

Prospettiva

Rivista di storia dell'arte antica e moderna

Centro Di

Estratto dal n. 119-120, Luglio-Ottobre 2005

Nn. 119-120, Luglio-Ottobre 2005

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione: Francesco Aceto, Benedetta Adembri, Giovanni Agosti, Alessandro Angelini, Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Luigi Beschi, Evelina Borea, Francesco Caglioti, Giovanni Fanelli, Carlo Gasparri, Adriano Maggiani, Clemente Marconi, Marina Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri Arnoldi, Fiorella Sricchia Santoro, Salvatore Settis, Fausto Zevi.

Direttore responsabile:
Fiorella Sricchia Santoro

Segretari di redazione:
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Direzione e redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di archeologia
e storia delle arti
via Roma 56, 53100 Siena,
telefono: 0577 233636,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802
Stampa: Alpi Lito, Firenze, novembre 2006.

Publicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero).
Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, 4 numeri
€ 95 (Italia), € 130 (estero).
C.c.p. 53003067.

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
e-mail: edizioni@centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257.

 Associato all'Unione Stampa
Periodica Italiana

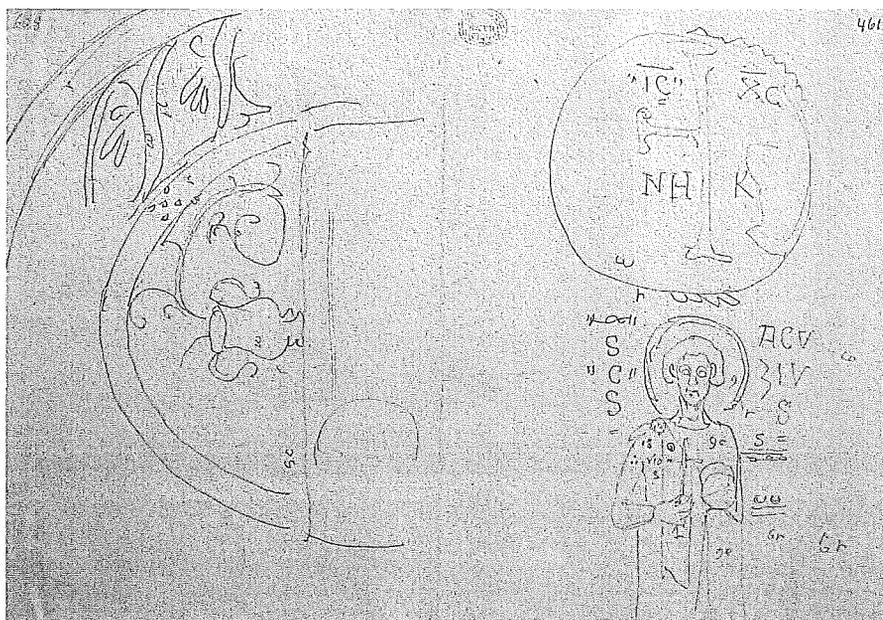
Sommario

Saggi:	
Cecilia Martelli	Il <i>Petrarca</i> miniato da Bartolomeo della Gatta per Federico da Montefeltro e lo <i>scriptorium</i> del duca attorno al 1480 2
Lucia Simonato	Ludovico Sergardi, Agostino Cornacchini e la statua del 'Carlo Magno' 23
Contributi:	
Giulio Ciampoltrini	Il vino di Rachele. Divagazioni su un reimpiego del Battistero di Firenze 64
Angela Palmentieri	Un tondo strigliato in porfido della Cattedrale di Salerno. Sull'origine della produzione dei sarcofagi imperiali 70
Victor M. Schmidt	La Santa con i fiori. Sul polittico di Ambrogio Lorenzetti dalla chiesa di Santa Petronilla 88
Maria Luisa Paganin	Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bramantino a Voghera 95
Davide Mirabile	Un 'Presepe' ad Arona. Rinascimento sul Verbano tra pittura, scultura e arte vetraria 98
Alessandra Pattanaro	Per Garofalo disegnatore: uno studio per la pala di Modena e qualche riflessione sull'uso dei "modelli di terra" e di "legname" 105
Marco Tanzi	Tre spunti per "Calisto de la Piazza" 112
Paola Vitolo	Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux 127
Libri e mostre:	
Francesco Caglioti	Il Medioevo italiano di Max Seidel 145
Anna Forlani Tempesti	Il terzo volume del <i>Corpus der italienischen Zeichnungen</i> 151
Neville Rowley	Le ambiguità dell'Angelico 156
Giovanni Agosti	Di un libro su Paolo da Caylina il giovane 165
Jacopo Stoppa	La morte del Seicento lombardo 181

Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux

Paola Vitolo

Le chiavi interpretative fornite da Giovanni Previtali nella sua storia della "fortuna dei primitivi",¹ lungi dall'essere state negli anni oggetto di revisioni e proposte alternative, sono state riconfermate nella loro generale validità dallo sviluppo di settori complementari che ne hanno arricchito il materiale, spesso approfondendone gli spunti. Uno dei campi in questo senso più fecondo è sicuramente quello della traduzione a stampa di opere d'arte medievali, attraverso il cui sviluppo dal Cinque all'Ottocento Evelina Borea ha potuto constatare come il sorgere della necessità di corredare i testi storico-artistici di illustrazioni si accompagni nel Settecento alla nascita di un metodo di verifica e fedeltà ai manufatti, e come il successivo sforzo degli artisti di aderire alla "maniera" delle opere che copiavano sia l'esito del lento formarsi di una coscienza storica che si sforzava di comprendere la specificità dei linguaggi e delle epoche delle scuole pittoriche.² Tra gli artisti che nel Settecento e nell'Ottocento hanno percorso l'Italia sulle tracce di pitture e sculture medievali, contribuendo alla loro riscoperta e alla loro divulgazione, i più noti, grazie soprattutto agli studi di Previtali,³ sono sicuramente William Young Ottley e Humbert de Superville, l'esito delle cui ricognizioni tra Umbria e Toscana nell'ultimo decennio del Settecento conflui in parte nella *Histoire de l'Art par les Monuments* di Se-roux d'Agincourt. Partiti dal progetto di rintracciare le fonti figurative di Michelangelo, essi risalirono sempre più indietro fino agli "incunaboli dell'arte italiana", con un entusiasmo tanto profondo da far guadagnare a Superville il soprannome di "Giotto", e da alimentare in Ottley una passione da collezionista.⁴ Non semplici e pedissequi copisti, quindi, ma artisti che al contatto con circoli di studiosi, e aggiornati agli esiti delle ricerche di eruditi e storici italiani come Lanzi e Della Valle, maturarono un reale interes-



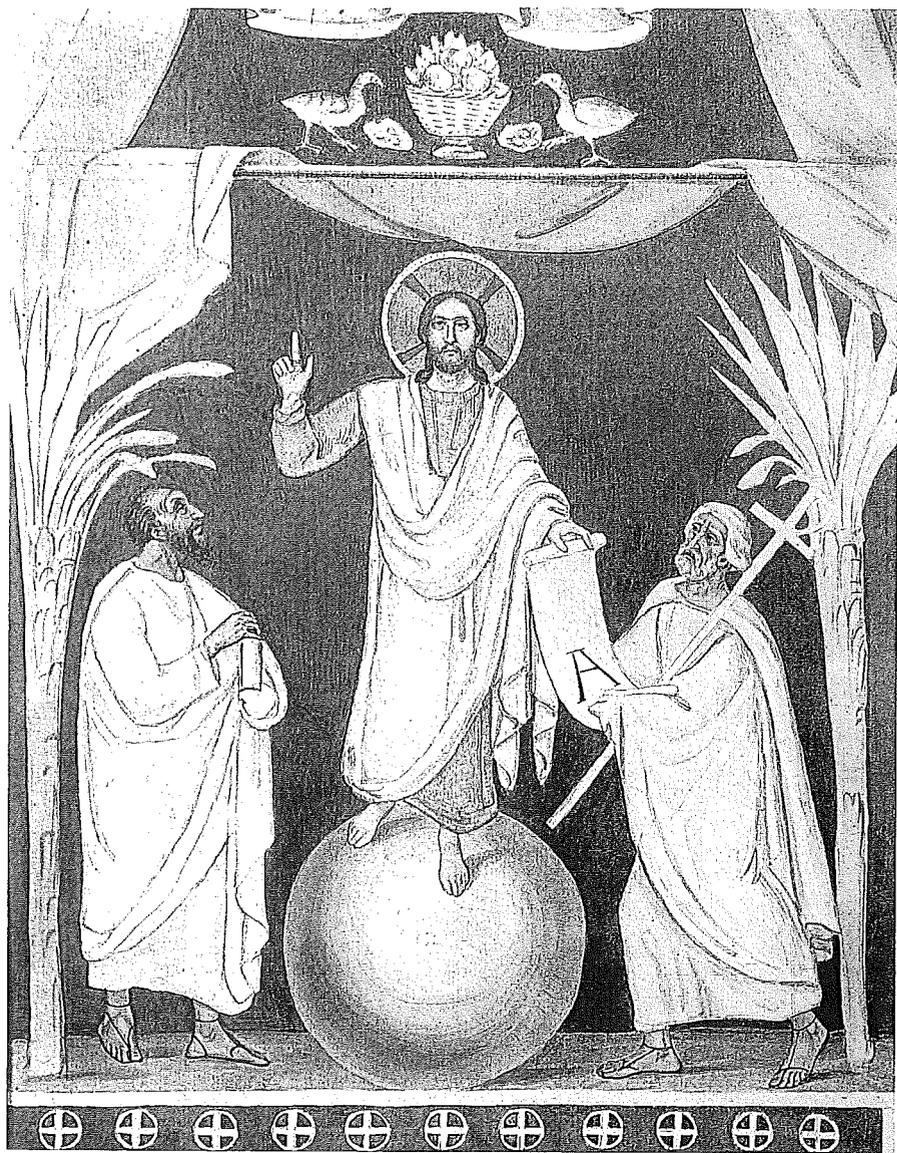
1. Johann Anton Ramboux: 'Italia in pace' (1840), dagli affreschi delle catacombe di San Gennaro a Napoli, in *Umriss und Durchzeichnungen*, III, p. 4 n. 462.

2. Johann Anton Ramboux: 'Vaso di fiori', 'Monogramma di Cristo', 'Sant'Acuzio' (1840), dagli affreschi dalle catacombe di San Gennaro a Napoli, in *Umriss und Durchzeichnungen*, III, p. 4 n. 461.

se per il Medioevo italiano, dimostrando, in particolare l'Ottley con i commenti alle sue *Series of Plates*, anche uno sforzo di riflessione storica.

Non è chiaro cosa invece intendesse fare Johann Anton Ramboux della gran mole di disegni e schizzi raccolta durante i viaggi italiani del 1816-22 e del 1832-42. Probabilmente i lavori ordinati nei dieci enormi volumi dei suoi *Umriss und*

Durchzeichnungen, oggi allo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, dovevano servire semplicemente ad offrire materiale di studio agli specialisti (*dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien*) attraverso un'ampia panoramica cronologica (dall'età paleocristiana al Cinquecento) e tipologica (dalla miniatura alla pittura, dalla scultura alle "arti minori") dell'arte italiana.⁵ Allo stesso fine l'artista attinse ad essi per successive elaborazioni. I trecento acquerelli di affreschi e mosaici oggi nella *Graphische Sammlung* del Museum Kunst Palast di Düsseldorf⁶ erano desti-



3. Johann Anton Ramboux: 'Traditio legis' (prima metà del XIX secolo), dai mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R119).

nati ad essere esposti al pubblico, offrendo agli studiosi la possibilità, preziosa in un'epoca in cui scarsi erano i mezzi di riproduzione, non solo di conoscere, ma anche di vedere accostate opere solitamente conservate in luoghi molto distanti tra loro. Nelle trecento litografie degli *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahre 1200-1600* (1853-58) Ramboux isolò teste di personaggi sacri, mentre le centoventicinque litografie dei *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters* (1860) erano dedicate ad opere conservate a Trier, Siena, Subiaco, Montecassino, Pisa, Assisi. A partire dalla sua raccolta privata l'artista lavorò invece per le trenta litografie di ritratti di Madonne pubblicati nel *Trost-*

spiegel in den Widerwärtigkeiten des Lebens (1865), e l'ultimo lavoro, interrotto dalla sua morte, prevedeva una selezione di 'Crocifissi', 'Madonne' ed immagini votive. Dagli schizzi realizzati durante il viaggio dalla Francia meridionale in Terrasanta (paesaggi, scorci di città e luoghi santi, pitture e mosaici) furono invece tratti i tre volumi di *Erinnerungen an die Pilgerfahrt nach Jerusalem* del 1854.

L'artista, che grazie ai recenti lavori di Irene Hueck sull'attività toscana ed assiate e sui disegni da Piero della Francesca è stato proposto anche al pubblico degli studiosi italiani,⁷ rappresenta con le sue ricche esperienze un punto di confluenza dei principali orientamenti culturali del tempo.⁸ La formazione neoclassica e l'incontro con la sensibilità romantica⁹ ne fecero una personalità dai molteplici interessi, che si rifletterono, oltre che nell'attività di copista, in una produzione autonoma che spaziò dal ritratto al

paesaggio, dalle scene mitologiche a quelle bibliche, e che gli meritavano il ruolo di conservatore del Wallraf-Richartz-Museum di Köln (ricoperto dal 1843 fino alla morte nel 1866), in cui si occupò delle problematiche museali nel loro complesso: allestimenti, acquisti, restauri.¹⁰ Educato al culto dell'antico e al buon disegno nella scuola di David a Parigi,¹¹ 'scoprì' il Medioevo durante i soggiorni romani, al contatto con la cerchia dei Nazareni¹² e con eruditi ed artisti come Overbeck, Cornelius, Schadow, Veit, Fohr, Honry, Rehbenitz, Mosler, Passavant, lo storico dell'arte Karl Friedrich von Rumohr e lo storico Johann Friedrich Böhmer,¹³ che suscitavano le sue capacità di copista di "primitivi". Un ruolo non secondario dovette svolgere in questo soprattutto il Rumohr, che fin dall'esposizione alla mostra di Palazzo Caffarelli nel 1819 del disegno del Ramboux dall'«Ultima cena» di Taddeo Gaddi (all'epoca ritenuta di Giotto), salutato con molto entusiasmo anche da Goethe, colse nell'artista tedesco grandi doti, apprezzandone la finezza e la capacità di immediatezza. Lo studioso, che lavorava "nicht vom Begriff, sondern von der Anschauung, nicht vom theoretischen Buch, sondern vom graphischen Blatt",¹⁴ dovette cioè intravedere in Ramboux la possibilità di un valido supporto ai suoi studi, ed a questo fine sarebbe di grande importanza poter verificare in che misura dovette influenzare gli itinerari dei suoi viaggi. Che i due fossero in rapporti stretti è provato tra l'altro dalla visita che il pittore fece al Rumohr nel suo soggiorno estivo ad Olevano, dove l'erudito si era ritirato a lavorare, nel 1819.¹⁵

I due lunghi soggiorni di Ramboux in Italia toccarono i principali centri d'arte (Roma e dintorni, la Toscana, l'Umbria, Ravenna, Orvieto),¹⁶ ma anche luoghi che non rientravano nelle usuali tappe dei viaggiatori stranieri, come le regioni meridionali. Tra i pochi che vi si spinsero, ancora meno furono gli studiosi o gli artisti che, oltre ai consueti paesaggi o alle vedute d'interni dei principali edifici religiosi, riprodussero singoli monumenti. A Seroux d'Agincourt (a Napoli nel 1781) e ai disegnatori che lavorarono per lui,¹⁷ allo storico e conoscitore Giovambattista Cavalcaselle, il cui contributo alla riscrittura della storia dell'arte meridionale è stato già adeguatamente valorizzato, si può aggiungere, oltre a Ramboux, il francese Charles Garnier, a Napoli nel 1853. Allievo di Lebas, architetto neoclassico, vinse il Grand Prix de Rome nel 1849, ed in Italia poté continuare a coltivare il suo interesse per i monu-

menti funerari. L'incontro con il duca de Luynes, erudito e storico dell'Italia meridionale medievale, lo portò a Napoli, dove eseguì copie dei sepolcri di Santa Chiara, San Lorenzo Maggiore e San Giovanni a Carbonara, non più pubblicate per la morte del duca ed oggi all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi.¹⁸

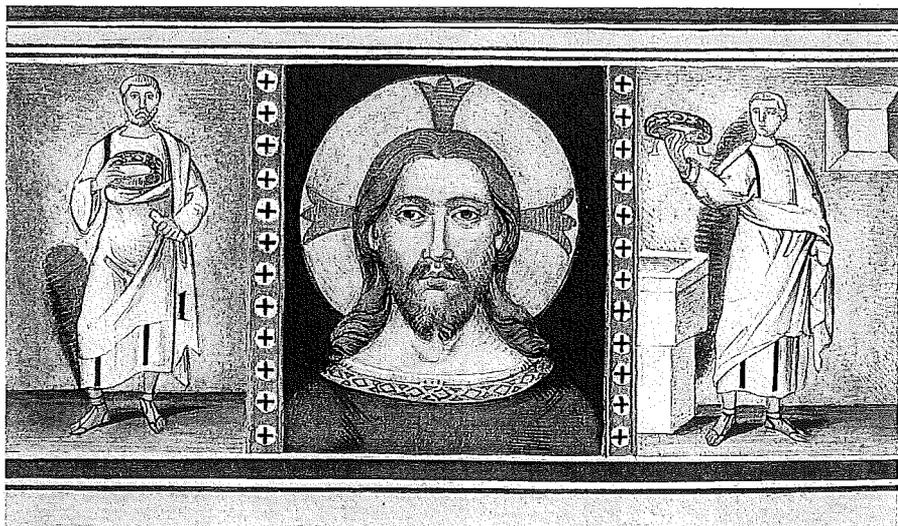
A sud di Roma Ramboux viaggiò due volte: nell'ottobre del 1819, come testimonia l'appunto in calce ad un disegno della "via de Sepolcrali in Pompei",¹⁹ e tra il settembre e l'ottobre del 1840. A quest'ultimo soggiorno risale il taccuino di schizzi ZB4 del Wallraf-Richartz-Museum, che segue l'itinerario da Roma a Montecassino, Napoli, Torre del Greco e Capri, che lo occupò "ohngefähr 27 Tage".²⁰ Si tratta in realtà di poche pagine dedicate per lo più a paesaggi (in cui non manca qualche nota folkloristica, come il Pulcinella seduto sugli scogli nella veduta di Castel dell'Ovo), con l'eccezione di alcuni schizzi fatti alla badia di Montecassino: i disegni della croce dell'antica porta principale e della quattrocentesca 'Madonna' della lunetta sul portale minore.²¹ Non è chiaro a quali anni risalgano invece i disegni di pitture, mosaici e sculture medievali conservati a Francoforte, gli acquerelli che riproducono gli affreschi dell'Incoronata e i mosaici di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli al Museum Kunst Palast di Düsseldorf, nonché il taccuino HZ 2514 conservato al Rheinisches Bildarchiv dello Stadtmuseum di Köln,²² che attraverso schizzi di paesaggi e solo in parte di opere d'arte e monumenti ripropone le suggestioni del viaggio dell'artista da Orvieto, attraverso il Lazio, fino ai golfi di Napoli e Salerno, e Paestum. Per quest'ultimo è invalsa un'ingiustificata datazione al 1821, che non trova alcuna conferma né esterna né interna al testo.

La vastità delle ricognizioni di Napoli mostra che Ramboux dedicò alla città meridionale un interesse non inferiore a quello che ispirò le sue visite in altre regioni. Nel documentare le manifestazioni artistiche più rilevanti dell'arte medievale napoletana, partì dal prestigioso 'antefatto' paleocristiano rappresentato dagli affreschi delle catacombe di San Gennaro e dai mosaici di San Giovanni in Fonte, dedicando poi ampio spazio alla scultura e alla pittura trecentesche, con rapide incursioni nel primo Quattrocento (la mandorla di angeli con l'Incoronazione della Vergine' di Leonardo da Besozzo e le 'Storie eremitiche' sue e di Perinetto da Benevento nella Cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara fu-

rono riprodotte ad acquerello²³) e nel primo Cinquecento con Antonio Solario, del quale sono riprodotti rispettivamente in due acquerelli e in un disegno due degli affreschi con le 'Storie di San Benedetto' del Chiostro del Platano nel monastero dei Santi Severino e Sossio.²⁴ Nessuna notizia è però stato possibile trovare sui contatti di Ramboux con l'ambiente intellettuale napoletano. Sarebbe insolito che l'artista avesse intrapreso questo viaggio senza essersi documentato precedentemente sull'itinerario da seguire, magari attraverso la corrispondenza con eruditi del posto, o che non avesse cercato punti di riferimento in città, anche soltanto per una stretta finalità pratica di ricerca di alloggio e ospitalità.

Catacombe di San Gennaro dei Poveri

La visita di Ramboux alle catacombe di San Gennaro avviene in un momento di riscoperta e di rinnovato interesse per uno dei più antichi monumenti dell'arte cristiana non solo napoletana. Dopo un primo apprezzamento per il valore delle sue pitture da parte di Giovanni Antonio Summonte,²⁵ le esplorazioni di Carlo Celano,²⁶ di Luca Giordano (che pare vi si spinse più volte con i suoi discepoli), di De Dominicis (che affermò di aver tratto degli schizzi dagli affreschi²⁷), e di Richard de Saint-Non,²⁸ e mentre gli storici si appassionarono a questo sito per ricostruire i primordi della locale comunità cristiana e dell'organizzazione della chiesa primitiva, gli storici dell'arte ne valorizzarono le testimonianze artistiche, attraverso pubblicazioni non di rado corredate da ricche serie di riproduzioni: al-



4. Johann Anton Ramboux: 'Leone di san Marco' (prima metà del XIX secolo), dai mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R113).

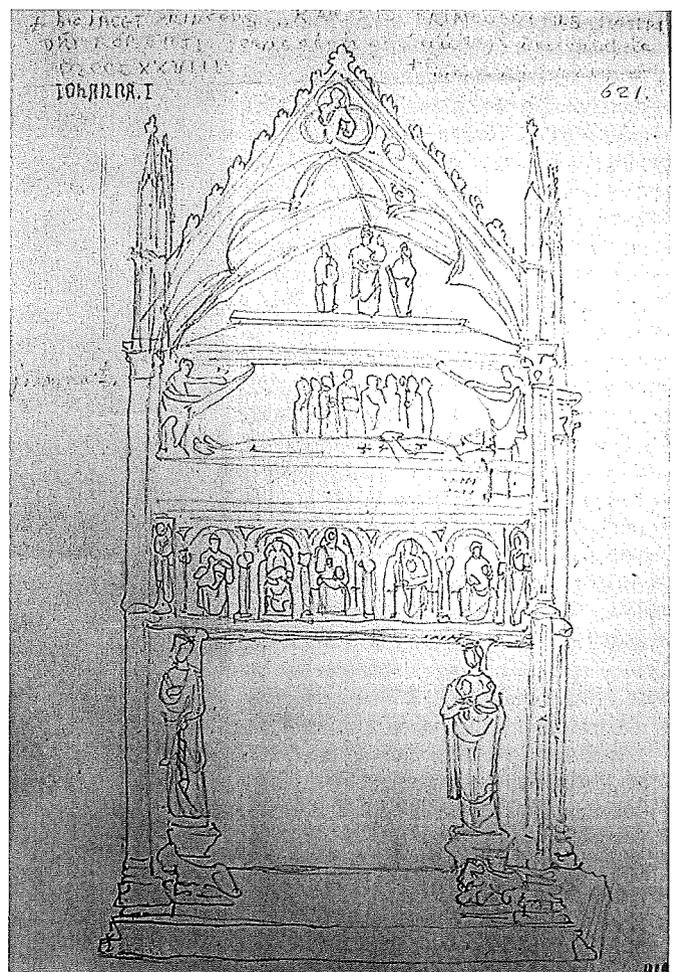
5. Johann Anton Ramboux: 'Coppia di Apostoli e volto di Cristo' (prima metà del XIX secolo), dai mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R114).

cuni acquerelli illustrano l'opera di Christoph Friedrich Bellermann (1839),²⁹ mentre un'ampia rassegna di stampe si trova nella *Storia dell'arte cristiana* di Raffaele Garrucci (1877).³⁰ Rispetto a questi i disegni di Ramboux non sono che frettolosi schizzi, tratti dalle zone evidentemente meglio leggibili. Dall'ingresso egli copiò il colossale 'Cristo benedicente' nella mandorla, dal livello superiore le nicchie di 'Proculus', 'Ritalia' (dove però il tedesco, oltre a leggere "Italia", non si avvide che si trattava di una donna, e vi raffigurò un uomo, per di più barbuto, ed omise i libri che reca nelle mani) (fig. 1) e il simbolo della croce con il monogramma di Cristo. Dal piano inferiore disegnò invece il pavone, il vaso di fiori, la figura di Sant'Acuzio (fig. 2). La zona dove si trova quest'ultima fu aperta nel novembre 1838,³¹ il che ci permette di collocare la visita di Ramboux alle catacombe nel secondo soggiorno napoletano.

Mosaici

Come a Roma e Ravenna, Ramboux documentò l'esistenza a Napoli di mosaici paleocristiani, conservatisi nel Battistero di San Giovanni in Fonte. Se, come la maggior parte dei critici sembra propensa a ritenere, essi risalissero alla fine del IV o agli inizi del V secolo, al tempo cioè del vescovo Severo, rappresenterebbero l'esempio più antico in tutto l'Occidente di battistero preservatosi con buona parte della sua decorazione.³² In uno degli acquerelli che Ramboux ne trasse è riportata un'iscrizione, allora collocata a sinistra della porta d'ingresso, che, secondo la tradizione risalente al *Chronicon di Santa Maria del Principio*, inseriva l'edificio nel gruppo delle presunte fondazioni costantiniane, e ne attribuiva la consacrazione a papa Silvestro nel 333.³³ Ramboux scelse per gli acquerelli tre scene, una per ciascuno dei nuclei in cui si articola il ciclo: la 'Traditio legis' della cupola (fig. 3), il simbolo dell'evange-

lista Marco da una delle quattro nicchie angolari (fig. 4), una delle coppie di Apostoli dalle superfici piane del tamburo (fig. 5).³⁴ Oltre che le porzioni meglio conservate, Ramboux dovette privilegiare, almeno nel caso del 'Leone di San Marco', un soggetto iconografico di particolare impatto e forza espressiva: in posizione frontale, con le ali spiegate sul cielo stellato, l'animale sgrana gli occhi e mostra le fauci, come si vedrà in seguito solo in certi episodi del romanico più fantastico, o in alcuni brani di Giovanni Pisano. Purtroppo non si conserva né tra gli *Umriss und Durchzeichnungen* né in altre raccolte grafiche di Ramboux alcuna traccia dei disegni preparatori degli acquerelli napoletani, per cui ci sfugge la conoscenza della prima fase, quella cioè del confronto con l'originale, rispetto alla quale l'artista non di rado si prendeva la libertà di intervenire con integrazioni ed aggiunte. Come si è detto, infatti, l'idea che ispirò a Ramboux la realizzazione degli acquerelli era quella di destinar-

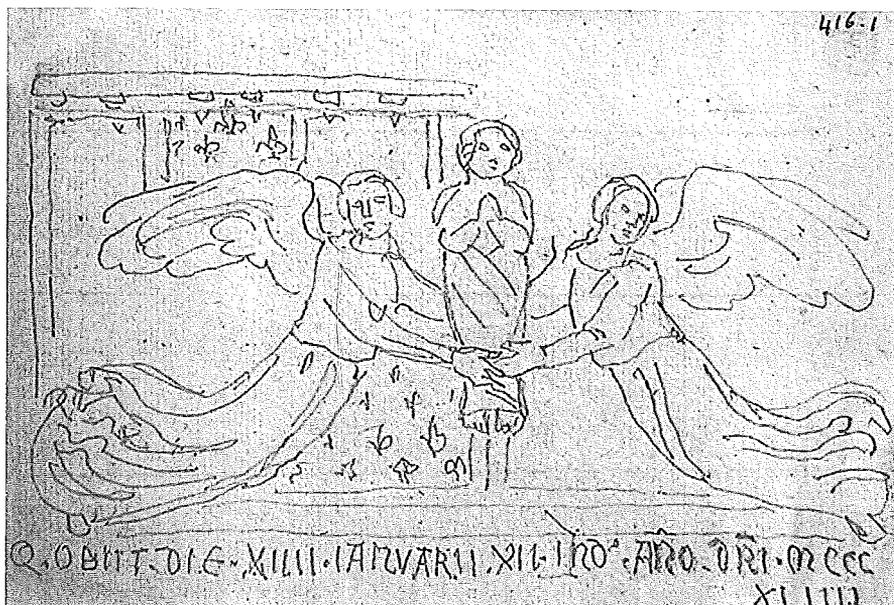
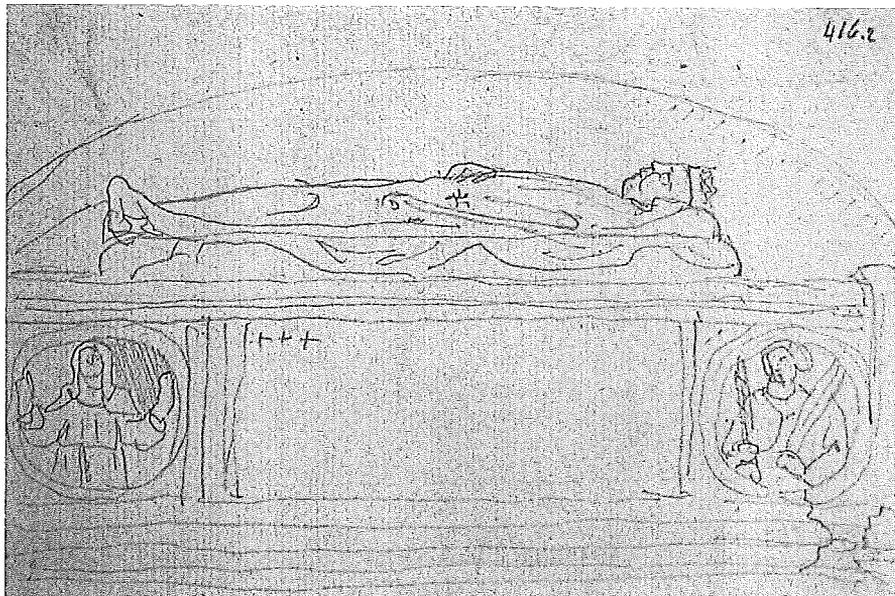


6. Johann Anton Ramboux: 'Sepolcro di Carlo di Calabria nella chiesa di Santa Chiara a Napoli' (prima metà del XIX secolo) da Tino di Camaino e bottega, in *Umriss und Durchzeichnungen*, II, p. 60 n. 619.

7. Johann Anton Ramboux: 'Sepolcro di Maria di Valois nella chiesa di Santa Chiara a Napoli' (prima metà del XIX secolo), da Tino di Camaino e bottega, in *Umriss und Durchzeichnungen*, II, p. 62 n. 419.

li ad una pubblica esposizione, e quindi per un'esigenza di immediatezza di lettura e di comprensibilità dei soggetti egli riempiva lacune, inseriva elementi decorativi dove mancavano, o modificava a suo gusto quelli esistenti. Nella *'Traditio legis'* ricostruì ad esempio la figura di San Paolo, conservatasi solo dal busto in giù e senza la palma alle spalle,³⁵ e preferì alla ricca fascia decorativa ad "S" dorate una più semplice fila di crocette inscritte in cerchi. La scena è nel suo insieme ampiamente semplificata, secondo il gusto della chiarezza e dell'essenzialità compositive che Ramboux apprese a Roma a contatto con la cerchia dei Nazareni: sono scomparse le nuvole sullo sfondo, che è diventato di un uniforme blu notte, i grassi uccelli ai lati del vaso di frutta ricolmo sono diventati due piccoli anatroccoli affrontati ad un recipiente con tre mele, la tenda verde dai riflessi cangianti e con il bordo rosso è ora di un verdino chiaro con una fascia gialla, le vesti dei personaggi, private delle ricche sfumature tra il verde, il bianco e l'oro, sono di un bianco acceso e brillante. Persino la scritta "DOMINUS LEGEM DAT", con sottostante traduzione in ebraico sul cartiglio che Cristo porge a san Pietro, è stata sostituita da una semplice "A".

Il *'Leone di San Marco'* non ha perso le nuvole e le stelle dello sfondo, ma per accentuare la drammaticità di quest'immagine straordinaria, Ramboux decise di aggiungere le due zampe anteriori, di cui una protesa verso lo spettatore, quasi a voler dare più forza al ruggito dell'animale. La simmetria con cui sono disposti gli elementi della sovrastante scena pastorale è ancora una volta accentuata dall'eliminazione di dettagli superflui (dei due uccelli sulla palma, dalla quale sono scomparsi i datteri, ne resta uno, e sono stati ridotti i fiori alle spalle del pastore) e dalla scelta di una tavolozza che, al di là della difficoltà di rendere con altrettanta ricchezza lo scintillio delle tessere, si è voluta più povera rispetto all'esuberanza coloristica dei mosaici. Come nella *'Traditio legis'*, le fasce decorative sono state sostituite sia sul bordo superiore sia in quello semicircolare della lunetta dalle crocette entro cerchi. Lo stesso motivo viene inserito al posto di quelli più vari e vivaci nell'immagine di Gesù tra gli Apostoli nel terzo acquerello, in cui l'intervento di Ramboux, essendo questa porzione già nell'originale più schematica, risulta meno significativo. La sua copia restituisce semmai una situazione oggi mutata: il volto di Cristo, parte delle integrazioni dipinte nei primi decenni del Trecento, è stato staccato in seguito all'a-



8. Johann Anton Ramboux: 'Sepolcro di Maria d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara a Napoli' (prima metà del XIX secolo), da Tino di Camaino e bottega, in *Umrisse und Durchzeichnungen*, II, p. 60 n. 416/2.

9. Johann Anton Ramboux: 'Sepolcro di Ludovico di Durazzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli' (prima metà del XIX secolo), da Pacio Bertini (attrib.), in *Umrisse und Durchzeichnungen*, II, p. 60 n. 416/1.

pertura di una finestra nel vano al di sopra della porta d'ingresso, e oggi è collocato sulla parete est.³⁶ Il trilobo dell'aureola, laddove oggi c'è una decorazione raggiata e a rilievo, doveva essere stato affrescato, poiché compare anche in una stampa nell'opera di Luigi Parascandolo (1847).³⁷ Nella didascalia l'artista si preoccupò di segnalare la parte dipinta (la riduzione ad acquerello non consente infatti di cogliere la differenza delle tecniche), ma ebbe anche cura di evidenziare lo scarto temporale tra i due brani at-

traverso la restituzione della diversità delle maniere. Al di là di ciò, e tenendo presente che in ogni caso la trasposizione ad acquerello non consentiva di conservare la stessa nettezza di tratto del disegno, questi acquerelli del Battistero rendono con evidenza tutta la difficoltà di Ramboux di piegare il suo stile ad un gusto tanto antico, laddove con maggiore sensibilità esso si adatta a quello dei secoli successivi, come si può apprezzare, per rimanere in ambito napoletano, soprattutto con gli affreschi dell'Incoronata.

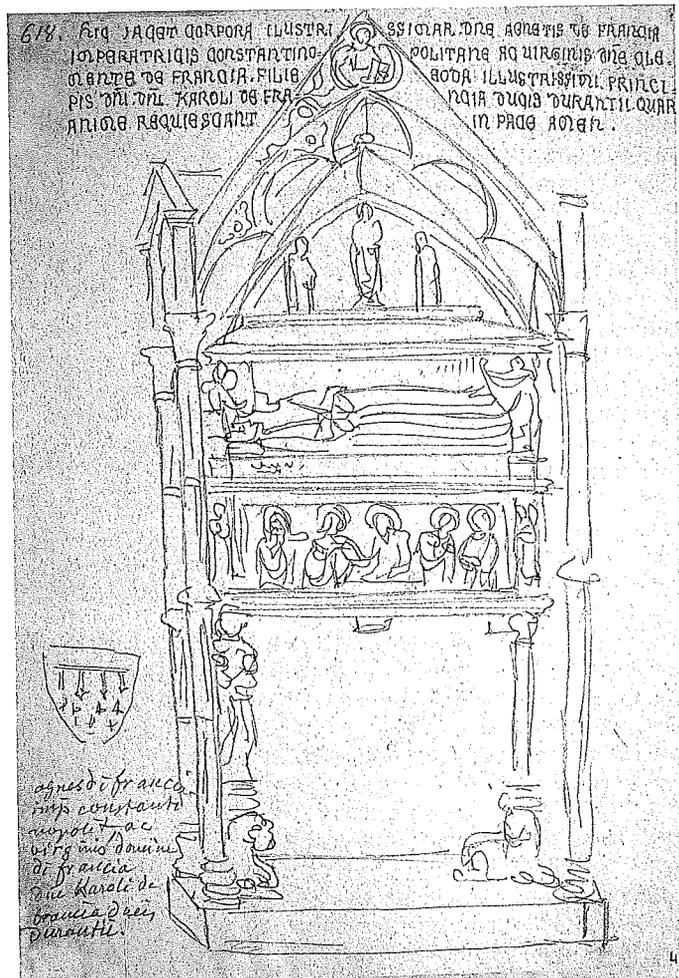


10. Johann Anton Ramboux: 'Sepolcro di Maria di Durazzo nella chiesa di Santa Chiara a Napoli' (prima metà del XIX secolo), in *Umriss und Durchzeichnungen*, II, p. 64 n. 425.

11. Johann Anton Ramboux: 'Sepolcro di Agnese e Clemenza d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara a Napoli' (prima metà del XIX secolo), da Antonio Baboccio, in *Umriss und Durchzeichnungen*, II, p. 63 n. 618.

Scultura

La chiesa di Santa Chiara dovette destare in Ramboux grande interesse per la concentrazione di testimonianze di scultura funeraria medievale, alcune di monumentale imponenza, che ancora oggi, nonostante le perdite e le distruzioni subite durante la seconda guerra mondiale, ne fanno un edificio di estrema suggestione. Nei sei disegni dedicati ai sepolcri dei reali angioini, raccolti nel secondo volume degli *Umriss und Durchzeichnungen*, sono ritratte le arche di Carlo duca di Calabria (fig. 6), della sua seconda moglie Maria di Valois e della loro figlia Maria (opere di Tino di Camaino e bottega) (fig. 7 e fig. 8), del piccolo Ludovico di Durazzo (lavoro attribuito a Pacio Ber-



tini) (fig. 9), di Maria di Durazzo (fig. 10), di Agnese e Clemenza d'Angiò (di Antonio Baboccio) (fig. 11).³⁸ Anche prima degli eventi bellici queste sepolture hanno conosciuto spostamenti e manomissioni, cosicché la loro attuale posizione e composizione è l'esito delle vicende patite nel corso dei secoli. Durante i lavori di ripavimentazione condotti da Antonio Guidetti intorno al 1701, ad esempio, i monumenti di Maria di Durazzo, Maria di Valois, Agnese e Clemenza, smontati per agevolare l'opera, nel rimontaggio furono privati delle colonnine e rispettive cariatidi centrali.³⁹ Quella ora mancante alla tomba di Maria di Durazzo venne collocata al posto della 'Fede' nel sepolcro di Agnese e Clemenza, dove ancora oggi si vede, contestato al quale spetta anche una statua erratica del Coro delle Monache. Il disegno di Ramboux che, essendo di oltre un secolo posteriore agli interventi del Guidetti, registra naturalmente l'assenza in tutti e tre i casi delle colonnine centrali, riproduce la tomba di Agnese e Clemenza in una fase in cui la 'Virtù' di destra non era ancora stata montata (il che, si deve concludere, avvenne non prima degli anni quaranta del-

l'Ottocento), e la presenza della mensolona superiore della mancante 'Virtù' centrale, oggi scomparsa. Già *in loco* risulta invece il rispettivo leone, che l'artista disegnò però in posizione frontale, evidentemente per un errore di prospettiva, dal momento che, per la copia, pare avesse scelto una posizione leggermente laterale, oppure per esigenze di brevità, trattandosi di schizzi, quindi poco dettagliati. Lo stesso sbaglio ricorre infatti anche nel caso di Maria di Valois, in cui però esso può essere stato indotto dalla vicinanza con il sepolcro di Carlo duca di Calabria, dove gli animali giacciono proprio in quella posa. Per ciò che riguarda lo stato di conservazione, i disegni registrano sul monumento di Maria di Valois i gattoni rampanti, visibili del resto ancora agli inizi del Novecento, e che all'epoca di Ramboux erano andati già perduti, assieme ai pinnacoli, nei monumenti di Carlo, Maria di Durazzo, Agnese e Clemenza. Emerge ancora da questi disegni l'interesse di Ramboux per le epigrafi, trascritte con attenzione ed esattezza, persino nei loro caratteri gotici. Il sepolcro di Maria di Valois, privo di iscrizione, reca invece in un frettoloso appunto la prima

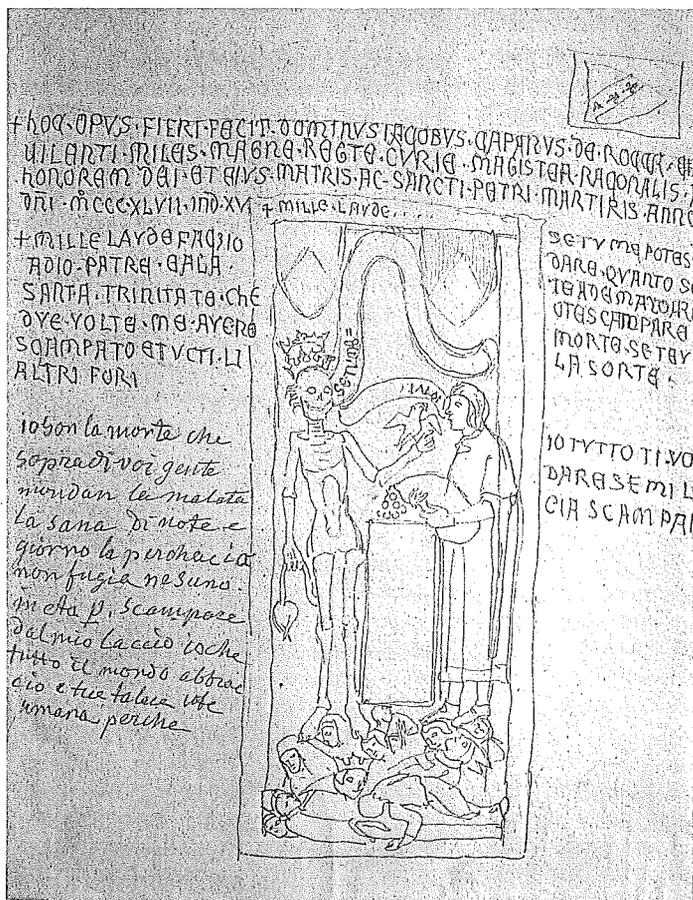
parte di quella del marito Carlo di Calabria, e l'attribuzione della sepoltura a Giovanna I. Si tratta, come risaputo, di un equivoco in cui a lungo è incorsa la storiografia napoletana, e che si è potuto risolvere definitivamente solo con l'analisi degli stemmi e con l'attribuzione delle sculture a Tino di Camaino, e la conseguente datazione entro i primi anni trenta del Trecento. Pare che la regina, che le fonti più antiche come Lorenzo Buonincontri dicono sepolta in un "monumento marmoreo",⁴⁰ abbia avuto in realtà un'umile tomba, di cui si dovettero perdere molto presto le tracce, se a partire dal Cinquecento il sepolcro venne identificato con quello di Maria di Valois, la cui iscrizione risultava illeggibile, e accanto al quale era stata posta un'epigrafe che attribuiva la tomba alla sfortunata regina fatta assassinare dal nipote Carlo III.⁴¹ Gli schizzi rapidi e sommari delle sepolture dei due piccoli Ludovico e Maria non presentano particolare interesse. L'assenza della copia del monumento di Roberto d'Angiò lascia adito ad almeno due diverse supposizioni. Il disegno può essersi perduto, poiché sembra strano che

Ramboux l'avesse tralasciato, dal momento che all'epoca, prima cioè che l'incendio e i crolli del 1945 lo riducessero a meno della metà dell'originaria struttura, esso doveva fungere, con la sua maestosa mole ergentesi alle spalle dell'altare maggiore, da fulcro visivo dell'interno del tempio. Al tempo stesso il suo carattere sovrabbondante di decorazioni, distante dal gusto dell'artista, e il fatto che l'altare barocco non ne consentisse una visuale completa potrebbero aver scoraggiato Ramboux dal riprodurlo. A giudicare dai disegni che si sono conservati dobbiamo dedurre che, al di fuori delle sculture di Santa Chiara, Ramboux avesse rivolto la sua attenzione a soggetti che trovò iconograficamente interessanti. Tra questi il 'bassorilievo della Morte' (fig. 12) della chiesa di San Pietro Martire (oggi al Museo Nazionale di San Martino),⁴² del quale l'artista trascrive non solo l'epigrafe ma anche le battute dei personaggi. Si tratta di un *ex voto* che un certo Franceschino di Brignale fece fare nel 1361 dopo essere scampato a ben due naufragi. L'uomo vi è raffigurato mentre dialoga con un cadavere rinsecchito, per-

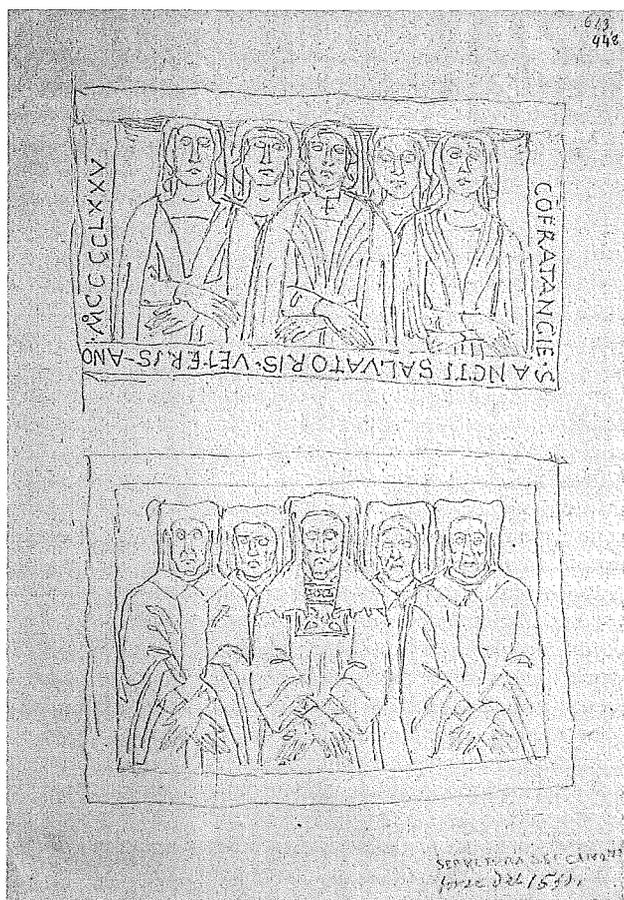
sonificazione della Morte, che, rifiutando le sue offerte di denaro, gli ricorda l'ineluttabilità del destino umano e lo esorta ad adoperarsi per la salvezza della sua anima.⁴³ In una stessa tavola sono poi accostate due lastre funerarie, rispettivamente dei membri femminili della confraternita di San Salvatore (con data al 1475) e dei canonici del Duomo (con data al 1479) (fig. 13).⁴⁴ In entrambe i personaggi (tre in prima fila, due dietro) sono raffigurati a due terzi di statura, in posizione frontale e con le mani incrociate davanti. Di queste si conserva oggi solo la seconda, visibile sul pavimento di Santa Restituta in Duomo.

La 'Cona di San Ludovico' di Simone Martini

Nel quarto volume degli *Umrisse und Durchzeichnungen* figura anche il disegno della cona di Simone Martini (fig. 14), proveniente dalla chiesa napoletana di San Lorenzo Maggiore e oggi al Museo di Capodimonte, accompagnata da una lunga didascalia, che oltre a spiegar-



12. Johann Anton Ramboux: 'Bassorilievo della Morte' (prima metà del XIX secolo), dalla lastra oggi al Museo di San Martino a Napoli, in *Umrisse und Durchzeichnungen*, II, p. 76 n. 455.



13. Johann Anton Ramboux: 'Lastre tombali nel Duomo di Napoli' (prima metà del XIX secolo), in *Umrisse und Durchzeichnungen*, II, p. 72 n. 448.



14. Johann Anton Ramboux: 'Cona di San Ludovico' (prima metà del XIX secolo), da Simone Martini, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in *Umrisse und Durchzeichnungen*, VI, p. 31 n. 634.

15. Johann Anton Ramboux: 'Roberto d'Angiò' (prima metà del XIX secolo) da Simone Martini, 'Cona di San Ludovico', Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in *Umrisse zur Veranschaulichung*, I, n. 171.

ne il soggetto iconografico, ne riporta l'iscrizione con la firma del pittore: "Simone di Martino Memmi 1336 †1344. Ludwig der Heilige entsagt der Krone und setzt sie seinem jüngeren Bruder Robert von Anjou aus. Mit der Unterschrift SYMON DE SENIS ME PINXIT in San Lorenzo in Neapel. Unten befindet sich eine sehr delicat gemalte Predella".⁴⁵

La storia critica della tavola, per ciò che concerne le vicende esterne, sembra aver trovato finalmente un punto fermo nelle proposte della storiografia più recente. Un importante tassello nella ricostruzione del problema dell'originaria destinazione è stato il recupero della testimonianza di Angelo Di Costanzo, il quale, oltre ad aver correttamente letto già nel Cinquecento l'iscrizione con la firma del pittore, ha offerto un fondamentale punto di riferimento per la storia dei suoi spostamenti all'interno della chiesa di San Lorenzo.⁴⁶ Fugando definitivamente ogni dubbio relativo alla sua provenienza da Santa Chiara⁴⁷ o dalla Cappella di San

Ludovico nel Duomo,⁴⁸ il passo ha permesso a Francesco Aceto di accertare che la tavola occupava originariamente l'altare maggiore, prima che questo venisse rinnovato con la monumentale conca marmorea di Giovanni da Nola, visibile ancora oggi nonostante le decurtazioni patite.⁴⁹

L'accertamento dell'autografia di Simone Martini (dimenticato o ignorato il Di Costanzo, a lungo si è dato credito a Cesare d'Engenio Caracciolo e al suo Simone cremonese,⁵⁰ poi alla personalità fittizia del napoletano Maestro Simone creata da Bernardo De Dominicis⁵¹) è invece un dato acquisito già da tempo, dall'epoca cioè del *Discorso sui monumenti patri* di Luigi Catalani del 1842,⁵² ripreso poco dopo da Heinrich Wilhelm Schulz⁵³ e messo a frutto prontamente da Cavalcaselle alcuni anni più tardi. Il disegno di Ramboux, databile al più tardi al 1840, in primo luogo è un'ulteriore conferma che, nella sua selettiva attenzione all'arte medievale, l'artista notava solo le testimonianze eccelse o iconograficamente più singolari: la tavola dovette infatti suscitare in lui, per la sua grandiosità e finezza di fattura, un'impressione profonda tanto che, come gli appunti sul colore lasciano supporre, pensava di riproporla anche in una versione ad acquerello. Un ulteriore motivo di interesse è rappresentato dal fatto che il disegno reca la corretta inter-

pretazione della firma, cosa tanto più significativa se se ne considera la difficile leggibilità prima dei restauri novecenteschi, causata da due radicali puliture con soda caustica, alla base probabilmente anche della svista di D'Engenio.⁵⁴ Della scritta Ramboux riproduce non solo con fedeltà i caratteri gotici, ma anche la scansione con cui è distribuita ai lati delle scene e degli stemmi della predella, che però è tralasciata nel suo insieme. La presenza del pittore a Napoli, proprio negli anni in cui Catalani svolgeva le sue ricerche, può avergli permesso di raccogliere una notizia circolante nell'ambiente degli studiosi locali. Tuttavia la pratica nell'osservazione delle opere, presupposto di un lavoro così sensibile di copista, l'interesse per le iscrizioni e le epigrafi, riportate in gran numero nel secondo volume degli *Umrisse und Durchzeichnungen* e nei disegni di monumenti funerari, non ci consente di escludere la possibilità che Ramboux accertasse questo dato autonomamente. Se non si riuscisse a far luce sui contatti di Ramboux con l'ambiente intellettuale locale, sarebbe lecito supporre che l'estraneità al dibattito storiografico, cui con il suo lavoro l'artista si prefiggeva di fungere solo da supporto, forse non gli permise di cogliere l'importanza della scoperta, che rimase un appunto in calce al suo disegno. Se invece non mancò di confrontarsi con gli studio-

si napoletani, si potrebbe supporre che egli abbia contribuito alla corretta lettura della firma del pittore, collocandosi i suoi due soggiorni napoletani prima dell'apparizione dello scritto di Catalani. Infine, tra i tanti dettagli decorativi o iconografici (ad esempio della predella) che avrebbero potuto incuriosirlo, Ramboux rimase colpito in modo particolare dal profilo di Roberto d'Angiò, probabilmente per la sua indubbia evidenza ritrattistica. Non solo nell'angolo in basso a destra se ne vedono altri due schizzi, come prove fatte a parte, ma la testa compare isolata e in grande formato nel settimo volume degli *Umrisse und Durchzeichnungen* (p. 9 n. 269), accanto a quella dello Zingaro, e a tutta pagina negli *Umrisse zur Veranschaulichung* (fig. 15),⁵⁵ un'eccezione in una raccolta che, come si è detto, era dedicata a teste di Madonne e ad altri soggetti sacri.

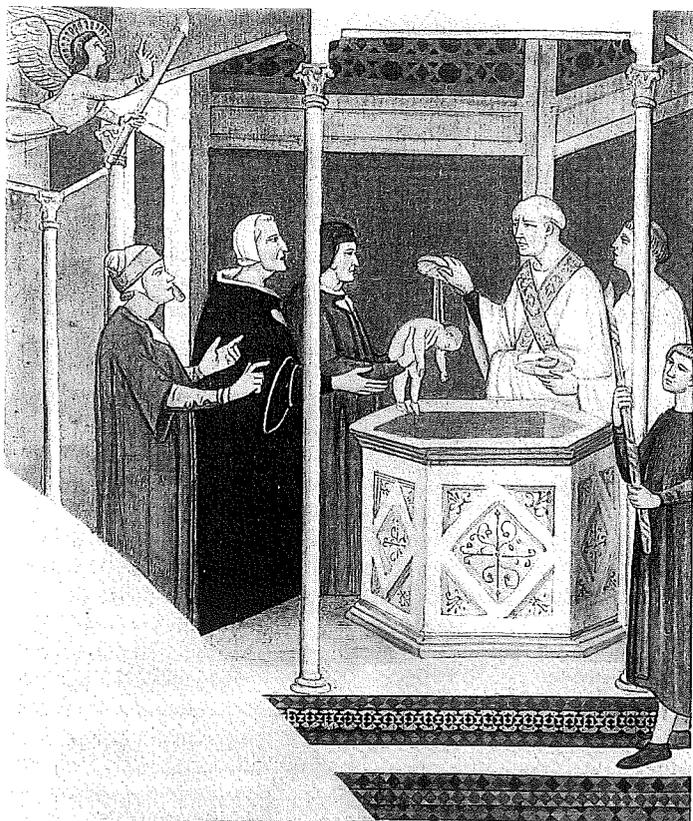
Gli affreschi dell'*Incoronata*

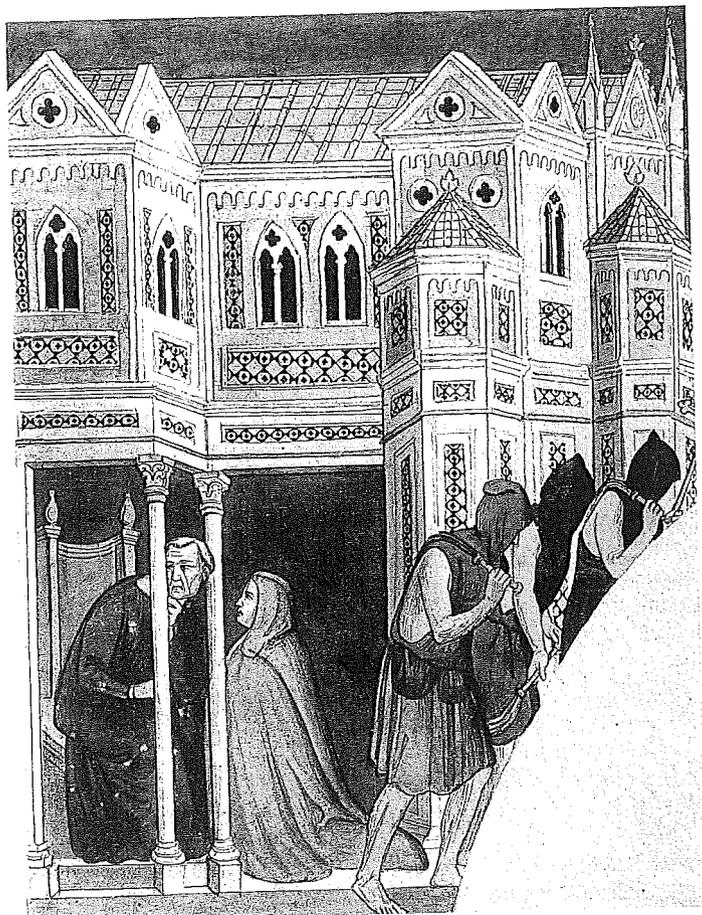
Le ragioni dell'interesse di Ramboux per il ciclo dei 'Sacramenti' e del 'Trionfo della Chiesa' all'*Incoronata* (figg. 16-22 e 25) dovettero essere le stesse che animarono la storiografia e l'erudizione locali: unico brano di una certa estensione superstite della stagione pittorica trecentesca napoletana, esso fu almeno fino all'inoltrata metà dell'Ottocento creduto opera di Giotto, prima che Cavalcaselle avanzasse per la prima volta la proposta di attribuzione, ancora oggi condivisa, al napoletano Roberto d'Oderisio.⁵⁶ Al pittore fiorentino Ramboux aveva dedicato non poca attenzione nel corso delle sue ricognizioni nell'Italia centrale; ora, evidentemente, nelle sue intenzioni, questi affreschi gli avrebbero offerto la possibilità di documentare gli anni del servizio presso gli Angioini, nonché di osservare di persona e di divulgare attraverso la trasposizione ad acquerello opere che, sebbene note alla storiografia artistica, erano rimaste fino ad allora sconosciute ai più nel loro "aspetto".⁵⁷ Quella di Ramboux non è l'unica riproduzione che si conosca degli affreschi: se risalisse al viaggio del 1840 essa sarebbe stata realizzata all'incirca negli stessi anni delle incisioni a contorno che corredevano *Les peintures de Giotto de l'Eglise de l'Incoronata* di

Stanislao D'Aloe (1843) (figg. 23 e 26),⁵⁸ ed in ogni caso anteriormente ad un'altra serie pubblicata nel 1855-56 sulla rivista 'Poliorama pittoresco' (figg. 24 e 27).⁵⁹ Ma poiché pare che gli acquerelli fossero pronti già nel 1838,⁶⁰ è lecito ritenere che fossero frutto delle ricognizioni del 1819. Il fatto che in tutti e tre i casi venga escluso il ciclo delle 'Storie bibliche', che occupa le pareti sottostanti ai 'Sacramenti', non desta particolare meraviglia se si considera che questo si presenta frammentario e non offre un coerente sviluppo narrativo (gli affreschi delle vele costituiscono al contrario un nucleo coerente e concluso), e che il suo pessimo stato di conservazione anteriormente ai restauri degli anni sessanta del Novecento non ne doveva rendere facile la lettura.⁶¹ Finalità religiose sembrano invece ispirare le litografie del 'Poliorama pittoresco', che esclude il 'Trionfo della Chiesa' e propone le altre scene in occasione della settimana santa, in cui "il cristiano è più particolarmente chiamato dalla chiesa a prepararsi alla commemorazione del Gran Riscatto". Il confronto fra le tre serie offre significativi spunti di riflessione. Quelle di D'Aloe e del 'Poliorama' sembrano ricavate dagli stessi disegni, sebbene rielaborate poi da mani differenti, o, più probabilmente, la seconda fu ricavata dalla pri-

16. Johann Anton Ramboux: 'Battesimo' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'*Incoronata* a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R122).

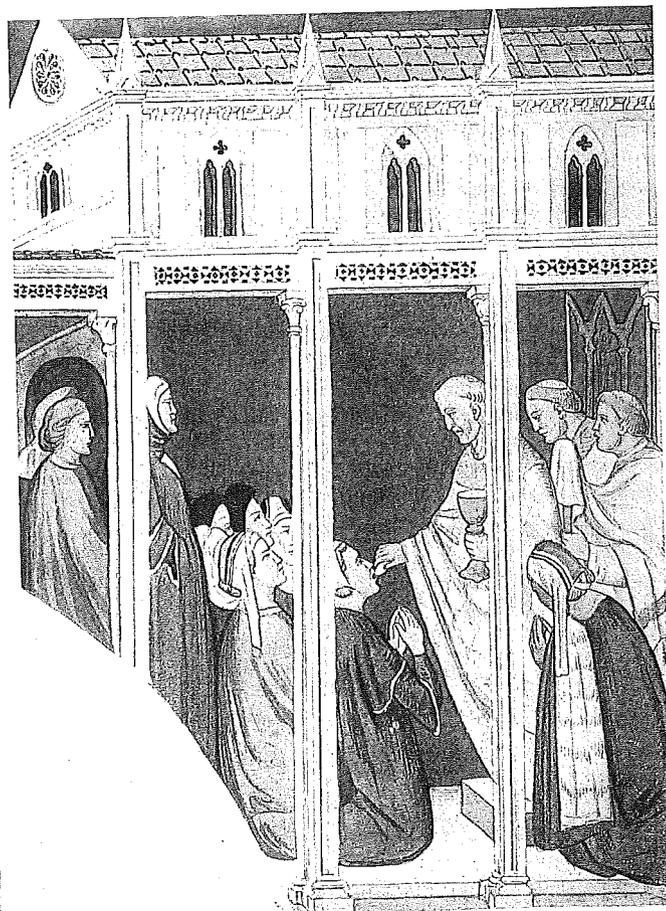
17. Johann Anton Ramboux: 'Cresima' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'*Incoronata* a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R123).





18. Johann Anton Ramboux: 'Penitenza' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R126).

19. Johann Anton Ramboux: 'Eucaristia' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R180).



ma: uguali ricorrono i dettagli minimi, gli errori di lettura, le integrazioni delle fasce decorative. Mentre le litografie della rivista sono opera di un anonimo e modesto artista dal fare piuttosto corsivo, le altre raggiungono, ciascuna con la propria cultura e finalità, esiti di maggiore fedeltà all'originale e capacità di immedesimazione. Le stampe che corredano il testo di D'Aloe sono frutto di un lavoro d'*équipe*, in cui si distinguono per la più ampia responsabilità G. Lotti, disegnatore della maggior parte delle tavole (ad eccezione della 'Cresima' e del 'Battesimo' di S. Mastracchio, parente forse del più noto Michele, e del 'Trionfo della Chiesa' di An. Bussetti), e Andrea Russo, incisore dei 'Sacramenti' (il 'Trionfo della Chiesa' è di W. Schwartz) e disegnatore della 'Comunione'. I due sono non a caso coinvolti in altre operazioni editoriali di una certa rilevanza: il primo figura co-

me curatore dell'apparato illustrativo de *Le chiese di Napoli* di Giuseppe De Simone (1845),⁶² il secondo, della cui maggior fama è testimonianza la menzione in numerosi repertori di artisti ed incisori,⁶³ è autore, oltre che di litografie (tratte da pitture contemporanee e soggetti originali) per alcuni numeri della rivista 'Omnibus pittoresco' tra il 1839 e il 1840, anche di tavole aventi come soggetto opere d'arte antiche (le monete della zecca della città di Lucera,⁶⁴ pitture pompeiane,⁶⁵ pezzi della collezione dell'attuale Museo Archeologico di Napoli⁶⁶), medievali, come il busto reliquiario di San Gennaro⁶⁷ e il "bassorilievo della Morte" di San Pietro Martire (di cui egli è però, solo disegnatore),⁶⁸ e moderne (le pitture di Antonio Solario nel chiostro di San Severino⁶⁹), mostrando in tutte quella duttilità di stile, finezza di modellato e cura del dettaglio che caratterizzano il lavoro dei 'Sacramenti'.

Ramboux ancora una volta (come si è già notato per i mosaici del Battistero) interviene in modo più personale nelle scelte di impaginazione, nelle integrazioni di brani caduti o illeggibili. Oltre a riempire a suo estro le fasce decorative, sceglie di isolare l'episodio principale, eliminando spesso angeli e demoni davanti ai caseg-

giati, ed in particolare in due casi ('Battesimo' e 'Cresima') giunge ad escludere anche le figure in primo piano, rinunciando così a qualsiasi divagazione narrativa: ancora una volta sarebbe interessante poter far luce sulla fase di passaggio dal taccuino all'acquerello, e comprendere quindi se questa scelta sia stata fatta già in fase di copia, o solo in seguito, per un gusto puristico di immediatezza di lettura, cui contribuiscono non da ultimo i colori delicati e luminosi scelti dal pittore, in luogo di quelli più carichi e vibranti degli affreschi. Nel 'Trionfo della Chiesa' la caduta della pellicola pittorica aveva già all'epoca intaccato la figura allegorica al centro e il gruppo di sinistra, cospicché Ramboux colma la lacuna collocando anche una croce nella mano destra dell'*Ecclesia* ma, forse volutamente per evidenziare il suo intervento, con uno stile più vicino alla sua sensibilità ottocentesca. L'incisione di Andrea Russo, invece, avendo il pregio della stampa di qualità e al tempo stesso dell'adesione all'originale, lascia diligentemente in bianco la parte perduta, rivelandosi in questo un sicuro punto di riferimento nel documentare lo stato di conservazione dei dipinti. In generale comunque tutte e tre le serie rappresentano una testimonianza prezio-

sa per la ricostruzione ideale delle parti oggi cadute, ampi brani del 'Battesimo' (l'assistente del sacerdote e la zona inferiore), della 'Cresima' (la figura del celebrante), dell' 'Ordine sacro' (il coro dei chierici attorno al leggio), del 'Matrimonio' (la sposa con il suo seguito).

Il portale dell'Incoronata

Il disegno del portale principale della chiesa dell'Incoronata figura tra le *Ansichten von Orten historischer Bedeutung* nel primo volume degli *Umrisse und Durchzeichnungen* (fig. 28).⁷⁰ Le vicissitudini patite dal portale sono note: venduto dai monaci certosini alla Congrega dei Bianchi, fu trasferito al cimitero di Poggioreale di Napoli ad ornare una cappella, e rimontato *in loco* nel 1961, dopo i restauri in seguito ai danni subiti durante la seconda guerra mondiale. L'epoca del suo smontaggio deve essere posteriore al 1836, anno cui risale l'incisione del 'Poliorama pittoresco' che lo ritrae ancora *in situ*,⁷¹ e, a causa degli edifici che avevano inglobato la chiesa, all'interno di un cortile. La stampa, in cui l'autore

volle inserire come nota di costume anche un personaggio in abiti tipici, offre un'indicazione preziosa per ricostruire l'ambiente in cui si era venuto a trovare l'ingresso della chiesa, ma è poco precisa, anche per le sue ridotte dimensioni. I disegni di Ramboux, con molta probabilità eseguiti nella stessa occasione in cui furono copiati i 'Sacramenti', permettono a loro volta di integrare solo in parte le porzioni oggi mancanti. La riproduzione sommaria dei dettagli, appena schizzati, rende per lo più impossibile l'identificazione dei soggetti delle mensole accanto ai capitelli, mentre si intuisce la sagoma di un agnello in cima al coronamento dell'arco, e si ha un'ulteriore conferma della presenza di un affresco nella lunetta, che risulta anche nell'incisione del 'Poliorama', in cui dovevano figurare un personaggio in trono e due inginocchiati. Schulz, che vi vedeva un dipinto moderno, ipotizzava che originariamente doveva esserci un'immagine della Madonna.⁷²

Le vedute

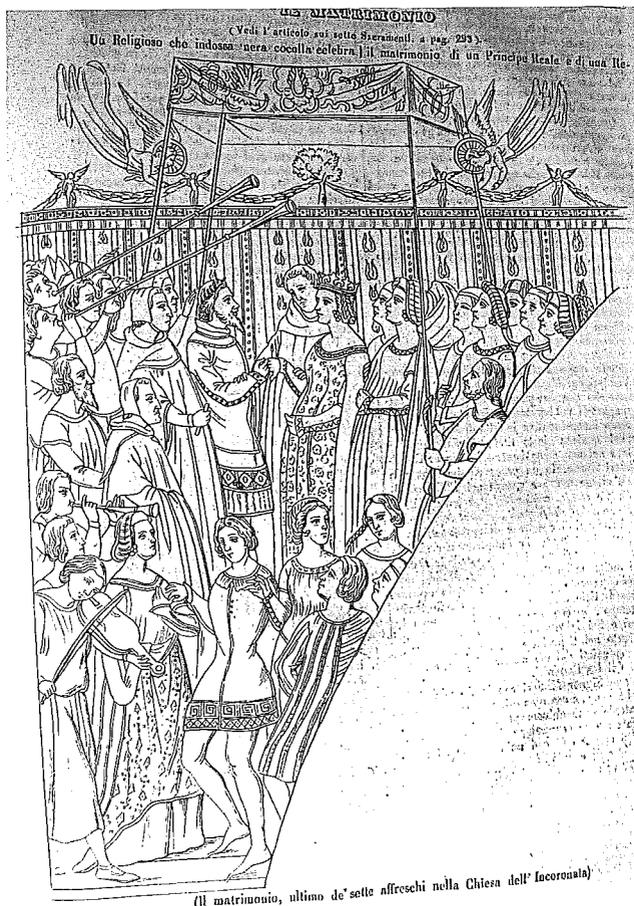
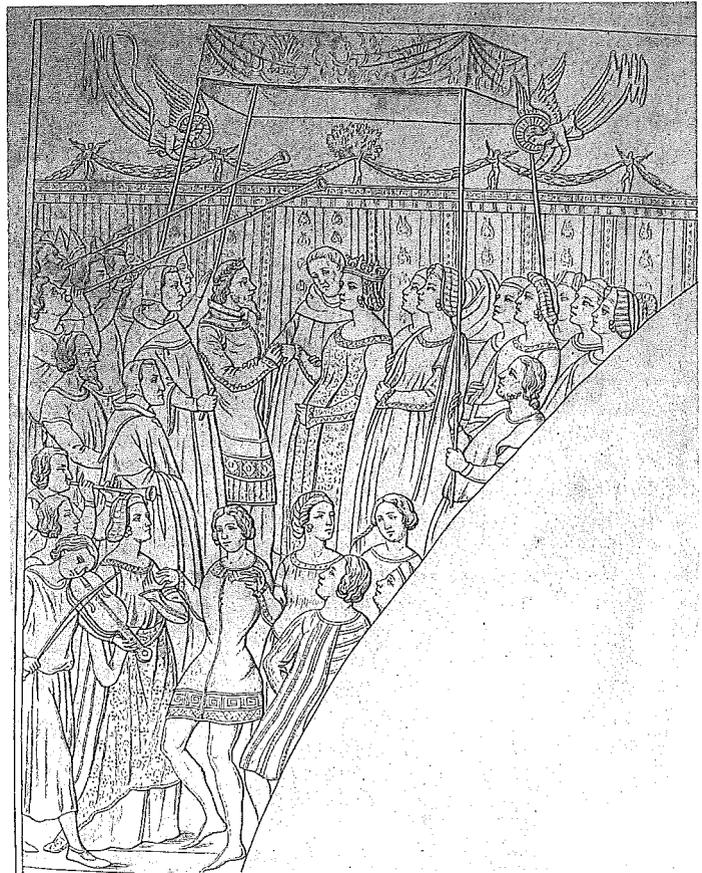
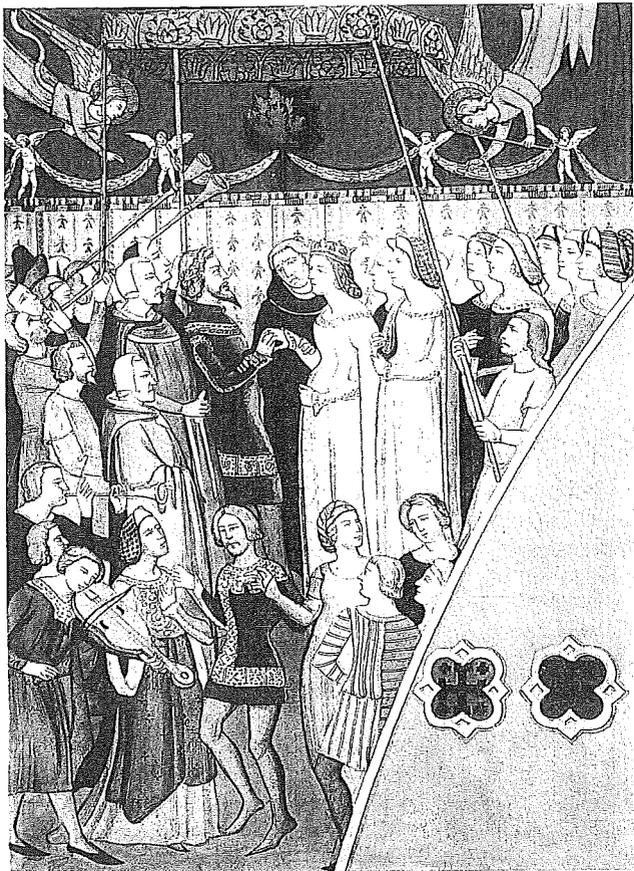
I taccuini ZB4 e HZ 2514 permettono di seguire, come in un diario, gli itinerari dei viaggi meridionali di Ramboux, documentando l'interesse per le vedute cui l'artista dedicò una parte consistente della sua produzione originale, e meriterebbero uno studio specifico, che non mi è possibile in questa sede. Il lavoro più significativo in tal senso fu certamente quello del 1825, quando, di ritorno dal suo primo soggiorno italiano, egli si dedicò ad una serie di stampe ed acquerelli di paesaggi, rovine, monumenti antichi e medievali della città di Trier commissionatigli dall'erudito Johann Hugo Wyttenbach, *Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer und vorzüglicher Naturanlagen im Mosenthale bey Trier*.⁷³ I disegni "napoletani", di differente grado di finezza, dal rapido schizzo alla descrizione puntuale, recano quasi sempre l'indicazione del luogo che ritraggono, e spesso, a dimostrare un interesse quasi topografico, attraverso numeri, lettere o semplicemente appuntati sulla pagina, anche i nomi di paesi, isole e monti visibili dal punto di osservazione prescel-



20. Johann Anton Ramboux: 'Ordine sacro' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R124).



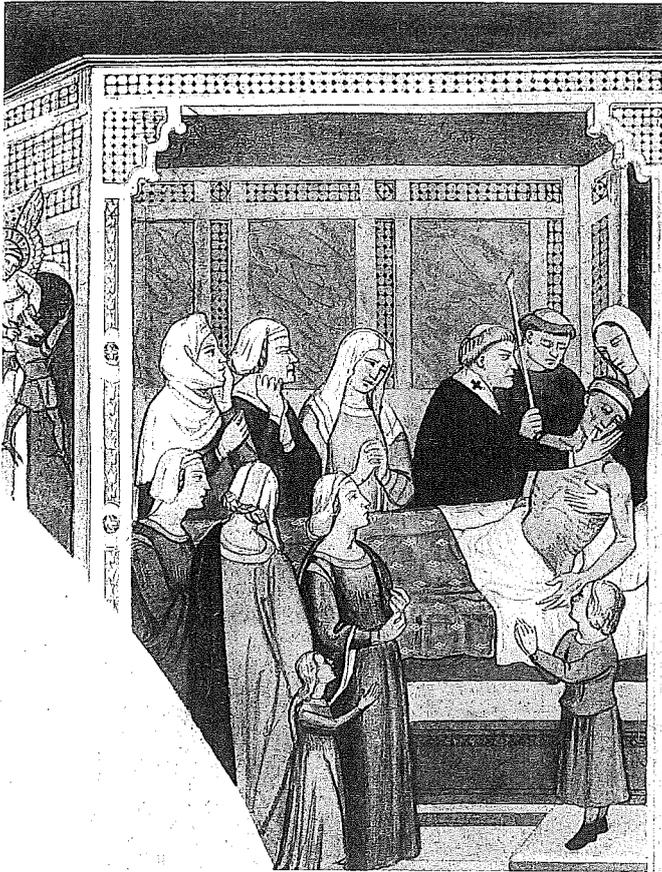
21. Johann Anton Ramboux: 'Trionfo della Chiesa' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R121).



22. Johann Anton Ramboux: 'Matrimonio' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R125).

23. G. Lotti e A. Russo: 'Matrimonio', dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli, in Stanislao D'Aloe, *Les peintures de Giotto de l'Eglise de l'Incoronata*, Berlin 1843, tav. VII.

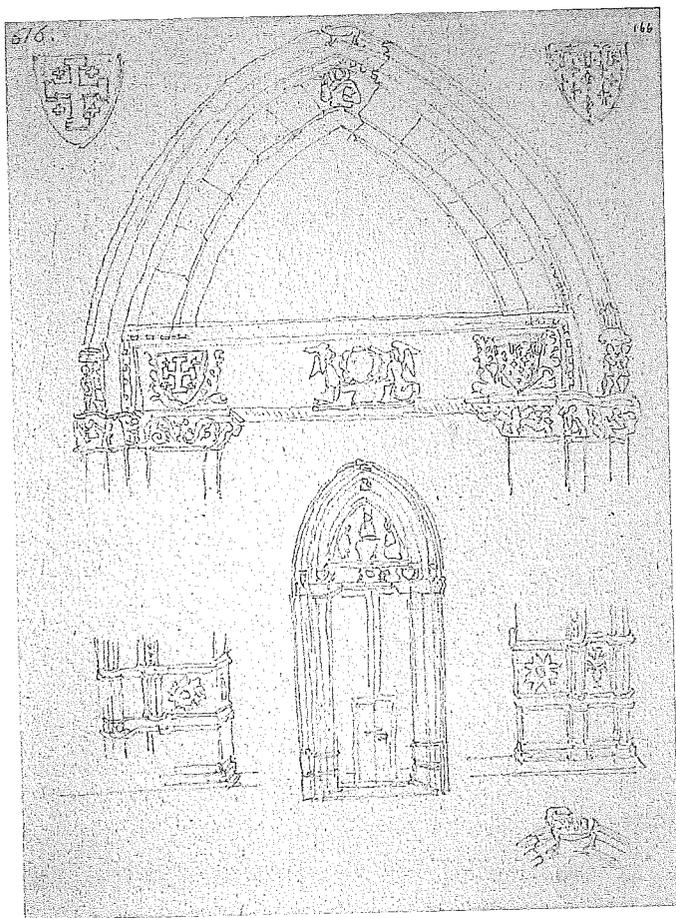
24. Incisore napoletano: 'Matrimonio', dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli, in 'Poliorama pittoresco', XVI, 1855-56, p. 373.



25. Johann Anton Ramboux: 'Estrema unzione' (1819), dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung (inv. R127).

26. G. Lotti e A. Russo: 'Estrema unzione', dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli, in Stanislao D'Aloe, *Les peintures de Giotto de l'Eglise de l'Incoronata*, Berlin 1843, tav. VI.

27. Incisore napoletano: 'Estrema unzione', dagli affreschi di Roberto d'Oderisio nella chiesa dell'Incoronata a Napoli, in 'Poliorama pittoresco', XVI, 1855-56, p. 336.



28. Johann Anton Ramboux: Portale della chiesa dell'Incoronata a Napoli (1819), in *Umriss und Durchzeichnungen*, Napoli, I, p. 30 n. 166.

29. Johann Anton Ramboux: 'Grotta di Posillipo' (prima metà del XIX secolo). Colonia, Rheinisches Bildarchiv, taccuino HZ 2514, c. 31r.

to. La presenza umana, assente anche nelle vedute cittadine, compare invece protagonista di pochi disegni, intenta al lavoro, marinai sulle barche e pastori con il loro gregge.⁷⁴ Non risulta che qualcuno di questi fogli sia mai stato tradotto ad acquerello o a stampa, e si inseriscono pertanto in una dimensione tutta privata di ricordo di viaggio. Nel taccuino HZ2514, interamente dedicato ai paesaggi meridionali, non manca la famosa Grotta di Posillipo con la tomba di Virgilio (fig. 29),⁷⁵ mentre tra i monumenti figurano a Capri la Certosa di San Giacomo immersa tra le montagne con le sue cupolette estradossate,⁷⁶ e la chiesa di San Costanzo⁷⁷ (che però Ramboux segnala erroneamente come San Niccolò) con il suo inconfondibile interno con le dodici colonne a sostegno della cupola centrale, a Fondi la facciata della cattedrale di San Pietro⁷⁸ e il chiostro di San Domenico.⁷⁹ Un cenno a parte meritano i disegni di si-

ti archeologici. Nonostante la formazione artistica di Ramboux si sia basata, negli anni dell'alunnato presso David, essenzialmente sullo studio della statuaria antica, i pochi schizzi di sarcofagi romani e pisani degli *Umriss und Durchzeichnungen* non testimoniano un suo reale interesse archeologico. Non stupisce, quindi, che nel secolo della riscoperta degli importanti siti della Campania, l'artista tedesco non dedichi ad essi che vedute: di Pompei (dove gli scavi, cominciati lentamente già nella seconda metà del Settecento, erano ai primi del secolo successivo in pieno fervore) si conserva un disegno della "via de Sepolcrali" (fig. 30).⁸⁰ Scoperta in gran parte tra il 1812 e il 1814, ha inizio da porta Ercolano, ed era un tempo una via consolare di accesso alla città da Napoli e Capua: con le sue tombe maestose e le ville suburbane colpi, oltre Ramboux, che fu evidentemente tra i primi a ritrarla, tutti i coevi viaggiatori e studiosi, nelle cui descrizioni e guide pagine accorate ed entusiastiche esaltano il contrasto tra questo solenne e composto luogo di sepolture e il concitato spettacolo di morte della città sorpresa dall'eruzione. Anche Paestum, sebbene le rovine a differenza di quelle di Pompei fossero in gran parte sempre state visibi-

li, conobbe nel corso dell'Ottocento un momento di rilancio. Nel taccuino HZ25 due fogli sono dedicati ai templi di Cerere (fig. 31) e a quello di Nettuno con la vicina Basilica (che tuttavia Ramboux non identifica) (fig. 32),⁸¹ immersi tra le colline: l'uso delle lettere, che rimandano alla relativa leggenda con l'indicazione dei colori, è un mezzo di cui l'artista si serviva per una futura o eventuale trasposizione ad acquerello,⁸² che in questo caso non risulta abbia avuto effettivo esito, mentre non sappiamo a quale scopo il pittore abbia annotato le dimensioni del Tempio di Cerere ("la lunghezza esteriore dell'edificio è di palmi 105, e di 55 la larghezza"), o la parte del Tempio di Nettuno individuata come "atrio, o portico".

Conclusioni

La raccolta di questo materiale non si esaurisce nella ricostruzione dell'itinerario napoletano di Ramboux e nella mera comprensione di un episodio di "fortuna dei primitivi" nell'Ottocento, ma rappresenta la premessa per ulteriori indagini. Il passo successivo sarà quello di interrogarsi sull'effettivo utilizzo di questi disegni e acquerelli, sulla loro circolazione



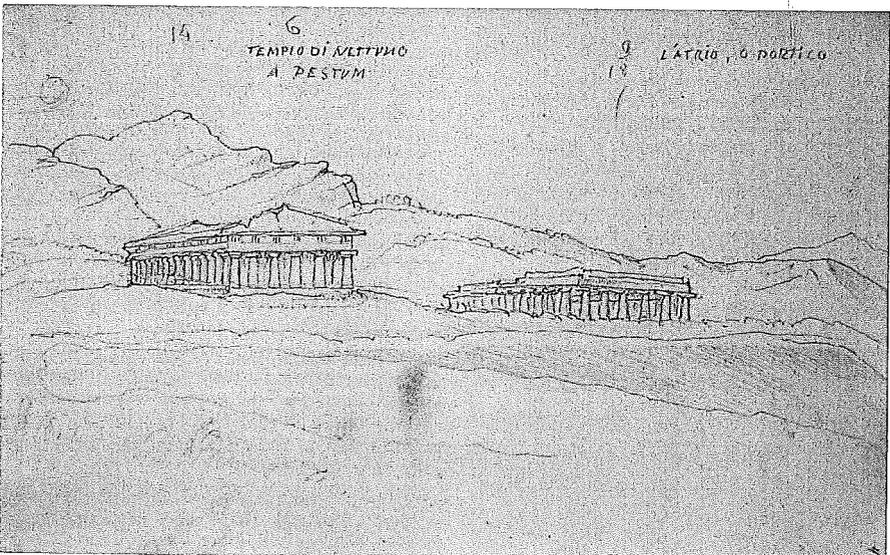
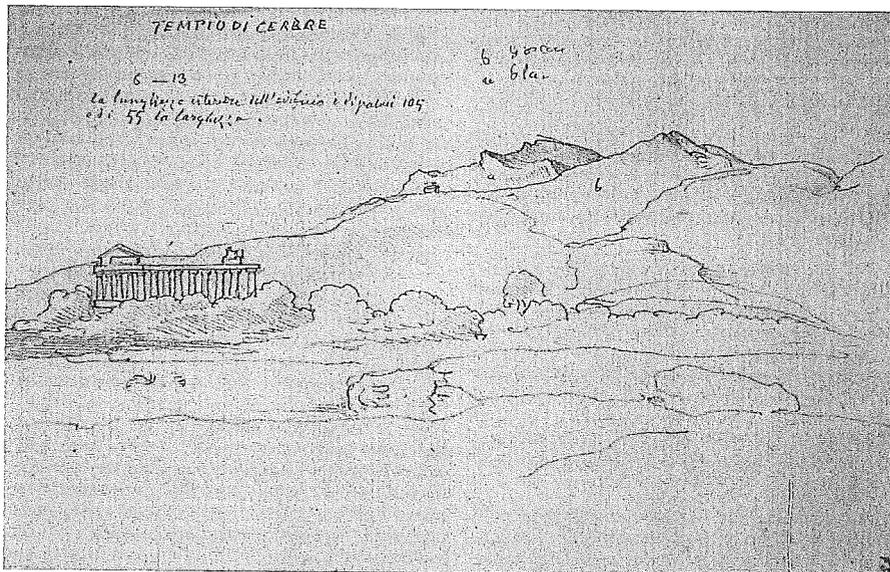
negli ambienti degli studiosi di storia dell'arte tedeschi e non solo. Cavalcaselle, ad esempio, ebbe modo di confrontarsi con Ramboux e di prendere visione dei suoi schizzi a Colonia nel 1852.³³ In secondo luogo le ricognizioni napoletane di Ramboux rappresentano finora, dopo i pionieristici studi di Seroux d'Agincourt, l'esempio noto più antico di un interesse tanto profondo per l'arte medievale del Regno meridionale da parte di uno straniero. Il fatto che Napoli non fosse tra le mete abituali di viaggi di studio porta inevitabilmente a chiedersi se questa ricognizione sia stata ispirata da qualcuno, se cioè, in parole povere, Ramboux, che come si è detto non pare avesse ambizioni di storico, abbia lavorato su commissione di qualche studioso e se avesse ricevuto finanziamenti. L'artista, di famiglia benestante, avrebbe potuto probabilmente permettersi di seguire semplicemente il filo dei suoi interessi, ma, al di là del conoscere quali fossero le condizioni materiali del viaggio, chiarire questo aspetto della vicenda ci permetterebbe di gettare ulteriore luce su quel mondo di rapporti tra studiosi che travalicava i confini nazionali.

Desidero ringraziare i professori Francesco Aceto per aver incoraggiato e seguito questo studio, Francesco Caglioti per la lettura del testo ed i preziosi suggerimenti, Rosanna De Gennaro per aver discusso con me i temi trattati, il personale degli istituti e dei musei tedeschi in cui ho svolto le mie ricerche per la generosa disponibilità, in particolare Gesina Kronenburg della Kunst und Museumsbibliothek der Stadt Köln e Regina Abels della Graphische Sammlung del Museum Kunst Palast di Düsseldorf per la sollecitudine con cui hanno agevolato il mio lavoro.

1) G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964. Tra gli studi più recenti sul tema si segnalano: F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976; i saggi di B. Toscano, *Il ritorno ai primitivi tra cultura e società* (pp. 339-345), P. Tucker, *Ruskin studia i primitivi: i taccuini inediti del 1845* (pp. 357-373), E. Castelnuovo, *Alla ricerca dei primitivi francesi* (pp. 347-355), in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, a cura di F. Caglioti, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', s. IV, 2000, *Quaderni* 1-2; E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London-New York 2002.

2) E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in 'Prospettiva', 69, 1993, pp. 28-40; 70, 1993, pp. 50-74; Eadem, *Per la fortuna dei primitivi: la Istoria pratica di Stefano Mulinari e la Venezia Pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 503-521.

3) G. Previtali, *Alle origini del primitivismo roman-*



30. Johann Anton Ramboux: 'La Via dei Sepolcrali a Pompei' (1819), in *Umriss und Durchzeichnungen*, I, p. 31.

31. Johann Anton Ramboux: 'Tempio di Cerere a Paestum' (prima metà del XIX secolo), Colonia, Rheinisches Bildarchiv, taccuino HZ 2514, p. 43.

32. Johann Anton Ramboux: 'Tempio di Nettuno e Basilica a Paestum' (prima metà del XIX secolo), Colonia, Rheinisches Bildarchiv, taccuino HZ 2514, p. 44.

tico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville, in 'Paragone. Arte', 149, 1962, pp. 32-51; Idem, *La fortuna* cit., pp. 167-176. Per Ottley cfr. anche Borea, *Le stampe* cit., 70, 1993, pp. 65-68, e Toscano, *Il ritorno ai primitivi* cit.

4) Previtali, *La fortuna* cit., Appendice II. Collezionisti di primitivi nel Settecento, pp. 219-220.

5) 1) *Alphabetisches Namenverzeichnis*; 2) *Eintheilung der Bände*; 3) *Manuscript von J.A. Ramboux enthaltend das Verzeichnis der einzelnen Blätter zu der Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen dienend zur Geschichte der bildenden Künste des Mittelalters in Italien gezeichnet von J.A. Ramboux aus Trier in den Jahren 1818-1822 und den Jahren 1833-1843*. I dieci volumi, in cui sono raccolti 2022 tra disegni e schizzi, secondo l'ultima sistemazione voluta da Gerard Malss nel 1868, sono così suddivisi: La) *Ansichten von Orten historischer Bedeutung*; b) *Verzierungen in Mosaik und Mosaikbilder*; c) *Glasmalereien*; II.d) *Sculpturen*; e) *Grabmonumente*; f) *Ornamentik in Stein, Holz und Eisen, Malerei, Stikerei, Intarsia Arbeiten*; g) *Miniaturen und Initialen*; h) *Inschriften, Päpstliche Bullen, Notizen und Astenstücke alter Art*; III. *Malereien aus der Zeit der Katakomben bis Cimabue, etwa IV Jahrhundert bis 1302*; IV. *Giotto und seine Schule*; V. *Malereien von Allegretto Nuzi da Fabriano bis Angelico da Fiesole. Etwa 1346-1455. Florentiner Schule, Nachfolger des Taddeo Gaddi bis Masaccio*; VI. *Verfall der Schule des Giotto im XIV sec. und 1^{te} Hälfte des XV sec. Wiedergeburt in Siena*; VII. *Florentiner Schule im XV sec. Der Realismus und seine Folge*; VIII. *Entwicklung der Peruginer Schule im XV sec.*; IX. *Pietro Perugino und seine Schule*; X. *Meister unter Peruginischem Einfluss*.

6) Gli acquerelli furono comprati dall'allora principe ereditario di Prussia, il futuro re Federico Guglielmo IV, nel 1838 per Berlino, ma già nel 1840 si concludeva il loro acquisto da parte dell'Accademia di Düsseldorf, prestigiosa sede in cui Ramboux aveva voluto fin dall'inizio che fossero esposti. Centotrenta di essi erano già visibili nel 1841.

7) I. Hueck, *Le vetrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notizie sul restauro di Giovanni Bertini*, in 'Bollettino d'arte', s. VI, 64, 1979, pp. 75-90; Eadem, *Le copie di J.A. Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in 'Prospettiva', 23, 1980, pp. 2-10; Eadem, *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue, in Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete e R. Varese, Ancona 1998, pp. 39-47. Sui disegni di Ramboux tratti dal Battistero di Padova cfr. A.M. Spiazzi, *Gli interventi di restauro dal 1806 al 1984, in Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste 1989, pp. 167-169.

8) Gli scritti che forniscono notizie di prima mano su Johann Anton Ramboux sono i necrologi, ad esempio quello di C.H. Vosen, *Ramboux und seine Kunsttätigkeit*, in 'Organ für christliche Kunst', 16, 1866, pp. 280-284. Il primo studio monografico è di A. Neumeyer, *Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk*, Habilitationsschrift der Berliner Universität, 1931. Il ruolo svolto dall'artista in particolare nella riscoperta dell'arte medievale è stato approfondito da H.J. Ziemke, *Johann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst*, tesi di dottorato, J.W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 1963; cfr. anche E. Zahn, *Johann Anton Ramboux in Trier*, Trier 1980. Il testo più recente ed aggiornato è *Johann Anton Ramboux Maler und Conservator 1790-1866*. Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (28 dicembre 1966 - 26 febbraio 1967), Köln 1967, con saggi di H. Robels, *Ramboux's Leben und künstlerisches Schaffen* (pp. 9-16), H.J. Ziemke, *Ram-*

boux und die frühe italienische Kunst (pp. 17-26), H. Vey, *Ramboux in Köln* (pp. 27-70). L'interesse di Ramboux per il Medioevo italiano è testimoniato anche dai dieci acquerelli con scene della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, oggi allo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, per i quali cfr. W. Hartmann, *Zehn Dante-Aquarelle von Johann Anton Ramboux*, in 'Wallraf-Richartz-Jahrbuch', 32, 1970, pp. 165-191. Altra bibliografia verrà citata nel corso del testo.

9) Un quadro delle componenti della cultura e della formazione di Ramboux tra neoclassicismo, romanticismo e movimento dei Nazareni è stato tracciato da D. Ahrens, *Johann Anton Ramboux: ein spätromantisches Lebensbild*, in *Ansichten von Trier. Katalog des Städtischen Museums Simeonstift Trier*, Trier 1991, pp. 22-24.

10) Per l'attività di conservatore di Ramboux cfr. Vey, *Ramboux in Köln* cit. Sugli acquisti cfr. G. Coor, *Duecento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux*, in 'Wallraf-Richartz-Jahrbuch', 16, 1954, pp. 77-86; Eadem, *Trecento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux*, *ibidem*, 18, 1956, pp. 111-131.

11) Al periodo presso la scuola di David risale il taccuino HZ2512 conservato a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung, datato al 1809, con schizzi da statue, rilievi antichi e paesaggi.

12) Per il movimento dei Nazareni cfr. K. Andrus, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964; *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 22 gennaio - 22 marzo 1981, a cura di G. Piantoni e S. Susinno), Roma 1981; *Religion macht Kunst. Die Nazarenen*, catalogo della mostra (Francoforte, 15 aprile - 24 luglio 2005), a cura di M. Hollein e C. Steinll, Frankfurt am Main 2005, in cui è stato esposto anche il dipinto di Ramboux *Predigt im Kolosseum* (cfr. nota 13).

13) Due opere di Ramboux sono documentate nella collezione Böhmer: *Das Blumenfest zu Genzano* del 1821 e *Predigt im Kolosseum* del 1822, per le quali cfr. G. Swarzenski, *Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städtischen Kunstinstitut*, in 'Städelsches Jahrbuch', 9, 1935-36, pp. 112-152 (p. 121 figg. 158, 159 e nota 20).

14) W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig 1921, p. 302.

15) Per il rapporto tra Ramboux e Rumohr cfr. principalmente H. Eichler, *Johann Anton Ramboux. Nazarener und Realist*, in 'Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege. II. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes', 20, 1974, pp. 227-243 (pp. 229-232).

16) Durante il primo soggiorno in Italia Ramboux visitò Umbria e Toscana, durante il secondo è documentato a Ravenna (1833), Gubbio (1835), Assisi (1836), San Gimignano (1841), e sulla via del ritorno in Germania si fermò di nuovo a Siena e Firenze (1842).

17) Nell'*Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823, di Seroux d'Agincourt l'arte medievale napoletana è presente con rilievi e piante delle catacombe di San Gennaro (I, tavv. IX/12-14), delle chiese di Santa Chiara e di San Lorenzo (ivi, tavv. LIV/8-23), con disegni tratti da statue dei sepolcri angioini (II, tavv. XXX, XXXI, XXXV/13-15, XXXVIII/1, 4), con brani degli affreschi delle catacombe di San Gennaro (III, tavv. XI/9 e CV/9), della Cappella Minutolo in Duomo (ivi, tav. XCVII/16), con la tavola centrale del politico della chiesa di Sant'Antonio Abate (ivi, tavv. CXXX-CXXXI). Per i suoi collaboratori cfr. H. Loyrette, *Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in 'Revue de l'Art', 48, 1980, pp. 40-56.

18) Alcuni di questi disegni ed acquerelli sono sta-

ti pubblicati in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno - 16 settembre 2001), Paris 2001, pp. 290-292 (il monumento di Roberto d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara con il dettaglio della camera funebre e degli affreschi con i Santi Luigi IX re di Francia, Ludovico d'Angiò e i dignitari di corte dipinti sul fondo), p. 294 (il seggio episcopale nel Duomo) e p. 370 (il sepolcro di Maria di Durazzo a Santa Chiara).

19) *Umriss und Durchzeichnungen* cit., I, p. 31

20) Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, ZB4, p. 21.

21) Di questo rilievo c'è anche un disegno in *Umriss und Durchzeichnungen* cit., II, p. 16.

22) Del taccuino esiste una copia fotografica a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung.

23) Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Incoronazione della Vergine', inv. n. R120; 'Storie eremitiche', R116-117-118. Gli affreschi, assegnati da Bernardo De Dominicis ai suoi immaginari Gennaro di Cola e Maestro Stefanone (*Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-45, edizione a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003, pp. 197-199, cui rimando anche per il dettagliato resoconto del dibattito critico, p. 199 nota 14, a cura di C. Pasqualetti), furono correttamente attribuiti a Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento soltanto dagli studi ottocenteschi. La firma del primo fu individuata da Raffaele Liberatore (*Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, I, Napoli 1830-31, p. 210) in calce alla 'Natività', sotto la prima storia eremitica sulla sinistra di chi entra; quella di Perinetto fu letta invece da Nunzio Federico Faraglia (*I dipinti a fresco di Perinetto da Benevento nella tomba di Ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in 'Napoli Nobilissima', III, 1894, p. 77). La critica, a lungo divisa sulle relative spetanze, tende oggi ad attribuire a Leonardo l'Incoronazione della Vergine, l'Annunciazione e la 'Natività' e i due episodi di vita eremitica sulla parete di desta (un dettaglio è riproposto da Ramboux, R116), a Perinetto la 'Presentazione al tempio', la 'Dormitorio Virginis', le rimanenti 'Storie eremitiche' (di queste due episodi sono riprodotti da Ramboux, R117-118). Cfr. G. Urbani, *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento. Dopo il restauro degli affreschi di S. Giovanni a Carbonara*, in 'Bollettino d'arte', XXXVIII, 1953, pp. 297-306; F. Abbate, *La pittura in Campania prima di Colantonio, in Storia di Napoli*, IV, Cava de' Tirreni 1974, pp. 447-494; G. Toscano, *Leonardo da Besozzo a Naples: un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine, in Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris 1999, pp. 413-424.

24) Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Partenza di San Benedetto per Roma', inv. n. R128; 'San Benedetto accoglie Mauro e Placido', R 129. Disegno: 'Arrivo ad Effide', in *Umriss und Durchzeichnungen* cit., VII, p. 8 n. 829.

25) G.A. Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, I, Napoli 1675 (prima edizione 1601), pp. 336-337. Per la riscoperta delle catacombe da parte della storiografia e dell'erudizione napoletana rimando alla tesi di dottorato di F. Russo, *La fortuna dei primitivi nella letteratura erudita campana. Napoli e Capua tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento*, Università degli Studi 'Federico II' di Napoli, 2006.

26) C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, V, Napoli 1692, pp. 51-69.

27) Per le notizie sulle visite alle catacombe di Luca Giordano e di De Dominicis cfr. De Dominicis,

Vite cit., pp. 52-53.

28) Due suggestive, idealizzate vedute dell'interno delle catacombe di San Gennaro sono poste a corredo del suo *Voyage pictoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, I, Paris 1781, p. 80, tav. 39.

29) C.F. Bellermann, *Über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden*, Hamburg 1839.

30) R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, II, Prato 1877, tav. XC-CIV.

31) A. De Jorio, *Guida per le catacombe di San Gennaro de' Poveri*, Napoli 1839, p. 73.

32) Sui mosaici di San Giovanni in Fonte è ancora oggi d'obbligo il riferimento a J.L. Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Fribourg, 1964. Cfr. anche F. Bologna, *Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale, in Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, Napoli 1992, pp. 171-275 (pp. 186-190); K. Gandolfi, *Les mosaïques du baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie, in Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2000, pp. 21-34, con rinvii alla bibliografia precedente.

33) L'iscrizione, pubblicata per la prima volta da Carlo de Lellis (*Parte seconda, ovvero supplemento a Napoli Sacra di d. Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654) e rimossa nel corso del Novecento (cfr. F. Strazzullo, *Neapolitanae Basilicae S. Restitutae Monumenta Epigraphica*, Napoli 2001, p. 78), si trova attualmente, priva delle prime sei parole, poggiata sul pavimento di una delle nicchie sul lato occidentale del battistero. Il testo completo era il seguente: "QUESTA CAPPELLA LA EDIFICAVIT IO IMPERATORE COSTANTINO A LI ANNI CCCXXXIII POY LA NATIV. DE XPO ET LA CONSACRAI S. SILVESTRO ET AVE NOME S. JOANNE AD FONTE ET AVE INDULGENTIA INFINITA". Rispetto ad esso la trascrizione di Ramboux, nell'acquerello riprodotto nel 'Leone di San Marco', in corrispondenza del quale evidentemente si trovava, presenta qualche errore.

34) Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Leone di San Marco', inv. n. R113; 'Apostoli e volto di Cristo', R114; 'Traditio legis', R119. Il parere dei critici sull'identificazione delle coppie di figure con corona e pallio non è unanime: esse sono state variamente interpretate come santi napoletani, martiri, profeti, apostoli. Quest'ultima ipotesi sembra abbia trovato maggiore consenso. Cfr. L. Pani Ermini, in *Aggiornamento all'opera di Émile Bertaux, L'art dans l'Italie meridionale*, sotto la direzione di Adriano Prandi, IV, Roma 1978, p. 48.

35) Nel 1621, per iniziativa dell'arcivescovo Decio Carafa, fu condotta una campagna di consolidamento delle parti cadenti dei mosaici e di integrazione ad affresco delle parti mancanti (sul dibattito se queste riproducessero fedelmente le scene originarie cfr. E. Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. VII. Les mosaïques de Naples*, in 'Revue archéologique', 1, 1883, pp. 16-30; É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris 1903, pp. 47-49; H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, III, Dresden 1860, p. 15; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the II to the XVI century*, I, London 1864, p. 16). La 'Traditio legis' non fu interessata da questi interventi, per cui Ramboux colmò effettivamente la lacuna di sua iniziativa nell'acquerello. Le stampe poste a corredo dell'opera di L. Parascandolo, *Memorie storiche-critiche-diplomatiche della chiesa di Napoli*, I, Napoli 1847, tav. IV, di un modesto e non altrimenti noto Simonetti, per quanto inesatte, danno comunque un'idea dell'estensione degli af-

freschi, che furono rimossi durante i restauri del 1896-98. Quelle pubblicate da Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* cit., IV, tavv. CCLXXIX-CCLXXX, opera del Capparoni (forse il pittore romano Silverio) che riproducono i mosaici nella veduta d'insieme della calotta e del tamburo, con i dettagli degli spicchi angolari, sebbene siano anteriori alla rimozione delle parti affrescate, si attengono invece alle sole zone mosaicate.

36) Alla stessa campagna risale anche il volto della Vergine, ridipinto in epoca posteriore; anch'esso è stato staccato e collocato sulla parete di fronte a quella in cui si trova quello di Cristo. Un'immagine dell'originaria collocazione del Cristo è anche in Schulz, *Denkmäler* cit., p. 13, fig. 129.

37) Parascandolo, *Memorie* cit.

38) *Umriss und Durchzeichnungen* cit., II, p. 60 n. 619 (Carlo di Calabria), n. 416/1 (Ludovico), n. 416/2 (Maria), p. 62 n. 419 (Maria di Valois), p. 63 n. 618 (Clemenza ed Agnese), p. 64 n. 425 (Maria di Durazzo).

39) M. Gaglione, *Manomissioni settecentesche dei sepolcri angioini nel presbitero di Santa Chiara a Napoli*, in 'Dialoghi di Storia dell'Arte', 4-5, 1997, pp. 144-149.

40) *Laurentii Bonincontri Miniatis Annales ab anno MCCCLX usque ad MCCCLVIII*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XXI, Milano 1732, pp. 1-162 (p. 42).

41) S. Mazzella, *Le vite dei re di Napoli con le loro effigie al naturale*, Napoli 1594, pp. 156-157. L'iscrizione è la seguente: "INCLITA PARTHENOPES IACET HIC REGINA IOANNA / PRIMA, PRIUM FELIX, MOX MISERANDA NIMIS / QUAM CAROLO GENITAM MULTAVIT CAROLUM ALTER / QUA MORTE ILLA VIRUM SUSTULIT ANTE SUUM / MCCCLXXII 22 MAY. V IND". La datazione al 1372 riportata dall'epigrafe non era esatta, poichè Giovanna I morì dieci anni più tardi, nel 1382. Per una sintesi sui pareri degli storici riguardo alla sepoltura cfr. S. Volpicella, *Un sepolcro angioino in Napoli*, in Idem, *Studi di letteratura, storia, arte*, Napoli 1876, pp. 163ss., che per primo la attribuisce correttamente a Maria di Valois. Nello stesso anno C. Minieri Riccio, *Studi storici sopra 84 registri angioini*, Napoli 1876, pp. 9-10, pubblicava i documenti del 1338-39 con cui vengono corrisposti alla vedova di Tino di Camaino gli ultimi pagamenti. Sul monumento di Maria di Valois cfr. O. Morisani, *Tino di Camaino*, Napoli 1945, pp. 66-68; G. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996, pp. 85-98; L. Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms am Rhein 1997, pp. 120-124, 196-197; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000, pp. 314-320.

42) *Umriss und Durchzeichnungen* cit., II, p. 76 n. 455. Della stessa opera esiste un'ottima litografia di Andrea Russo (dis.) e Imperato (inc.) in De Jorio, *Guida* cit., tav. VI. Per Andrea Russo si veda quanto sarà detto a proposito degli affreschi dell'Incoronata. Imperato, che si firma con il solo cognome, può essere identificato con Giovanni o Pasquale, che lavorarono alle tavole della *Storia dei monumenti del Reame delle due Sicilie*, Napoli 1850, e che figurano come autori di numerose litografie per la rivista 'Omnibus pittoresco', o con Filippo, che collaborò alle tavole del *Museo Borbonico*: in proposito cfr. A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, II, Milano 1962, p. 938.

43) La lastra non ha mancato di alimentare la riflessione critica riguardo all'origine del soggetto raffigurato, dal carattere indubbiamente singolare, il possibile rapporto con l'iconografia dell'Incontro dei vivi e dei morti di età sveva, o con temi come le Danze macabre o la Morte e l'avaro. F. Bo-

logna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 130-131, ha ipotizzato che il rilievo si ispirasse ad una miniatura o ad una pittura coeve. Si è anche proposto di interpretarlo in relazione ai temi della predicazione domenicana, come una sorta di "predica illustrata": cfr. M. Gaglione, *Il bassorilievo della morte, proveniente dalla chiesa di S. Pietro Martire in Napoli*, in 'Arte cristiana', LXXVII, 1999, pp. 303-308, cui rimando anche per la relativa bibliografia. Una più recente lettura in rapporto al tema dell'Incontro dei vivi e dei morti e alla condanna francescana della vanità è di F. Wille, "Quod sumus hoc eritis". *Die Begegnung von Lebenden und Toten im Regnum der Anjou, in Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjou in Italien*, atti del convegno internazionale (Frankfurt am Main 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001, pp. 225-239.

44) *Umriss und Durchzeichnungen* cit., II, p. 72, n. 448.

45) Ivi, VI, p. 31, n. 634. Le date riportate nella didascalia sono rispettivamente quella dell'anno dell'andata ad Avignone e quello della morte di Simone Martini. Probabilmente Ramboux proponeva una datazione del dipinto a quel periodo.

46) Il passo in questione è il seguente: Carlo II "edificò il monastero di San Lorenzo in quel loco, dov'anticamente quando la città si reggea per consoli, et duce, era il Palazzo della Repubblica: et già si vede l'immagine sua dipinta per mano di maestro Simone da Siena in una cona, che stava nell'altar maggiore avanti che si riformasse la chiesa" in *Dell'istorie della sua patria del signor Angelo di Costanzo gentil'huomo di Napoli. Parte prima*, Napoli 1572, p. 91. Cfr. I. Di Majo, *Episodi di "fortuna dei primitivi" a Napoli nel Cinquecento (intorno al San Ludovico di Tolosa di Simone Martini)*, in 'Prospettiva', 103-104, 2002, pp. 133-150; S. D'Ovidio, *Commento alla Vita di Maestro Simone pittore*, in De Dominicis, *Vite* cit., pp. 181 nota 18 e 183 nota 20.

47) La notizia, tramandata da Carlo Celano, *Notizie* cit., p. 122, e ripresa da C. Minieri Riccio, *Genealogia di Carlo II d'Angio*, in 'Archivio Storico per le Province Napoletane', VII, 1882, pp. 5-67 (p. 66), è stata rilanciata da A.S. Hoch, *The franciscan Provenance of Simone Martini's Angevin St. Louis in Naples*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', LVIII, 1995, pp. 22-38.

48) Michalsky, *Die Grablegen* cit., pp. 106-109; K. Krüger, *A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis "Ludwig von Toulouse" in Neapel, in Medien der Macht* cit., pp. 79-119.

49) F. Aceto, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, atti della II giornata di studi su Napoli (Losanna, 13 dicembre 2001), a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2005, pp. 67-94.

50) C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli 1623, p. 115.

51) De Dominicis, *Vite* cit., p. 183.

52) L. Catalani, *Discorso sui monumenti patri*, Napoli 1842, ed. Napoli 1977, a cura di R. Pane, p. 26.

53) Schulz, *Denkmäler* cit., III, p. 167.

54) Cfr. Aceto, *Le memorie angioine* cit., pp. 90-91 nota 45.

55) *Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien von Jahr 1220 bis 1600 (1853-58)*, I, n. 171.

56) L'attribuzione degli affreschi ai "discepoli di Giotto" da parte di Pietro Summonte nella lettera a Marcantonio Michiel del 1524, avanzata sulla scorta di evidenze documentarie, fu dimenticata o

ignorata dalla successiva storiografia, forse per il carattere di scritto privato di questo testo. Fino alla metà dell'Ottocento si è infatti attribuito unanimemente il ciclo allo stesso Giotto. A questo equivoco contribuì l'errata interpretazione del passo dell'*Itinerarium Syriacum* di Petrarca in cui il poeta ricordava una *cappellam regis* affrescata da Giotto in Castelnuovo: "Si in terram ex eas, cappellam Regis intrare non omiseris, in qua contereantur olim meus pictor nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta". La scomparsa di questi affreschi già in età aragonese, e la confusione tra Castelnuovo e Castel dell'Ovo indotta dal Ghiberti o dai suoi copisti, provocarono l'identificazione dell'Incoronata con la cappella in questione. La notizia ricorre per la prima volta nel *Libro di Antonio Billi* (composto entro il 1530), che può aver raccolto opinioni circolanti a Napoli, e venne prontamente recepita da Vasari. Da quel momento rappresentò una costante nella letteratura napoletana erudita, storica e periegetica. Nel clima di fioritura degli studi storici di inizi Ottocento, che ebbero come esito la revisione delle *Vite* di Bernardo di Dominici, si cominciò a mettere in dubbio la responsabilità giottesca del ciclo dell'Incoronata per ragioni legate alla data di fondazione della chiesa. Cavalcaselle, *A New History* cit., I, pp. 267-286, avanzò per la prima volta l'attribuzione a Roberto d'Oderisio, sulla base del confronto con la 'Crocifissione' di Eboli, l'unico dipinto firmato dell'artista. Sulla cronologia e la cultura dei dipinti il contributo più autorevole è ancora quello di Ferdinando Bologna, *I pittori* cit., pp. 270-274 e 293-298, che ha scandito la campagna di decorazione della chiesa in due momenti, negli anni quaranta e cinquanta del Trecento, sebbene più recenti ricognizioni documentarie sulla fondazione della chiesa (L. Enderlein, *Die Gründungsgeschichte der Incoronata in Neapel*, in 'Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana', 31, 1996, pp. 15-46) impongano oggi una revisione di questa ricostruzione. In proposito cfr. anche P. Vitolo, "Familiaris domesticus et magister pictor noster". Roberto d'Oderisio e l'istituto della "familiaritas" nella Napoli angioina, in 'Rassegna storica salernitana', 45, 2006, pp. 13-34.

57) Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, acquerelli: 'Trionfo della Chiesa', inv. n. R121; 'Battesimo', R122; 'Cresima', R123; 'Ordine Sacro', R124; 'Matrimonio', R125; 'Confessione', R126; 'Estrema Unzione', R127; 'Comunione', R180.

58) L'incisione a contorno e senza indicazioni chiaroscurali si diffuse ampiamente nel corso dell'Ottocento in ambito critico e storiografico dopo aver conosciuto un largo impiego nel secolo precedente per fini di documentazione e classificazione. Essa "doveva essere considerata lo strumento più adatto a soddisfare le esigenze di oggettività e di fedeltà rappresentativa" e "si rivelò adattissima a porre nel massimo risalto le qualità fondamentali nell'arte medievale e del primo Rinascimento, che la critica ottocentesca identificava, come noto, nella "purezza" del disegno e nella "filosofia" della composizione e nella "convenienza" della espressione degli affetti" (E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1979, pp. 417-484 [pp. 434-435]).

59) *La chiesa dell'Incoronata* in 'Polorama Pittoresco', XVI, 1855-56, pp. 293-294, 304, 308, 328, 336, 351-352, 373-374. Nel 1875 Bartolommeo Capasso, nell'ambito dei lavori della Commissione per la Conservazione dei Monumenti, istituì una sottocommissione "per indagare quali fossero le pitture più necessarie a riprodursi a disegno colorato della antica chiesa dell'Incoronata [...]. E la

Commissione dal canto suo stimò di non accettare per tali lavori quelli artisti che non avessero pratica del buon disegno e la pazienza dello studio degli originali" (*Commissione per la conservazione dei monumenti. Lavori eseguiti per tutto l'anno 1878*, Napoli 1880, p. 8). Cfr. N. Barrella, *Bartolommeo Capasso e la tutela dei monumenti*, in *Bartolommeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento*, atti del convegno (Napoli-Sorrento 14-15 marzo 2001), a cura di G. Vitolo, Napoli 2005, pp. 245-270. Non sappiamo però se queste copie furono mai realmente eseguite. Del 'Matrimonio' c'è una stampa, di ignoto autore, anche in Schulz *Denkmäler* cit., atlante, tav. LXXXVI.

60) Cfr. nota 6.

61) Punto di osservazione privilegiato per gli artisti che copiarono i 'Sacramenti' dovette essere il coro, che, documentato nella navata maggiore nel 1525 e nel 1638 (Archivio di Stato di Napoli, corporazioni religiose soppresse, 2169, rispettivamente n. 1 e n. 48), venne, caso analogo a quello documentato per la chiesa di Santa Chiara a Napoli, trasferito in posizione sopraelevata, sulla parete della controfacciata, già nel 1699, dove lo registra il priore Severo Terracciano (ASN, c.r.s., 2365, doc. non segnato), e dove è documentato ancora in un inventario del 1875 (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, ms. 160, c. 6v), e da G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 338-339, che lo indica come posizione ideale per la visione degli affreschi.

62) Per Lotti cfr. Comanducci, *Dizionario* cit., II, p. 1030; G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, II, Napoli 1937, p. 531.

63) Comanducci, *Dizionario* cit., IV, p. 1672; Ceci, *Bibliografia* cit., pp. 106-107; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Paris 1856, p. 385; G. Milanese, *Dizionario degli incisori*, Bergamo 1989, p. 283.

64) G. Riccio, *Le monete attribuite alla zecca dell'antica città di Lucera*, Napoli 1846. Si tratta di cinque tavole in cui le monete antiche sono catalogate per tipologia.

65) In 'Omnibus pittoresco', 33, 1839 p. 263.

66) *Real Museo Borbonico*, Napoli 1824-57. La partecipazione di Andrea Russo all'illustrazione del catalogo (soprattutto per opere come monete, suppellettili e lastre a rilievo) è particolarmente intensa negli anni 1827-30. Di quasi tutte le tavole Russo è sia disegnatore che incisore.

67) G.M. Fusco, *Dell'argenteo imbusto al primo patrono S. Gennaro*, Napoli 1861, tavv. I-II.

68) De Jorio, *Guida* cit., tav. VI. L'incisore è Imperato, per il quale cfr. nota 42.

69) S. D'Aloe, *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli denotanti i fatti della vita di S. Benedetto*, Napoli 1846, tavv. III, VII, XI, XV, XVII (di cui Russo è solo incisore).

70) *Umriss und Durchzeichnungen* cit., I, p. 30 n. 166.

71) V. Morgigni Novella, *La chiesa dell'Incoronata*, in 'Polorama pittoresco', I, 1836, pp. 171-172. L'incisore è Filippo Molino, per il quale cfr. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXV, Leipzig 1931, p. 37.

72) Schulz, *Denkmäler* cit., III, pp. 82-83.

73) Sull'interesse per le vedute di monumenti e rovine nell'ambiente di Trier, e sulla figura di Wyttenbach cfr. Eichler, *Johann Anton Ramboux. Nazarener und Realist* cit., pp. 232ss. Per gli acquerelli e le litografie cfr. *Ansichten von Trier* cit.

74) Köln, Stadtmuseum, Rheinisches Bildarchiv, HZ 2514, pp. 14, 54, 62, 74.

75) Ivi, p. 31R con l'annotazione "996 passi in profondità".

76) Ivi, p. 55.

77) Ivi, p. 58.

78) Ivi, p. 90.

79) Ivi, p. 89.

80) *Umriss und Durchzeichnungen* cit., I, p. 31.

81) Köln, Stadtmuseum, Rheinisches Bildarchiv, HZ 2514, p. 43 ('Tempio di Cerere'), p. 44 ('Tempio di Nettuno e Basilica').

82) Sul suo metodo di lavoro cfr. Ziemke, *Ramboux und die frühe italienische Kunst* cit., 1967, pp. 18-19; P. Ortwin Rave, *Ramboux und die Wiederentdeckung altitalienischer Malerei in der Zeit der Romantik*, in 'Wallraf-Richartz Jahrbuch', 12-13, 1943, pp. 231-258 (pp. 250-252).

83) D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, pp. 40-41.