settembre - 18 dicembre 2016; Madison, Chazen Museum of Art, 20 gennaio - 2 aprile 2017; Poughkeepsie [New York], Frances Lehman Loeb Art Center, 21 aprile - 2 luglio 2017), London 2016, pp. 150-151, n. 25.

Imbruglia Girolamo, *Sangro, Raimondo di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma 2017, pp. 221-225, e in rete: www.treccani.it/biografico.

Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli, a cura di Nicola Spinosa, I, Roma 2018, pp. 540-570, nn. 266-297.

Madonna col Bambino, *Giuseppe Pesce (o Pesci)*

Cat. 31. Madonna col Bambino

Artista	Giuseppe Pesce (o Pesci)
Titolo dell'opera	Madonna col Bambino
Tecnica	cere colorate a tempera
Materia	carta incollata su tela
Datazione	1757

Dimensioni 75 (a) x 61 (l) cm
Collocazione Cappella Sansevero, sacrestia

Autore della scheda: Augusto Russo

Ricordata più di trent'anni fa in relazione alla tecnica pittorica messa a punto da Raimondo di Sangro con cera diluibile in acqua per il mescolamento dei colori (de Sangro 1991, pp. 67-68), l'opera è stata acquisita al Museo Cappella Sansevero dall'attuale proprietà nel 2005: e si è trattato come di un ritorno a casa (Fabrizio Masucci, in *I nostri omaggi* 2010, pp. 34-36, n. 6).

A onta del soggetto e della composizione affatto usuali, questa *Madonna col Bambino* è un documento singolare ed eloquente del particolare contesto in cui prese forma, in relazione agli aspetti congiunti della committenza e della materialità del manufatto (uno studio completo si deve a Cerasuolo 2019). Il nome dell'autore e la data d'esecuzione sono nel retro: «GIUSEPPE PESCE ROMANO DIPINSE / NELL'AN[NO] 1757». Il dipinto fu voluto da Raimondo di Sangro, che ne fece omaggio a Carlo di Borbone, da lui servito come uomo d'armi e di corte. Parimenti nel retro, infatti, si trova la lunga scritta dedicatoria, che si distingue inoltre per la dichiarazione e il primato dell'invenzione, da parte del Principe di Sansevero, della tecnica pittorica fatta adottare all'artista: «ALL'AUGUSTISSIMO CARLO / RE DELLE DUE SICILIE E DI GERUSALEMME / INFANTE DI SPAGNA / DUCA DI PARMA E PIACENZA / GRAN PRINCIPE EREDITARIO DI TOSCANA / INCLITO PROTETTORE DELLE BELLE ARTI / SUO SIGNORE / RAIMONDO DI SANGRO / PRINCIPE DI S. SEVERO / PRIMO INVENTORE / DELLA DIPINTURA COLLE CERE COLORATE / A TEMPERA / QUESTO PRIMO SAGGIO / DONA DEDICA E CONSAGRA».

Ciò ha permesso d'identificare il quadro in esame con quello che, in una fonte coeva e molto vicina a Raimondo, si ricorda allora custodito negli appartamenti reali e si dice «dipinto con cere colorate d'una maniera molto più bella di quella già ritrovata dal Conte di Caylus di Parigi» (*Breve nota* 1766, p. 24). Nella stessa fonte, poi, è riferito che a casa Di Sangro si conservavano vari saggi di tale tecnica: il Principe, partendo dall'uso antico, avrebbe ridotto il metodo a maggior perfezione, e come esempio vengono menzionati alcuni quadretti che così eseguiti avevano la raffinatezza propria delle miniature. Nel 1758 Raimondo replicò l'esperienza, facendo eseguire al medesimo pittore una *Sacra Famiglia* a encausto, secondo la propria invenzione, per farne dono stavolta alla regina imperatrice Maria Teresa d'Austria: questo secondo quadro, peraltro irreperibile, presentava anch'esso nel retro la dedica del committente e la firma dell'artista con la data, com'è registrato nell'inventario della Galleria del Belvedere a Vienna nel 1781 (de Mechel 1784, p. 145, n. 17; cfr. Attanasio 2011, p. 63, nota 29; Cerasuolo 2019).

Il riferimento al Caylus, autore del *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* (1755), dà il segnale dell'aggiornamento internazionale e della larghezza delle conoscenze di Raimondo in materia, e quindi della sua tempestiva partecipazione più o meno diretta alla discussione e alla sperimentazione che in quel momento si svolgevano in Europa sull'affascinante tema della pittura a encausto, le cui eccezionali caratteristiche interessavano una platea di antiquari, intellettuali, conoscitori e artisti. Sappiamo che Raimondo aveva nella sua biblioteca i volumi dell'*Encyclopédie*, con un'aggiornata definizione alla voce *encaustique* (1755), e anche una copia del *Mémoire* del Caylus (Fabrizio Masucci e Leen Spruit, in *Raimondo di Sangro* 2020, pp. 319, 357).

Come si sa, la competenza e la pratica del Principe al riguardo sono testimoniate da viaggiatori e scrittori del tempo. L'abbé Richard (1766, p. 199) scrive che Raimondo aveva «le secret de la peinture encaustique» e affermava di non aver contratto alcun debito con gli artisti francesi: di aver anzi conquistato quel segreto solo attraverso le proprie ricerche e di averne persino spiegato i procedimenti allo stesso Caylus. L'astronomo Lalande (1769, p. 244) descrive presso il Sansevero un quadro realizzato «avec le cire colorée et privée de son huile», che gli parve «au-dessus des encaustiques qu'on a faits à Paris d'après M. le comte de Caylus». Occorre tener

presente, del resto, che al centro del dibattito in clima illuministico era, non meno del segreto stesso della ricreazione di quella tecnica, la liceità di mantenerlo o meno pubblicamente.

Docile nell'assecondare i *desiderata* di Raimondo, Giuseppe Pesce (o Pesci), il cui catalogo al momento risulta esiguo, anche per sfortune materiali, non fu artista di primo piano. Con ogni verosimiglianza, egli era figlio del più noto pittore Girolamo, che, scolaro di Carlo Maratti (1625-1713) e poi di Francesco Trevisani (1656-1746), fu attivo a Roma e nel Lazio perlopiù in commesse sacre, ed ebbe una discreta fortuna anche all'estero (su di lui: Randolfi 2015). Nato nel 1710, Giuseppe era ancora a Roma nel 1750, abitando nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina (Pampalone 2004, p. 44; Eadem 2013, p. 202).

L'attività giovanile nell'Urbe è pressoché ignota, anche se in una guida gli è attribuita la decorazione della volta della sacrestia nella chiesa dei Santi Claudio e Andrea dei Borgognoni (*Roma antica e moderna* 1750, p. 257; per un primo approfondimento della fase romana dell'artista cfr. ora Russo 2025). Si conoscono vari suoi dipinti in area marchigiana, in particolare a San Severino Marche, dove le fonti locali gli riferiscono, tra l'altro, la pala d'altare maggiore nel Duomo vecchio risalente al 1741-1742 (cfr. da ultimo Massimo Francucci, in *Pro Loco lombarde Pro Arte* 2021, pp. 121-128). Non si sa quando di preciso il pittore si trasferì a Napoli, dove gli sono riferiti dalla guidistica (Sigismondo 1788, pp. 132, 265) due sovrapporte a Santa Maria Donnaregina Nuova, non reperite, e due dipinti a olio nei coretti delle monache ai lati dell'altar maggiore di Santa Chiara, la cui decorazione andò distrutta nel 1943 durante la Seconda guerra mondiale. L'intervento a Santa Chiara è documentato al 1759 (Mormone 1959, p. 103).

I pochi dati d'archivio al momento noti su Pesce riguardano, non a caso, il suo rapporto col Principe di Sansevero. Un pagamento nel 1760 «per saldo di sue provisioni a tutto novembre 1759» indicherebbe che l'artista doveva riceverne una paga più o meno costante, lavorando alle sue dipendenze. Ma nel 1763 altri documenti testimoniano una lite tra i due: Pesce aveva fatto ricorso al re e accusava il committente di non averlo pagato secondo i patti, intendendo recuperare «19 mesate alla ragione di ducati 30 l'una per alcune pitture, pastelli e disegni», mentre Raimondo negava che esistessero accordi di tal sorta; la questione fu sistemata 'amichevolmente', fuori dai tribunali, con una liquidazione di duecento ducati al ricorrente (per i documenti: Nappi 2010, pp. 83-85, docc. 268-271). Nell'inventario dei beni del Principe, redatto alla sua morte (1771, c. 59v; cfr. Attanasio 2011, pp. 89, 127), sono menzionati come di Pesce due quadri raffiguranti *Venere* presso l'appartamento detto della Fenice a Palazzo Sansevero. Del 1765 è, infine, un pagamento relativo alla partecipazione del pittore alla decorazione, non conservata, di Palazzo Orsini di Gravina (Guida 2011, p. 366, doc. 75).

Stilisticamente la *Madonna col Bambino* del Museo Cappella Sansevero è improntata a un generico classicismo, in linea con la provenienza romana di Pesce e la cultura di suo padre. L'esame IR ha rivelato tracce di un disegno preparatorio accorto, e il colore risulta steso con diligenza e compattezza. D'altro canto, le pennellate un po' faticose non possono non addebitarsi anche all'insolito *medium*, che ostacola una fluida stesura del colore (Cerasuolo 2019).

Bibliografia essenziale sull'opera

Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli, [Napoli] 1766, p. 24.

de Sangro Oderisio, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991, pp. 67-68.

I nostri omaggi, Principe!, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Masucci (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 23 aprile - 18 luglio 2010), Napoli 2010, pp. 34-36, n. 6.

Cerasuolo Angela, *Raimondo di Sangro e le sperimentazioni sull'encausto in Europa: la Madonna con Bambino di Giuseppe Pesce donata a Carlo di Borbone*, in «Polygraphia», 1, 2019, pp. 85-105.

Russo Augusto, *Giuseppe Pesci: New Findings on a Little-Known Eighteenth-Century Painter and Draughtsman*, in «RIHA Journal», 0324, 24 June 2025, solo in rete: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.1.109016>

Bibliografia di confronto

Roma antica e moderna, o sia nuova descrizione di tutti gl'edificj antichi e moderni, tanto sagri quanto profani, della città di Roma, II, Roma, appresso Gregorio Roisecco, 1750, p. 257.

Richard Jérôme, *Description historique et critique de l'Italie...*, IV, Dijon-Paris, chez François Des Ventes et Michel Lambert, 1766, p. 199.

Lalande Joseph-Jérôme Le Français de, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766...*, VI, Venice-Paris, chez Desaint, 1769, p. 244.

Inventario de' beni rimasti nell'eredità del fu eccellentissimo don Raimondo di Sangro principe di Sansevero, Napoli, notaio Francesco de Maggio, 1771, copia del documento disponibile presso l'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia di Napoli, fondo d'Aquino di Caramanico, segnatrice provvisoria A.162, c. 59v.

de Mechel Chrétien, *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, Basel 1784, p. 145, n. 17.

Sigismondo Giuseppe, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, I, [Napoli,] presso i fratelli Terres, 1788, pp. 132, 265.

Mormone Raffaele, *Il rifacimento settecentesco nella chiesa di Santa Chiara a Napoli*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, III, Napoli 1959, p. 103.

Pampalone Antonella, *Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte. Rione Colonna*, in *Studi sul Settecento Romano. Artisti e artigiani a Roma, I, dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 2004, p. 44.

Nappi Eduardo, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 83-85, docc. 268-271.

Attanasio Sergio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011, p. 63, nota 29, pp. 89, 127.

Guida Gloria, *Il Palazzo Gravina: nuovi documenti*, in *Istituto Banco di Napoli-Fondazione. Quaderni dell'Archivio Storico 2009-2010*, Napoli 2011, pp. 345-380, in particolare p. 366, doc. 75.

Pampalone Antonella, *Parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Rione Colonna*, in *Studi sul Settecento Romano. Artisti e artigiani a Roma, III, dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 2013, pp. 202, 256, nota 658.

Randolfi Rita, *Pesci, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, in rete: www.treccani.it/biografico.

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di Fabrizio Masucci e Leen Spruit, Napoli 2020, pp. 319, 357.

Pro Loco lombarde Pro Arte, a cura di Pierluigi Moriconi, Comitato Regionale UNPLI Lombardia-APS, Restauri nelle Marche colpite dal sisma 2016, Milano 2021, pp. 121-128.

Russo Augusto, *Giuseppe Pesci: New Findings on a Little-Known Eighteenth-Century Painter and Draughtsman*, in «RIHA Journal», 0324, 24 June 2025, solo in rete: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.1.109016>

Autori

- Luigi Coiro
Luigi Coiro è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze umane e sociali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale. Ha conseguito la specializzazione all'Università degli Studi di Napoli Federico II e il dottorato di ricerca al Suor Orsola Benincasa. Studioso del Sei e Settecento meridionale, con particolare riguardo alla scultura e alla vicenda di Cosimo Fanzago, è stato collaboratore scientifico della Bibliotheca Hertziana – Istituto Max-Planck per la storia dell'arte e del CIRICE – Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea della Federico II per il progetto *Naples Digital Archive*.
- Gianluca Forgione
Gianluca Forgione è professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro all'Università degli Studi di Ferrara. Si è addottorato all'Università degli Studi di Napoli Federico II con una tesi sui Girolamini, pubblicata in volume nel 2020, e ha svolto attività di ricerca, tra gli altri, per la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, per la Fondazione Longhi e per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. I suoi interessi scientifici riguardano in particolare le relazioni artistiche tra Napoli, Roma e l'Emilia in Età barocca. Nel 2022 ha pubblicato uno studio sulla committenza artistica di Raimondo di Sangro (*I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*).
- Sabrina Iorio
Sabrina Iorio è consulente presso la Fondazione Banco di Napoli come archivista e umanista digitale, e collabora a progetti di ricerca, databasing e digitalizzazione con le Università degli Studi di Napoli Federico II e Suor Orsola Benincasa. Ha conseguito il suo dottorato di ricerca alla Federico II con una tesi su Giacomo Lazzari e l'arte marmoraria del primo Seicento a Napoli, concentrandosi in particolare sugli aspetti socio-economici legati al funzionamento delle botteghe e alle dinamiche proprie di alcuni dei maggiori cantieri barocchi della città.
- Eleonora Loiodice
Eleonora Loiodice ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Umanistici (Storia della Scienza) presso l'Università degli Studi di Bari, di cui è stata anche assegnista di ricerca. Nel 2020 ha ottenuto una borsa di ricerca dal Museo Cappella Sansevero e dall'Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli, e attualmente è docente di Storia e Filosofia nelle scuole superiori. Le sue ricerche si concentrano sulla storia del pensiero scientifico nei suoi rapporti con l'antropologia, la teologia e la mitologia comparata; in particolare è specialista del pensiero filosofico e scientifico in età moderna e contemporanea, nonché di storia e tecniche della comunicazione scientifica.
- Augusto Russo
Augusto Russo è ricercatore di Storia dell'arte moderna all'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha conseguito il dottorato di ricerca nel medesimo ateneo, ed è stato borsista della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. I suoi interessi di ricerca vertono sulla pittura e la scultura d'Età barocca, con particolare attenzione al contesto napoletano, alla personalità di Francesco De Mura e al genere del ritratto. Ha effettuato un soggiorno di ricerca presso il Courtauld Institute of Art di Londra (2023-24).
- Mariano Saggiomo
Mariano Saggiomo si è addottorato all'Università degli Studi di Napoli Federico II, occupandosi in particolare di arte napoletana in età moderna in riferimento al patronato laico dei luoghi di culto e al collezionismo sei e settecentesco. È docente a contratto di Storia dell'arte moderna nel medesimo ateneo, e borsista post-doc della Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per

la storia dell'arte. È attualmente in via di pubblicazione, per la collana digitale dell'Hertziana, la sua monografia *Memorie perdute. Chiese gentilizie napoletane tra tardo Medioevo ed Età moderna*.

Colophon

MUSEO CAPPELLA SANSEVERO

Catalogo scientifico digitale

© 2025 Museo Cappella Sansevero

a cura di: Gianluca Forgione

contributi di: Luigi Coiro, Gianluca Forgione, Sabrina Iorio, Eleonora Loiodice, Augusto Russo, Mariano Saggiomo

progettazione, sviluppo e crediti fotografici: Haltadefinizione S.r.l.

ISBN: DADEFINIRE

DOI: DADEFINIRE