ARTES

21

Collana diretta da Maria Concetta Di Natale

ARTES

Collana diretta da Maria Concetta Di Natale

- 1 Museo Dell'università. Dalla Pinacoteca Della Regia Università Di Palermo Alla Galleria Di Palazzo Abatellis, a cura di Gioacchino Barbera, Maria Concetta Di Natale
- 2 Simone Rambaldi, *La Gipsoteca del Dipartimento* Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Storia e Catalogo
- 3 Sergio Intorre, Coralli trapanesi nella collezione March
- 4 Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella, *Il tesoro di* Santa Venera ad Acireale
- 5 Cristina Costanzo, Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte
- 6 La Mostra d'Arte sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era, a cura di Maria Concetta Di Natale, Salvatore Anselmo, Maurizio Vitella
- 7 Albrecht Dürer, Passio Christi. La Grande Passione
- 8 Sergio Intorre, Beauty and Splendour.
- Le Arti Decorative siciliane nei diari
- dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo
- 9 Cristina Costanzo, L'archivio fotografico di Antonino Leto della Galleria Beatrice
- 10 Giulio Brevetti, La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento
- 11 Roberta Cruciata, Riflessi internazionali nell'oreficeria siciliana del XVIII e del XIX secolo – Un'inedita collezione privata
- 12 Eredità d'arte Palazzo Abatellis, a cura di Evelina De Castro
- 13 La fantasia e la storia. Sguardi sul Ritrato dal Medioevo al Contemporaneo, a cura di Giulio Brevetti
- 14 Giovanni De Simone. L'Arte oltre la Materia Ceramiche Disegni Dipinti, a cura di Maria Concetta Di Natale, Paolo Inglese, Sergio Intorre e Maurizio Sajeva
- 15 Sacra et Pretiosa Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale, a cura di Lina Bellanca, Maria Concetta Di Natale, Sergio Intorre, Maria Reginella
- 16 Mirko Vagnoni, *Epifanie del corpo in immagine dei re di Sicilia (1130-1266)*
- 17 Cristina Costanzo, Orizzonti di ceramica in Sicilia in epoca contemporanea. Vol. I. Carla Accardi, Pietro Consagra, Renato Guttuso
- 18 Palermo capitale del Regno. I Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei, a cura di Francesca Spatafora
- 19 Luisa Chifari, Ciro D'Arpa, Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia
- 20 Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro, a cura di Maria Concetta Di Natale, Marco Rosario Nobile, Giovanni Travagliato
- 21 Nadia Barrella, Per la storia del mobilio napoletano. Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole



In copertina: Napoli, Palazzo Reale di Caserta, *Particolare di arredo*, XVIII secolo.

Nadia Barrella

PER LA STORIA DEL MOBILIO NAPOLETANO

Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole





Per la storia del mobilio napoletano. Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole Nadia Barrella

ARTES

Collana diretta da Maria Concetta Di Natale

Comitato scientifico Ester Alba Pagán Maria Giulia Aurigemma Fabio Benzi Rosanna Cioffi Maria Concetta Di Natale Pablo González Tornel Mariny Guttilla Antonio Iacobini Sergio Intorre Francesco Federico Mancini Maria Grazia Messina

Pierfrancesco Palazzotto

Manuel Pérez Sánchez

Ornella Scognamiglio

Marina Righetti

Jesús Francisco Rivas Carmona

Massimiliano Rossi

Keith Sciberras

Alessandro Tomei

Maurizio Vitella

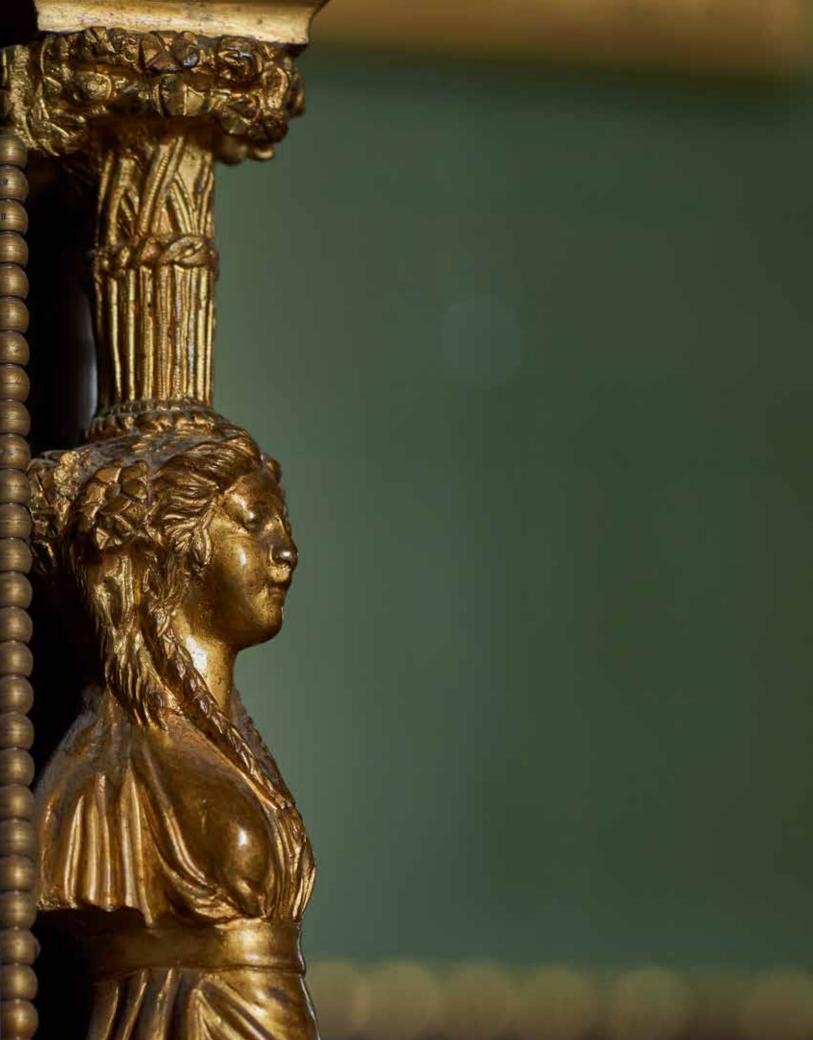
Alessandro Zuccari

Per la storia del mobilio napoletano. Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole / Nadia Barrella – Palermo : New digital frontiers, 2020.

Volume stampato grazie al contributo del Dipartimento di Lettere e Beni culturali dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

ISBN: 978-88-5509-171-8 (stampa)

ISBN: 978-88-5509-172-5 (online)



Premessa

Lo studio di Nadia Barrella nasce da una lungimirante attenzione da tempo rivolta ai musei di stampo ambientalistico, una tipologia museale che, fortemente trasformata dall'esperienza museografica italiana del secondo dopoguerra, ha avuto come esito non solo la perdita di preziose tracce della storia del museo italiano, ma anche la progressiva esclusione, dai percorsi espositivi di molte istituzioni, dei prodotti di arte applicata. È stata un'esclusione di non poco conto che ha gravato, sicuramente e a lungo, anche sugli studi degli stessi, in particolar modo nel Meridione d'Italia. Il volume rappresenta, inoltre, un'importante ricostruzione della ricerca condotta da Carlo Giovene di Girasole, finora mai affrontata, nonostante la portata che finalmente solo oggi, grazie a questo studio, può emergere. In questo contesto, per la puntuale e dettagliata ricerca scientifica dell'autrice, la figura di Giovene viene restituita agli studi non solo come allestitore di musei, ma anche come studioso attento ed aperto a stimoli nazionali e internazionali. Dal testo affiora pienamente l'impatto della sua azione sul nesso tra patrimonializzazione dei materiali e valorizzazione degli stessi, aspetto che viene qui volutamente privilegiato. Collezionista ed attento alle logiche del mercato dell'arte, Giovene acquista consapevolezza del valore della memoria e della ricerca come argine determinante alla dispersione del patrimonio storico-artistico ed alla speculazione di un mercato antiquariale che ben conosceva. È particolarmente significativo, inoltre, che questo processo di ripresa di attenzione per le arti applicate e soprattutto per gli arredi cada negli anni immediatamente successivi alla demanializzazione del patrimonio dei Savoia (Decreto 3 ottobre 1919), che comportò una notevole dispersione degli straordinari arredi delle Regge e delle Ville del re.

In quest'ottica appaiono evidenti l'importanza e l'utilità del lavoro di ricognizione svolto da Giovene, certamente capillare e supportato da un repertorio fotografico di straordinaria ampiezza.

La sua origine aristocratica, l'antichità della famiglia ed i rapporti sociali consentirono a Giovene di entrare nelle ricche case della nobiltà napoletana e di documentare un patrimonio di mobili e arredi che, proprio negli stessi anni e a seguito della grave crisi economica del dopoguerra, stava subendo un grave processo di dispersione per la vendita di intere raccolte ai grandi collezionisti stranieri ed ai musei americani.

Emergono anche la capacità di Giovene di leggere il fenomeno artistico e la sua scelta di lavorare, soprattutto su due secoli, il Seicento e il Settecento, che gli consentí di entrare in contatto con personaggi del calibro di Ugo Ojetti, Matteo Marangoni, Hermann Voss e tanti altri che avevano avviato il fondamentale processo di revisione dell'arte barocca. Tale scelta potrebbe sembrare forse in parte "opportunistica" se si pensa che Giovene riuscì a far parte come componente del Comitato generale della Mostra del Settecento Italiano a Venezia del 1929 e come collaboratore, per lo stesso evento, dell'Ufficio Direttivo per la sezione dei mobili e per le ceramiche. Appare, tuttavia, evidente la sua convinta ed esperta condivisione della qualità della civiltà figurativa del Seicento e del Settecento italiano. Lo accomuna a questi studiosi, tra l'altro, anche una notevole tendenza alla divulgazione e la volontà di non confinare l'arte solo alla cerchia ristretta degli specialisti, ma di raggiungere anche la gente comune.

Per la storia del mobilio napoletano Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole

Nel corso delle ricerche archivistiche che mi hanno portato a scoprire e ricostruire l'interessante e pressoché sconosciuta figura di Carlo Giovene di Girasole¹, collezionista e architetto napoletano cui si devono due splendidi musei campani², è emersa, tra le carte conservate presso l'archivio familiare³, la bozza di uno scritto dedicato alla storia del mobilio napoletano. Il testo è del 1926 ed è, probabilmente, la prima stesura di un ampio saggio che Giovene avrebbe voluto dedicare alla storia del mobilio napoletano e che, solo in parte e con molti tagli, pubblicò, qualche anno dopo, sulla rivista «Architettura e Arti decorative»⁴ privilegiando la storia e le immagini di mobili sei e settecenteschi. Corredato da un cospicuo numero di fotografie eseguite quasi tutte da Ferdinando Lembo⁵, il manoscritto sembra essere un primo tentativo di avviare una riflessione sul mobilio napoletano che, di fatto, almeno fino agli anni Settanta del Novecento soffrirà l'assenza di studi adeguati⁶. Il testo –immediatamente successivo all'apertura del Museo Correale⁷– è, molto probabilmente, l'esito delle riflessioni che Giovene effettuò, alla luce del vivace dibattito nazionale e internazionale, sulla conservazione delle arti applicate di un territorio, sulla necessità di "patrimonializzare" oggetti che rischiavano di andar dispersi nel vivace mercato antiquariale del tempo e sulla strategia di musealizzazione ad essi più adeguata. Lo pubblico per intero, in appendice a questo mio contributo, non solo perché penso possa ancora fornire -anche grazie al suo cospicuo apparato fotografico⁸ – spunti per la storia delle arti applicate napoletane ma, più in generale, perché consente uno "sguardo da Sud" sulla storia della valorizzazione delle stesse e aggiuntive considerazioni sulle scelte espositive

di stampo ambientalistico effettuate negli anni Venti che, credo, necessitino ancora di approfondimenti. L'interesse di Carlo Giovene per le arti decorative affonda le radici nel gesto collezionistico9 che lo porta a raccogliere, tra la fine del XIX secolo ed i primi vent'anni del Novecento, un'ampia quantità di maioliche, porcellane e mobili¹⁰ . Ho chiarito altrove¹¹ quanto il suo circondarsi di oggetti d'arte sia stato legato all'esigenza di restituire ruolo e prestigio sociale alla famiglia ma altrettanto certo è che quest'attenzione sia il risultato (trasformatosi in kunstwollen collezionistico) della piena condivisione del dibattito sulle arti applicate e sul disegno industriale che, avviato già nel secondo ottocento¹², era stato largamente ripreso, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, da quanti andavano sottolineando la necessità di maestranze specializzate per sostenere lo sviluppo economico del Paese¹³ guardando ancora alla possibilità di mantenere l'alta qualità delle lavorazioni tradizionali confrontandosi con le necessità della nascente industria.

Napoli era stata, soprattutto sul finire dell'Ottocento, uno dei centri principali di questo dibattito¹⁴ e la vicenda umana, formativa e professionale di Giovene s'incrocia molto spesso con i suoi protagonisti. Primo tra tutti, Giovanni Tesorone. Figlio di un collezionista di arti applicate e lui stesso grande "raccoglitore"¹⁵, direttore tecnico delle Officine ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli, imprenditore, promotore di eventi e storico della ceramica, Tesorone fu, negli anni che videro la formazione dell'architetto Giovene, tra i più accesi sostenitori di un dialogo nuovo tra arte e industria. Non ho alcuna possibilità di documentare

l'esistenza di rapporti personali tra Tesorone e Giovene ma molta parte degli appunti del nostro, conservati nell'archivio familiare, relativi al valore della ceramica e delle arti applicate o al possibile ruolo del Museo Artistico Industriale di Napoli per lo sviluppo delle industrie artistiche meridionali, lascia presupporre la conoscenza e la condivisione di molte delle battaglie intraprese da Tesorone¹⁶. Di non poca importanza, volendo ipotizzare possibili occasioni d'incontro tra i due, l'esser stati contemporaneamente a Torino per l'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna tenutasi nel 1902¹⁷. Giovene presenterà il progetto di una palazzina liberty realizzata a Napoli, Tesorone è tra i delegati nominati per la Commissione generale¹⁸ che ha il compito di selezionare gli espositori. Quest'ultimo, inoltre, appare molto legato a quel gruppo di uomini che, in maniera diversa ma convergente, spinge il dibattito sul patrimonio culturale verso nuovi obiettivi e lo salda, fortemente, al futuro della città di Napoli: penso ai giovani promotori della rivista «Napoli Nobilissima» e, soprattutto, al Presidente del Museo Artistico Industriale di Napoli e fondatore del museo che prese il suo nome, il Principe Gaetano Filangieri¹⁹. Tutti questi uomini operano per la riscoperta delle "arti e le industrie" delle province napoletane, effettuano ricerche archivistiche, aprono e incrementano musei, scrivono saggi di storia patria²⁰. Abbiamo pochissimi documenti circa i percorsi giovanili di studio di Giovene e sul suo gruppo sociale di riferimento (restano solo notizie sulla sua applicazione pratica nell'immenso cantiere del Risanamento); dovette, tuttavia, avere una qualche forma di rapporto con «Napoli Nobilissima» -che comunica un suo ritrovamento nel corso dei lavori di Risanamento²¹– e fu profondamente legato a Stefano Colonna di Paliano, direttore del Museo Filangieri dopo la morte del suo fondatore. Gli anni di formazione a noi noti, quelli come ingegnere-architetto (1888-1900 ca.) presso la Real Scuola di applicazione per ingegneri (in anni in cui comunque la "formazione oscilla tra curricula formativi fondati sugli aspetti artistici con impegni decorativi e corsi dalle caratteristiche prettamente tecnico-scientifiche"22), vedono la scuola partecipare all'ampio dibattito sulla città di Napoli, sulla sua decadenza economica, sull'assenza di condizioni esterne atte ad agevolare lo sviluppo dell'iniziativa capitalistica privata e, più in generale, alla riflessione sulla necessità di modificare il ruolo e le funzioni della formazione degli architetti e ingegneri che porta alla nascita, nella Scuola napoletana, di una sezione industriale e, nel 1902, all'istituzione di una Real commissione per l'incremento industriale di Napoli²³.

Agli stimoli locali -rapidamente sintetizzati- si uniscono, in età adulta, quelli nazionali e internazionali. Acquisita una notevole stabilità economica attraverso il suo lavoro di costruttore, Giovene si circonda di oggetti d'arte. Spazio d'azione del collezionista è soprattutto Firenze, in quegli anni luogo d'incontro per molta parte degli intellettuali e dei collezionisti europei e americani²⁴. Il capoluogo toscano è il suo mercato di riferimento, Demetrio Tolosani, il fondatore della rivista «L'Antiquario», uno dei suoi principali interlocutori. La passione collezionistica porta Giovene per musei ed esposizioni, la sua formazione culturale lo avvicina alle arti applicate, il suo lavoro da imprenditore ad un approccio pragmatico all'arte ed alla sua fruizione. Firenze, in questi anni, è "animata" dalle iniziative di Ugo Ojetti²⁵. Oltre che spazio di acquisti, la città e le manifestazioni in essa promosse, diventano un possibile modello cui guardare per contribuire, attraverso l'arte, alla rinascita di Napoli e più in generale del Mezzogiorno. I molteplici progetti del poliedrico giornalista e critico d'arte²⁶ e, soprattutto, il suo impegno per le arti applicate e la sua proposta di creare «Consigli regionali per le arti» con il compito specifico d'incentivare le arti tradizionali delle regioni, istituire mostre, musei, fondare scuole e metterle in contatto con le industrie²⁷ sono quasi sicuramente fonte d'ispirazione per molte iniziative del nostro²⁸ che recupera e tenta di riadattare, alla Napoli del "secolo breve", la "lezione" ottocentesca mirando, e non è cosa da poco, a trasferire i risultati dell'attenzione alle arti applicate dal campo letterario ed erudito a quello pratico dell'istituzione. Non posso escludere che l'interesse di Giovene per le arti applicate, inoltre, si sia ulteriormente rafforzato negli anni venti²⁹ quando, anche a seguito della politica fascista di supporto alle imprese artigiane, aumentano ovunque le azioni e le proposte in questo campo. Cito, solo come esempio, la Regia scuola ceramica di Faenza del 1925, l'istituzione, nel 1926, della Federazione autonoma degli artigiani d'Italia e nel 1927 la fondazione dell'ENAPI Ente per l'artigianato e le piccole imprese. Fra le tante strade possibili di partecipazione al dibattito e alla valorizzazione di questi prodotti, Giovene crede, come si diceva sopra, nella forma permanente del museo che immagina come "museo arredato" perché, dal suo punto di vista, più chiaro e accessibile a tutti³⁰. Dirigere i lavori di restauro e allestire il museo Correale di Sorrento è un'incredibile possibilità per dar concretezza alle sue aspirazioni. La collezione dei Correale (mobilio, maioliche, dipinti e altri oggetti d'arte applicata) più che l'esito di uno specifico kunstwollen collezionistico era nata dal convergere nella sorrentina Villa alla Rota dei preziosi arredi delle case napoletane di Alfredo e Pompeo. Nell'allestirla e farne museo, Giovene si orienta verso scelte espositive di tipo "ambientalistico" e individua -come elemento chiave del percorso- il mobilio facendone, contemporaneamente, oggetto di studio. Quanto abbiamo citato circa gli stimoli e le idee acquisite dal giovane architetto si concreta nel Correale. Il Museo Filangieri e le scelte fatte dal suo fondatore sono il più credibile riferimento napoletano e non solo per lo statuto del museo sorrentino esplicitamente ad esso ispirato³¹. Fulcro di una molteplicità di esigenze di cui non ultima la finalità encomiastica, il Museo Filangieri era stato il perno della progettualità per Napoli del suo fondatore che lo aveva immaginato a supporto all'attività formativa del Museo Artistico Industriale, luogo di esposizione dei materiali utili agli artisti-operai e centro della ricerca per le arti e le industrie³². Troppo vicino, anche cronologicamente, al progetto "visionario" di Gaetano Filangieri, Giovene non fu in grado di valutare pienamente la distanza dalla realtà napoletana che, di fatto, ha poi decretato il totale fallimento della creatura filangieriana. Crede sia, piuttosto, un percorso da seguire per il raffinato allestimento museale teso alla ricostruzione di antichi ambienti ed un modello per lo studio delle arti che aveva portato ai sei volumi di Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane pubblicati da Filangieri tra il 1884 ed il 1892. Nei volumi filangieriani si erano incrociati, per la prima volta, una straordinaria azione di ricognizione sulle fonti archivistiche esistenti

e il tentativo di individuare, definire e localizzare le "categorie" di artefici che, nel tempo, avevano dato forma al patrimonio culturale napoletano³³:

"In ciascuna categoria –si legge nell' *Indice* filangieriano che conclude i suoi *Documenti*– viene notato per prima il secolo cronologicamente, indi la città o il villaggio in cui nacquero gli artisti, poi i nomi di costoro anche disposti in ordine abbecedario, e gli anni dei loro periodi operativi, finalmente i richiami alle diverse pagine del testo. Così ognuno che verrà a riscontrare questi volumi, potrà di un solo sguardo conoscere quanti pittori o scultori o architetti, e quanti orafi, maestri nell'arte del tessere, armajuoli fonditori, organai, ceramici, legnajouli e via via, abbiano operato presso di noi e siano menzionati nel testo. A questo modo –continua– abbiamo cercato di prevedere e apprestare quel lavoro di sintesi, di critica e di ragionamento storico, che altri farà su i documenti da noi raccolti" 34.

Occorreva quindi apprestare il "lavoro di sintesi, di ragionamento storico". Avevano cominciato a farlo gli appassionati ricercatori della Società Napoletana di Storia Patria anche, e soprattutto, attraverso la rivista «Napoli Nobilissima». Per maioliche, vetri, presepe, oreficeria, porcellane ed altri oggetti d'uso quotidiano viene avviato, a partire dal 1892, un prezioso lavoro di recupero di documenti, di artisti, di luoghi che trova spazio nelle pagine della preziosa rivista³⁵ o nel più ampio e specialistico «Archivio Storico per le province napoletane»³⁶. Si segnalano collezioni pubbliche e private degne di nota, si avvia, in poche parole, quel processo di valorizzazione che, a lungo, era stato dedicato solo alle pitture e alle sculture favorendone, anche attraverso le esposizioni museali, conoscenza e conservazione³⁷.

Dai lavori e dagli scavi archivistici promossi da Filangieri erano emersi anche "falegnami, maestri intagliatori di legno, legnaiuoli e squadratori di quadri, indoratori sopra legno, stipettai, scrignarii, carpentieri, maestri lignarii, intarsiatori, fabbri-lignarii, tornieri" ma proprio il mobilio era rimasto, sostanzialmente, fuori dalle indagini dei ricercatori napoletani pur essendo chiara la consapevolezza che il mobile fosse una delle espressioni più tangibili della società e del costume di un'epoca. Su «Napoli Nobilissima», fra

il 1900 ed 1901, Antonino Maresca di Serracapriola aveva, in realtà, pubblicato gli esiti di una un'ampia ricognizione sulle antiche porte di Napoli³⁹. Giovene utilizzerà molti dei materiali descritti da Maresca che copre il suo stesso arco cronologico (dal medioevo e dalle grandi cattedrali gotiche napoletane fino al XIX secolo) ma le porte in legno, attentamente descritte e di cui si segnala quasi sempre anche il pessimo stato di conservazione, entrano in una descrizione complessiva che prevede, per Maresca, lo studio dell'ingresso agli edifici (porte e portali) ed una più ampia riflessione sulle caratteristiche generali della tipologia architettonica esaminata. Per Carlo Giovene, invece, il "legno" è soprattutto il materiale per costruire arredi ed è alla casa, allo spazio arredato, che lui guarda con maggiore interesse. E' da notare che, negli anni della redazione del manoscritto, Gustavo Giovannoni sta teorizzando la figura "dell'architetto integrale" che porterà, negli anni trenta, alla proposta d'inserire nell'ordinamento didattico della scuola di Architettura di Roma insegnamenti come Arredamento e decorazioni d'interni e Arredamento degli ambienti. Giovene guarda a Giovannoni per le sue teorie sul restauro ed è documentata una corrispondenza tra i due dalla quale emerge la piena condivisione delle metodologie d'intervento sui monumenti antichi. Non credo sia un caso che gli scritti di Giovene dedicati alla "mobilia" seicentesca e settecentesca abbiano trovato posto proprio nelle pagine della rivista «Architettura e arti decorative» 40 fondata dallo stesso Giovannoni con Marcello Piacentini. L'orientamento al mobile appare, tuttavia, molto legato anche alla lezione di Ojetti. Quest'ultimo, sin dal 1919, propone di utilizzare gli arredi dei Palazzi Reali passati al demanio come spazi per un possibile museo del mobilio⁴¹. Nel 1922, dalle pagine di «Dedalo», Ojetti torna sull'argomento e suggerisce "la convenienza, anzi l'urgente necessità dell'istituzione di questi musei, che solo l'Italia, tranne qualche sezione di raccolte municipali, non possiede. [...] Nessuno –ricorda Ojetti– parla più di quelle adunazioni di mobili d'alto stile che dovrebbero esser fatte nei varii palazzi e dovrebbero testimoniare degli sforzi che le generazioni passate han compiuto per conferire dignità d'arte agli oggetti partecipi della lor vita di tutti i giorni; e, se è possibile offrire alla generazione presente e a quelle future, non troppo sorde, esempi senza numero ed incitamento costante". "Ciascuna regione –precisa Ojetti– potrebbe infatti riunire e più opportunamente sistemare e salvaguardare il meglio di quel che possiede negli ambienti suoi migliori. D'altra parte -ed è molto interessante questa riflessione conclusiva cui sicuramente guarderà Giovene (nda)- nessuno concepisce i Musei di mobili come un accumulamento catalogato di oggetti o come un magazzino da antiquario, ma tutti sono d'accordo nel voler dar loro la forma d'ammobiliamento in atto di appartamenti principeschi o almeno signorili"42. Giovene sposa pienamente questa ipotesi e la propone, nel 1920, proprio per il Palazzo Reale⁴³ di Napoli. Fallito questo tentativo, opera in tal senso a Sorrento dove l'elegante sede settecentesca e il suo raffinato gusto di conoscitore lo aiutano a creare sale di estrema eleganza e coerenza stilistica che evitano il rischio di un "accumulamento catalogato". Affinché il Correale possa essere, oltre che spazio di memoria di antichi patrizi sorrentini, anche il "Museo del mobilio regionale" occorre tuttavia colmare i "vuoti" di conoscenza che limitano il concreto apprezzamento della potenzialità estetica degli oggetti predominanti nel percorso e la loro corretta esplicazione nell'allestimento del museo. Una parte della produzione italiana di mobili poteva godere di studi e pubblicazioni: Von Bode -sicuro riferimento di Giovene anche per le scelte di ambientazione dei suoi musei- aveva pubblicato, nel 1920, il suo Italienische Hausmöbel der Renaissance⁴⁴, e diversi altri studiosi italiani (Pietro Toesca e Mario Tinti ad esempio) stavano avviando una rilettura della produzione italiana orientata prevalentemente all'Italia centro-settentrionale. Un'ampia rassegna di studi sul mobilio era apparsa soprattutto su «Dedalo» la rivista di Ojetti che, a partire dagli anni venti, ospita scritti di Vincenzi, Arata, Grosso, Ravà, Morazzoni⁴⁵ (solo per citarne alcuni) che consentono, anche grazie al corredo d'immagini, la conoscenza di produzioni locali e la diffusione di un ampio repertorio di modelli. Negli scritti citati e nei numerosi articoli di «Dedalo», la storia del mobile tuttavia non sfiora mai i confini meridionali. Giovene si assume l'onere di scriverla.

Come si diceva all'inizio, parte di questa storia, trova posto nelle pagine della rivista «Architettura e arti decorative». L'arco cronologico coperto dai fogli conservati nell'archivio familiare è però molto diverso da quello dei due articoli dati alle stampe che vengono limitati al Seicento ed al Settecento. Il manoscritto individua infatti un significativo punto di partenza nella produzione monastica del XII secolo e, mirando ad una prima ricostruzione della "storia completa dell'arte del mobile nel mezzogiorno d'Italia", giunge fino all'eclettismo tardo-ottocentesco. La riduzione per la stampa fu, probabilmente, suggerita dalla redazione della rivista e dall'interesse prevalente per il barocco e il rococò di lì a poco protagonisti della grande mostra veneziana dedicata al Settecento. Viene in tal modo a cadere, non è cosa di poco conto, la chiara volontà, espressa nel testo inedito, di segnalare la qualità della produzione locale, la sua capacità d'innovarsi nel tempo, la necessità di trovare, nel Novecento, nuove "scintille" d'innovazione. Seguendo in parte indicazioni bibliografiche, in parte gli esiti dei suoi percorsi personali di ricerca fatta anche di scavo archivistico, Giovene realizza -ed è questo il contributo più interessante dello scrittouna prima mappatura dei luoghi e degli oggetti su cui basa il racconto della sua "storia completa". Pur aprendosi a spazi extraurbani (Montecassino, Montevergine) gran parte della sua ricognizione è napoletana. Chiese, monasteri, musei, ma anche, grazie al suo rango (è un duca), le splendide case private dei patrizi napoletani sono attentamente visitate e quanto vi si conserva dell'opera "de' legnaiuoli e mobilieri" che operarono nella "regione campana" è accuratamente schedato. Il racconto è ampiamente supportato da immagini. Nel manoscritto, il riferimento è a 130 fotografie. Nei faldoni del suo archivio se ne conserva la maggior parte, sul retro di ciascuna foto appare, accanto alla collocazione, una rapida descrizione ed una possibile datazione del pezzo (ad esempio "Napoli. Divano e sedia in bianco e oro. Primo passaggio dal barocco al neoclassico verso il 1770. Proprietà privata"). Non sono semplicemente le didascalie per l'articolo, sembrano, piuttosto, una sorta d' "inventariazione ragionata" di quanto, citato da fonti documentarie o da bibliografia, è ancora "disponibile" e, possibilmente, da salvaguardare.

Scrivere la storia del mobilio si rivela da subito un'impresa tutt'altro che facile. Le scarne "testimonianze" di una lunga tradizione locale sono quelle sfuggite all'attivissimo "commercio antiquario, durato, senza controllo, per cinquantanni e più, [che] ha dispersi per tutta Europa i campioni più belli, tacendone o falsandone la origine, secondo la convenienza commerciale del momento". Non è riportata nel manoscritto (privo di alcuni fogli finali) ma si ritrova nella nota conclusiva del secondo articolo, la seguente osservazione : "E' ormai già difficile rinvenire buoni esemplari e sarebbe indispensabile che gli uffici competenti provocassero l'acquisto di quei pochi che ancora si presentano all'esportazione".

La ricerca, la documentazione fotografica che Giovene raccoglie e la pubblicazione dei risultati possono contribuire a creare un argine significativo a questa dispersione ed offrire "rari campioni di mobili rimasti nella regione, [che] restano sempre, a provare la genialità, il gusto, l'abilità di mano degli artefici meridionali e a definire i caratteri dell'arte loro, le opere di natura stabile, come cori di chiese, armadi di sacrestia, battenti di porte e simili. E a queste è necessario ricorrere, specialmente per il lungo periodo di tempo che corre dall'età di mezzo a tutto il rinascimento".

I "rari campioni" vengono quindi accuratamente descritti, costante è il confronto con le caratteristiche dell'architettura e più in generale della cultura del tempo.

«Nei conventi della regione, ove un profondo fervore religioso riuniva uomini di ogni classe, già forse nell'ottavo secolo, e certamente ai primi del dodicesimo, si eseguono lavori sontuosi in legno, troni abbaziali, cori per le adunate dei monaci e leggii, mentre nella più lontana Puglia nel 13° secolo la sedia episcopale è ancora scolpita nella pietra, come si vede a Canosa e a Monte S. Angelo. E, forse ciò dipese dalla maggiore facilità di ottenere nella Regione campana adatte qualità di legni, rare o mancanti in parte della zona pugliese. Carlo I d'Angiò, adunque, trovò tutta la regione meridionale, dagli Abruzzi alla estrema puglia, in una stupenda fioritura d'arte quando le impose il suo dominio. Era Napoli tra le città più ricche e fastose d'Europa ed aveva pur risentito del rude ma buon governo di Federico II, che aveva fondato ivi la Università piuttosto che nella sua capitale . Gli artisti francesi chiamati dai nuovi dominatori, e quelli chiamati un secolo dopo da Alfonso d'Aragona, per paesana vanagloria e per imprimere i segni delle passate dominazioni sempre turbarono, colla imposizione di un sentimento nuovo ed estraneo, lo svolgimento di un'arte che già aveva un magnifico sviluppo».

All'accurata ricognizione dei luoghi, Giovene unisce lo studio di fonti d'archivio e della bibliografia di riferi-

mento: Summonte, innanzitutto, e la sua lunga lettera a Marcantonio Michiel (la cui edizione critica fu curata da Fausto Nicolini nel 1925) ma anche i Filangieri (Gaetano ed Antonio), Schipa, Carletti e l'abate storico benedettino Paul Pierre Marie Guillaume⁴⁶. Molto interessanti sono i confronti stilistici tra codici miniati e dettagli ornamentali:

"Salvo a voler ammettere una resistenza di forme tradizionali per altri due secoli –scrive– poco probabile, perché lo stile italo-longobardo tra l'ottavo ed il dodicesimo secolo, specialmente dopo cessato il dominio di quel popolo, si sciolse in forme più svelte di quelle del trono di Montevergine, come dimostra una tavoletta intagliata, forse frammento di postergale, rinvenuta nel 1880 dal dotto benedettino D. Oderisio Piscicelli nella Chiesa madre di Castellano del Volturno. E' questa tavoletta certamente lavoro di un monaco artista che trasse l'ispirazione dalle ricche alluminature che ornano gli antifonari dell'abbazia di Montecassino nell'11 sec. e che sono appunto definiti di carattere longobardo-cassinese. L'intaglio serba un certo stile tondeggiante e calligrafico che è proprio di quelle miniature; simili sono gli intrecci; simili nella caratteristica stilizzazione le fiere racchiuse nelle capricciose volute."

Più prevedibili i riferimenti alla scultura in marmo e all'architettura.

"Ma vi è un progresso nello stile che le avvicina ad una formella di marmo del museo di Sorrento, ritenuta del 12°sec., per la forma il fogliame da cui parte il plastico intreccio (fig. 6) e per quella dell'aquila che, salvo la doppia testa ed una variante al sommo delle ali, risponde in ambedue gli oggetto ad un tipo ben definito di una stessa epoca (fig. 7). E l'ornato intagliato della tavoletta ha già una chiara idea di quello che deve essere un motivo decorativo, che svolge con tanto equilibrio e senso di armonia da fare quasi presentire le grottesche raffaellesche del pieno rinascimento. Al 12° secolo, adunque, dobbiamo assegnare questo bel frammento che dimostra quanto già fosse progredito il gusto dei bei lavori in legno nella regione campana, quasi due secoli prima della venuta di Carlo d'Angiò. Il quale, come si è detto, trovò la regione fiorente nelle arti, ancor però influenzate dalle nuove forme gotiche importate dai monaci borgognoni, e già diffuse nel Lazio ed in altre parti d'Italia".

Al limitato supporto della ricerca archivistica e della bibliografia supplisce l'occhio esercitato del collezionista-conoscitore e la piena consapevolezza della potenzialità estetica di questi oggetti. Giovene tenta di descrivere il progressivo svolgersi di un'arte locale che s'arricchisce anche grazie a stimoli esterni ma mantiene inalterata una sua identità, una sua specificità "a provare la genialità, il gusto, l'abilità di mano degli artefici meridionali e a definire i caratteri dell'arte loro,

le opere di natura stabile, come cori di chiese, armadi di sacrestia, battenti di porte e simili"47. La perdita delle testimonianze del passato è soprattutto perdita della sedimentazione dell'eredità artistica del passato e del bagaglio di sapere e mestiere ad essa legato. Gli artigiani "non ebbero più le forme d'arte chiare ispirazioni e nel mezzogiorno d'Italia, come altrove, furono espressione d'incertezza e spesso furono tanto vuote quanto pretenziose" e le forme "man mano si impoveriscono con stentate imitazioni e comincia il travaglio della ricerca del nuovo". Il museo può essere un sussidio fondamentale. Innanzitutto perché, anche per Giovene, è l'unica forma possibile di salvaguardia per gli oggetti d'arte applicata in assenza di strumenti normativi che possano consentire strategie conservative di altro tipo. 48 Il museo tutela quanto il tempo e il mercato dell'arte tendono ad alterare o a far scomparire. Ostacolo alla dispersione ed alla speculazione può essere solo la conoscenza, la memoria. Il museo, luogo di memoria, è soprattutto strumento di educazione. A differenza degli "accumuli conservativi" dei tanti musei italiani nati tra la fine dell'Otto e i primi del Novecento, esso deve però essere un "libro facile nel quale tutti debbono poter leggere", il luogo di "rivelazione dell'età che le opere raccolte rappresentano", lo spazio della formazione del gusto, della capacità critica e della progettualità. Non più la rigida tassonomia ottocentesca, quindi, ma spazi in cui, riducendo la frattura tra il contesto temporale e geografico delle opere e l'hic et nunc del visitatore, le opere, senza alcuna gerarchia e poste in relazione tra loro in ambienti coerenti per epoca e stile, possano raccontare la storia di uomini, di abilità, di territori. Musei come spazi di cultura identitaria, in grado di far "precipitare allo stato solido il patrimonio culturale"49 che il dibattito ottocentesco e il collezionismo di Alfredo e Pompeo Correale aveva prodotto. Gli oggetti e il mobilio, in particolare, necessitavano di essere immessi "all'interno dei circuiti intellettuali, destinati a innervare memorie individuali o sociali" per portare ad esiti altri, ad usi civili e sociali del patrimonio esposto che vadano oltre la mera conservazione dell'oggetto. Patrimonializzare e valorizzare sono azioni strettamente connesse. La storia, gli oggetti, il loro racconto, le immagini, i musealia, riguardano il destino dei luoghi, "il successo di un' élite, lo sviluppo di un'area oltre che l'ambizione personale e l'aspirazione alle gloria". Dalla collezione privata al museo, dal museo alla città, luogo d'intervento attivo, di scelte politiche e amministrative in cui il racconto dell'arte e l'esposizione aperta e accessibile a tutti possono servire per il confronto e l'ampia diffusione di sollecitazioni e modelli utili a resuscitare e rilanciare le arti decorative ponendo un argine alla decadenza dei prodotti industriali italiani. Riecheggiano gli intenti già presenti nel manifesto stilato dal comitato promotore della grande esposizione di Torino del 1902 che aveva raccolto e trasportato, nel nuovo secolo, la tradizione plurisecolare dell'artigianato artistico in Italia come un'eredità produttiva e artistica di grande rilievo che doveva "aprirsi ai meccanismi dell'industria e della produzione seriale, abbandonando eclettismi e formule legate all'artigianato artistico ormai obsoleto"50. All'esperienza di Torino, vissuta dal nostro in prima persona, si agganciano tutte le suggestioni del vivace dibattito italiano sul rapporto arte industria che, grazie ad innumerevoli esposizioni, alle riviste, alle mostre, aveva attraversato il primo ventennio del Novecento⁵¹. E' probabilmente per la piena condivisione di questo sentire, unito all'indubbia competenza da conoscitore, che Giovene fu chiamato tra i componenti del comitato generale della Mostra del Settecento a Venezia⁵², evento diretto da Nino Barbantini, finalizzato a colmare una lacuna che non riguardava più solo la pittura italiana ma l'insieme della produzione artistica del XVIII secolo⁵³. Affresco completo del Settecento italiano, la mostra si caratterizzò proprio per la decisa apertura alle arti applicate e per l'allestimento di ambientazione. Giovene fu collaboratore dell'Ufficio Direttivo per la sezione dei mobili e delle ceramiche. In quegli anni stava riorganizzando anche il Museo del Duca di Martina (interamente dedicato alla ceramica) di cui stava curando allestimento e catalogo scientifico. La sua morte precoce e improvvisa; l'adesione di tanti ricercatori napoletani al pensiero crociano che diventava, sempre più, anche una forma di resistenza al regime; la guerra -che apportò non pochi danni ai musei campani e successivi interventi di restauro e profonda "innovazione" - misero fine a questo processo di revisione, di studio e di patrimonializzazione della produzione artistica applicata meridionale. Per la ricerca sul mobilio napoletano, come si diceva all'inizio, occorrerà attendere gli anni Settanta. Per un'adeguata "esplicazione" museale di questi materiali il lavoro è, invece, ancora tutto da farsi.

Note

- La figura di Carlo Giovene di Girasole (Napoli, 1868-1933), ingegnere e architetto napoletano, è stata da me ricostruita nel libro *I cocci in Rolls Royce. Carlo Giovene di Girasole e i musei d'ambientazione a Napoli negli anni Venti*, Napoli 2015. All'interno di questa monografia anche la ricostruzione della sua ricca collezione di dipinti, sculture e arti applicate venduta, a partire dai primissimi anni venti, per le mutate condizioni economiche della famiglia e per il sostanziale abbandono della sua attività di imprenditore edile. Il presente articolo parte da alcune riflessioni già presenti nel libro, orientandole e approfondendole in relazione al rapporto tra Giovene e le arti applicate solo in parte affrontato.
- Si tratta del Museo Duca di Martina di Napoli e del Museo Correale di Sorrento. Giovene fu allestitore e direttore del museo sorrentino e allestitore della collezione del Duca di Martina all'interno della Villa Floridiana.
- L'archivio privato della famiglia Giovene è attualmente conservato presso il Palazzo dei Giovene a Sant'Agata de' Goti (BN). Ringrazio di cuore Lorenzo Giovene, nipote di Carlo e figlio dello scrittore Andrea, per aver favorito e supportato con grande generosità la mia ricerca.
- 4 C. Giovene di Girasole, La mobilia napoletana e i lavori affini nel Seicento, in «Architettura e arti decorative», VII, 1927, pp. 291-308; C. Giovene di Girasole, La mobilia napoletana e i lavori affini nel '700, in Architettura e arti decorative, IX,1929-30, p. 288-321.
- Nato a Capri, Ferdinando Lembo (1879-1958) dedicò la sua intera produzione fotografica ad opere d'arte, artisti e monumenti napoletani. E' stato fotografo "ufficiale" dell'allora Museo Nazionale di Napoli e del Museo Nazionale di San Martino. Pur essendo molto citato, mancano ancora studi adeguati sulla sua intensa e preziosa attività professionale.
- A. Putaturo Murano, Il mobile napoletano del Settecento, Napoli 1977, p. 7. L'intaglio era stato studiato, nel 1964, da G. Borrelli nel saggio L'intaglio napoletano nel Settecento, pubblicato in «Orizzonti Economici», 1964, pp.15-34. Nel 1975, all'intaglio ligneo campano, aveva dedicato uno studio anche A. Perriccioli (L'arte del legno in Irpinia dal XVI al XVIII secolo, Napoli 1975) ma è solo a partire dal testo della Putaturo Murano che molto si è poi scritto e ricercato sul mobile napoletano. Rimando, anche per l'ampia bibliografia di riferimento, al volume di A.Gonzales Palacios, Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento, Milano, 2010.
- Carlo Giovene lavora all'allestimento del Museo Correale fra il 1918 e il 1924. Il museo fu inaugurato il 10 maggio del 1924.
- Nei due saggi sulla rivista di Giovannoni, Giovene pubblicò molta parte di queste fotografie: 30 nell'articolo del 1927, e 49 nell'articolo dedicato al mobilio settecentesco. I rimandi alle foto nel manoscritto sono invece 130.
- 9 Nel mio testo dedicato a Giovene ho ampiamente ricostruito i suoi legami con Firenze e con il ristretto gruppo di antiquari

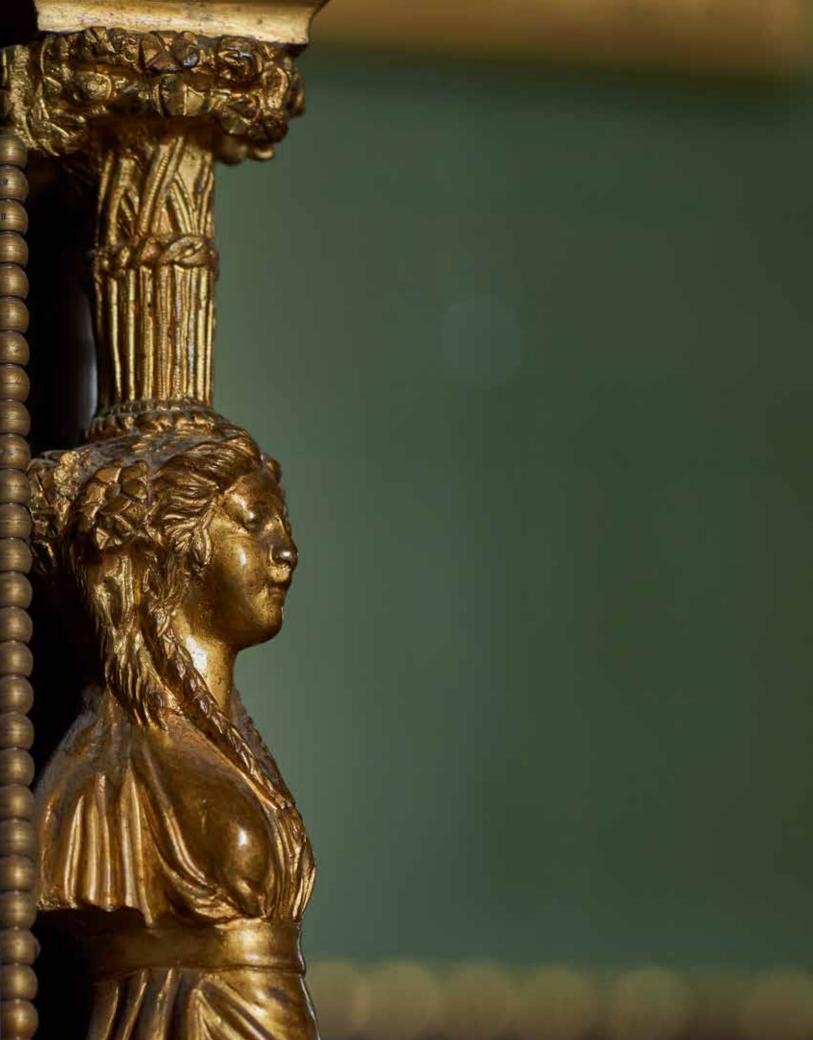
- (Bardini e Volpi soprattutto) che in quegli anni dominava il mercato dell'arte orientandosi soprattutto alle arti applicate.
- Di questa ricca collezione oggi restano solo alcune foto e i due cataloghi di vendita: Collection de Mr. Carlo Giovene. Object d'art et de haute curiosité, Firenze 1925; Collezioni Duca Carlo Giovene di Girasole, Giovanni F. Springer. Catalogo della vendita all'asta, Roma 3-15 aprile 1933, Roma 1933.
- N. Barrella, *I cocci...* cit., cfr. soprattutto cap. I
- La città di Napoli aveva svolto un ruolo cruciale in tal senso sostenendo la necessità di Musei industriali e d'arte e industria sin dal 1871 (con il VII Congresso Pedagogico Italiano tenutosi nell'ex capitale) e nuovamente nel 1877 quando, in occasione dell'Esposizione nazionale di Belle Arti connessa al III congresso Artistico Nazionale si decretò la nascita del Museo Artistico Industriale di Napoli. Su questi argomenti rimando a N.Barrella, La forma delle idee, Napoli 2010.
- Si veda, al riguardo, anche l'ampio dibattito sulle scuole di formazione finalizzate alla qualificazione della manodopera e la diffusione di questi spazi d'insegnamento, un po' ovunque in Italia, legati soprattutto all'azione di Camillo Boito e alla sua rivista «Arte italiana decorativa e industriale» che s'inseriva "all'interno dell'evoluzione dell'editoria nazionale dedicata allo sviluppo dell'industria al fine di agevolare ai giovani 'la via del mestiere' (E. Colle, Artigianato e industria: Camillo Boito e il recupero della tradizione artigianale tra passato, presente e futuro, https://www.accademiadibrera.milano.it/sites/ default/files/COLLE_industriartistica.pdf). Molto utile, al riguardo, anche per l'ampia bibliografia di riferimento, il testo di A.B.Pesando, Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La commissione centrale per l'insegnamento artistico e "il sistema delle arti" (1884-1908), Milano, Franco Angeli, 2009.
- Su questi argomenti rimando a N.Barrella, Per le storia, le arti e le industrie: metodi e obiettivi della ricerca di Gaetano Filangieri nella Napoli di fine '800, in G. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, rist. anast., Napoli 2002, vol.I pp. XXXVI-LXXI.
- Le figure di Pasquale e Giovanni Tesorone collezionisti sono, da tempo, al centro dei miei interessi. Particolarmente interessante soprattutto Pasquale la cui attenzione per le arti applicate appare, per Napoli, estremamente precoce. Della collezione dei Tesorone resta traccia nei cataloghi delle vendite: Catalogo delle Collezioni Tesorone, Roma 1909 e Catalogo della collezione di arte antica e moderna del fu Comm. Giovanni Tesorone, Milano 1919. Una breve ricostruzione della storia della raccolta è ora in M. Savarese, Collezioni napoletane di arti decorative nella seconda metà dell'Ottocento, Napoli 2020, pp. 51-58.
- Su Giovanni Tesorone cfr. E. Alamaro, Il sogno del principe. Note introduttive alla querelle Palizzi-Tesorone, in "Faenza", 1984, nn-1-2, pp. 10-24; nn.3-4.pp. 278-296; nn. 5-6, pp. 188-211; 1985, nn.1-3, pp. 556-572; Id. (a cura di), Il ritorno del Principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle Scuole Officine del Museo Artistico Industriale di Napolli (1885-1924), Napoli

- 1990; L.Arbace, Il Museo Artistico Industriale di Napoli, Napoli 1998; G. Salvatori, Il Museo Scuola Officina nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912), in V. Terraroli. F. Varallo, L. de Fanti, L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, Milano 2001.
- L'esposizione di Torino riporta al centro del dibattito nazionale la potenzialità estetica insita negli oggetti d'uso e il ruolo delle arti applicate che, richiamando in causa l'artigianato e la sapienza di mestiere tramandato di generazione in generazione, vengono ancora propagandate come valenza indispensabile allo sviluppo, risorsa economica e culturale. Su questi temi cfr. soprattutto (anche per l'ampia bibliografia di riferimento) V. Terraroli (a cura di), Art Decò. Gli anni ruggenti in Italia 1919-1930, Milano 2017. Sulla presenza di Giovene a Torino, cfr. N.Barrella, I cocci...cit., pp. 19-27.
- Per lo specifico napoletano, cfr. G. Salvatori, Proposte di lettura delle arti applicate a Napoli fra '800 e '900: dal Museo Artistico Industriale alla Mostra d'Oltremare, in Giornata di studio Arti decorative e musei. L'Italia e l'Europa, Torino 2005, p. 79. Al fine di valutare il rapporto con quanto su questi problemi si discuteva a Napoli cfr. anche L. Arbace, Da Museo Artistico Industriale a Regio Istituto d'Arte: contraddizioni e modernità di un'istituzione di regime, in M. Picone Petrusa (a cura di) Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili, Napoli 2000, pp. 85-94.
- La figura di Gaetano Filangieri ha non pochi punti di contatto con quella del nostro collezionista ed è con la presidenza Filangieri che Giovanni Tesorone entra a dirigere le officine tecniche del Museo Artistico Industriale. Sui rapporti Filangieri Tesorone cfr. soprattutto E. Alamaro, *Il sogno del Principe*, Firenze 1985 e Id., *La querelle Palizzi Tesorone*. Morto nel 1892 Filangieri, il suo museo verrà diretto da Stefano Colonna di Paliano. E' quest'ultimo che, in qualità di presidente del consiglio di amministrazione del Museo Correale, nel 1917, affiderà a Carlo Giovene i lavori di restauro della sede del Museo, Villa alla Rota a Sorrento, e nel 1918 lo nominerà direttore dello stesso museo.
- Su questi argomenti cfr. N. Barrella, "Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di «Napoli Nobilissima» tra erudizione, topografia e storia dell'arte, in G.C. Sciolla (a cura di), Le riviste d'arte in italia dall'Ottocento all'età contemporanea. Forme, modelli, funzioni, Torino, 2003 e Ead., Materiali per costruire il paese.
- Notizie ed Osservazioni, La collezione preistorica del Museo di Napoli, in «Napoli Nobilissima», vol XIV, a. 1905, fasc.I, p. 14.
- G. Salvatori, Le arti applicate a Napoli dal Museo Artistico Industriale (1882) alla Mostra d'Oltremare (1940): tracce per una lettura integrata della arti contemporanee, in OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, giugno 2013.
- Su questi argomenti F. Mangone R. Telese, Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1911, Benevento 2001. In particolare il capitolo Dopo l'Unità: la crisi dell'architetto e del suo curriculum formativo. 1861-1917, pp. 37-52.

- Si veda, soprattutto, L. Mannini, Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, Firenze 2011.
- ²⁵ Cfr. M. Nezzo, *Ugo Ojetti, critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016. In particolare il cap. IV *1922-1925. Arte decorativa e critica applicata*, pp. 113-145.
- M. Nezzo, Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922), in «Annali di Critica d'arte», VIII, 2011 (2012), pp. 411-474.
- ²⁷ M.Amari, *I musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano 2001, p. 57.
- Per le proposte di mostre e l'attività di promotore delle Biennali napoletane, vedi N.Barrella, *I cocci....*cit.,
- Tra i tanti possibili suggerimenti: la Prima mostra biennale internazionale delle arti decorative del 1923 la quale, alternandosi con la Biennale d'arte pura di Venezia, andava a integrare le manifestazioni artistiche italiane, rivendicando l'utilità dell'arte decorativa e l'applicazione delle tecniche industriali moderne alle arti tradizionali e l'azione della Società Umanitaria che promuove un' indagine sull'industria del mobile della Brianza, con il duplice scopo di conoscere la realtà stilistica dei mobilieri e al contempo analizzare il mercato del lavoro. L'indagine porta alla constatazione che il permanere del "mobile in stile", sia ravvisabile in un' imitazione didascalica di quello del passato, ricco di modanature e decorazioni, e che questo sia dovuto al bassissimo livello di meccanizzazione delle piccole industrie.
- Su questi aspetti cfr. N.Barrella, *I cocci* .. dove si fa ampio riferimento ai criteri di allestimento scelti per il Museo Correale di Sorrento e per il Museo Duca di Martina.
- 31 R.D. che costituisce in ente morale il museo Correale di Sorrento del 18 febbraio 1901, G.U. del Regno del 30 luglio 1904, n. 178.
- 32 Cfr N. Barrella, La forma delle idee... cit.
- ³³ Cfr. N.Barrella, "*Per la storia, le arti e le industrie*".. cit, in G. Filangieri, *Documenti*...cit, rist. anast., Napoli 2002, p. LXV
- ³⁴ G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli, V, 1891, p. XII.
- Vol. II, 1893 Antonino Maresca di Serracapriola, Il museo del Duca di Martina, 49-52, 74-76, 109-111. Vol. III, 1894 Ludovico De la Ville sur-Yllon, La Real fabbrica di porcellane in Capodimonte durante il regno di Carlo III, 131-138; La Real fabbrica di porcellane in Napoli durante il regno di Ferdinando IV, 182-187. Vol. IX, 1900 Antonino Maresca di Serracapriola, Battenti e decorazioni marmoree di antiche porte esistenti in Napoli, 1-9, 51-58, 84-88. Vol. X, 1901 Antonino Maresca di Serracapriola, Battenti e decorazioni di antiche porte esistenti in Napoli, 17-22, 71-75, 88-91, 207-110, 170-174, 188-189. Giovanni Tesorone, A proposito dei pavimenti maiolicati del XV-XVI secolo delle chiese napoletane, 115-124. Vol. XI, 1902 Antonino Maresca di Serracapriola, Battenti e decorazioni marmoree di antiche porte esistenti in Napoli, 40-43,

- 87-89, 111-112, 127-128. Pasquale Saquella, *Il pavimento del duomo di Napoli*, 73-74. Michelangelo Schipa, *Per l'addobbo, l'ingrandimento e la decorazione della Reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone*, 109-111. Vol. XII, 1903 Giuseppe De Montemayor, *Il museo Correale a Sorrento*, 9-12.
- 36 L' «Archivio Storico per le Provincie napoletane» è la rivista ufficiale della Società Napoletana di Storia Patria.
- Napoli assiste, tra gli anni 80 e 90 del XIX secolo ad un'importantissima fioritura di Musei esclusivamente o ampiamente dedicati alle arti applicate. Accanto al già citato Museo Artistico Industriale di Napoli ed al Museo Civico Gaetano Filangieri, gioca un ruolo fondamentale nella riscoperta delle arti applicate anche il Museo nazionale di San Martino che Giuseppe Fiorelli crea guardando ad un'idea di storia della città che accanto alla forma urbis sia in grado di raccontare e celebrare anche la civitas neapolitana. La raccolta di vetri, maioliche e porcellane di Bonghi, il presepe Cuciniello e le numerose altre donazioni (abiti, avori, mobili, ecc.) da privati cittadini di oggetti d'arte applicata sono un chiaro segno della volontà di Fiorelli e del primo direttore del Museo, Vittorio Spinazzola, di offrire una preziosa testimonianza, oltre che modelli, dell'industria artistica napoletana.
- Sono i termini emersi dai documenti individuati da Filangieri e dal suo gruppo di ricerca per indicare gli artefici del legno.
- ³⁹ A. Maresca di Serracapriola, *Battenti e decorazioni di antiche porte esistenti in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", vol IX, fasc. I e seg.
- La rivista di Giovannoni e Piacentini, com'è noto, si fa portavoce della linea di continuità teorica e figurativa con la tradizione del classicismo romantico e mira a contribuire alla realizzazione di una architettura italiana "moderna" ma "di stampo nazionale". E' la linea che Giovene ribadisce anche nei suoi scritti dedicati all'architettura di cui parlo ne I Cocci... cit.
- ⁴¹ U. Ojetti, *I palazzi e le ville che non sono già del Re*, Milano, 1921
- ⁴² U. Ojetti, *La mobilia dei palazzi Reali*, in «Dedalo», gennaio 1922, a.II, vol. II., p. 552.
- La proposta venne fatta a Benedetto Croce allora ministro della Pubblica Istruzione. A partire dal 1920 e per diversi mesi, Giovene sostenne la necessità di un Museo del Mobilio in palazzo Reale a Napoli. Croce, interessato all'utilizzo del Palazzo come sede della Biblioteca nazionale, lasciò cadere questa ipotesi. Cfr. N.Barrella, Storia delle arti, delle industrie, del regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni del XX secolo, in A. Rovetta- G.C. Sciolla (a cura di), Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela. Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011- Bologna 20-21ottobre 2011), Milano 2014, pp. 441-448. La vicenda è stata ampiamente riletta, anche alla luce di nuovi documenti d'archivio, ne I cocci...cit.
- Wilhelm Von Bode nel suo *Italienische Hausmöbel der Renais-sance*, sia pur brevemente, sottolineava la bellezza della tradizione napoletana e meridionale in generale dando indicazioni sulla presenza di ricerche documentarie che lasciavano immaginare l'esistenza di una ricca e variegata produzione di mobili.

- «Die Urkundenforschung hat auch für Neapel und zum Teil auch für Sicilien den Nachweis geliefert, dass hier eine reiche und mannigfaltige Möbeltischler blühte. Der prachtliebende Hof der arragonischen Herrscher scheint besondere Freude an der Ausstattung der Palastraume mit kunstreichen prächtigen Möbeln gefunden zu haben. Ihre Kunstsammlungen hatten diese Fürsten wie uns ausdrücklich berichtet wird, in kostbar gearbeiteten Schranken. Aber specifisch neapolitanische Möbel sind uns, nach meinem Wissen, doch erst etwa seit der Mitte der Hochrenaissance bekannt. Die wenigen Stücke der Art sind den eben beschrieben römischen sehr ähnlich; sie sind sehr reich mit stark ausladenden Profile, versehen und von schöner Patina des tief getonten Holzes», W. von Bode, *Italienische Haus möbel der Renaissance*, Leipzig 1920, p. 82.
- ⁴⁵ Sarà proprio Morazzoni a scrivere la guida del Correale (*Il Museo Correale di Sorrento*, Roma 1938) e a definirlo Museo del Mobilio.
- P. M. Guillaume, Description historique et artistique du Mont-cassin, 1874 e Essai Historique sur l'Abbaye de Cava, 1877.
- ⁴⁷ C. Giovene di Girasole, Mobili e altri lavori in legno nel Mezzogiorno d'Italia, cit.
- "Fino ad ieri- ricorda nel suo discorso inaugurale per il Correale- trafficanti senza scrupoli cancellavano le firme sulle tele dei maestri nostri che erano poi assegnate ora agli spagnuoli, ora ai veneziani ed ai fiamminghi, secondo le tendenze commerciali del momento. E sono spesso assegnate a fabbriche francesi le belle paste bianche di Capodimonte, ed ai nostri mobili intarsiati e scolpiti si modificano le ossature per venderli sui mercati esteri come prodotti francesi, od inglesi o di Olanda. E così man mano spariscono i campioni più belli dell'arte nostra, e si accresce la gloria dell'arte altrui. Tutto ciò deve finire ed è tempo ormai di formare pubbliche raccolte della nostra arte barocca, prima che una speculazione avida e senza scrupoli non disperda gli scarsi esemplari che ancora rimangono da noi". (S. Colonna di Paliano C. Giovene di Girasole, Discorsi, Napoli 1924).
- L'espressione è tratta da R. Balzani, Collezioni, memorie locali, musei. Per una storia del patrimonio culturale, in R. Balzani (a cura di), Collezioni, musei, identità, Bologna, 2007, p. 19.
- Ofr. V.Terraroli, Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ojetti a Papini, da Conti a D'Annunzio, da Sarfatti a Ponti, in V. Terraroli, F. Varallo, L. de Fanti (a cura di), L'arte nella storia. Contribuiti di critica e storia dell' arte per Gianni Carlo Sciolla, Milano 2000, pp. 131-140.
- ⁵¹ Rimando per questo soprattutto alle citate pubblicazioni di Marta Nezzo.
- G. Tomasella, Venezia 1929: la Mostra del Settecento Italiano, in E. Saccomani (a cura di), Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz, Padova 2007, pp. 220-228.
- Accanto a Nino Barbantini, Giuseppe Fiocco, Matteo Marangoni, Roberto Longhi, Sergio Ortolano, Hermann Voss, Giuseppe Gatti Casazza, Carlo Giovene di Girasole, Giuseppe Morazzoni ed altri.



Avvertenze alle foto

Le foto di seguito pubblicate vennero fatte realizzare da Giovene per illustrare la sua ricerca come attestano i riferimenti in parentesi nel testo di seguito riportato. Alcune di esse furono pubblicate nei due articoli del 1927 e del 1929, altre vennero utilizzate solo ai fini di studio. Nel faldone dell'Archivio Privato Giovene in cui sono conservate, le foto non seguono un ordine preciso. Alcune recano, sul retro e in rosso, la numerazione fornita dall'autore per i saggi pubblicati in «Architettura ed arti decorative» e brevi note scritte a matita con una sintetica descrizione dell'oggetto fotografato, la sua datazione e la provenienza. Sono quasi sempre indicate le foto eseguite da Ferdinando Lembo e quelle provenienti dagli archivi Alinari, Anderson e Brogi. Solo in pochi casi non si ritrova alcunché scritto sul retro. Nel presentarle ho preferito riproporre la successione che Giovene aveva previsto per la sua *Storia del mobilio*, inserendo, laddove manchi l'originale, la foto pubblicata in rivista. Ho scelto di utilizzare, come didascalia, quanto Giovene aveva appuntato sul retro della foto per fornire un'ulteriore documentazione sulle scelte e le attribuzioni da lui fatte.

I testi di accompagnamento alle foto vedranno, pertanto, l'alternarsi dei seguenti casi:

- a) Didascalia con testo in corsivo e **numero in grassetto** (foto scelte da Giovene per il testo manoscritto)
- b) Didascalia con testo in corsivo e abbreviazione ed. (didascalia della foto pubblicata in «Architettura ed arti decorative». Nella parentesi quadra, con la cifra romana I, si indica l'articolo del 1927 seguito dal numero della foto nel saggio della rivista [es: I,4], con II quello del 1929)
- c) Didascalia in tondo (testo mio perché il retro della foto è privo di qualsiasi indicazione e la foto non è stata pubblicata)

La sequenza prevede dapprima i riferimenti fotografici del testo inedito, quindi le altre foto che Giovene acquistò da Alinari, Anderson e Brogi o fece realizzare a Ferdinando Lembo ma che non furono pubblicate né previste nel suo testo.

I salti nella numerazione delle immagini nel testo non sono errori di stampa: segnalano l'assenza in archivio della foto prevista nel testo.

Mobili e altri lavori in legno nel mezzogiorno d'Italia¹ Carlo Giovene di Girasole

Scrivere oggi una storia completa dell'arte del mobile nel mezzogiorno d'Italia non sarebbe facile, dopo che un attivissimo commercio antiquario, durato, senza controllo, per cinquantanni e più, ha dispersi per tutta Europa i campioni più belli, tacendone o falsandone la origine, secondo la convenienza commerciale del momento. Altre regioni, quindi, e pur quelle di maggiore nobiltà artistica, accrebbero il loro patrimonio dei prodotti migliori della feconda arte meridionale. Ma, oltre ai rari campioni di mobili rimasti nella regione, restano sempre, a provare la genialità, il gusto, l'abilità di mano degli artefici meridionali e a definire i caratteri dell'arte loro, le opere di natura stabile, come cori di chiese, armadi di sacrestia, battenti di porte e simili. E a queste è necessario ricorrere, specialmente per il lungo periodo di tempo che corre dall'età di mezzo a tutto il rinascimento.

Al superbo rigoglio d'arte di cui godette l'Italia meridionale dall'ottavo al tredicesimo secolo e che dovette avere il suo centro propulsore nella Campania, sotto la guida del monachesimo benedettino, non restarono certamente estranei i maestri legnaiuoli, come ancora nel cinquecento si chiamavano i lavoratori del legno, ebanisti, intagliatori, intarsiatori. E nei conventi della regione, ove un profondo fervore religioso riuniva uomini di ogni classe, già forse nell'ottavo secolo, e certamente ai primi del dodicesimo, si eseguirono lavori sontuosi in legno, troni abbaziali, cori per le adunate dei monaci e leggii, mentre nella più lontana Puglia nel 13° secolo la sedia episcopale è ancora scolpita nella pietra, come si vede a Canosa e a Monte S. Angelo. E, forse ciò dipese dalla maggiore facilità di ottenere nella Regione campana adatte qualità di legni, rare o mancanti in parte della zona pugliese. Carlo I d'Angiò, adunque, trovò tutta la regione meridionale, dagli Abruzzi alla estrema puglia, in una stupenda fioritura d'arte quando le impose il suo dominio. Era Napoli tra le città più ricche e fastose d'Europa ed aveva pur risentito del rude ma buon governo di Federico II, che aveva fondato ivi la Università piuttosto che nella sua capitale. Gli artisti francesi chiamati dai nuovi dominatori, e quelli chiamati un secolo dopo da Alfonso d'Aragona, per paesana vanagloria e per imprimere i segni del dominio, trovarono tradizioni artistiche saldamente fondate. Compirono essi, senza dubbio, opere qualche volta stupende, ma spesso distrussero per cancellare i segni delle passate dominazioni sempre turbarono, colla imposizione di un sentimento nuovo ed estraneo, lo svolgimento di un'arte che già aveva un magnifico sviluppo. Onde il Rinascimento, che aveva messe nel mezzogiorno le prime radici, ebbe più limpido sviluppo in Toscana ove la virtù degli uomini ebbe propizie le condizioni politiche. Ma restava sempre Napoli la grande ricca metropoli, importante centro politico che attirava gli artisti da ogni parte d'Italia e principalmente dalla Toscana. E vi trovarono essi una vecchia tradizione, influenzata ed ostacolata dallo intervento straniero, ma non distrutta, ed essi stessi ne sentirono l'influenza, si affratellarono con quelli del posto e lavorarono assieme, assumendo le loro opere il particolare carattere della regione. Così il Summonte, nella sua lettera al Miguel (Michiel) del 20 marzo 1524 (1) parlando dell'opera piana nella sacrestia di S.Maria di Monte Oliveto, tutta lavorata di commesso e prospettiva, mentre ne indica l'autore in fra Juan da Verona, aggiunge e spiega con intenzione che egli fu aiutato, oltreché da un maestro Germiniano, toscano, anche da maestri Imperiale di



Fig. 8. Foto Lembo, Coro dei monaci nella chiesa di Santa Chiara in Napoli-14 sec.



Fig. 10. Avanzi degli intagli nei battenti del palazzo Pianura in Napoli. Prima metà del 15 secolo.



Fig. 15. Foto Lembo, Portale della S.S. Casa dell'Annunziata, Fine del 15° sec.



Fig. 20. Foto Anderson, Chiesa di S. Anna dei Lombardi. Particolare del Coro Giovanni da Verona, sec. XVI.



Fig. 21. Foto Anderson, Napoli – Porta in legno scolpita. Museo di San Martino (Porte della chiesa di S. Marcellino).

Fig. 22. Foto Alinari, Cava dei Tirreni-Campania. Abbazia. La porta della Sagrestia, gli sportelli sono del XVI secolo.

Napoli, li quali dui ancorchè abbiano lavorato e adiutato in ques'opera piana ipsi per proprio esercizio son maestri di rilievo. E nell'ultimo quarto del cinquecento Bartolomeo Chiarini, romano che assieme a Benvenuto Tortelli aveva lavorato il coro di S. Severino, eseguiva in collaborazione con i napoletani Jacopo Folfi e Giovanni Angelo Manzo gli intagli al coro di S. Giacomo degli Spagnoli (2).

Così nel 1534 i lavori in legno alla sagrestia di Montecassino furono commessi a maestro Zucca di Gaeta, ma questi ha per compagno maestro Domenico il Secchia e per discepolo maestro Francesco Toscano (3). E L'attuale coro, opera settecentesca. È lavoro dei maestri intagliatori, scultori di legname e di lavoro di squadro Alessandro Scappi di Sinigaglia, Domenico Antonio Colucci, romano, Matteo di Palma, aversano, e Giulio Gatti, napoletano, i quali divisero il lavoro in quattro

parti che sorteggiarono (4) tra loro. E ne risultò un'opera mirabile per unità di sentimento e di stile.

E bisogna credere che artisti meridionali anche si recassero nelle altre regioni, seguendo fin dal 6° secolo la tradizione benedettina che sparse in gran parte di Europa i germi della civiltà nuova. Perché non possono essere ritenuti, certamente, fatti isolati il passaggio in Toscana di Nicola Pisano, né, più tardi, quello di Antonello a Venezia, e seguirono essi, senza dubbio, correnti già stabilite, che i rapidi eventi politici contribuirono a rendere più attive e varie.

L'abbazia benedettina di Montevergine possiede ancora il primitivo trono abbaziale in quercia -o piuttosto trono episcopale, con i due scanni per gli assistenti ad esso congiunti- maestoso e ricco d'intagli (fig. 1). esso sembra lavoro alla fine dell'8° secolo, come dimostrano le sue qualità stilistiche strettamente affini a quelle del



 ${\bf Fig.~23.}$ Napoli, Foto Anderson . Chiesa dell'Annunziata- Particolare degli armadi della Sagrestia



Fig. 24. Napoli, Particolari del coro dell'Annunziata.



Fig. 25. Napoli, Chiesa dell'Annunziata. particolari degli armadi della Sagrestia



Fig. 26. Foto Anderson, Napoli-Tabernacolo della Cappella del Tesoro. Chiesa dell'Annunziata Napoli, sec. XVI (datazione aggiunta a penna).



Fig. 28. Foto Brogi, Napoli, Chiesa dei SS. Severino e Sossio, Porta del coro XVII secolo.



Fig. 29. Foto Anderson, Napoli, Chiesa dei SS. Severino e Sossio, Porta della Sagrestia XVI secolo.

battistero del vescovo Callisto in Cividale, opera italo-longobarda eseguita a quanto si ritiene, verso l'anno 740. (fig. 2)

E il fatto avrebbe la spiegazione logica pensando che era longobardo il celebre abate benedettino Paolo Diacono e nativo proprio di Cividale, e che pur vestì l'abito benedettino, ritirandosi a Montecassino, il duca del Friuli e re dei Longobardi Ratchis, che regnò del 744 al 749 e che, inoltre, già i Longobardi dominarono nel vicino ducato di Benevento. Dovettero quegli insigni personaggi condurre a seguito anche gli artisti che ben ricordavano il fonte di Cividale, e fors'anche qualcuno che vi aveva lavorato. Certo è che il partito tenuto nel davanti del trono, con le due fiere al guinzaglio che si affrontano entro due rettangoli circondati

da larghe fasce, tutte a zone ornate con rosoni ed intrecci, serba un fresco ricordo del parapetto del fronte di Callisto, donde sono anche tratti i grandi rosoni che ornano i dorsali nelle ali laterali del trono. E tutta l'opera, veramente di carattere grandioso, si sviluppa con una ben precisata unità di sentimento e di stile, sul davanti del trono; nel postergale ornato a zone circolari, come quelle che nel tabernacolo al medesimo duomo di Cividale racchiudono i segni degli Evangeli (fig. 3); nel frontone che lo domina con le due simboliche colombe, affrontati ai lati di un disco intagliato a minuti disegni, forse prima per una vicina influenza orientale, e la fascia forse una volta ornata da calotta di rame smaltata, come fanno supporre i vuoti incastri circolari che ancora in essa si vedono. E ad una conce-



Fig. 30. Foto Anderson, Napoli, Chiesa dei SS. Severino e Sossio, Porta della Sagrestia XVI secolo.



Fig. 35. Fotografia Lembo, Napoli, Napoli Coro nella Chiesa di San Gaetano Fine del 16° sec.



Fig. 36. Duomo di Bisceglie. Coro già esistente nella cattedrale d'Andria. Fine del 16 secolo.



Fig. 37. Fotografia Lembo, Napoli, Pergamo nella parrocchia di Lacco Ameno (isola d'Ischia), Primi del 17 secolo.

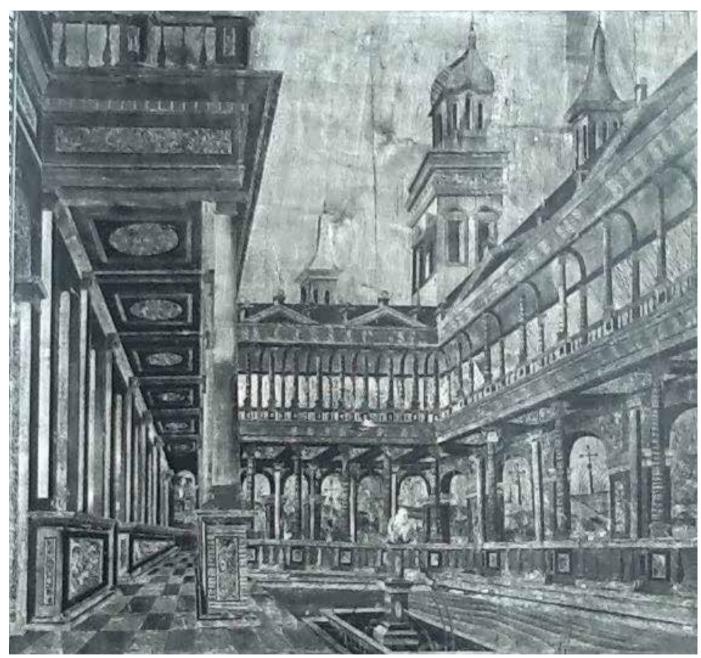


Fig. 38. Foto Alinari, Napoli, Chiesa della Certosa di San Martino, Sagrestia, Una parte degli armadi (XVI secolo).



Fig. 38bis. Foto Alinari, Napoli, Chiesa della Certosa di San Martino, Sagrestia, Una parte degli armadi (XVI secolo).

zione tutta particolare del tempo, che già considerava la scultura come un libro ove tutti potevano leggere, risponde l'allegoria delle due fiere a guinzaglio, che potevano rappresentare i poteri civili in lotta fra loro, ma sottoposti al potere religioso. Tuttavia restano oscure le prime origini di questo trono episcopale essendo stata fondata l'abbazia di Montevergine da S. Gugliemo da Vercelli tra il 1119 e il 1124 (5), mentre i caratteri stilistici lo assegnerebbero all'8° secolo. Ma il monte virgiliano era ritenuto sacro fin dai primi tempi del cristianesimo, e su di esso già nell'anno 259 si era ritirato a pregare S. Felice, vescovo di Nola, ed altri vescovi vi

dimorarono e vi morirono (6) fino al tempo della fondazione dell'abbazia. E dovettero essi esercitarvi il loro ministero, cosicché potesse questo trono episcopale già trovarsi in quel posto al tempo della fondazione dell'abbazia moderna. Salvo a voler ammettere una resistenza di forme tradizionali per altri due secoli, poco probabile, perché lo stile italo-longobardo tra l'ottavo ed il dodicesimo secolo, specialmente dopo cessato il dominio di quel popolo, si sciolse in forme più svelte di quelle del trono di Montevergine, come dimostra una tavoletta intagliata, forse frammento di postergale, rinvenuta nel 1880 dal dotto benedettino D. Oderi-



Fig. 40. Foto Alinari, Museo Filangieri, Cassone da Corredo (Arte napoletana, XVI secolo).

sio Piscicelli nella Chiesa madre di Castellano del Volturno (Fig. 4). E' questa tavoletta certamente lavoro di un monaco artista che trasse l'ispirazione dalle ricche alluminature che ornano gli antifonari dell'abbazia di Montecassino nell'11 sec. e che sono appunto definiti di carattere longobardo-cassinese (Fig. 5). L'intaglio serba un certo stile tondeggiante e calligrafico che è proprio di quelle miniature; simili sono gli intrecci; simili nella caratteristica stilizzazione le fiere racchiuse nelle capricciose volute. Ma vi è un progresso nello stile che le avvicina ad una formella di marmo del museo di Sorrento, ritenuta del 12°sec., per la forma il fogliame

da cui parte il plastico intreccio (Fig. 6) e per quella dell'aquila che, salvo la doppia testa ed una variante al sommo delle ali, risponde in ambedue gli oggetto ad un tipo ben definito di una stessa epoca (Fig. 7). E l'ornato intagliato della tavoletta ha già una chiara idea di quello che deve essere un motivo decorativo, che svolge con tanto equilibrio e senso di armonia da fare quasi presentire le grottesche raffaellesche del pieno rinascimento. Al 12° secolo, adunque, dobbiamo assegnare questo bel frammento che dimostra quanto già fosse progredito il gusto dei bei lavori in legno nella regione campana, quasi due secoli prima della venuta di Carlo



Fig. 41. Foto Alinari, Museo Filangieri, Altro Cassone da Corredo (Arte Napoletana, XVI secolo)



Fig. 42. Napoli, Banchi a spalliera provenienti da S. Agostino degli Scalzi? (sec. XVI).



Fig. 42bis. Foto Anderson, Napoli Certosa di San Martino: Museo. Spalliera in legno (sec. XVI).



Fig. 43. Fotografia Lembo, Scanno nella sacrestia della Compagni della Croce in S. Agostino alla Zecca di Napoli, 16 sec.

d'Angiò. Il quale, come si è detto, trovò la regione fiorente nelle arti, ancor però influenzate dalle nuove forme gotiche importate dai monaci borgognoni, e già diffuse nel Lazio ed in altre parti d'Italia. Ma chiamò egli alla sua corte artisti francesi che meglio misero in moda il nuovo stile anche nei lavori di legname, come si vede negli avanzi del coro di santa Chiara in Napoli, (Fig. 8) ora guasto da sovrapposizioni cinquecentesche, e nei battenti di numerose chiese in Napoli



Fig. 44. Fotografia Lembo, Scanno della Sacrestia della Compagnia della Croce in S. Agostino alla Zecca in Napoli, 16 sec.

e nella provincia. Cessato il dominio angioino questa influenza andò rapidamente scemando e già, del resto, nel periodo durazzesco aveva l'architettura napoletana assunto un particolare carattere, pieno di severa armonia, come nel palazzo Penne, i cui battenti in legno serbano ancora un ricordo dell'arte francese, ma tutta pervasa dal sentimento locale (Fig. 9). E prevalse presto del tutto il rinnovato spirito classico se così puro lavoro dimostrano gli avanzi di intagli che ancora si

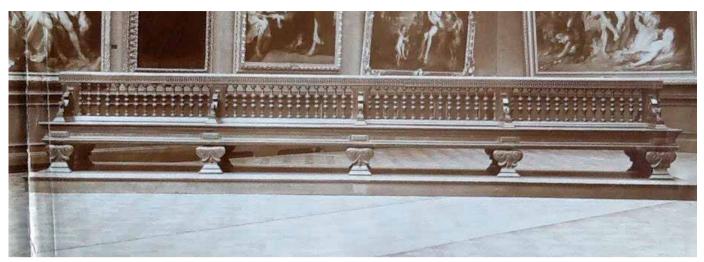


Fig. 45. Kaiser-Friedrich Museum-Abteilung Bilowerke des Christl Zeitalters, Doppio banco per chiesa proveniente dal Mezzogiorno d'Italia nel Kaiser Friederich Museum di Berlino.



Fig. 46. Banco per chiesa Kaiser Friederich Museum Berlino.

scorgono nei battenti del Palazzo Pianura in Napoli (Fig. 10) e le bellissime porte di S.Maria di Monteoliveto e di S. Angelo a Nilo, intagliate verso la metà del secolo (Figg. 11 e 12). Talvolta riappare il gusto gotico in qualche dettaglio, come nel leggiadro graticcio che forma fondo agli emblemi araldici dei battenti del palazzo di Diomede Carafa (Fig. 13) edificato nel 1466, ma non turba esso la severa concezione architettonica. tutta locale, e ne diventa un grazioso accessorio forse più legato al carattere araldico dell'opera che al sentimento dell'artista. E lontani da ogni influenza gotica sono anche gli intagli delle porte della cappella reale (Fig. 14) che, come opina Antonino Maresca (7) dovevano essere in origine, in Castelnuovo, e di quelle della S.S. Casa dell'Annunziata, robusta opera delle fine del secolo condotta dal maestro Pietro Belverte da Bergamo. coll'aiuto Giovanni Merliano da Nola che alla sua bottega aveva appresi i principi dell'arte (Fig. 15) Forse in stile gotico doveva essere il coro che l'abate di Montecassino Pietro de Tartani, ordinò nel 1395 a maestro Giovanni Morigia da Milano, il quale alla sua volta, promise adeguato salario a maestro Bartolomeo da Firenze e suoi discepoli, perché eseguissero il lavoro di ebanisteria e l'intaglio, essendo detto nel contratto "dictus chorus principalior sit super capite revolutus et templatus" (8) e cioè configurato ad occhi e volte. Ma, come ho detto, in tutto il 15° secolo era completamente mutato il gusto, ed il sentimento locale profondamente classico aveva ripreso il sopravvento, cosicché nel 1471 il cardinale Ludovico Scarampa, abate commendatario, fa costruire un nuovo coro, che tutti gli scrittori concordano nel dire bellissimo con doppio ordine di seggi, tutto egregiamente intarsiato (9). L'opera fu compiuta nel 1482, ma più tardi forse vi fu aggiunto il leggio nello stesso stile, completato appena nel 1512, ed è questa la sola parte che resta, sufficiente a darci una idea della bellezza ed importanza dell'opera (Fig. 16-17-18-19).

Ma il lavoro ad intarsio doveva già essere in gran voga se nel medesimo tempo frate Giovanni da Verona, volendo così lavorare la sacrestia in S. Maria di Monteoliveto, trovò aiuto di maestri che avevano bottega in Napoli. E, come dice il Summonte nella citata lettera, fu subito dopo lavorato anche di <u>commesso con</u>



Fig. 47. Kaiser-Friedrich Museum-Abteilung Bilowerke des Christl Zeitalters, Banco per chiesa proveniente dal Mezzogiorno d'Italia, 16 sec. nel Kaiser Friederich Museum di Berlino.

qualche cosetta di prospettiva il coro della stessa chiesa (Fig. 20) da un altro frate, maestro dell'arte, Giovan Francesco da Rezzo, che fu aiutato da un suo discepolo anche frate, chiamato Prospero. E sono ammirevoli gli intarsi in ambedue cori per bellezza di disegno, ricchezza di fantasia, armonia di colori, alternandosi i motivi più vari a foglie e fiori ed aggruppamenti di oggetti diversi e vedute prospettiche di monumenti, che fra Giovanni ritrae dal vero, come fece per il Castelnuovo, lasciandoci così la più antica veduta che abbiamo di questo insigne monumento dal lato di terra. Gli armadi già erano in uso nella sacrestia, nei primi anni del 300, se Roberto d'Angiò nel 1310 pagava a fra Pietro Guidi oncia 1, tarì 15 in carlini di argento per quelli che aveva fatti fare nella chiesa di S. Barbara



Fig. 48-49. Ferdinando Lembo Fotografo, Monastero di Santa Chiara, Sedie del 16 sec.

(10) ma poco dovevano essere usati nelle case, ove abiti e biancherie si serbavano nei cassoni, che spesso erano ornati da intagli, da ori e da dipinture, specialmente se dovevano contenere il corredo di nozze. Altri mobili erano massicci tavoli, banchi e sgabelli, e talvolta era anche lavorato in legno il letto, sontuoso nelle camere del Re e dei baroni, arricchito da dorature e dipinture, con ricco padiglione,

Ma malgrado la vittoriosa ripresa dell'arte locale, e quando già in Castelnuovo da cinquant'anni era sorto il miracolo dell'arco di trionfo, che porta in se tutto lo slancio della risvegliata classicità, in piena rivolta contro ogni forma straniera, ancora qualche mobile era di stile francese nella nuova dimora che alla fine del 400 Federico d'Aragona si fece costruire in Castelnuovo (11). Ma come osserva A. Filangieri deve ciò attribuirsi al gusto personale del re che era stato cresciuto alle corti di Francia e di Navarra e volle egli stesso dirigere

la costruzione e l'arredamento delle stanze nuove. O forse adoperò egli alcuni dei vecchi mobili della reggia angioina che dovevano essere di gran pregio e non erano, perciò, stati tutti distrutti. Nella nuova casa erano, dunque, costruite alla francese le porte di noce, ornate da artistiche borchie di ottone dorato, a foggia di due delfini che si incontravano ad anello, lavoro dell'orefice maestro Gennaro d'Anzeramo e tale par che fosse un gran tavolo situato al centro della prima sala, poggiato su tre grandi piedistalli. Ma di carattere classico doveva essere un arcibanco situato lungo una parete, avente per piedi quattro globi turriti, con alta spalliera scompartita da pilastri ornati da capitelli, sui quali corre la cornice riccamente decorata. Anche qui, nei campi della spalliera sono borchie di ottone, e forse a questi vogliono alludere i documenti del tempo colla espressione "alla francese" usata anche per le porte. Certamente di stile del rinascimento è il letto di legno scolpito e dipinto, con due scanni intagliati ed, ai quattro angoli, quattro colonne sormontate da capitelli che reggono il ricco padiglione. Ne è stato autore lo scultore Leone Scafato, e lo ha dipinto Luigi dell'Abate. Ed anche di stile classico dovevano essere i numerosi piccoli banchi e sgabelli, perché decorati a pittura dal medesimo dell'Abbate, colle armi d'Aragona su un fondo cosparso di "sedie perigliose" impresa di Alfonso. Completava l'arredamento delle camere un altro arcibanco di noce, che pure è detto di stile francese come un altro tavolo e sgabelli, cassoni e banchi. Anche lo stile catalano doveva essere tramontato, se esso appare solo nella sedia del re, adornata ai bracciuoli ed ai piedi con quattro teste di leone e quattro draghi.Un gran tavolo

di rovere è, inoltre, nel mezzo di un terrazzo coperto. Questo, adunque, è il ristretto numero di mobili usati fino alla fine del 400. Certo numerosi erano i tipi di sgabelli, tavoli e cassoni, e solo un attentissimo esame potrebbe farli riconoscere, confusi tra quelli di altre regioni, o genericamente indicati come italiani. Ma gli intagli dei palazzi Penne, Pianura, Carafa e o quelli della S.S. Annunziata hanno un evidente carattere regionale, spirante come un senso di fierezza e di forza che non esclude la leggiadria, e quelli di S. Maria di Monteoliveto, di S. Angelo a Nilo, nella cappella reale, così pieni di disegni e ricchi di fantasia, mostrano in

particolare una pienezza e rotondità caratteristiche, come se gli ignoti artisti, nello scolpirli, avessero avuta la sensazione del succo che scorre, gonfiandoli nei fogliami, che mai assumono quelle forme secche e quasi scheletriche che, conferendo maggiore precisione e nitidezza al disegno, sono talvolta considerate come espressione di purezza dello stile.

Questi caratteri che sono segno di fervida vita interiore e di concezione piena e facile, meglio si manifesteranno nel secolo seguente, tutto dominato dall'arte del maestro legnaiuolo Giovanni Merliano da Nola.

II Nel Museo di S.Martino in Napoli si conservano le porte dell'antica chiesa di S. Marcellino, lavoro della prima metà del cinquecento (Fig. 21). I battenti sono scompartiti a riquadri, mediante fasce con rosoni ed ornati a fogliami e mascheroni ed in ogni riquadro, racchiuso in un tondo od una ellissi è il busto di un Santo, ora con espressione fiera e solenne, ora mistica e dolce, sempre piena di vita. L'autore dell'opera è ignoto.

Ma nella sacrestia dell'Abbazia di Cava dei Tirreni è un'altra porta (Fig. 22) fatta costruire verso il 1541 dall'abate Guevara, tutta divisa a rettangoli, con i segni degli evangeli in quelli maggiori, e disinvolti ornati con grifi, maschere e teste di cherubini negli altri. Sono così belli questi intagli e di così puro disegno, da far credere che ne avesse data l'ispirazione Raffaello (12). L'abate Paolo Guillaume corresse l'ardita affermazione affacciando l'ipotesi che il disegno fosse di Andrea da Salerno (13). Ma qualunque ne sia stato l'autore, io non esito ad affermare che sono questi intagli della stessa mano di quelli delle porte di S. Marcellino, addirittura identici nei due rettangoli bislunghi che sono a destra ed a sinistra in base alla porta in Cava ed in quelli mediani, anche bislunghi, nella porta di S. Marcellino. Esaminando i magnifici intagli della sacrestia della S.S. Annunziata in Napoli (Fig. 23-24-25-26), opera giovanile di Giovanni Merliano, condotta nei primi del 500, ritornano spesso i medesimi motivi che si ammirano nelle due porte descritte. Ecco in un riquadro il grifo che orna i settori della porta di Cava, ecco in un altro la testa d'uomo ingrugnata ed arguta che forma centro a molte raffaellesche sulla porta di S. Marcellino. Esiste



Fig. 50. Foto Lembo, Museo di Sorrento, Sedia a braccioli con [montatura] in cuoio con ornati impressi dorati. Fine del 16 secolo.

tra queste opere della sacrestia e l'altra delle due porte un legame evidente, ma sono gli intagli della prima più grandiosi, più frementi di vita e meglio svelano l'ansia dell'artista che a rapidi colpi batteva la subbia. Sono essi, cioè, l'opera del maestro ed eserciteranno una influenza decisiva per tutto il secolo, ed anche dopo per la loro suggestiva virtù di bellezza e piena rispondenza al sentimento della regione e del tempo, e per gli allievi e collaboratori che aiutarono il maestro a condurli e ne diffonderanno la maniera, trasportandola, oltrecché in opere importanti come cori e porte grandiose, anche nei mobili d'uso, tavoli ed armadi, banchi e cassoni. Aveva il Merliano lavorato pure a Montecassino al sepolcro di Giulio Fieramosca, Ma era già vecchio e da anni si era dedicato ai soli lavori in marmo quando quei monaci si decisero alla costruzione di un coro nella chiesa inferiore. Ne diedero allora incarico ad un maestro Benvenuto da Brescia che certamente è quel



Fig. 51. Particolari degli stalli del coro di Montecassino [ed.I,1].



Fig. 52. Particolari degli stalli del coro di Montecassino [ed.I,1].



Fig. 52bis. Particolari degli stalli del coro di Montecassino [ed.I,1].



Fig. 53. Particolari degli stalli del coro di Montecassino [ed.I,1].



Fig. 53bis. Particolari degli stalli del coro di Montecassino [ed.I,1].



Fig. 54. Foto Anderson, Montecassino, Porta della biblioteca dell'Abbazia (sec. XVII).

medesimo Benvenuto Tortelli che assieme a Bortolomeo Chiarini eseguì il sontuoso coro di S. Severino in Napoli. Il coro di Montecassino (Fig. 27) fu compiuto nel 1568 e nel 1560 fu iniziato quello di San Severino (Fig. 28-29-30), e bisogna credere che la fama raccolta dal Tortelli a Montecassino avesse consigliato i monaci di S. Severino ad allogargli il lavoro, come altri simili gliene commisero dappoi i benedettini di S.Martino

a Palermo. Ambedue i cori hanno i dorsali chiusi da colonnette corinzie che in uno, e cioè in quello di Montecassino, reggono direttamente il cornicione riccamente intagliato, e nell'altro sostengono una fila d'archi sui quali corre il cornicione, sorretto da mensole che sono tra l'uno e l'altro arco, nelle spalliere di ambedue, però, è evidente la medesima ispirazione e la medesima mano, essendo ornata ciascuna da ma-



Figura 55. Museo di Sorrento: sedia a bracciuoli. Prima metà del XVII sec. [ed.I,9].



Fig. 56. Fotografia Lembo, Museo di Sorrento. Sedia a bracciuoli, verso la metà del 17 secolo, [ed.I,8].



Fig. 57. Fotografia Lembo, Museo di Sorrento, Sedia a braccioli, 2 metà del 17 secolo, [ed. I,10].







Fig. 58 e 59. Sedie. Sedia vescovile (fine del sec. XVII). A destra e a sinistra sedie del monastero di Santa Chiara (sec. XVII). [ed.I,4,5,6.].

schere, trofei e grottesche attorno a un tempietto col busto di un Santo, e questa parte dell'opera in ambedue i cori dovette essere lavoro del Tortelli, mentre si riconosce altra mano, e cioè quella del Chiarini, negli intagli degli archi del coro di S. Severino. Ma se l'opera di Montecassino è meno sontuosa, è però più squisita e pura, e forse influì sull'artista l'ambiente austero e sereno in cui venne eseguita.

Ad altri artisti debbono attribuirsi, e cioè ai discepoli del Merliano, le porte, gli armadi e i banche della sacrestia della medesima chiesa di S. Severino (Fig. 30-32), i quali ultimi hanno motivi frequentemente ripetuti nei mobili domestici, quali cassoni, banchi, armadi e credenze. E giova al riguardi anche ricordare le porte degli armadi nella cappella del tesoro nella S.S. Annunziata (Fig. 33), che rispondono ad un tipo assai diffuso nella regione.

Anche a qualche scolaro del Merliano deve essere attribuita la porta della sacrestia in S. Domenico Maggiore (Fig. 34), per le affinità palesi cogli intagli dell'Annunziata e per quel particolare senso di vita e quella ricchezza di fantasia che distingueranno gli artisti meridionali anche nei secoli successivi. Della medesima scuola, ma più sobrio perchè meno ricco è il coro di S.Gaetano (Fig. 35), forse perchè più limitati furono i mezzi e anche meno soccorse la fantasia dello artista. E si potrebbero moltiplicare gli esempi, chè in tutta la regione, sino alle estreme provincie è una gara feconda ad arricchire le chiese con cori, tribune, pulpiti intagliati. Quel medesimo Bartolomeo Chiarini che aveva aiutato il Tortelli nei lavori del coro di S. Severino esegue quelli di S. Giacomo degli Spagnoli in società con i Napoletani Jacopo Folfi, Gennaro Angelo Manzo e Martino Migliore. Nella seconda metà del secolo la-



Fig. 60. Tavolo con cassetti e ripostigli per carte.



Fig. 61. Fotografia Lembo, Napoli, Museo di Sorrento, Scrittorio 2° metà del 17 secolo, [ed. I,14].



Fig. 62. Tavolo dorato della fine del XVII sec. [ed.I, 12].



Fig. 63. Fotografia Lembo, Museo di Sorrento. Piano intarsiato di un tavolino da lavoro. 2 metà del 17 secolo, [ed.I,13].

vora gli armadi della sacrestie di S.Maria delle Grazie a Caponapoli e di S. Caterina a Formiello. I benedettini di Andria fanno costruire per la loro chiesa un coro superbo (Fig. 36) tutto scolpito in noce e lumeggiato d'oro, ove nei dossali in pieno rilievo campeggiano le figure intere dei Santi del loro ordine, coro che fu ai primi del 1800 trasportato nel Duomo di Bisceglie dove ora si trova. Ed altri ed altri se ne costruivano in tutta la regione e sin nelle piccole chiese, ove non sono monaci e canonici a salmodiare, il modesto pie-

vano sogna il pulpito ricco di sculture, le quali osserveranno un ingenuo carattere provinciale, come si vede in quello della parrocchia di Lacco Ameno (Fig. 37), paesello dell'isola d'Ischia, intagliato agli ultimi del secolo o ai primi del seicento.

Come già nel 400, in tutto il secolo fiorisce l'arte delicata della tarsia. Nel primo ventennio dovette essere eseguita la magnifica sacrestia di S.Martino o Napoli (Fig. 38-39) forse erroneamente fino ad ora creduta della fine del secolo, sulla testimonianza di una data,

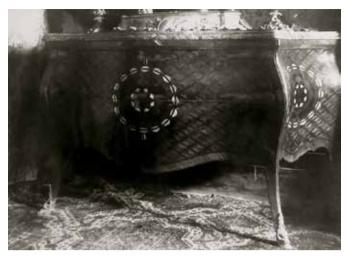


Fig. 64. Tipo signorile di cassettone verso la metà del settecento. Gli intarsi sono in madreperla e legni rari ed il piano in breccia di Sicilia- lavoro siciliano. Casa del Duca di Casapesenna.



Fig. 65. Fotografia Lembo, Museo di Sorrento. Cassettone impiallacciato con maniglie in bronzo dorato. Principio del XVIII secolo.



Fig. 66. Museo di Sorrento. Cassettone intarsiato- Fine del XVII secolo [ed.I.16].



Fig. 67. Abbazia di Montecassino, Appartamento dello Abate, Cassettone scrittoio- verso la metà del 17 sec. [ed. I,19].

1598, incisa su un cardine della porta, e dovette essere opera del maestro frate Giovan Francesco da Rezzo e del suo allievo frate Prospero, che nello scorcio del 400 avevano lavorato il coro in S. Maria di Monteoliveto, perché, dice il Summonte nella citata lettera al Miguel del 20 marzo 1524 "di man delli quali è ancora il bello coro della ecclesia di S. Martino cartusiense, del medesimo lavoro". E poiché in S.Martino non il coro ma la sacrestia è lavorata d'intarsio, dovette certamente equivocare il Summonte, scambiando quella

con questo. Meno che, come pare improbabile quei monaci non si fossero decisi, nei primi del seicento, di sostituire il coro intarsiato con quello semplicissimo in noce ora esistente, mentre pochi anni prima avrebbero fatta eseguire di intarsio la nuova sacrestia. Non sarebbe questo il primo esempio, in fatto di contrasti e di pentimenti, specialmente in un tempo di grande fervore di opera come quello in cui la bella chiesa fu condotta allo splendore che oggi si ammira. Certo è che questa opera segna un grande progresso su quella di S.



Fig. 68. Abbazia di Montecassino, Appartamento dello Abate, Cassettone scrittoio- verso la metà del 17 sec. [ed. I,19].



Fig. 69. Montecassino, Appartamento dello Abate Cassettone scrittoio con sovrapposto armadio. 2a metà del 17 secolo, [ed.I,20].

Maria di Monteoliveto e dimostra a quale alto grado di perfezione fosse pervenuta la gentile arte della tarsia, tanto da ispirare e formare una numerosa classe di artisti intarsiatori e da influenzare grandemente, come vedremo, l'arte del mobile in tutto il secolo seguente. Un altro coro intarsiato fu eseguito nel 1536 nell'atrio della Chiesa di S.Maria del Carmine Maggiore, con sedili e spalliere di noce, dice il cronista "a maraviglia intagliati e tramezzati questi con Santi dell'ordine, lavorati a mosaico con piccoli pezzetti di? d'India e

di altro fine legno così ben commessi e disposti che sembravano di pittura". L'artefice fu Francesco Zucca (14) che deve essere quel medesimo maestro Francesco, fiorentino, allievo di maestro Zucca di Gaeta, che nel 1534 ebbe allogato dallo abate di Montecassino il lavoro in legno della sacrestia "con i suoi banchi, ornati, frisi, colonne e quadri, tutte ad intaglio". Sorprende però, che a questo maestro Francesco fosse stato affidato anche il lavoro d'intarsio, mentre non vi è traccia in Montecassino di lavoro simile tra i molti ordinati



Fig. 71. Montecassino, Appartamento dello Abate Cassettone scrittoio con sovrapposto armadio. 2a metà del 17 secolo

sia al maestro Zucca di Gaeta, sia al di lui allievo Francesco, detto Zucca per ricordo al maestro. Forse questi eseguì i lavori di inquadro e d'intaglio e si servì per lo intarsio di maestri locali, numerosi e abilissimi. Di questa opera, purtroppo non esiste più alcuna traccia². I caratteri descritti nelle opere di intaglio, sono evidenti in due cassoni da corredo che sono nel museo Filangieri in Napoli, sebbene in forma meno geniale e pura. Il primo (Fig.40), col fronte ornato da festoni di frutta, quello centrale sormontato da uno stemma,



Fig. 72. Museo di Sorrento: Cassettone-scrittoio con sovrastante armadio. Prima metà del XVII secolo- I bronzi sono di opera posteriore [ed. I, 23].

quelli laterali da aquile, non sorpassa la prima metà del secolo, mentre agli altri anni deve assegnarsi il secondo (Fig. 41) con uno stemma centrale e quattro festoni, ad esso sospesi, e a due mascheroni, già di carattere decisamente barocco.

Di carattere anche schiettamente regionale sono i due banchi ad alta spalliera che sono nel museo di S. Martino provenienti dalla chiesa di S. Agostino degli Scalzi (Fig. 42) con ricchissimi intagli lumeggiati d'oro. Anzi in essi si riscontra esagerato al massimo grado quel me-



Fig. 73. Museo di Sorrento: stipo in ebano e tartaruga. Verso la metà del XVII secolo [ed.I, 24].



Fig. 74. Stipo in legno con vetri dipinti da Luca Giordano [ed. II,22].

ridionale senso di movimento e quella forma espressiva che in equilibrata misura si ammirano nella sacrestia dell'Annunziata. Più piacciono, nella minore ricchezza, quelli della Compagnia della Croce in S. Agostino alla Zecca (Fig. 43-44), i quali sembrano opera del medesimo artefice.

Sono, invece, purissimi di linea ed ispirano un senso di riposo i due banchi doppi da Chiesa, provenienti dal mezzogiorno d'Italia ed ora esposti nel Kaiser-Friederich Museum di Berlino (Fig. 45-46-47). In essi si accoppia alla sobria pulitezza degli intagli, l'eleganza dei balaustri torniti. Già dalla fine del quattrocento cominciava ad usarsi nella fattura dei mobili il tornio, come abbiamo visto per i sostegni dello arcibanco di Federico

d'Aragona, ma nella seconda metà del cinquecento tal lavorazione prenderà sviluppo e si userà poi largamente nel secolo successivo, principalmente per piedi e piuoli di tavole e sedie. Nei primi del cinquecento allo sgabello succede la sedia a bracciuoli, e più tardi anche la piccola, comoda sedia dalla semplice ossatura a pioli in parte torniti, il sedile di paglia, il dorsale comodo, con tavolette spianate in due o tre ordini, come quelle che ancora si trovano nel monastero di S. Chiara in Napoli (Fig. 48). La sedia a braccioli, prima tutta di legno, diventa più comoda col sedile ed il dorsale formato da liste di cuoio disteso, fissato alla ossatura, con bullette dalle larghe teste d'ottone, rotonde od a forma di fiore (Fig. 49). Negli ultimi anni del secolo comincia ad im-



Fig. 75. Foto Lembo, Museo di Sorrento. Stipo in tartaruga colorata in rosso, con bronzo dorato. Verso la meta del 17 sec., [ed.I,25].



Figg. 76-77. Museo di Sorrento: Orologi da tavolo [ed.I, 26-29].



Fig. 78. Museo di Sorrento: Orologi da tavolo [ed.I, 26-29].



Fig. 79. Museo di Sorrento: Orologi da tavolo [ed.I, 26-29].



Figg. 79bis. Museo di Sorrento: Orologi da tavolo [ed.I, 26-29].



Fig. 84. (indicazione numerica non data nel testo). Badia di Montecassino. Armadi della Sagrestia eseguito da artisti napoletani nel 1749 [ed.II,1].



Fig. 85. Museo di Sorrento. Vetrina d'angolo laccata con dorature e vignette alla cinese. Verso la metà del XVIII secolo.[ed.II, 4].



Fig. 86. Biblioteca dei Gerolomini in Napoli. Base per busto. Prima metà del 18 sec. Fotografia Lembo.



Fig. 87. Foto Alinari – Museo della Certosa di San Martino. Due leggii (XVIII secolo).



Fig. 88. Fotografia Lembo Napoli- Chiesa di S. Maria del Carmine maggiore. Ingresso alla chiesa con battenti della prima metà del 18 secolo, [ed.II, 6].



Fig. 89. Edificio della Santa Casa di Loreto in Napoli, Arco dello ingresso e finestra adiacente, Verso la metà del 18 sec. [ed. II,7].



Fig. 90. Napoli – Chiesa di S. Chiara. Tribuna in legno dorato – anno 1742 [ed. II,8].



Fig. 91. Napoli – Chiesa di S. Chiara. Tribune in legno dorato – anno 1742 [ed. II,9].



Fig. 92. Battenti delle porte di san Gregorio Armeno.



Fig. 93. Museo di Sorrento: cassettone impiallacciato con maniglie di bronzo dorato. Principio del XVIII secolo [ed.II, 11].



Fig. 93bis. Tipo comune di armadio-libreria su cassettone, prima metà del XVIII secolo, proprietà privata.



Fig. 94. Primi del 18 sec. Museo di Sorrento. Cassettone impiallacciato con moderati intarsi e maniglie in bronzo dorato Primi del 18 sec. Fotografia Lembo.



Fig. 95. Museo di Sorrento: cassettone riccamente intarsiato con finimenti in bronzo dorato e piano di marmo- Verso la metà del XVIII secolo [ed. II, 12].

bottirsi il sedile, il dorsale si arricchisce di stemmi ed ornati, impressi in oro, con delicato lavoro a piccoli ferri. Attesta il Summonte che "eravi al suo tempo in città, un napolitano eccellente anzi unico nell'arte sua, dico nell'arte di lavorare il cuoio crudo, comunemente dicta arte di stuccio". Era questa l'arte di rilegare libri e formare astucci con cuoio ornato da disegni impressi,

e da questo all'ornare il cuoio dei dorsali di sedie fu facile il cammino, dato il diffondersi dell'arte che dovette forse in Napoli avere i suoi principi, se il Summonte ne parla come di cosa specialissima ed asseriva essere quel napoletano, nomato Masone di Mais, unico nell'arte sua. Un esempio di seggiolone con tale montatura arricchita da ornati e da uno stemma impressi e dorati,



Fig. 96. Napoli. Comodino impiallacciato con bronzi dorati. Verso la metà del 18 secolo. Proprietà privata [ed.II, 14].



Fig. 97. Napoli, proprietà privata, comodino impiallacciato con applicazioni di bronzo dorato. Verso la metà del XVIII secolo [ed.II,15].



Fig. 98. Napoli comodino impiallacciato con applicazioni di bronzo dorato. Verso la metà del 18 secolo. Proprietà privata.

è nel museo di Sorrento, ed è lavoro degli ultimi del secolo o dei primi del seicento (Fig. 50).

Il tavolo nel cinquecento, serbando la robusta forma del secolo precedente si arricchisce di intagli; l'uso dello armadio dalla sacrestia si diffonde e nella case; comincia ad usarsi la credenza, che è un armadio basso, e la libreria, e le forme sono quelle del mobile originario con piccole varianti. Il letto talvolta è sontuoso ed anche in legno intagliato, come quello di Vittoria Colonna, quando, nel 1507, andò sposa al Marchese d'Avalos, i cui discendenti ancora lo possedevano alcuni anni or sono. Aveva esso, come quello di Federico d'Aragona, alta spalliera intagliata e quattro colonne agli angoli, per reggere il padiglione. ³

Per tutto il seicento si mantiene viva la tradizione dello intaglio, ma più per opere grandiose come cori e tribune nelle chiese, organi e mobili di gran lusso. Senza molto diffondermi, ricorderò solo il coro che i monaci di Montecassino, in sul cadere del secolo, vollero sostituire a quello intagliato ed intarsiato del Cardinale d'Aragona, di cui ci resta, superbo avanzo, il leggio. Il

nuovo coro (Fig. 51-52-53), opera di quattro diversi artefici, serba tuttavia perfetta unità di sentimento e di stile, e non solo nei dorsali e nei fregi con motivi evidentemente contenuti in limiti prestabiliti in accordo dai quattro artisti, quanto nelle figure che sorreggono i fianchi degli stalli e nei putti che li sovrastano, tutti in differenti pose, sorprendente prova d'inesauribile fantasia e di sorprendente abilità tecnica. Ad uno dei quattro artefici del coro deve attribuirsi la bella porta della libreria nell'abbazia medesima (Fig. 54).⁴

Ma se, come si è visto, nel 15° e nel 16° secolo erano numerose le botteghe ove si lavorava di intarsio, dovette quest'arte dopo compiuta la sacrestia di S. Martino prendere maggior voga e numerosissimi dovettero essere gli artisti che la praticarono se, coll'avanzare del seicento, il mobile domestico è quasi sempre impiallicciato ed intarsiato, ad eccezione della sedia che mal si presta ad un simile lavoro essendo formata ad assi che si muovono leggiadramente incurvando col progredire⁵ del nuovo stile. Per tutto il secolo lo stile classico si svolge man mano in forme più piene e più mosse, la linea retta si incurva,



Fig. 99. Console, mensola dorata in bronzo.



Fig. 99bis. Fotografia Lembo. Napoli- Real Palazzo di Capodimonte. Mensola dorata. Metà del 18 sec.



Fig. 100. Fotografia Lembo, Napoli-Palazzo Maddaloni. Specchiera dorata con dipinto ad olio di Jacopo del Po, metà del 18° sec. La mensola sottostante è della fine del secolo [ed.II, 21].

spariscono gli angoli. Tale evoluzione si mostra graduale e logica nel mobile meglio che nella architettura, perché nel lavorio di tutti i giorni d'una numerosa classe d'artisti, meglio si fonda e si rivela il sentimento della regione nel tempo, e quindi nello studio del mobile di tale sentimento e delle forma in cui si esprime anche meglio si possono forse ricercare e studiare il progresso e l'intima essenza. Come abbiamo visto la sedia a braccioli parte dal tipo dritto, con sedile e spalliera di cuoio disteso . Ma negli ultimi anni del 500 solleva a cuscino il sedile ed ai primi del secolo successivo imbottisce anche lo schienale, pur conservando per parecchi anni la forma severe con braccioli e piedi diritti che cominciano appena ad ornarsi di una sobria tornitura (Fig. 55) e di sobri intagli nella traversa che collega i piedi anteriori e nelle piccole cime del dorsale. Poi si intagliano i braccioli che si incurvano agli estremi,



Fig. 101. Museo di Sorrento: mensola dorata con specchiera in bronzo e oro prima metà del sec. XVIII [ed.II,20].

ove possono appoggiarsi le mani, in eleganti volute che quasi accompagnano l'incavo delle palme (Fig. 56). Infine il dorsale si sagoma in alto a linee curve, i piedi si arrotondano ed il davanti del sedile anche si incurva con leggiadria e si orna di intagli (Fig. 57). Ma la sedia è sempre ampia e comoda e rivestita di cuoio od al massimo di velluto. Alla fine del secolo e poi in tutto il settecento, si arricchirà d'intagli e sarà dorata (Fig. 58) e per l'uso domestico si impicciolirà, assumendo forme più tondeggianti con imbottitura più piena e sarà rivestita di stoffa operata o di ricamo a piccoli punti.⁶

La leggera e comoda sedia impagliata, facilmente trasportabile, diventerà ricca di tornitura e le traverse dello schienale saranno intagliate in maniera bizzarra (Fig. 59). Essa sarà dipinta a vivaci colori poi anche dorata.

Il tavolo, ai primi del secolo, mantiene la forma massiccia con due solide basi agli estremi, quasi sempre collegate da una traversa diritta. Ma questa man mano si incurva e si solleva fino a raggiungere il centro del piano, poi, spesso, specialmente nella provincia è sostituita da un ferro elegantemente piegato in simile forma. Si aggiungono i tiretti⁷ sotto al piano e quando il tavolo deve servire da scrittoio si aggiungerà più tardi una specie di soprammobile con altri cassetti e comodi ripostigli per carte ed accessori da scrivere (Fig. 60). Infine alle due basi laterali si sostituiranno quattro robusti piedi tra loro collegati in maniera capricciosa e variabile con i soli cassetti sovrapposti, se il tavolo deve servire da scrittorio, spesso sagomandosi anche allora l'orlo al piano con una curva rientrante nel lato ove si siede per scrivere. Il mobile, assunta questa forma è in generale impiallacciato ed intarsiato e, curioso, particolare, i quattro piedi sono fissati al piano superiore con un sistema di solido avvitamento ricacciato nel legno medesimo(Fig. 61). Inoltre verso la fine del secolo, cominciano ad usarsi nelle chiese grandi tavoli con ricchissimi intagli, completamente dorati e col piano di marmo colorato, e se ne afferma l'uso anche nelle case private (Fig. 62). La doratura per questo periodo è quasi sempre fatta con argento, coperto da una vernice nelle varie gradazioni di giallo.

Il cassettone, a tre o quattro tiretti, nato nelle sacrestie per contenere i paramenti sacri, diventa poi d'uso generale ed assume spesso grandi dimensioni. E' quasi sempre impiallacciato in radice di acero o di noce ed intarsiato, ma talvolta, nelle case ricche, è di ebano od altro legno pregiato con intarsi di avorio. Gli intarsi sempre originali e variati, se pur formati su tipi costanti, rivelano negli artisti, in questo come in ogni altro mobile, una inesauribile vena di fantasia ed una grande abilità nell'arte. Vi predominano fogliami e fiori, con uccelli, vagamente aggruppati attorno a stemmi e medaglioni, ma spesso entro le foglie scherzano putti, e spesso ancora appaiono scene di vita, con figure anche bernesche. Sul piano di un tavolino da lavoro del Museo di Sorrento, sono, per esempio, coppie di duellanti, in atteggiamenti pieni di vita (Fig. 63n). La forma, nella prima metà del secolo è diritta (Fig. 64) ma poi man mano che lo stile si sviluppa, si incurva prima di fronte (Fig. 65) poi anche i fianchi (Fig. 66).8 Il mobile è sempre poggiato su quattro robusti zoccoli, inversamente



Fig. 102. Mensola con specchiera dorata in bianco e oro. Verso il 1779. Casa della Duchessa di Miranda

dalla credenza che spesso si solleva su quattro peducci incurvati, preannunziando così nella fusione dei due tipi il <u>commodè</u>, volgarmente detto <u>comò</u>, che sarà tenuto in uso nel secolo seguente.⁹

Comunissimo è inoltre, il cassettone-scrittorio (Fig. 67-68) sul quale al piano del mobile è sovrapposto, come nello scrittoio, un sistema di ripostigli e cassetti riaccordati coll'orlo anteriore al piano medesimo con una specie di coverchio inclinato che, girando su due cerniere, si dispiega in avanti e forma il piano per scrivere.

E spesso ancora sul cassettone-scrittoio si sviluppa un armadio a stipo, che assume le forme più varie, secondo la fantasia degli artefici che lavoravano ognuno, in piena indipendenza, nella propria bottega (Fig. 69-70-71). Talvolta il fronte del mobile è tutto piano o sobriamente incurvato, tal'altra è mosso nel modo più capriccioso, al-



Fig. 103. Museo di Sorrento: sedia a bracciuoli in legno noce della prima metà del sec. XVIII [ed.II, 22-23].



Fig. 108. Fotografia Alinari, Napoli-Museo della Certosa di San martino. *Sedie vescovili dorate* (XVIII secolo), [ed.II,24-25].

ternandosi le linee piane e le concave e le connesse, come si vede nei due esemplari al museo di Sorrento (Fig. 72). Assumono le cimase le più varie forme e si arricchiscono dei più originali frastagli; talvolta finiscono in un ripiano per reggere un orologio, un busto, un vaso. Il mobile è quasi sempre impiallicciato ed intarsiato nella maniera più vaga e adorno di pendagli e maniglie per l'uso dei cassetti. Ma, sino alla fine del seicento, l'intarsio in questi come in ogni altro mobile, serba sempre linee fondamentali architettoniche, con grandi riquadri, mentre assumerà dopo, in tutto il settecento, forme più ricche ed intrecci geometrici, a stelle, a scaglie.

Non vi è casa signorile ove non domini lo stipo, nelle più varie forme. In generale questo mobile è sorretto da una base a colonnine tornite, raramente da una base intagliata, ma nell'un caso e nell'altro questa è di legno diverso e meno pregiato di quello del mobile che sorregge. Più rare volte esso si sviluppa in altezza, poggiando direttamente sul suolo, oppure diventa di piccole dimensioni, tali da potersi poggiare su un tavolo o su un cassettone. Ha sempre forme architettoniche che si mantengono quasi immutate per tutto il secolo, col fronte tutto scompartito a cassetti, salvo nella parte centrale ove in una specie di tempietto si apre una porticina (Fig. 73). Allo interno sono ripo-

stigli, alcuni con chiuse segrete, ingegnosamente nascoste nei meandri del mobile che, in generale, è di ebano, o di una imitazione fatta con legno di pero tinto, con intarsi in avorio. Spesso ancora è rivestito da impiallacciatura di scelti legni venati o di radica con intarsi; altre volte di lamina di tartaruga od ha i fronti dei cassetti in legno graffito e lumeggiato in oro, con scene cavalleresche, episodi della Gerusalemme o scena delle favole di Esopo.

Altre volte ancora è ornato di vetri dipinti, e a tal sorta di decorazione si dedicò talvolta Luca Giordano, come nel bel mobile di casa Roccella (Fig. 74). Talvolta ancora il fronte ha movenze architettoniche, ricche di ombre e di luci, ed è ornato di bronzi dorati, come nel raro esemplare del Museo di Sorrento (Fig. 75), sul quale le lamine di tartaruga che lo rivestono sono, sul retro, colorate in rosso. Nella tartaruga correggevano sempre gli artefici al tonalità del colore, con speciali apparecchi alla faccia interna, il più delle volte rivestita di lamine argentate.

Anche ai piccoli oggetti, e specialmente alle casse per orologi da tavolo, si dedicavano gli ebanisti, ed in questi, come nelle sedie, nei cassettoni, nei tavoli è evidente il progressivo variare della forma che, prima dritta, mano mamo collo avanzarsi del secolo, si incurva, e si arricchisce di bronzi, che quasi prendono forme efflorescenti, verso la



Fig. 109. Fotografia Lembo, Napoli. Chiesa di S.Maria degli Angeli a Pizzofalcone, Sedia vescovile e sgabello dorati. Verso la metà del 18 sec [ed.II,26].



Fig. 110. Foto Alinari, Museo della Certosa di S.Martino in Napoli. Leggii dorati. Verso la metà del XVIII secolo [ed.II, 27-28].



Fig. 111. Fotografia Lembo, Salone del Monte di Pietà in Napoli, cornice dorata, verso la metà del 18 sec., [ed. II, 29].



Figg. 112-113. Palazzo Reale di Capodimonte. La portantina della Regina Maria Amalia . Fronte anteriore. Verso la metà del 18 secolo.



Fig. 114. Fotografia Lembo, Napoli- Archivio della Cappella di S. Gennaro-Portantina, prima metà del 18 sec. [ed.II,31].

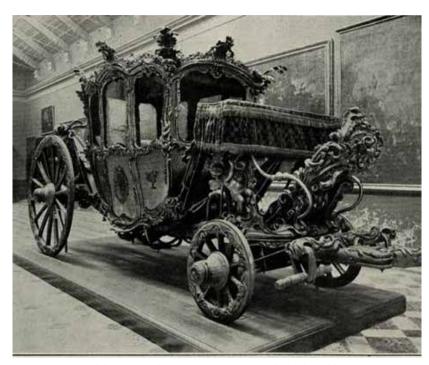


Fig. 117. Museo della Certosa di San Martino Carrozza degli Eletti del popolo – Dettaglio [da ed.II,34].



Fig. 117bis. Museo della Certosa di San Martino Carrozza degli Eletti del popolo – Dettaglio [da ed.II,34]

metà del secolo seguente, quando lo stile avrà raggiunto il pieno sviluppo. La bella serie di orologi da tavolo posseduta dal museo di Sorrento, mostra con grande evidenza questo sviluppo delle forma barocche (Fig. 76-77-78-79-80-81-82).¹⁰

In tutto il secolo diciottesimo e specialmente tra il primo e l'ultimo quarto, l'intaglio trionfa con un rigoglio di fantasia che trova campo in ogni lavoro di legname, mobili, porte, archi di portone, carrozze, portantine e finanche barche per diporto. Ed assume in questo periodo in cui il barocco passa dalla magniloquenza grama alla vacuità leggiadra, forme ricchissime spesso rese sontuose dallo sfulgore delle durature profuse senza misura. Nell'ultimo, quando un senso di reazione ed un ritorno alle misure classiche faranno rivivere le forme diritte, ma non diminuirà la [...] degli artefici che sapranno adornarle con intarsi ed intagli in mille svariate materie¹¹. Qual grado di ricchezza raggiunga il mobile nelle chiese, dimostrano gli armadi della sagrestia di Montecassino, eseguiti verso la metà del secolo in noce intagliata, con ornati in rame dorato che ne accrescono la magnificenza. Lavorarono alle statue ed ai bassorilievi i napoletani Gennaro Tranchese e

Pietro Nottolo e molti altri maestri, quasi tutti napoletani, eseguirono il lavoro di squadro e gli svariati intagli. Non è però trascurata la tradizionale e tanto amata arte dello intarsio, ma assume forme più capricciose, con mille fantastici intrecci, quasi sempre geometrici. I mobili, anzi, son divisi in due categorie ben distinte: quelli per gli ambienti intimi che sono sempre impiallacciati ed intarsiati, spesso con ricchi ornamenti dii bronzo dorato, e quelli per gli ambienti di rappresentanza laccati in bianco con dorature o completamente dorati. Si diffonde anche l'uso del mobile tutto laccato, con decorazione alla cinese in questo o quel colore, ed è gusto che nasce assieme alle porcellane della Cina che dopo il 1710 si cominciarono ad imitare in tutta Europa, ed anche a Napoli nella R. fabbrica di Capodimonte. Grazioso esemplare di questo genere è una vetrina d'angolo al museo di Sorrento, ove il gusto della vignetta cinese si armonizza con quello locale mediante i fregi in colore e la ricca cimasa dorata (Fig. 85). Nel primo terzo del secolo, però, il mobile dorato doveva essere ancora poco diffuso, se alla venuta di Carlo III a Napoli nel 1734, in un elenco di mobili (15) chiesti in prestito ed affittati per arredare l'appartamento del Re,

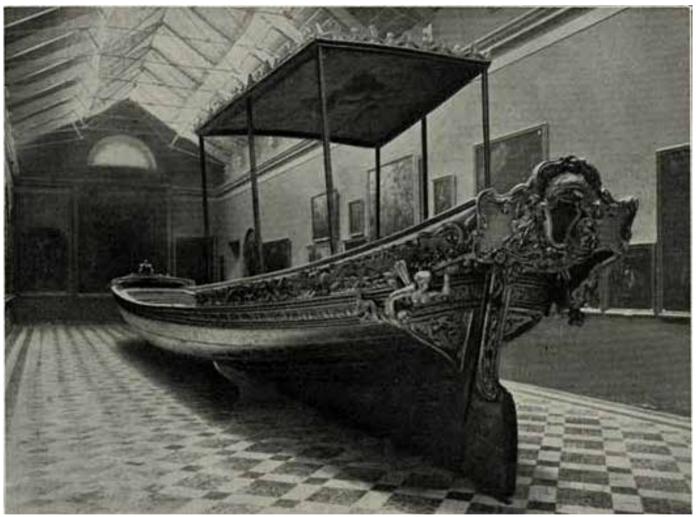


Fig. 118. Museo della Certosa di San Martino Barca apprestata per l'arrivo di Re Carlo III di Borbone a Napoli. Anno 1734 [da ed.II, 33].



Fig. 119. Fotografia Lembo, Caserta, R. Palazzo, Divano, letto in bianco ed oro. Ultimo quarto del 18° sec., [ed.II, 40].

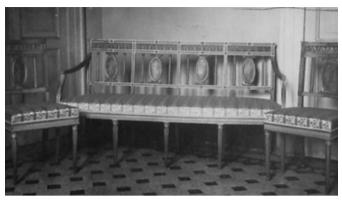


Fig. 120. Fotografia Lembo, Caserta. R. palazzo, Divano e sedia in bianco e oro, Ultimo quarto del 18° sec., [ed.II,33].



Fig. 121. Divano e sedie in bianco e oro. Ultimo quarto del 18° sec. proprietà privata, [ed.II,39].



Fig. 122. Napoli- Divano e sedie in bianco e oro. Primo passaggio dal barocco al neoclassico. Proprietà privata [ed.II,35].



Fig. 123. Sedia neoclassica impero.



Fig. 124. Caserta R. Palazzo Sedia e poltrone bronzo e oro, Primo quarto 19 sec.



Fig. 125. Caserta R. Palazzo, Sedie e sgabello in bianco e oro. Ultimo quarto del 18 sec. Fotografia Lembo.



Fig. 126. Napoli R. Palazzo, Divano bianco [sic] e oro, Primo quarto del 19 sec. Fotografia Lembo.



Fig. 127. Caserta, R. Palazzo, Sgabelli dorati. Primo quarto del 19 secolo.



Fig. 128. Divano e sedie in bianco ed oro. Ultimo quarto del 18 sec. Proprietà privata.



Fig. 129. Fotografia Lembo, Caserta, R. Palazzo, Mensola bianco e oro a pianta semicircolare. Ultimo quarto 18° sec., [ed.II, 45].



Fig. 130. Fotografia Lembo, Caserta- R. palazzo, mensola con specchiera bianco e oro. Primo passaggio dal barocco a neoclassico, verso il 1770, [ed. II, 39].

sono indicati quasi esclusivamente <u>baffetti e baffettini</u> di ebano, di noce, di radice d'acero, di pero, di radice d'ulivo. Manca il <u>tremò</u>, ossia il mobile a mensola, quasi sempre sormontato da un grande specchio, che dopo si troverà in ogni casa signorile. Dorate vi sono soltanto numerose <u>placche intagliate ed indorate con loro cornucopie</u>, che sono piccoli specchi, ognuno con bracci per lumi, che solevano sospendersi alle pareti dei salotti, sempre a coppie, due, quattro, od anche più. Talvolta, però, l'artefice seguendo la tradizione

antica, che lumeggiava con oro gli intagli, accoppia la doratura sugli intagli risaltati al colore del legno, come nella bella base per busto che è nella Biblioteca dei Gerolomini in Napoli (Fig. 86). Ma non sa egli sottrarsi al gusto del tempo, per la sua profonda sensibilità, e ne è sempre un chiaro interprete anche quando è chiamato a completare opere di tempo più antico. Così l'ignoto intagliatore del leggio di S. Martino che, pur dovendo ispirarsi al vecchio coro, si vede fiorire sotto la subbia capricciose volute sveltamente contorte ed arricciate (Fig. 87), così di intagli barocchi si ornano le pareti della antica chiesa di S.Maria del Carmine (Fig.88) e gli archi dei portoni signorili (Fig. 89). Né si sentono a disagio i molti artefici napoletani che intagliano le stupende tribune di S. Chiara (Fig. 90-91) pur trovandosi innanzi alle meravigliose storie di S. Caterina, scolpite da scolari di Andrea Pisano!

Fanno eccezione i bellissimi battenti delle porte di S. Gregorio Armeno in Napoli (Fig. 92), e, davvero, come il Catalano afferma (18), furono scolpite nel 1762. E sarebbero prova di una particolare e quasi incredibile resistenza alla impetuosa corrente che tendeva allora a sommergere sotto le nuove forme anche il ricordo dell'arte passata.

Due mobili, adunque, in tutto il settecento predomineranno nel mezzogiorno d'Italia: il cassettone che finito il secolo, con lo avvento della Repubblica partenopea e del regno di Gioacchino Murat si chiamerà alla francese <u>commode</u>, e la mensola nella stessa logica chiamata anche alla francese <u>console</u>, o non so per quale eufemismo, <u>tremò</u>.

Il primo si trova in tutte le case, anche le più umili, in forme incurvate e snelle e si arricchirà di intarsi e di bronzi dorati; il secondo sempre con piano di marmo, sarà l'ornamento del salotto di ogni casa signorile. Il progresso della forma del cassettone si osserva ben definito in tre mobili del museo di Sorrento, il primo (Fig. 93) impiallacciato in radice di noce spiegata come si dice in arte, a libretto; il secondo (Fig. 94) con una [...]impiallacciatura sobriamente arricchita da intarsi a foglioline; il terzo (Fig. 95) tutto intarsiato a losanghe attorno ad un rosone centrale; nei quali due curve, che nel primo si incontrano ad angolo, si riaccordano meglio nel secondo, sino a diventare nel terzo una curva



Fig. 131. Caserta, camera F.

sola. Altro notevole progresso in questo mobile, a secolo avanzato, è l'aggiunta al piano di marmo colorato, ordinariamente marmo antico rilavorato, e verde di Calabria, o breccia del Gargano. Assieme al cassettone costruiscono gli ebanisti mobili accessori più piccoli i quali hanno gli stessi caratteri del mobilio principale (Fig. 96-97-98). Costruiscono ancora boffetti e boffettini, che son tavolini per servire in tavoli e credenze, ed armadi e librerie, in generale sovrapposto ad una specie di credenza o di cassettone, in forme svariate che sarebbe troppo lungo



Fig. 132. Foto Anderson, Caserta Salottino da toilette, Palazzo Reale, Vanvitelli.

elencare, con cimase arricchite da intagli spesso dorati. Perde importanza il tavolo, e lo scrittoio ha, come il cassettone, piedi ricurvi ed il sovrastante cassonetto anche incassato, con intarsi ed applicazioni di bronzo dorato¹². La mensola (console) tutta dorata od in bronzo ed oro, segue un tipo costante nella linea d'insieme ma varia nei dettagli secondo il gusto dello artista (Fig. 99-100)¹³. Ad esso è sovrapposto quasi sempre un grande specchio, talvolta trasportabile (Fig. 101) come quello al museo di Sorrento, talvolta nelle case sontuose, formante parte organica



Fig. 133. Napoli, R. Palazzo Mensola in bronzo e oro, Ultimo quarto 18 sec. Foto Lembo.



Fig. 134. Mensola laccata in bianco e oro con dorature. Verso il 1776. Piano in alabastro orientale antico rilavorato. Casa dei Marchesi di Vasto e Pescara.



Fig. 135. Fotografia Lembo, Napoli. R. Palazzo, mensola dorata, Ultimo quarto 18° sec., [II,42].



Fig. 136. Fotografia Lembo, mensola dorata. Primo quarto del 18°sec. Collezione del Conte Statella in Napoli [ed. II,18].



Fig. 137. Napoli R. Palazzo mensola bronzo e oro. Primi del 19 secolo. Foto Lembo.

della decorazione della parete (102). Esso è spesso arricchito, come quello del museo di Sorrento ed un altro, del salone di Palazzo Maddaloni in Napoli, da pitture eseguite dai più celebri artisti del tempo. 14 Elegantissime forme assumono sedie e poltroncine (Fig. 103-104-105-106-107). Ma nelle sedie vescovili, ove è data libertà allo artefice di profondere ogni ricchezza di intagli, la sontuosità raggiunge un massimo limite, la fantasia lascia ogni freno e l'artista con agile mano la segue, i fogliami si incurvano e si intrecciano in mille forme, creando sempre nuovi motivi, cosicché mai si incontrano due esemplari simili. Notevoli sono quelle conservate nel museo di S. Martino (Fig. 108) bellissima è l'altra della Chiesa di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone in Napoli (Fig. 109)¹⁵. Anche nel leggio, più piccolo e comodo di quello monumentale che ornava i cori sino al principio del secolo, perché non si usano più antifonari e salteri a grandi caratteri, e nelle cornici che inquadrano immagini sacre e ritratti di gentiluomini in parrucca, ha campo di svolgersi la inesauribile fantasia degli artisti (Fig. 110). E sempre veramente magnifica è la cornice dorata che racchiude una tavola sacra nel gran salone del Monte di pietà in Napoli (Fig. 111). La portantina che sin a tutto il seicento era di forma severa, quasi sempre rivestita di cuoio, si arricchisce di intagli, di dorature, di graziosi dipinti (Fig. 112-113) e diventa una squisita espressione del tempo, graziosa scatola per le pompose dame imbellettate, in guardinfante. Più sobria è la forma se deve accogliere un alto prelato come in quella che ancora si conserva nella cappella di S. Gennaro (Fig. 114) in Napoli. E sontuosa diventa pure la carrozza, specialmente se è quella del Re o di alti magistrati, quali gli eletti del popolo (Fig. 117,118). La barca che deve portare il Re a diporto nelle azzurre acque del golfo, come quella che i napoletano apprestarono a Re Carlo di Borbone, quando prese possesso del Regno (FIg, 117).

Nell'ultimo terzo del secolo, seguendo il movimento generale su reazione, anche nel Mezzogiorno d'Italia si ridesta lo spirito classico e, nelle architetture come nel mobile le forme diventate troppo mosse si purificano, allontanandosi dalle linee curve e gli intagli osservano movenze più castigate e sobrie, salvo ad accentuarsi e, ad appesantirsi nel neo-classicismo del periodo napoleonico, quando nei motivi decorativi leoni ed aquile sostituiranno le ghirlande ed i leggiadri nodi di amore. Ancora predominano in ogni casa la mensola (console) ed il cassettone (commode) e come nel primo settecento è impiallacciato ed intarsiato l'uno, laccata e dorata l'altra.

Ma ai primi dell'ottocento prendono piega i mobili massicci di mogano, qualche volta anche intarsiati e con ricche applicazioni di bronzo, e la mensola è dorata solo nei saloni sontuosi, come quelli della reggia.

Il passaggio dalla forma barocca alla neo-classica avviene gradualmente e gli artisti lo compiono con finezza e buon gusto. Divani e sedie abbandonano le linee ricurve prima nei piedi, poi man mano nei braccioli e nelle spalliere (Fig. 119 a 128) ed una simile evoluzione si manifesta nelle mensole ed in ogni altro mobile (Fig. 129 a 141)¹⁶. Svariatissimi sono i modelli e delicati gli intagli, sino alla fine del secolo, per diventare robusti e solenni nel periodo dello impero quando regna a Napoli Gioacchino Murat, la cui moglie porta con se da Parigi tutti i mobili che adornavano la sua dimora al palazzo dell'Eliseo, ed latri ne ordina al celebre ebanista Jacob, probabilmente per arredare la villa reale di Portici. Ma, come si è detto, sino a questi tempi i mobili napoletani avevano serbato la forma leggera e delicata del primo neo-classico come prova una «Misura ed apprezzo delli lavori d'intaglio eseguiti dagl'intagliatori D. Nicola e D. Pietro Fiore per li reali appartamenti del Real Palazzo della R. Villa Favorita sita in Resina» che porta la data del 26 novembre 1802, ove sono minutamente descritti tremò e sopratremò, sofa, sedie, tavolini, cornici e simili (17). E che, invero, non vi fece bisogno di ordinare i mobili a Parigi, sia pure ad un ebanista giustamente celebre come il Jacob, dimostrano non solo i mobili della reggia di Caserta e di Napoli costruiti prima dello avvento del Murat, ma anche quelli costruiti dopo la restaurazione

- (1) V. Fausto Nicolini, Pietro Summonte. Marcantonio [Michiel] e l'arte napoletana del rinascimento in Napoli Nobilissima, nuova serie, vol. III, fasc. IX-X.
- (2) V. Giuseppe Ceci in Napoli Nobilissima Vol. XV fasc. IX.
- (3) V. Andrea Caravita. I codici e le arti a Montecassino, vol. III, pag. 57.
- (4) V. ivi vol. III pag. 399.
- (5) V. P. Abate d'Amato Mastrullo Montevergine Sagro, in Napoli per Luc'Antonio di Fulco, 1663- pag. 10-.
- (6) V. ivi pag. 2 e seguenti.
- (7) V. in Napoli Nobilissima Vol. IX fasc. IV.
- (8) V. Andrea Caravita . I codici e le arti a Montecassino Vol. I pag. 399.
- (9) V. ivi.

dei Borboni, specialmente nel R. Palazzo di Napoli dopo i restauri del 1830.

Chi bene osservi le magnifiche mensole e gli altri mobili che arredano l'appartamento di rappresentanza di questo palazzo (Fig. 133-134-135) scorge quasi in essi rinvenire il vecchio spirito classico che sonnecchia in fondo all'anima meridionale e che aveva brillato di così viva luce nei periodi della antichità classica. ¹⁷

A risvegliarlo avevano contribuito le meravigliose scoperte di Ercolano e di Pompei, che negli ultimi del settecento si studiarono con amore, riprendendone con frequenza i motivi nelle architetture, nelle decorazioni ambientali e fin nelle ceramiche. Ma caduto l'impero, restaurati gli antichi ordinamenti a cui si ribellarono, però, ancora gli spiriti, non ebbero più le forme d'arte chiare ispirazioni e nel mezzogiorno d'Italia, come altrove, furono espressione d'incertezza e spesso furono tanto vuote quanto pretenziose. L'abilità di mano degli artisti si esercita in artificiosi intrecci di fogliami che si sviluppano in ossature spesso barocche, senza tuttavia aver il sentimento di quelle tali (Fig. 136-137). O talvolta si arricchisce con gonfi intagli di un barocco egualmente non sentito, rigide forme neo-classiche. Non si rende più il neo-classico e non si rende più il barocco. Così le forme man mano si impoveriscono con stentate imitazioni e comincia il travaglio della ricerca del nuovo, non ancora risoluto, perché non ancora è chiaramente configurato lo spirito della civiltà romana¹⁸.

- (10) V. Ludovico de la Ville sur-Yllon la Chiesa di S. Barbara in Castelnuovo di Napoli, in Napoli Nobilissima vol. II fasc. V.
- (11) V. R. Filangieri i Candida La casa di Federico d'Aragona in Castelnuovo. I.T.E. A. editrice 1926.
- (12) V. Guida di Cana ediz.
- (13) V. Guillaume...
- (14) V. Salvatore di Giacomo, S.Maria del Carmine Maggiore, in Napoli Nobilissima Anno I, pag. 59.
- (15) V. Michelangelo Schipa- Per l'addobbo, l'ingrandimento e le decorazioni della reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone, in Napoli Nobilissima- Vol. XI, pag. 109-11.
- (16) V. L. Catalani, Le chiese di Napoli, Napoli 1845 vol. I pag. 99. (17) Carte di casa Reale nello archivio di Stato di Napoli, fascio 961, inv. 91.

Note

- Al fine di consentire un più veloce raffronto fra le parti inedite e quelle pubblicate segnalo, nel testo, in corsivo, quelle parti che Giovene utilizzerà negli articoli per la rivista «Architettura e arti decorative». In nota, laddove ce ne siano, riporto le varianti, le sintesi o le aggiunte degli articoli segnalando, in parentesi, l'anno dell'articolo e la pagina.
- Nell'articolo del 1927 questa prima parte è ridotta alla seguente, rapidissima, premessa: Per tutto il cinquecento, dopo che Giovanni Merliano da Nola ebbe intagliati gli armadi della sacrestia dell'Annunziata, e nella regione meridionale d'Italia era sorta nelle cattedrali e fino nelle più umili chiese come una gara feconda a quale meglio si ornasse di cori, di armadi, di pulpiti scolpiti, l'uso del mobile intagliato prevalse su quello ad intarsio anche entro le pareti domestiche, ove, rimanevano ancora sobri i costumi e severa la vita. Ma dopo che l'atrio di S.Maria del Carmine e la sacrestia di S.Martino si furono adornati dei biondi intarsi di Matteo Zucca e di frate Prospero da Rezzo, doveva quest'arte gentile, con i suoi effetti pittorici, man mano affermarsi fino a vincere il campo al sorgere del nuovo secolo, con una schiera sempre più numerosa di artefici che da quelle opere derivano.
- Nell'articolo, descrivendo il passaggio dalle forme cinquecentesche alle linee curve seicentesche Giovene elimina i riferimenti agli oggetti e sposta l'attenzione, oltre che su aspetti di costume, sulle tipologie di legni e sulle caratteristiche delle diverse essenze: A misura che i costumi si venivano addolcendo un nuovo senso spuntava, con un desiderio di comodità prima ignoto; una tendenza a godere la vita; uno sforzo di liberarsi da ogni vincolo di tradizione e dare la vita ai sogni. Non più tanto si amano le forme severe, ma seducono le grazie un poco leziose delle variopinte superfici levigate; seduce la preziosità di legni che non possono ottenersi che in sottili sfoglie. E se pure il legno è a massello, deve sempre essere un legno prezioso come l'ebano, che per la sua compattezza anche bene si presta a ricevere i delicati intarsi in avorio. Come si piegano e si ammolliscono gli animi così le linee curve e le superfici rigonfie si sostituiscono alle forme squadrate. Alla nobiltà si sostituisce la grazia, alla severità la compiacenza carezzevole, al rispetto della tradizione lo slancio verso la gioia. Ed il mobile domestico di noce quasi sempre è sostituito da quello impiallicciato, con l'ossatura di pioppo, che si presta ad ogni lenocinio dell'arte, rivestito con sottili foglie di radice di noce o di acero di ulivo, intarsiato con preziosi legni (1927, p. 292).
- ⁴ Nel testo dell'articolo, il nuovo coro di Montecassino è così raccontato: La tradizione dell'intaglio, però, si mantiene viva per opere grandiose come cori e tribune nelle chiese, organi e mobili di gran lusso. Ed i monaci di Montecassino ancora sul cadere del secolo vollero sostituire al coro intarsiato del cardinale d'Aragona un magnifico coro intagliato nel nuovo stile, affidandone l'incarico a quattro diversi artefici che riuscirono, tuttavia, a compiere opera sorprendente per la perfetta unità di sentimento e di stile, e non solo nei dorsali e nei fregi, ove i motivi sono evidentemente contenuti in limiti prestabiliti in accordo dai quattro artefici, quanto ancora nelle figure che sostengono i fianchi degli stalli

- e nei putti che li sovrastano, tutti in differenti pose, sorprendete prova di inesauribile fantasia e di insuperabile abilità tecnica. E come a Montecassino in numerose chiese della regione. (1927, p. 292)
- Nell'articolo a "nuovo stile" è sostituito un più generico tendenze nuove.
- Nell'articolo, una piccola aggiunta ed una foto: *Ma se è sedia* vescovile si arricchirà di intagli e comincerà ad essere dorata, come poi in tutto il settecento. (1927, p. 296)
- ⁷ Cambiato con *cassetti*.
- Questa parte, tranne piccole semplificazioni finalizzate a rendere più leggibile il testo resta, sostanzialmente, immutata nell'articolo (1927, p. 296)
- Nell'articolo (192/, p. 296)
 Nell'articolo si precisa: il mobile è sempre poggiato su quattro robusti zoccoli, diversamente dalla credenza che spesso si solleva su quattro peducci incurvati, preannunziando così nella fusione dei due tipi il cassettone più piccolo e grazioso, detto, alla francese
- commode che sarà tanto in uso nel secolo seguente. (1927 p. 307)

 In aggiunta e come conclusione all'articolo datato dicembre 1926- Giovene scrive: e può quasi servire da guida per studiarne il cammino sino alla massima fioritura, quando la fantasia degli artisti, invadendo ogni campo si sbriglierà in composizioni sontuose, sfoggiando delicati intrecci di intarsi e composizioni ricche e fantasiose di intagli, sotto uno sfolgorio di ori profusi senza misura.
 - E saranno queste le forme predominanti in quasi tutto il settecento. Il saggio del 1929 presenta, come introduzione, una sintetica storia dell'architettura napoletana dal 500 al 700 che manca completamente nel testo manoscritto e aggiunge ulteriori riferimenti bibliografici a quelli già indicati. (Dell'Architettura di Mario Gioffredo architetto napoletano. Parte prima, nella quale si tratta degli ordini di architettura dei greci e degli italiani, e si danno le regole più spedite per disegnarle, Napoli 1768 e N.Carletti, Istituzioni di Architettura, Napoli 1772). Rispetto all'articolo del 1927, il saggio del 1929 presenta un cospicuo aumento delle immagini ed una notevole riduzione delle parti tratte dal testo manoscritto. L'approccio ricognitivo che caratterizza il manoscritto del 1926 e che ancora si ritrova nell'articolo del 1927 cede il passo ad uno testo più divulgativo che colloca entro momenti storici noti ai più (la venuta dei Borbone, la presenza francese, gli scavi di Pompei ed Ercolano) variazioni di stile attentamente descritte: Sul finire del cinquecento, con F.Valeriani e con Antonio Dosio, le pure forme della Rinascita erano fiorite a Napoli, con vitalità prepotente, in un rigoglio nuovo, in una festosità luminosa, in un rinato gusto greci del colore, e, prima la chiesa del Gesù Nuovo, poi quella della certosa di S. Martino, si erano levate come un lieto canto, come un inno a Dio che delle bellezze del creato e della gioia di vivere ci ha fatto dono. Di questo spirito, che è lo spirito dell'arte barocca, si anima Cosimo Fanzago, che domina con i suoi discepoli tutto il seicento. Ma egli era morto da ventidue anni, e Fra Nuvolo aveva già levata la cuspide sul campanile del Carmine, cominciato dal Conforto. Ora Ferdinando Sanfelice e Domenico Antonio Vaccari dominavano incontrastati nel campo

- dell'architettura, tenuta in grandissimo onore e signora di tutte le arti, tanto che Mario Gioffredo, la cui fama aveva varcati i confini del Regno e d'Italia, presto scriverà un'opera celebrata sui cinque ordini di architettura e loro applicazioni nelle chiese e nelle civili abitazioni, e sulle Istituzioni di Architettura civile disserterà con erudizione ed amore Nicola Carletti. Così Carlo Borbone nel 1734 ritrovava Napoli. Le forme architettoniche di un'arte che, più tardi, fu con dispregio chiamata barocca dai neoclassici, avevano raggiunto il pieno sviluppo. E già spuntavano germi di reazione, raccolti ed espressi da Luigi Vanvitelli in opere di superba bellezza. (1919, pp. 291-293)
- Nell'articolo, il passo è così ampliato: Perde importanza il tavolo, e lo scrittoio, intarsiato e ornato di bronci, ha sempre i piedi ricurvi, e quasi sempre sopporta un'alzata a vari scompartimenti e tiretti anch'essa con fianchi incurvati. Le casse per orologi, come i mobili, al principio del secolo sono in legno impiallacciato, con sobri finimenti in bronzo; più tardi sono quasi sempre laccate, con simili finimenti più frastagliati e sontuosi.
- Nei primi del secolo essa serba quasi intatte le linee dei tavoli dorati che nella seconda metà del seicento erano cominciati ad usarsi nelle Chiese. Si alleggerisce poi man mano, diventa più mossa e più leggiadra. (1929, p. 311)
- Entro le cornici sagomate, sotto le più fantasiose cimase, Francesco De Mura aggruppava deliziosi amorini; Giacinto Diano in vivace colorazione racconterà gli amori di Venere e Adone; Iacopo del Po, con originale travata, dipingerà scene mitologiche in chiaro scuro, alla maniera di cammei. (1929, p. 313)
- ¹⁵ Ove l'artista insinua nel fantasioso movimento barocco dell'intaglio come

- un lontano, ma pur vivace, ricordo di gotico fiorito. (1929, p. 318)
- E quando nei fronti di esso ogni linea è diventata dritta, l'amore della curva spesso rinasce nel piano, e si costruiscono mensole e cassettoni a pianta semicircolare od altrimenti incurvata. (1929, p. 320)
- Nell'articolo questo passaggio è così sintetizzato: Svariatissimi sono i modelli e delicati gli intagli sino agli ultimi anni del secolo. Diventano poi massicci e solenni nel periodo dell'impero, quando a Napoli regna Gioacchino Murat, ed in quello successivo della Restaurazione borbonica, serbando sin verso il 1830 una tal purezza di forme da far pensare di nuovo al vecchi spirito classico che sonnecchia in fondo all'anima meridionale. (1929, p. 320)
- Apparentemente molto simile a quella del manoscritto, la conclusione dell'articolo mostra alcune significative variazioni che lasciano presupporre un'attenzione diversa ed una maggiore apertura di Giovene alle novità della produzione contemporanea: Dopo non ebbero più le forme d'arte chiare ispirazioni e nel mezzogiorno d'Italia, come altrove, furono espressione di incertezza e spesso furono tanto vuote quanto pretenziose. L'abilità degli ebanisti ed intagliatori si esercita in artificiosi intrecci di fogliami che si sviluppano su ossature barocche, senza tuttavia avere il sentimento di quello stile. O talvolta si arricchiscono di gonfi intagli, di un barocco non sentito, rigide forme neoclassiche. Non si vuole più il neo-classico e non si sente più il barocco. Così le forme si impoveriscono in stentate imitazioni, e comincia il travaglio della ricerca del nuovo, che ancora tormenta le presenti generazioni ma che a tratti già dona qualche scintilla sulle scorie del passato decaduto.

Le altre foto

Nell'Archivio Privato Giovene sono conservate altre immagini di mobili che Carlo fece fotografare. Le organizzo in base alla tipologia di mobile fotografato indicando, laddove segnato sul retro della foto, la provenienza del pezzo.

Mensole

Databili tra la seconda metà del XVIII e la prima del XIX, le mensole provengono da collezioni private (da M1 a M3, M5), dal Museo Correale (M6 e M7), dal Palazzo Reale di Napoli (M4, M8), dalla Reggia di Caserta (M9-M10). Nessuna indicazione di provenienza viene data per la mensola M11

Cassettoni

Databili tutti nella seconda metà del XVIII secolo, appartengono alle collezioni del appartenenti al Museo Correale ad eccezione del cassettone indicato come C7 proveniente dalla Casa del Duca di Cardinale e recante la nota di Giovene: "tipo signorile di cassettore nell'ultimo quarto del settecento".

Sedie, poltroncine e divani

Proveniente da S.Anna dei Lombardi (il nome della chiesa è annotato sul retro) la sedia S1 à la più antica di questa serie che mostra sedie, poltroncine e divani presenti nel Palazzo Reale di Napoli ed un sedile del museo Filangieri (S5)

Altri oggetti

A1

Foto Anderson, Napoli, Palazzo Reale, Tolette (stile impero)

A2

Napoli, Museo di San Martino, Portantina, sec. XVIII

A3

Napoli, Chiesa di S.Agostino alla Zecca, organo, XVIII sec.

A4

Foto Anderson, Napoli, Chiesa di S.Domenico Maggiore. Porta scolpita nella sacrestia, sec. XVI





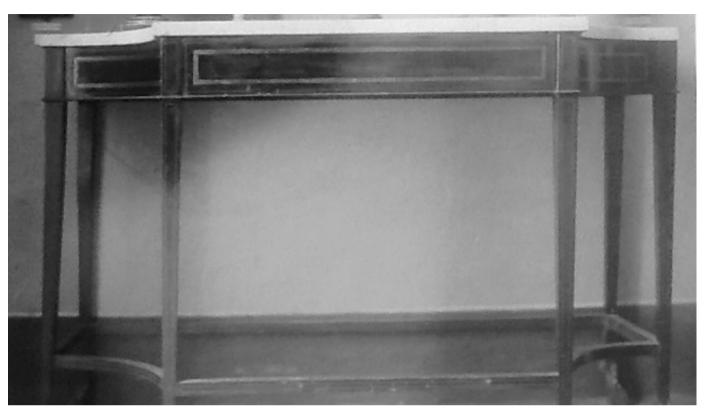
M2





M4





M6





M8





M10





C1





С3



C4







C6





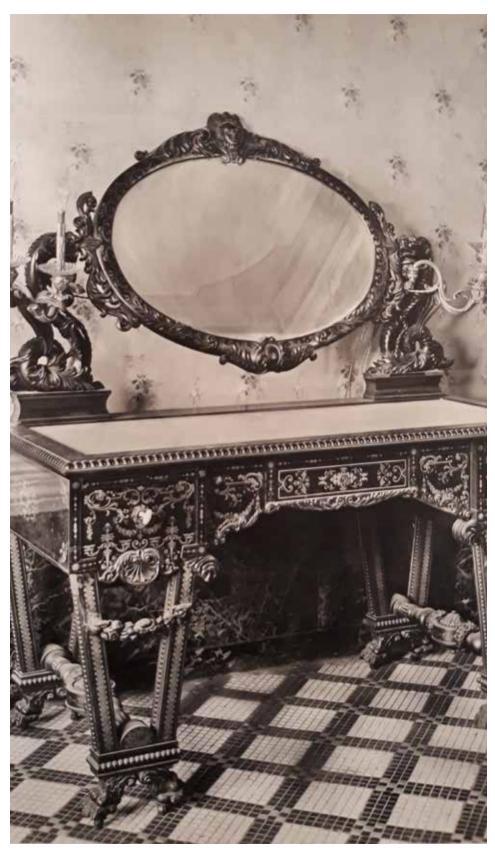


S2



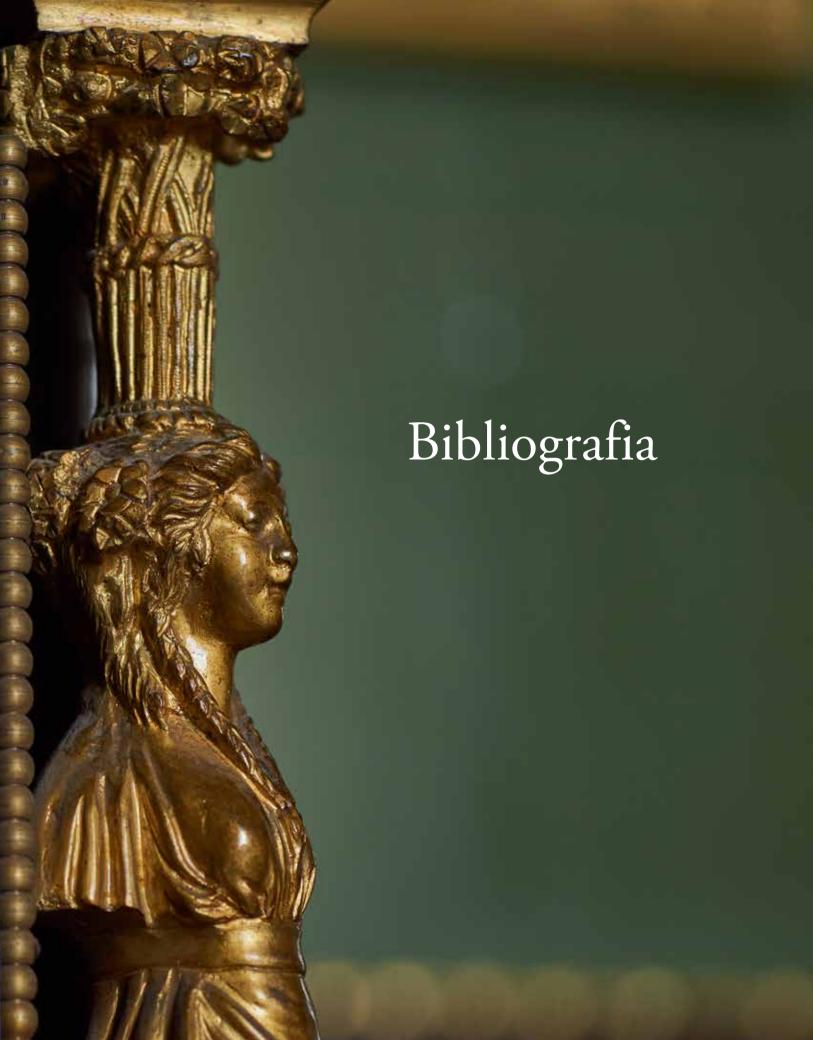












Bibliografia

- Collection de Mr. Carlo Giovene de Girasole. Object d'art et de haute curiosité, Firenze 1925
- Collezioni Duca Carlo Giovene di Girasole Giovanni F. Springer. Catalogo della vendita all'asta. Roma 3-15 aprile 1933, Casa di vendite Palazzo Simonetti, Roma 1933
- Esposizione internazionale di arte decorativa moderna. Catalogo generale ufficiale, Torino 1902, p. 137
- Exposition des arts decoratifs a Turin, M. Carlo Giovene Architecte a Naples, in «L'Encyclopedie contemporaine», Parigi, 20 ottobre 1902
- Guida del Museo Correale di Sorrento, Milano 1924
- Alamaro E., Il sogno del principe. Il museo artistico Industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento, Firenze 1984
- Alamaro E., Il sogno del principe: la querelle Palizzi-Tesorone. Sull'idealmente nobile e praticamente utile nella produzione delle scuole-officine del Museo Artistico industriale di Napoli, in «Faenza» a. 70, nn. 5-6 (1984)
- Alamaro E., Il ritorno del principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle scuola officine del museo artistico industriale di Napoli (1885-1924), Napoli 1990
- ALIBERTI, G. Ambiente e società nell'Ottocento meridionale, Roma 1974
- Nezzo M., Ugo Ojetti, critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona, Padova 2016
- Arbace L., Da Museo Artistico Industriale a Regio Istituto d'Arte: contraddizioni e modernità di un'istituzione di regime, in Picone Petrusa M.(a cura di) Gli anni difficili.

 Arte a Napoli dal 1920 al 1945, Napoli 2000, pp. 85-94

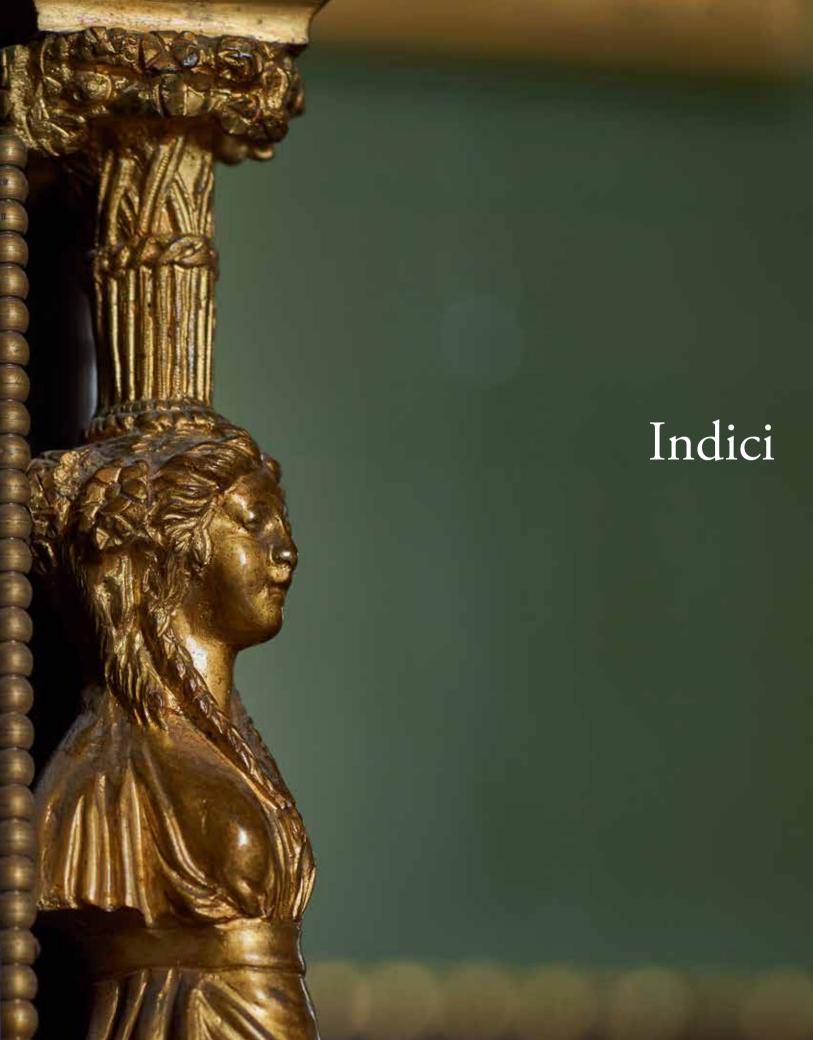
- Bacci G., Ferretti M., Fileti Mazza M., *Emporium*. *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa 2007
- BAIONI M., Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista, Torino 2006
- Baldry F., Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento, in Mannini L. (a cura di), Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, Firenze 2011, pp. 51
- BALZANI R. (a cura di), *Collezioni, musei,identità*, Bologna, 2007
- BARRELLA N., Da "Casa di re" a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico, in Cioffi R. –Petrenga G. (a cura di), Casa di re. La reggia di Caserta fra storia e tutela, Milano 2005, pp- 47-58
- Barrella N., Sui musei napoletani. Spunti di riflessione dalle riviste (1860-1920), in Barrella N. - Cioffi R. (a cura di), La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento, Napoli 2013, pp. 77-88
- Barrella N., La forma delle idee. Fermenti europei e memorie familiari nel museo Filangieri di Napoli, Napoli 2010
- Barrella N., Storia delle arti, delle industrie, del regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni del XX secolo, in ROVETTA A.- SCIOLLA G.C. (a cura di), Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela. Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011- Bologna 20-21 ottobre 2011), Milano 2014, pp. 441-448

- BATTISTINI S., Francesco Malaguzzi Valeri e il Museo Davia Bargellini in Rovetta A.- Sciolla G.C. (a cura di), Francesco Malaguzzi... cit, pp. 351-357.
- Bossaglia R., Il Liberty in Italia, Milano 1968
- Bossaglia R., Godoli E., Rosci M., *Torino 1902: le arti decorative del nuovo secolo*, Milano 1994.
- Buccaro A., L'insegnamento dell'architettura tecnica nella Regia scuola d'ingegneria di Napoli, in Mazzi G.- Zucconi G., Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale, Venezia 2006, pp. 219-234;
- Buccaro A., Architettura e ingegneria alla svolta dell'Unità: l'ambiente italiano e l'esempio del Mezzogiorno, in Buccaro A.- D'Agostino S. -Rispoli F., Abitare e costruire dall'età preunitaria ai nostri giorni, Napoli 2013, pp. 7-21
- Canali F., *La polemica tra Croce e Gentile sulle arti decorative*, in De Lorenzi G.(a cura di), *Arte e Critica in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma 2007, pp. 9-36.
- CARIELLO R. (a cura di), *Il Museo Correale a Sorrento*, Napoli 1996
- Cassese G., Vicende del collezionismo d'arte moderna a Napoli fino alla seconda guerra mondiale, in Picone Petrusa M. (a cura di), Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945, Napoli, 2000, pp. 67-83
- Catalano M.I.,(a cura di), Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940, Roma 2014
- CATALANO M.I., CECCHINI S., L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943), in N. Barrella R. Cioffi (a cura di), La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento, Napoli 2013, pp. 331-358;
- CAZZATO V., Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta, Roma 2001
- Colle E., Artigianato e industria: Camillo Boito e il recupero della tradizione artigianale tra passato, presente e futuro, https://www.accademiadibrera.milano.it/sites/default/files/COLLE_industriartistica.pdf).
- Colonna di Paliano S.- Giovene di Girasole C., *Discorsi*, Napoli 1924
- CROCE B., Storia dell'Italia nell'età barocca, Bari 1926
- CROCE B., Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore 1914-1935, Napoli 1962

- DE DOMINICI B., Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno, Napoli, tomo 3, 1743, p. 345
- DE Fusco R., *Il Floreale a Napoli*, Napoli 1989 (II ed. ampliata)
- De Fusco R., Napoli nel Novecento, Napoli 1994
- De Lorenzi G., Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo», Firenze 2004
- De Lorenzi G. (a cura di), Arte e critica in Italia nella prima metà del novecento, Roma 2007
- DE MONTEMAYOR G., *Il Museo Correale a Sorrento* («Napoli Nobilissima», 1903, vol XII, pp- 9-12)
- FERRAZZA R., Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi, Firenze 1994
- GIOVANNONI G., L'Abbazia di Montecassino, Firenze 1947
- GIOVENE DI GIRASOLE C., *La mobilia napoletana e i lavori affini nel Settecento*, in «Architettura e arti decorative», a.9 (1930) fasc. 7, pp. 288-321.
- Guillaume, P. M., Description historique et artistique du Mont-cassin, 1874 e Essai Historique sur l'Abbaye de Cava, 1877
- Gonzales Palacios A., Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento, Milano 2010
- EMILIANI A., SPADONI C.(a cura di), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008
- MANGONE F. (a cura di), Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914, Napoli 2005
- Mangone F., R. Telese, L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941, Benevento 2001
- Mannini L. (a cura di) , *Le stanze dei tesori. Collezionisti e* antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, Firenze 2011
- Maresca di Serracapriola A., *Battenti e decorazioni* di antiche porte esistenti in Napoli, in «Napoli Nobilissima», vol IX, fasc. I e seg
- Maresca di Serracapriola A., *Pittori da me cono*sciuti, Napoli 1936
- MAZZOCCA F., La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, II, 1972, pp.837-901

- MIRAGLIO E., Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana, in «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 63-80
- Morazzoni G., Il Museo Correale di Sorrento, Roma 1938
- Nezzo M., Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920, Vicenza 2003, pp. 135-137.
- Nezzo M., Ugo Ojetti, critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona, Padova 2016
- NICOLINI F., L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, Napoli 1925
- OJETTI U.(a cura di), *I palazzi e le ville che non sono più del re*, Roma 1921
- Pesando A.B., Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La commissione centrale per l'insegnamento artistico e "il sistema delle arti" (1884-1908), Milano, Franco Angeli, 2009.
- PICONE PETRUSA M., In margine. Artisti napoletani tra tradizione e opposizione 1909-1923, Milano 1986
- PICONE PETRUSA M. (a cura di), Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili, Napoli 2000
- PORZIO A., L'inventario della Regina Margherita di Savoia. Dipinti tra Ottocento e Novecento a Palazzo Reale, Napoli 2004
- PUTATURO MURANO A., *Il mobile napoletano del Sette*cento, Napoli 1977,
- RICCETTI L. (a cura di), 1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana, Firenze 2010
- Salvatori G., Fermenti in corsivo. «Cimento» fra il 1922 e il 1936, in Rovetta A.- Cioffi R. (a cura di), Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento, Milano 2008 pp. 369-389
- SALVATORI G., Proposte di lettura delle arti applicate a Napoli fra '800 e '900: dal Museo Artistico Industriale alla Mostra d'Oltremare, in Giornata di studio Arti decorative e musei. L'Italia e l'Europa, Torino 2005, pp.
- SALVATORI G., Il "Museo-Scuola-Officina" nel dibattito tra arte e industria nelle testimonianze di Giovanni

- Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912), in L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, a cura di V. Terraroli, F. Varallo e L. Fanti, Milano 2000, pp. 95-112
- Salvatori G., Le arti applicate a Napoli dal Museo Artistico Industriale (1882) alla Mostra d'Oltremare (1940): tracce per una lettura integrata delle arti contemporanee, in «OADI», n.7 giugno 2013
- Savarese M., Collezioni napoletane di arti decorative nella seconda metà dell'Ottocento, Napoli 2020
- SCIOLLA G.C., Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als kulturgeschichte. in Rovetta A. Sciolla G.C. (a cura di) Francesco Malaguzzi Valeri, le ricerche storico-artistiche e l'impegno per la tutela e la conservazione in Italia e in Europa tra ottocento e novecento, Milano 2013, pp. 11-
- SCIOLLA G.C., La riscoperta della arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento. Brevi considerazioni, in di Natale M.C.(a cura di), Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale, Caltanissetta 2007, pp. 51-58.
- TERRAROLI V., Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ojetti a Papini, da Conti a D'Annunzio, da Sarfatti a Ponti, in Terraroli V., Varallo F., de Fanti L. (a cura di), L'arte nella storia. Contribuiti di critica e storia dell' arte per Gianni Carlo Sciolla, Milano 2000, pp.131-140
- TERRAROLI V. (a cura di), Art Decò. Gli anni ruggenti in Italia 1919-1930, Milano 2017.
- Tomasella G., Venezia 1929: la Mostra del Settecento Italiano, in E. Saccomani, Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz, Padova 2007, pp.220-228
- VON BODE W., Italienische Haus möbel der Renaissance, Leipzig 1920
- WILSON T., La contraffazione delle maioliche all'inizio del Novecento: la testimonianza del Museen-Verband, in L. Riccetti (a cura di), 1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana, Giunti editore, 2010, pp. 267-280



Indici dei nomi

Alamaro, Edoardo, 16, 17 Alfonso d'Aragona, 13, 21, 34 Amari, Monica, 17 Sabatini, Andrea (detto Andrea da Salerno), 35 Antonello da Messina, 23 Arata, Giulio, 12 Arbace, Luciana, 17 Barbantini, Nino (Eugenio), 15, 18 Bardini, Stefano, 16 Bartolomeo da Firenze (maestro intagliatore), 33 Belverte, Pietro, 33 Boito, Camillo, 13 Bonghi, Diego, 18 Callisto, patriarca di Aquileia, 25 Carafa, Diomede, 33, 34 Caravita, Andrea, 67 Carletti, Nicolò (Nicola), 14, 68, 69 Carlo I d'Angiò, re di Sicilia, 13, 21 Carlo III di Borbone, re di Spagna, 17, 56 Catalani, Luigi, 67 Ceci, Giuseppe, 67 Chiarini, Bartolomeo, 23, 37, 39 Colle, Enrico, 16 Colonna di Paliano, Stefano, 17, 18 Colonna, Vittoria, 50 Colucci, Domenico Antonio, 23 Correale Pompeo, 11, 14 Correale, Alfredo, 11, 14 Croce, Benedetto, 18

d'Anzeramo, Gennaro, 34

de la Ville sur -Yllon Ludovico, 17, 67

de Fanti, Laura, 17, 18

de Mura, Francesco, 69

de Tartani, Pietro, 33 Del Po, Giacomo (Jacopo), 52, 69 dell'Abate (Abate), Luigi, 34 di Fulco, Luc'antonio, 67 di Giacomo, Salvatore, 67 di Palma, Matteo, 23 Diano, Giacinto, 69 Domenico il Secchia (maestro), 23 Dosio, Antonio, 68 Fanzago, Cosimo, 68 Federico I d'Aragona, re di Napoli, 34, 49,50 Federico II di Svevia, Imperatore, 13, 21 Fieramosca, Giulio, 35 Filangieri di Candida, Antonio, 14, 34 Filangieri di Candida, Riccardo, 67 Filangieri, Gaetano, 10, 11, 14, 17 Fiocco, Giuseppe, 18 Fiore, Nicola, 67 Fiore, Pietro, 67 Fiorelli, Giuseppe, 17, 18 Folfi, Jacopo, 23, 39 Gatti, Giulio, 23 Gatti Casazza, Giuseppe, 18 Gioffredo, Mario, 68 Giordano, Luca, 44, 54 Giovan Francesco da Rezzo, 33, 41 Giovanni d'Aragona (cardinale), 50, 68 Giovanni da Verona (Frate), 21, 22, 33 Giovannoni, Gustavo, 12, 16, 18 Giovene di Girasole, Andrea, 16 Giovene di Girasole, Lorenzo, 16 Gonzales Palacios, Alvar, 16

Grosso, Orlando, 12

Guevara, Gerolamo (Abate), 35

Guidi, Pietro, 33

Guillaume, Paul Pierre Marie, 14, 18, 35, 67

Lembo, Ferdinando, 9,16, 20, 22, 23, 26, 31-66

Longhi, Roberto, 18 Mangone, Fabio, 17 Mannini, Lucia, 17

Manzo, Giovanni Angelo, 23, 39

Marangoni, Matteo, 18

Maresca di Serracapriola, Antonino, 17, 18, 33

Masone di Mais, 49

Mastrullo, Amato (Abate), 67

Merliano, Giovanni (Marigliano, Giovanni detto Gio-

vanni da Nola), 33, 35, 39, 68 Michiel, Marcantonio, 14, 21, 67 Morazzoni, Giuseppe, 12, 18

Morigia, Giovanni, 33

Murat, Gioacchino, 62, 67, 69

Nezzo Marta, 17, 18 Nicolini, Fausto, 14, 67 Nottolo, Pietro, 56

Nuvolo, Vicenzo (detto fra Nuvolo), 68

Ojetti, Ugo, 10, 12, 18 Ortolano, Sergio, 18 Paolo Diacono, 25 Pesando B., Annalisa, 16 Piacentini, Marcello, 12,18

Pisano, Andrea, 62 Pisano, Nicola, 23

Piscicelli, Oderisio, 14, 29

Prospero da Arezzo, (Frate), 33, 41, 68

Putaturo Murano, Antonella, 16

Ratchis (Rachis), 25 Ravà, Aldo, 12 Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli, 33

Rovetta, Alessandro, 18

Guglielmo da Vercelli, santo, 28

Salvatori, Gaia, 16, 17 Sanfelice, Ferdinando, 68 Sanzio, Raffaello, 35 Savarese Maria,16 Scafato, Leone, 34

Scappi di Sinigaglia, Alessandro, 23

Scarampi Mezzarota, Ludovico (Scarampa), 33

Schipa Michelangelo, 18, 67 Sciolla, Gianni Carlo, 18 Spinazzola, Vittorio, 18

Summonte, Pietro, 14, 21, 33, 41, 49, 67

Terraroli, Valerio, 16, 17, 18 Tesorone, Giovanni, 9, 10, 16, 17

Tesorone, Pasquale, 16 Tinti, Mario, 12 Toesca, Pietro, 12 Tolosani, Demetrio, 10 Tomasella, Giuliana, 18

Tortelli, Benvenuto (Benvenuto da Brescia), 23, 37, 39

Toscano, Francesco, 23 Tranchese, Gennaro, 56

Vaccaro, Domenico Antonio, 68

Valeriani, Giuseppe, 68 Vanvitelli, Luigi, 69 Varallo, Franca, 18 Vincenzi, Carlo, 12 Volpi, Jacopo, 16 Voss, Hermann, 18

Bode ,Wilhelm von, 12, 18

Zucca, Francesco, 42

Zucca, Matteo (Maestro Zucca), 23, 42, 43

Indice

Premessa Maria Concetta Di Natale	7
Per la storia del mobilio napoletano. Un manoscritto inedito di Carlo Giovene di Girasole	9
Mobili e altri lavori in legno nel mezzogiorno d'Italia Carlo Giovene di Girasole	21
Bibliografia	89
Indici dei nomi	95

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di Maggio 2020 Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa per conto di NDF

Progetto grafico copertina: Valeria Patti