

Fondazione
1563

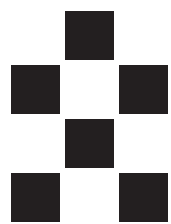
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

GIANLUCA FORGIONE

I simulacri delle cose

La Cappella Sansevero e il barocco romano





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VII – ETÀ E CULTURA DEL BAROCCO (SECOLI XVII-XVIII)

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto (2020-2022), Prof. Béla Kapossy (2020-2022)

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2018-2020

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof. Walter Barberis

Consiglieri: Dott.ssa Allegra Alacevich, Dott.ssa Laura Barile, Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Direttore: Dott.ssa Anna Cantaluppi

Vicedirettore: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2019

Tema del Bando 2019: *Età e Cultura del Barocco (secoli XVII-XVIII)*

Assegnatari: Alessandro Corsi, Alessandra Cosmi, Gianluca Forgione, Antonio Jommelli, Massimo Romeri, Fulvio Maurilio Accardi

Tutor dei progetti di ricerca: prof. Emanuele Colombo, prof.ssa Lucia Meoni, prof. Francesco Caglioti, prof.ssa Raffella

Morselli, prof. Giuseppe Dardanella, prof. Paolo Cozzo

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808389

7,3 Gianluca Forgione, *I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano*

© 2022 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2019 – VII EDIZIONE

Con questa nuova serie di monografie la Fondazione 1563 presenta gli esiti delle ricerche condotte nell'ambito delle borse di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, edizione 2019. Il bando, il settimo del Programma sul Barocco, intendeva promuovere studi originali, incentrati sull'*Età e la Cultura del Barocco dei secoli XVII e XVIII*, che approfondissero la cultura locale, di Torino e del territorio piemontese anche in rapporto ad un contesto in scala maggiore e internazionale.

A differenza delle edizioni precedenti dove il focus della ricerca era ben circoscritto (antico/moderno, *historia*, ornamento e decorazione, ritratto, paesaggio), in questo caso si era stabilito di lasciare libero il tema, da articolare a scelta nelle diverse discipline umanistiche, con attenzione al legame tra la dimensione locale e quella globale degli studi. Questa scelta di maggior ampiezza e libertà investigativa trovava ragione allora nella volontà di allargare l'orizzonte di interessi della Fondazione e verificare e misurare le risposte dal mondo della ricerca. Le aspettative non sono state disattese arrivando a selezionare e sostenere sei promettenti ricercatori i cui lavori oggi non solo rivelano grandi doti di studio, ma anche tenacia e determinazione. Sì, perché i tempi di svolgimento di questo ciclo di borse non sono stati davvero dei più fortunati e hanno messo a dura prova resistenza ed entusiasmi.

Le borse assegnate nel novembre del 2019 avrebbero dovuto trovare regolare sviluppo a partire da gennaio 2020, ma la pandemia di Covid-19, piombata a sconvolgere le vite di tutti, è intervenuta anche su questo aspetto: impossibile pensare che i ricercatori potessero lavorare proficuamente solo da remoto in un contesto professionale che allora si scopriva ancora profondamente legato alla fisicità dei luoghi, alla necessità di consultazione di fonti d'archivio di prima mano, di bibliografie di ampia portata consultabili nelle biblioteche specialistiche, di relazioni con i tutor disciplinari, insomma oggettivamente non ancora pronto ad un cambio così repentino dalla metodologia conosciuta. Nell'incertezza di quei momenti le borse sono state prima sospese per poi essere avviate a giugno 2020 e concluse, tra lockdown e proroghe necessarie viste le chiusure a intermittenza degli spazi della cultura e della ricerca, solo a settembre 2021.

È per questo che per noi è occasione davvero lieta e particolarmente significativa pubblicare questi saggi, perché testimoniano l'impegno della Fondazione, dei suoi ricercatori e della sua rete di professionisti culturali a non fermarsi, a difendere il valore della cultura, a tutelare e valorizzare il lavoro intellettuale, anche attraverso le risorse digitali sempre più ampie e accessibili. Ci auguriamo quindi che questi contributi da una parte garantiscano un avanzamento degli studi e un'occasione di visibilità scientifica per gli autori, dall'altra contribuiscano a ribadire l'importanza della ricerca in campo umanistico e del sostegno alle nuove leve di studiosi, sempre in un'ottica di dialogo intergenerazionale e multidisciplinare.

Il Presidente
Piero Gastaldo

GIANLUCA FORGIONE

I simulacri delle cose

La Cappella Sansevero e il barocco romano

Prefazione

FRANCESCO CAGLIOTI



GIANLUCA FORGIONE è ricercatore in Museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università degli Studi di Ferrara. Ha discusso la sua tesi di dottorato sui Girolamini all'Università Federico II di Napoli, e ha ricevuto borse di ricerca, tra gli altri, dalla Fondazione Longhi, dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, dal Museo Cappella Sansevero e dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. È stato borsista e collaboratore scientifico della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte nell'ambito del progetto *Naples Digital Archive*. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare la storia dell'arte barocca e le relazioni artistiche tra Napoli, Roma e l'Emilia.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Francesco Caglioti
1	I simulacri delle cose. La Cappella Sansevero e il barocco romano
3	I. Raimondo e Roma
3	I.1. Al Seminario Romano (1720-1730)
8	I.2. Montagne di fuoco
11	I.3. Teatri sacri
14	I.4. Fratel Pozzo
17	I.5. Di Sangro spettatore
19	II. <i>Mater Pietatis</i>
19	II.1. Sansevero e Celebrano
21	II.2. Il Monte Calvario
22	II.3. Quadri di marmo
25	II.4. Sansevero e Bernini
33	II.5. Un'idea capricciosa
39	III. Il <i>Cristo velato</i> e il Santo Sepolcro
39	III.1. Un velo trasparente
43	III.2. Preliminari di Resurrezione
44	III.3. Anastasi
47	IV. Il teatro del mondo
47	IV.1. Aprire Ripa
49	IV.2. <i>Filum Christi</i>
51	IV.3. Inganni di verità
55	Appendice documentaria
75	Bibliografia
97	Illustrazioni e tavole
203	Indice dei nomi
207	Indice dei luoghi

Prefazione

Questo saggio, scritto da Gianluca Forgione con una chiarezza e una scioltezza che rendono piani anche i concetti e le trovate più difficili, segna a mio avviso un punto di svolta negli studi su uno dei capitoli più famosi e rappresentativi della lunga e feconda vicenda storica dell'arte napoletana.

Raimondo de Sangro principe di Sansevero, e insieme a lui la Cappella della Pietà dei Sansevero, ossia la chiesa della sua dinastia nel cuore della Napoli antica, che egli rimaneggiò e arricchì con gran fasto di arredi e monumenti sino all'assetto unitario e tuttavia incompiuto in cui la ammiriamo oggi, sono temi giustamente cari alla letteratura artistica e alla storiografia culturale del Mezzogiorno e sul Mezzogiorno italiano. In questa produzione editoriale Raimondo s'impone per l'originalità, la varietà e l'intensità del suo talento e dei suoi commerci intellettuali, che sembrano consegnarci come degno frutto del Secolo dei Lumi. E la cappella non è da meno per la forza stupefacente di un'orchestrazione di immagini e di ornati creata dalla saldatura più unica che rara tra una strategia iconografica e simbolica consapevole oltre misura e l'alto mestiere di artisti specialmente idonei ad assecondarla, perché selezionati con una cura anch'essa fuori dall'ordinario: Antonio Corradini, Francesco Queirolo, Francesco Celebrano, Giuseppe Sammartino.

Tuttora fra le mete più affollate del turismo internazionale a Napoli, la Cappella della Pietà, con i virtuosismi marmorei dei veli impalpabili che ammantano la *Pudicizia* e il *Cristo morto*, e dei cordami che irretiscono il *Disinganno*, si presta perciò comodamente, e rischiosamente, a non poche scorciatoie esegetiche, pronte per l'uso in un'epoca sempre più attratta dall'apparente facilità di parole d'ordine come l'esoterismo, l'ermetismo, la cabbala, l'alchimia. Lo stesso Raimondo può dare l'impressione di voler sollecitare simili sotterfugi, a causa delle sue relazioni problematiche ma sicure con la Massoneria: anch'esse, prevedibilmente, coinvolte di frequente nel *ludus* interpretativo sulla cappella.

Facendo *tabula rasa* di queste superfetazioni, e ricominciando pazientemente quasi da zero, Forgione si avvale di una conoscenza e di un metodo da indagatore ormai maturo del Sei e del Settecento, non solo napoletani; e ricostruisce il complesso bagaglio figurativo, architettonico e scenografico del committente a partire dai giorni cruciali della sua formazione a Roma presso e con i gesuiti. Dal 1720 al 1730, cioè dal suo decimo anno d'età fino al ventesimo, tra il Seminario Romano e il Collegio Romano, Raimondo fu quotidianamente immerso dentro una tradizione sacra, liturgica e para-liturgica, letteraria, retorica, antiquaria e teatrale talmente generosa, evoluta e sofisticata da somministrargli materia più che sufficiente per la sua rielaborazione in proprio – e insieme con i propri artisti – una volta rientrato a casa.

Nel seguire i molteplici fili, allo stesso tempo distinti e intrecciati, delle esperienze, degli incontri e dei modelli disponibili agli occhi e alla mente di un adolescente fuori dal comune nella Roma del primo Settecento, Forgione considera in particolare la pedagogia teatrale praticata dalla Compagnia di Gesù sui

propri allievi; le maggiori feste pubbliche della città pontificia, con i loro ingegnosi apparati spettacolari affidati ad architetti di prima fila; gli allestimenti effimeri del culto cattolico, tra cui soprattutto quelli per le Quarantore, momenti topici d'incubazione fertilissima per alcune delle maggiori invenzioni sceniche e architettoniche del Barocco; e il vasto patrimonio prospettico di padre Pozzo, affidato ai posteri attraverso la spazialità soverchiante delle realizzazioni stabili e l'efficacia didattica delle illustrazioni del suo trattato. A fare da costante e inesauribile elemento connettivo tra questi percorsi è l'eredità illusionistica di Bernini, puntualmente verificata da Forgione in tutte le risorse che potevano essere ancora utili, dopo più di un secolo, al progetto insieme devozionale, celebrativo e parenetico di Raimondo.

Date queste premesse, è del tutto coerente che nel pieno corso della sua ricognizione Forgione si scopra obbligato a rimontare a una lontana presa d'atto, semplice e lampante, di Émile Mâle. Già nel 1927 il grande studioso francese aveva ravvisato nella Cappella Sansevero uno dei casi più fruttuosi e meglio riusciti di traduzione monumentale dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, cioè di quel fortunatissimo repertorio emblematico che, uscito per la prima volta a Roma nel 1593, e più volte arricchito e ristampato fino ai giorni di Raimondo de Sangro, ebbe proprio in lui il dedicatario dell'edizione più ambiziosa tra tutte, quella perugina del 1764-1767, in ben cinque volumi: l'ultima del Settecento in lingua italiana, data alle stampe proprio mentre sull'autore originario e sul suo modo di combinare le figure si abbattava l'inappellabile condanna di Winckelmann, segnale dei tempi assai mutati (1766).

Sempre affondando lo sguardo nella tenace persistenza dell'immaginario cristiano rivitalizzato dal Barocco, Forgione individua nel sepolcreto dei discendenti che Raimondo aggiunse a est della Cappella, ovvero il sotterraneo mai finito al centro del quale sarebbe dovuto andare il *Cristo velato* di Sammartino, un ennesimo episodio del millenario processo di imitazione della Rotonda dell'Anastasi a Gerusalemme. Anche il pavimento labirintico della Cappella, pur debitore nelle sue forme particolari verso le fresche scoperte archeologiche di Ercolano, recupera le prime radici in un retaggio di riuso ecclesiastico che attraversa molti secoli, e che aveva assolto la sua funzione più sublime nella letteratura di edificazione morale e spirituale variamente fiorita in ambiente gesuitico.

Grazie alla sapiente tessitura diacronica e alla omogenea restituzione di contesto operate da Forgione, la Cappella della Pietà ritrova il suo giusto posto nel racconto dell'arte del Settecento non solo napoletano ma peninsulare ed europeo, come espressione ancora sorprendentemente vitalissima di un *ancien régime* tuttavia prossimo al tramonto. Nei medesimi anni in cui l'impegno lungimirante degli enciclopedisti schiudeva nuovi mondi alla consapevolezza dell'uomo moderno, la Cappella Sansevero dava invece il supremo ma estremo contributo al costume ancestrale delle chiese gentilizie di Napoli: uno dei fenomeni più genuini e peculiari, ma oggi più trascurati, tra quanti hanno plasmato la storia sociale e artistica dell'antica capitale del Regno.

FRANCESCO CAGLIOTI

I simulacri delle cose
La Cappella Sansevero e il barocco romano

Ogni professor d'arte imitatrice tanto è più lodevole quanto più inganna;
avvengaché quell'inganno stesso, poi conosciuto,
generando nuova ammirazione, divien maestro di verità.
Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, 1662

Il frutto del presente lavoro è in gran parte maturato in occasione della Borsa di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco che ho ricevuto dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. Sono grato a Elisabetta Ballaira e a Michela Di Macco per la competenza e la sollecitudine con cui hanno seguito il mio percorso. Francesco Caglioti, mio *tutor*, è stato anche in quest'occasione una guida determinante. A Tomaso Montanari devo, tra le altre cose, l'amore per Bernini e per il barocco romano.

Il mio interesse scientifico per il tema di questo saggio rimonta alla borsa di ricerca dedicata a Raimondo di Sangro che mi è stata concessa tra il 2018 e il 2019 dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e dal Museo Cappella Sansevero. Fabrizio Masucci, già presidente del Museo Cappella Sansevero, ha rappresentato un insostituibile riferimento durante tutta la mia ricerca. Tengo a ringraziare molto anche l'attuale presidente del Museo, Maria Alessandra Masucci, per la documentazione fotografica sulla Cappella Sansevero che ho avuto la possibilità di riprodurre liberamente.

Nel maggio del 2022 ho avuto modo di presentare alcuni dei risultati qui discussi in un seminario di ricerca organizzato dalla Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte: sono assai riconoscente al Dipartimento della direttrice Tanja Michalsky, e in particolare a Elisabetta Scirocco, per la preziosa occasione di confronto.

Nel portare a termine questo progetto ho potuto inoltre contare sulla cortese generosità di Alice Agrillo, Francesca Bocasso, Gian Giotto Borrelli, Rosanna Cioffi, Maichol Clemente, Luigi Coiro, Marcella Culatti, Regina Deckers, Riccardo Lattuada, Fiorinda Li Vigni, Yuri Primarosa, Augusto Russo, Lydia Salviucci Insolera, Francesco Saracino e Leen Spruit, ai quali va la mia gratitudine più viva.

I. Raimondo e Roma

I.1 Al Seminario Romano (1720-1730)

Raimondo di Sangro nacque a Torremaggiore, nell'attuale provincia di Foggia, il 30 gennaio del 1710, terzogenito di Antonio (1685-1757) e di Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona dei duchi di Laurenzana (1691-1710). La famiglia vantava ascendenze nobiliari che risalivano al Medioevo, e in virtù del suo antico lignaggio aveva sempre goduto di una posizione di privilegio e d'autonomia nella travagliata storia politica del Mezzogiorno d'Italia. Cecilia era figlia di Niccolò Gaetani e di Aurora Sanseverino, i quali avevano promosso un rinnovamento significativo della cultura meridionale, testimoniato dalle relazioni ch'essi furono in grado di stabilire con personalità del rilievo di Giambattista Vico (1668-1744) e di Francesco Solimena (1657-1747). Al ramo paterno, invece, appartenevano condottieri gloriosi che avevano militato tra le fila dell'esercito spagnolo durante il periodo vicereale. Nel XVI secolo Giovan Francesco di Sangro, capitano generale della flotta napoletana agli ordini di don Giovanni d'Austria, era stato insignito del titolo di principe di Sansevero per i suoi meriti militari. La famiglia acquisì ancor più potere nel corso della dominazione asburgica (1707-1734), quando il nonno di Raimondo, Paolo, sesto principe di Sansevero, ottenne in affidamento la pubblica annona¹.

Malgrado ciò, Raimondo non dovette avere un'infanzia facile. Durante il suo primo anno di età, il 26 dicembre del 1710 la madre Cecilia morì: una perdita «incomparabile», cui allude la struggente iscrizione sulla lapide spezzata della *Pudicizia*, il monumento che Antonio Corradini (1688-1752) scolpì in memoria della nobildonna nel 1752 (figg. 2-3). Il padre Antonio, invece, cui è dedicato il *Disinganno* di Francesco Queirolo (1704-1762; fig. 4), aveva condotto sino ad allora una vita dissoluta e criminale. Nel 1716 il Duca di Torremaggiore fu condannato al carcere per i molti delitti di cui era stato ritenuto mandante, ma riuscì a fuggire a Vienna, dove fu accolto dal conte Rocco Stella, per merito del quale avrebbe poi ottenuto la grazia dall'imperatore Carlo VI d'Asburgo. Tre anni più tardi fece ritorno a Napoli, ma il 2 marzo del 1723 fu accusato dell'omicidio «per archibugiata» del sindaco di Sansevero Nicola Rossi. Questi aveva infatti sottoscritto un severo memoriale di accuse, recapitato alle corti di Vienna, Madrid e Napoli, nel quale erano denunciati gli abusi feudali di cui Paolo e Antonio di Sangro si erano resi responsabili. Il Duca fu costretto nuovamente a scappare, trovando riparo, volta a volta, a Roma, a Venezia, in Portogallo e a Genova. Nel 1725 fu dunque necessario ch'egli prendesse i voti sacerdotali per poter trascorrere serenamente in patria il resto dei suoi giorni².

¹ Per la bibliografia relativa alle notizie citate cfr. il prezioso volume documentario curato da Fabrizio Masucci e Leen Spruit: *RAIMONDO DI SANGRO* 2020, in particolare pp. 15-16. Un sintetico e aggiornato profilo biografico del Principe è tracciato da IMBRUGLIA 2017; mentre la fortuna (o sfortuna) leggendaria di Sansevero e della sua cappella è stata ripercorsa di recente da CIOFFI 2019.

² *RAIMONDO DI SANGRO* 2020, pp. 18-22.

Quando il 2 gennaio del 1726 Paolo di Sangro morì all'età di sessantasette anni, spettò dunque a Raimondo, cui erano premorti ancora neonati i due fratelli maggiori, ereditare il titolo di settimo principe di Sansevero e, con esso, i vasti possedimenti del casato. Tale patrimonio, ubicato specialmente nei feudi pugliesi della famiglia, era ancora ingente nonostante le continue ruberie e la fallimentare amministrazione condotta dai Di Sangro, i quali, stabilitisi a Napoli ormai da tempo, non erano più in grado di curare direttamente i propri affari. Antonio, poi, aveva sperperato parecchio danaro, sia a causa dei suoi vizi che per assicurarsi l'immunità dei molti misfatti commessi; e finanche Raimondo, immerso nelle occupazioni intellettuali, preferì demandare a mani altrui la gestione dei suoi beni³.

Prima che ad Antonio, l'educazione del giovane fu quindi affidata, sino ai nove anni, ai nonni paterni Paolo e Geronima Loffredo⁴. Il sesto principe di Sansevero ebbe un ruolo protagonista nella politica napoletana al tempo del vicereame austriaco. Com'è ricordato nella lapide del monumento in sua memoria che Corradini eseguì per il tempio di famiglia (fig. 55), Paolo fu, oltre che prefetto dell'annona, componente di spicco del Senato e consigliere *a latere* del Viceré, e venne decorato da Carlo VI dell'ordine del Toson d'Oro e del grandato di Spagna di prima classe. Nell'aprile del 1719 egli scelse Leonardo Vinci (1690-1730), maestro di camera dei Sansevero e tra i maggiori esponenti della scuola operistica partenopea, come insegnante di musica per il nipote⁵. Nello stesso periodo, tornato «di bel nuovo in casa del padre, di fresco rivenuto di Vienna», Raimondo fu istruito dal genitore nelle scienze umanistiche, nella geografia, nelle arti cavalleresche e nella lingua tedesca. E fu sempre Antonio a compiere la scelta più decisiva nella vita del figlio. Giangiuseppe Origlia Paolino, autore della principale biografia del Principe nel XVIII secolo, riferisce che «la soverchia vivacità» e «la troppa prontezza» del giovane convinsero il padre a non poterlo più «in sua casa allevare; onde non passò guari che 'l mandò in Roma nel Seminario Romano de' padri gesuiti sotto la condotta del padre Carlo Spinola, fratello del cardinal Giorgio Spinola suo strettissimo amico»⁶.

Raimondo fu allievo dei padri della Compagnia di Gesù dal 1720 al 1730⁷, e in tale decennio ebbe modo d'intraprendere le esperienze cruciali del suo cammino di formazione. A dispetto della sua importanza, il lungo periodo che Di Sangro trascorse nell'Urbe è documentato ancora da pochi dati certi.

³ Ivi, p. 22.

⁴ ORIGLIA PAOLINO 1754, pp. 321-322.

⁵ Cfr. RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 19.

⁶ ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 322.

⁷ Il 4 giugno 1729 Geronima Loffredo, «principessa di San Severo e legittima amministratrice dell'odierno principe don Raimondo de Sangro», ricevé tramite il banco napoletano dello Spirito Santo un pagamento per il fitto annuale di alcune sue proprietà. Nella causale si fa riferimento anche a un pagamento di duecento ducati che era stato versato al «Seminario Romano per il mantenimento di detto Principe di lei nipote, che ivi si ritrova» (NAPPI 2010, p. 30, n. 40). Divenuto maggiorenne, Raimondo non soggiornò più presso i gesuiti. Dal 15 novembre 1729 al 16 aprile 1730 Antonio di Sangro prese in locazione per il figlio un'abitazione presso Trinità dei Monti, per la quale è documentato un pagamento di 70 scudi: cfr. ATTANASIO 2011, p. 16, nota 4.

In ogni caso, gli inizi al Seminario non dovettero essere semplici. Nei primi tre anni, infatti, egli venne degradato tra i «garzoni di terza classe» poiché non aveva avuto modo di formarsi sul fortunato manuale di grammatica del gesuita portoghese Manuel Álvares. Durante il primo anno, quindi, «non si divertì in altro che a insegnare alcuni suoi convittori concameranti il blasone e i principi della geografia»; mentre «consumò» gli altri due anni «nello studio dell'eloquenza» con un sacerdote di Trento, «ch'egli mantenne a sue spese sul pretesto di esercitarsi nel linguaggio tedesco»⁸. Tredicenne, indirizzò alla congregazione del Sant'Ufficio due memoriali, il secondo dei quali, datato 7 aprile 1723, conteneva una denuncia ai danni di un notaio della curia di Salerno, tale Andrea Ferraiolo, colpevole di aver diffuso «segreti sortilegi»⁹.

Con la maturità, tuttavia, Raimondo dovette integrarsi al meglio nell'ambiente culturale del Seminario e del Collegio Romano. Egli restò presso i gesuiti anche quando Carlo VI, «che l'aveva sotto la sua cura e protezione», gli concesse la possibilità di «proseguire i suoi studj» in «qualunque collegio che gli fosse mai piaciuto in qualsivoglia parte del mondo»¹⁰. La filosofia aristotelica, l'enciclopedismo del gesuita Athanasius Kircher (1602-1680) e gli studi scientifici condotti sotto la guida di Domenico Quarteroni (1651-1736) avrebbero rappresentato un riferimento costante nel corso dell'intera vicenda intellettuale del Principe. In particolare, con Quarteroni, che insegnava alla Sapienza, il giovane ebbe modo di approfondire la matematica, l'idrostatica, l'ottica, la prospettiva e l'architettura militare. Nel 1728 il celebre scienziato messinese compose un *Trattato della fortificazione*, rimasto inedito, in cui Sansevero acquerellò a mano diversi tipi di fortezze militari¹¹. Del resto, anche Di Sangro lavorò in quegli anni a un proprio trattato sull'argomento, mai dato alle stampe e non ancora ritrovato¹².

I padri della Compagnia di Gesù furono in grado di trasmettere a Raimondo pure la passione per il teatro, ch'egli avrebbe continuato a coltivare a Napoli¹³. La *Ratio Studiorum* (1599) aveva attribuito alla pratica attoriale un ruolo centrale nella pedagogia dei gesuiti, la quale, difatti, non era basata unicamente sull'apprendimento teorico, ma anche su attività quali la musica, la danza, la scherma e gli esercizi ginnici e militari¹⁴. Nei laboratori teatrali l'allievo del Collegio era addestrato a diventare non soltanto un oratore virtuoso in grado di recitare i classici e le tragedie religiose, ma un cittadino cristiano esem-

⁸ ORIGLIA PAOLINO 1754, pp. 322-323.

⁹ RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 20.

¹⁰ ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 323.

¹¹ RAIMONDO DI SANGRO 2020, pp. 24-25.

¹² ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 324.

¹³ Sull'attività teatrale che si svolgeva nel palazzo napoletano di Raimondo di Sangro cfr. CROCE 1992, pp. 198, 200, 219; DE SANGRO 1991, pp. 89-90.

¹⁴ Nell'ambito della sconfinata bibliografia sul teatro gesuitico e sui suoi esordi romani si è qui tenuto conto specialmente di BJURSTRÖM 1972; I GESUITI 1995; FILIPPI 2001; CORRUBOLO 2001, pp. 259-281; ISGRÒ 2021, pp. 61-83. Sulla *Ratio Studiorum* si veda invece, più specificamente, I GESUITI 2004.

plare, che nel dominio del corpo, della voce e della memoria realizzava il suo pieno equilibrio morale e intellettuale. Nel Settecento, il Seminario poteva contare su un teatro stabile, mentre gli spettacoli del Collegio Romano, più discontinui e assai meno documentati, avvenivano solitamente nell'*aula maxima* o nel cortile, dove l'impiego di dispositivi smontabili integrava le strutture del salone e le arcate del loggiato. Di regola, l'attività teatrale del Collegio era legata alla cerimonia della fine dell'anno scolastico e alle maggiori solennità che scandivano la vita sociale e religiosa della Compagnia di Gesù. Il Seminario, invece, ospitava spettacoli soprattutto in occasione del carnevale, quando i gesuiti provavano a offrire ai fedeli intrattenimenti di natura edificante alternativi agli eventi della festa profana. I due teatri presentavano normalmente i medesimi repertori, ma mentre le *performances* del Collegio rivestivano una funzione squisitamente didattica, le rappresentazioni ospitate nel Seminario ambivano a una maggiore interazione con gli spettatori, fra i quali era possibile incontrare alti prelati della corte pontificia ed eminenti rappresentanti della nobiltà romana, non di rado parenti o protettori degli allievi-attori. Il teatro del Seminario era arricchito, specie negli intermezzi, da invenzioni scenografiche ardite, congegni spettacolari e spregiudicate finzioni prospettiche, che dovettero imprimere un segno indelebile nell'immaginazione del giovane Raimondo.

Poco dopo il suo arrivo al Seminario, che dal 1608 aveva sede nel cinquecentesco Palazzo Gabrielli, Di Sangro poté assistere al *Martirio di santa Ferma*, un oratorio di Nicola Porpora che fu rappresentato nel vicino teatro del Collegio la sera del 21 febbraio 1721¹⁵. In occasione dell'elezione al soglio pontificio di Innocenzo XIII, l'accademia di lettere e armi di fine anno, che abitualmente si teneva fra luglio e agosto, fu posticipata al 4 settembre 1721. Essa s'intitolava *L'idea di un animo ben regolato*, e venne ospitata «nell'ampio cortile del Seminario adorno di damaschi, di drappi et altre maniere d'abbellimenti e di fregi», dove i padri eressero «un gran palco, a capo del quale è un proporzionato padiglione, ond'escono i signori che operano nell'accademia»¹⁶. Il 18 settembre dello stesso anno ebbe luogo la distribuzione dei premi a conclusione dell'anno scolastico, e «nella gran sala del Collegio Romano» otto «nobili giovinetti» recitarono l'*Althemenes*, una tragedia latina composta dal gesuita Giuseppe Enrico Carpani, con cui collaborarono Carlo Francesco Cesarini per le musiche del prologo e degli intermezzi e Giovan Domenico Pioli per la regia dello spettacolo¹⁷. L'*Idomeneo* di Simone Maria Poggi, le cui scene furono realizzate da Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), inaugurò il nuovo teatro del Seminario Romano durante il carnevale del 1722¹⁸. I drammi non coinvolgevano di norma più di una ventina di per-

¹⁵ POVOLEDO 1985, p. 300.

¹⁶ Ivi, p. 305.

¹⁷ SANZOTTA 2014, pp. 251-255.

¹⁸ Il 31 gennaio del 1722 il *Diario di Roma* (pp. 3-5) ne diede notizia in questi termini: «Questi teatri, dopo aver ottenuto grand'applauso per le opere rappresentate, preparano le altre, sperando che crescerà il motivo di applaudirle, e nella settimana ventura si principiaranno ancora le opere in questi colleggi, e particolarmente si sta in aspettazione di quelle del Seminario Romano, dove quest'anno si apre un nuovo teatro, che da due anni in qua è fabbricato a spese del medesimo, e si crede che la

sonaggi, una percentuale assai ridotta rispetto al numero totale dei convittori. Ciononostante, sappiamo che Raimondo prese parte direttamente almeno a uno spettacolo: egli impersonò Agesilao nel *Temistocle*, una tragedia in endecasillabi sciolti che andò in scena al Seminario durante il carnevale del 1728¹⁹. L'opera fu composta per l'occasione dal fiorentino Michele Giuseppe Morei, che aveva già concepito per i gesuiti il *Sacrificio di Jefe*, un oratorio a due voci musicato da Domenico Sarro e rappresentato il 1° marzo 1726²⁰.

Nell'estate del 1729 gli allievi dei gesuiti romani furono impegnati in un'accademia di lettere e armi, che fu dedicata a Carlo VI per auspicare la nascita di un suo erede (fig. 5): in tal modo il Seminario, che sin dal 1718 aveva cominciato a ospitare convittori di importanti famiglie tedesche, entrava ufficialmente nell'orbita imperiale. Raimondo, all'epoca assessore delle arti cavalleresche nell'Accademia dei Rattivati, si esibì in un combattimento con le albarde e in un assalto, ma la sua partecipazione all'evento fu resa celebre dalla prima invenzione del suo «maraviglioso intelletto»: il palco pieghevole²¹.

I padri avevano pensato di destinare il cortile grande del Seminario sia alle *performances* teatrali che alle giostre militari. Essi avevano dunque necessità di un palco amovibile che potesse essere smontato in breve tempo per dare spazio alle evoluzioni della cavalleria. Fra le proposte, avanzate dai più famosi ingegneri di Roma, venne scelto il progetto del giovane Principe di Sansevero, che prevedeva il sollevamento e la chiusura del palco «a foggia di libro». È il medesimo Raimondo a rievocare l'ingegnosa *trouvaille* nella sua impresa filosofica e letteraria di maggiore ambizione, la *Lettera apologetica*, che diede alle stampe tra il 1750 e il 1751 (fig. 6). Il palco era costituito

di argani e di ruote dagli spettatori non vedute, e con l'ajuto di poche corde, senza neppure apparirvi uomo che le tirasse, si vide subitamente ritirare il gran palco, quando dovettesi dar luogo per la cavallerizza; e quindi sollevandosi nel mezzo, e restringendosi l'una metà e l'altra nel terreno pendenti a foggia di libro, rimase in pochi istanti tutto ristretto e ridotto nel picciolissimo spazio di tre soli palmi, e appoggiato agli archi inferiori

vaghezza di questo certamente supererà l'istessa aspettazione, poiché si ci ammirano l'architettura e pittura unite a renderlo vago agli spettatori, vedendosi un bellissimo ornato di palchetti a tre ordini, tutti centinati in varie guise, tutti aperti con balaustre e piedestalli dipinti e dorati, nelli quali a forma di scudo sono dipinti ingegnosi emblemi, ciascun de' quali esprime motto, impresa e nome di tutti li convittori più segnalati o in lettere o in armi, e perciò ascritti all'Accademia de' Rattivati di detto Seminario, senza lesione del lume diurno, che fa godere ancora di giorno tutta l'arte et il lavoro di quelle pareti dipinte a fresco e del soffitto in tela, tutta opera sì in disegno che in pittura del signor Giovanni Paolo Panini da Piacenza, celebre pittore, il quale parimente ha dipinto le scene per il palco, l'imboccatura del quale è sostenuta da due grandi colonne di giallo antico con suoi contropilastri di pavonazzetto con basi e capitelli dorati. Tutto il teatro porta di veduta palmi 150, alla quale corrisponde altezza et ampiezza proportionata; però è capace ancora per le dispute pubbliche e virtuose accademie che sogliono fare quelli cavalieri nell'estate, a qual fine similmente è stato edificato: onde non tanto per la grandezza, quanto per la bellezza e galanteria si può contare fra li più cospicui e nobili teatri» (cfr. CORRUBOLO 2001, p. 282).

¹⁹ RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 26.

²⁰ CATUCCI 2012.

²¹ ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 324. Sull'evento cfr. VOTI 1729; sull'invenzione del palco pieghevole si veda pure F. Masucci, in *INOSTRI OMAGGI* 2010, pp. 43-47.

della facciata; onde rimase libero il cortile d'ogni benché menomo impedimento all'uso del cavalcare; di che pur ora durano le stupende ricordanze, e come d'un portentoso ancor se ne parla, e ancor si continua a farne le meraviglie²².

Malgrado il rango nobile, pertanto, Raimondo non disdegnò di occuparsi, fin da giovanissimo, di attività meccaniche e tecnologiche²³, e in quest'occasione impegnò il suo fervido ingegno nell'ideazione di un apparato da festa. Origlia testimonia che il palco pieghevole venne molto apprezzato da Nicola Michetti (1677-1758), il grande allievo di Carlo Fontana (1638-1714) che alla corte di San Pietroburgo aveva lavorato come architetto di fiducia dello zar Pietro il Grande, e che verosimilmente collaborò alla realizzazione del progetto di Sansevero²⁴. Al pari di Fontana, Michetti adoperava nella sua pratica professionale modelli lignei smontabili, e il suo successo a Roma fu motivato anche dalle capacità che dimostrò come inventore di apparati effimeri di argomento sacro e profano (fig. 7). Tra il 1707 e il 1710 venne stipendiato dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) per i sontuosi apparati delle Quarantore in San Lorenzo in Damaso, e nel 1710 allestì un *Santo Sepolcro* in San Lorenzo in Lucina. Egli lavorò molto pure nell'ambito della scenografia, e negli anni della maturità fu autore di complesse macchine per fuochi d'artificio. Michetti era dunque in grado di decifrare pienamente la matrice 'effimera' del palco pieghevole. Tale componente essenziale della sensibilità figurativa del Principe era il risultato delle irripetibili esperienze che questi aveva avuto modo di compiere nel corso del decennio romano, e che ora occorre mettere in luce.

I.2 Montagne di fuoco

A Roma Sansevero fu senza dubbio attratto dallo spettacolo multiforme della festa barocca. Nell'ambito di tale fenomeno dovette scaturire pure l'interesse ch'egli avrebbe a lungo nutrito per i fuochi artificiali. Nella *Lettera apologetica* Raimondo descrive le meraviglie dei suoi «teatri pirotecnici», su

²² DI SANGRO 2014, p. 176.

²³ CIOFFI 1996, pp. 4-6.

²⁴ Nel *Diario di Roma* di Francesco Valesio l'invenzione è significativamente riferita al solo Michetti: «1° agosto 1729. Oggi si tenne una celebre accademia di esercizi cavallereschi nel cortile del Seminario Romano. Era questo tutto parato di damaschi con alcuni trofei dipinti; al di sopra v'erano posti gli ritratti de' cardinali e capitani che sono stati altre volte convittori nel Seminario; incontro, in arazzo finto, era l'immagine dell'imperatore a cavallo; un gran palco v'era che occupava quasi tutto il cortile, sul quale, dopo recitate alcune brevi composizioni, si fecero gli esercizi del ballo, scherma e cose simili. Indi questo palco, che era diviso in quattro parti per via d'argani, con invenzione del Michetti architetto fu tirato con gran prestezza in dietro ed alzato al muro calandovi avanti un telone dipinto e rimase sgombrato il cortile, ove si fecero esercizi di cavallerizza; ed essendosi terminato il tutto ad un'ora e mezza di notte, si accesero i lumi de' lampadari che pendevano dalli archi e de' cornucopi. Vi furono molti cardinali, e si stimò che la spesa passasse gli 2.000 scudi, ne' quali saranno tassati i seminaristi, non senza qualche utile di quelli avvedutissimi padri» (cfr. CORRUBOLO 2001, p. 283). Su Michetti si veda il profilo biografico tracciato da VIGNATO 2010.

cui avrebbe voluto pubblicare un trattato con «tutti que' segreti che con tanta gelosia si custodiscono»²⁵. In quest'occasione il Principe tiene a precisare, peraltro, come fosse stato lui a ritrovare, sin dal 1739, il fuoco verde nelle sue varie tonalità, benché il conte sassone Frederick Augustus Rutowski ne avesse rivendicato la scoperta, a Dresda, nel 1743²⁶. In questo stesso anno il nobile napoletano avrebbe dovuto dimostrare la sua perizia nel campo con il «gran fuoco artificiale» che gli era stato commissionato in occasione della nascita di Maria Elisabetta Anna di Borbone, ma i festeggiamenti in onore dell'infanta reale vennero annullati a causa della terribile peste di Messina²⁷.

Raimondo giunse nell'Urbe alla fine del lungo regno di Clemente XI Albani (1700-1721), e visse pienamente i pontificati di Innocenzo XIII Conti (1721-1724) e di Benedetto XIII Orsini (1724-1730). In quegli anni Roma era ancora invasa da un grande fervore culturale, testimoniato in primo luogo dal rinnovamento urbanistico e architettonico che coinvolse la città nei primi decenni del Settecento. La festa barocca continuava a essere celebrata con regolarità nei teatri delle Quarantore, negli eventi legati alle beatificazioni e alle canonizzazioni, nelle processioni per i Possessi dei pontefici e negli avvenimenti più solenni nella vita dei regnanti stranieri. Durante l'Anno Santo del 1725, poi, i riti dell'effimero divennero ancor più frequenti e fastosi.

Molte furono dunque le occasioni nelle quali il giovane Sansevero poté assistere a spettacoli pirotecnici di grande effetto. Il 1° gennaio 1722, ad esempio, fu montata in Piazza di Spagna un'imponente macchina pirotecnica di soggetto allegorico per celebrare le nozze tra Luigi di Spagna e Luisa Elisabetta di Borbone-Orléans (fig. 8). Nell'estate del 1725 spettacoli di fuochi artificiali per le feste della Madonna del Carmine (15-16 luglio) e di san Nicola da Tolentino (10 settembre) vennero allestiti rispettivamente in Piazza del Popolo e in Piazza della Scrofa. Assai sontuosa fu pure la macchina pirotecnica con il *Monte Olimpo e le nozze tra Amore e Psiche* che il 4 ottobre del 1725 Pier Leone Ghezzi (1674-1755) ideò in Piazza Navona in onore del matrimonio tra Luigi XV e Maria Leszczyńska di Polonia (fig. 9). Il 23 settembre 1727 la nascita dell'Infante di Spagna don Luigi Antonio Giacomo venne invece festeggiata dallo spettacolo di fuochi artificiali raffigurante la *Dea Tetide consegna Achille a Chirone*, che Sebastiano Conca (1680-1764) allestì in Piazza di Spagna, dove il 4 luglio dell'anno successivo fu ospitata sulla *Baraccia* berniniana finanche la grandiosa macchina pirotecnica raffigurante la *Reggia di Imeneo*, progettata da Nicola Salvi (1697-1751) in onore delle duplici nozze tra Ferdinando di Borbone e Maria Barbara

²⁵ DI SANGRO 2014, p. 177.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ ORIGLIA PAOLINO 1754, pp. 328-329.

di Braganza e tra il fratello di quest'ultima, Giuseppe, e la sorellastra di Ferdinando, l'infanta Marianna Vittoria (figg. 10-11)²⁸.

Ciononostante, i teatri pirotecnici più spettacolari che Di Sangro poté vedere furono probabilmente quelli che ogni anno venivano organizzati in occasione della festa della China²⁹. Questa rappresentava una delle più antiche cerimonie civili romane, in occasione della quale l'ambasciatore del Re delle Due Sicilie offriva al pontefice, in segno di vassallaggio per la concessione del dominio sui «due regni di qua e di là dal Faro», un'ingente somma di danaro e una cavalla o mula di colore bianco, sul cui dorso veniva collocata la coppa d'argento con le monete. Il cerimoniale, codificato agli inizi del Cinquecento, rimase pressoché invariato sino al 1788, quando il versamento del tributo e la festa della China furono per sempre aboliti. Il 28 giugno del 1722, vigilia della festa dei Santi Pietro e Paolo, la China riprese solennemente dopo vent'anni di interruzione a causa dei conflitti tra le corti europee per la successione spagnola. Il principe Filippo Colonna, gran connestabile del Regno di Napoli e ambasciatore straordinario di Carlo VI, guidò la cavalcata, che partì dal suo palazzo ai Santi Apostoli e raggiunse San Pietro, dove si svolse l'omaggio al papa. Nei giorni dell'evento furono incendiate due spettacolari macchine di fuoco artificiale, raffiguranti il *Tempio di Giano* e un *Arco trionfale* in onore dell'imperatore (figg. 12-13). Esse erano costituite da strutture in legno, cartapesta, gesso e tela, e presentavano raffigurazioni di architetture *a trompe-l'oeil*.

I soggetti di tali spettacoli pirotecnici alludevano in chiave allegorica e mitologica alle vicende dinastiche dei regnanti meridionali. Dal 1722 al 1727 la loro ideazione fu affidata ad Alessandro Specchi (1666-1729), mentre gli apparati del 1728 e del 1729 (figg. 14-15), raffiguranti il *Simulacro della Hilaritas Publica* e il *Tempio della Fortuna* (1728) ed *Ercole Germanico nel teatro delle Virtù* e i *Vascelli della Compagnia di Ostenda e di Trieste alle Colonne d'Ercole* (1729), vennero concepiti da Gabriele Valvassori (1683-1761). Le altre macchine di fuoco realizzate da Specchi avevano invece per tema i *Templi della Gloria e della Vittoria* (1723), i *Templi della Virtù e dell'Onore* (1724), *Mercurio Pacifero col Tevere e il Danubio* e le *Allegorie della Pace e della Concordia* (1725), *Mercurio e l'Idra* e il *Valore a cavallo di Pegaso* (1726) e, infine, la *Gloria di Augusto con il monte Etna* e il *Vesuvio in eruzione* (1727).

Questi impressionanti teatri pirotecnici dovettero avere pur essi un ruolo nella formazione del gusto tardo-barocco del Principe. Come avremo modo di vedere meglio, nel programma decorativo del suo tempio gentilizio a Napoli Raimondo sembrò ispirarsi finanche alla spettacolare sensibilità naturalistica di tali trionfi effimeri. Del resto, la rappresentazione scenografica delle rocce e della vegetazione sel-

²⁸ Per un'introduzione alla festa barocca a Roma nel Settecento si veda M. Fagiolo, in *CORPUS DELLE FESTE* 1997, pp. XI-XXII; per un'agile schedatura degli eventi festivi di maggiore rilievo durante il decennio capitolino di Raimondo cfr. E. Gonzales, A. Sferrazza, *ivi*, pp. 35-36, 39-76. Sulla cultura della festa nella Roma barocca si veda pure il contributo recente di WEIBMANN 2021.

²⁹ Sulla cerimonia della China e sugli eventi a essa collegati cfr. in particolare GORI SASSOLI 1994; MOORE 1998-1999.

vaggia che fuoriesce dalle sue crepe – un vero *topos* nella decorazione della Cappella Sansevero – è caratteristica non soltanto delle Chinee, ma dell'iconografia stessa della festa barocca romana. Nel 1721, in Piazza della Cancelleria, venne incendiata, forse in occasione della celebrazione dell'Assunzione, una macchina pirotecnica che Domenico Gregorini (1692-1777) dotò di un grandioso sostegno roccioso (fig. 16); e nelle già ricordate macchine pirotecniche progettate da Ghezzi (1725) e da Conca (1727) ritroviamo raffigurazioni protagonistiche del Monte Olimpo e dello scoglio monumentale che regge il *Tempio della Virtù*.

Tuttavia, nel decennio trascorso nell'Urbe Di Sangro poté assistere di frequente a un altro spettacolo effimero che assume un significato non meno cruciale per comprendere la sua cultura figurativa e le scelte ch'egli avrebbe poi intrapreso nel rinnovamento artistico della Cappella Sansevero: le Quarantore.

I.3 Teatri sacri

Le Quarantore alludono al breve periodo che il corpo di Gesù trascorse nella tomba prima della sua resurrezione. Sin dal Medioevo, nel corso della sequenza liturgica della Passione il Santissimo, collocato in un sepolcro allestito per l'occasione sull'altare maggiore della chiesa, veniva adorato durante le veglie di preghiera con canti e pratiche penitenziali. A Roma le Quarantore furono introdotte ufficialmente da san Filippo Neri, il quale nel 1550 prese a celebrarle in San Salvatore in Campo ogni prima domenica del mese. Dopo il Concilio di Trento (1545-1563), l'esaltazione del culto eucaristico mirò a esprimere più concretamente gli effetti salvifici del Sacramento in rapporto alle opere dei credenti e a difendere il dogma della transustanziazione, messo in discussione dalle molteplici teorie luterane. A Milano, dove l'orazione si diffuse ancor prima che nell'Urbe, nel 1577 Carlo Borromeo raccomandava apparati festivi sobri e didascalici. L'auspicio fu condiviso nel 1592 dall'enciclica *Graves et diuturnae* di Clemente VIII, per iniziativa del quale, a partire da quell'anno, la liturgia venne ospitata nella Cappella Paolina in Vaticano durante la prima domenica d'Avvento³⁰.

Se le scenografie essenziali dei cappuccini seppero interpretare alla lettera le indicazioni del Borromeo e di papa Aldobrandini, alla fine del Cinquecento i gesuiti operarono invece una spettacolarizzazione della cerimonia. Le Quarantore furono allestite non soltanto per il triduo pasquale, ma anche in occasione di avvenimenti speciali, e in particolare negli ultimi tre giorni del carnevale, quando l'evento

³⁰ Sulle Quarantore resta ancora fondamentale lo studio di WEIL 1974. Per il quadro generale della festa qui tracciato si è fatto riferimento anche ai contributi successivi di S. Carandini, M. Fagiolo dell'Arco, in *L'EFFIMERO BAROCCO 1977-1978*, I, 1977, pp. 82, 120, 122, 138, 150, 152-153, 155-156, 282, 298, 338, 340, 343-344; M. Fagiolo dell'Arco, *ivi*, II, 1978, pp. 29-34, 174-175; NOEHLES 1985; WEIL 1992; LULOFS 1993; DIEZ 1997; IMORDE 1998; TONKOVICH 1998; RANGONI GÀL 2010; COLA 2012; PETERSEN 2012; HORN 2018.

religioso provava a rivaleggiare con la festa pagana adoperandone i medesimi mezzi. I seguaci di sant'Ignazio di Loyola furono capaci, in tal modo, di dar vita a una versione 'santificata' del carnevale, che si affiancava agli spettacoli teatrali messi in scena negli stessi giorni dagli allievi del Seminario e del Collegio. La sontuosità degli apparati illusionistici, la malia delle musiche e l'efficacia retorica dei sermoni coinvolgevano emotivamente il fedele sino a che la sua immaginazione fosse pronta a cogliere il messaggio divino glorificato nella macchina effimera.

Nella prima metà del Seicento molti grandi artisti sperimentarono nelle Quarantore idee rivoluzionarie, che avrebbero poi tradotto in forme espressive durature. Anche il massimo interprete del barocco romano, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), si dedicò in diverse occasioni all'ideazione di tali apparati festivi, che rappresentano la chiave per comprendere la genesi di molti suoi capolavori, come nel caso della Cappella Cornaro (1647-1652) in Santa Maria della Vittoria a Roma o del *Baldacchino* (1624-1633) e della *Cattedra di san Pietro* (1656-1665) nella basilica vaticana. Nel 1730 Giovan Battista Memmi identificò in Bernini «il primo che a lumi ciechi e coperti ergesse» il «sacro teatro» delle Quarantore³¹, e la macchina più nota e influente di Gian Lorenzo fu senza dubbio quella che allestì nella Cappella Paolina in Vaticano il 6 dicembre 1628 (fig. 17). Purtroppo, non conserviamo testimonianze figurative certe degli apparati realizzati in questa circostanza, ma secondo un avviso romano del febbraio 1628 essi raffiguravano «la gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume, poiché vi stavano nascoste dietro alle nuvole più di duemila lampade accese»³². L'apparizione della sfolgorante gloria angelica che circondava l'Eucarestia avrebbe segnato per i successivi cinquant'anni non soltanto l'arte berniniana, ma la tradizione iconografica stessa delle Quarantore. Anche nel teatro del Collegio Romano, del resto, il lieto epilogo delle vite dei santi e delle tragedie martirologiche era espresso sovente dall'anima dell'eroe cristiano che ascendeva al cielo in una gloria circondata di luci, epifanie angeliche e festoni di nuvole. Le innumerevoli sorgenti luminose nascoste non rispondevano solo a una necessità scenica: esse ambivano a rappresentare la grazia ultraterrena che rischiarava la città di Dio contro le tenebre del peccato. Anche sulla scorta di tali esperienze visive, Athanasius Kircher avrebbe più tardi teorizzato che ogni mistero teologico e filosofico può essere espresso tramite la simbologia della luce³³.

Bernini non fu il solo a fare ricorso per la progettazione delle Quarantore a una consumata abilità nell'ambito della scenografia teatrale. Nel 1633 Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669) allestì in San Lorenzo in Damaso un apparato effimero per la medesima cerimonia, il primo a essere ricostruibile sulla base di una testimonianza figurativa coeva, il celebre foglio autografo conservato nelle collezioni reali inglesi (fig. 18). L'incarico fu affidato all'artista dal cardinale e vicesegretario pontificio Francesco

³¹ MEMMI 1730, p. 43.

³² HIBBARD 1965, p. 63.

³³ KIRCHER 1646.

Barberini, titolare della basilica, dove due anni prima l'orazione era stata celebrata per volontà del cardinale Ludovico Ludovisi. Sappiamo che Pietro ebbe verosimilmente un ruolo determinante nell'ideazione delle scenografie per il teatro dei Barberini, che nel febbraio 1632 venne inaugurato nel nuovo palazzo alle Quattro Fontane con la rappresentazione del *Sant'Alessio*, il fortunato dramma sacro scritto da Giulio Rospigliosi e musicato da Stefano Landi che fu a lungo ricordato per l'impiego di macchine sceniche d'avanguardia. Sempre per i Barberini, Cortona eseguì negli stessi anni l'affresco con il *Trionfo della Divina Provvidenza* (1633-1639) nella volta del palazzo di famiglia, anch'esso debitore, in qualche misura, delle sperimentazioni effimere dell'artista negli allestimenti per le Quarantore. Nell'apparato del 1633 Berrettini trasformò la navata centrale dell'edificio in un salone teatrale con pareti ad alto zoccolo, colonne, lesene e nicchie per le statue, ed è probabile che tale soluzione gli venisse in parte suggerita dal ricordo del Teatro Olimpico di Vicenza, progettato da Andrea Palladio (1508-1580), e del Teatro Farnese di Parma, concepito da Giovan Battista Aleotti detto l'Argenta (1546-1636). Un arco di proscenio separava la sfera umana da quella divina e introduceva alla visione del Santissimo nell'abside, che era sostenuto da una coppia di angeli sospesi in aria e rischiarato da una «gran copia de lumi di cera» nascosti. Nel 1650 fu ancora Francesco Barberini, di ritorno dall'esilio francese, a commissionare a Pietro per San Lorenzo in Damaso una riedizione semplificata della macchina che l'artista aveva approntato per lo stesso luogo diciassette anni prima.

Nei citati apparati per la chiesa della Cancelleria Apostolica Berrettini ricercò una sintesi tra gli effetti pittorici delle Quarantore berniniane del 1628 e i teatri sacri che a partire dal 1595 venivano inscenati annualmente al Gesù. L'impianto ad aula che Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) aveva concepito per la chiesa dei seguaci di sant'Ignazio di Loyola si prestava idealmente a tale scopo. Particolarmente spettacolare fu la macchina che Niccolò Menghini (1610-1655) ideò in occasione del carnevale del 1640 per celebrare il centenario della fondazione della Compagnia di Gesù (fig. 19). Menghini era un allievo di Bernini, e quest'ultimo era entrato a far parte proprio in quell'anno della congregazione dei Nobili, che aveva assunto la committenza della cerimonia. Anche per questa ragione è assai probabile che il più anziano e famoso maestro abbia avuto una responsabilità diretta in tale allestimento. Nel proscenio, le statue imponenti di Davide, Elia, Sansone e Melchisedec introducevano il tema principale della composizione, esemplificato da tre episodi veterotestamentari che avevano per protagonista Mosè; mentre nella parte alta dell'apparato, in un turbinio di cirri, creature angeliche e vibrazioni luminose, l'Agnello immacolato veniva venerato sotto forma di Eucarestia dai ventiquattro anziani ricordati nelle rivelazioni di san Giovanni nell'*Apocalisse*.

Menghini realizzò al Gesù un grandioso teatro effimero anche per le Quarantore che furono celebrate durante il carnevale del 1646 (fig. 20). L'apparato – una «selva di tavole» di proporzioni imponenti – raffigurava il *Passaggio del Mar Rosso*, e alludeva al viaggio periglioso che i padri gesuiti ave-

vano intrapreso, sotto la protezione del Santissimo, per recarsi a Roma quell'anno in occasione dell'elezione del preposito generale. Lo schema compositivo appariva semplificato rispetto alla macchina del 1640, e alla precedente tripartizione della scena veniva ora preferita la rappresentazione unitaria di un unico episodio. Nel 1650, in occasione dell'Anno Santo, gli allestimenti per la cerimonia furono ancor più fastosi. Carlo Rainaldi (1611-1691) concepì un apparato, raffigurante la *Dedicazione del Tempio di Salomone*, che fu in grado di far apparire «vivo il popol dipinto», e «dipinto il vivo»³⁴, e per il quale si servì della collaborazione di suo cugino Domenico Rainaldi e di Giovan Maria Mariani (fig. 21). Nel terzo quarto del Seicento quest'ultimo eseguì su commissione dei gesuiti varie macchine effimere per le Quarantore, alcune delle quali anticiparono nei temi e in parte anche nello stile gli affreschi che Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (1639-1709) avrebbe poi realizzato nella volta e nella tribuna della chiesa, dove dipinse rispettivamente il *Trionfo del Nome di Gesù* (fig. 22), concluso nel 1679, e la *Gloria dell'Agnello mistico*, ultimata nel 1683.

Inoltre, nella seconda metà del secolo le iconografie delle Quarantore furono più spesso ispirate all'attualità politica e religiosa. All'Oratorio del Caravita nel cortile del Collegio Romano, dove nel 1633 anche Nicolas Poussin (1594-1665) ebbe occasione di allestire un apparato per le Quarantore, Giovan Francesco Grimaldi e Giovan Maria Mariani curarono nel 1654 macchine festive che richiamavano allegoricamente la riconciliazione tra le famiglie Barberini e Pamphili. Nel medesimo luogo, gli apparati con la *Consegna delle chiavi a san Pietro* realizzati nel 1655 alludevano invece al conclave in corso per l'elezione del successore di Innocenzo X; mentre le Quarantore progettate da Carlo Rainaldi nel 1658 commemoravano la liberazione di Roma dal flagello della peste.

I.4 Fratel Pozzo

Nei primi anni ottanta del Seicento gli apparati per la festa delle Quarantore rappresentarono una significativa occasione di sperimentazione per le ricerche di Andrea Pozzo (1642-1709)³⁵. Dopo aver studiato a Trento nel Collegio dei gesuiti (1652-1659 circa), nel 1662 Pozzo si trasferì a Milano, e tre anni più tardi prese l'abito di «fratel coadiutore» nella Compagnia di Gesù presso la chiesa di San Fedele, dove nel febbraio del 1676 professò i voti. Secondo la testimonianza dei suoi biografi, già nella città ambrosiana l'artista maturò un'importante esperienza nell'ambito della produzione effimera. Al princi-

³⁴ GIGLI 1670, p. 579.

³⁵ Per un profilo aggiornato della vita e dell'opera di Andrea Pozzo cfr. BÖSEL, SALVIUCCI INSOLERA 2016, cui si rimanda per la vasta letteratura critica sul maestro. Sull'attività di Pozzo nell'ambito delle Quarantore si vedano principalmente FAGIOLO DELL'ARCO 1996; ZANLONGHI 2011; BÖSEL, SALVIUCCI INSOLERA 2010; CARANDINI 2010; HORN 2018; HORN 2019, pp. 235-262.

pio dell'ottavo decennio ideò il teatro per la canonizzazione di Francesco Borgia in San Fedele, «la prima opera che esso avesse esposta alla pubblica vista»³⁶; l'apparato funebre per Felícia Henríquez de Sandoval y Uceda duchessa di Osuna, consorte del governatore spagnolo, che fu allestito in Santa Maria della Scala; infine, nuovamente per San Fedele, la macchina dedicata all'Immacolata Concezione, «opera colla quale, mutato a forza di cenci e d'acquerelli tutto l'interno della chiesa – coll'aggiunta di vaghissime pitture –, e cangiatala in un'altra tutta diversa da quel ch'ell'era, gli sortì, nello stesso tempo, ingannare l'occhio non solo del governatore e di tutta la sua corte, ma eziandio quello di tutti i professori e dilettanti del disegno e di tutta la città»³⁷. Dopo aver viaggiato a Genova, a Trento e probabilmente a Venezia, nella seconda metà degli anni settanta Andrea soggiornò in Piemonte, dove gli fu affidata la decorazione delle chiese di San Francesco Saverio o della Missione a Mondovì e dei Santi Màrtiri a Torino. Nel corso della prima delle due imprese concepì pure l'altare maggiore intitolato a San Francesco Saverio, l'unico suo apparato effimero superstite (fig. 23).

Nel settembre del 1681 Pozzo si unì alla Casa Professa dei gesuiti di Roma. L'invito gli era stato rivolto dal preposito generale Giovanni Paolo Oliva, il quale gli richiese la decorazione del nuovo corridoio che immetteva alle camere dove aveva vissuto Ignazio di Loyola (fig. 130). Pozzo, che si dedicò all'opera dal 1682 al 1685, riuscì a trasformare un disadorno ambiente di passaggio in una sontuosa galleria illusionistica, sul cui complesso significato avremo modo di ritornare. Lione Pascoli ricorda che Andrea, oltre alle «opere grandi», «non lasciò di fare ancora le piccole», fra le quali «tre mutazioni di scene pel teatro del Seminario Romano»³⁸. D'altronde, la ricca produzione del gesuita nell'ambito delle Quarantore ebbe inizio pochi mesi dopo il suo arrivo nell'Urbe, quando la congregazione dei Nobili gli commissionò un apparato di grande successo, in virtù del quale Pozzo venne preferito, «per assai anni», «a tutti gli altri professori nelle susseguenti esposizioni»³⁹. Tale attività è ben documentata dalle tavole che illustrano il suo celebre trattato, *Perspectiva pictorum et architectorum*, i cui due volumi furono dati alle stampe rispettivamente nel 1693 e nel 1700⁴⁰.

L'apparato prospettico del «tabernacolo ottangolare» inaugura, nel primo volume, la folta schiera di incisioni con i teatri sacri che Pozzo ideò per i gesuiti a Roma. L'autore dichiara di essersene servito per vari allestimenti di Quarantore, e raccomanda che, «se sarà ben dipinto e adattato su due ordini di telari contornati, ingannerà chi lo rimira e parerà di rilievo»⁴¹. Altre due macchine effimere per la mede-

³⁶ BALDINUCCI 1975, p. 318.

³⁷ Ivi, p. 319.

³⁸ PASCOLI 1736, p. 264.

³⁹ Ivi, p. 252.

⁴⁰ POZZO 1693-1700.

⁴¹ Ivi, I, 1693, figura 60.

sima cerimonia sono testimoniate dalle incisioni pubblicate dal gesuita a proposito della «fabbrica quadrata» e della «fabbrica rotonda in prospettiva»⁴².

Assai più elaborato, invece, è l'impianto architettonico dei tre più maestosi teatri per le Quarantore che Pozzo allestì per i gesuiti, raffiguranti le *Nozze di Cana*, il *Sitientes venite ad aquas* e il *Miracolo della guarigione dello storpio* (figg. 24-26). Il primo fu montato nel 1685, e rappresenta un *tour de force* delle abilità quadraturistiche del maestro. Pur nelle restrizioni imposte dalla committenza, che obbligarono ad adoperare «stracci e tele usate», Andrea ingegnò una macchina che ebbe «maggiore apparenza delle altre»⁴³. I tre corpi architettonici, che digradano in prospettiva, sono sfondati da archi monumentali, e vengono introdotti nel proscenio da un imponente basamento balaustrato. Le fonti d'illuminazione, in buona parte nascoste, svolgevano un ruolo cruciale anche in quest'apparato, rischiarando «tutti i sei ordini de' telari che componevano la machina»⁴⁴. Il teatro sacro del 1695 è invece ispirato al celebre passo del *Libro di Isaia* (55,1): «Omnes sitientes venite ad aquas, dicit Dominus: et qui non habetis pretium, venite et bibite cum laetitia»⁴⁵. Al pari delle Nozze di Cana, che prefigurano l'Ultima Cena, pure questo tema richiama il valore sacramentale dell'Eucarestia. Lo sguardo dello spettatore veniva accolto entro una composizione imbutiforme di forte dinamicità spaziale. La planimetria circolare della quinta architettonica, aperta in facciata e completata da due ali laterali disposte obliquamente, risponde, del resto, alla sfida maggiore del metodo pratico di Pozzo: «far cose tonde, che nella prospettiva sono le più difficili»⁴⁶. Il risultato raggiunto dal gesuita fu esemplare, «sì che ognuno avria giurato che que' telari fossero rotondi, benché in verità fossero piani»⁴⁷. Nel trattato, Pozzo sostiene che «i disegni di opere grandi fatti con buona regola di architettura, pittura e prospettiva gabano l'occhio», ed egli stesso ricorda di «aver veduto persone che volean salir queste scale, senza avvedersi dell'errore, finché non le toccaron con le mani»⁴⁸. Il *miracolo della guarigione dello storpio* fu invece un'«inventione d'architettura» cui Andrea ricorse in varie occasioni durante i suoi anni romani⁴⁹. Anche in questo caso Pozzo seppe tradurre con maestria strutture tridimensionali di forma circolare nelle quinte scaglionate dell'apparato festivo. La gran parte di tali macchine prevedeva glorie angeliche nella parte superiore, che l'autore del trattato omise al fine di rendere più perspicua la grandiosità delle quadrature architettoniche.

⁴² Ivi, figure 64 e 66.

⁴³ BALDINUCCI 1975, p. 322.

⁴⁴ POZZO 1693-1700, I, 1693, figura 71.

⁴⁵ Ivi, II, 1700, figure 45-47.

⁴⁶ Ivi, figura 43.

⁴⁷ Ivi, figura 47.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, figura 48.

I.5 Di Sangro spettatore

Sappiamo che molti apparati per le Quarantore avevano un destino tutt'altro che 'effimero'. In considerazione dell'impegno anche economico che determinavano, i progetti e talvolta anche i materiali di tali rappresentazioni potevano essere conservati e riproposti a distanza di anni. Il caso più celebre è testimoniato dall'allestimento che fu montato nel 1787 nella Cappella Paolina in Vaticano. Un'incisione di Francesco Piranesi (1758-1810), figlio del più celebre Giovan Battista (1720-1778), ritrae papa Pio VI in adorazione «innanzi al Sacramento esposto solennemente da lui» «la domenica dell'Avvento» (fig. 17). L'iscrizione della stampa riferisce, inoltre, che «sì la grandiosa illuminazione, che tutto il rimanente della machina sono invenzione e disegno del Bernino». In questa occasione fu plausibilmente ricostruito il già ricordato teatro sacro, fatto di legno, cartapesta e teli e illuminato da un'interminabile quantità di candele, che nel 1628 Gian Lorenzo aveva messo in scena nella medesima Cappella Paolina⁵⁰.

È verosimile che pure gli apparati progettati da Pozzo non andassero immediatamente distrutti. In tal caso, anche Raimondo di Sangro avrebbe avuto occasione di conoscere *de visu* le invenzioni effimere di Andrea, ch'egli poté in ogni caso studiare attraverso le incisioni del trattato. Nondimeno, ci è rimasta notizia di molti altri spettacoli di Quarantore di cui Sansevero poté essere spettatore⁵¹. Fino al 1725 tali eventi venivano ancora allestiti di frequente dalla congregazione dei Nobili nelle chiese e negli oratori dei gesuiti. Anche in San Lorenzo in Damaso continuavano a essere ospitati in quegli anni allestimenti memorabili, realizzati su commissione di Pietro Ottoboni, che in qualità di vicescancelliere di Santa Romana Chiesa detenne il titolo cardinalizio della basilica dal 1689 sino alla morte.

Gli spettacoli furono spesso ricordati nei *Diari* del Chracas e di Francesco Valesio, ma i resoconti più dettagliati sono offerti senza dubbio dai libretti che accompagnavano gli eventi, e che in parte ancora conserviamo. Durante il soggiorno capitolino del Principe, gli allestimenti dei gesuiti vennero affidati soprattutto all'architetto Francesco Ferrari e al pittore Antonio Bicchierai, e venivano montati al Gesù, in Sant'Ignazio o, con frequenza ancor maggiore, nel vicino Oratorio del Caravita. Le storie vetero- e neotestamentarie che vi erano rappresentate proponevano sovente allusioni di significato eucaristico, come nel caso della *Moltiplicazione dei pani* (1722), del *Convito di Assuero* (1725) o di *Elia nutrito dall'angelo* (1726). Dalle Scritture erano ricavati pure gli episodi che avevano per protagonisti *Davide che compie sacrifici per il Signore* (1721), *Giuseppe l'Ebreo* (1722), *Gedeone che uccide i Madianiti* (1724) e il *Figliol prodigo* (1725). Altri soggetti legati alla storia gesuitica e/o al culto eucaristico raffiguravano *San Stanislao Kostka* (1727), *San Luigi Gonzaga* (1728), *Rodolfo I d'Asburgo e la sua corte che venerano il Sacramento durante una caccia del 1264* (1729) e *I santi e i beati creati da Benedetto XIII che adorano il Crocifisso* (1730). In San Lo-

⁵⁰ L. Salviucci Insolera, in BÖSEL, SALVIUCCI INSOLERA 2010, pp. 237-238, n. 11.03.

⁵¹ Per gli allestimenti di Quarantore a Roma durante il terzo decennio del Settecento si vedano specialmente WEIL 1974, pp. 240-243, 246-247, e CORPUS DELLE FESTE 1997, in particolare pp. 35-76.

renzo in Damaso, invece, in occasione del carnevale del 1725 fu allestita una macchina progettata dall'architetto Ludovico Rusconi Sassi (1678-1736) con la collaborazione del pittore Pietro Balistrocchi, mentre nel febbraio e nel marzo del 1728 gli apparati, ideati da Alessandro Mauri, avevano per tema, rispettivamente, il *Trionfo della Fede* e il *Sacrificio di Isacco e il Santo Sepolcro* (fig. 27).

Sansevero ebbe certamente modo di conoscere a fondo la tradizione artistica da cui finanche tali spettacoli effimeri derivavano. Com'è ben noto, la casa e le chiese dei gesuiti ch'egli quotidianamente frequentava rappresentavano senza dubbio una *summa* del barocco romano, ma possiamo essere certi del fatto che la curiosità e lo sguardo di Raimondo non rimasero limitati ai luoghi della sua formazione scolastica e religiosa. Le prossime pagine proveranno a illustrare concretamente in che modo tale tradizione pervada la cultura di Raimondo e sia all'origine delle principali scelte figurative con cui il Principe decise di rinnovare la decorazione del suo tempio di famiglia.

II. *Mater Pietatis*

II.1 Sansevero e Celebrano

Dopo il licenziamento di Francesco Queirolò nel 1759, spettò a Francesco Celebrano (1729-1814) ereditare il ruolo di soprintendente della Cappella Sansevero. Formatosi nella bottega di Francesco Solimena, Celebrano si dedicò sin da giovane allo studio della scultura, specializzandosi nella produzione di statue presepiali. Alla seconda metà degli anni sessanta risale la sua collaborazione con Raimondo di Sangro, che segnò il periodo più proficuo nella carriera dell'artista. Francesco diede vita a molte delle principali imprese decorative della chiesa e del palazzo dei Sansevero. Nella residenza di famiglia in San Domenico Maggiore, ad esempio, dipinse tra il 1766 e il 1768 importanti affreschi con le *Allegorie delle Quattro Stagioni* e una luminosa raffigurazione dell'*Aurora*. Per la cappella gentilizia realizzò certamente il monumento di Cecco di Sangro (1766); il *Dominio di sé stessi* (1767), dedicato a Geronima Loffredo, nonna paterna di Raimondo; il rilievo con la *Pietà* sull'altare maggiore (1766-1767 circa); e la decorazione del pavimento labirintico, rimasto probabilmente incompiuto, che impegnò il maestro dalla metà degli anni sessanta fino alla morte del Principe nel 1771. Celebrano diresse inoltre l'esecuzione dello *Zelo della Religione* (1767), scolpito da Fortunato Onelli e dedicato a Ippolita del Carretto e ad Adriana Carafa della Spina, mogli di Giovan Francesco di Sangro primo principe di Sansevero; e verosimilmente mise mano pure al monumento di Giovan Francesco di Sangro quinto principe di Sansevero⁵².

Le fonti rivelano, tuttavia, che Celebrano assisteva Raimondo anche nelle ricerche alchemiche sulle tecniche artistiche e sulla colorazione dei marmi⁵³, e che realizzò, su invenzione del Principe, una carrozza marittima, costituita da cavalli di sughero e pale a foggia di ruote, a bordo della quale Di Sangro si divertiva a stupire i napoletani nelle domeniche estive del 1770 (fig. 28)⁵⁴. Francesco fu dunque un vero e proprio *alter ego* di Sansevero: un rapporto forse ancor più simbiotico di quello che quest'ultimo aveva avuto la possibilità di sperimentare con Antonio Corradini pochi anni prima. Una serie di documenti ritrovati in occasione di questa ricerca a Napoli nel fondo notarile dell'Archivio di Stato, nell'Archivio Storico Diocesano e nell'archivio parrocchiale di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone conferma la natura speciale del sodalizio tra l'artista e il suo mecenate.

Lo scandaglio degli atti notarili di Francesco de Maggio conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli ha permesso di rintracciare alcuni contratti inediti che il Principe stipulò con artisti e artigiani che

⁵² Sull'attività di Francesco Celebrano per Raimondo di Sangro si vedano almeno PACELLI 1971; ROTILI 1979; FITTIPALDI 1980, pp. 211-219; CIOFFI 1994, *ad indicem*; NAPPI 2010, *ad indicem*; RAIMONDO DI SANGRO 2020, *ad indicem*.

⁵³ POLI 1804, p. 49: «Il signor Celebrano, egregio pittore napoletano, che assisteva il mentovato Principe in tutte le operazioni di tal natura, possiede oggi giorno tra noi l'arte mirabile di cui qui si ragiona, cioè a dire di dare ai marmi differenti vaghi colori con una grandissima facilità».

⁵⁴ L'incisione che riproduce la carrozza marittima è inclusa nell'*Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, pubblicato a Napoli nel 1789 da Pietro d'Onofri; cfr. F. Masucci, in *INOSTRI OMAGGI* 2010, pp. 64-65.

lavorarono nei cantieri della Cappella Sansevero e della residenza di famiglia⁵⁵. I documenti riguardano in particolare dipinti non identificabili che Raimondo acquistò nel 1756 dai fratelli Antonio e Nicola Rossi per 830 ducati⁵⁶; costosi lavori in argento che Guglielmo Montorio eseguì per Palazzo Di Sangro nel 1758⁵⁷; gli accordi che il Principe sancì sia con Paolo Persico per la *Soavità del giogo coniugale* e per i due *Angeli con putti* collocati ai lati dell'altar maggiore (1766-67), che con Fortunato Onelli per lo *Zelo della Religione* (1766)⁵⁸; e, infine, l'istrumento con cui Sansevero concesse nel 1769 una cappellania di 50 ducati annui a quel figlio di Francesco Celebrano che avesse intrapreso per primo la carriera ecclesiastica⁵⁹: nel documento vengono citati Camillo e Tommaso, ma in un rogito ancora ignoto del 1783 Vincenzo di Sangro (1743-1790), figlio di Raimondo, incluse fra i potenziali destinatari del beneficio pure gli altri tre maschi dell'artista venuti frattanto alla luce (Giuseppe, Antonio e Nicola)⁶⁰. Raimondo aveva deciso di gratificare in tal modo il suo artista di fiducia «per l'onoratezza, zelo ed attenzione colla quale l'ha servito e tuttavia lo sta servendo nelle opere di scoltura nella detta sua chiesa, e di pittura e di tutt'altro nel suo palazzo». Sappiamo di certo che Camillo seguì le orme paterne e lavorò come scultore presepiale. Del resto, nuove indagini condotte nell'Archivio Diocesano di Napoli hanno permesso di rintracciare il *dossier* dell'ordinazione sacerdotale di Tommaso Celebrano, che ottenne il presbiterato nel 1786⁶¹: fu dunque quest'ultimo a ricoprire l'incarico di cappellano nella chiesa dei Sansevero. Una testimonianza ulteriore e singolare della gratitudine dell'artista verso il suo mecenate è da identificare nell'inedito documento di battesimo di Elisabetta Maria Agnese Raimonda Fortunata, figlia di Francesco Celebrano e di Angela Romano, che nacque nella parrocchia napoletana di San Marco di Palazzo il 25 marzo 1772. Il Principe era morto il 22 marzo dell'anno precedente: fu certamente in sua memoria che alla neonata venne dato il nome di Raimonda⁶².

⁵⁵ I documenti dell'archivio notarile di Francesco de Maggio che qui si pubblicano integralmente per la prima volta sono stati rinvenuti indipendentemente anche da Fabrizio Masucci e da Leen Spruit, che li hanno segnalati in *RAIMONDO DI SANGRO* 2020, pp. 202, 211, 263-264, 266-267, 278.

⁵⁶ Appendice, n. 1.

⁵⁷ Ivi, n. 3.

⁵⁸ Ivi, nn. 5-7.

⁵⁹ Ivi, n. 9.

⁶⁰ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del XVIII secolo*, Francesco de Maggio, scheda 1147, prot. 34, cc. 156v-163v: 161v: «al presente esso signor don Francesco Celebrano ha pregato al detto eccellentissimo signor Principe che, tenendo altri tre figli maschi, don Giuseppe, don Antonio e don Nicola Celebrano, degnato si fosse di conferire una delle suddette tre nuove cappellanie ad uno de' suddetti cinque figli che sarà il primo di prendere lo stato chiesastico, per poi ascendere al sacerdozio».

⁶¹ Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Sacra Patrimonia*, Pandetta I, numero ordine 7268 (ordinazione sacerdotale di Tommaso Celebrano).

⁶² Appendice, n. 10.

II.2 Il Monte Calvario

Il capolavoro di Celebrano resta però il rilievo con la *Pietà* per l'altare maggiore della Cappella Sansevero (fig. 29)⁶³. Non abbiamo documenti sulla commissione dell'ancona, che tuttavia dovette essere eseguita tra il 1766 e il 1767. La riedizione ampliata (1769) della *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero don Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, che era stata pubblicata per la prima volta nel 1766 sotto il diretto controllo del Principe, dà conto, infatti, che

L'opera poi più insigne del Celebrano è il mentovato gran bassorilievo dell'altare maggiore, per la capricciosa idea che si è avuta nel rappresentarvisi dalla sommità del quadro fino all'ultimo gradino dell'altare il Monte Calvario, su cui stanno al vivo espresse, e in atteggiamento molto teneri, le figure di Maria Santissima, che tiene sulle ginocchia Gesù Cristo morto depresso dalla Croce; delle due altre Marie e di san Giovanni; quelle inoltre di due puttini in mezzo al gradino della mensa: l'uno, che sostiene con una mano la croce, nel cui luogo se ne sostituisce in tempo proprio la sfera; e l'altro, che con ambedue le mani mette in mostra il sudario di Gesù Cristo, il cui volto serve di porta al ciborio; e nel vuoto sotto la mensa dell'altare il sepolcro di Nostro Signore con un angelo in piedi in atto di aprirlo; per alludersi così al titolo che all'instituzione della chiesa⁶⁴.

Anche l'inventario stilato nel 1771 dopo la morte di Raimondo menziona la scultura, che «non è terminata di essere allustrata», e alla quale avrebbe dovuto essere aggiunta una cornice in lapislazzuli realizzata su invenzione del medesimo Principe. Il documento riferisce, inoltre, che «l'intero altare, insieme col quadro di figura ovata e centinata di mezzo rilievo, rappresenta il Monte Calvario, ove Nostro Signore fu schiodato dalla Croce, a piè della quale si vede la Vergine, che sostiene colle sue ginocchia il divino suo Figliolo, assistita da san Giovanni, dalla Maddalena e dall'altra Maria, tutti di figure grandi al naturale, e da alcuni angeli, che formano un gruppo dalla parte dell'Epistola dell'altare in numero di cinque, di cui un solo de' quali se ne vede rilevato il corpo»⁶⁵.

Per quanto non manchino esempi della massima importanza nella tradizione locale del Quattro e del Cinquecento, la *Pietà* di Celebrano rappresenta la prima pala barocca di marmo a essere stata realizzata a Napoli per un altare maggiore. Nel 1713 Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745) era ricorso al rilievo per la decorazione di un altare minore, quello dedicato a San Gennaro nella chiesa della certosa di San Martino, e nella prima metà del decennio successivo adoperò la medesima tecnica per le quattro *Storie di san Gaetano Thiene* nel succorpo della basilica teatina di San Paolo Maggiore⁶⁶. Oltre a Vaccaro,

⁶³ Cfr. FITTIPALDI 1980, pp. 213-214; DE SANGRO 1991, pp. 154-160; CIOFFI 1994, in particolare pp. 24-26.

⁶⁴ ATTANASIO 2011, p. 59.

⁶⁵ Ivi, p. 76.

⁶⁶ Su Domenico Antonio Vaccaro cfr. l'aggiornato profilo biografico tracciato da RUSSO 2020^A.

altri protagonisti del barocco partenopeo si erano confrontati con il rilievo, come stanno a dimostrare le celebri imprese decorative delle guglie di San Gennaro, dell'Immacolata e di San Domenico Maggiore. Sino ad allora, però, la scultura era stata quasi sempre legata alla pittura in modo complementare, o impiegata in strutture architettoniche destinate all'esterno.

Una scelta tanto inconsueta nel contesto del barocco meridionale è stata giustificata sulla base del fatto che Celebrano ebbe forse occasione di tradurre nel marmo un'idea di Corradini, incarnata probabilmente nel «modello in cera del bassorilievo dell'altar maggiore» che Queirolo possedeva, e di cui il Principe pretese la restituzione in occasione del processo intentatogli dallo scultore genovese nel 1759⁶⁷. È stata specialmente Rosanna Cioffi a chiamare in causa per la *Pietà* della Cappella Sansevero la cultura nordica dello scultore veneto, che era stata vivificata dagli scambi con la civiltà figurativa d'oltralpe e dalla lunga esperienza che Antonio aveva maturato a Vienna come scultore di corte al servizio di Carlo VI d'Asburgo⁶⁸. In ogni caso, se Celebrano si confrontò realmente con un bozzetto di Corradini, i valori figurativi della sua traduzione furono distanti dall'orizzonte stilistico del suo predecessore. La Cioffi nota giustamente come il rigore formale e naturalistico di Antonio si sia disfatto nelle mani dello scultore napoletano, che trattò il marmo con la morbidezza pittorica e la sensibilità chiaro-scurole caratteristiche dello stucco, com'è evidente nei tenui affossamenti delle carni e nei leggeri frastagliamenti delle pieghe dei panneggi (figg. 30-32).

Tuttavia, la commissione del rilievo a Celebrano può essere ancor meglio motivata alla luce della ricca cultura figurativa di Raimondo, il quale, come abbiamo visto, aveva avuto occasione di assimilare profondamente i risultati della stagione del barocco romano durante il suo lungo soggiorno presso i gesuiti. Ed è a Roma che bisogna dunque tornare, a mio parere, per comprendere davvero non soltanto la *Pietà* di Celebrano, ma il progetto complessivo dell'altare maggiore che la ospita.

II.3 Quadri di marmo

L'interesse di Raimondo per la cultura artistica romana è testimoniato in primo luogo da una notizia documentaria che attende ancora di essere valorizzata. Nel corso del processo che lo vide opposto a Queirolo a partire dal 1759, Sansevero pretese la restituzione di un «libro in folio delle statue esistenti in Roma»⁶⁹, ch'egli doveva aver concesso in prestito allo scultore genovese perché questi lo adoperasse come strumento di lavoro e fonte figurativa privilegiata per la decorazione della Cappella. È probabile

⁶⁷ CIOFFI 1994, pp. 42-48.

⁶⁸ CIOFFI 1984; CIOFFI 1994, pp. 24-31.

⁶⁹ CHARTULAE DES ANGLIANE 2006, p. 81.

che il Principe si riferisse non a un volume di incisioni allestito ‘in casa’, quanto piuttosto a una raccolta già celebre «di statue antiche e moderne», come quella commentata da Paolo Alessandro Maffei (1653-1716) e pubblicata a Roma da Domenico De Rossi nel 1704 (fig. 33). Oltre a molti capolavori della statuaria classica, la *Raccolta* include opere moderne cui era attribuito un valore già canonico: Bernini fa ovviamente la parte del leone, ma è possibile ritrovare pure tavole dedicate al *Profeta Giona* eseguito da Lorenzetto (1490-1541) su disegno di Raffaello (1483-1520) nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo; al *Bacco*, al *David* e al *Mosè* di Michelangelo (1475-1564); al *Ratto delle Sabine* di Giambologna (1529-1608) in Piazza della Signoria a Firenze; all’*Innocenzo X* di Alessandro Algardi (1595-1654) in Campidoglio; e al *Sant’Andrea apostolo* e alla *Santa Susanna* che François Duquesnoy (1594-1643) scolpì rispettivamente per San Pietro in Vaticano e per Santa Maria di Loreto a Roma. Al di là della *Raccolta*, Sansevero poté certamente studiare e prendere a riferimento anche le altre importanti imprese editoriali che la stamperia dei De Rossi in Piazza della Pace aveva dedicato alla Roma moderna, quali gli *Insignium Romae Templorum Prospectus*, pubblicati nel 1683 e riediti in forma ampliata nel 1684; i *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*, dati alle stampe nella seconda metà degli anni ottanta del Seicento; e i tre volumi dello *Studio d’architettura civile*, apparsi rispettivamente nel 1702, nel 1711 e nel 1721⁷⁰.

A Roma Di Sangro ebbe la possibilità di confrontarsi con gli esempi più fulgidi di pale marmoree, una tradizione che nel 1646 era stata segnata in maniera irreversibile dall’*Incontro tra papa Leone Magno e Attila* di Algardi per San Pietro in Vaticano (fig. 34)⁷¹. Il Principe stabilì di certo una speciale familiarità con l’*Pancona* di marmo realizzata da Pierre Legros (1666-1719) alla fine del Seicento sull’altare della Cappella di San Luigi Gonzaga che Andrea Pozzo disegnò in Sant’Ignazio (fig. 35), la chiesa che Raimondo frequentava quotidianamente come allievo del Seminario, e dalla quale avrebbe tratto costante ispirazione per la decorazione del suo tempio gentilizio⁷². Ma Sansevero dovette indubbiamente conoscere anche gli altri importanti cantieri romani dov’era stata impressa una svolta decisiva alla storia del rilievo moderno.

La Cappella del Monte di Pietà fu probabilmente tra i primi luoghi ad attirare l’interesse di Raimondo (fig. 36). La chiesa della principale banca pontificia non doveva infatti distinguersi agli occhi del giovane soltanto a causa della sontuosità della sua decorazione, ma anche per l’intitolazione alla Pietà ch’essa condivideva con il mausoleo napoletano dei Di Sangro. La Cappella del Monte, consacrata nel 1639, fu completata soltanto nel 1705 con l’inaugurazione dei rilievi laterali di Pierre Legros e di Jean-

⁷⁰ Sull’attività della stamperia dei De Rossi alla Pace si veda in particolare ANTINORI 2013.

⁷¹ Cfr. MONTAGU 1985, I, pp. 135-156, e II, pp. 359-364, n. 61. Per una recente ricognizione della storia e della fortuna delle pale d’altare a rilievo nella Roma barocca si veda PIERGUIDI 2017, mentre sulla scultura barocca romana in generale strumenti assai utili restano i repertori curati da Andrea Bacchi (*SCULTURA DEL ‘600 A ROMA* 1996) e da FERRARI, PAPALDO 1999.

⁷² Sull’altare di San Luigi Gonzaga in Sant’Ignazio cfr. CONTARDI 1996.

Baptiste Théodon (1645-1713), che eseguirono rispettivamente il *Tobia e l'arcangelo Raffaele* e il *Giuseppe che dona il grano agli egiziani*⁷³. Dopo la lunga interruzione di cui era stato responsabile papa Alessandro VII Chigi, nel 1674 Domenico Guidi (1625-1701) era riuscito finalmente a consegnare il *Compianto sul Cristo morto* per l'altare maggiore (fig. 37)⁷⁴. L'invenzione del maestro carrarese ebbe un'accoglienza entusiastica, e la sua diffusione fu favorita dalle stampe con cui lo scultore era solito divulgare i suoi prodotti migliori. Nel 1694 egli invitò Benoît Farjat (1644-1724) ad incidere la *Pietà* (fig. 38), e la stampa fu accompagnata da un'iscrizione che tesseva le lodi del papa regnante Innocenzo XII Pignatelli⁷⁵. La composizione è riprodotta pure nella menzionata raccolta dei *Disegni* curata da Giovan Giacomo De Rossi⁷⁶, e il suo successo è dimostrato finanche dalle traduzioni pittoriche che si conservano nella Pinacoteca Comunale di Jesi e nell'oratorio dell'Assunta a Seravezza⁷⁷. È dunque assai probabile che il marmo di Guidi fosse tra le fonti d'ispirazione del progetto che Sansevero e Celebrano elaborarono per l'altare maggiore della Cappella Sansevero. Il *Compianto* dei Di Sangro è accostabile alla pala romana non solo in virtù delle ovvie analogie compositive dettate dal tema comune, ma anche per il carattere decorativo che il rilievo assume in entrambe le opere. A differenza del suo maestro Algardi, che sperimentò la profondità illusionistica sfruttando con sapienza le molteplici potenzialità della tecnica del rilievo, dal tutto tondo allo stacciato, Guidi concepì composizioni assai più semplificate, nelle quali le figure assumono tutte il medesimo oggetto rispetto al piano di fondo. Rudolf Wittkower ha lucidamente letto nell'assenza di tali «discriminazioni qualificanti», che comportano la perdita del centro dell'azione, il passaggio a un rilievo non più pittorico ma pittoresco, in cui «la distribuzione della forma sulla superficie prevale sulla sua accentuazione»⁷⁸.

Poco dopo la consegna della *Pietà*, nel novembre del 1676 Guidi firmava il contratto per l'esecuzione di un'altra pala d'altare maggiore destinata a un luogo non meno cruciale per la storia del rilievo barocco: la chiesa di Sant'Agnese in Agone (fig. 39). Il carrarese ereditava una commissione che era stata rivolta ad Algardi, il quale avrebbe dovuto eseguire il *Miracolo di sant'Agnese*. Il bolognese non riuscì a scolpire l'ancona a causa della morte, sopraggiunta il 10 giugno 1654, e i suoi allievi Guidi ed Ercole Ferrata (1610-1686) riceverono inizialmente l'incarico di eseguire su suo disegno il modello in stucco dell'opera, oggi conservato nell'Oratorio dei filippini a Roma, che tuttavia non venne mai tradotto nel marmo. In sua sostituzione il principe Giovanni Battista Pamphili richiese al solo Guidi una

⁷³ SCHERNER 2009; sul rilievo di Théodon cfr. anche MONTANARI 2004^b.

⁷⁴ GIOMETTI 2010, in particolare pp. 30, 67-68, 72-73, 76, 190-200 n. 25.S.

⁷⁵ Ivi, p. 358.

⁷⁶ *DISEGNI DI VARI ALTARI ante 1690*, tavola 46.

⁷⁷ Ivi, p. 105.

⁷⁸ WITTKOWER 1993, p. 267. Allo studioso tedesco non sfuggiva nemmeno il lungo legame genealogico che unisce la pala di Celebrano ai rilievi di Guidi (ivi, p. 395).

pala raffigurante la *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta, Zaccaria e Giovannino* (fig. 40)⁷⁹. La composizione fu riprodotta da Domenico De Rossi nel 1683⁸⁰, anche se lo scultore riuscì a completare il lavoro solo due anni dopo. Uscito di scena Guidi, l'architetto Matthia De Rossi e lo scultore Filippo Carcani realizzarono attorno alla pala una costruzione in stucco, che fu smantellata in favore dell'attuale architettura nel 1720. In quell'anno Di Sangro giungeva a Roma, e nel corso del suo lungo soggiorno non avrà mancato di ammirare il tempio dei Pamphili. Oltre all'ancona di Guidi, Raimondo poté ritrovarvi altri importanti quadri di marmo: il *Cadavere di sant'Alessio rinvenuto da papa Sisto III e da Eufemiano* di Giovanni Francesco Rossi; il *Martirio di santa Emerenziana* iniziato da Ferrata e completato da Leonardo Retti; il *Martirio di sant'Eustachio*, lavorato inizialmente da Melchiorre Cafà e completato da Ferrata con la collaborazione di Giovanni Francesco Rossi; e la *Santa Cecilia morente visitata da papa Urbano I* di Antonio Raggi (1624-1686)⁸¹. Al pari della Cappella del Monte di Pietà, anche quest'altro grandioso museo della scultura barocca romana dovette a lungo fruttificare nella fervida immaginazione del Principe.

II.4 Sansevero e Bernini

Il quadro di rilievo fu l'unico genere della scultura verso cui Gian Lorenzo Bernini rivolse una perdurante ostilità. Non esistono, pertanto, opere di questa forma che rechino certamente il segno del suo scalpello. Eppure, il contributo dell'artista allo sviluppo in senso teatrale dell'altare barocco fu notoriamente enorme, e anche Di Sangro dovette rendersene presto conto visitando le chiese di Roma. Tra i volumi della biblioteca napoletana del Principe era custodita una copia della *Vita* di Bernini scritta da Filippo Baldinucci nel 1682⁸²; e, come abbiamo visto, le imprese del Cavaliere erano certamente riprodotte nei repertori che Raimondo possedeva e condivideva con i suoi scultori⁸³. Il barocco romano che questi aveva negli occhi quando decise di rifare il suo tempio di famiglia non poteva che parlare, quindi, anche e soprattutto la lingua di Bernini.

Per comprendere l'invenzione più berniniana commissionata da Di Sangro, la gloria angelica di Paolo Persico che incornicia il dipinto della *Pietà* al di sopra della pala dell'altare maggiore (fig. 41), occorre tornare all'origine della Cappella Sansevero. A ben guardare, l'ancona di Celebrano non rappresenta la deposizione di Cristo dalla Croce, com'è indicato dal titolo con cui quest'opera è da sempre

⁷⁹ GIOMETTI 2010, in particolare pp. 68-70, 221-229 n. 34.S.

⁸⁰ *INSIGNIUM ROMAE TEMPLORUM PROSPECTUS* 1683, tavola 18.

⁸¹ Più recentemente, la storia della decorazione plastica del tempio pamphiliano è stata ripercorsa in sintesi da PIERGUIDI 2017, pp. 181-196, e da CURZIETTI 2020, pp. 89-92, 224-227, n. 28.

⁸² RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 335.

⁸³ La fortuna e il catalogo delle incisioni dell'opera berniniana sono stati ricostruiti di recente da CIUFFA 2018.

citata negli studi, ma il momento successivo alla schiodatura, quando Giovanni e le pie donne compiangono il cadavere deposto (fig. 42). Tale precisazione consente di ricollegare il tema della scultura all'intitolazione del sacello, dedicato a Santa Maria della Pietà, e di conseguenza alla sua precedente pala d'altare (fig. 43), una tavola tardo-cinquecentesca di autore ignoto in cui Cristo è disteso sulle ginocchia della Vergine secondo il modello del *Vesperbild*⁸⁴. Stando alle fonti periegetiche, tale immagine era ritenuta miracolosa sin dalla fondazione della chiesa agli inizi del XVII secolo. La storia è ricostruita con dovizia di dettagli da Cesare d'Engenio Caracciolo nella sua *Napoli sacra* del 1623:

[262] Sono già 34 anni che nel muro della parte del giardino di Francesco di Sangro duca di Torremaggiore stava dipinta l'immagine della Madonna della Pietà, la qual non volle con sì poca riverenza esser tenuta, cominciando a risplender di grandissimi miracoli e gratie, che ben subito fece erger in honor del suo dolce nome una pic[263]ciola cappella e poi una chiesa, con l'occasione e modo che segue. È dunque da sapersi che passando per questo luogo, ov'è hoggi la presente chiesa, un huom di nazione ragoseo, che n'andava innocentemente carcerato, nel passar cascò il muro del predetto giardino nella publica strada, et incontanente si vide il volto santissimo della Beata Vergine, alla quale il povero huom caldamente raccomandandosi fe' voto per la sua libertà donar una lampade d'argento con affiger anche nel muro appresso la sua imagine la tabella come si suole, onde in poco tempo per intercessione della Gran Madre d'Iddio ottenne la bramata libertà, e subito adempì i voti. Poscia il medemo Duca, ritrovandosi oppresso da gravissima infirmità, e quasi nell'estremo di sua vita, fe' voto a questa Reina de' Cieli che, se lo liberava da quel pericolo, d'ergerle una picciola cappella, per lo che fu subito dalla pietosa Vergine quanto prima esaudito, e, ristorato, subito fe' fabricar quella cappella, come a' nostri tempi habbiamo veduto sin all'anno 1608. E perché non era capace al concorso di molti che la frequentavano per gli infiniti miracoli e gratie che di continuo fa il Signor Iddio ad intercessione della Vergine Santissima, per questo parve espediente ad Alessandro di Sangro dignissimo patriarca d'Alessandria figliuol del già detto Duca (oggi arcivescovo di Benevento) di fabricar a sue spese la nuova chiesa nel proprio suolo per sepoltura di sua famiglia, in honor di essa Reina de' Cieli, e, compita come di presente si vede, fe' collocar nella cappella maggiore la miracolosa imagine di Nostra Signora. E quindi nelli 15 d'agosto del 1608 si celebrò la prima messa, et in cotal giorno il pontefice Paolo V concedé indulgentia plenaria a coloro che visitavano cotesto luogo, nel qual il Patriarca mantiene due cappellani con chierico. Fassi la festa di questa chiesa a' 15 d'agosto.

Nel suo progetto di rinnovamento della Cappella, Raimondo intese spettacolarizzare la natura divina del dipinto: un dono del Cielo che discende sulla Terra scortato da una gloria angelica. L'invenzione

⁸⁴ L'*Inventario* del 1771 conferma che il dipinto con la *Pietà* rappresentava la precedente pala d'altare della Cappella: «Sopra l'ornato del detto altare si vede un ovato, che contiene l'effigie della Vergine Addolorata, ch'era una volta l'antico quadro dell'altare maggiore [...] sostenuto da una corona di diciannove angeli, comprensivi i cherubini tutti di stucco» (ATTANASIO 2011, p. 76).

appare difficilmente giustificabile nel contesto della tradizione napoletana, poiché anche in questo caso i modelli cui il committente chiese a Persico di rifarsi dovettero essere di origine romana. Infatti, l'opera può essere connessa, in primo luogo, alle soluzioni che all'inizio del Seicento furono adottate a Roma per due celeberrime icone miracolose legate pur esse alla fondazione dei santuari che ancor oggi le ospitano: la *Salus Populi Romani* sull'altare della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, cui erano assai devoti anche i gesuiti, e la *Madonna della Vallicella* nella pala di Pieter Paul Rubens (1577-1640) alla Chiesa Nuova (figg. 44, 46). All'inizio del settimo decennio del secolo fu specialmente Bernini a rileggere quest'iconografia in chiave barocca. Nella Cappella Chigi del Duomo di Siena, il cui patronato era stato assunto nel 1660 da papa Alessandro VII, Gian Lorenzo ideò per la prodigiosa e veneratissima tavola medievale della *Madonna delle Grazie* o *del Voto* una cornice in bronzo dorato con angeli e putti in volo, che furono poi tradotti in bronzo dorato da Giovanni Artusi sotto la supervisione di Ercole Ferrata (fig. 45)⁸⁵. Nello stesso periodo Bernini sperimentò una soluzione simile per l'altar maggiore della collegiata di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, dove gli splendidi angeli in stucco modellati da Antonio Raggi sorreggono la *Crocifissione* di Pietro da Cortona (fig. 47)⁸⁶. Dall'idea chigiana germinarono ancora i progetti per gli altari della Cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina, con gli angeli in bronzo dorato di Raggi che sostengono l'*Annunciazione* di Giacinto Gimignani (1606-1681; fig. 67)⁸⁷, e della Cappella De Sylva a Sant'Isidoro a Capo le Case, dove la cornice della *Madonna col Bambino* dipinta da Carlo Maratti (1625-1713) è retta da due angeli che si stagliano su lastre di alabastro fiorito, le cui venature paiono richiamare la forma delle nuvole⁸⁸.

Come ho già accennato, Di Sangro affidò l'esecuzione della gloria angelica a Paolo Persico, uno scultore di origine sorrentina che legò la sua fortuna specialmente alla Cappella Sansevero e alla partecipazione all'impresa della *Fontana di Diana e Atteone* nel Parco della Reggia di Caserta⁸⁹. Il primo luglio 1769 uno dei procuratori più fidati di Raimondo, Giovanni Lofaro, versò all'artista un anticipo dei centoventi ducati pattuiti «per tutta la gloria di stucco fatta sull'altare maggiore della chiesa gentilizia del Principe di San Severo»⁹⁰. A quella data, Persico aveva già consegnato i due *Angeli con putti* che ancor oggi fiancheggiano la *Pietà* di Celebrano (figg. 48, 50). Il 28 luglio 1766 il committente aveva infatti versato un anticipo dei 180 ducati concordati per il primo «Angelone» con «puttino», che lo scultore

⁸⁵ Cfr. ANGELINI 1997; LORIZZO 2019; BERNARDINI 2021, pp. 386-392, nn. 118a-118c; pp. 387-388, n. 118a.

⁸⁶ Cfr. CURZIETTI 2020, pp. 204-207, n. 22; BERNARDINI 2021, pp. 395-398, n. 120.

⁸⁷ CURZIETTI 2020, pp. 227-229, n. 29.

⁸⁸ Cfr. BERNARDINI 2021, pp. 408-410, n. 123.

⁸⁹ FITTIPALDI 1980, pp. 220-221; CIOFFI 1994, *ad indicem*; NAPPI 2010, *ad indicem*; RAIMONDO DI SANGRO 2020, *ad indicem*.

⁹⁰ NAPPI 2010, pp. 140-141, n. 451.

avrebbe dovuto consegnare entro i successivi sei mesi. Alla fine dello stesso anno Persico approntò il secondo gruppo angelico, che venne collocato alla sinistra dell'altare maggiore⁹¹.

Nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Napoli è stato possibile rinvenire il contratto che il Principe stipulò con Persico dinanzi al notaio De Maggio il 28 luglio del 1766. La sua lettura fornisce dettagli originali rispetto al contenuto delle polizze bancali note da tempo⁹². Persico si dichiara economicamente soddisfatto in rapporto sia al modello in stucco con puttino e medaglia dell'«Amore della Virtù», da riconoscere con tutta probabilità nella *Soavità del giogo coniugale* dedicata a Gaetana Mirelli dei principi di Teora (fig. 52), moglie di Vincenzo di Sangro, sia all'*Angelo con putto* collocato alla destra liturgica dell'altare maggiore. È significativo che l'artista dichiarò di aver ricevuto come parte del proprio compenso «una statua antica di marmo, circa palmi sette, rappresentante una Donna che appoggia la faccia in una delle sue mani in atto di mestizia, che stava prima in detta sua chiesa, della quale non ne poteva esso signor Principe far uso». In un rogito del 10 marzo 1767 riguardante la *Soavità del giogo coniugale*, denominata questa volta in modo esplicito «Benevolenza matrimoniale», si fa plausibilmente riferimento alla medesima concessione: «terminata sarà la suddetta statua col puttino, e pronta a mettersi in opera, sia lecito al medesimo Persico di prendersi per suo conto la statua che presentemente sta collocata sul medesimo piedistallo, dove questa nuova da scolpirsi dovrà collocarsi, di maniera che, unico actu, si debba calare quella già fatta e collocarsi questa facienda»⁹³.

Non siamo in grado, al momento, d'identificare il contesto originario della «statua antica» che Sansevero cedette a Persico. Tuttavia, possiamo ipotizzare con buona probabilità che essa non fosse una scultura classica, ma un lavoro moderno risalente alle prime fasi decorative della Cappella. Il ricorso alle fonti periegetiche sei e settecentesche avvalorava tale lettura. Nella terza giornata delle *Notizie* di Carlo Celano, pubblicate nel 1692, il canonico riporta che nella «bella chiesa col titolo di Santa Maria della Pietà, volgarmente detta la Pietatella», «vi si veggono molti nobili e sontuosi sepolcri con bellissime statue così *antiche* come moderne»⁹⁴. E nella guida di Napoli di Giuseppe Sigismondo, edita nel 1788, si fa riferimento similmente a «statue *antiche* e moderne di sorprendente lavoro»⁹⁵. Difatti, le fonti settecentesche attribuiscono in modo fantasioso le prime imprese plastiche del tempio non soltanto a Cosimo Fanzago (1591-1678), ma anche ad artisti ancor più «antichi» come Giovanni Marigliano da Nola (circa 1488-1558) e Girolamo Santacroce (circa 1502-1537)⁹⁶.

⁹¹ Ivi, pp. 137-138, nn. 444-447.

⁹² Cfr. Appendice, n. 5.

⁹³ Cfr. ivi, n. 7.

⁹⁴ CELANO 1692, p. 35.

⁹⁵ SIGISMONDO 1788, p. 21.

⁹⁶ ORIGLIA PAOLINO (1754, p. 365) riferisce che nella cappella erano presenti «opere di già del cavalier Cosimo, di Giovanni da Nola e di diversi celebri scultori di que' tempi», e nella riedizione di CELANO data alle stampe nel 1792 (p. 87)

L'inventario del 1771 attribuisce ai due gruppi angelici scolpiti da Persico ai lati dell'altar maggiore i simboli della Passione di Cristo⁹⁷. Nonostante le perdite subite dalle sculture, è ancora possibile identificare il *Titulus Crucis* squadernato dall'*Angelo a cornu Epistulae*⁹⁸, e, alle sue spalle, la colonna della Flagellazione ispirata alla reliquia della basilica romana di Santa Prassede. Il riconoscimento della funzione iconografica delle creature angeliche realizzate da Persico permette di rimarcare ancor meglio la continuità iconografica tra la precedente pala d'altare con la *Pietà* dipinta e il nuovo assetto decorativo dell'altar maggiore voluto da Raimondo. Sia il rilievo di Celebrano che gli *Angeli* ai lati dell'altare ripropongono gli strumenti della Passione raffigurati nell'immagine miracolosa. Nella *Pietà* scolpita, un putto mostra il velo della Veronica; quello alle sue spalle, invece, con la mano destra indica in alto l'episodio sacro su cui meditare, mentre la sua sinistra stringeva originariamente una Croce (fig. 53)⁹⁹.

Sin dal 1818 Leopoldo Cicognara intuì la discendenza berniniana delle «figure del maggior altare» della Cappella Sansevero¹⁰⁰. Il conte ferrarese fu altrettanto lucido nel cogliere lo scarto qualitativo fra il modello e la sua derivazione, poiché nelle raggelate sculture commissionate dal Principe non riconosceva più il «magistero» di Bernini. Anche gli «Angeloni» di Persico ai lati dell'altare non sembrano giustificabili senza la conoscenza dei dieci monumentali *Angeli con i simboli della Passione* che Bernini e la sua *équipe* intagliarono per il Ponte Sant'Angelo a Roma alla fine del settimo decennio del Seicento. Com'è risaputo, nel marzo 1729 Prospero Bernini, nipote *ex filio* di Gian Lorenzo, donò alla parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte gli unici due *Angeli* che Bernini aveva scolpito personalmente (figg. 49, 51), e che papa Clemente IX Rospigliosi volle salvare dalle ingiurie del tempo, donandoli al cardinal nipote Giacomo e destinando invece al Ponte le copie che Gian Lorenzo stesso si sarebbe poi incaricato di eseguire¹⁰¹. È assai probabile che alla fine del suo soggiorno romano Raimondo non perdesse l'occasione di ammirare le due meravigliose sculture in Sant'Andrea delle Fratte. Forse non è senza significato ch'egli richiedesse per uno dei due grandi *Angeli* dell'altar maggiore giustappunto l'iconografia del messaggero con il titolo della Croce. Viene da pensare che anche l'*Angelo* dalla parte del Vangelo, mutilo dell'attributo originario, potesse richiamare il prototipo berniniano, esibendo nella mano destra la corona di spine (fig. 50). Irving Lavin ha dimostrato, infatti, che Bernini non scelse a caso quali *Angeli* scolpire. La corona di spine e il titolo della Croce riguardano direttamente la *Maiestas* del Cristo, e

Salvatore Palermo ricorda che «de statue istesse sistenti ne' primi quattro archi, e che rappresentano gli eroi di questa famiglia da' tempi del patriarca in avanti, sono opre studiate di celebri autori: Fansago, Santacroce, etc.».

⁹⁷ ATTANASIO 2011, p. 130.

⁹⁸ Cfr. DE SANGRO 1991, p. 159, il quale, identificando correttamente il titolo della Croce nel cartiglio retto dall'*Angelo* dalla parte dell'Epistola, vi legge però l'iscrizione «INRI», che non è possibile ritrovare.

⁹⁹ Come già riportato, l'edizione della *Breve nota* del 1769 precisa che in luogo della croce «se ne sostituisce in tempo proprio la sfera» (ATTANASIO 2011, p. 59).

¹⁰⁰ CICOGNARA 1818, pp. 96-97.

¹⁰¹ WITTKOWER 1990, pp. 287-291, n. 72, e BERNARDINI 2021, pp. 445-451, nn. 135a-135b.

dunque la ragione stessa della sua condanna per la salvezza dell'umanità: «These emblems encapsulate the paradox of the supreme *lèse majesté*: salvation attained through the immolation of the Savior, whose humiliating path to death became humanity's glorious route to salvation»¹⁰². Le due sculture dovevano dunque essere «complementary pendants and supreme testimonials to the perfection, in the sense of consummate fulfillment, of his own witness to Christ's sacrificial triumph»¹⁰³.

Nel suo radicale ripensamento dell'assetto decorativo del tempio gentilizio, il Principe dovette progettare pure nuove sistemazioni per alcuni dei monumenti già esistenti ch'egli decise di conservare. Marina Picone ha ipotizzato, ad esempio, che, al pari degli altri mausolei secenteschi ancora *in situ*, anche la tomba di Alessandro di Sangro patriarca di Alessandria e arcivescovo di Benevento fosse collocata originariamente in una delle nicchie della navata, e precisamente nella seconda *a cornu Epistulae* (fig. 54)¹⁰⁴. Raimondo ne avrebbe poi disposto il trasferimento nella sua attuale collocazione alla destra liturgica dell'altar maggiore per far posto alla tomba di suo nonno Paolo, la quale richiama significativamente il mausoleo del patriarca nella scelta eccezionale del busto e nei motivi decorativi del sarcofago (fig. 55). In tal modo, tutti i sepolcri allegorici dedicati alle donne della famiglia sarebbero stati addossati ai pilastri delle nicchie che ospitano i mausolei dei rispettivi mariti. Alessandro aveva intrapreso una brillante carriera ecclesiastica, com'è testimoniato dalla lapide che venne incisa nel 1652 su iniziativa di Giovan Francesco di Sangro quinto principe di Sansevero. L'iscrizione che sovrasta la porta dell'edificio all'esterno ricorda invece il ruolo che il Patriarca ebbe nella ricostruzione della Cappella, dove nel 1608 fece celebrare la prima messa. Non è stata ancora chiarita in via definitiva l'autografia del monumento: se l'impianto decorativo rimanda all'ambiente di Fanzago, il busto e i due angeli sono stati riferiti allo scultore vicentino Giovan Domenico Monterosso sulla base di pagamenti di banco del 1625 (fig. 57)¹⁰⁵.

È del tutto plausibile che Raimondo attribuisse al fondatore del tempio gentilizio il privilegio di essere collocato alla destra dell'altar maggiore. Se le cose andarono realmente in questo modo, il Principe fu in grado di conferire un nuovo valore semantico non soltanto alla tomba di Alessandro, ma all'intero dramma sacro che va in scena sull'altare maggiore della Cappella (fig. 56). Nella sua attuale allogazione, il Patriarca, raffigurato con le mani giunte in preghiera, diviene spettatore del mistero eucaristico su cui si fonda la salvezza cristiana, celebrato nella messa e incarnato dal Deposito raffigurato nella pala di marmo. Le fonti riferiscono che anche Raimondo e i suoi familiari assistevano alla cerimonia liturgica da una posizione di riguardo, affacciandosi alla tribuna balaustrata ubicata alla sinistra

¹⁰² LAVIN 2012, p. 272.

¹⁰³ Ivi, p. 273.

¹⁰⁴ PICONE 1959, pp. 86-87. L'ipotesi è accolta anche da COLAPIETRA 1986, p. 73.

¹⁰⁵ DE SANGRO 1991, p. 159; NAPPI 2010, p. 113, n. 342.

dell'altare (figg. 58-59)¹⁰⁶. Il dialogo teatrale tra il busto del fondatore, la pala marmorea e i Di Sangro in carne e ossa non può che risentire concettualmente della rivoluzione che Bernini introdusse nella Cappella di Santa Teresa d'Avila (1647-1651), dai cui palchi laterali i Cornaro assistono all'evento miracoloso della transverberazione (figg. 60-62)¹⁰⁷. L'invenzione berniniana, che ebbe un séguito notevole anche nella scultura tardo-barocca napoletana¹⁰⁸, non rimase ovviamente un fatto isolato nell'ambiente romano. All'inizio degli anni novanta del Seicento, pure Domenico Guidi, l'allievo più fedele del nemico di Gian Lorenzo, Alessandro Algardi, rivelò il suo debito indelebile nei confronti del capolavoro di Santa Maria della Vittoria. Nella Cappella di Sant'Anna in Santa Maria dell'Anima a Roma, oltre a scolpire egli stesso il sepolcro del cardinale Jean-Gautier de Sluse, Guidi congiunse in un unico monumento i due busti in preghiera del protonotario apostolico Jean Savenier e di suo cugino Walther Waltheri du Chasteau, che il medesimo Algardi ed Ercole Ferrata avevano realizzato, su pareti opposte, rispettivamente nel 1640 e dopo il 1660. L'intervento del carrarese, e lo spettacolare risultato ch'egli raggiunse pur tradendo la simmetria e dunque il senso originario delle opere che fu costretto ad assemblare, sarebbero stati inconcepibili senza il precedente della Cappella Cornaro¹⁰⁹.

Nelle chiese di Roma Di Sangro poté imbattersi in una serie impressionante di busti in adorazione perpetua, un genere in cui si erano cimentati i più grandi scultori del barocco, da Algardi a Bernini, da Finelli a Guidi¹¹⁰. In particolare, nella chiesa del Gesù il giovane Raimondo aveva sotto i suoi occhi, ogni giorno, una delle rare mezze figure in preghiera cui era stato concesso l'onore di dialogare direttamente con l'altar maggiore: quella di Roberto Bellarmino, che con ogni probabilità fu Gian Lorenzo stesso a scolpire, all'inizio degli anni venti del Seicento, nell'ambito di una commissione che i seguaci di sant'Ignazio di Loyola avevano rivolto alla bottega del padre Pietro (figg. 63-64)¹¹¹. Il monumento dedicato al terribile inquisitore di Galileo fu smembrato alla metà dell'Ottocento, e attualmente se ne conserva soltanto il ritratto, ricollocato fuori contesto nel santuario romano. Al tempo del soggiorno del Principe, tuttavia, il sepolcro era ancora visibile nella sua ubicazione originaria alla destra liturgica

¹⁰⁶ Ne dà testimonianza SIGISMONDO 1788, II, p. 22: «Dal lato della Epistola vi è una porticina che introduce sopra ad una piccola tribuna, quando voglia trattenervisi ad orare in disparte alcuno della illustre famiglia». Come riferisce la *Breve nota* del 1766, il Principe e la sua famiglia ascoltavano la messa anche dalla tribuna principale della chiesa, quella sovrastante l'ingresso: «Entrandosi quindi nella sagrestia si sale per una comoda scala, e si va alla tribuna, che si è veduta nella chiesa, e che serve per ascoltarvi la messa la gente di casa, senza uscire dal palazzo» (in ATTANASIO 2011, p. 60).

¹⁰⁷ Sulla Cappella Cornaro cfr. almeno LAVIN 1980, pp. 83-152, 206-220; WITTKOWER 1990, pp. 265-268, n. 48; e, da ultimo, BERNARDINI 2021, pp. 284-292, n. 88.

¹⁰⁸ Si vedano i molti casi discussi nel recente studio di RUSSO 2020⁹. Sull'influenza di Bernini e del berninismo nella tradizione tardo-barocca napoletana cfr. principalmente LATTUADA 1992 e LATTUADA 1997. Un'analisi tipologica della scultura funeraria a Napoli nel Seicento è fornita da BORRELLI 1985.

¹⁰⁹ GIOMETTI 2010, pp. 84-85, 258-260, n. 44.S.

¹¹⁰ Cfr. *I MARMI VIVI* 2009; sulla tipologia plastica del defunto in adorazione perpetua nella tradizione specialmente romana cfr. il sempre valido BRUHNS 1940.

¹¹¹ WITTKOWER 1990, pp. 238-239, n. 15, e BERNARDINI 2021, pp. 160-161, n. 40.

dell'altar maggiore: esattamente dove si trova ancor oggi nella Cappella Sansevero il busto assai meno rivoluzionario del patriarca Alessandro.

Raimondo rivelò un'attenzione quasi ossessiva per i rapporti di simmetria all'interno della Cappella. Si è già detto della rigorosa sequenza con cui, lungo il perimetro della chiesa, i mausolei dei Di Sangro si alternano alle tombe allegoriche delle rispettive mogli. Ma se interpretiamo con attenzione la topografia artistica del tempio napoletano, appare evidente che il Principe studiò molto anche le corrispondenze simboliche e compositive dei monumenti che si fronteggiano nella navata. Tali affinità appaiono specialmente i sepolcri di Cecilia Gaetani e di Antonio di Sangro, personificati dalla *Pudicizia* e dal *Disinganno*; le statue dei *Santi Oderisio* e *Rosalia*; le tombe di Raimondo e di suo figlio Vincenzo; i mausolei della *Soavità del giogo coniugale* e della *Sincerità* e quelli della *Liberalità* e dell'*Educazione*, accomunati dalla «spezie di piramide»¹¹² che ospita il ritratto della defunta; e forse persino le due invenzioni di Francesco Celebrano che si contrappongono da un capo all'altro della chiesa, e che condividono il motivo del sepolcro scoperto: il deposito di Cecco di Sangro nella controfacciata e il Santo Sepolcro nella pala dell'altar maggiore (figg. 29, 65). Pertanto, nel sottile gioco di rimandi tra i monumenti, nemmeno la tomba di Alessandro di Sangro sarebbe rimasta irrelata. Sporgendosi dal coretto balaustrato, Raimondo in persona aveva modo d'incrociare lo sguardo del Patriarca: l'uno di fronte all'altro nello spazio più sacro della Cappella e nel momento solenne della liturgia. Così Sansevero incarnava nella maniera più eloquente la sua fede nella comunione dei vivi e dei morti, un dogma della religione cattolica che ancora Bernini, quasi alla fine della sua vita, aveva insuperabilmente espresso con il visionario ritratto del *Fonseca* nella cappella di cui il ricco medico portoghese era diventato titolare in San Lorenzo in Lucina a Roma (figg. 66-67)¹¹³. Al pari del *Bellarmino*, e dunque del *Patriarca Alessandro*, anche il *Fonseca* «is trying to visualize and almost to experience the event, and so to understand the mystery of the Incarnation», in a «state of religious experience» «akin to those described by St Ignatius in the *Spiritual Exercises*»¹¹⁴.

Ma la citazione più scopertamente berniniana di cui Raimondo fu autore riguarda significativamente un allestimento effimero: il già ricordato teatro pirotecnico ch'egli aveva concepito nel 1743 per la nascita di Maria Elisabetta Anna di Borbone. Origlia ricorda che quel «gran fuoco artificiale» raffigurava il

¹¹² La definizione ricorre nella *Breve nota*: cfr. ATTANASIO 2011, p. 57.

¹¹³ Cfr. MONTANARI 2004^A, pp. 28-29: «Nel 1668, a settant'anni, egli [Bernini] scolpi la mezza figura di un medico portoghese, Gabriele Fonseca, rappresentandolo in eterna adorazione di fronte all'altare della propria cappella funebre. Lo spettatore immaginato da Bernini è in questo caso il frequentatore della chiesa, che, inginocchiatosi in preghiera davanti allo stesso altare, percepisce poco a poco, nella penombra appena rischiarata dalle candele, questa figura di profilo, che in quanto immagine di un defunto è legata a un altro mondo, ma che materialmente e psicologicamente appartiene invece al suo stesso spazio e che, come lui, sta pregando: nessuna spiegazione teologica potrebbe rendere più vividamente l'idea cattolica della comunione dei vivi e dei morti». Tale aspetto cruciale dell'arte berniniana è discusso dall'autore con nuovi argomenti anche in MONTANARI 2016, in particolare pp. 147-216. Sulla Cappella e sul busto del Fonseca cfr. ora le schede riepilogative di BERNARDINI 2021, rispettivamente pp. 399-402, n. 121 e pp. 443-444, n. 134.

¹¹⁴ BLUNT 1978, p. 80.

Tempio della Felicità, e che tra le logge del palazzo il Principe aveva disegnato «due elefanti con un obelisco di vaga architettura sul loro dorso»¹¹⁵. Sappiamo che l'invenzione resa celebre dalla *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499) occupò a lungo la fantasia di Bernini, il quale nel 1651 adoperò il motivo dell'elefante che regge sul dorso una torre per la macchina pirotecnica ch'egli disegnò per la festa in onore della nascita dell'Infanta di Spagna. Tra il 1666 e il 1667 Alessandro VII chiese all'artista di collocare in Piazza della Minerva il piccolo obelisco che era stato da poco ritrovato nel giardino del convento domenicano (fig. 68). *L'Elefante obeliscoforo* ideato da Gian Lorenzo e tradotto fedelmente nel marmo da Ercole Ferrata rappresentò senza dubbio una presenza ineludibile per il giovane Di Sangro. Nell'ambiente dei gesuiti, peraltro, la fortuna del monumento doveva essere ancor più considerevole in ragione del ruolo che Kircher stesso aveva avuto nella decifrazione dei geroglifici sulle quattro facce del monolite¹¹⁶.

II.5 Un'idea capricciosa

Se la tradizione della scultura barocca romana può aiutare a chiarire la genesi e il significato delle singole invenzioni dell'altare maggiore della Cappella Sansevero, gli apparati per le Quarantore consentono forse di comprendere meglio l'idea complessiva che ne è alla base. Anche gli allestimenti per la festa del Santissimo nell'Urbe presentavano, infatti, una struttura didascalicamente suddivisa in piani: nella parte alta della composizione era raffigurata la gloria angelica, mentre in basso uno o più episodi biblici occupavano lo spazio della pala d'altare. In particolare, nei frequenti apparati che avevano per tema il Santo Sepolcro, gli angeli, che di norma reggevano gli strumenti della Passione ed erano intenti ad adorare l'Eucarestia, «panis angelorum», sovrastavano giustappunto la rappresentazione del Monte Calvario, dov'era ricavato l'antro roccioso che ospitava il sarcofago di Cristo. In occasione del giubileo del 1700, in San Lorenzo in Damaso Pietro Ottoboni commissionò a Francesco Pellegrini un Calvario assai scenografico, con «piante diverse» e «alberi vari» che emergevano dalle crepe delle rocce¹¹⁷. La

¹¹⁵ ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 329.

¹¹⁶ Cfr. le schede riassuntive di WITTKOWER 1990, pp. 176, 287, n. 71, e di BERNARDINI 2021, pp. 432-435, n. 130. La genesi grafica dell'invenzione è ora ripercorsa in GOBBI 2017, mentre alla storia documentaria del monumento sono stati aggiunti tasselli significativi da CURZIETTI 2007.

¹¹⁷ «Scorgevasi in cima di questa illustre machina una gloria composta da diversi gruppi d'angeli, la quale, se bene era perfettamente illuminata, con tutto ciò vedevasi un lume fosco et opaco, che rendeva maestà e terrore insieme. In mezzo a questa gloria vedevasi stare per aria un grand'angelo con una Croce trasparente in mano come principal tormento del Nostro pietoso Signore. Era questa Croce illuminata con artificio nascosto [...]. Appresso poi a quest'angelo vi si miravano molti altri angeli in numero di quindici o venti in circa, i quali parimente si sostenevano per l'aria, senza che si potesse scorgere con quale artificio o inventione venivano retti [...]. Reggevano quest'angeli, posti tutti in diversa positura, i dolorosi istrumenti della Passione di Cristo [...]. Sotto di tutto il narrato ergevasi un monte, o sia colle, tutto circondato di piante diverse e d'alberi vari, in mezzo del quale aprivasi un antro, o grotta fosca e lugubre, la quale pareva dalla natura aperta in quei sassi, tanto l'arte ingannava. In mezzo di questa grotta vedevasi un'urna, nella quale veniva rappresentata la sacra tomba del Nostro Signore

descrizione può essere in parte esemplificata da un'incisione di Filippo Vasioni riguardante il già citato apparato per le Quarantore messo in scena da Alessandro Mauri nella tribuna della medesima San Lorenzo in Damaso nel 1728 (fig. 27)¹¹⁸. L'allestimento, che aveva per tema il *Sacrificio di Isacco*, comprendeva una gloria angelica con gli strumenti della Passione e un antro roccioso disseminato di piante e tronchi d'albero, dentro il quale erano raffigurati due angeli in adorazione dell'Eucarestia.

A giudicare dall'iconografia che prescelse per l'altar maggiore del suo tempio di famiglia, Raimondo dovette essere impressionato dalla visione di questi grandiosi *Calvari* effimeri. Egli poté ritrovare finanche negli allestimenti delle Quarantore quel naturalismo scenografico che, come abbiamo visto, era pure la cifra peculiare delle Chinee e degli altri spettacoli pirotecnici che incendiavano le strade festose della Roma in cui avvenne la sua formazione. Tali apparati sviluppavano un *topos* ben radicato nella cultura barocca romana e nella poetica berniniana in particolare. Com'è risaputo, la restituzione spettacolare degli elementi naturali è un motivo che attraversa tutta intera la produzione di Gian Lorenzo. Il suo sforzo perenne di naturalizzare l'architettura e di architettare la natura è testimoniato al meglio dalla resa esuberante delle rocce e della vita vegetale nella *Fontana dei Quattro Fiumi* di Piazza Navona (1641-1651), di cui l'artista contribuì a scolpire in prima persona il grande scoglio cavo di travertino (fig. 69)¹¹⁹. Oltre che nelle altre fontane monumentali da lui concepite, Bernini celebrò il tema della natura selvaggia che irrompe nel cuore dello spazio urbano negli indimenticabili davanzali e frontespizi di roccia di Palazzo Montecitorio, commissionatogli da Niccolò Ludovisi alla metà del Seicento, e nell'impressionante basamento scoglioso che quindici anni dopo compare nel suo terzo progetto per il Louvre. Inoltre, nel febbraio del 1662, in occasione dei festeggiamenti per la nascita del primogenito ed erede di Luigi XIV, lungo il pendio che collegava Trinità dei Monti a Piazza di Spagna «il padron del mondo» realizzò con la collaborazione dell'artista austriaco Giovanni Paolo Schor (1615-1674) un'enorme scogliera che sprigionava fuochi d'artificio intorno alla statua del Delfino di Francia nelle forme del mammifero marino (fig. 70)¹²⁰.

Giesù Cristo. Dentro di questa, dove il lume era maggiore, e lo splendore dimostravasi più grande, era esposta all'adorazione de' fedeli l'ostia sacramentata, indicata con una luce più chiara, e più dell'altre scintillante, acciò si vedesse a chi si dovevano indirizzare i sospiri, ed inviare le lagrime. Custodivano quest'urna sacrosanta diverse truppe di soldati, tutti guerniti di ferro con le loro armi, tutti posti in varie guardie [...]. Era vago e meraviglioso il vedere il contrapposto della chiarezza e dell'orrore, che uniti insieme in questa celebre machina vedevansi; perché si passava, senza che l'occhio ne distinguesse il modo, dal chiaro al fosco, dalla luce all'orrore; onde appagavasi la vista, e si rendeva divoto e pietoso il core, che raccordavasi da quelle tenebre artificiose le oscure gramaglie d'un mondo intiero» (cfr. BERNARDI 1991, pp. 288-289).

¹¹⁸ WEIL 1974, p. 243, tav. 58a.

¹¹⁹ Sul valore scenografico e simbolico delle scogliere berniniane si veda almeno FAGIOLO 1999 e M. Locci, in *GIAN LORENZO BERNINI* 1999, pp. 352-355, nn. 69-72; sulla vicenda materiale e sulla fortuna critica della Fontana dei Quattro Fiumi cfr. invece BERNARDINI 2021, pp. 298-305, n. 90.

¹²⁰ Cfr. le recenti schede riepilogative di A. Antinori, in *UNA RIVOLUZIONE SILENZIOSA* 2021, pp. 271-273, n. IV.3, e di BERNARDINI 2021, pp. 550-551, n. E6.

Ma Bernini ardì introdurre la natura selvaggia finanche all'interno dello spazio sacro. In Santa Maria del Popolo, per volere di Alessandro VII egli ebbe piena libertà di progettare l'intero ambiente della chiesa come un perpetuo teatro sacro (fig. 71). Nel transetto ideò due stupefacenti cantorie d'organo, intagliate dal fedele ebanista Antonio Chicari, tra le cui canne s'inerpicano indomiti cespugli di quercia (fig. 72). Gian Lorenzo seppe trasformare un freddo motivo araldico in un indimenticabile spettacolo naturalistico: e i tronchi di quercia che qui alludono allo stemma dei Chigi possono ricordare quelli che nella Cappella Sansevero invadono le rocce del Calvario dell'altar maggiore e prorompono dai basamenti di alcune delle tombe più significative (figg. 73-76)¹²¹.

Raimondo aveva indubbiamente molti motivi per recarsi in visita a Santa Maria del Popolo. Al pari del tempio dei Di Sangro, anche la ricchissima basilica degli agostiniani vantava un'antica e miracolosa immagine mariana sul suo altare maggiore. Nel transetto della chiesa, poi, le due coppie di *Angeli* a figura intera che sostengono le pesanti cornici delle pale laterali di Bernardino Mei (1612-1676) e di Giovanni Maria Morandi (1622-1717) non si discostano molto, concettualmente, dall'iconografia berniniana che, come ho detto, il Principe prese a modello per la raggiera angelica di Persico. Infine, nella Cappella Chigi Raimondo poté ammirare il fortunatissimo modello delle tombe piramidali di Agostino e Sigismondo Chigi, disegnato da Raffaello e integrato da Bernini con i ritratti dei defunti nei medaglioni marmorei¹²², che Sansevero stesso tenne certamente presente nell'ideazione dei mausolei allegorici della sua cappella (figg. 77-79).

Nella pala di Celebrano, la disposizione degli angeli con gli *arma Christi* ai lati del Deposito può rievocare un allestimento per le Quarantore che Andrea Pozzo progettò per Sant'Ignazio a Roma in occasione della Settimana Santa, e che pubblicò nel primo volume del suo trattato (figg. 80-81)¹²³. A questo proposito, è interessante notare come la riedizione della *Breve nota* nel 1769 consideri la scelta di scolpire il Calvario sull'altar maggiore della Cappella Sansevero un'idea «capricciosa»¹²⁴. Nella critica artistica del secondo Settecento Pozzo stesso viene accusato di aver concepito «capricciosi pensieri»¹²⁵, teatralizzando l'architettura e adoperando, non diversamente da Bernini e da Borromini, la «cattiva

¹²¹ Sull'organo berniniano cfr. BAUER, BAUER 1980 e BERNARDINI 2021, pp. 335-337, n. 100; per il ruolo di Bernini nella decorazione della chiesa si vedano *SANTA MARIA DEL POPOLO* 2009 (e in tale volume particolarmente CONFORTI, D'AMELIO 2009 e GALLAVOTTI CAVALLERO 2009) e BERNARDINI 2021, pp. 330-333, n. 98.

¹²² Cfr. *ivi*, pp. 325-329, nn. 97a-97c; pp. 325-326, n. 97a.

¹²³ POZZO 1693-1700, I, 1693, figura 66: «Fabbrica rotonda in prospettiva. Le immagini di cose rotonde, se sieno fatte con buon disegno, dipinte con maestria e ben contornate, ingannano l'occhio a meraviglia. Questa figura dovrà cavarsi dalla sua pianta con la regola ordinaria: e io l'ho messa in opera nella chiesa di Sant'Ignazio del Collegio Romano per il Giovedì e Venerdì Santo. In mezzo all'arco è il luogo dell'urna sepolcrale con dentro il Santissimo Sacramento. Sotto l'altare può collocarsi una figura di Gesù Christo deposto di Croce: in mezzo al colonnato la Beata Vergine Addolorata, e sopra i balaustri Angeli piangenti che portino gl'istromenti della Passione».

¹²⁴ Cfr. ATTANASIO 2011, p. 58.

¹²⁵ VISENTINI 1771, p. 43.

maniera» delle colonne tortili nelle scenografie e nelle decorazioni¹²⁶. Nel suo trattato, tuttavia, Andrea stesso adopera più volte «capriccio» e «capriccioso» non in accezione negativa, ma in riferimento alla varietà e alla libertà architettonica di alcune sue invenzioni significative¹²⁷, quale quella destinata a un importante e non specificato altare maggiore di Roma, in cui il gesuita sperimentò l'impiego di «colonne sedenti» ai lati dell'altare come variazione del motivo classico delle cariatidi¹²⁸.

Non sorprende che Raimondo concepisse l'altare maggiore della sua cappella di famiglia come un teatro sacro plasmato dal ricordo degli allestimenti effimeri romani di cui era stato spettatore. Caratteristiche salienti degli apparati per le Quarantore, quali la disposizione scenografica, la rappresentazione di gruppi di figure a scaglione e l'illuminazione per mezzo di fonti di luce indiretta, determinarono infatti la concezione barocca di altari, cappelle e intere chiese, come dimostrano gli spettacoli 'totali' concepiti da Bernini nella Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio, nella Cappella Cornaro e nell'intero ambiente di Sant'Andrea al Quirinale. Del resto, il trattato di Pozzo evidenzia in modo esemplare il nesso che gli altari barocchi stabiliscono con gli allestimenti effimeri, i quali non di rado avevano lo scopo di proporre soluzioni per successivi assetti permanenti. Ad esempio, il progetto che Andrea presentò per l'altare maggiore del Gesù a Roma era già stato adoperato per un apparato destinato alla festa del Santissimo¹²⁹. E di natura effimera era pure il prospetto, concepito da Pozzo prima del 1685, che celava temporaneamente l'abside ancora incompiuta della chiesa di Sant'Ignazio, dove alla fine del Seicento il gesuita ideò come teatri sacri finanche gli altari di San Luigi Gonzaga e dell'Annunciazione, in séguito tradotti nei materiali durevoli del bronzo, del marmo e dello stucco

¹²⁶ POMPEI 1735, p. 11. Non diversamente, Lione PASCOLI (1736, p. 246) attribuisce al frate trentino «bizzarri e pellegrini pensieri», riconoscendone la versatilità tanto invida ai suoi rivali.

¹²⁷ Sulla questione si veda TROTTMANN 1996.

¹²⁸ POZZO 1693-1700, II, 1700, figura 75: «Avendo udito che in una chiesa principale di Roma si dovea fare un altar maggiore, che variasse da tanti altri con qualche novità e bizzarria, ho fatto anch'io questo disegno da adattarsi a quel luogo, e ve lo mostro qui sol per mostra. Ma perché egli può esser condannato per la novità delle colonne, onde nessuno vorrà esser il primo a servirsene, come di cosa insolita presso gli antichi, io voglio purgarmi di questa accusa, se non coll'autorità, almen colla ragione. Gli antichi adunque (se diamo fede a Vitruvio) non di rado servironsi per colonne o pilastri, per variar l'architettura, di statue di uomini e donne che egli chiama chariatidi. Or mi si dica che necessità v'è che abbian a star su ritte in piè, e non possan fare il loro officio sedendo? E se in ciò non v'è inconveniente, non so vedere che inconveniente sia in far anche le colonne sedenti, che sono figura di quelle. Dico però nondimeno che, se bene fanno in questo disegno all'occhio buon effetto, e sono atte a sostenere la fabrica per esser unite a' pilastri, non dobbiamo abusarsene trasferendole in altre cose. Il punto dell'occhio è alquanto fuori del mezzo». Altri «capricci» di Pozzo sono esemplificati dalle figure 28 («Due basi alzate da una parte»), 31 (il «Capitello capriccioso» realizzato per l'altare Gonzaga in Sant'Ignazio a Roma) e 36 («Frammenti di architettura»).

¹²⁹ Ivi, figura 71: «in far questo disegno ho havuto due fini: il primo è stato di servirmi di esso per apparato delle Quarant'ore nel Gesù di Roma; il secondo di fare un modello per l'altar maggiore di quella chiesa, che ora è troppo tenue. E già quanto al primo ho havuto l'intento avendolo meso in prospettiva, e perché pare che fosse ricevuto con plauso, ho voluto inserirlo in questo libro, acciocché i posterì possan di esso servirsi, e considerarlo fra quegli di altri authori; affinché, se loro piacesse coll'approvazione di quei a' quali spetta, lo mandino ad effetto, ornandolo di quei marmi antichi de' quali è in Roma gran copia e varietà. Per chiuder la bocca a qualche opposizione che mi si poteva fare, stetti per fare le colonne con minor oggetto; ma essendo la tribuna di quella chiesa assai larga, mi è paruto bene il farle totalmente isolate, sì perché sono spirali, sì ancora acciocché l'occhio, penetrando tra quelle et i pilastri, vegga quanto dietro ad esse vi è di ornamento. Queste colonne dovriano esser impellicciate di verde antico, con porre nello spatìo di mezzo qualche istoria sacra in basso rilievo; il resto, poi, si potrà fare di bronzi o marmi, come ad altri piacerà».

(figg. 82-85)¹³⁰. Abbiamo già ricordato, poi, come nella chiesa della Missione a Mondovì l'altare maggiore ospiti ancora, eccezionalmente, l'apparato effimero che Andrea progettò nel corso del suo cospicuo intervento decorativo condotto tra il 1676 e il 1677 (fig. 23)¹³¹.

Il ricorso all'iconografia delle Quarantore potrebbe consentire di chiarire pure il significato del sepolcro scoperto dall'angelo al di sotto della mensa dell'altare maggiore della Cappella Sansevero (figg. 86, 88). L'episodio è stato sinora collegato alla Resurrezione¹³², ma, contrariamente alla raffigurazione del *Quem quaeritis* (fig. 87), il gesto dell'angelo non indica il Cielo, né è presente il contesto narrativo necessario alla comprensione del soggetto, con le pie donne recatesi in visita e le guardie addormentate. È dunque probabile che la scena sia da leggere in continuità di spazio e di tempo con il *Compianto* rappresentato al di sopra della mensa eucaristica. Pertanto, il messaggero divino starebbe aprendo la tomba per consentire, di lì a poco, la deposizione del cadavere. Tale lettura troverebbe conferma in un ulteriore progetto di padre Pozzo per le Quarantore, tramandatoci da un disegno appartenuto nel secolo scorso allo storico dell'arte Luigi Salerno e poi transitato sul mercato antiquario romano (fig. 89)¹³³. Il foglio raffigura alcuni angeli che trasportano il Cristo depresso al sepolcro, mentre altri due angeli sono impegnati, in un maestoso ciborio sopraelevato, ad aprire il sarcofago che sta per accogliere il corpo del Salvatore. Le esigenze di spettacolarizzazione del teatro sacro giustificano il fatto che l'angelo – nel disegno di Pozzo così come nella pala di Celebrano – compia un'azione che non gli è propria nell'iconografia tradizionale, dove sono invece Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo a preparare la tomba del Redentore.

¹³⁰ Il progetto dell'altare di San Luigi Gonzaga fu affidato a Pozzo nel 1697 e completato dal rilievo di Pierre Legros nel 1699 (ivi, figure 62-64). L'altare dipinto con l'*Annunciazione* fu invece sostituito dalla pala marmorea di Filippo della Valle solo nel 1749 (ivi, figure 67-68).

¹³¹ Cfr. ANDREA POZZO A MONDOVÌ 2010.

¹³² Si veda ad esempio NAPPI 2010, p. 106: «Nel 1766, da quanto scrive l'autore della "Breve nota", doveva essere in lavorazione il bassorilievo per l'altare maggiore. Questa scultura rappresenta la scena della Deposizione di Gesù: il Cristo morto con intorno la Madonna e altri santi; alcuni angioletti in alto seguono la scena, mentre due di essi, in basso, sorreggono un sudario col volto di Gesù; sotto l'altare, due angioletti sollevano il coperchio della tomba, che sta a significare la vittoria di Cristo sulla morte». Legata alla Resurrezione è anche la più recente lettura dell'episodio da parte di M. Bussagli, in NAPOLI, LA CAPPELLA SANSEVERO 2019, p. 103.

¹³³ Cfr. G. Dardanelli, in ANDREA POZZO 2009, pp. 230-231, n. 31.

III. Il *Cristo velato* e il Santo Sepolcro

III.1 Un velo trasparente

Gli allestimenti per le Quarantore che Raimondo ebbe occasione di conoscere nei suoi anni romani forniscono a mio parere la chiave per comprendere finanche la forma e il significato dell'ambiente al quale avrebbe dovuto essere destinato il capolavoro che Giuseppe Sanmartino (1720-1793) firmò e datò nel 1753¹³⁴. Sappiamo che fra i «trenta sei modelli originali di creta cotta» che Corradini lasciò nell'estate del 1752 vi era anche quello dedicato al *Cristo velato* (figg. 90-92)¹³⁵. Alla morte del grande scultore veneto Sanmartino s'offrì d'intagliare il marmo secondo il modello in possesso del Principe, il quale, «per far pruova dell'abilità del giovine, vi aderì, [e] in capo a tre mesi n'ebbe da quello anche un'opera sì fattamente al naturale che reca diletto e insieme ammirazione somma a chiunque la mira»¹³⁶. La commissione è documentata da due polizze bancali. Il 28 marzo del 1753 Raimondo versò a Sanmartino un anticipo di cinquanta ducati «in conto della statua di Nostro Signore morto coverta da un velo ancora di marmo, che sta lavorando per la sua chiesa gentilizia di Santa Maria della Pietà»; e il 13 febbraio dell'anno successivo l'artista fu ricompensato con trenta ducati «a compimento» dei «500» concordati per la «statua scolpita in marmo di Nostro Signore Gesù Cristo morto, ricoperto da una sindone di velo trasparente dello stesso marmo, da detto Sanmartino lavorata di tutta sua soddisfazione»¹³⁷.

È il Principe stesso a riferire la collocazione originaria ch'egli avrebbe voluto riservare al marmo. Fra il 1753 e il 1754 Di Sangro inviò all'accademico della Crusca Giovanni Giraldi (1712-1753) sette lettere riguardanti le proprietà di una sostanza eccezionale da lui scoperta. Essa era stata ricavata dalle ossa del cranio umano, e aveva bruciato ininterrottamente per tre mesi senza riscaldarsi né consumarsi. Le lettere furono poi spedite, in traduzione francese e con alcune varianti, all'abate Jean-Antoine Nollet (1700-1770). Questi ricoprì l'incarico di professore di fisica sperimentale a Parigi, e fu impegnato in un'importante opera di divulgazione dei fenomeni elettrici. Pubblicò le *Leçons de physique expérimentale* in sei volumi a partire dal 1743; costruì uno dei primi elettrometri; e sviluppò una teoria dell'attrazione e della repulsione elettrica che presupponeva l'esistenza di un flusso continuo tra corpi caricati. Di Sangro aveva conosciuto l'abate in Italia nel 1749, e ricevè le sue *Lettres sur l'électricité* (1753) dalle mani della

¹³⁴ La bibliografia sul *Cristo velato* è assai vasta. Contributi significativi nel dibattito critico sull'opera sono stati avanzati da ALPARONE 1957; PICONE 1959, pp. 108-114; FITTIPALDI 1980, pp. 140-142; DE SANGRO 1991, pp. 226-233; CIOFFI 1994, pp. 48-63; CATELLO 2004, pp. 15-21.

¹³⁵ ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 365. Il bozzetto autografo (fig. 92) è oggi riconosciuto nella terracotta conservata al Museo di San Martino a Napoli (sulla complessa questione si veda, più di recente, F. Masucci, in *I NOSTRI OMAGGI* 2010, pp. 29-33).

¹³⁶ ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 367.

¹³⁷ NAPPI 2010, p. 128, nn. 399-400.

scienziata napoletana Maria Angela Ardinghelli. Inoltre, sperò invano nell'aiuto del fisico francese per la sua elezione a socio straniero dell'Académie des Sciences.

Nella terza lettera inviata a Giraldi e a Nollet, Raimondo fa riferimento al *Cristo velato* e all'ambiente della Cappella Sansevero che avrebbe dovuto accoglierlo¹³⁸:

Sciolta la sopraddotta difficoltà, rimane che brevemente vi descriva il luogo dove saranno da me situati a vista di tutti i suddetti due lumi. Ergendosi nel mio tempio sepolcrale i mausolei de' miei antenati, e que' delle loro mogli, i quali ne formeranno una genealogia dalla fondazione del detto tempio fino al di d'oggi; e non rimanendo sito alcuno pe' miei discendenti, i quali potrebbero togliere dal loro luogo i mausolei degli antichi per sostituirvi i propri; perciò m'è paruto bene d'ovviare a sì fatto inconveniente coll'innalzare un altro tempietto, di cui una metà sia sopra e la altra sotto il livello del tempio grande, e a cui si passi dalla sagrestia. Questo tempietto sarà di figura ovale, mostrerà di essere scavato in una rocca, e prenderà bastantissimo lume da una cupola, nella quale saranno aperte alcune finestre. Sarà esso diviso in otto arcate con altrettanti pilastri: dentro a questi archi, e propriamente in alcune cavità fatte a bella posta, come se fossero aperte nel monte, saranno collocate le casse di marmo che dovranno contenerne i cadaveri. Queste casse saranno situate con un certo studiato disordine, tendente però ad allettare piuttosto che ad offender la vista. Or in mezzo di questo tempietto appunto, ove sarà collocata la statua di marmo al naturale di Nostro Signor Gesù Cristo morto, involta in un velo trasparente pur dello stesso marmo, ma fatto con tal perizia che arriva ad ingannare gli occhi de' più accurati osservatori, e rende celebre al mondo il giovine nostro napoletano signor Giuseppe Sammartino, uno de' miei scultori, di cui essa è opera, verranno ad esser situati i detti due lumi eterni, uno al capo e l'altro a' piedi della suddetta statua; e saranno situati sopra due candelabri di marmo di proporzionata altezza, facendo la comparsa di due ceri. I motivi che a far questo mi spingono sono due: il primo, affinché non abbiano i miei lumi l'antico nome di lucerne, ma quello di cande-
de; il secondo, affinché si lascino in libertà gli scettici nelle materie fisiche di poterla passare da banda a banda, dove meglio lor piacerà, con una lesina infocata; e di rendersi interamente persuasi della schiettezza dell'affare, e dell'esclusione di qualunque nascosto inganno. Io, che sono uno di questi scettici (*servatis servandis*), prevedo negli altri tutto quel che potrei io medesimo immaginare, se toccasse a me d'esaminare questa cosa per indagarne la verità. Ma non vorrei però che, appena udita questa notizia, si mettesse taluno in viaggio per assicurarsi co' propri occhi della sincerità delle mie asserzioni, poiché la fabbrica del mentovato tempietto è ancora sul principio, né può terminarsi prima della fine del corrente anno 1753. Or allora saranno in esso collocati nella forma che v'ho divisato le suddette due eterne cande-
de, e sarete voi pienamente da me avvertito della funzione che si farà, alla quale dovranno intervenire molti notai e tutti i cattedratici della nostra Reale Università, affinché servano i primi per rogarne un atto pubblico, e i secondi per esserne testimoni, *ad perpetuam rei memoriam*.

¹³⁸ DI SANGRO 2018, pp. 32-33, 69-74.

A distanza di pochi mesi dall'invio delle lettere, il progetto del Principe è riportato negli stessi termini dall'Origlia Paolino¹³⁹:

E come nello stesso anno 1751¹⁴⁰ un certo napoletano nominato Giuseppe Sammartino, uno de' suoi scultori, offertosi di iscolpire in marmo un Cristo morto secondo un modello in creta lasciato dal Corradini, ch'esser doveva del tutto ricoverto d'un lenzuolo di velo trasparente dello stesso marmo, e il Principe per far pruova dell'abilità del giovine vi aderì, in capo a tre mesi n'ebbe da quello anche un'opera sì fattamente al naturale che reca diletto e insieme ammirazione somma a chiunque la mira. Questa statua egli ha determinato di collocare in mezzo a un tempietto che fa inalzare accanto al tempio sepolcrale di già riferito, in modo che passar vi si possa dalla sagrestia di questo stesso, e che una metà le sia sopra e l'altra sotto il suo livello. Una tal risoluzione egli ha presa per sfuggire un inconveniente che facilmente potrebbe col tempo avvenire; ed è ch'ergendosi nel tempio grande i mausolei de' suoi maggiori e que' delle lor mogli, i quali servir potranno a formare una perfetta genealogia della sua fondazione fino a' di presenti, e non rimanendo perciò alcun sito per suoi discendenti, questi avrebbero potuto torre di leggieri i mausolei degli antichi per sostituirvi i propri. Quindi questo tempietto, che riceverà molto sufficiente lume da una cupola, ove saranno aperte alcune finestre, egli sarà di una figura ovale divisa in sei arcate con altrettanti pilastri; e dentro degli archi, e propriamente in alcune cavità fatte a bella posta, come se aperte fossero in una rocca o monte, si vedranno collocate le casse di marmo che dovranno contenere i cadaveri de' suoi posterì, situate tutte con un certo studiato disordine, in guisa che servirà di allettar più tosto che offendere la vista.

Raimondo non fece in tempo a completare il progetto. La cavea attuale non richiama nemmeno vagamente l'idea del Principe (fig. 93), e in essa hanno trovato posto le «macchine anatomiche» (1763) del sacerdote e medico palermitano Giuseppe Salerno (1728-1792)¹⁴¹. Nelle sue disposizioni testamentarie, tuttavia, Sansevero esprimeva «il giusto e decentissimo desiderio» che il suo erede, il primogenito Vincenzo, facesse «terminare quel sotterraneo tempietto sepolcrale a cui si scende per la parte della sagrestia (sempreché io innanzi di morire non l'avessi già di tutto punto terminato), il faccia, e perfezioni in tutto e per tutto secondo la stessa, stessissima idea e disegno da me conceputane, e dal poco già fatto sufficientemente indicata»¹⁴². Nell'inventario della chiesa e dei beni del palazzo dei Di Sangro, stilato alla morte del Principe nel 1771, è ribadito che la già famosa scultura di Sanmartino «dovrà essere

¹³⁹ ORIGLIA PAOLINO 1754, pp. 367-368.

¹⁴⁰ Si tratta del 1752, come l'autore aveva segnalato giustamente in precedenza.

¹⁴¹ Cfr. NAPPI 2010, pp. 36-37, nn. 68-70; ATTANASIO 2011, pp. 91-96; CIOFFI 2015.

¹⁴² ATTANASIO 2011, pp. 165-166.

situata in mezzo ad un tempietto sotterraneo ovato, che sta dalla parte della sagrestia per ove si scenderà, ma ora vi è appena la fabrica rustica»¹⁴³.

Ciononostante, una disamina delle fonti letterarie e figurative del Settecento e dell'Ottocento induce a credere che il *Cristo velato* non fu mai posto nella cavea, se non per pochi anni dopo il 1858 e prima del 1881. Alla fine degli anni sessanta del Settecento la *Breve nota* riferisce che la scultura era ubicata nella navata della chiesa¹⁴⁴, e la medesima collocazione è riportata nelle guide di Napoli edite o riedite nella seconda metà del XVIII secolo¹⁴⁵. Pure le *Aggiunzioni alle Notizie* di Carlo Celano che Giovan Battista Chiarini pubblicò nel 1858 confermano che la «statua doveva collocarsi in mezzo al sepolcreto sotterraneo, costruito dal principe Raimondo per comune deposito delle ceneri dei discendenti di sua famiglia, ma ciò non fu poi mandato ad effetto per la morte di questo Principe, il cui bell'ingegno e sopraffino gusto seppe in pochi anni ed in un punto solo adunare quanto di più pregiato oprar potevano le arti nei tempi suoi, ed esserne eziandio il più caldo protettore»¹⁴⁶. Gennaro Aspreno Galante, al contrario, è il solo a ricordare, pochi anni dopo, il *Cristo velato* nella cripta¹⁴⁷. Finanche uno sguardo alle rare testimonianze figurative che ritraggono l'interno del monumento nel XIX secolo sembra dare ragione ai referti periegetici. Una seppia su carta di Achille Vianelli (1803-1894), datata alla prima metà dell'Ottocento, raffigura il marmo al centro della navata (fig. 94). Tuttavia, in una stampa della seconda metà dell'Ottocento la statua di Sanmartino non è presente (fig. 96), e sembra difficile credere ch'essa fosse stata collocata a ridosso della porta d'ingresso, e che in tale ubicazione non potesse essere inclusa nella veduta della chiesa¹⁴⁸. Un disegno acquerellato su cartoncino di Consalvo Carelli (1818-1900), datato 1881, e una coeva foto Sommer tornano a documentare il *Cristo velato* nella navata (fig. 95)¹⁴⁹.

¹⁴³ Ivi, p. 152.

¹⁴⁴ Cfr. ivi, p. 59: «Si vede altresì la statua d'un Cristo morto, ricoperto tutto da un velo, la quale, nel suo genere, non ha invidia all'altra già detta della Pudicizia; e questa è opera del signor Giuseppe Sammartino napoletano, il quale, dopo la morte del Corradini, che accadde nell'anno 1752 in casa del Principe, volle far mostra del suo talento, e vi riuscì con applauso comune; benché se ne debba la prima invenzione al suddetto Corradini».

¹⁴⁵ Cfr. in particolare SARNELLI 1772, p. 128, e SIGISMONDO 1788, p. 23. Salvatore Palermo (in CELANO 1792, p. 90) non esplicita la collocazione del capolavoro in cui «il nostro Giuseppe Sanmartino» «ha superato sé stesso», ma è molto probabile ch'esso continuasse a trovarsi nella navata. Nella descrizione della cavea ipogea, l'autore non fa infatti menzione del *Cristo velato*: «Entrati in sagrestia, si scende ad un altro tempietto che è grande quanto la chiesa di sopra: in questo verranno situati i sepolcri per la discendenza del principe Vincenzo, primogenito del principe» (ivi, p. 87).

¹⁴⁶ CELANO 1858, p. 453.

¹⁴⁷ GALANTE 1872, pp. 162-163: «A dritta del monumento di Raimondo è l'altro di Ferdinando di Sangro; a sinistra una saletta mena ad un ipogeo, ove è il famoso Cristo morto avvolto tutto nel sudario, che sembra bagnato, tanto fa trasparire le fattezze del nudo corpo; il Cristo, la coltrice, i guanciali e gli strumenti della Passione son tutti un sol pezzo di marmo. Questo lavoro inapprezzabile è del nostro Sammartino, che non solo superò di molto la Pudicizia del Corradini, ma imitando la Flora Borghese mostrò che, se è impossibile superare il greco scalpello, fu però agevole allo scultor napoletano l'emularlo; pure i detrattori del Sammartino cercano invano difetti in quest'opera, ma il valente artista sarà sempre sicuro del fatto suo, da che il Canova esibì qualunque prezzo per acquistar questo Cristo».

¹⁴⁸ L'ipotesi è in MASUCCI 2016, pp. 114-117.

¹⁴⁹ ATTANASIO 2011, figg. 41-43.

III.2 Preliminari di Resurrezione

Raimondo descrive con precisione il tempietto sepolcrale che avrebbe dovuto ospitare il marmo di Sanmartino e le tombe dei discendenti. Sembra evidente che l'aspetto roccioso della cavea avrebbe dovuto alludere al «sepolcro nuovo» che Giuseppe d'Arimatea aveva fatto scavare per sé nella roccia, e che poi donò per la sepoltura del Salvatore. Di Sangro avrebbe dunque voluto che, coerentemente con la sua funzione, l'intera cripta fosse identificata con la tomba di Cristo¹⁵⁰. Inoltre, le altre caratteristiche dell'ambiente immaginato dal Principe, quali la pianta ovale, la cupola forata e le otto arcate¹⁵¹, inducono a credere ch'egli intendesse rifarsi, seppure in termini più scenografici che filologici, al modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme¹⁵².

In particolare, gli otto pilastri che avrebbero dovuto reggere le arcate della cavea rappresentano tradizionalmente uno dei rimandi più perspicui al prototipo gerosolimitano (fig. 97). In epoca medioevale e moderna, le imitazioni del tempietto della Resurrezione sparse per il mondo cristiano potevano presentare tutti e venti i sostegni dell'edificio, ma più di frequente esse si limitavano a replicarne gli otto pilastri o le dodici colonne. Sia il dodici che l'otto rivestono una speciale simbologia in ambito cristiano, e l'ottavo giorno è da sempre connesso simbolicamente alla resurrezione e alla rigenerazione. Oltre che nel numero dei sostegni, tale significato è spesso alluso, com'è risaputo, dalla forma ottagonale delle repliche della Rotonda dell'Anastasis. Esso acquista un valore viepiù centrale in relazione alla destinazione cimiteriale del tempietto della Cappella Sansevero, in cui la vittoria del Cristo sulla morte avrebbe dovuto auspicare la resurrezione dei corpi sepolti al suo fianco. Pure nella navata della chiesa, a ben vedere, otto sono le arcate che ospitano le tombe dei Di Sangro, e anche questi ultimi defunti recano le loro speranze ultraterrene al cospetto del sacrificio del Figlio rappresentato sull'altare maggiore. È dunque probabile che Raimondo concepisse i due ambienti in modo speculare sia sul piano compositivo che su quello del significato. D'altronde, il tema del *Consepulti* è spesso presente nelle imitazioni del Santo Sepolcro. Esso viene enunciato nelle riflessioni che san Paolo apostolo rivolge ai Romani (6, 3-11):

O non sapete che quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù, siamo stati battezzati nella sua morte? Per mezzo del battesimo siamo dunque stati sepolti insieme a lui nella morte, perché come Cristo fu risuscitato dai morti per mezzo della gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova. Se infatti

¹⁵⁰ Un'interpretazione dell'ambiente in chiave massonica è stata proposta da CIOFFI 1994, pp. 111-113.

¹⁵¹ Come abbiamo visto, ORIGLIA PAOLINO (1754, p. 368) riferisce, contrariamente a Raimondo e in modo quasi certamente erroneo, che la cripta era divisa non in otto, ma in «sei arcate con altrettanti pilastri».

¹⁵² Il Santo Sepolcro e la sua fortuna nell'architettura occidentale è tema dalla bibliografia sconfinata. Anche per il nostro discorso sono stati fondamentali i contributi di KRAUTHEIMER 1935 e 1942 (quest'ultimo riedito con aggiornamenti in KRAUTHEIMER 2008, pp. 98-150). Spunti e riflessioni sono giunti pure dalla lettura, tra gli altri, di OUSTERHOUT 1981; KROESEN 2000; OUSTERHOUT 2003; RÜDIGER 2003; *LE ROTONDE DEL SANTO SEPOLCRO* 2005; *ROTONDE D'ITALIA* 2008; SALVARANI 2008; *JERUSALEM ELSEWHERE* 2014; *VISUAL CONSTRUCTS OF JERUSALEM* 2014.

siamo stati completamente uniti a lui con una morte simile alla sua, lo saremo anche con la sua risurrezione. Sappiamo bene che il nostro uomo vecchio è stato crocifisso con lui, perché fosse distrutto il corpo del peccato, e noi non fossimo più schiavi del peccato. Infatti chi è morto, è ormai libero dal peccato. Ma se siamo morti con Cristo, crediamo che anche vivremo con lui, sapendo che Cristo risuscitato dai morti non muore più; la morte non ha più potere su di lui [...]. Così anche voi consideratevi morti al peccato, ma viventi per Dio, in Cristo Gesù.

Sanmartino era certamente consapevole delle intenzioni del Principe e della forte connotazione simbolica dell'ambiente cui il suo marmo era destinato. Forse anche per questa ragione lo scultore intese rimarcare l'ambiguità di un Cristo tanto espressivo, che nella posa irrequieta sembra già animato dai primi fremiti del risveglio (figg. 98-101). Nella tradizione iconografica è possibile ritrovare raffigurazioni in cui il Deposito sperimenta i preliminari della Resurrezione¹⁵³, e non è da escludere che la statua commissionata da Sansevero volesse farvi equivocamente riferimento.

Anche i due «lumi eterni» che Raimondo avrebbe voluto collocare alle estremità del *Cristo velato*, e che avrebbero dovuto contenere l'eccezionale materia infiammabile da lui ritrovata, sono del tutto coerenti con l'intento di ricostruire l'ambiente della tomba di Cristo. Le lampade del Santo Sepolcro, il cui olio veniva prelevato dai pellegrini e riportato in patria come una reliquia, partecipano da sempre dell'immaginazione dei *loci sanctissimi*, e hanno ancor oggi un ruolo protagonista nell'antica cerimonia del fuoco nuovo, che i greci ortodossi celebrano a Gerusalemme il Sabato Santo. Non è necessario rimarcare, infine, il legame simbolico tra la Resurrezione e la natura 'perpetua' del lume riscoperto dal Principe.

III.3 Anastasi

Il capolavoro di Sanmartino è stato spesso associato a due importanti precedenti: il *Cristo morto* in marmo che Matteo Bottigliero (1680-1757) scolpì su disegno di Francesco Solimena nel 1722 per la cripta del Duomo di Capua e la scultura lignea del medesimo soggetto che Carmine Lantriceni realizzò nel 1728 per la congrega dei Turchini a Procida (figg. 102-103)¹⁵⁴. Gli studi hanno discusso ampiamente le caratteristiche di stile e d'iconografia che uniscono e insieme differenziano questi tre capisaldi della plastica barocca meridionale. Qui importa richiamare l'attenzione sul contesto d'origine del *Deposito* di Bottigliero. Secondo la testimonianza dello storico Francesco Granata (1701-1771), fra il 1719 e il

¹⁵³ Per un'acuta apertura sul tema si veda SARACINO 2012, pp. 23-48.

¹⁵⁴ Sul *Cristo morto* di Lantriceni cfr. DE MIERI 2017; sul marmo di Bottigliero si veda D'ANGELO 2018, pp. 186-191, n. B2.

1724 l'arcivescovo Nicola Caracciolo intraprese radicali lavori di trasformazione della Cattedrale capuana, in occasione dei quali fece collocare nella cripta dell'edificio «la forma del Santo Sepolcro della stessa proporzione e misura che oggi si vede in Gerusalemme, e nel medesimo si osserva la statua di marmo che rappresenta Gesù Cristo morto, opera assai stimata del scultore napoletano Bottigliero»¹⁵⁵. Diversamente da Di Sangro, Caracciolo commissionò una replica strettamente filologica, di recente smantellata, dell'Edicola gerosolimitana (figg. 104-106). Per il marmo di Sanmartino, dunque, il *Cristo morto* di Bottigliero poté rappresentare un precedente non soltanto sul piano stilistico e tipologico. Possiamo ora affermare, infatti, che entrambe le sculture erano state commissionate per un ambiente che intendeva riproporre il modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, anche se in termini differenti e in accordo a una tradizione divenuta assai rara nel Meridione.

La natura scenografica della cavea della Cappella Sansevero, con le finte rocce in evidenza e le tombe dei discendenti che avrebbero dovuto disporsi nelle arcate «con un certo studiato disordine», spinge a chiedersi se anche la genesi di quest'invenzione non sia da connettere alla cultura effimera del barocco romano. Ne darebbe conferma un progetto che Andrea Pozzo inserì nella sezione del suo trattato dedicata agli edifici a pianta centrale¹⁵⁶: un «teatro di tempio» che richiama il tempietto dell'Anastasis di Gerusalemme¹⁵⁷, e che servì con ogni probabilità per l'allestimento di un Santo Sepolcro per le Quarantore (fig. 107). L'architettura comprende uno spazio circolare sormontato da una cupola forata da dodici finestre ovali e sorretta da un colonnato architravato, che al contempo sostiene la volta di un ambulacro anulare circondato da deambulatorio. La lacerazione scenografica del settore anteriore della rotonda, introdotta dall'addossamento delle due semicolonne, è un rimando esplicito al tempio dell'Anastasis, anch'esso smozzato da un grande arco di congiunzione sorretto da una coppia di pilastri tondi, che interrompe il colonnato anulare e collega lo spazio della Rotonda a quello della basilica antistante. Il «teatro di tempio» sembra ispirarsi a modelli ormai classici della tradizione occidentale, quali Santo Stefano Rotondo al Celio e il mausoleo di Santa Costanza, anche se l'impronta paleocristiana viene riletta da Pozzo alla luce di una spettacolarità tutta barocca.

Del resto, alcune delle invenzioni architettoniche più felici del gesuita riguardano giustappunto la spazialità centrale. Il progetto, rimasto incompiuto, che Andrea dedicò a San Tommaso di Canterbury, la chiesa del Collegio Inglese a Roma, interpreta in modo originale gli studi sulla pianta ovale della tradizione del barocco romano, condotti specialmente da Carlo Fontana, Francesco Borromini (1599-1667) e Gian Lorenzo Bernini. Il modello di Sant'Andrea al Quirinale, ad esempio, sembra qui rie-

¹⁵⁵ GRANATA 1766, pp. 53-54.

¹⁵⁶ POZZO 1693-1700, II, 1700, figura 43.

¹⁵⁷ Richard Bösel, in *MIRABILI DISINGANNI* 2010, pp. 271-283: in particolare pp. 273, 282-283 n. 14.12.

cheggiato in particolare dallo schema dell'ovato trasversale che s'unisce a un corpo longitudinale ad aula scandito da colonne libere.

Alla matrice effimera della cultura tardo-barocca di Sansevero è possibile ricondurre, del resto, finanche gli spettacolari orologi che il Principe progettò. Essi rivelano sorprendenti affinità con le soluzioni che il committente adottò nella decorazione del tempio di famiglia. Al cortile del palazzo di San Domenico Maggiore era destinato un «grande orivolo» che segnava «non solamente l'ore, e di esse i quarti, ma i minuti, i giorni della settimana e quelli del mese, di cui pur indica il proprio nome, e le differenti fasi della luna»¹⁵⁸. Il congegno aveva una testa di dragone come pendolo, campane che intonavano minuetti e personificazioni delle quattro stagioni. Ma sul ponte che collegava il palazzo alla cappella, e che sarebbe crollato alla fine dell'Ottocento, Raimondo fece costruire un secondo e più complesso orologio¹⁵⁹. Esso era costituito da una «ben architettata e naturalissima grotta», che avrebbe dovuto ospitare «la macchina» e i «due quadranti»¹⁶⁰, al di sopra della quale l'ebanista Nicola Raimo realizzò, sotto la direzione di Giovanni Galli Bibiena (1693-1777), un tempietto rotondo di otto colonne, nel quale era collocato un *carillon* di ventisei campane, «che presentemente suona qualunque aria scritta»¹⁶¹. I lavori alla struttura del ponte e alla costruzione dell'orologio avvennero tra il 1757 e il 1760, e coinvolsero un numero considerevole di maestranze, d'origine soprattutto straniera¹⁶². È possibile concludere che i modelli figurativi cui il Principe faceva ricorso potevano essere impiegati per progetti di natura assai diversa, e le ragioni della spettacolarità dovevano non di rado prevalere sulla coerenza dei contesti e dei significati.

¹⁵⁸ DI SANGRO 2014, p. 178.

¹⁵⁹ DE SANGRO 1991, pp. 88-89.

¹⁶⁰ L'orologio è descritto in modo dettagliato nella *Breve nota*, per cui cfr. ATTANASIO 2011, p. 60. Esso dovette essere dunque completato, ma sin dalla fine del Settecento è probabile che l'intera struttura venisse abbattuta per problemi statici (RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 214).

¹⁶¹ Ivi, p. 60. Sull'incarico a Raimo si veda pure CHARTULAE DESANGLANE 2006, pp. 41-43.

¹⁶² Cfr. NAPPI 2010, pp. 53-54, 78-81 nn. 242-260, e Appendice, n. 2.

IV. Il teatro del mondo

IV.1 Aprire Ripa

Nel 1927 Émile Mâle notava come si fosse già «cercato invano di dare un nome» agli «enigmi pietrificati» della Cappella Sansevero. Eppure, per rispondere a quel quesito sarebbe bastato «aprire il libro del Ripa»¹⁶³. Non a caso nel 1764 Raimondo di Sangro finanziò un'importante riedizione dell'*Iconologia* in cinque volumi (fig. 108)¹⁶⁴. Per questa ragione il suo curatore, l'abate perugino Cesare Orlandi, dedicò l'opera al Principe con un'epistola encomiastica¹⁶⁵, e ne riportò il nome in bella mostra nel frontespizio. A distanza di quasi un secolo, non possiamo affermare di aver fatto molti passi avanti rispetto alla fulminante intuizione di Mâle. Non conosciamo nulla, infatti, dei rapporti che certamente intercorsero fra Sansevero e Orlandi, né ancor oggi gli studi disangriani paiono davvero consapevoli del valore cruciale che il libro di Ripa assume nel programma decorativo del monumento¹⁶⁶.

Anche la passione di Raimondo verso emblemi, imprese ed epitaffi è riconducibile alla formazione ch'egli ricevè presso i gesuiti¹⁶⁷. Nell'inventario dei suoi libri tale interesse è testimoniato viepiù da altri celebri trattati, quali *I ieroglifici ovvero Commentarii delle occulte significazioni degl'Egittij* di Pierio Valeriano, stampati a Venezia nel 1625¹⁶⁸; le *Immagini delli dèi degl'antichi* di Vincenzo Cartari, pubblicate a Venezia nel 1647¹⁶⁹; e le *Symbolorum et emblematum... centuriae* di Joachim Camerarius, date alla luce per la prima volta tra il 1593 e il 1604, e di cui il Principe possedeva un'edizione, non ancora identificata, stampata anch'essa a Venezia nel 1690¹⁷⁰. La lettura di questi testi contribuì senza dubbio ad arricchire l'immaginario emblematico di Raimondo. Nondimeno, lo studio dei mausolei allegorici della Cappella

¹⁶³ Il brano è stato pubblicato per la prima volta in francese da MÂLE 1927, p. 128; per la traduzione italiana cfr. MÂLE 1984, p. 355: «Ma è Napoli che ci offre l'esempio più interessante del favore incontrato dal libro del Ripa. Dal 1755 al 1766 i Sangro decorarono con figure allegoriche la Cappella di San Severo, che accoglieva da oltre centocinquanta anni le tombe della loro famiglia. Tali statue sono celebri per la loro bizzarria e si è cercato invano di dare un nome a quegli enigmi pietrificati. Eppure è estremamente semplice: basta aprire il libro di Ripa. Chi è quel vegliardo che tiene in una mano una lampada e nell'altra una frusta? È lo Zelo religioso, che illumina gli ignoranti e fustiga gli incorreggibili. Chi è quella donna attempata che, con una sferza in mano, istruisce un giovinetto? È l'Educazione, che Ripa ci mostra con il volto che il Medioevo ha dato alla Grammatica. Che virtù rappresenta quella donna che ha in una mano una cornucopia e nell'altra un compasso? È la Liberalità, che dona, ma sa misurare i suoi doni. Perché il Pudore è rappresentato con un velo sul viso? Perché Ripa ha stabilito così e ne ha enunciato le numerose ragioni tratte dall'antichità pagana e cristiana. Di tutte queste allegorie la più famosa è quella del Disinganno: un uomo, avvolto in una rete, le cui larghe maglie sono un capolavoro di mestiere, cerca di liberarsi con l'aiuto di un angelo. Non si trova in Ripa l'allegoria del Disinganno, dell'«uomo ingannato dall'errore», ma troveremo quella dell'Inganno, della Frode. Ora l'Inganno è rappresentato con una rete nella mano: è in questa rete, di cui tenta di rompere le maglie, che l'artista, ingegnoso quanto la sua guida, ha avvolto il suo Disinganno».

¹⁶⁴ RIPA 1764-1767.

¹⁶⁵ Ivi, I, 1764, pp. III-VIII; ora ripubblicata in RAIMONDO DI SANGRO 2020, pp. 316-317.

¹⁶⁶ Una recente apertura sul tema si deve tuttavia a PANFILI 2015.

¹⁶⁷ All'importanza di tali aspetti nella formazione gesuitica ha fatto riferimento da ultimo HORN 2019, pp. 27, 49, nota 58.

¹⁶⁸ RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 325.

¹⁶⁹ Ivi, p. 380.

¹⁷⁰ Ivi, p. 382.

induce a riconoscere con sicurezza nell'*Iconologia* di Ripa la fonte principale delle idee di Sansevero¹⁷¹. Non di rado Di Sangro si attenne scrupolosamente al dettato dell'erudito perugino e alle integrazioni proposte nella riedizione di Orlandi. In altri casi, invece, egli fuse in maniera eclettica motivi provenienti da differenti «immagini» di quell'incomparabile repertorio.

Quest'ultima circostanza è rappresentata in modo esemplare dal *Disinganno*, che Queirolo portò a termine nel 1754 (figg. 4, 109-111). Origlia riferisce che la scultura fu «tutta d'invenzione del Principe, e nel suo genere totalmente nuova»¹⁷². In realtà, sappiamo che per alludere alla conversione morale e religiosa dello sciagurato padre Antonio il Principe trasse spunto da due diverse iconografie illustrate da Ripa: l'*Inganno* gli fornì il motivo della figura intrappolata nella virtuosistica rete di pescatore, mentre l'*Intelletto* rivive nel giovane alato, «il quale con una mano» «ajuta» l'uomo «a disvilupparsi, e coll'altra in cui tiene un scettro gli addita questo basso mondo, ch'è stato per l'innanzi il suo ingannatore»¹⁷³. Nell'edizione settecentesca Orlandi incluse significativamente per la prima volta la descrizione del *Disinganno*. Per l'abate perugino l'uomo disingannato è riuscito a squarciare il velo dagli occhi e, grazie all'intelletto, ha riconosciuto che «tutte le apparenze del mondo sono fallaci», e che il mondo stesso è per noi solo «un luogo di pellegrinaggio, nel quale tra i sudori e fra i travagli purificar dobbiamo le opere nostre, che rendanci cari agli di Lui, che è il solo dator di ogni bene»¹⁷⁴.

Nel basamento del gruppo allegorico Sansevero richiese la raffigurazione di *Cristo che guarisce il cieco nato*, un rilievo attribuito da Rosanna Cioffi a Giuseppe Sanmartino (fig. 112)¹⁷⁵. L'inventario della biblioteca di Raimondo e la sua produzione letteraria rivelano ch'egli nutrì un interesse speciale per l'esegesi delle Sacre Scritture. Nella *Lettera apologetica* il Principe si servì del maggiore esegeta biblico nella storia della Compagnia di Gesù, il fiammingo Cornelio a Lapide (Cornelis Cornelissen van den Steen, 1567-1637), i cui *Commentarii* furono senza dubbio alla base del sapere storico-religioso che Raimondo apprese al Seminario Romano¹⁷⁶. In continuità con la tradizione patristica, nell'episodio raccontato da Giovanni (9, 1-41) Cornelio legge la superbia del peccato originale, rappresentata dalla cecità congenita dell'umanità e redenta dall'umiltà della saliva e del fango con cui Cristo restituisce la vista al cieco nato¹⁷⁷. Il rimando al battesimo che lava la colpa primigenia si fa ancor più esplicito nell'invito che il Salvatore rivolge all'uomo: «va' a lavarti nella piscina di Siloe». Nella scelta dell'iconografia del rilievo Raimondo volle alludere evi-

¹⁷¹ PANFILI 2015.

¹⁷² ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 366.

¹⁷³ Ivi, p. 367. Nella prima edizione di RIPA (1593) l'Inganno e l'Intelletto sono descritti alle pp. 134 e 141-142.

¹⁷⁴ RIPA 1764-1767, II, 1765, p. 234.

¹⁷⁵ Cfr. CIOFFI 1994, pp. 48-54, che ne fornisce una lettura in chiave massonica.

¹⁷⁶ L'autore della *Lettera apologetica* ricorre a Cornelio a Lapide in riferimento al dibattito sull'interpretazione del segno di Caino: DI SANGRO 2014, p. 123.

¹⁷⁷ LAPIDE 1639, pp. 389-398.

dentemente all'esperienza di vita del padre Antonio, consumata nelle passioni mondane e provvidenzialmente illuminata dall'incontro col Signore: «ut qui non vident videant».

IV.2 *Filum Christi*

L'interpretazione del *Disinganno* alla luce del testo di Ripa è a mio avviso decisiva per la comprensione del significato di altri aspetti nodali del programma iconografico ideato da Sansevero. All'accidentato percorso del fedele nel mondo, lastricato di apparenze illusorie che deviano l'anima dalla verità e la conducono al peccato, può alludere infatti anche il disegno labirintico che il Principe e Celebrano concepirono per il pavimento della Cappella (fig. 115). Raimondo non fece a tempo a vedere conclusa la realizzazione della sua invenzione, che nel testamento definisce «difficile ed intralciata»¹⁷⁸. Un grave crollo che nel 1889 interessò la chiesa e il palazzo dei Di Sangro comportò la sostituzione delle lastre originali con l'attuale pavimentazione in cotto. Tuttavia, la quantità dei frammenti superstiti e le testimonianze figurative ottocentesche (fig. 96) lasciano credere che il pavimento labirintico fosse stato in gran parte compiuto.

Soltanto di recente è stata identificata la vera fonte cui Sansevero si rifece per il disegno a svastiche e a quadrati concentrici¹⁷⁹. Il 10 marzo 1754 era stato ritrovato nell'atrio della Villa dei Papiri di Ercolano un intonaco dipinto con un fregio a meandro identico al motivo che Raimondo e Celebrano idearono (fig. 113). Il frammento, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, è riprodotto in un'incisione di Carlo Orazi nel terzo tomo delle *Antichità di Ercolano esposte*, pubblicate a Napoli a partire dal 1757 e ricordate nell'inventario dei libri del Principe (fig. 114)¹⁸⁰. Del resto, Raimondo fu coinvolto in prima persona nella riscoperta della città vesuviana, dal momento che in uno dei suoi esperimenti, dall'esito infelice, egli provò a srotolare trattandoli con il mercurio i papiri ritrovati¹⁸¹.

È risaputo che sin dalla tradizione classica i labirinti, cui spesso rimanda il motivo a meandro, rappresentano metaforicamente le difficoltà e i rischi dell'esperienza mondana¹⁸². Il percorso che vi si intraprende ha solitamente un esito palingenetico, e lo stretto legame con la morte e con la rinascita ne ha spesso fatto evidenziare il valore iniziatico ed esoterico. Già nell'Alto Medioevo prese avvio la cristianizzazione di tale simbolo classico, e il labirinto, pur continuando a incarnare le insidie della vita

¹⁷⁸ ATTANASIO 2011, p. 165.

¹⁷⁹ Cfr. F. Masucci, in *INOSTRI OMAGGI* 2010, pp. 37-40.

¹⁸⁰ *LE ANTICHITÀ DI ERCOLANO 1757-1792*, III, 1762, p. 37; *RAIMONDO DI SANGRO* 2020, p. 320.

¹⁸¹ *INOSTRI OMAGGI* 2010, p. 38.

¹⁸² Nella sterminata bibliografia sui labirinti si è tenuto particolarmente conto di KERN 1981; KERÉNYI 1983; SANTARCANGELI 1984; WRIGHT 2001; MASSOLA, VANNI 2002; e CONNOLLY 2005.

terrena, ha finito per significare il cammino penitenziale dell'anima nel raggiungimento della salvezza. Dai Padri della Chiesa a Erasmo da Rotterdam, la rilettura in chiave cristiana del mito pagano è giunta a identificare in Cristo l'eroe greco Teseo che sconfigge il Minotauro-Lucifero. Il penitente ha la possibilità di uscire dal labirinto solo seguendo il 'filo' della sua fede e della sua virtù. In diverse chiese italiane medievali furono raffigurati labirinti con iscrizioni allusive al peccato originale e ai facili errori dell'esperienza dell'uomo nel mondo. Nelle grandi cattedrali gotiche transalpine, da Reims a Chartres, da Sens ad Arras, i labirinti pavimentali erano il più delle volte percorribili (fig. 116). Secondo testimonianze tarde, essi avevano finanche la funzione di sostituire il pellegrinaggio in Terra Santa. Non sappiamo se a Raimondo fossero noti questi «Cammini di Gerusalemme», e in quale misura essi avrebbero potuto ispirarlo; ma è certamente significativo accostare la scelta del labirinto ai molteplici rimandi alla topografia gerosolimitana di cui è intessuto il programma iconografico della Cappella Sansevero.

Anche nella trattatistica barocca il labirinto compare di frequente in rapporto al *caos* dell'esistenza. Nei *Discorsi morali*, pubblicati a Venezia nel 1627, Agostino Mascardi avverte come nel percorso accidentato e ingannevole della vita terrena sia necessario rintracciare il filo ordinatore che collega i fenomeni naturali. E Bacone stesso, introducendo l'*Instauratio Magna*, scrive che «l'edificio di quest'universo appare nella sua struttura come un labirinto all'intelletto umano che lo contempla: e sembra tutto occupato da vie ambigue, da somiglianze ingannevoli di segni e di cose, dai giri contorti e dai nodi intricati delle nature»; e che «ci occorre un filo conduttore per guidare i nostri passi, e tracciare la via fin dalle prime percezioni dei sensi»¹⁸³.

Molto plausibilmente il Principe ebbe modo di conoscere la complessa tradizione di significato dei labirinti ancora una volta tramite la cultura gesuitica. In una delle sue ultime imprese editoriali, intitolata *Turris Babel, sive Archontologia* e stampata ad Amsterdam nel 1679, Kircher ricostruisce sulla base delle fonti e per mezzo di splendide calcografie alcuni dei più importanti labirinti del mondo antico (figg. 117-118)¹⁸⁴. Il grande erudito germanico fa riferimento anche al fatto che tale simbolo rappresenta i pericoli della sensualità, e specialmente i vizi maggiormente radicati nell'animo umano, quali la lussuria e l'avidità di ricchezza. Anche per Kircher è unicamente nella rettitudine morale che il fedele ritrova il filo di Arianna che lo conduce al di fuori del labirinto. Tale condizione era stata tradotta figurativamente nel trattato sui *Pia desideria* del gesuita belga Herman Hugo, che fu stampato ad Anversa nel 1624, e che vantò una straordinaria fortuna editoriale. Hugo aveva studiato a Lovanio con Cornelio a Lapide, e insegnò nei collegi gesuitici di Anversa e Bruxelles. Il suo testo, corredato da quarantotto tavole incise da Boëtius Bolswert (1580 circa - 1633), è diviso in tre parti, dedicate rispettivamente ai *Gemitus animae poenitentis*, ai *Vota animae sanctae* e ai *Suspiria animae amantis*. Esse illustrano il pellegrinaggio terreno e le

¹⁸³ Entrambi i passi sono stati discussi in riferimento alla cultura barocca da BATTISTINI 2004, in particolare pp. 32-34.

¹⁸⁴ KIRCHER 1679, in particolare pp. 73-87.

tre vie per aspirare alla salvezza: la purificazione, l'illuminazione e l'unione. Una delle tavole più note del trattato raffigura un pellegrino che sta per raggiungere la Gerusalemme celeste guidato dal filo che un angelo gli ha offerto nel bel mezzo del percorso labirintico della vita (fig. 119)¹⁸⁵.

IV.3 Inganni di verità

Il fedele che percorre la navata del tempio dei Di Sangro può dunque riconoscersi nell'anima penitente che attraversa l'ingannevole labirinto dell'esperienza terrena. In tal modo, anche lo stile illusionistico cui Raimondo volle improntare il programma decorativo della Cappella acquisterebbe un significato più profondo. Sopra la porta d'ingresso Cecco di Sangro, comandante agli ordini di Filippo II, irrompe a sorpresa dalla sua tomba, e l'episodio ricorda la vittoria ch'egli ottenne nel 1597 ad Amiens dopo aver ingannato i nemici con la falsa apparenza della sua morte (fig. 120). Il virtuosismo della *Pudicizia*, del *Disinganno* e del *Cristo velato* tende a confondere lo spettatore sul vero confine tra la finzione artistica e la realtà (figg. 121-123)¹⁸⁶. E a tale scopo mirano pure il teatro barocco che Sansevero aveva perennemente inscenato sull'altar maggiore e gli inganni ottici delle quadrature dipinte da Francesco Maria Russo nella volta della navata e nel coretto alla sinistra dell'altar maggiore. Dalla *Lettera apologetica*, pubblicata alla metà del secolo, ricaviamo che Raimondo si cimentava da tempo nella realizzazione di quadri di lana con finti veli che ingannavano gli osservatori¹⁸⁷. Il suo interesse per l'illusionismo artistico poté dunque essere non la conseguenza, ma la causa del coinvolgimento di Corradini nel progetto della Cappella Sansevero.

La *Gloria del Paradiso* (o *Paradiso dei Di Sangro*) e la finta cupola affrescate da Russo alla fine degli anni quaranta del Settecento rievocano in modo inequivocabile l'impresa decorativa che Pozzo condusse in Sant'Ignazio a Roma (figg. 124-127). Pur rifacendosi verosimilmente alle tavole del trattato pubblicato dal gesuita, il pittore e scenografo napoletano non replicò la prospettiva lineare concepita da Andrea nell'affresco della volta con l'*Allegoria dell'opera missionaria della Compagnia di Gesù*, conclusa nel 1694, né

¹⁸⁵ HUGO 1624, p. 134, tav. 17. Sui *Pia desideria* e sul loro autore si vedano almeno BLACK 1999 e DIMLER 2003.

¹⁸⁶ Una rilettura delle tre opere in rapporto alla rappresentazione illusionistica del velo nella scultura barocca si deve a DECKERS 2010, pp. 257-313.

¹⁸⁷ Cfr. DI SANGRO 2014, pp. 180-181: «Degno sopra ogni altra cosa da lui ritrovata è lo scherzo di sua propria mano formato in un quadro lavorato di lana alla sua maniera rappresentante una divota immagine di Nostra Donna, nella sua maggior parte ricoperta da sottilissimo velo; il quale, quantunque finto sia, e con la divisata immagine insieme formato, pure ad ingannare arriva anche i più ben avvisati risguardanti, parendo loro da quella distinto e soprapposto; ed io posso in buona fede renderne indubitata testimonianza a' leggitori; conciossiaché finora non havvi persona, che o professi o no l'arte del dipingere, che caduta non sia nel divisato inganno, non potendosi nel vederlo rattenersi dall'impeto naturale di muoversi a sollevarlo, o almeno dal sentirsi sul punto di farlo; ed ecco rinnovati fra noi gli antichi famosi vanti di Zeusi e di Parrasio, de' quali, per anni ancor non istanca, lieta fama risuona: non senza giustizia, pertanto, la mentovata sacra immagine è stata dalla Maestà del re nostro signore accettata, e nella sua propria Reale Stanza allogata». Sulle invenzioni illusionistiche del Principe si vedano pure la *Breve nota* (in ATTANASIO 2011, in particolare p. 62) e ORIGLIA PAOLINO 1754, p. 348.

tantomeno la tecnica anamorfica con cui quest'ultimo aveva realizzato la celebre tela con la finta cupola¹⁸⁸. Fu forse anche a causa di questa sostanziale infedeltà al modello romano che il risultato raggiunto da Russo non dovette entusiasmare Raimondo, il quale nel suo testamento invogliò gli eredi a rifare la decorazione del soffitto, purché l'artista scelto fosse stato di chiara fama e l'iconografia dell'opera non avesse subito cambiamenti¹⁸⁹.

Con ogni probabilità il Principe non voleva imitare le invenzioni di Pozzo unicamente per la sconfinata abilità della loro tecnica esecutiva. Nel suo trattato sulla prospettiva Andrea raccomanda infatti di «tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio, che è la gloria divina»¹⁹⁰. Il punto stabile di osservazione previsto da Pozzo rappresenta la *medietas* che consente al cristiano virtuoso di superare l'inganno visivo e decifrare le mistificazioni della realtà. L'illusionismo prospettico, di cui l'anamorfoso rappresenta la conseguenza estrema e paradossale, costituisce dunque un mezzo simbolico assai efficace per rivelare allo spettatore, e dunque al fedele, il disordine del mondo e per metterlo in guardia dalla vanità delle illusioni terrene¹⁹¹. La capacità di distinguere il vero dal falso, il permanente dall'effimero e perciò il bene dal male è un aspetto fondamentale del discernimento ignaziano praticato negli *Esercizi spirituali*.

Nel suo celebre *Cannocchiale aristotelico*, dato alle stampe a Torino per la prima volta nel 1654 e riedito in forma definitiva nel 1670, il gesuita Emanuele Tesauro attribuisce particolare importanza alla metafora della decezione: riconoscere i «simulacri delle cose» implica una virtù il cui impiego genera piacere dell'intelletto e allegrezza ignaziana¹⁹². Tesauro conferisce un valore tutto positivo alla «urbana» fallacia che «scherzevolmente» «imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia come per un *velo*»¹⁹³: un «concetto» significativo per la Cappella Sansevero e per gli esperimenti figurativi con i medesimi veli che, come abbiamo detto, Raimondo stesso era solito praticare. A Roma, pochi anni prima, Sforza Pallavicino, un altro grande gesuita che fu molto legato a Bernini (fig. 128), rifletteva sul rapporto tra imitazione artistica e verosimiglianza in termini non distanti dal nucleo ideologico del programma decorativo commissionato da Di Sangro: «Ogni professor d'arte imitatrice tanto è più lodevole quanto più inganna; avvengaché quell'inganno stesso, poi conosciuto, generando nuova ammirazione, divien maestro di ve-

¹⁸⁸ CIOFFI 1994, pp. 65-68.

¹⁸⁹ ATTANASIO 2011, p. 165.

¹⁹⁰ POZZO 1693-1700, I, 1693, nella dedica «al lettore studioso di prospettiva».

¹⁹¹ Sull'argomento resta ancora fondamentale BALTRUŠAITIS 1984; per una rassegna degli studi più recenti sul significato dell'anamorfoso e dell'illusionismo nella Roma barocca cfr. ROMA ANAMORFICA 2019.

¹⁹² TESAURO 1670, p. 26: «Hora io vengo alle mute argutie de' corpi figurati, le quali per due ragioni accennate dal nostro autore avanzano di vaghezza le antecedenti. Prima, per la pittura, la quale trahendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose, per virtù della imitation materiale genera nell'intelletto un piacevole inganno et una ingannevole meraviglia: facendoci a credere che il finto sia il vero». La metafora della «decectione» è invece trattata ivi, pp. 460-481. Tesauro lasciò la Compagnia di Gesù nel giugno del 1635: per un suo aggiornato profilo biografico e intellettuale cfr. BISI 2019.

¹⁹³ TESAURO 1670, p. 494.

rità»¹⁹⁴. Per il cardinale romano ogni rappresentazione della realtà è infedele e insidiosa: l'illusionismo figurativo può essere dunque incoraggiato soltanto per l'arte di ispirazione religiosa, nella quale l'inganno dei sensi diviene un mezzo per giungere a Dio. Pallavicino espresse in modo sistematico la sua teoria artistica nel *Trattato dello stile e del dialogo*, pubblicato a Roma nel 1662. Tuttavia, possiamo ritrovare riflessioni analoghe in altre opere del gesuita, ed è significativo che il Principe di Sansevero custodiva il capolavoro storiografico di Sforza, quell'*Istoria del Concilio di Trento* edita a Roma tra il 1656 e il 1657 in risposta alle 'eresie' di Paolo Sarpi¹⁹⁵.

La valenza moraleggiante dell'illusionismo figurativo barocco è testimoniata esemplarmente anche dalla *Prospettiva* che Francesco Borromini e l'agostiniano Giovanni Maria da Bitonto idearono alla metà del Seicento nel giardino del palazzo del cardinale Bernardino Spada (fig. 129). Lo spettatore che attraversava il colonnato illusionistico veniva ammonito sui sensi ingannevoli e sull'illusorietà delle grandezze umane da un epigramma latino che Bernardino stesso aveva composto: l'«*artis opus mirae*» commissionato all'architetto ticinese aveva infatti lo scopo di rivelare la «*mundi fallentis imago*». Spada era rimasto impressionato da un allestimento per le Quarantore che il medesimo Borromini aveva realizzato nella Cappella Paolina in Vaticano. La passione del cardinale per la pittura quadraturistica risaliva al suo soggiorno a Bologna come legato pontificio, come sta a dimostrare la decorazione illusionistica che nel 1635 egli ordinò per la sala grande del suo palazzo capitolino al bolognese Agostino Mitelli (1609-1660) e al comasco Angelo Michele Colonna (1604-1687). A Roma, poi, Spada ebbe modo di approfondire il suo interesse per l'ottica e per la prospettiva con la frequentazione di Athanasius Kircher e soprattutto dell'ambiente culturale che gravitava attorno al convento dei Minimi alla Trinità dei Monti, all'epoca animato dalle ricerche di Jean-François Nicéron e di Emmanuel Maignan¹⁹⁶.

In una chiave interpretativa non differente è stata letta di recente anche la decorazione del già ricordato *Corridoio di sant'Ignazio* (fig. 130). In tale ambiente, che Raimondo doveva ben conoscere, Andrea Pozzo rappresentò ad affresco gli episodi di santità della vita di Ignazio secondo la prospettiva lineare, mentre si servì dell'anamorfosi per l'apparato illusionistico, che al contrario esemplifica l'illusorietà e la corruzione del mondo sensibile¹⁹⁷. Quasi al centro del pavimento è visibile tutt'oggi un disco di marmo con l'esatto punto di osservazione che permette di decifrare l'inganno visivo. Anche nel mezzo della

¹⁹⁴ PALLAVICINO 1662, p. 154, riletto nel suo autentico contesto critico da MONTANARI 1997, p. 63. Sul contributo di Pallavicino come teorico dell'arte e sulle relazioni culturali con Bernini cfr. anche DELBEKE 2012; per un profilo biografico aggiornato del gesuita si veda FAVINO 2014.

¹⁹⁵ Cfr. RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 323; sul coinvolgimento di Pietro da Cortona nella realizzazione del frontespizio della traduzione latina dell'opera, pubblicata postuma da Plantin-Moretus ad Anversa nel 1670, si veda MONTANARI 1996.

¹⁹⁶ L'epigramma di Spada è trascritto e tradotto da NEPPI 1975, p. 280, n. 37. Per il significato della *Prospettiva* borrominiana in rapporto agli interessi culturali del cardinale si vedano, tra gli altri: ivi, pp. 175-182; NEPPI 1983; e TABARRINI 2008, in particolare pp. 11-18. Sulla vicenda costruttiva del Palazzo e della sua *Galleria* si rimanda invece, anche per la bibliografia precedente, a PORTOGHESI 2019, pp. 240-243.

¹⁹⁷ Si veda la lettura di SALVIUCCI INSOLERA 2014, pp. 143-151, condivisa da HORN 2019, pp. 301-309.

navata della chiesa di Sant'Ignazio si trovava un tempo un'indicazione simile, corredata dall'iscrizione «Hoc medio virtus sic miracula pandit. Ars melius medium sic tenet illa suum»¹⁹⁸. Essa trae ispirazione dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele, per cui la virtù è il giusto mezzo tra eccesso e difetto. Del resto, gli studi hanno evidenziato a più riprese l'importanza che per l'arte di Pozzo ebbe la filosofia dello Stagirita¹⁹⁹, la quale al tempo del soggiorno romano di Sansevero era ancora saldamente al centro della produzione culturale e dei programmi d'insegnamento dei gesuiti.

Il cristiano che attraversa il labirinto della Cappella Sansevero è insidiato dalle illusioni del mondo, ma durante il suo cammino, nel quale «è necessario l'affaticarsi nelle morali virtù» celebrate nei sepolcri tutt'intorno, egli sarà in grado di raggiungere «la vera unica felicità», che «ritrovasi soltanto nella contemplazione del Sommo Bene»²⁰⁰. Al Calvario della *Pietà* e alle basi di alcune Virtù raffigurate nei sepolcri allegorici è non a caso associata «la fissità imperturbabile della rupe», cui prova ad aggrapparsi «l'uomo sbalottato dalle continue tempeste in mezzo ai marosi dell'esistere»²⁰¹. Alla fine del percorso labirintico il fedele incontra il Sacrificio di Cristo raffigurato nella pala dell'altar maggiore: sarà infatti la fede nell'evento fondativo della salvezza cristiana a far guadagnare al virtuoso la visione beatifica, cui già assistono nella volta i santi della famiglia Di Sangro affrescati nei medaglioni (fig. 124).

¹⁹⁸ «In questo mezzo, è così che la virtù manifesta una forza miracolosa. È così che quell'arte raggiunge il proprio mezzo»: SALVIUCCI INSOLERA 2014, p. 148.

¹⁹⁹ Cfr. in particolare KERBER 1996.

²⁰⁰ Si veda ancora la descrizione del Disinganno in RIPA 1764-1767, II, 1765, p. 235.

²⁰¹ Cfr. BATTISTINI 2004, p. 36. Riguardo al significato positivo della roccia nell'immaginario barocco lo studioso ricorda, inoltre, come Agostino Mascardi paragoni al Monte Olimpo il sapiente capace di moderare la capricciosa varietà delle passioni: «La verticalità che in natura è bene rappresentata dalle montagne, alla base caotiche e soggette alla contingenza dei fenomeni meteorologici e in vetta pacificate nel punto unitario in cui culminano, richiama idealmente la figura del cono che nel frontespizio del *Cannocchiale aristotelico* viene dipinto dalla Pittura», e che «racchiude, in modo da formare un'impresa, il motto "omnis in unum"» (*ibidem*).

Appendice documentaria

Nella trascrizione dei testi, condotta sui documenti originali, sono stati adottati i seguenti criteri: le abbreviazioni sono state sciolte senza darne sistematicamente conto; è stata introdotta la punteggiatura interpretativa; l'alternanza maiuscole/minuscole e i segni diacritici sono stati adeguati all'uso moderno.

Segni ecdotici:

[] intervento dell'editore.
[...] omissione dell'editore.
*** lacuna nel testo.

1. Raimondo di Sangro s'impegna a pagare 830 ducati in quattro anni ai fratelli Antonio e Nicola De Rossi per alcuni dipinti che questi gli hanno venduto (6 ottobre 1756).

Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNa), Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 7, cc. 120r-122r.

[120r] Creditum pro dominis domino Nicolao et domino Antonio Rossi contra excellentissimum dominum Principem Sancti Severi.

Die sexta mensis Octobris 1756, Neapoli etc., costituito nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di San Severo etc., grande di Spagna perpetuo di prima classe, gentiluomo di camera di Sua Maestà coll'esercizio, cavaliere del Real Ordine di San Gennaro e colonello del regimento di Capitanata etc., il quale agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, [120v] suoi eredi e successori etc., e, con giuramento in presenza nostra etc., si è dichiarato vero ed irrefragabile debitore delli signori don Niccolò e don Antonio Rossi nella summa di docati ottocentotrenta, per prezzo e valore di tanti quadri dalli medesimi vendutoli ed in potere di detto signor Principe consignati, siccome egli confessa di averli già ricevuti, rinunciando espressamente detto signor Principe, in presenza nostra etc., all'eccezione della cosa non consignata, ed a qualunque altra eccezione e prevenzione anche liquida. Ed ha promesso e si è obbligato di pagare li sudetti ducati 830 alli predetti signori fratelli De Rossi qua presenti, e, per convenzione avutane colli medesimi, fra il termine di quattro anni alla ragione di ducati duecento l'anno, e, per l'ultimo anno di detti anni quattro, ducati 230, terziatamente, con fare il primo pagamento della prima terza a gennaio dell'entrante anno 1757, e così, dall'ora in poi, seguitare a fare detto pagamento [121r] sino all'estinzione di detti ducati 830, in pace etc., e senza replica o deduzione etc.

Ita che il pagamento di detti ducati 830 non possasi provare per testimonii, se non se con partita di banco o altra scrittura pubblica da notarsi nel margine del presente per loro futura cautela.

Con patto che il presente istromento per la consecuzione delli sudetti ducati 830, da pagarsi modo ut supra, si possa per detti signori fratelli De Rossi, loro eredi e successori etc., criminalmente produrre, portare e liquidare in ogni corte etc., etiam via ritus Magnæ Curia Vicariæ, contra di detto signor Principe in deficienza di qualunque paga da soddisfarsi nelli tempi e modi ut supra; e che subito debbasi avere la pronta ed espedita esecuzione in forma, e si possa anche eseguire via esecutiva, e non servata la forma delle leggi, siccome costumasi ne' pigioni di case di questa città di Napoli, e nelle obbliganze liquide di detta Gran Corte, il rito [121v] della quale ed altre leggi il contrario dittanti non ostanti. E per qualsivogliano citazioni per detto effetto da farsi, il predetto signor Principe ha designata la nostra curia sita in questa città nella strada detta la Stufa di San Giorgio de' Genovesi, case del signor

don Domenico d'Orso, ove citato, vaglia come se fosse citato di persona, nonostante la sua assenza da questa capitale, o che allora più detta nostra curia non si reggesse.

E per la reale osservanza delle cose predette etc., detto signor Principe, per solenne stipolazione etc., spontaneamente, e con giuramento in presenza nostra etc., ha obbligato la sua persona, suoi eredi, successori e beni tutti etc., presenti e futuri etc., alli predetti signori fratelli De Rossi presenti etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciavit et juravit super crucem divi Januarii, more equitum dicti Realis Ordinis etc.

Præsentibus [122r] magnificis Antonio Astore di Neapoli, regio iudice ad contractus, notario Paschale Licoscini, utriusque iuris doctore domino Joanne Lofaro et domino Januario Tibet de Neapoli, testibus.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 202 (segnalazione del documento).

2. Raimondo di Sangro stipula un contratto con l'ebanista Giovan Pietro Racine e con l'orologiaio Pietro Sandoz per la costruzione di una macchina relativa al «moto perpetuo» (20 settembre 1757).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 8, cc. 208r-211v.

[208r] Conventio inter excellentissimum dominum don Raimundum de Sangro, principem Sancti Severi, et Ioannem Petrum Racina et Petrum Sandoz.

Die vigesima mensis Septembris 1757, Neapoli etc., costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di San Severo, duca di Torremaggiore, marchese di Castelnuovo etc., grande di Spagna perpetuo di prima classe, cavaliere del Real Ordine di San Gennaro, gentiluomo di camera d'esercizio di Sua Maestà, Dio guardi, e coronello del regimento di Capitanata, il quale agge ed [208v] interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., da una parte, e li maestri Giovanni Pietro Racina, ebanista, e Pietro Sandoz, di professione orologiaio, amendue della città di Neuchatel ne' Svizzeri, al presente in questa dominante, li quali aggono ed intervengono alle cose infrascritte per essi, e ciascuno d'essi insolidum, e per li loro, e ciascheduno di loro insolidum, eredi e successori etc., dall'altra parte.

Le predette parti hanno asserito in presenza nostra qualmente, avendo esso signor Principe escogitata la maniera di costruire un vero moto perpetuo, ossia una nuova machina di un sommo utile per l'umana società, la quale, oltre al potersi adattare a dare il moto agli orioli, accioché sempre caminino da loro medesimi, senza dar loro né corda, né tirar su contropesi, né altro, faccia altresì, senza ajuto né di acqua, né [209r] di animali, né di contropesi, muovere e girare perpetuamente con forza eguale all'acqua i molini, le valchiere, i molini da polvere, le cartiere, i martinetti da battere il ferro, ed in somma tutte quelle machine le quali sono state già inventate, o si potranno inventare, che ricevono il moto dall'acque. E, volendo esso signor Principe far costruire un modello, secondo la sua

idea di persona capace a poterlo eseguire, ha avuto contezza d'esserci in questa città di Napoli i sudetti maestri Giovanni Pietro Racina e Pietro Sandoz, i quali hanno tutta la capacità di potere costruire il detto modello; per lo che, avendo esso signor Principe fatto chiamare a sé i nominati due professori, ed avendo loro spiegata la sua idea, costoro si sono compromessi di eseguirla a puntino, e dare al signor Principe, fra poco, compito tutto il sudetto modello, colli seguenti patti e condizioni, cioè:

[209v] I. Il signor Principe si obbliga a pagare alli riferiti maestro Giovanni Pietro e signor Pietro la somma di ducati cento di Regno per intiero prezzo di detto modello in più paghe, cioè ducati venticinque prima d'incominciare il lavoro per la compera di materiali necessarj, altri ducati quarantacinque a mano a mano che anderanno lavorando, e gli restanti ducati trenta quando il lavoro sarà terminato di tutto punto, e che faccia il suo ufizio tal quale è stata l'idea del detto signor Principe.

II. Il medesimo signor Principe si obbliga a far lavorare a sue spese le palle che servono a dare il moto alla macchina, e appresterà altresì il metallo per la costruzione delle medesime palle, senza che per esse siano tenuti a cosa alcuna i detti professori.

III. Viceversa, i riferiti maestro Giovanni Pietro e signor Pietro si obbligano a costruire il detto modello di tutta perfezione, e secondo l'idea del detto signor Principe [210r], mettendo essi a loro spese tutti i materiali necessarj, tanto di ottone che di acciaio, ferro, legno ed altro che bisognerà per detto lavoro, senzaché il signor Principe sia tenuto a cosa alcuna, intendendosi che tutto sia incluso, dico incluso, nel prezzo di cento ducati sudetti. Si obbligano inoltre i riferiti maestro Giovanni Pietro e signor Pietro di lavorare il detto modello in una stanza capace del palazzo del detto signor Principe, senza permettere che alcuno possa vedere il detto modello né nel tempo che si sta lavorando, né dopo fatto il lavoro, obbligandosi altresì di non lavorare per niuna persona nel tempo che dura il lavoro del modello sudetto.

IV. Si conviene che tutto il legname da impiegarsi nel detto lavoro, e specialmente quello della coclea, sia stagionatissimo e durissimo, e del più perfetto che si possa trovare; oltre a ciò, che le tre ruote dentate siano di ottone massiccio coi denti forti [210v] da resistere allo stropicciamento delli rocchetti, che debbono essere di acciaio, del quale metallo debbano essere altresì tutti gli assi delle ruote, delli rocchetti e della coclea.

V. Si è convenuto espressamente fra esse parti che, se mai per difetto delli detti mastro Giovanni Pietro e signor Pietro, o per i cattivi materiali, o per la mala regola nel lavoro, il modello non venisse di tutta perfezione, o avesse de' difetti, in detto caso si obbligano i detti maestro Giovanni Pietro e signor Pietro di fare e rifare infinite volte detto modello a loro spese, fino a tanto che non sia perfetto, solido, stabile e di tutta perfezione a seconda del desiderio e pensiero del detto signor Principe, il quale, essendosi avvaluto nell'inventar questa macchina delle certissime regole e potenze della meccanica, non può la detta opera non riuscire a perfezione, siccome alli stessi maestro Giovanni Pietro e signor Pietro è sembrato, e tuttavia sembra.

[211r] VI. Finalmente, si è convenuto che il detto modello sia nella proporzione della sesta parte della macchina grande, la quale dee avere la forza e potenza di girare qualunque molino, alzare qualunque martinetto di ferro, maglio di valchiera, di cartiera e pistilli di molino a polvere, e in somma

fare l'istesso ufizio che fa l'acqua in qualsivoglia delle macchine alle quali essa dà il moto. Di maniera che il detto modello debba avere la forza di far macinare un molino la sesta parte più piccolo degli ordinarj, tanto che faccia la sua funzione di macinare, setacciare etc., secondo che, a proporzione, fanno gli altri molini sei volte più grandi in Germania ed in altre parti di Europa.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., esse parti hanno obbligato le loro persone, loro eredi e successori etc., l'una parte all'altra, e l'altra all'una rispettivamente et in solidum ut supra etc., presenti etc., sub [211v] poena dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt in forma etc.

Præsentibus magnificis Antonio Astore de Neapoli, regio iudice ad contractus, barone domino Luisio de Taubenhaim, domino Carulo Moret et Joanne Antonio Pepe de Neapoli, testibus.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 206 (segnalazione del documento).

3. Raimondo di Sangro commissiona a Guglielmo Montorio «lavori di argento» per un compenso di 1500 ducati (13 aprile 1758).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 9, cc. 43v-46r.

[43v] Conventio inter excellentissimum dominum don Raimundum de Sangro, principem Sancti Severi, et Guglielmum Montorio.

Die decima tertia mensis Aprilis 1758, Neapoli, et proprie in domibus infrascripti excellentissimi domini Principis Sancti Severi, sitis in plathea ubi dicitur a San Domenico Grande, con tre lumi accesi per osservanza dalle leggi richiesta, per esser due della notte. Costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, grande di Spagna di prima classe, gentiluomo di camera di Sua Maestà d'esercizio, cavaliere del Real Ordine di San Gennaro e coronello del regimento nazionale di Capitanata etc., il quale agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, da una parte, e il magnifico Guglielmo Montorio, argentiero di questa città, il quale similmente agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, dall'altra parte.

Le predette signore parti hanno asserito in presenza nostra come, dovendo detto eccellentissimo signor Principe far fare [44r] diversi lavori di argenti per uso e servizio della sua eccellentissima casa, giusta la nota da ambe le parti scritta e consignata a me notaro, e secondo i modelli veduti ed approvati da detto signor Principe, per li quali predetti lavori esso eccellentissimo signor Principe è venuto a convenzione col predetto magnifico Guglielmo Montorio, in virtù della quale esso magnifico Guglielmo, con giuramento in presenza nostra etc., ha promesso e si è obbligato di fare tutti i sudetti lavori di argento descritti in detta nota, e secondo i modelli sudetti, e quelli consignare al predetto eccellentissimo signor Principe per la fine dell'entrante mese di maggio corrente anno di tutta perfezione, a conto de' quali lavori esso predetto magnifico Guglielmo, con giuramento in presenza

nostra etc., ha confessato aver ricevuti ed avuti dal predetto eccellentissimo signor Principe ducati millecinquecento per mezzo del banco dello Spirito Santo, con fede di credito in testa di don Gennaro Tibet colla data di questo medesimo giorno, e per quelli [44v] exceptioni renunciants etc.

E si è convenuto per patto espresso che l'importo, tanto del peso di detti argenti, quanto della manifattura de' medesimi, si dovrà stabilire tra esse signore parti nell'atto della consegna de' medesimi, e per l'importo tanto dell'uno quanto dell'altra debba detto eccellentissimo signor Principe fare biglietto di dichiarazione di detto importo coll'approvazione d'esso magnifico Guglielmo, e quello esibire a me notaro per farne il dovuto notamento nel margine del presente per lor futura cautela. E di quello che esso eccellentissimo signor Principe resterà debitore, si è convenuto tra esse parti che debba detto eccellentissimo signor Principe dare e pagare qui in Napoli al predetto magnifico Guglielmo, suoi eredi e successori etc., in una sola paga nel venturo mese di novembre del corrente anno, in pace etc., e senza replica, a deduzione alcuna, nonostante qualsivoglia eccezione e prevenzione anche liquida, alle quali ed altre qualsivogliano, con giu[45r]ramento, ci ha rinunciato non servirsi. E si è anche convenuto per patto espresso che di tutta la somma che risulterà detto eccellentissimo signor Principe debitore del predetto magnifico Guglielmo per la riferita causa sia tenuto ed obbligato esso signor Principe, con fede in presenza nostra, con giuramento promette e si obbliga di pagare al predetto magnifico Guglielmo, suoi eredi e successori etc., la mora alla ragione del sei per cento per anno, computando dal giorno che gli sarà consignato il sudetto argento lavorato per sino al giorno che seguirà il pagamento ch'egli risulterà debitore per lo medesimo argento e sua manifattura, come sopra. Ita che il pagamento sudetto non possa provarsi per testimonj, se non se con partita di banco, o altra scrittura pubblica da notarsi nel margine del presente per loro futura cautela, e non altrimenti. Con patto che il presente istromento, per la consecuzione di quella summa che detto eccellentissimo signor Principe risulterà [45v] debitore per causa del sudetto argento e sua manifattura, che dell'interesse d'essa da pagarsi nel modo come sopra, si possa per detto magnifico Guglielmo, suoi eredi e successori, o per loro legittima persona, presentare e liquidare in ogni corte etc., etiam via ritus Magnæ Curiaë Vicariaë, contro al detto signor Principe, e che subito debba avere contra di lui la pronta parata ed espedita esecuzione, in forma, nella guisa che sta ordinato nella Real Costituzione del 1738, e siccome si costuma ne' pigioni di case di questa città e nelle obbliganze liquide di detta Gran Corte, il rito della quale ed altre leggi il contrario forse dittanti non ostanti.

E per qualsivogliano citazioni per detto effetto forse da farsi, il predetto signor Principe ha designata la mia curia sita in questa città nella strada di Fontana Medina, delle case di don Niccolò Brancaccio, ove citato, vaglia come se fosse citato di persona, nonostante [46r] la sua assenza da questa città etc.

E per la reale osservanza delle cose predette etc., esse signore parti, per quel che a ciascheduna d'esse spetta ed appartiene, per solenne stipulazione etc., hanno obbligate le loro persone, loro eredi, successori e beni tutti etc., presenti e futuri etc., presenti etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt, tactis Scripturis, et tacto pectore more equitum Realis Ordinis Sancti Januari respective etc.

Præsentibus magnificis Antonio Astore de Neapoli, regio iudice ad contractus, reverendo domino Ferdinando Strina, reverendo domino Philippo Giunti et utriusque iuris doctore domino Joanne Lofaro de Neapoli, testibus.

Prima aggiunta a margine: [43v] A' 3 settembre 1759 si nota come dal signor don Filippo Sabbatini, in nome e parte e di proprio danaro del controscritto signor Principe di San Severo, ha pagato ducati 700 al controscritto magnifico Guglielmo Montorio per mezzo del banco del Popolo, con sua poliza notata fede detto di, che disse esser ducati 612 e grana 44 d'essi a compimento di ducati 2112 e grana 49, atteso gli altri ducati 1500 li ricevè nell'atto della stipola del controscritto istromento, e detti ducati 2112.49 sono in conto di ducati 2666.88, importo dell'argento dal medesimo fatto per uso di detto signor Principe e consignatoli sotto il dì 10 giugno 1758, giusta il prezzo tra di loro convenuto, cioè ducati 2264.40 per costo e valuta di libbre 166 [44r] e mezza che pesava detto argento consignato a detto signor Principe alla ragione di ducati 13.60 la libra e ducati 402.48 per manifattura, che in unum fanno ducati 2666.88, e, stante detto pagamento, resta detto Montorio a conseguire, per saldo di detto prezzo e manifattura del sudetto argento, altri ducati 554.39, e li restanti ducati 87.51, compimento delli sudetti ducati 700, sono per interesse decorso dal primo giugno 1758 sino alla fine del prossimo passato agosto 1759 al 6 per 100 sopra li ducati 1166.88 che rimase a conseguire nell'atto della suddetta consegna per saldo del prezzo di detto argenti [sic], siccome ciò ed altro appare dalla partita di detto banco, alla quale etc. Notaio De Maggio.

Seconda aggiunta a margine: A' dì 9 aprile 1763 si nota come si sono pagati al sudetto Guglielmo Montonio dal signor uditore delli eserciti don Nicolò Perelli ducati 615.59 per mezzo del banco di San Giacomo, con sua poliza notata in fede a primo aprile sudetto, a saldo e final pagamento di quello che deve conseguire dal sudetto signor Principe di San Severo per causa degli argenti vendutoli in vigore del controscritto istromento, e sono cioè ducati 554.59 di sorte [44v] e 761.9 d'interesse decorso, quali ducati 615.59 sono [...] alla summa di ducati 3785.83 pervenuti dalla vendita de' grani d'esso signor Principe sequestrati, precedente real ordine comunicato al signor presidente di Foggia don Gonzalo (?) di Ferdinando, da chi rimossi con sua cambiale sopra don Domenico d'Amico pagabile al sudetto signor uditore per distribuirli a' creditor di detto signor Principe, giusta la nota rimessali da detto signor presidente, siccome della detta poliza, alla quale mi rimetto. Notaio De Maggio.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 211 (segnalazione del documento).

4. Convenzione fra Raimondo di Sangro e Nicola Raimo per la realizzazione del «corpo di legname» «dove debbano essere situate le campane del nuovo cariglione» nel palazzo del Principe a San Domenico Maggiore di Napoli (14 ottobre 1758).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 9, cc. 116v-119v.

[116v] Conventio inter excellentissimum dominum don Raimundum de Sangro, principem Sancti Severi, et Nicolaum Raimo.

Die decima quarta mensis Octobris 1758, Neapoli etc., costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo de Sangro, principe di San Severo etc., grande di Spagna perpetuo di prima classe, gentiluomo di camera coll'esercizio di Sua Maestà, che Dio guardi, cavalier del Real Ordine di San Gennaro e coronello del suo incarico, il quale agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., da una parte, e il magnifico Nicola Raimo, mastro falegname di Napoli, il quale similmente agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte.

Le sopradette parti hanno asserito in presenza nostra etc., qualmente, dovendo detto signor Principe far fare il corpo [117r] di legname a guisa di tempio antico, dove debbano essere situate le campane del nuovo cariglione, il quale deve principiare dove termina la fabrica tra il suo palazzo e cappella sino a tutto il copolino di detto corpo, consistente in un telaro di travi, il quale dovrà essere incassato nella stessa fabrica, e che deve sostenere i piedistalli e le colonne ammicciate nel detto telaro, e sostenere altresì l'architravi, freggio, cornice e tutto il copolino e suo armaggio, giusta il disegno e pianta stabilita; ciò premesso, dette parti sono venute a convenzione in virtù della quale detto mastro Nicola, con giuramento in presenza nostra etc., promette e si obbliga di fare a sue proprie spese il predetto corpo di legname nel modo di sopra espresso, giusta il disegno e pianta stabilita, una insieme con tutte le menzole che vengono sotto la cornice della balconata, ed in sommo tutto quello che appartiene [117v] alla suddetta machina, a riserva de' ferramenti, i quali servir debbano per ligare e concatenare i telari ed altro, ed a riserva ancora de' legnami e ferri che serviranno per sostenere le campane, ciò vada a carico d'esso signor Principe.

Inoltre, si è convenuto che tutti gli àniti, tiglie [?], argani ed altri ingegni che bisogneranno per tirare e mettere a suo luogo tutta l'opera di legname deve andare a carico ed a spese del predetto mastro Nicola, come anche debba andare a sue spese tutta la mettitura in opera della detta machina, tanto nella sala del palazzo di detto signor Principe, quanto nel luogo dove deve restare la medesima machina.

Dippiù, si conviene che li predetti àniti debbano ancora servire per i pittori, stagnari ed altri artefici che devono lavorare fuori e dentro in detta machina, senza che possa esso maestro Nicola pretendere cosa veruna.

[118r] Si conviene peranche che l'intaglio delli otto capitelli che vengono in detta machina deve andare a spese ed a carico d'esso signor Principe, dovendo però al detto maestro Nicola dare tutto il legname apparecchiato per detti capitelli.

Si dichiara che tutte le menzole, le quali debbano sostenere la balconata, sia tenuto detto maestro Nicola farle solamente contornate con quadratura fondata, punti di diamanti ed altri ornamenti, purché non siano d'intaglio.

Si conviene ancora che tutto il lavoro sudetto debba essere diretto ed a tutto gusto del signor don Giovanni Bibiena, e che debba comporsi tutto di legname di castagno ben perfezionato, e farlo secondo l'arte e da buon mastro, siccome esso maestro Nicola, con giuramento in presenza nostra, promette e si obbliga di ciò adempire.

Nec non esso maestro Nicola, con giuramento [118v] in presenza nostra, promette e si obbliga di compire detto lavoro di tutto punto, e di metterlo in opera per tutto il mese di febrajo del venturo

anno 1759, e, mancando, sia lecito a detto signor Principe farlo fare da altri artefici a tutte spese di detto maestro Nicola, e non altrimenti.

E si conviene che, terminato detto lavoro, e messo in opera, si debba fare apprezzare da due ingegneri e da due maestri dell'arte, due da eligersi da detto signor Principe e due da detto maestro Nicola, e, se il medesimo lavoro sarà apprezzato più delli ducati milleduecento, sia tenuto detto signor Principe pagare il di più al detto maestro sino che non oltrepassa i ducati millecinquecento, cioè: non più di docati trecento di più de' detti ducati milleduecento; ed apprezzandosi meno delli sudetti ducati milleduecento, sia tenuto detto maestro Nicola rifare al detto signor Principe tutto il dippiù in altri lavori che pareranno [119r] e piaceranno a detto signor Principe, e non altrimenti.

Ed all'incontro detto signor Principe si obbliga di pagare al predetto maestro Nicola per la causa suddetta docati milleduecento in questo modo, cioè: docati seicento d'essi in actu stipulationis præsentis instrumenti, li restanti docati seicento per tutto il sudetto mese di febrajo del venturo anno 1759, in pace etc. Quali predetti docati seicento detto maestro Nicola, con giuramento in presenza nostra, confessa averli ricevuti ed avuti dal detto signor Principe per mezzo del banco del Santissimo Salvatore, con fede di credito de' 13 del corrente mese in testa del signor don Gennaro Tibet, dal quale l'è stata girata, in nome e parte e di proprio danaro di detto signor Principe, a conto delli sudetti docati milleduecento per la causa suddetta, e per quelli exceptioni renunciants etc.

Ed hanno promesso e convenuto dette parti di tutte le cose suddette etc., sempre averle per rate etc., e non contro[119v]venire etc.

E, per la reale osservanza delle cose sudette etc., dette parti, per solenne stipolazione etc., e con giuramento in presenza nostra etc., hanno obbligato le loro persone, loro eredi, successori e beni tutti etc., presenti e futuri etc., l'una posta all'altra, e l'altra all'una rispettivamente ut supra etc., presenti etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt, videlicet prædictus excellentissimus dominus Princeps super crucem Realis Ordinis Sancti Januarii et Nicolaus Raimo tactis Scripturis.

Præsentibus magnificis Antonio Astore de Neapoli, regio iudice ad contractus, notario Paschale Licoscini, domino Joanne Bibiena et utriusque iuris doctore domino Joanne Lufaro de Neapoli, testibus.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 214 (segnalazione del documento).

5. Raimondo di Sangro stipula un accordo con Paolo Persico per i due *Angeli con putti ai lati dell'altar maggiore della Cappella Sansevero a Napoli (28 luglio 1766).*

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 17, cc. 116v-119r.

[116v] Conventio inter Principem Sancti Severi et Paulum Persico.

Die vigesimo octavo mensis Julii 1766, Neapoli etc., [117r] costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di San Severo etc., il quale agge ed

interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., da una parte, e il signor Paolo Persico, scultore di marmi di Napoli, il quale similmente agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte.

Le sudette signore parti ci asseriscono come, avendo detto signor Persico terminato un modello di stucco con un puttino e medaglia rappresentanti l'Amore della Virtù per la chiesa gentilizia del sudetto eccellentissimo signor Principe, come anche un Angelone di palmi sette scolpito in marmo in piedi con un puttino, che gli sta seduto accanto, che dovrà situarsi in cornu Evangelii dell'altar maggiore di detta chiesa, il prezzo de' quali detto signor Persico con giuramento dichiara esserne stato dal sudetto signor Principe interamente soddisfatto, [117v] parte de contanti, ed il compimento di dette opere se li è da detto signor Principe dato una statua antica di marmo, circa palmi sette, rappresentante una Donna che appoggia la faccia in una delle sue mani in atto di mestizia, che stava prima in detta sua chiesa, della quale non ne poteva esso signor Principe far uso; oltre al prezzo sudetto detto signor Principe, perché di suo genio sono riuscite le suddette opere, l'ha regalato ducati undeci, al quale oggetto esso signor Persico ne quietà detto signor Principe in ampla forma.

E come che esso signor Principe deve far fare l'infrascritto secondo Angelone seduto col puttino in aria, perciò è venuto a convenzione con detto signor Persico, il quale con giuramento si obbliga di costruire e scolpire fra lo spazio di sei mesi, incominciando dal primo del mese di agosto di questo corrente anno in poi, il secondo [118r] Angelone seduto col puttino in aria sopra del medesimo, tutto in un pezzo, da doversi situare in cornu Epistolæ, quale deve essere proporzionato al sudetto altro Angelone da lui di sopra scolpito, ed a tenore del modello da farsi dal detto Persico, e da approvarsi dal sudetto signor Principe. E questo per il stabilito prezzo di ducati centottanta, da pagarseli da detto signor Principe in questo modo, cioè ducati cinquanta d'essi prontamente, ch'esso signor Persico confessa averli ricevuti per mezzo del banco del Santissimo Salvatore, con fede di credito in testa del signor don Agostino Attanasio in data di questo medesimo giorno; altri ducati cinquanta alla metà del lavoro sudetto; altri ducati 30 verso il fine del medesimo lavoro; e li rimanenti ducati 50 terminato che sarà di tutto punto il sudetto Angelone e puttino, nella quale suddetta opera deve [118v] andare a carico di detto signor Persico i ferri da lavorare ed ogni altra cosa, ed a spese di detto signor Principe il marmo, allustratura e dell'aggiuto per la voltatura di detti pezzi. Da scolpirsi detto Angelone etc., nella rimessa di detto signor Principe, ove ha scolpito il sudetto altro Angelone.

Con patto si conviene che, elassi li sudetti mesi sei, e non trovandosi da detto signor Persico terminati di tutto punto il sudetto Angelone e puttino, in questo caso possa detto signor Principe farlo terminare da altre persone che stimerà, a tutti danni, spese ed interessi di detto signor Persico, e non altrimenti. Con patto che, mancandosi dal detto signor Principe dalli pagamenti sudetti nel modo di sopra espressi, possa detto signor Persico farlo astringere, servata forma jurii etc.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., dette signore parti, per quel che a ciascuno d'esse spetta ed appartiene rispettivamente, spontaneamente e [119r] con giuramento in presenza nostra etc., hanno obbligato le loro persone, loro eredi, successori, beni tutti etc. presenti e futuri etc., l'una parte all'altra, e l'altra all'una rispettivamente come sopra etc., presenti etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt in forma etc.

Presentibus magnificis notario Joanne Hieronymo de Roma de Neapoli, regio iudice ad contractus, notario Vincentio Barra, notario Paschale Licoscini et domino Josepho Platta de Neapoli, testibus.

Aggiunta a margine: [116v] A' di 11 aprile 1767. Si nota come dal signor Persico si sono ricevuti ducati trenta per mezzo del banco del Santissimo Salvatore con fede di credito del [117r] sudetto in testa di don Gennaro Tibet, da chi giratali in nome e parte e di proprio danaro dell'eccellentissimo signor Principe di San Severo, e sono a compimento di ducati 180, atteso gli altri per detto compimento l'ha ricevuti nel modo espresso nella girata in detta fede di credito. E tutti sono in soddisfazione del lavoro delli controscritti Angelone e suo puttino in aria, da esso lui scolpito in marmo, e non deve altro che conseguire, siccome da detta fede di credito, alla quale etc. Notaio De Maggio.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, pp. 263-264 (segnalazione del documento).

6. Convenzione fra Raimondo di Sangro e Fortunato Onelli per la commissione dello Zelo della Religione per la Cappella Sansevero a Napoli (8 agosto 1766).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 17, cc. 125r-127r.

[125r] Conventio inter Principem Sancti Severi et Fortunatum Onelli.

Die octavo mensis Augusti 1766, Neapoli etc., costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di San Severo, il quale agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, ed il signor Fortunato Onelli, romano, scultore di marmo al presente in Napoli, il quale similmente agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori, videlicet:

le suddette signore parti vengono tra di loro a convenzione, [125v] in vigore della quale il predetto signor Fortunato, con giuramento in presenza nostra, si obbliga di scolpire l'intero deposito del Zelo della Religione, consistente nella statua di palmi sette rappresentante il sudetto Zelo; in un puttino isolato in atto di ammazzare alcuni serpi ch'escono da libri; in due altri puttini che sostengono una medaglia a due teste; e, finalmente, in un bassorilievo situato nella riquadratura dell'urna, ed urna di squadro con due zampe di marmo o di pietra, purché detto signor Principe non voglia farle fare di bronzo a tenore del modello da esso fatto sotto la direzione del signor don Francesco Celebrano, andando a suo carico l'allustratura de' sudetti pezzi, altresì a di lui carico tutti li ferri ed ogni altra cosa appartenenti a detto lavoro, il quale dee essere di tutto punto terminato e pronto da mettersi in opera nella sua chiesa gentilizia frallo [sic] spazio di mesi [126r] otto da oggi avanti computando, e, mancando, sia permesso al sudetto signor Principe farlo fare da altre persone a di lui spese ed interessi. E questo per il convenuto prezzo di ducati duecentottanta, che detto signor Principe si obbliga pagarli al detto signor Fortunato in questo modo, cioè: ducati cinquanta presentemente, ch'esso signor Fortunato, con giuramento, confessa averli ricevuti per mezzo del banco del Santissimo Salvatore in testa del signor don Agostino Attanasio in data di questo medesimo giorno, a compimento di ducati sessantadue, atteso gli altri ducati dodici per detto compimento l'ha ricevuto de contanti in nostra presenza numeratili; altri ducati 68 nel mese di novembre di questo corrente anno; altri ducati 70 nel

mese di febrajo dell'entrante anno; e li rimanenti ducati 80 terminato che sarà detto lavoro di tutto punto e pronto da mettersi [126v] in opera, andando a carico di detto signor Principe il marmo necessario per detto lavoro, l'ajuto della voltatura de' pezzi e trasporto dove si deve situare e li squadri di legno per regolare tutto il lavoro e la mettitura in opera del detto lavoro.

Con patto espresso si conviene che il sudetto lavoro debba essere tal quale il modello sudetto, e di tutta soddisfazione di detto signor Principe ed approvazione del detto signor don Francesco Celebrano; e, se qualora qualche pezzo di detto lavoro, per colpa di detto signor Fortunato o de' suoi lavoranti, non venisse a perfezione a tenore del modello, tal danno deve andare a carico e spese del medesimo signor Fortunato, e non altrimenti.

E per la reale osservanza delle cose sudette etc., dette signore parti spontaneamente, e con giuramento, in presenza nostra etc., obbligano le loro persone, loro eredi, successori e beni tutti etc. presenti e futuri etc., l'una [127r] parte all'altra, e l'altra all'una rispettivamente, come sopra etc., presenti etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt in forma etc.

Præsentibus magnificis notario Augustino de Mari de Neapoli, regio iudice ad contractus, notario Paschale Licoscini, domino Josepho Platta et domino Josepho Caruso de Neapoli, testibus.

Bibliografia. RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 264 (segnalazione del documento).

7. Convenzione fra Raimondo di Sangro e Paolo Persico per la commissione della *Benevolenza matrimoniale* per la Cappella Sansevero a Napoli (10 marzo 1767).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 18, cc. 34r-37r.

[34r] Conventio inter excellentissimum Principem Sancti Severi et Paulum Persico.

Die decimo mensis Martii 1767, Neapoli etc., costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, Principe di San Severo etc., il quale agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., ed il magnifico Paolo Persico, scultore di marmo di Napoli, il quale similmente agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc.

Il sudetto signor Principe ci ha asserito come, dovendo far scolpire una statua in marmo dinotante [34v] la Benevolenza matrimoniale della grandezza di tutte le altre che sono nella sua gentilizia chiesa, col suo puttino acanto, tale quale il modello in creta fatto dal detto Persico ed approvato dal detto signor Principe, il quale perciò è venuto a convenzione col detto Persico, in vigor di cui si è stabilito dover esso Persico fare detta statua etc. per tutto settembre del corrente anno, compita di tutto punto e posta in opera, andando per conto suo tutto il marmo, tanto della suddetta statua, quanto del puttino sudetto; quale marmo debba essere de' migliori marmi statuarj che si possano trovare in questa capitale, senza esser tenuto detto signor Principe né alli ferri per lavorare, né ad alcuna altra cosa, eccetto però dall'infrascritti, cioè:

Primo, sia tenuto detto signor Principe darli il comodo di far lavorare detta statua etc. nell'istessa rimessa [35r] dove ha egli il Persico lavorati li due Angeloni che debbono situarsi nell'altare maggiore della suddetta sua gentilizia chiesa.

Secondo, che l'allustratura di detta statua e puttino debba andare a conto e carico di detto signor Principe.

3°, che debba esso signor Principe, ogni qualvolta che vorrà, far bassare o alzare la detta statua con dare al detto Persico la gente opportuna per poter ciò fare.

4°, che, terminata sarà la suddetta statua col puttino, e pronta a mettersi in opera, sia lecito al medesimo Persico di prendersi per suo conto la statua che presentemente sta collocata sul medesimo piedistallo dove questa nuova da scolpirsi dovrà collocarsi, di maniera che, unico actu, si debba calare quella già fatta e collocarsi questa facienda.

E questo per il prezzo tra loro stabilito di ducati [35v] centosessanta, non compreso in esso il valore della statua suddetta già fatta, che resta a beneficio di detto Persico come sopra; beninteso, però, che per la compera di detto marmo per la sudetta statua e puttino sia tenuto detto Persico scieglierlo da' marmi che tiene in questa città il signor don Antonio del Medico, far egli il prezzo, ed il detto signor Principe soddisfarlo al detto signor don Antonio, e, di quella summa che resterà, dedottone il prezzo di detto marmo, si conviene che detto signor Principe debba pagarla al detto Persico in tre volte e paghe, cioè: la prima nel cominciare il lavoro, la seconda quando il lavoro sta nella mettà, e la terza quando la statua e puttino son compiti di tutto punto e per porsi in opera etc.

Con dichiarazione espressa che, se mai il sudetto marmo sia più della misura che servir deve per la detta statua e puttino, il sopra più, pur[36r]ché sia servibile, debba detto signor Principe prenderselo e farlo misurare e pagarlo al detto Persico per quell'istesso prezzo ch'esso avrà pattuito col detto signor Del Medico.

Con patto si conviene che, se nel prezzo del sudetto marmo comparisse da fuori qualche pelo o macchia che potesse recare pregiudizio alla detta statua e puttino, allora sia tenuto detto Persico a tenerselo per suo conto, e prenderne un altro anche statuario a tutto suo danno ed interesse. E, viceversa, se mai il detto pelo o macchia si trovasse col lavorare dentro al sudetto pezzo, e che fosse invisibile da fuori, non essendovi colpa alcuna del detto Persico, ma essendo una pura casualità, allora detto pezzo macchiato e col pelo interno resti per conto di detto signor Principe, ed esso Persico debba comprarne un altro. [36v] Ed in caso che detto signor Principe mancasse dal pagamento sudetto, possa detto Persico farlo astrignere servata forma juris; così, all'incontro, mancandosi da detto Persico dalla promessa suddetta, sia in balia di detto signor Principe farla terminare da altri a spese di detto Persico.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., dette signori parti, spontaneamente, e con giuramento in presenza nostra etc., hanno obbligate le loro persone, eredi, successori e beni tutti etc., l'una parte all'altra, e l'altra all'una rispettivamente come sopra etc., presenti etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt super crucem Realis Ordinis Sancti Juanuarii, et tactis Scripturis respective etc.

Præsentibus magnificis domino Vincentio Gioja de Neapoli, regio iudice ad contractus, domino Josepho Platta, [37r] domino Michaelae Aveta et domino Joamme Vitulli de Neapoli, testibus.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 266 (segnalazione del documento).

8. Accordo economico tra Raimondo di Sangro e Pottonaro Domenico Strina (11 luglio 1767).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 18, cc. 70v-73v.

[70v] Consensu[s] et quietatio pro Dominico Strina et quietatio pro eccellentissimo Principe Sancti Severi.

Die undecimo mensis Julii 1767, Neapoli etc., costituiti nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di Sansevero etc., il quale agge ed [71r] interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., da una parte; e Domenico Strina, maestro ottonaro, il quale similmente agge ed interviene alle cose infrascritte per sé, suoi eredi e successori etc., dall'altra parte.

Le sudette parti ci hanno asserito come il sudetto eccellentissimo signor Principe, dovendo sin da anni sono far fondere diverse campane per uso del suo gariglione, fu perciò pregato dal detto Domenico di farlo assistere in detta fondaria, ed altro di suo mestiere, come in effetto esso signor Principe lo accolse, assignandoli per sua provvisione ducati sei al mese, e per sua cautela gliene fece biglietto; dopo diversi anni se ne passò all'altra vita il direttore e maestro di detta fondaria, per cui venne il tutto a cessare, e, per quel tempo che stiede detto mastro Domenico ad assistere, ne fu puntualmente pagato e licenziato da tal servizio, senza [71v] badare esso signor Principe a farsi restituire il suo biglietto fattoli.

Dopo lungo tempo, il predetto maestro Domenico pretese da detto signor Principe esser pagato di sue mesate attrassate in vigore di detto biglietto, ed altre sue pretensioni, nonostante ch'egli dal detto signor Principe fu pagato e licenziato per quel tempo che lo servì, per le quali esso maestro Domenico comparve pria avanti il segretario don Giantomaso Lo Tufo, interino uditore generale degli esserciti, dal quale ne ottenne per ducati trecento sequestro sulli beni d'esso signor Principe, che furono già venuti in deposito. Ed essendosi intanto l'uditore generale degli eserciti, signor don Nicola Pirelli, ristabilito della sua infermità, si dovette avanti del medesimo tal causa trattare, dal quale, dopo intese le parti, è stato con suo decreto ordinato che si liberassero detti ducati 300 a beneficio di detto maestro Domenico [72r], con dover questo dare pleggeria di restituirli ad ogni ordine di detto signor Uditore, e rispetto alle pretensioni, così di detto signor Principe che di detto maestro Domenico, si diede termine, siccome hanno detto apparire dagli atti presso il medesimo ***, alli quali etc.

Stando le cose in questo stato, e dubitando esso maestro Domenico che nell'esito di detto termine non venisse a soccombere, ha stimato di pregare al sudetto eccellentissimo signor Principe acciò si degni per sua generosità prestar suo consenso che si liberino a di lui beneficio li sudetti ducati trecento senza darsi la ordinata pleggiaria, mentre esso maestro Domenico l'avrebbe quietato non meno per le sue richieste mesate che per qualunque altra diversa sua pretensione dedotta e deducenda contro al signor Principe per tutto il tempo passato sino al presente giorno, e darsi per casso e nullo [72v] il

sudetto decreto di termino sulle loro vicendevoli pretensioni, alla quale preghiera esso signor Principe per sua benignità è condisceso alla sudetta richiesta. E, fatta la detta assertiva etc., detto eccellentissimo Principe, con giuramento in presenza nostra etc., presta il suo consenso che li sudetti ducati trecento, che ratrovansi depositati come sopra nella suddetta regia generale Udienza degli eserciti per la causa suddetta, si liberino a beneficio di detto mastro Domenico senza darsi dal medesimo la ordinata pleggiaria, e senza che possa altro pretendere da detto eccellentissimo signor Principe, così per questa causa che per qualunque altra diversa sua pretensione dedotta e deducenda contro il medesimo signor Principe per tutto il tempo passato sin oggi.

Ed all'incontro esso maestro Domenico, attenta la generosità di detto eccellentissimo signor Principe, con giuramento in presenza nostra etc., quietà, libera ed assolve esso eccellentissimo signor Principe, suoi eredi e successori etc., etiam per equa [73r] stipolazione non meno per ducati 300, come sopra ad esso lui liberandi per la sudetta causa, che per qualunque altra diversa sua pretensione dedotta e deducenda contro ad esso signor Principe per tutto il tempo passato sin oggi.

Inoltre, tanto esso signor Principe quanto detto maestro Domenico, con giuramento in presenza nostra, danno per casso e nullo il sudetto decreto di termino dato sulle loro vicendevoli pretensioni, il quale da oggi avanti far non debba veruna prova in giudizio, né fuori etc., quietandosi perciò ad invicem nella più ampla forma senza che da oggi avanti detto signor Principe possa niente pretendere dal detto maestro Domenico, né questo dal detto signor Principe per le cause di sopra espresse, etiam per *aequam stipulationem* etc.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., dette parti, per solenne stipolazione etc., spontaneamente e con [73v] giuramento in presenza nostra etc., hanno obbligato le loro persone, loro eredi, successori e beni tutti etc., l'una parte all'altra, e l'altra all'una rispettivamente come sopra etc., presenti etc., *sub poena dupli* etc., *medietate* etc., *cum potestate capiendi* etc., *constituto et precario* etc., *renunciaverunt et iuraverunt scilicet excellentissimus dominus Princeps super crucem Regalis Ordinis Sancti Januarii et magister Dominicus tactis Scripturis* etc.

Præsentibus magnificis domino Vincentio Gioja de Neapoli, regio iudice ad contractus, reverendo domino Philippo Giunti, reverendo domino Carolo Moret et domino Josepho Platta de Neapoli, testibus.

Bibliografia: RAIMONDO DI SANGRO 2020, pp. 266-267 (segnalazione del documento).

9. Raimondo di Sangro concede una cappellania di 50 ducati annui a beneficio di uno dei figli di Francesco Celebrano (15 luglio 1769).

ASNa, Notai del XVIII secolo, Francesco de Maggio di Napoli, scheda 1147, prot. 20, cc. 74v-79v.

[74r] *Nominatio cappellaniæ pro domino Camillo Celebrano* etc.

Die decimo quinto mensis Julii 1769, Neapoli etc., costituiti [74v] nella nostra presenza l'eccellentissimo signor don Raimondo di Sangro, principe di San Severo, grande di Spagna perpetuo

di prima classe, gentiluomo di camera di esercizio del nostro Regnante, che Dio sempre guardi, cavaliere del Real Ordine di San Gennaro, e don Vincenzo di Sangro, duca di Torremaggiore, suo signor figlio primogenito, li quali aggono ed intervengono alle cose infrascritte per essi e per li loro eredi e successori etc., ed in presenza nostra asseriscono come nel dì 24 luglio del 1758, mediante pubblico istromento per me rogato, col quale esso eccellentissimo signor Principe dichiarò possedere annui ducati 360.15 $\frac{2}{3}$ sopra l'università della sua città di San Severo, cioè ducati 356.49 d'essi di fiscali in feudum, e li restanti ducati 3.66 $\frac{2}{3}$ di fiscali in burgensaticum, delli quali ne aveva venduti annui ducati 160 per capitale di ducati 4000, col patto di ricom[75r]prarseli quandocumque a beneficio del Sacro Monte de' Poveri vergognosi di questa città, a beneficio del quale detto signor Principe cedé la detta intiera somma di detti annui ducati 360.15 $\frac{2}{3}$, colla convenzione che detto Sacro Monte doveasi ritenere la detta annualità di ducati 160, unitamente col diritto dell'esazione, e l' rimanente dovea pagarsi al detto signor Principe, o a chi di suo ordine, siccome da istromento stipolato per il quondam notaio De Ciutiis. Onde esso signor Principe deliberò disporre degli avanzati annui ducati 200.15 $\frac{2}{3}$, dedottone da questi quello che si ritiene il Monte sudetto per l'esazione predetta, siccome già li donò per titolo di donazione irrevocabile tra' vivi a beneficio della sua chiesa gentilizia sotto il titolo della Pietà sita in questa città attaccata al suo palazzo, e per essa al reverendo don Gennaro Ottone, attuale rettore ed abbate [75v] della medesima, che fu presente ed accettante per sé in detto nome, e per li suoi posterì e successori rettori ed abbati in perpetuum di detta chiesa gentilizia, la suddetta avanzata summa di annui ducati 200.15 $\frac{2}{3}$, coll'obbligo al detto reverendo signor don Gennaro e suoi successori rettori ed abbati di mantenere nella suddetta chiesa tre altri nuovi cappellani, eligendi e nominandi ad arbitrio e movibili ad nutum di esso signor Principe, suoi eredi e successori in perpetuum, alli quali tre nuovi cappellani fosse tenuto detto signor don Gennaro e suoi posterì pagare in ogni anno terziatamente la somma di docati cinquanta per ciascheduno, che in unum formano la summa di annui ducati 150, che gli altri rimanenti, compimento de' sudetti annui ducati 200.15 $\frac{2}{3}$, dedottone sempre il giusso di esazione dovuto al detto Monte, dovea andare a beneficio [76r] di detto reverendo signor don Gennaro e suoi posterì rettori, col peso soltanto di mantenere un altro nuovo chierico per servizio di detta chiesa, unitamente colle spese delle cere, oglio, vino ed altro che occorrerà giornalmente. E che li detti tre nuovi cappellani doveano celebrare le messe in ogni giorno in detta chiesa senza mai mancare per qualunque titolo, con dichiarazione, però, che le messe di tutte le domeniche di ciascheduno intiero anno, unitamente con quelle delli giorni de' morti, del glorioso san Gennaro de' 19 settembre, delle sette festività della Vergine santissima, del giorno in cui si venera la solennità della Pietà nel venerdì di Passione e del santissimo Natale, doveano applicarsi secondo l'intenzione d'esso signor Principe, suoi eredi e successori, tanto principalmente per loro propria particolare divozione, quanto benanche per esecuzione e adempimento delle volontà de' loro religiosi e pii antenati, e [76v] tutte le altre messe avanzanti nel corso di ciascun anno doveano rimanere libere a beneficio di detti tre nuovi cappellani, restando a loro arbitrio di applicarle per qualunque altra loro divozione ed obbligazione. E che, mancandosi da' detti tre cappellani in ciascun giorno di celebrare le dette messe ut supra, dovea il detto rettore e suoi posterì in qual tale giorno della mancanza notarla nel libro, e

ritenersi la rata dell'importo di quella messa, quantunque la medesima messa non dovea essere applicata secondo l'intenzione di detto signor Principe, e questo affinché la detta chiesa sia sempre servita di messe per la casa eccellentissima e per il pubblico, siccome ciò ed altro dal sudetto istromento per me come sopra rogato, al quale abbiassi relazione. In vigore della quale sudetta pia disposizione il predetto eccellentissimo signor Principe elesse e nominò li predetti tre cappellani, quali sono li reverendi signori don Filippo Giunti e don Gennaro [77r] Ottone e 'l commendatore don Biaggio Attanasio, che oggi giorno sono in questo mondo, e tuttavia adempiscono alla celebrazione delle messe di dette cappellanie.

E perché esso eccellentissimo signor Principe ha tenuto sempre fisso nel suo animo di voler gratificare, dandosene l'occasione, il signor don Francesco Celebrano, per l'onoratezza, zelo ed attenzione colla quale l'ha servito e tuttavia lo sta servendo nelle opere di scoltura nella detta sua chiesa, e di pittura e di tutt'altro nel suo palazzo, perciò, tenendo esso signor Celebrano, tra gli altri, due figli, don Camillo e don Tomaso Celebrano, de' quali spera che uno d'essi voglia prendere lo stato ecclesiastico secolare, per cui fa d'uopo costituirseli il patrimonio sacro, e non avendo modo di costituircelo, per cui ha pregato il detto eccellentissimo signor Principe di volerli conferire una delle tre suddette [77v] nuove cappellanie di annui ducati 50 l'una a beneficio di detto don Camillo o di detto don Tomaso Celebrano suoi figli, o a ciascuno d'essi che sarà il primo a prendere l'abito telare, per poi ascendere al sacerdozio secolare vita sua durante, acciò con detta nomina possa ordinarsi ad titulum dictæ cappellaniæ nel tempo che sarà vacata una di dette tre cappellanie, che sarà la prima che vacarà. Alla quale richiesta esso eccellentissimo signor Principe ben volentieri è condisceso a darcela, coll'infrascritte condizioni però, e non altrimenti. E fatta la detta assertiva etc., volendo essi eccellentissimi signori Principe e Duca mandare in effetto la predetta sua disposizione, quindi è che oggi giorno spontaneamente, e con giuramento in presenza nostra etc., da ora per allora che vacarà una delle suddette tre nuove sue cappellanie, in essa eliggono e nominano per cappellano della prima di esse che sarà [78r] per vacare, una col peso ed obbligo sudetto a quelle annesso, uno de' detti signori don Camillo o don Tomaso Celebrano, figli del già detto signor don Francesco, e quello che vorrà farsi prete, e sarà il primo a prendere l'abito telare per poi ascendere al sacerdozio secolare vita durante del medesimo clericando, senza che possa detto eccellentissimo signor Principe ammetterlo, giacché l'intenzione di esso eccellentissimo signor Principe è che il medesimo clericando possa a titolo di detta cappellania ordinarsi per poi ascendere al sacerdozio secolare, e come tale non possa esser ammosso dalla detta cappellania vita sua durante, tantum e non altrimenti, venendo per tal causa a dare il suo consenso e beneplacito anche l'eccellentissimo signor Duca suo primogenito figlio, che pure vuole e si contenta che, conferita una tal cappellania ad uno de' signori figli dell'anzidetto [78v] don Francesco Celebrano, l'abbia a godere durante la sua vita, nonostante che detta cappellania di sua natura sia ad nutum amovibile. E che dal giorno della vacanza di una delle suddette tre nuove cappellanie, li frutti della medesima, di annui ducati 50, siano e passino in pieno ed utile dominio del clericando, col peso sudetto e colla potestà di quelli esigere anche per mezzo del banco e quietare vita sua durante, e, fintanto che ascenderà al sacerdozio secolare, il detto eccellentissimo signor Principe li dà la facoltà di

poter egli in suo luogo eligere e nominare il cappellano secolare col peso ed obbligo espresso nella suddetta fondazione, in vigore d'istromento per me rogato a' di 24 luglio 1759, al quale etc.

Con condizione espressa che, subito sarà sacerdote secolare, il sudetto clericando possa egli celebrare per detta cappellania le sudette messe [79r] di obbligo nella già detta chiesa gentilizia, e l'altre rimanenti celebrarle altresì nella detta chiesa, con applicarle per sé o per altri suoi obblighi.

Con altra espressa condizione che, se il sudetto clericando coll'andare del tempo non volesse ascendere agli ordini sacri, per cui vada a spogliarsi della veste telare, in questo caso resti nulla e come non fatta la presente elezione e nomina di detta cappellania in suo beneficio, e la medesima elezione e nomina ritorni al predetto eccellentissimo signor Principe ed alli suoi eredi e successori. Inoltre, vogliono essi eccellentissimi signori Principe e Duca che, spogliandosi il clericando della veste telare, perché più non vuole esser prete, e volendo all'incontro l'altro sudetto suo fratello tal stato abbracciare, l'elezione e nomina di detta cappellania si trasferisca al predetto [79v] altro suo fratello nella stessa maniera come sopra conferita al predetto suo fratello che non vorrà ascendere agli ordini sacri, e non altrimenti.

E per la reale osservanza delle cose suddette etc., detti eccellentissimi signori Principe e Duca, per solenne stipolazione etc., hanno obbligato le loro persone, eredi, successori e beni tutti etc., al sudetto clericando etc., sub pœna dupli etc., medietate etc., cum potestate capiendi etc., costituito et precario etc., renunciaverunt et juraverunt, tactis Scripturis et super crucem Regalis Ordinis Sancti Januarii respective etc.

Præsentibus magnificis domino Vincentio Gioja de Neapoli, regio iudice ad contractus, domino don Vincentio Barra, domino Filippo Giunti, domino don Joanne Lofaro, domino Carolo Moret et domino don Michaele Aveta de Neapoli, testibus.

Bibliografia. RAIMONDO DI SANGRO 2020, p. 278 (segnalazione del documento).

10. Battesimo di Elisabetta Maria Agnese Raimonda Fortunata Celebrano (26 marzo 1772).

Napoli, parrocchia di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, archivio della parrocchia di San Marco di Palazzo, Libro dei battesimi, XVII (1766-1773), c. 139r.

A' di 26 marzo 1772 Elisabetta Maria Agnesa Raimonda Fortunata, figlia di don Francesco Celebrano e di donna Angiola Romano, coniugi, nata [a'] 25 detto, battezzata da me sottoscritto parroco, tenuta d'Antonia Paticchio mammana.

Bibliografia

ALPARONE 1957

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

ANDREA POZZO 2009

Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale, catalogo della mostra a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanello, F. Frangi (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009 – 5 aprile 2010), Trento 2009.

ANDREA POZZO A MONDOVÌ 2010

Andrea Pozzo a Mondovì, a cura di H.W. Pfeiffer, Milano 2010.

ANGELINI 1997

A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e la «Cornice della Madonna delle Grazie» per il Duomo di Siena*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 389-394.

ANTINORI 2013

A. Antinori, *Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)*, in *Studio d'architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma 2013, pp. 11-69.

ATTANASIO 2011

S. Attanasio, *In casa del Principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011.

BALDINUCCI 1975

F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino 565*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975.

BALTRUŠAITIS 1990

J. Baltrušaitis, *Anamorfoosi o Thaumaturgus opticus. Edizione riveduta e ampliata*, Milano 1990.

BATTISTINI 2004

A. Battistini, *Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schütze, Roma 2004, pp. 31-45.

BAUER, BAUER 1980

G. Bauer, L. Bauer, *Bernini's Organ-Case for S. Maria del Popolo*, in «The Art Bulletin», LXII, 1980, 1, pp. 115-123.

BERNARDI 1991

C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano 1991.

BERNARDINI 2021

M.G. Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, I-II, Torino 2021.

BISI 2019

M. Bisi, *Tesaurus, Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95, Roma 2019 (www.treccani.it/biografico).

BJURSTRÖM 1972

P. Bjurström, *Baroque Theater and the Jesuits*, in *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, a cura di R. Wittkower, I.B. Jaffe, New York 1972, pp. 99-110.

BLACK 1999

L.C. Black, 'Une doctrine sans estude': Herman Hugo's Pia Desideria as Le Pieux Desirs, in *The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*, a cura di J. Manning, M. van Vaecck, Turnhout 1999, pp. 233-247.

BLUNT 1978

A. Blunt, *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, in «Art History», I, 1978, 1, pp. 67-89.

BORRELLI 1985

G.G. Borrelli, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in «Storia dell'arte», 1985, n. 54, pp. 141-156.

BÖSEL, SALVIUCCI INSOLERA 2010

R. Bösel, L. Salviucci Insolera, *Teatri sacri. Apparati per le Quarantore*, in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, catalogo della mostra a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo – 2 maggio 2010), Roma 2010, pp. 230-247.

BÖSEL, SALVIUCCI INSOLERA 2016

R. Bösel, L. Salviucci Insolera, *Pozzo, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Roma 2016 (www.treccani.it/biografico).

BRUHNS 1940

L. Bruhns, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», IV, 1940, pp. 253-426.

CARANDINI 2010

S. Carandini, *Dalle quinte del teatro alla macchina d'altare. Andrea Pozzo e le pratiche sceniche del suo tempo*, in *Andrea Pozzo a Mondovì*, a cura di H.W. Pfeiffer, Milano 2010, pp. 156-179.

CATELLO 2004

E. Catello, *Giuseppe Sanmartino (1720-1793)*, Napoli 2004.

CATUCCI 2012

M. Catucci, *Morei, Michele Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma 2012 (www.treccani.it/biografico).

CELANO 1692

C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri...*, *Giornata terza*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692, a cura di P. Coniglio, R. Prencipe, Napoli 2009 (www.memofonte.it).

CELANO 1792

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

CELANO 1858

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

CHARTULAE DESANGRIANE 2006

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

CICOGNARA 1818

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX...*, III, Venezia, Picotti, 1818.

CIOFFI 1984

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

CIOFFI 1994

R. Cioffi, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1994.

CIOFFI 1996

R. Cioffi, *Raimondo di Sangro*, in *Protagonisti nella storia di Napoli. Grandi napoletani*, VI, Napoli 1996.

CIOFFI 2015

R. Cioffi, *Arte e scienza nella Napoli del Settecento: le «macchine anatomiche» del Principe di Sansevero*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015, 1, pp. 38-45.

CIOFFI 2019

R. Cioffi, *Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce*, in «Napoli nobilissima», s. VII, V, 2019, 1, pp. 36-47.

CIUFFA 2018

B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma 2018.

COGO 1996

B. Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano, 1688-1752*, Este 1996.

COLA 2012

M.C. Cola, *Carlo Rainaldi architetto di apparati effimeri*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 259-271.

COLAPIETRA 1986

R. Colapietra, *Raimondo di Sangro e il templum sepulchrale della Cappella Sansevero (I)*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXVI, 1986, pp. 62-79.

CONFORTI, D'AMELIO 2009

C. Conforti, M.G. D'Amelio, *Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII Chigi a Santa Maria del Popolo*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, Roma 2009, II, pp. 569-599.

CONNOLLY 2005

D.K. Connolly, *At the Center of the World: The Labyrinth Pavement of Chartres Cathedral*, in *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, a cura di S. Blick, R. Tekippe, Leiden-Boston 2005, pp. 285-314.

CONTARDI 1996

B. Contardi, *L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento 1996, pp. 96-114.

CORPUS DELLE FESTE 1997

Corpus delle feste a Roma. Il Settecento e l'Ottocento, a cura di M. Fagiolo, Roma 1997.

CORRUBOLO 2001

F. Corrubolo, *Storia della formazione*, in *Il Seminario Romano. Storia di un'istituzione di cultura e di pietà*, a cura di L. Mezzadri, Torino 2001, pp. 212-376.

CROCE 1992

B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso, Milano 1992.

CURZIETTI 2007

J. Curzietti, *Gian Lorenzo Bernini e l'Elefante della Minerva. Una documentazione inedita*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2007, n. 18, pp. 333-342.

CURZIETTI 2020

J. Curzietti, *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma 2020.

D'ANGELO 2018

M. D'Angelo, *Matteo Bottigliero. La produzione scultorea tra fonti e documenti (1680-1757)*, Roma 2018.

DECKERS 2010

R. Deckers, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010.

DELBEKE 2012

M. Delbeke, *The Art of Religion. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome*, Farnham 2012.

DE MIERI 2017

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

D'ENGENIO CARACCILO 1623

C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra...*, Napoli, Beltrano, 1623.

DE SANGRO 1991

O. de Sangro, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma 1991.

DIEZ 1997

R. Diez, *Le Quarantore. Una predica figurata*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio – 15 settembre 1997), II, *Atlante*, Torino 1997, pp. 84-97.

DIMLER 2003

G.R. Dimler, *Herman Hugo's Pia Desideria*, in *Mundus emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, a cura di K.A.E. Emenkel, A.S.Q. Visser, Turnhout 2003, pp. 350-379.

DI SANGRO 1750

R. di Sangro, *Lettera apologetica dell'Esercitato accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato Lettere d'una Peruana per rispetto alla supposizione de' Quipu scritta alla duchessa di S**** e dalla medesima fatta pubblicare*, Napoli, [Gennaro Morelli,] 1750 [ma 1751].

DI SANGRO 2014

R. di Sangro, *Lettera apologetica*, introduzione, note e appendice documentaria a cura di L. Spruit, Napoli 2014.

DI SANGRO 2018

R. di Sangro, *La materia del fuoco. Lettere a Giraldis e Nollet, Dissertation*, introduzione, note e appendice a cura di L. Spruit, Napoli 2018.

DISEGNI DI VARI ALTARI ANTE 1690

Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma..., Roma, Giovan Giacomo De Rossi nella sua stamperia in Roma alla Pace, ante 1690.

FAGIOLO 1999

M. Fagiolo, *La scena delle acque*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), Ginevra-Milano 1999, pp. 137-182.

FAGIOLO DELL'ARCO 1996

M. Fagiolo dell'Arco, *Pensare effimero: il metodo e la pratica di Fratel Pozzo*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento 1996, pp. 74-95.

FAVINO 2014

F. Favino, *Pallavicino, Francesco Maria Sforza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma 2014 (www.treccani.it/biografico).

FERRARI, PAPALDO 1999

O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.

FILIPPI 2001

B. Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma 2001.

FITTIPALDI 1980

T. Fittipaldi *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.

GALANTE 1872

G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872.

GALLAVOTTI CAVALLERO 2009

D. Gallavotti Cavallero, *Le sculture di Gian Lorenzo Bernini e della sua scuola*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, II, Roma 2009, pp. 601-618.

GIAN LORENZO BERNINI 1999

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, catalogo della mostra a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), Ginevra-Milano 1999.

GIGLI 1670

G. Gigli, *Diario di Roma*, Roma 1670, a cura di M. Barberito, II, Roma 1994.

GIOMETTI 2010

C. Giometti, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.

GOBBI 2017

M. Gobbi, *Giovan Lorenzo Bernini e l'Elefante della Minerva. La storia e i personaggi attraverso i disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Bernini disegnatore. Nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, Roma 2017, pp. 379-404.

GORI SASSOLI 1994

M. Gori Sassoli, *Della China e di altre «Macchine di gioia». Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 24 marzo – 28 maggio 1994), Milano 1994.

GRANATA 1766

F. Granata, *Storia sacra della Chiesa metropolitana di Capua*, I, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1766.

HIBBARD 1965

H. Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth 1965.

HORN 2018

A. Horn, *Teatri sacri. Andrea Pozzo and the Quarant'ore at the Gesù*, in *The Holy Name. Art of the Gesù. Bernini and His Age*, a cura di L. Wolk-Simon, con la collaborazione di C.M.S. Johns, Philadelphia 2018, pp. 351-382.

HORN 2019

A. Horn, *Andrea Pozzo and the Religious Theatre of the Seventeenth Century*, Philadelphia 2019.

HUGO 1624

H. Hugo, *Pia desideria emblematis elegiis et affectibus Ss. Patrum illustrata...*, Antuerpiae, Typis Henrici Aertssenii, 1624.

I GESUITI 1995

I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa, Atti del XVIII convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale a cura di M. Chiabò, F. Doglio (Roma, 26-29 ottobre 1994 – Anagni, 30 ottobre 1994), Roma 1995.

I GESUITI 2004

I gesuiti e la Ratio Studiorum, a cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma 2004.

I MARMI VIVI 2009

I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile – 12 luglio 2009), Firenze 2009.

IMBRUGLIA 2017

G. Imbruglia, *Sangro, Raimondo di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma 2017 (www.treccani.it/biografico).

IMORDE 1998

J. Imorde, *Francesco Barberini Vice-Chancellor. The Quarant'ore Decorations in San Lorenzo in Damaso of 1633*, in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di C.L. Frommel, S. Schütze (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), Milano 1998, pp. 53-61.

I NOSTRI OMAGGI 2010

I nostri omaggi, Principe!, catalogo della mostra a cura di F. Masucci (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 23 aprile – 18 luglio 2010), Napoli 2010.

INSIGNIUM ROMAE TEMPLORUM PROSPECTUS 1683

Insignium Romae Templorum Prospectus..., [Romae], Io. Iacobo de Rubeis Romano, 1683.

ISGRÒ 2021

G. Isgrò, *Il teatro dei gesuiti. La pedagogia teatrale, la scena europea, il teatro di evangelizzazione*, Bari 2021.

JERUSALEM ELSEWHERE 2014

Jerusalem elsewhere. The German Recensions. Proceedings of the Minerva-Gentner Mobile Symposium, October 2011, a cura di B. Kühnel, P. Arad, Jerusalem 2014.

KERBER 1996

B. Kerber, *Pozzo e l'aristotelismo*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento 1996, pp. 32-48.

KERÉNYI 1983

K. Kerényi, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino 1983.

KERN 1981

H. Kern, *Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo. Manuale e filo conduttore*, Milano 1981

KIRCHER 1646

A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta...*, Romae, Sumptibus Hermann Scheus, 1646.

KIRCHER 1679

A. Kircher, *Turris Babel sive Archontologia...*, Amstelodami, Ex Officina Janssonio-Waesbergiana, 1679.

KRAUTHEIMER 1935

R. Krautheimer, *Santo Stefano Rotondo a Roma e la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XII, 1935, pp. 51-102.

KRAUTHEIMER 1942

R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 1-33.

KRAUTHEIMER 2008

R. Krautheimer, *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 2008.

KROESEN 2000

J.E.A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini through the Ages: its Form and Function*, Leuven 2000.

LAPIDE 1639

C. a Lapide, *Commentarius in Evangelium S. Lucae et S. Ioannis...*, Antuerpiae, Apud Heredes Martini Nutii, 1639.

LATTUADA 1992

R. Lattuada, *Napoli e Bernini: spie di un rapporto ancora inedito*, in *Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma 1992, pp. 647-661.

LATTUADA 1997

R. Lattuada, *La stagione del Barocco a Napoli (1683-1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 – 15 marzo 1998), Napoli 1997, pp. 23-53.

LAVIN 1980

I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980.

LAVIN 2012

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

LE ANTICHITÀ DI ERCOLANO 1757-1792

Le Antichità di Ercolano esposte, I-VIII, Napoli, nella Regia Stamperia, 1757-1792.

L'EFFIMERO BAROCCO 1977-1978

L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600, a cura di S. Carandini, M. Fagiolo dell'Arco, I, *Catalogo*, Roma 1977; e II, *Testi*, Roma 1978.

LE ROTONDE DEL SANTO SEPOLCRO 2005

Le rotonde del Santo Sepolcro. Un itinerario europeo, a cura di P. Pierotti, C. Tosco, C. Zannella, Bari 2005.

LORIZZO 2019

L. Lorizzo, *Bernini e l'altare della Cappella Chigi nel Duomo di Siena: il modello «per i bronzi e lapislazzuli» ritrovato*, in «Ricerche di storia dell'arte», 2019, n. 129: *Bernini e l'arte di fare figure di terra*, a cura di C. Giometti, L. Lorizzo, pp. 21-27.

LULOFS 1993

H. Lulofs, *Heavenly Images in the Churches of Rome. Stage Scenography for the Forty Hour Devotion during the Seventeenth and Eighteenth Century as a Spectacular Alternative to the Street Theater of Carnival*, in *The Power of Imagery. Essays on Rome, Italy and Imagination*, a cura di P. van Kessel, Rome 1993, pp. 163-172.

MALE 1927

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

MÂLE 1984

E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia Francia Spagna Fiandra*, Milano 1984.

MASSOLA, VANNI 2002

G. Massola, F. Vanni, *Il labirinto di Pontremoli. Storia e interpretazione di un simbolo del pellegrinaggio*, Firenze 2002.

MASUCCI 2016

F. Masucci, *Parole Maestre. Libri antichi e rari per il principe di Sansevero*, Napoli 2016.

MEMMI 1730

G.B. Memmi, *Notizie storiche dell'origine e progressi dell'Oratorio della SS. Comunione Generale e degli uomini illustri che in esso fiorirono*, Roma, Bernabò, 1730.

MIRABILI DISINGANNI 2010

Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) pittore e architetto gesuita, catalogo della mostra a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo – 2 maggio 2010), Roma 2010.

MONTAGU 1985

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, I-II, New Haven and London 1985.

MONTANARI 1996

T. Montanari, *Bernini, Pietro da Cortona e un frontespizio per Sforza Pallavicino*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, Quaderni, 1-2, Classe di Lettere e Filosofia, *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, Pisa 1996, pp. 339-359.

MONTANARI 1997

T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, in «Prospettiva», 1997, nn. 87-88, pp. 42-68.

MONTANARI 2004^A

T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2004.

MONTANARI 2004^B

T. Montanari, *Contributo ad una sociologia dell'ecfrasis'. La 'Dichiarazione morale' sul bassorilievo di Théodon al Monte di Pietà in Roma*, in *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di O. Bonfait (Roma, 13-15 giugno 2001), coordinamento editoriale di A. Desmas, Rome 2004, pp. 45-54.

MONTANARI 2016

T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

MOORE 1998-1999

J.E. Moore, *Building set pieces in eighteenth-century Rome: the case of the Chinea*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1998-1999, nn. 43-44, pp. 183-292.

NAPOLI, LA CAPPELLA SANSEVERO 2019

Napoli, la Cappella Sansevero e il Cristo velato. Naples, Sansevero Chapel and the Veiled Christ, testi di M. Bussagli, fotografie di C. Vannini, G. Grandi, Bologna 2019.

NAPPI 2010

E. Nappi, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzoni e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010.

NEPPI 1975

L. Neppi, *Palazzo Spada*, Roma 1975.

NEPPI 1983

L. Neppi, *Punti di vista sulla Prospettiva Spada*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXVIII, 1983, n. 22, pp. 105-118.

NOEHLES 1985

K. Noehles, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, M.L. Madonna, Roma 1985, pp. 88-99.

ORIGLIA PAOLINO 1754

G. Origlia Paolino, *Istoria dello Studio di Napoli, in cui si comprendono gli avvenimenti di esso più notabili da' primi suoi principj fino a' tempi presenti, con buona parte della storia letteraria del Regno*, II, Napoli, Giovanni di Simone, 1754.

OUSTERHOUT 1981

R.G. Ousterhout, *The Church of Santo Stefano: A "Jerusalem" in Bologna*, in «Gesta», XX, 1981, 2, pp. 311-321.

OUSTERHOUT 2003

R.G. Ousterhout, *Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulchre*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LXII, 2003, 1, pp. 4-23.

PACELLI 1971

V. Pacelli, *Contributo a Francesco Celebrano pittore*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp. 259-267.

PALLAVICINO 1662

S. Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma, Mascardi, 1662.

PANFILI 2015

V. Panfili, *L'iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli*, in «BTA - Bollettino Telematico dell'Arte», n. 789, 6 novembre 2015 (www.bta.it).

PASCOLI 1736

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, Antonio de' Rossi, II, 1736.

PETERSEN 2012

N.H. Petersen, *The Quarant'Ore. Early Modern Ritual and Performativity*, in *Performativity and Performance in Baroque Rome*, a cura di P. Gillgren, M. Snickare, Farnham 2012, pp. 115-133.

PICONE 1959

M. Picone, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959.

PIERGUIDI 2017

S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze 2017.

POLI 1804

G.S. Poli, *Elementi di fisica sperimentale...*, I, Venezia, Andrea Santini, 1804.

POMPEI 1735

A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli...*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1735.

PORTOGHESI 2019

P. Portoghesi, *Borromini. La vita e le opere*, Milano 2019.

POVOLEDO 1985

E. Povoledo, *Incontri romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XX, 1985, 2, pp. 296-327.

POZZO 1693-1700

A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, Romae, Typis Joannis Jacobi Komarek, *Pars Prima*, 1693, e *Pars Secunda*, 1700.

RAIMONDO DI SANGRO 2020

Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere, a cura di F. Masucci, L. Spruit, Napoli 2020.

RANGONI GÀL 2010

F. Rangoni Gàl, *Apparati festivi a Roma nel XVII secolo. Le Quarantore*, in «Roma moderna e contemporanea», XVIII, 2010, 1-2, pp. 275-308.

RIPA 1593

C. Ripa, *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi...*, Roma, per gli heredi di Giovanni Gigliotti, 1593.

RIPA 1764-1767

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

ROMA ANAMORFICA 2019

Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca, a cura di A. De Rosa, Canterano (Roma) 2019.

ROTILI 1979

M. Rotili, *Celebrano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979 (www.treccani.it/biografico).

ROTONDE D'ITALIA 2008

Rotonde d'Italia. Analisi tipologica della pianta centrale, a cura di V. Volta, Milano 2008.

RÜDIGER 2003

M. Rüdiger, *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock: ein Beitrag zur Kultgeschichte architektonischer Devotionalkopien*, Regensburg 2003.

RUSSO 2020^A

A. Russo, *Vaccaro, Domenico Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 97, Roma 2020 (www.treccani.it/biografico).

RUSSO 2020^B

A. Russo, *Storie di ritratti a Napoli tra Seicento e Settecento. Dalle rime ai marmi*, Torino 2020.

SALVARANI 2008

R. Salvarani, *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo. Spazio, liturgia, architettura*, Milano 2008.

SALVIUCCI INSOLERA 2014

L. Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il corridoio di S. Ignazio. Una "bellissima idea"*, Roma 2014.

SANTA MARIA DEL POPOLO 2009

Santa Maria del Popolo. Storia e restauri, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, I-II, Roma 2009.

SANTARCANGELI 1984

P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano 1984.

SANZOTTA 2014

V. Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», III, 2014, pp. 243-274.

SARACINO 2012

F. Saracino, *Il più forte. Visioni del Messia risorto*, Terlizzi 2012.

SARNELLI 1772

P. Sarnelli, *Nuova guida de' forestieri...*, Napoli, Saverio Rossi, 1772.

SCHERNER 2009

A. Scherner, *Die Kapelle des Monte di Pietà in Rom. Architektur und Reliefausstattung im römischen Barock*, Weimar 2009.

SCULTURA DEL '600 A ROMA 1996

Scultura del '600 a Roma, a cura di A. Bacchi, con la collaborazione di S. Zanuso, Milano 1996.

SIGISMONDO 1788

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, [Napoli,] Tomo secondo, Terres, 1788, a cura di A. Irollo, Firenze 2011 (www.memofonte.it).

TABARRINI 2008

M. Tabarrini, *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Roma 2008.

TESAURO 1670

E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico...*, Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1670.

TONKOVICH 1998

J. Tonkovich, *Two Studies for the Gesù and a 'quarantore' design by Bernini*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 34-37.

TROTTMANN 1996

H. Trottmann, *Le «invenzioni capricciose» di Andrea Pozzo*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Milano-Trento 1996, pp. 224-233.

UNA RIVOLUZIONE SILENZIOSA 2021

Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice, catalogo della mostra a cura di Y. Primarosa (Roma, Galleria Corsini, 4 novembre 2021 – 19 aprile 2022), Roma 2021.

VIGNATO 2010

F. Vignato, *Michetti, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010 (www.treccani.it/biografico).

VISENTINI 1771

A. Visentini, *Osservazioni che servono di continuazione al Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1771.

VISUAL CONSTRUCTS OF JERUSALEM 2014

Visual Constructs of Jerusalem, a cura di B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2014.

VOTI 1729

Voti per la successione dell'augustissima Casa d'Austria. Accademia di lettere e d'armi tenuta da' signori convittori del Seminario Romano e da' medesimi dedicata alla sacra cesarea e reale cattolica maestà di Carlo VI, imperator de' Romani, re di Germania, delle Spagne, d'Ungheria, Boemia etc. etc., Roma, Antonio de' Rossi, 1729.

WEIL 1974

M.S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 218-248.

WEIL 1992

M.S. Weil, *L'orazione delle Quarant'ore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco*, in *Il barocco romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 677-686.

WEIBMANN 2021

T.C. Weißmann, *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom*, München 2021.

WITTKOWER 1990

R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990.

WITTKOWER 1993

R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750. Con un saggio di Liliana Barroero*, Torino 1993.

WRIGHT 2001

C. Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Cambridge (Massachusetts)-London 2001.

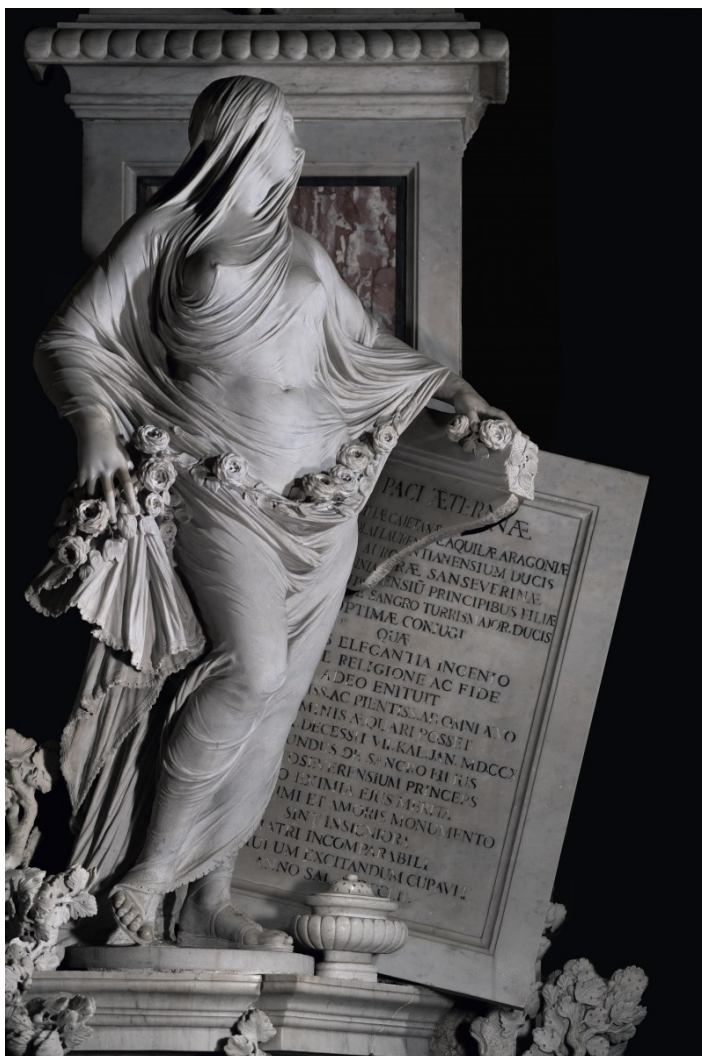
ZANLONGHI 2011

G. Zanlonghi, *La gloria dello sguardo. Osservazioni sull'effimero in Andrea Pozzo*, in *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera (Roma, 18-20 novembre 2009), Roma 2011, pp. 220-231.

Illustrazioni e tavole



Fig. 1. Napoli, Cappella Sansevero.



Figg. 2-3. Antonio Corradini, *La Pudicizia*, intero e particolare. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 4. Francesco Queirolo, *Il Disinganno*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 5. *Voti per la successione dell'augustissima Casa d'Austria*, frontespizio, Roma, Antonio de' Rossi, 1729.

LETTERA APOLOGETICA
D E L L'
ESERCITATO
ACCADEMICO DELLA CRUSCA
CONTENENTE
La Difesa del Libro Intitolato
LETTERE D' UNA PERUANA
Per rispetto alla supposizione
DE' QUIPU
SCRITTA
ALLA DUCHESSA DI S****
E
Dalla medesima fatta pubblicare.



IN NAPOLI MDCCL.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Biblioth. S. Brigittæ ex libr. D. Ph. Adrenti U. D. F. R. 1766.

Fig. 6. Raimondo di Sangro, *Lettera apologetica*, frontespizio, Napoli 1750 [1751].



Fig. 7. Nicola Michetti, *Progetto per la seconda macchina della Chinea del 1733*. New York, The Morgan Library and Museum.



Fig. 8. Incisione della macchina pirotecnica che Domenico Paradisi progettò in Piazza di Spagna a Roma il 1° gennaio 1722 per le nozze tra Luigi di Spagna e Luisa Elisabetta di Borbone-Orléans. Collezione privata.



Fig. 9. Incisione della macchina pirotecnica con il *Monte Olimpo* e le *nozze tra Amore e Psiche* che il 4 ottobre del 1725 Pier Leone Ghezzi allestì in Piazza Navona a Roma per il matrimonio tra Luigi XV e Maria Leszczyńska di Polonia. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.



Fig. 10. Incisione di Filippo Vasconi della macchina pirotecnica con la *Dea Tetide consegna Achille a Chirone* che il 23 settembre 1727 Sebastiano Conca predispose in Piazza di Spagna a Roma per la nascita dell'Infante di Spagna don Luigi Antonio Giacomo. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.



Fig. 11. Incisione della macchina pirotecnica con la Reggia di Imeneo che il 4 luglio 1728 Nicola Salvi montò in Piazza di Spagna a Roma per le duplici nozze tra Ferdinando di Borbone e Maria Barbara di Braganza e tra Giuseppe di Braganza e Marianna Vittoria di Borbone. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.



Fig. 12. Incisione di Giovanni Girolamo Frezza della China con il *Tempio di Giano* che Alessandro Specchi architettò a Roma nel 1722. Roma, Archivio Storico Capitolino.

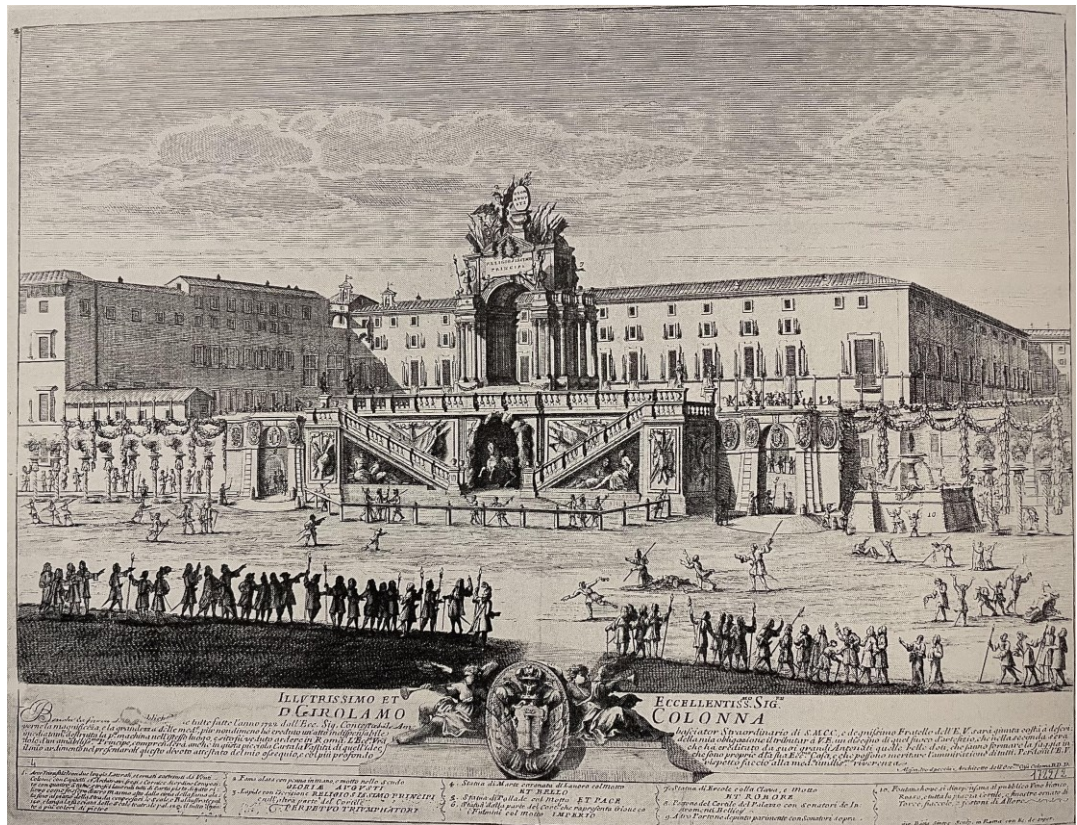


Fig. 13. Incisione di Giovanni Battista Sintesi della China con l'*Arco trionfale per Carlo VI* che Alessandro Specchi architettò a Roma nel 1722. Roma, Archivio Storico Capitolino.

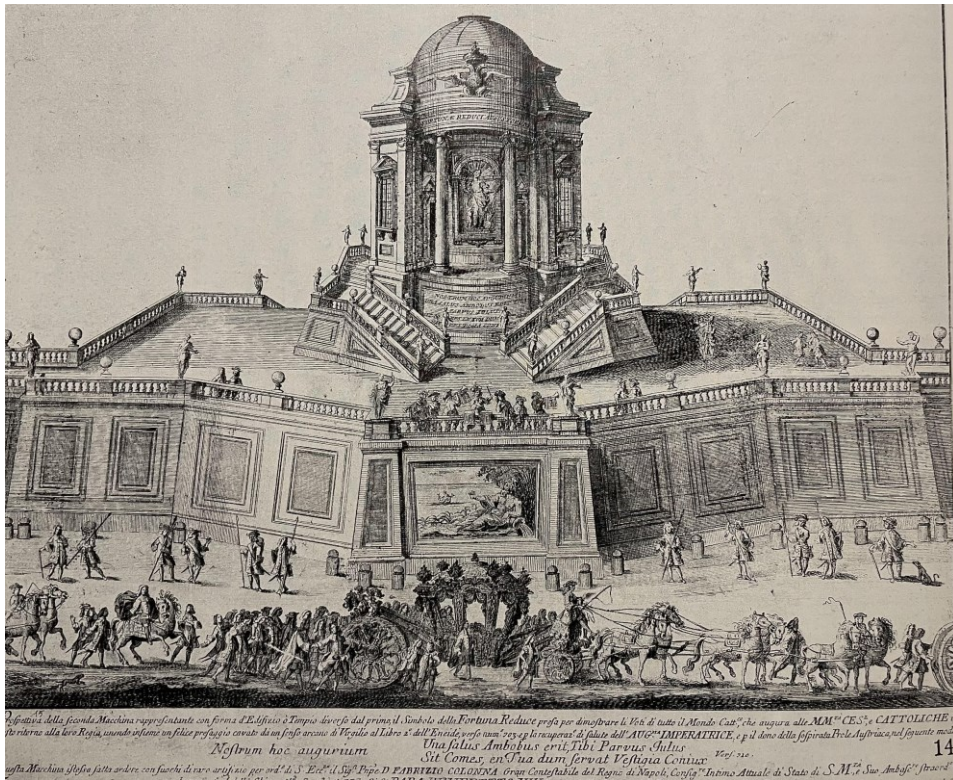


Fig. 14. Incisione di Filippo Vasconi della China con il *Tempio della Fortuna* che Gabriele Valvassori realizzò a Roma nel 1728. Roma, Archivio Storico Capitolino.



Fig. 15. Incisione di Filippo Vasconi della China con i *Vascelli della Compagnia di Ostenda e di Trieste alle Colonne d'Ercole* che Gabriele Valvassori progettò a Roma nel 1729. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe.



Fig. 16. Incisione di Filippo Vasconi della macchina pirotecnica che Domenico Gregorini ideò in Piazza della Cancelleria a Roma nel 1721. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.



Disegnato dal Bernini. Inciso da Francesco Piranesi 1787.
*Il Santo Padre in atto d'adorazione innanzi al Sacramento esposto solennemente da Lui nella Cappella Paolina in Vaticano la Domenica dell'Avvento.
E la grandiosa illuminazione che tutto il rimanente della macchina, sono invenzione e disegno del Bernini.*

Fig. 17. Incisione di Francesco Piranesi dell'apparato per le Quarantore allestito su «invenzione e disegno» di Gian Lorenzo Bernini nella Cappella Paolina in Vaticano nel 1787. Gand, Universiteitsbibliotheek.

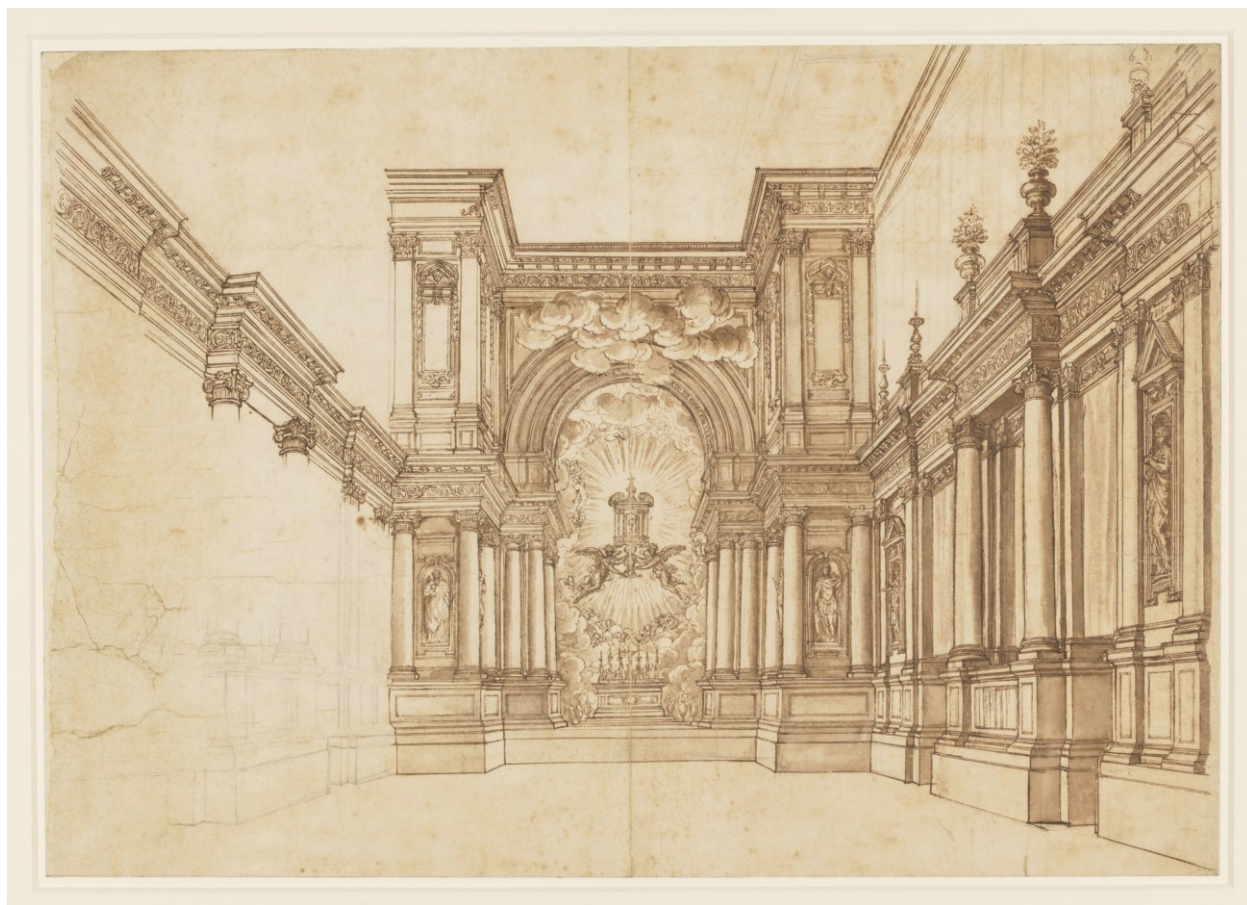


Fig. 18. Pietro da Cortona, Disegno dell'apparato per le Quarantore allestito nella basilica di San Lorenzo in Damaso a Roma nel 1633. Windsor Castle, The Royal Collection Trust.

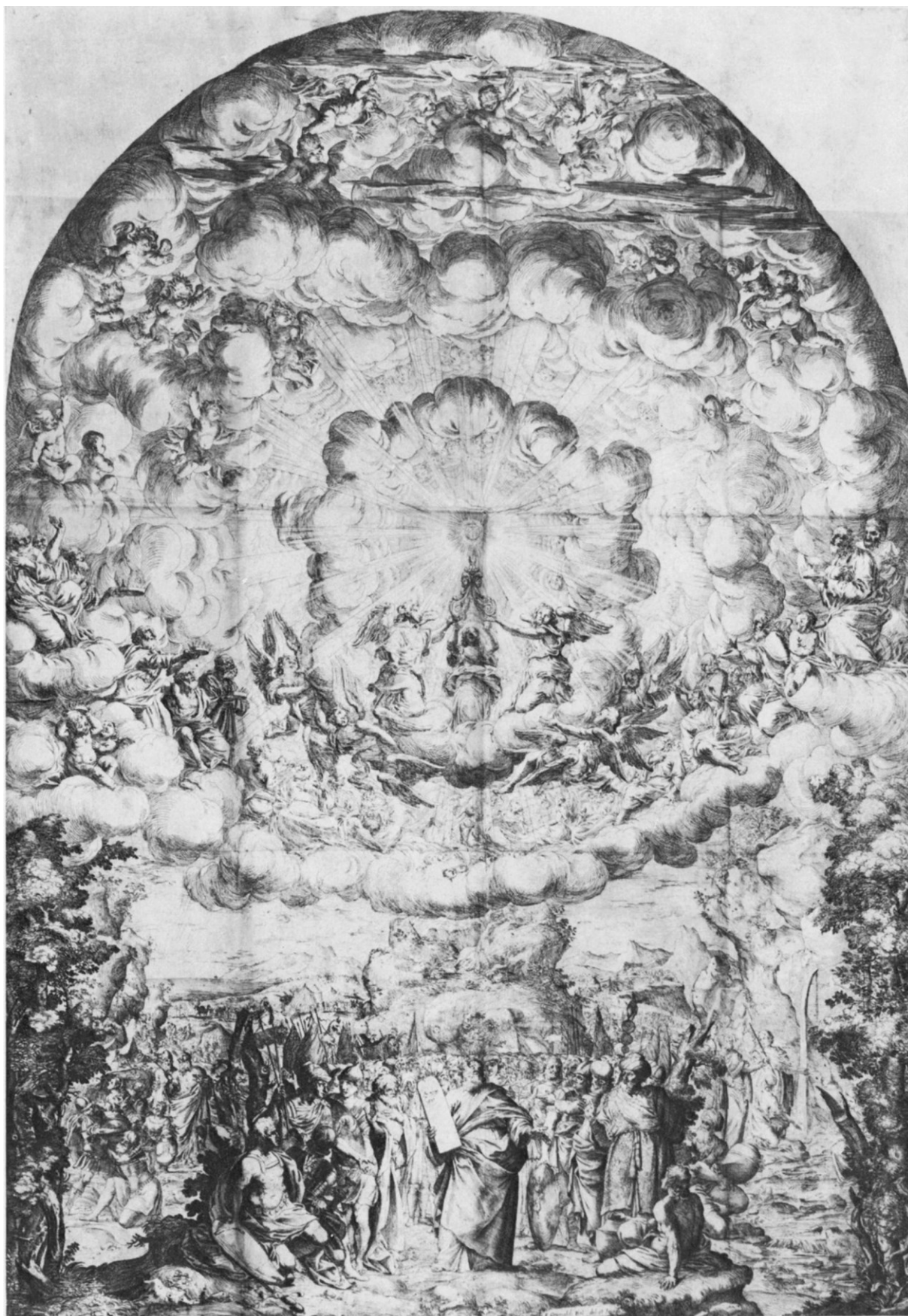


Fig. 19. Incisione di Giovan Francesco Grimaldi dell'apparato per le Quarantore progettato da Niccolò Menghini per la chiesa del Gesù a Roma nel 1640. Roma, Biblioteca Casanatense.



Fig. 20. Incisione di Dominique Barrière dell'apparato per le Quarantore con il *Passaggio del Mar Rosso* progettato da Niccolò Menghini per la chiesa del Gesù a Roma nel 1646. Londra, British Museum.



Fig. 21. Incisione dell'apparato per le Quarantore con la *Dedicazione del Tempio di Salomone* progettato da Carlo Rainaldi nella chiesa del Gesù a Roma nel 1650. Roma, Palazzo Venezia, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte.



Fig. 22. Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, *Trionfo del Nome di Gesù*. Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 23. Mondovì, chiesa di San Francesco Saverio o della Missione, altare maggiore con il progetto effimero di Andrea Pozzo.



Fig. 24. Andrea Pozzo, *Teatro delle Nozze di Cana*. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, I, 1693, figura 71.



Fig. 25. Andrea Pozzo, *Sithentes venite ad aquas*. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, II, 1700, figura 47.

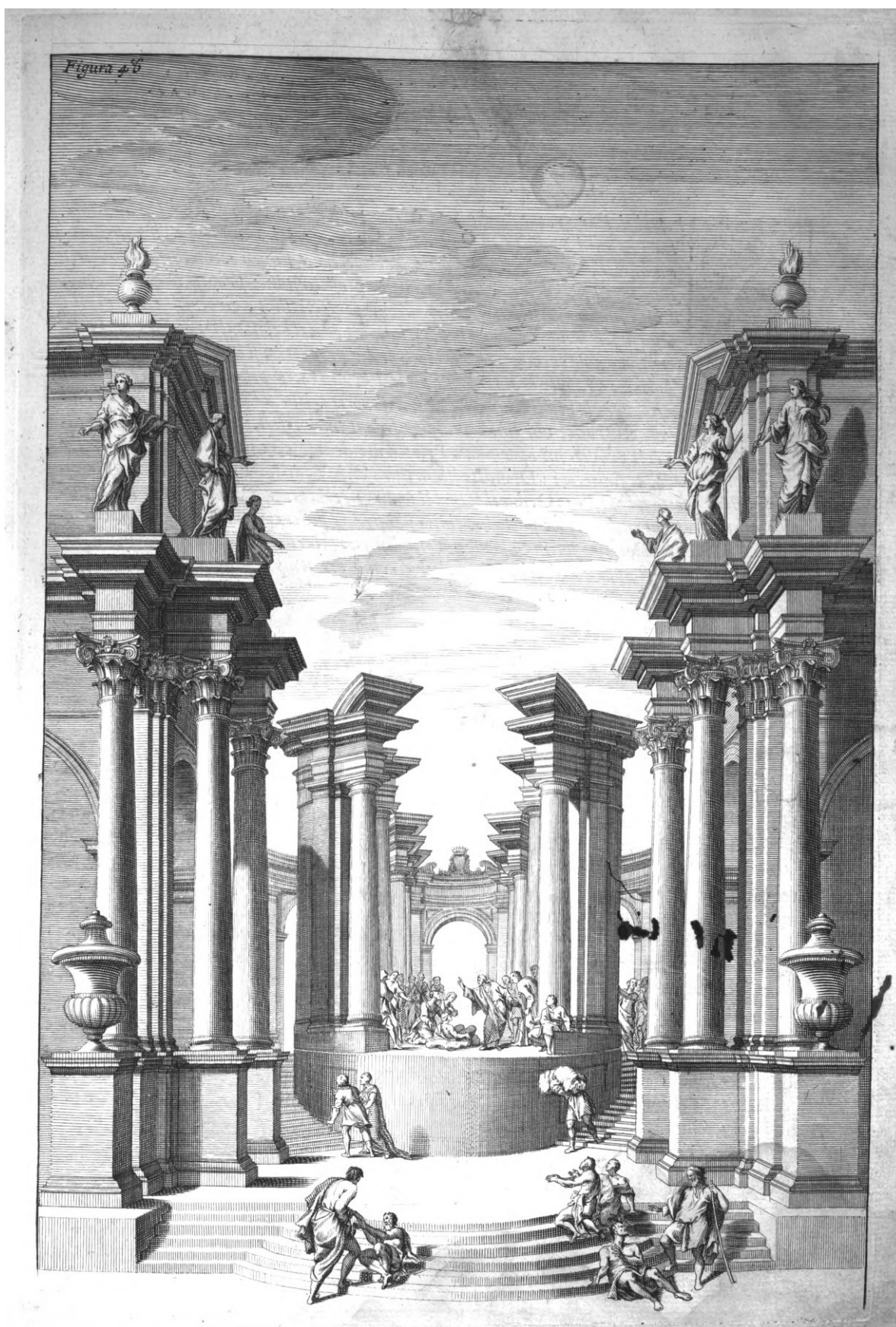


Fig. 26. Andrea Pozzo, *Miracolo della guarigione dello storpio*. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, II, 1700, figura 48.

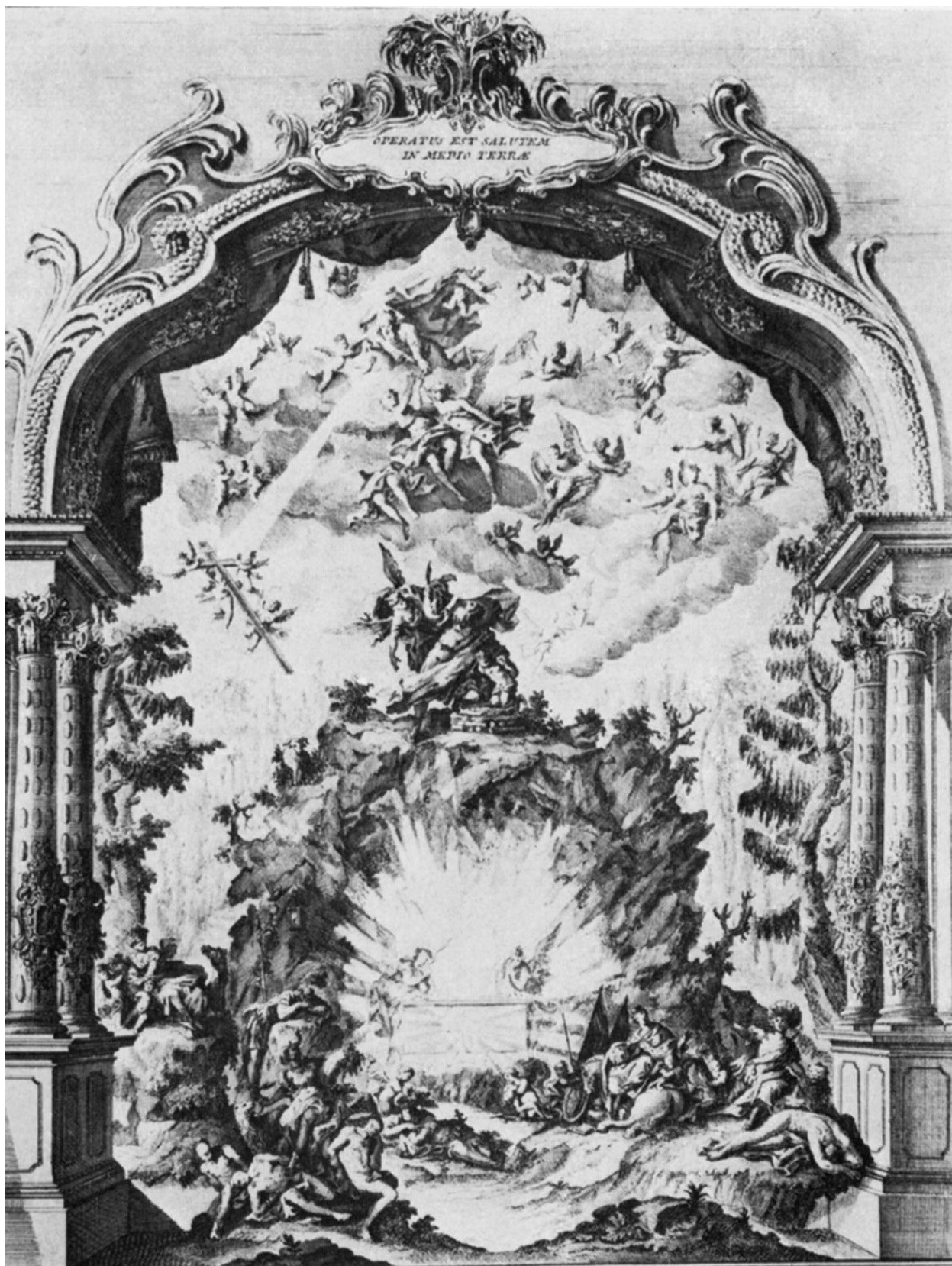


Fig. 27. Incisione di Filippo Vasioni dell'apparato per le Quarantore con il *Sacrificio d'Isacco* e il *Santo Sepolcro* messo in scena da Alessandro Mauri nella tribuna della basilica di San Lorenzo in Damaso a Roma nel 1728.



Fig. 28. Francesco Celebrano (disegno), *Carrozza marittima d'invenzione del Principe di Sansevero*, incisione di Giuseppe Aloja tratta da Pietro d'Onofri, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, Napoli, Pietro Perger, 1789.



Fig. 29. Napoli, altare maggiore della Cappella Sansevero con la *Pietà* di Francesco Celebrano e gli *Angeli* di Paolo Persico.



Figg. 30-32. Francesco Celebrano, *Pietà*, particolari. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



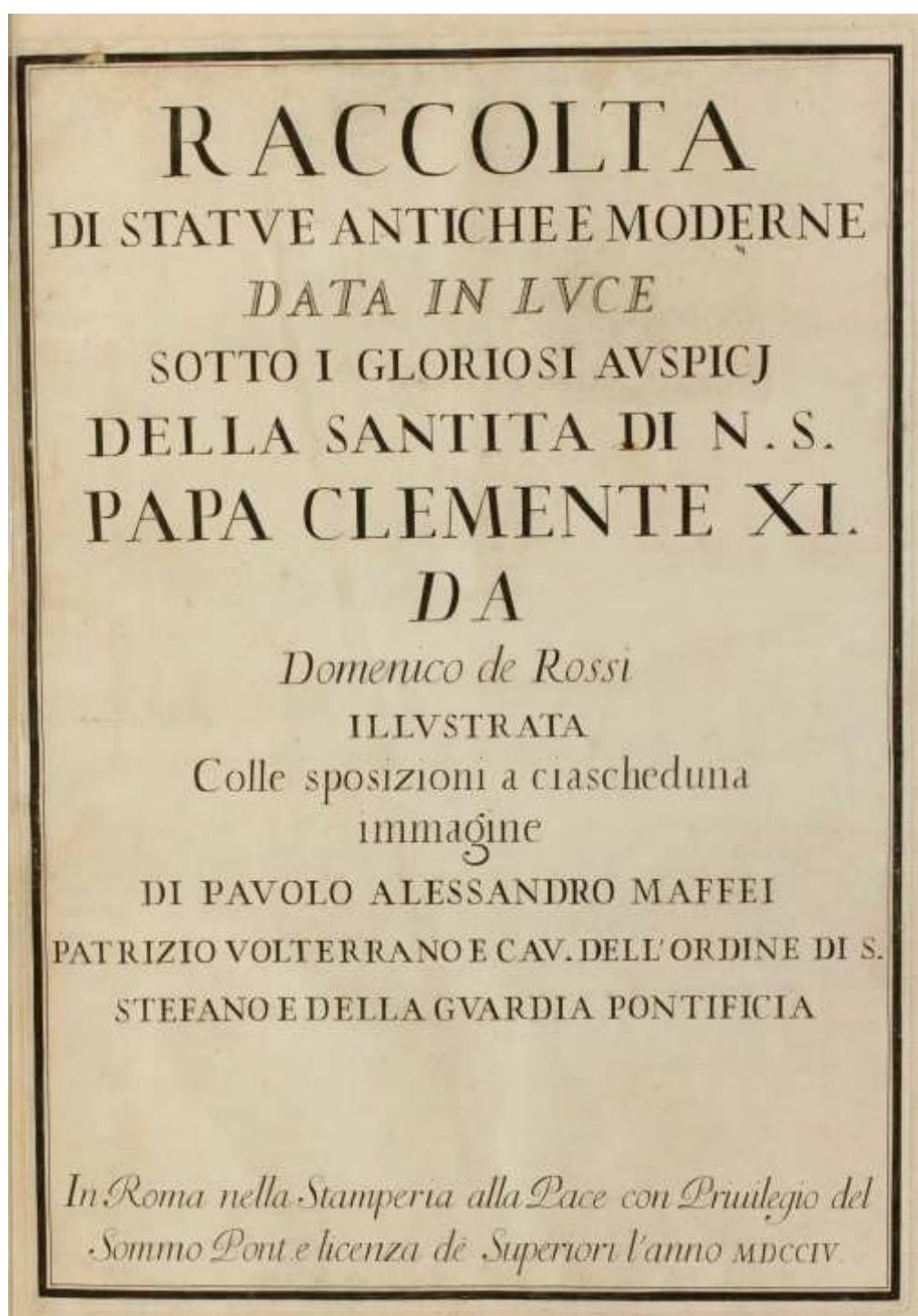


Fig. 33. Domenico De Rossi, Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma, stamperia alla Pace, 1704.



Fig. 34. Alessandro Algardi, *Apparizione dei santi Pietro e Paolo all'incontro tra papa Leone Magno e Attila*. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



Fig. 35. Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, altare di San Luigi Gonzaga.



Fig. 36. Roma, Cappella del Monte di Pietà.



Fig. 37. Domenico Guidi, *Pietà*. Roma, Cappella del Monte di Pietà, altare maggiore.



Fig. 38. Incisione di Benoît Farjat della *Pietà* di Domenico Guidi sull'altar maggiore della Cappella del Monte di Pietà a Roma. Roma, Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 39. Roma, chiesa di Sant'Agnese in Agone.



Fig. 40. Domenico Guidi, *Sacra Famiglia con i santi Elisabetta, Zaccaria e Giovannino*.
Roma, chiesa di Sant'Agnese in Agone.



Fig. 41. Paolo Persico, *Angeli con putti*, e ignoto pittore tardo-manierista napoletano, *Pietà*.
Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 42. Francesco Celebrano, *Pietà*. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 43. Paolo Persico, *Angeli con putti*, e ignoto pittore tardo-manierista napoletano, *Pietà*. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 44. Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, altare della Cappella Paolina.



Fig. 45. Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta, altare della Cappella Chigi.



Fig. 46. Pieter Paul Rubens, *La Madonna della Vallicella adorata dagli angeli*.

Roma, chiesa di Santa Maria della Vallicella, altare maggiore.

Fig. 47. Castel Gandolfo, collegiata di San Tommaso da Villanova, altare maggiore.





Fig. 48. Paolo Persico, *Angelo con putto*. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 49. Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con il titolo della Croce*. Roma, basilica di Sant'Andrea delle Fratte.



Fig. 50. Paolo Persico, *Angelo con putto*. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 51. Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con la corona di spine*. Roma, basilica di Sant'Andrea delle Fratte.



Fig. 52. Paolo Persico, *Soavità del giogo coniugale*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 53. Francesco Celebrano, *Pietà*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 54. Ignoto scultore attivo a Napoli nella prima metà del XVII secolo, *Monumento di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria*. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 55. Antonio Corradini, *Monumento di Paolo di Sangro, sesto principe di Sansevero*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 56. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 57. Ignoto scultore attivo a Napoli nella prima metà del XVII secolo, *Monumento di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Figg. 58-59. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 60. Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di santa Teresa d'Avila*.
Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.



Figg. 61-62. Gian Lorenzo Bernini, *Busti dei Cornaro*. Roma, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.



Fig. 63. Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto del cardinale Roberto Bellarmino a mezza figura*. Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 64. Disegno del non più esistente monumento funebre del cardinale Roberto Bellarmino alla chiesa del Gesù di Roma. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.



Fig. 65. Francesco Celebrano, *Monumento di Cecco di Sangro*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 66. Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Gabriele Fonseca*.
Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina, Cappella Fonseca.



Fig. 67. Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina, altare della Cappella Fonseca.



Fig. 68. Gian Lorenzo Bernini ed Ercole Ferrata, *Elefante obeliscoforo*. Roma, Piazza della Minerva.



Fig. 69. Gian Lorenzo Bernini, *Fontana dei Quattro Fiumi*. Roma, Piazza Navona.



Fig. 70. Dominique Barrière, Incisione dell'apparato allestito da Gian Lorenzo Bernini e Johann Paul Schor il 2 febbraio 1662 sul pendio del Pincio per i festeggiamenti in occasione della nascita del Delfino di Francia. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe.



Fig. 71. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo.



Fig. 72. Gian Lorenzo Bernini e Antonio Chicari, *Organo*. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo.



Fig. 73. Francesco Celebrano, *Pietà*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 74. Antonio Corradini, *La Pudicizia*, particolare del basamento con il *Noli me tangere*. Napoli, Cappella Sansevero.

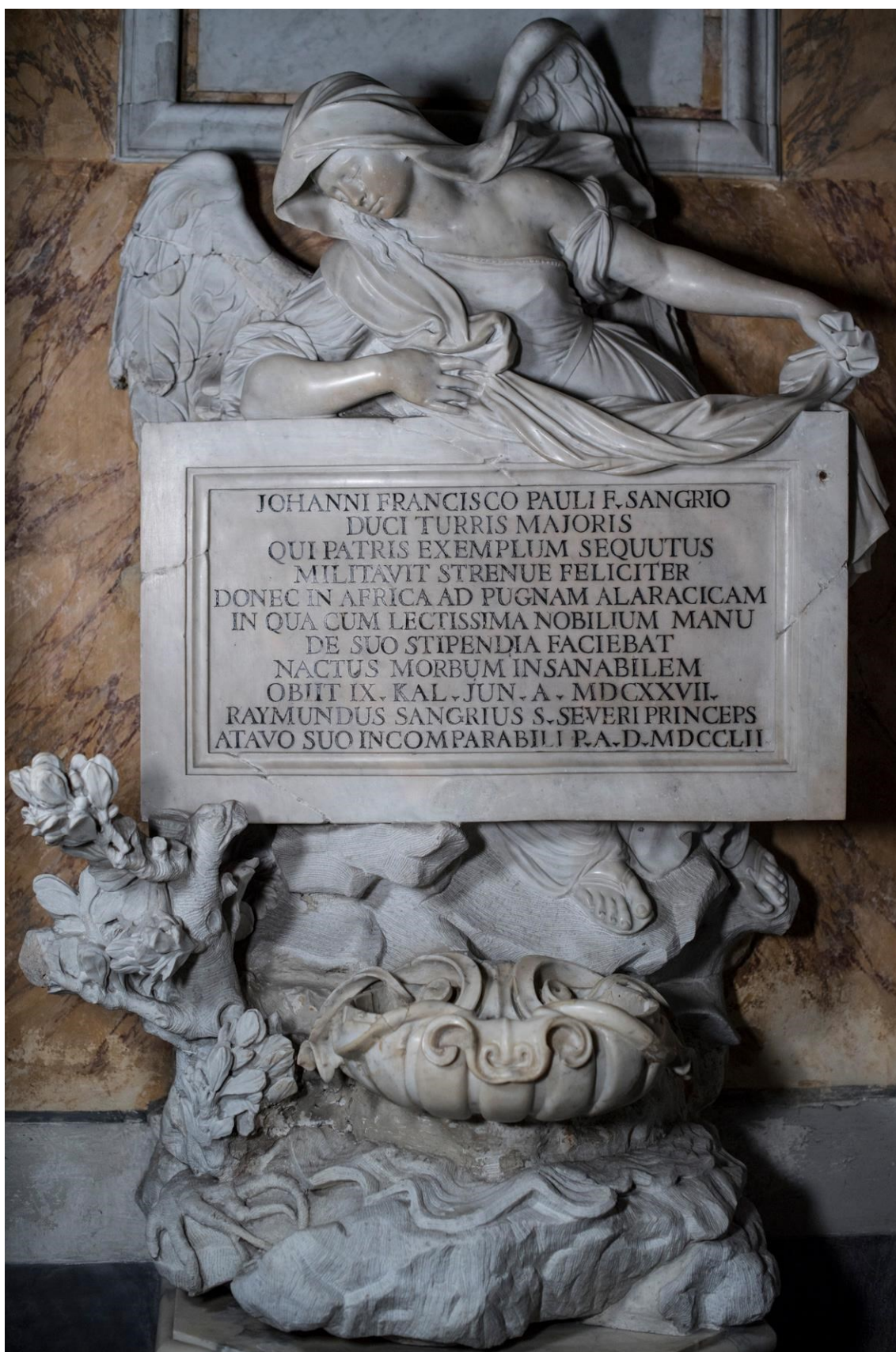


Fig. 75. Antonio Corradini (?), *Monumento di Giovan Francesco di Sangro, terzo principe di Sansevero*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 76. Francesco Celebrano (?), *Monumento di Giovan Francesco di Sangro, quinto principe di Sansevero*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 77. Raffaello e Gian Lorenzo Bernini, *Cenotafio di Agostino Chigi*.
Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi.



Fig. 78. Francesco Queirolo, *La Liberalità*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 79. Francesco Queirolo, *L'Educazione*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 80. Andrea Pozzo, *Fabbrica rotonda in prospettiva*. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, Giovanni Giacomo Komarek, I, 1693, figura 66.



Fig. 81. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 82. Andrea Pozzo, *Altare del Beato Luigi*, fabbricato nella chiesa di Sant'Ignazio del Collegio Romano. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, II, 1700, figura 62.



Fig. 83. Pierre Legros, *Gloria di san Luigi Gonzaga*. Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola.



Fig. 84. Andrea Pozzo, *Altare dipinto nella chiesa del Collegio Romano*. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, II, 1700, figura 67.



Fig. 85. Filippo della Valle, *Annunciazione*. Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola.



Fig. 86. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.



Fig. 87. Francesco Gesuelli, *Visitatio Sepulchri*. Roma, chiesa di Santa Maria Maddalena.

Fig. 88. Francesco Celebrano, *Pietà*, particolare con il Santo Sepolcro. Napoli, Cappella Sansevero, altare maggiore.





Fig. 89. Andrea Pozzo, *Seppellimento di Cristo*. Collezione privata.



Figg. 90-91. Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 92. Antonio Corradini, *Cristo velato*. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.



Fig. 93. Napoli, Cappella Sansevero, cavea con le «macchine anatomiche» di Giuseppe Salerno.

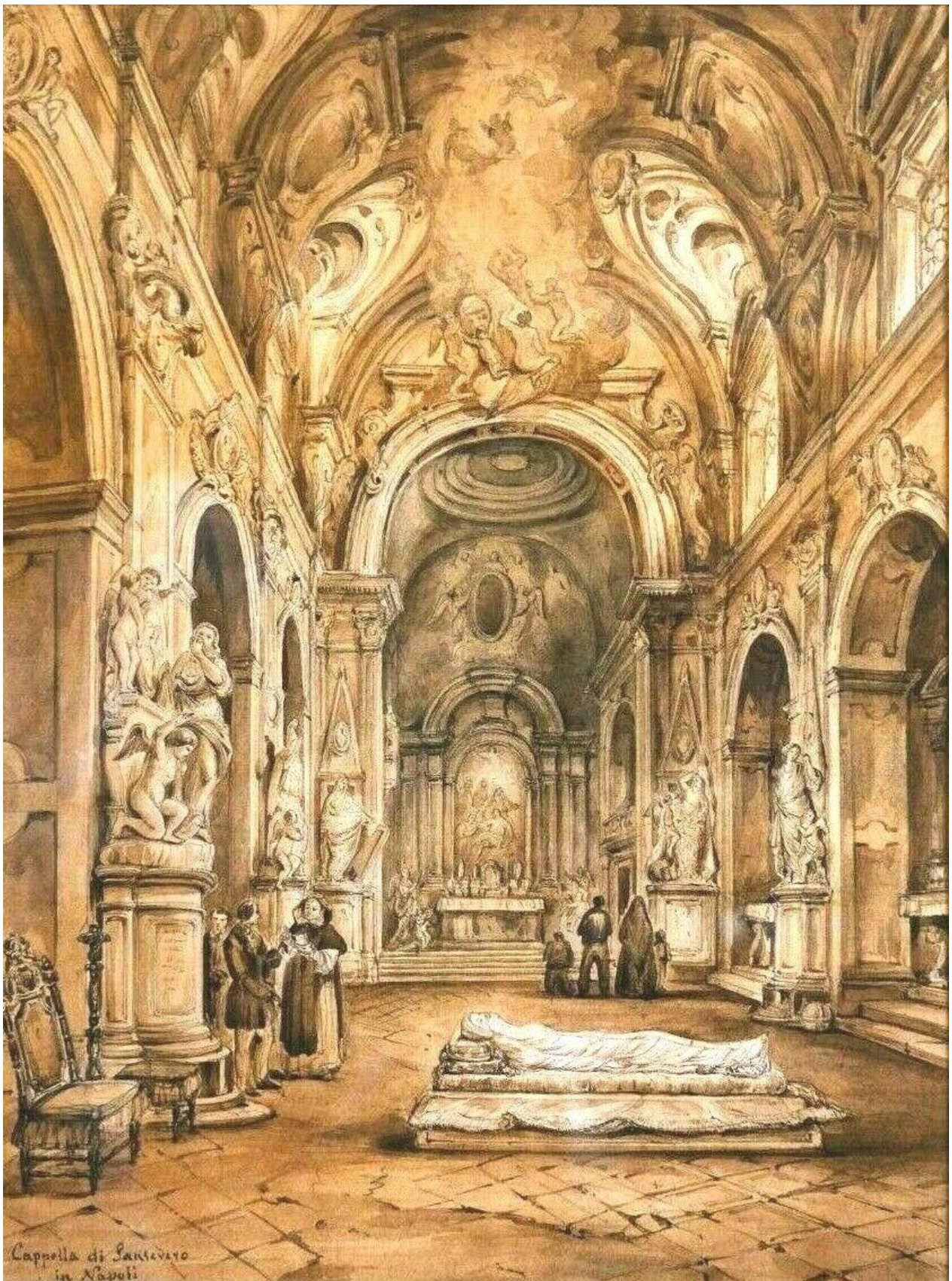


Fig. 94. Achille Vianelli, *Interno della Cappella Sansevero*, prima metà del XIX secolo (?).

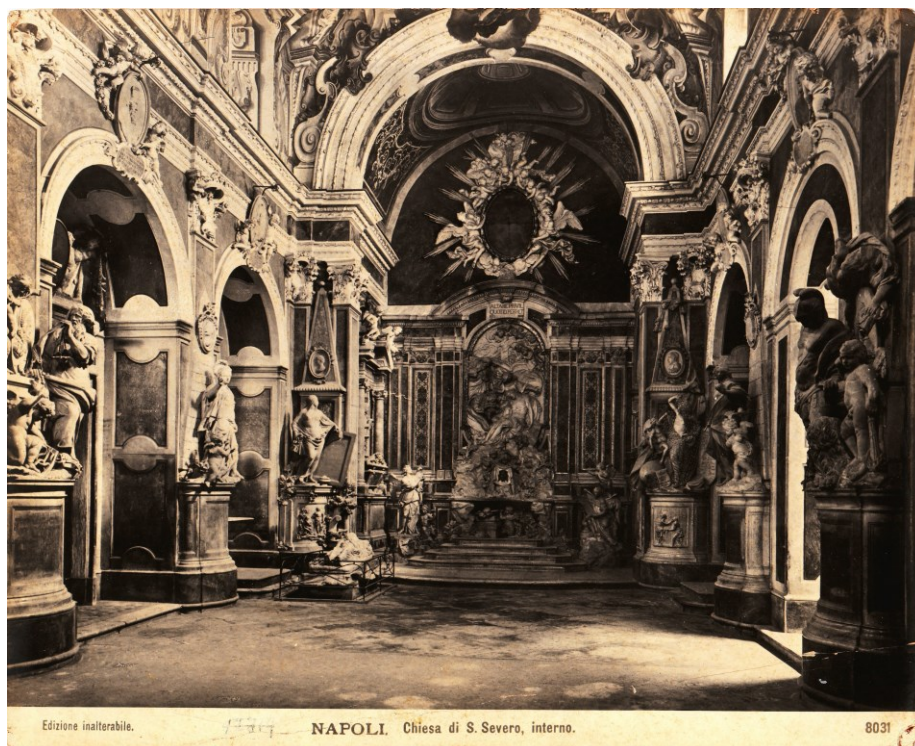


Fig. 95. La Cappella Sansevero in una foto Sommer della fine del XIX secolo.



Fig. 96. La Cappella Sansevero in un'incisione della seconda metà del XIX secolo.



Fig. 97. Gerusalemme, basilica del Santo Sepolcro, Tempio dell'Anastasi.



Fig. 98. Napoli, Cappella Sansevero.



Figg. 99-101. Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, particolari. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 102. Matteo Bottigliero, *Cristo deposto*. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cripta.



Fig. 103. Carmine Lantriceni, *Cristo deposto*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.



Figg. 104-105. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cripta.
Fotografie precedenti allo smantellamento dell'Edicola del Santo Sepolcro nel 2018.



Fig. 106. Capua, Cattedrale di Santa Maria Assunta, cripta.
Fotografia successiva allo smantellamento dell'Edicola del Santo Sepolcro nel 2018.

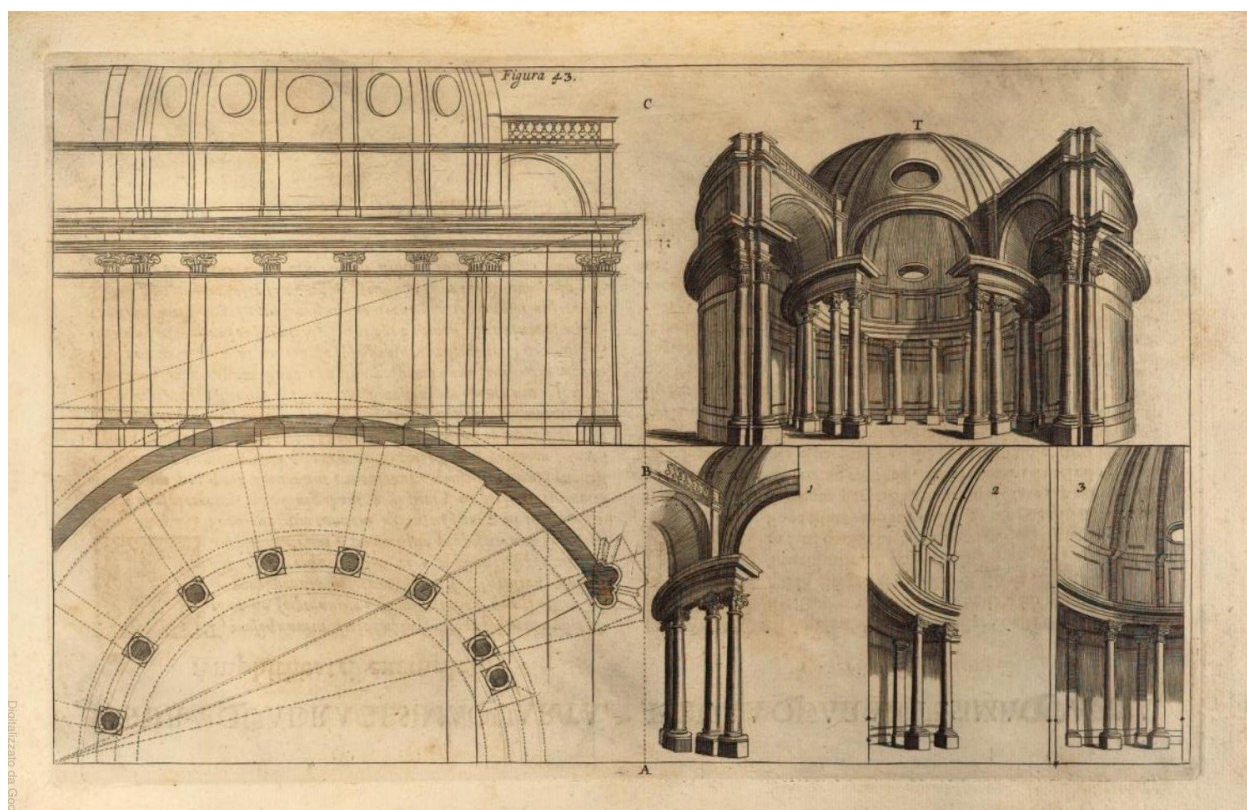


Fig. 107. Andrea Pozzo, *Teatro di tempio*. Incisione tratta dalla *Perspectiva pictorum et architectorum*.
Roma, Giovanni Giacomo Komarek, II, 1700, figura 43.



Fig. 108. Cesare Ripa, *Iconologia... notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve accademico augusto, a Sua Eccellenza don Raimondo di Sangro Principe di Sansevero, frontespizio, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767.*



Figg. 109-111. Francesco Queirolo, *Il Disinganno*, particolari. Napoli, Cappella Sansevero.

Fig. 112. Giuseppe Sanmartino (attribuito a), *Cristo guarisce il cieco nato*, rilievo nel basamento del *Disinganno* di Francesco Queirolo. Napoli, Cappella Sansevero.



Figg. 113-114. Fregio a meandro proveniente da Villa dei Papiri a Ercolano, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, e incisione di Carlo Orazi tratta dal terzo tomo delle *Antichità di Ercolano esposte*, Napoli, nella Regia Stamperia, 1762.

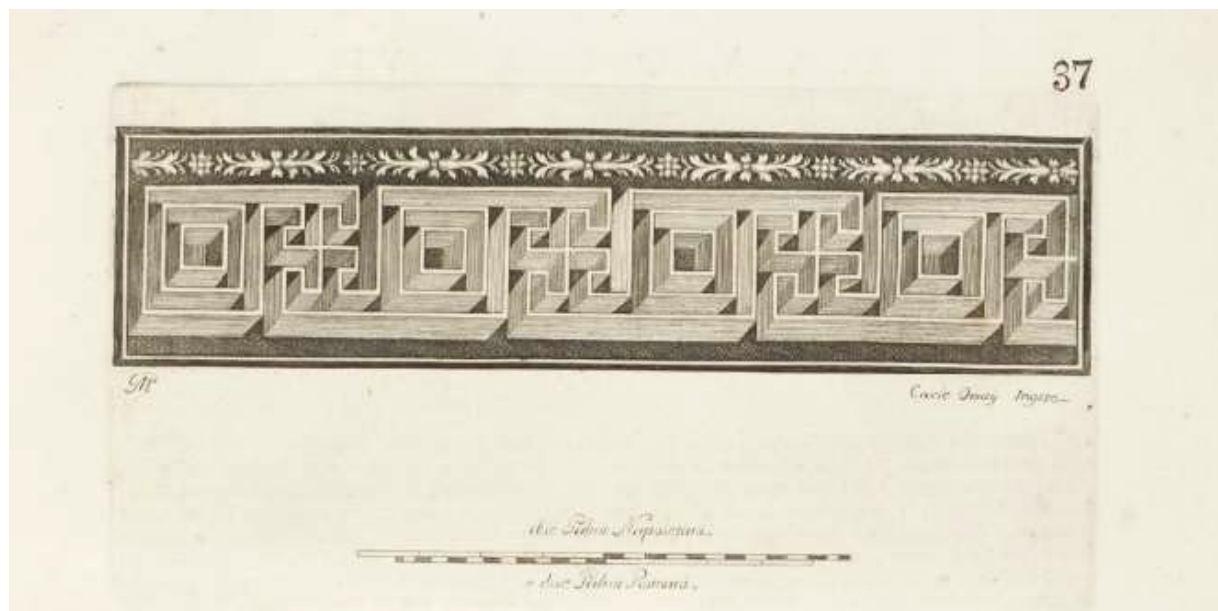




Fig. 115. Napoli, Cappella Sansevero, passetto antistante alla tomba di Raimondo di Sangro, particolare del pavimento labirintico ideato dal Principe di Sansevero e da Francesco Celebrano.



Fig. 116. Chartres, Cattedrale di Notre-Dame.



Fig. 119. Herman Hugo, *Pia desideria*, tavola 17 incisa da Boëtius Bolswert.
Anversa, Henricus Aertssen, 1624.

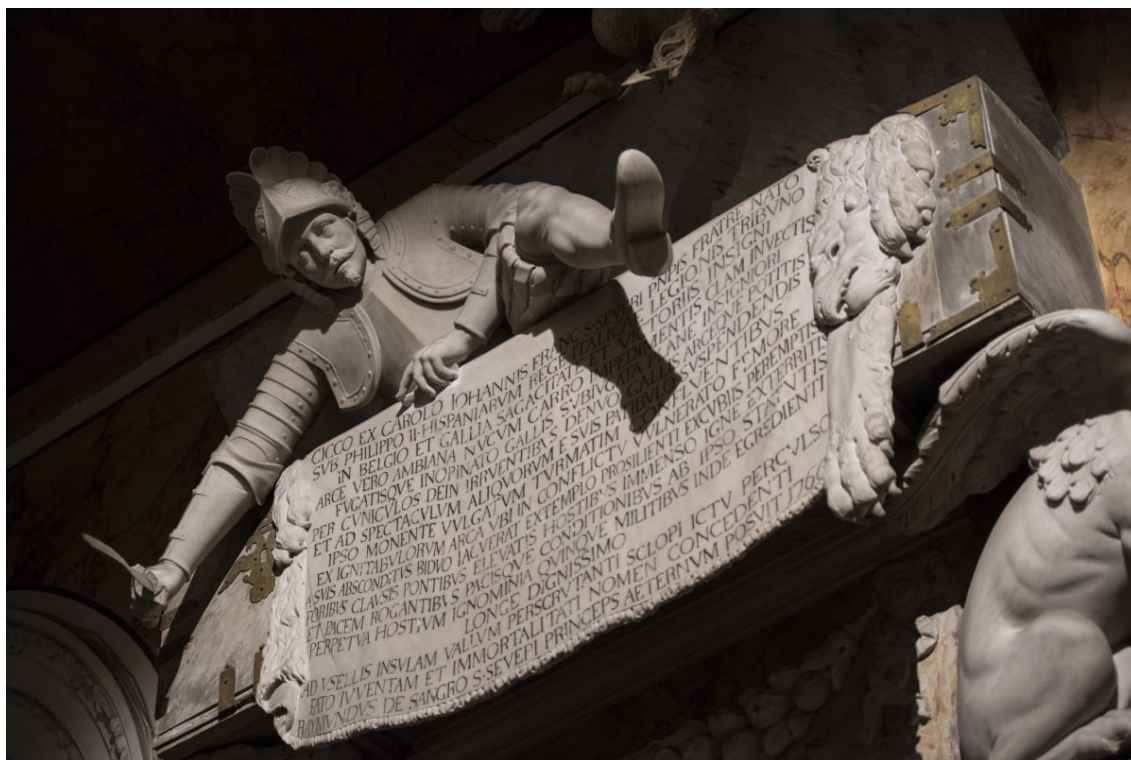


Fig. 120. Francesco Celebrano, *Monumento di Cecco di Sangro*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 121. Antonio Corradini, *La Pudicizia*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 122. Francesco Queirolo, *Il Disinganno*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 123. Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 124. Francesco Maria Russo, *Gloria del Paradiso (Paradiso dei Di Sangro)*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 125. Andrea Pozzo, *Gloria di sant'Ignazio e allegoria dell'opera missionaria della Compagnia di Gesù*.
Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola.



Fig. 126. Francesco Maria Russo, *Cupola illusionistica*. Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 127. Andrea Pozzo, *Cupola illusionistica*. Roma, chiesa di Sant'Ignazio di Loyola.



Fig. 128. Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto del cardinale Sforza Pallavicino*.
New Haven (Ct.), Yale University Art Gallery.



Fig. 129. Francesco Borromini, *Galleria prospettica*. Roma, Palazzo Spada.

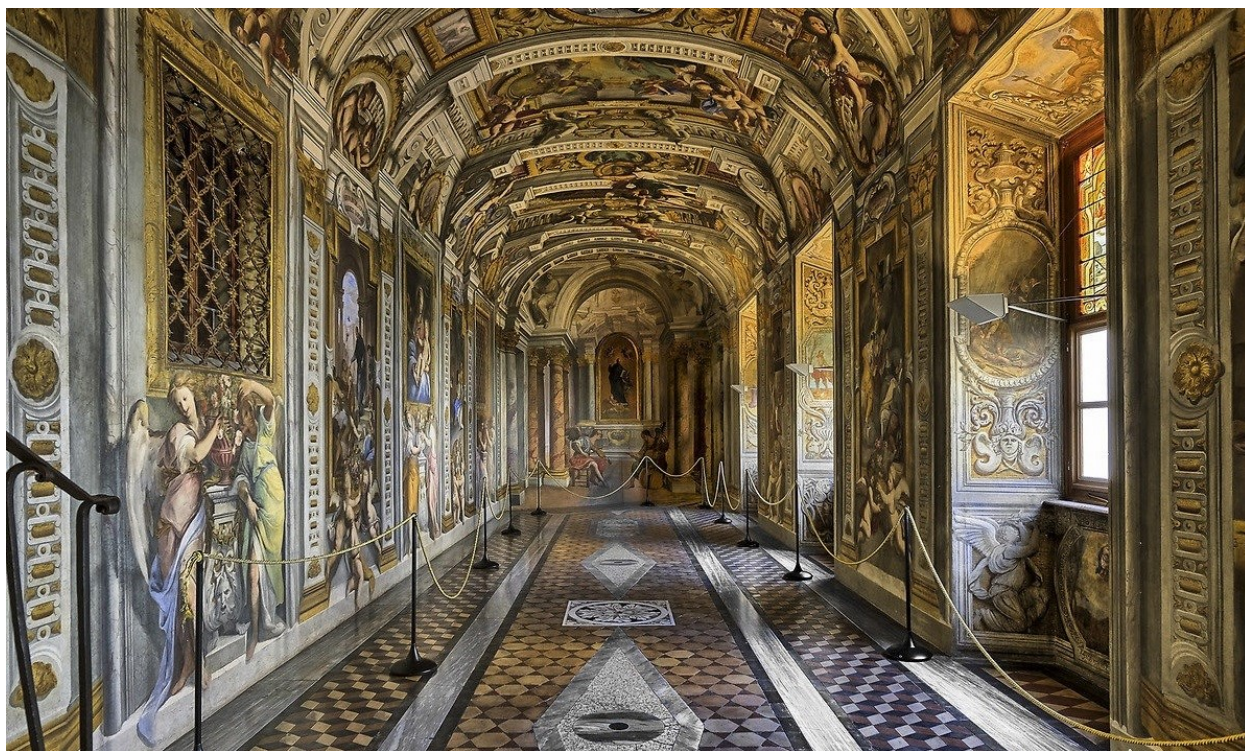
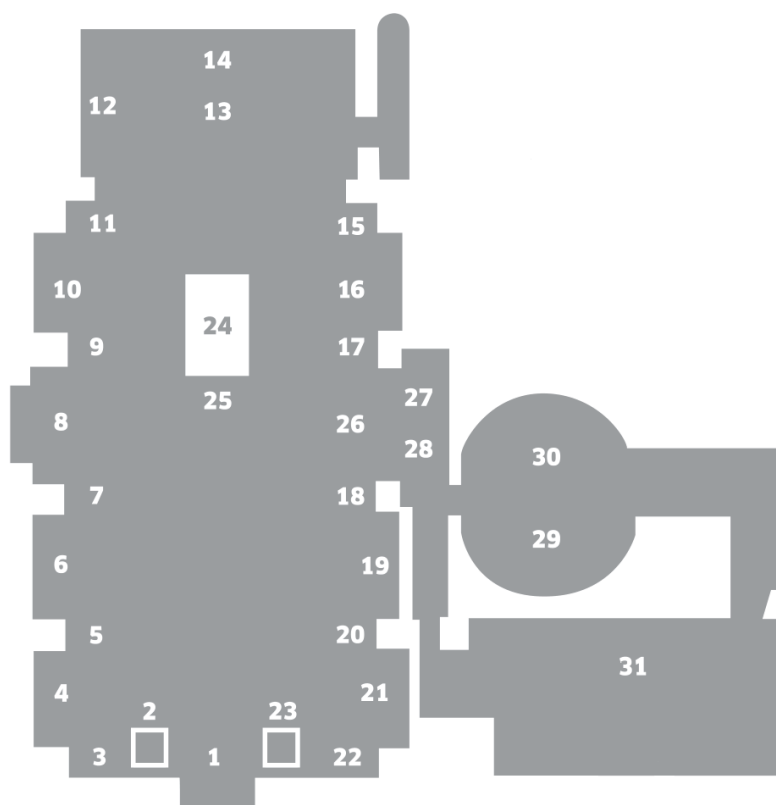


Fig. 130. Andrea Pozzo, *Corridoio di sant'Ignazio*. Roma, Casa Professa del Gesù.

Tavola I. Pianta e legenda dei monumenti della Cappella Sansevero.

1. MONUMENTO DI CECCO DI SANGRO <i>Francesco Cecebrano, 1766</i>	15. MONUMENTO DI ANTONIO DI SANGRO, DUCA DI TORREMAGGIORE (DISINGANNO) <i>Francesco Queirolo, 1753-1754</i>
2. MONUMENTO DI GIOVAN FRANCESCO DI SANGRO, TERZO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Antonio Corradini (?), 1752</i>	16. SANT'ODERISIO <i>Francesco Queirolo, 1756</i>
3. MONUMENTO DI ISABELLA FRANGIPANE DELLA TOLFA E DI LAUDOMIA MILANO D'ARAGONA (DECORO) <i>Antonio Corradini, 1751-1752</i>	17. MONUMENTO DI CARLOTTA GAETANI (SINCERITÀ) <i>Francesco Queirolo, 1754-1756</i>
4. MONUMENTO DI PAOLO DI SANGRO, QUARTO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Berardo Landini e Giulio Mancaglia, 1642</i>	18. MONUMENTO DI GERONIMA LOFFREDO (DOMINIO DI SÉ STESSI) <i>Francesco Cecebrano, 1767</i>
5. MONUMENTO DI GIULIA GAETANI DELL'AQUILA D'ARAGONA (LIBERALITÀ) <i>Francesco Queirolo, 1753-1754</i>	19. MONUMENTO DI PAOLO DI SANGRO, SESTO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Antonio Corradini, 1742 (?)</i>
6. MONUMENTO DI GIOVAN FRANCESCO DI SANGRO, PRIMO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Giacomo Lazzari (?), prima metà del XVII secolo</i>	20. MONUMENTO DI GIROLAMA CARACCIOLLO E DI CLARICE CARAFA DI STIGLIANO (EDUCAZIONE) <i>Francesco Queirolo, 1753</i>
7. MONUMENTO DI IPPOLITA DEL CARRETTO E DI ADRIANA CARAFA DELLA SPINA (ZELO DELLA RELIGIONE) <i>Fortunato Onelli, Francesco Cecebrano et al., 1767</i>	21. MONUMENTO DI PAOLO DI SANGRO, SECONDO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Ignoto scultore napoletano, prima metà del XVII secolo</i>
8. MONUMENTO DI VINCENZO DI SANGRO, OTTAVO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Carlo Amalfi (autore del Ritratto), anni settanta del XVIII secolo (?)</i>	22. MONUMENTO DI GIOVANNA DI SANGRO DEI MARCHESI DI SAN LUCIDO (AMOR DIVINO) <i>Francesco Queirolo (?), seconda metà del XVIII secolo</i>
9. MONUMENTO DI GAETANA MIRELLI DEI PRINCIPI DI TEORA (SOAVITÀ DEL GIOGO CONIUGALE) <i>Paolo Persico, 1768</i>	23. MONUMENTO DI GIOVAN FRANCESCO DI SANGRO, QUINTO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Francesco Cecebrano (?), 1756 circa</i>
10. SANTA ROSALIA <i>Francesco Queirolo, 1756 circa</i>	24. CRISTO VELATO <i>Giuseppe Sanmartino, 1753</i>
11. MONUMENTO DI CECILIA GAETANI DELL'AQUILA D'ARAGONA (PUDICIZIA) <i>Antonio Corradini, 1752</i>	25. VOLTA: GLORIA DEL PARADISO (PARADISO DEI DI SANGRO) <i>Francesco Maria Russo, 1749</i>
12. MONUMENTO DI ALESSANDRO DI SANGRO, PATRIARCA DI ALESSANDRIA <i>Ignoto, prima metà del XVII secolo</i>	26. PAVIMENTO LABIRINTICO <i>Francesco Cecebrano e Raimondo di Sangro, circa 1765-1771</i>
13. ALTARE MAGGIORE <i>Pietà di Francesco Cecebrano Angeli di Paolo Persico seconda metà degli anni sessanta del XVIII secolo</i>	27. MONUMENTO DI RAIMONDO DI SANGRO, SETTIMO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Francesco Maria Russo, 1759</i>
14. PIETÀ <i>Ignoto pittore meridionale, seconda metà del XVI secolo</i>	28. RITRATTO DI RAIMONDO DI SANGRO, SETTIMO PRINCIPE DI SANSEVERO <i>Carlo Amalfi, 1759 circa</i>
	29. CAVEA SOTTERRANEA
	30. MACCHINE ANATOMICHE <i>Giuseppe Salerno, 1756-1764</i>
	31. SAGRESTIA



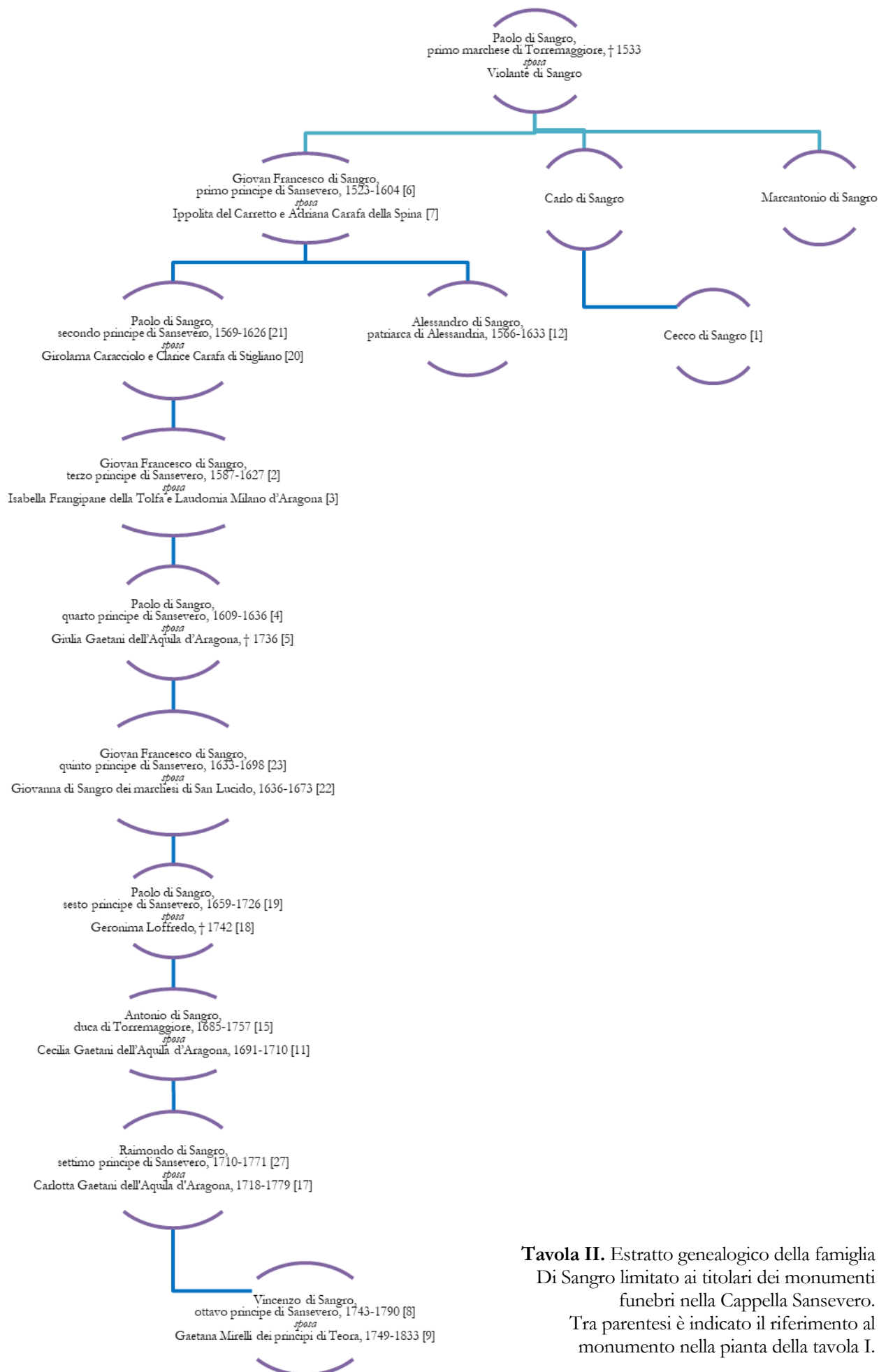


Tavola II. Estratto genealogico della famiglia Di Sangro limitato ai titolari dei monumenti funebri nella Cappella Sansevero. Tra parentesi è indicato il riferimento al monumento nella pianta della tavola I.

Indice dei nomi

- Aleotti, Giovan Battista, *detto* Argenta, 13
Alessandro VII (Fabio Chigi), papa, 24, 27, 33, 35
Algardi, Alessandro, 23-24, 31
Alparone, Giuseppe, 39
Àlvares, Manuel, 5
Angelini, Alessandro, 27
Antinori, Aloisio, 23, 34
Ardinghelli, Maria Angela, 40
Argenta, *vedi* Aleotti, Giovan Battista
Aristotele, 54
Artusi, Giovanni, 27
Astore, Antonio, 58, 62, 64
Attanasio, Agostino, 65-66, 72
Attanasio, Sergio, 4, 21, 26, 29, 31-32, 35, 41-42, 46, 49, 51-52
Aveta, Michele, 69, 73

Bacchi, Andrea, 23
Baciccio, *vedi* Gaulli, Giovan Battista
Bacone, Francesco (Francis Bacon), 50
Baldinucci, Filippo, 15-16, 25
Balistrocchi, Pietro, 18
Baltrušaitis, Jurgis, 52
Barberini, famiglia, 13-14
Barberini, Francesco, 12-13
Barozzi, Jacopo, *detto* Vignola, 13
Barra, Vincenzo, 66, 73
Battistini, Andrea, 50, 54
Bauer, George, 35
Bauer, Linda, 35
Bellarmino, Roberto, 31
Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini), papa, 9
Bernardi, Claudio, 34
Bernardini, Maria Grazia, 27, 29, 31-35
Bernini, Gian Lorenzo, X, 12-13, 17, 23, 25, 27, 29, 31-36, 45, 52-53
Bernini, Pietro, 31
Bernini, Prospero, 29
Berretini, Pietro, *detto* Pietro da Cortona, 12-13, 27, 53
Bicchierai, Antonio, 17
Bisi, Monica, 52
Bjurström, Per, 5
Black, Lynette C., 51
Blunt, Anthony, 32
Bolswert, Boëtius, 50
Borbone, Ferdinando, 9
Borbone, Luigi Antonio Giacomo, 9
Borbone, Maria Elisabetta Anna, 9, 32
Borbone-Orléans, Luisa Elisabetta, 9

Borrelli, Gian Giotto, 31
Borromeo, Carlo, 11
Borromini, Francesco, 45, 53
Bösel, Richard, 14, 17, 45
Bottigliero, Matteo, 44-45
Boulogne, Jean de, *detto* Giambologna, 23
Brancaccio, Niccolò, 61
Bruhns, Leo, 31
Buonarroti, Michelangelo, 23
Bussagli, Marco, 37

Cafà, Melchiorre, 25
Caglioti, Francesco, X
Camerarius, Joachim, 47
Canova, Antonio, 42
Caracciolo, Nicola, 45
Carafa della Spina, Adriana, 19
Carandini, Silvia, 11, 14
Carcani, Filippo, 25
Carelli, Consalvo, 42
Carlo VI d'Asburgo, 3-5, 7, 10, 22
Carpani, Giuseppe Enrico, 6
Cartari, Vincenzo, 47
Caruso, Giuseppe, 67
Catello, Elio, 39
Catucci, Marco, 7
Celano, Carlo, 28, 42
Celebrano, Antonio, 20
Celebrano, Camillo, 20, 72
Celebrano, Elisabetta, 20, 73
Celebrano, Francesco, IX, 19-22, 24-25, 27, 29, 32, 37, 49, 66-67, 70, 72-73
Celebrano, Giuseppe, 20
Celebrano, Nicola, 20
Celebrano, Tommaso, 20, 72
Cesarini, Carlo Francesco, 6
Chiarini, Giovan Battista, 42
Chicari, Antonio, 35
Chigi, Agostino, 35
Chigi, Sigismondo, 35
Cicognara, Leopoldo, 29
Ciuffa, Benedetta, 25
Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 11
Clemente IX (Giulio Rospigliosi), papa, 13, 29
Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 9
Cioffi, Rosanna, 3, 8, 19, 21-22, 27, 39, 41, 43, 48, 52
Cola, Maria Celeste, 11
Colapietra, Raffaele, 30

Colonna, Angelo Michele, 53
 Colonna, Filippo, 10
 Colonna, Francesco, 33
 Conca, Sebastiano, 9, 11
 Conforti, Claudia, 35
 Connolly, Daniel K., 49
 Contardi, Bruno, 23
 Cornaro, famiglia, 31
 Corradini, Antonio, IX, 3, 19, 22, 39, 41-42
 Corrubolo, Federico, 5, 7-8
 Curzietti, Jacopo, 25, 27, 33

 D'Amelio, Maria Grazia, 35
 d'Amico, Domenico, 62
 D'Angelo, Manuela, 44
 Dardanello, Giuseppe, 37
 Deckers, Regina, 51
 Delbeke, Maarten, 53
 del Carretto, Ippolita, 19
 del Medico, Antonio, 68
 della Valle, Filippo, 37
 de Maggio, Francesco, 19-20, 28, 57-58, 60, 62, 64, 66, 67, 69-70
 de Mari, Agostino, 67
 De Mieri, Stefano, 44
 d'Engenio Caracciolo, Cesare, 26
 De Rossi, Domenico, 23, 25
 De Rossi, Giovan Giacomo, 24
 De Rossi, Matthia, 25
 Diez, Renato, 11
 Dimler, G. Richard, 51
 D'Onofri, Pietro, 19
 d'Orso, Domenico, 58
 Duquesnoy, François, 23

 Erasmo da Rotterdam, 50

 Fagiolo, Marcello, 10, 34
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 11, 14
 Fanzago, Cosimo, 28-30
 Farjat, Benoît, 24
 Favino, Federica, 53
 Ferraiolo, Andrea, 5
 Ferrari, Francesco, 17
 Ferrari, Oreste, 23
 Ferrata, Ercole, 24-25, 27, 31, 33
 Filippo II di Spagna, 51
 Finelli, Giuliano, 31
 Fittipaldi, Teodoro, 19, 21, 27, 39
 Fonseca, Gabriele, 32
 Fontana, Carlo, 8, 45
 Forgione, Gianluca, IX

 Gaetani, Niccolò, 3
 Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Cecilia, 3, 32
 Galante, Gennaro Aspreno, 42

 Galilei, Galileo, 31
 Gallavotti Cavallero, Daniela, 35
 Galli Bibiena, Giovanni, 46, 63-64
 Gaulli, Giovan Battista, *detto* Baciccio, 14
 Ghezzi, Pier Leone, 9, 11
 Giambologna, *vedi* Boulogne, Jean de
 Gigli, Giacinto, 14
 Gimignani, Giacinto, 27
 Gioia, Vincenzo, 69-70, 73
 Giometti, Cristiano, 24-25, 31
 Giovanni da Nola, *vedi* Marigliano, Giovanni
 Giovanni d'Austria, 3
 Giovanni Maria da Bitonto, 53
 Giraldi, Giovanni, 39-40
 Giunti, Filippo, 62, 70, 72-73
 Gobbi, Manuela, 33
 Gonzales, Emilio, 10
 Gonzalo di Ferdinando, 62
 Gori Sassoli, Mario, 10
 Granata, Francesco, 44-45
 Gregorini, Domenico, 11
 Grimaldi, Giovan Francesco, 14
 Guidi, Domenico, 24-25, 31

 Henríquez de Sandoval y Uceda, Felícia, duchessa di Osuna, 15
 Hibbard, Howard, 12
 Horn, Andrew, 11, 14, 47, 53
 Hugo, Herman, 51, 50

 Ignazio di Loyola, 12-13, 17, 31
 Imbruglia, Girolamo, 3
 Imorde, Joseph, 11
 Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphili), papa, 14
 Innocenzo XII (Antonio Pignatelli), papa, 24
 Innocenzo XIII (Michelangelo Conti), papa, 6, 9
 Isgrò, Giovanni, 5

 Kerber, Bernhard, 54
 Kerényi, Károly, 49
 Kern, Hermann, 49
 Kircher, Athanasius, 5, 12, 33, 50, 53
 Krautheimer, Richard, 43
 Kroesen, Justin E.A., 43

 Lantricieni, Carmine, 44
 Lapede, Cornelio a (Cornelis Cornelissen van den Staen), 48, 50
 Lattuada, Riccardo, 31
 Lavin, Irving, 29-31
 Legros, Pierre, 23, 37
 Licoscino, Pasquale, 58, 64, 66-67
 Locci, Massimo, 34
 Lofaro, Giovanni, 27, 58, 62, 64, 73
 Loffredo, Geronima, 4, 19
 Lorenzetto, *vedi* Lotti, Lorenzo

Lorizzo, Loredana, 27
 Lotti, Lorenzo (Lorenzo di Ludovico), *detto*
 Lorenzetto, 23
 Lo Tufo, Giantomaso, 69
 Ludovisi, Ludovico, 13
 Ludovisi, Niccolò, 13
 Luigi XV di Francia, 9
 Luigi I di Spagna, 9
 Lulofs, Hiske, 11

 Maffei, Paolo Alessandro, 23
 Maignan, Emmanuel, 53
 Mâle, Émile, X, 47
 Maratti, Carlo, 27
 Maria Barbara di Braganza, regina di Spagna, 10
 Maria Leszczyńska di Polonia, regina di Francia, 9
 Mariani, Giovan Maria, 14
 Marigliano, Giovanni, *detto* Giovanni da Nola, 28
 Mascardi, Agostino, 50, 54
 Massola, Giorgio, 49
 Masucci, Fabrizio, 3, 7, 19-20, 39, 42, 49
 Mauri, Alessandro, 18, 34
 Mei, Bernardino, 35
 Memmi, Giovan Battista, 12
 Menghini, Niccolò, 13
 Michetti, Nicola, 8
 Mirelli, Gaetana, 28
 Mitelli, Agostino, 53
 Montagu, Jennifer, 23
 Montanari, Tomaso, 24, 32, 53
 Monterosso, Giovan Domenico, 30
 Montorio, Guglielmo, 20, 60-62
 Moore, John E., 10
 Morandi, Giovanni Maria, 35
 Morei, Michele Giuseppe, 7
 Moret, Carlo, 60, 70, 73

 Nappi, Eduardo, 4, 19, 27, 30, 37, 39, 41, 46
 Neppi, Lionello, 53
 Neri, Filippo, 11
 Niceron, Jean-François, 53
 Noehles, Karl, 11
 Nollet, Jean-Antoine, 39-40

 Oliva, Giovanni Paolo, 15
 Onelli, Fortunato, 20, 66-67
 Orazi, Carlo, 49
 Origlia Paolino, Giangiuseppe, 4-5, 7-9, 28, 32-33,
 39, 41, 43, 48, 51
 Orlandi, Cesare, 47-48
 Ottoboni, Pietro, 8, 17, 33
 Ottone, Gennaro, 71-72
 Ousterhout, Robert G., 43

 Pacelli, Vincenzo, 19, 28
 Palermo, Salvatore, 29, 42

 Palladio, Andrea, 13
 Pallavicino, Francesco Maria Sforza, 1, 52-53
 Pamphili, famiglia, 14
 Pamphili, Giovanni Battista, 24
 Panfili, Veronica, 47-48
 Pannini, Giovanni Paolo, 6-7
 Papaldo, Serenita, 23
 Parrasio, 51
 Pascoli, Lione, 15, 36
 Paticchio, Antonia, 73
 Pellegrini, Francesco, 33
 Pepe, Giovanni Antonio, 60
 Perelli, Niccolò, 62
 Persico, Paolo, 20, 25, 27-29, 35, 64-66, 67-68
 Petersen, Nils Holger, 11
 Picone, Marina, 30, 39
 Pierguidi, Stefano, 23, 25
 Pietro da Cortona, *vedi* Berrettini, Pietro
 Pio VI (Giovanni Angelo Braschi), papa, 17
 Pioli, Giovan Domenico, 6
 Piranesi, Francesco, 17
 Piranesi, Giovan Battista, 17
 Pirelli, Nicola, 69
 Platta, Giuseppe, 66-67, 69-70
 Poggi, Simone Maria, 6
 Poli, Giuseppe Saverio, 19
 Pompei, Alessandro, 36
 Porpora, Nicola, 6
 Portoghesi, Paolo, 53
 Poussin, Nicolas, 14
 Povoledo, Elena, 6
 Pozzo, Andrea, X, 14-17, 35-37, 45, 51-54

 Quarteroni, Domenico, 5
 Queirolo, Francesco, IX, 3, 19, 22, 48

 Racine, Giovan Pietro, 58-59
 Raggi, Antonio, 25, 27
 Raimo, Nicola, 46, 62-64
 Rainaldi, Carlo, 14
 Rainaldi, Domenico, 14
 Rangoni Gál, Fiorenza, 11
 Retti, Leonardo, 25
 Ripa, Cesare, X, 47-49, 54
 Romano, Angela, 20, 73
 Rospigliosi, Giacomo, 29
 Rossi, Antonio, 20, 57-58
 Rossi, Giovanni Francesco, 25
 Rossi, Nicola, 20, 57-58
 Rossi, Nicola, sindaco di Sansevero, 3
 Rotili, Mario, 19
 Rubens, Pieter Paul, 27
 Rüdiger, Michael, 43
 Rusconi Sassi, Ludovico, 18
 Russo, Augusto, 21, 31

Russo, Francesco Maria, 51-52
 Rutowski, Frederick Augustus, 9
 Sabbatini, Filippo, 62
 Salerno, Luigi, 37
 Salvarani, Renata, 43
 Salvi, Nicola, 9
 Salviucci Insolera, Lydia, 14, 17, 53-54
 Sandoz, Pietro, 58-59
 Sangro, Alessandro di, patriarca di Alessandria, 30, 32
 Sangro, Antonio di, duca di Torremaggiore, 3-4, 32, 48-49
 Sangro, Cecco di, 32, 51
 Sangro, Giovan Francesco di, primo principe di Sansevero, 3, 19, 26
 Sangro, Giovan Francesco di, quinto principe di Sansevero, 19, 30
 Sangro, Oderisio de, 5, 21, 29-30, 39
 Sangro, Paolo di, sesto principe di Sansevero, 3-4, 30
 Sangro, principi di Sansevero, famiglia, 4, 23, 31-32, 47, 51, 54
 Sangro, Raimondo di, settimo principe di Sansevero, *passim*
 Sangro, Vincenzo di, ottavo principe di Sansevero, 20, 32, 41, 71
 Sanmartino (Sammartino), Giuseppe, IX, 39-45, 48
 Sanseverino, Aurora, 3
 Santacroce, Girolamo, 28-29
 Santarcangeli, Paolo, 49
 Santi (Sanzio), Raffaello, 23, 35
 Sanzotta, Valerio, 6
 Saracino, Francesco, 44
 Sarnelli, Pompeo, 42
 Sarpi, Paolo, 53
 Sarro, Domenico, 7
 Savenier, Jean, 31
 Scherner, Antje, 24
 Schor, Giovanni Paolo, 34
 Sferrazza, Agnese, 10
 Sigismondo, Giuseppe, 28, 31, 42
 Sluse, Jean-Gautier de, 31
 Solimena, Francesco, 3, 19, 44
 Spada, Bernardino, 53
 Specchi, Alessandro, 10
 Spinola, Carlo, 4
 Spinola, Giorgio, 4
 Spruit, Leen, 3, 20
 Stella, Rocco, 3
 Strina, Domenico, 69-70
 Strina, Ferdinando, 62
 Tabarrini, Marisa, 53
 Tesauero, Emanuele, 52
 Théodon, Jean-Baptiste, 23-25
 Tibet, Gennaro, 58, 64, 66
 Tonkovich, Jennifer, 11
 Trottmann, Helen, 36
 Vaccaro, Domenico Antonio, 21
 Valeriano, Pierio, 47
 Valesio, Francesco, 8, 17
 Valvassori, Gabriele, 10
 Vanni, Fabrizio, 49
 Vasioni, Filippo, 34
 Vianelli, Achille, 42
 Vico, Giambattista, 3
 Vignato, Filippo, 8
 Vignola, *vedi* Barozzi, Jacopo
 Vinci, Leonardo, 4
 Visentini, Antonio, 35
 Vitruvio (Vitruvius Pollio), 36
 Vitullo, Giovanni, 69
 Waltheri du Chateau, Walther, 31
 Weil, Mark S., 11, 17, 34
 Weißmann, Tobias C., 10
 Winckelmann, Johann Joachim, X
 Wittkower, Rudolf, 24, 29, 31, 33
 Wright, Craig, 49
 Zanolghi, Giovanna, 14
 Zeusi, 51

Indice dei luoghi

- Amiens, 51
Amsterdam, 50
Anversa, 50, 53
Arras, 50
- Bologna, 53
Bruxelles, 50
- Capua, chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta, 45
- cripta, 44
Caserta, Parco della Reggia, 27
Castel Gandolfo, collegiata di San Tommaso da Villanova, 27
Chartres, 50
Città del Vaticano
- basilica di San Pietro, 12, 23
- Palazzo Apostolico, Cappella Paolina, 11-12, 17, 53
- Dresda, 9
- Ercolano, X, 49
- Firenze, Piazza della Signoria, 23
Foggia, 3, 62
- Genova, 3, 15
Gerusalemme, 44-45, 50
- basilica del Santo Sepolcro, Rotonda dell'Anastasi, X, 43-45
- Jesi, Pinacoteca Comunale, 24
- Lovanio, 50
- Madrid, 3
Messina, 9
Milano, 11, 14
- chiesa di San Fedele, 14-15
Mondovì, 37
- chiesa di San Francesco Saverio (o della Missione), 15, 37
- Napoli, *passim*
- Archivio di Stato, 19-20, 28, 57-58, 60, 62, 64, 66-67, 69, 70
- archivio parrocchiale di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 19, 73
- Archivio Storico Diocesano, 19-20
- banco dello Spirito Santo, 4, 61
- banco del Santissimo Salvatore, 65
- basilica di San Paolo Maggiore, 21
- basilica di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, archivio della parrocchia di San Marco di Palazzo, 20
- Cappella Sansevero (o della Pietà), *passim*
- chiesa della certosa di San Martino, Cappella di San Gennaro, 21
- Museo Archeologico Nazionale, 49
- Palazzo Sangro di Sansevero, *passim*
Neuchâtel, 58
- Parigi, 39
- Académie des Sciences, 40
- Palazzo del Louvre, 34
Parma, Teatro Farnese, 13
Piacenza, 7
Piemonte, 15
Portogallo, 3
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini, 44
- Reims, 50
Roma, *passim*
- basilica di San Lorenzo in Damaso, 8, 12-13, 17-18, 33-34
- basilica di San Lorenzo in Lucina, 8, 32
-- Cappella Fonseca, 27, 32
- basilica di Santa Maria del Popolo, 35
-- Cappella Chigi, 23, 35
- basilica di Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina, 27
- basilica di Sant'Andrea delle Fratte, 29
- basilica di Santa Prassede, 29
- basilica di Santo Stefano Rotondo al Celio, 45
- Cappella del Monte di Pietà, 23, 25
- Casa Professa dei gesuiti, 15
-- corridoio di Sant'Ignazio, 15, 31-32, 53
- chiesa del Gesù, 13, 17, 31, 35-36
- chiesa di San Pietro in Montorio, Cappella Raimondi, 36
- chiesa di San Salvatore in Campo, 11
- chiesa di Sant'Agnese in Agone, 24-25
- chiesa di Santa Maria dell'Anima, Cappella di Sant'Anna, 31
- chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro (o di Santa Teresa d'Avila), 12, 31, 36
- chiesa di Santa Maria di Loreto, 23
- chiesa di Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), 27

- chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, 36, 45
- chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, 35-36, 51, 54
- Cappella dell'Annunciazione, 36
- Cappella di San Luigi Gonzaga, 23, 36-37
- chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case, Cappella De Sylva, 27
- chiesa di San Tommaso di Canterbury, 45
- Collegio Romano, IX, 5-6, 35
- Oratorio di San Francesco Saverio (o del Caravita), 14, 17
- teatro, 6
- congregazione del Sant'Ufficio, 5
- convento di Santa Maria sopra Minerva, 33
- mausoleo di Santa Costanza, 45
- Oratorio dei filippini, 24
- Palazzo Barberini
- Salone Pietro da Cortona, 13
- teatro, 13
- Palazzo Colonna, 10
- Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, 23
- Palazzo Gabrielli, 6
- Palazzo Montecitorio, 34
- Palazzo Spada, 53
- Piazza della Cancelleria, 11
- Piazza della Minerva, 33
- Piazza della Pace, 23
- Piazza della Scrofa, 9
- Piazza del Popolo, 9
- Piazza di Spagna, 9, 34
- Piazza Navona, 9, 34
- Ponte Sant'Angelo, 29
- Seminario Romano, IX, 3-7, 23, 48
- cortile, 6-8
- teatro, 6-7, 15
- Trinità dei Monti, 4, 34
- San Pietroburgo, 8
- Sens, 50
- Seravezza, oratorio dell'Assunta, 24
- Siena, Duomo, Cappella Chigi, 27
- Svizzera, 58
- Taubenheim, 60
- Torino, 52
- chiesa dei Santi Màrtiri, 15
- Torremaggiore, 3
- Trento, 5, 11, 15
- Collegio dei gesuiti, 14
- Venezia, 3, 47, 50
- Vicenza, Teatro Olimpico, 13
- Vienna, 3-4
- Windsor, Windsor Castle, The Royal Collection Trust, 12

Referenze fotografiche

Alamy Foto Stock: figg. 34, 39-40, 45, 47, 49, 66-67, 71, 93

Archivio Museo Cappella Sansevero, Napoli: figg. 1-4, 41-43, 48, 50, 52-57, 65, 74-76, 78-79, 81, 88, 90-92, 98-101, 109-112, 115, 120-124, 126

Fototeca della Fondazione Federico Zeri-Università di Bologna: figg. 64, 87

Pedicini fotografi, Napoli: figg. 29-32, 73, 86

Raffaello Bencini/Archivi Alinari, Firenze: fig. 37

Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2022: fig. 18

Yale University Art Gallery: fig. 128