



IL REAL MONTE E ARCICONFRATERNITA DI SAN GIUSEPPE DELL'OPERA DI VESTIRE I NUDI



Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi

La carità tra fede, arte e storia (1740-1890)





Il Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi

La carità tra fede, arte e storia (1740-1890)

a cura di
Almerinda Di Benedetto

Progetto scientifico
Almerinda Di Benedetto

Promosso da



Real Monte e Arciconfraternita di San Giuseppe
dell'Opera di Vestire i Nudi

Sovrintendente
Ugo de Flaviis

Segretario generale
Vittorio Brun

Governatori
Stefano Brun
Ugo Carughi

Gerardo Donadio
Biagio Orlando
Antonio Riccioli

Consulente per il patrimonio storico-artistico
Almerinda Di Benedetto

Schede di

Gian Giotto Borrelli [GGB]
Pierluigi Leone de Castris [PLdC]
Almerinda Di Benedetto [ADB]
Ugo Di Furia [UDF]
Riccardo Lattuada [RL]
Carlo Rescigno [CR]
Francesca Riolo [FR]
Annalisa Ruocchio [AR]

Crediti fotografici

Nicola Longobardi Editore
Luciano Pedicini
pp. 24, 25, 44, 47b, 48, 49, 71, 82-83, 107, 109, 113, 117, 119,
121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 136, 137, 143, 145, 147
Nicola Palma Ucci
p. 47a

con il patrocinio del



Comitato per le
Celebrazioni del Terzo centenario della nascita
di Carlo di Borbone (1716-2016)

In copertina:
Achille Iovane, *Opera di misericordia: vestire gli ignudi*. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.
(foto: Luciano Pedicini, Napoli)

© Copyright 2017

NICOLA LONGOBARDI EDITORE
by EIDOS PUBLISHING AND DESIGN SRL
Castellammare di Stabia (Na)
Info +39 0818721910 - nleditore@gmail.com
www.nleditore.it

7	Presentazione
9	Introduzione
11	Il patrimonio dell'Opera: qualche nota sulla collezione e una proposta di musealizzazione <i>Almerinda Di Benedetto</i>
19	LA CARITÀ TRA FEDE, ARTE E STORIA
21	«Per esercitare una delle Sette opere di Misericordia»: la nascita della Congregazione di San Giuseppe dei Nudi nella Napoli borbonica <i>Giulio Sodano</i>
33	L'architettura <i>Maria Gabriella Pezone</i>
45	Dipingere la fede e la carità. Il rilancio del sodalizio nel 1888 e il progetto decorativo per il restauro della chiesa <i>Almerinda Di Benedetto</i>
55	Volti della Misericordia. I ritratti dell'Opera <i>Giulio Brevetti</i>
69	Il bastone conteso, da venerata reliquia a oggetto di esposizione. Storia, funzioni e rete di relazioni <i>Domenica Borriello</i>
81	L'organo della chiesa di San Giuseppe de' Nudi e l'archivio musicale dell'Opera <i>Francesco Nocerino</i>
93	«Nudus eram et cooperuistis me». Gli abiti evocati e i paramenti conservati <i>Silvana Musella Guida</i>
105	LE OPERE
159	BIBLIOGRAFIA E INDICE DEI NOMI <i>a cura di Mario Casaburo</i>
161	Bibliografia generale
173	Indice dei nomi

Grande è la soddisfazione nel vedere finalmente realizzato un volume che racconti la storia della Real Arciconfraternita di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi e dei suoi primi centocinquant'anni di attività.

I confratelli che intorno alla metà del XVIII secolo unirono le loro energie per fondare questa grande Opera di misericordia, e per la quale ottennero l'adesione ed il beneplacito di Sua Maestà Carlo di Borbone, ebbero il coraggio non solo di dare corpo e sostanza all'idea di solidarietà, ma anche di conferire a questa virtù una forma prestigiosa, che ritroviamo nella Chiesa e nelle numerose opere d'arte raccontate nel volume.

A distanza di quasi trecento anni, quell'idea è ancora attuale, ed è orgogliosamente attiva nel lavoro che quotidianamente svolgono tante persone: dai componenti del Governo al Segretario Generale, dai dipendenti ai consulenti tutti di questa antica Istituzione.

In tempi recenti il percorso di rivisitazione e rivalutazione della storia di quest'opera pia è passato per varie fasi: da un primo recupero di spazi importanti come l'antico oratorio dell'Ente, allo studio e valorizzazione del patrimonio artistico conservato nei secoli.

Mi auguro che il volume, realizzato con il patrocinio del Comitato per il tricentenario della nascita di Carlo di Borbone, sia il primo di una serie che abbia il fine di promuovere e condividere con la città ed i suoi studiosi questo piccolo grande tesoro nato dalla generosità dell'aristocrazia napoletana.

Ritengo sia giusto, nel concludere questa breve presentazione, ringraziare nominalmente i Governatori Stefano Brun, Ugo Carughi, Gerardo Donadio, Biagio Orlando, Antonio Riccioli, ed il censore Francesco Scopino; e il nostro prezioso archivista, Vincenzo Mazzitelli. All'amico Vittorio Brun un ringraziamento particolare per la sollecita opera di Segretario Generale.

Il pensiero più caro va infine a mio padre, Aldo de Flaviis, il quale ha dedicato a questa antica istituzione oltre trent'anni di attività, con tutto l'amore che un'antica missione può suscitare.

Lascio dunque la parola alle relazioni degli esperti, coordinati dal paziente e attento lavoro di Almerinda Di Benedetto, alla quale sono grato per lo studio e la testimonianza della bellezza di quanto custodito negli Archivi e negli spazi dell'Opera.

avv. Ugo de Flaviis
Sovrintendente Real Monte e Arciconfraternita
di San Giuseppe dell'Opera di Vestire i Nudi



VOLTI DELLA MISERICORDIA. I RITRATTI DELL'OPERA

Giulio Brevetti

«Mi chiedo cosa sarebbe stata la cultura europea senza l'arte del ritratto. Chissà perché gli europei hanno sentito la necessità di disegnare le persone, i volti. Perché questa ricerca cara agli europei rimane inesplorata da altri, come per esempio dai musulmani? Chi sarei stato se non avessi potuto vedere gli occhi di coloro che vissero prima di me?».

Francofonia (Aleksandr Sokurov, 2015)

Nell'Introduzione al catalogo della *Mostra del ritratto storico napoletano* del 1954, Gino Doria ricordava come, all'entusiasmo iniziale di allestire, assieme a Ferdinando Bologna, una grande esposizione di immagini dei volti di uomini e donne che hanno segnato nel corso dei secoli la storia di Napoli, si fosse aggiunta ben presto la consapevolezza che tale impianto si sarebbe tradotto in un dizionario visivo «utile a consultarsi, brutto a vedere» e all'inevitabile accostamento di capolavori a «crosticine da quattro soldi»¹. La saggia scelta di orientarsi invece su una selezione delle migliori opere del genere prodotte tra il XIII e il XIX secolo, nello sforzo costante di «contemperare le esigenze artistiche e quelle documentarie, concedere o sottrarre, secondo i casi, qualche cosa all'una o all'altra»², ha dato luogo a una mostra e a un catalogo che hanno di fatto segnato gli studi sulla pratica del ritratto meridionale, costituendo ancora oggi, a distanza di più di sessant'anni, la più importante riflessione sull'argomento³.

Un piccolo contributo alla conoscenza di questo tipo di produzione, realizzata tra la metà del XVIII e gli inizi del XX secolo, è offerto dalla collezione dell'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Nudi, che attualmente conta 52 ritratti - 26 di benefattori, 5 di sovrani borbonici, 7 di papi, 8 di arcivescovi e 6 tra cardinali e monsignori - ancora inediti agli studi e sparsi senza un adeguato criterio espositivo nelle stanze dell'odierna Fondazione. Seppur non rispondano a elevati criteri estetici, non rechino solitamente firme e date e siano quasi del tutto assenti dalle carte d'archivio, tali opere assolvono pienamente il loro compito, quello cioè di documentare le fattezze e lo status sociale e morale del personaggio raffigurato, offrendo in particolare un interessante campionario sul modo di autorappresentare la propria devozione da parte di alcuni esponenti della società napoletana del tempo.

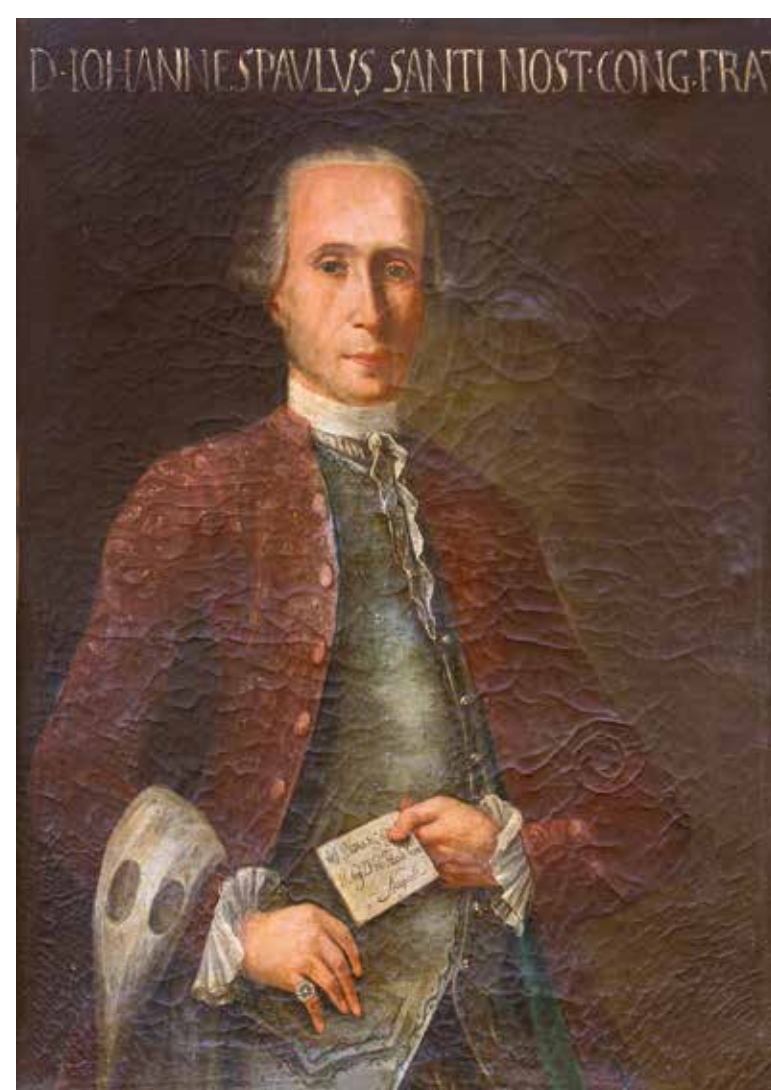
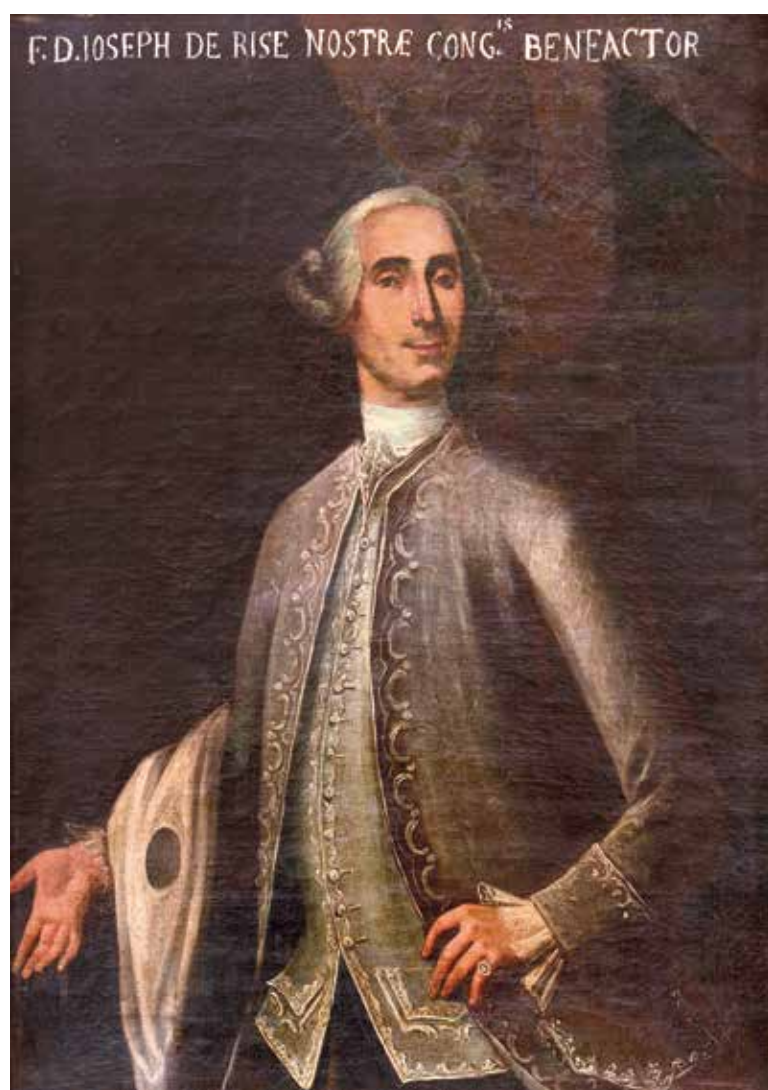
Quasi tutti i ritratti presentano, come da consuetudine per un'Arciconfraternita del genere, delle didascalie dorate, solitamente nella parte superiore, apposte in un momento successivo rispetto all'esecuzione e/o alla donazione, al fine di ricordare il nome del personaggio e di associarlo al suo aspetto fisico: iscrizioni che fanno indirettamente un grande favore anche allo studioso che si accinga a ricostruire la genesi e la successione di tali immagini nel tempo, e al quale, in mancanza di salvifici documenti scritti, non resta che affidarsi al confronto con analoghe opere coeve e di incrociare tra loro le iconografie, i dati biografici dei soggetti raffigurati e le rare annotazioni d'archivio, tentando, laddove sia possibile, di assegnare a un pittore o al suo ambito quei dipinti che presentano caratteristiche, linguaggi e impianti comuni tra di loro.

I benefattori

La parte più cospicua dei ritratti dell'Arciconfraternita riguarda coloro i quali nel corso degli anni vi hanno ricoperto un ruolo rilevante, ad esempio in qualità di Soprintendenti, oppure si sono particolarmente distinti a seguito di cospicue donazioni sia in vita che dopo la morte, tramite un lascito testamentario. È dunque presumibile che molti di questi dipinti siano postumi, replicati sulla scorta di opere già esistenti, magari nella collezione privata del soggetto, e che siano poi confluiti all'Opera Pia dopo la morte; soltanto successivamente sarebbero poi state aggiunte le didascalie⁴. Dei tanti personaggi munifici e in vista che hanno intrecciato la loro vita con l'ente caritatevole, ne sono raffigurati tuttavia soltanto una minima parte: nobili, uomini di legge, intellettuali, religiosi, figure gravitanti intorno alla corte borbonica, la maggior parte dei quali morti nella seconda metà del Settecento, in sostanza la prima e la seconda generazione di benefattori. È dunque nella civiltà figurativa post-solimenesca che andrebbero individuati gli autori di queste opere, nell'ambito dei vari Carlo Amalfi⁵, Gaetano De Simone⁶, Francesco Liani⁷, Fedele Fischetti⁸, ritrattisti di punta dell'aristocrazia napoletana di quel periodo e ai quali i nostri più modesti pittori si ispirano.

Geremia Iacenna, *Ritratto di Eleonora Chiurlia, contessa di Lizzaniello*, inizi XIX sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

LA SIG. CONTESSA DI LIZZANIELLO D'ELEONORA D'AFFLITTO NATA CHIVRLIA DI BARO NOSTRA BENEFATTRICE PER AVERE FATTA ERE
A REALE NOSTRA ARCICONFRATERNITA DI S. GIUSEPPE VESTIRE I NUDI. MORI AL 22. AGOSTO DELL'ANNO DEL SIG. 1802



Se l'esecuzione di queste opere è attribuibile a mani diverse, le iconografie restano in larga parte invariate nel corso del tempo. Il ritratto maschile prevede solitamente l'immagine del benefattore in piedi, ripreso a mezza figura, contraddistinto per lo più dalla presenza di un cappuccio bianco poggiato sul braccio, probabilmente aggiunto in un secondo tempo e apposto forse dalla stessa mano. Nel primo inventario, datato 1768, ne vengono menzionati tre: quelli di due religiosi fondatori dell'Arciconfraternita, e cioè Domenico Orsini († 1756) e Padre Giuseppe del «V. bile Mon. o della Madre di Dio sopra li Regi Studj», il priore carmelitano raffigurato assieme a una immaginetta monocroma del santo eponimo; e quello di Pietro Santi († 1764), che ha ricoperto la carica elettiva di Soprintendente dell'Opera Pia nel 1757, probabilmente ritoccato nel corso dell'Ottocento, e forse in occasione dell'apposizione della scritta dorata in alto, in sostituzione, come ancora oggi a occhio nudo si può notare, di quella precedentemente apposta nella parte inferiore. A prima del 1768 devono tuttavia risalire altri ritratti di benefattori, già defunti a quella data, come Melchiorre Lombardi († 1751) e Gennaro de Risi († 1756), barone di Carpinone, Soprintendente nel 1754. Questi due ritratti sono molto vicini a quello di Orsini: tutti e tre presentano infatti uno sfondo ricorrente, formato dall'abituale tendaggio e dal caratteristico cordone a fiocco pendente, così come una resa dei volti e delle mani pressoché simile, presumibilmente realizzati nella prima metà degli anni Cinquanta. Su questa scia si situa anche il ritratto femminile più antico, quello della marchesa Antonia de Amato († 1789), raffigurata seduta accanto a un tavolino su cui è posto un libretto chiuso, che presenta uno sfondo analogo, composto dal tendaggio con due cordoni a fiocco.

A tutt'altro ambito devono invece appartenere alcuni ritratti successivi, accomunati tra loro da una tavolozza di colori più brillante, da una generale atmosfera più vivace e dalla presenza di particolari insistiti quali pose affettate, anelli preziosi, ricchi ed eleganti abiti, biglietti di presentazione ostentati tra le mani o esposti su di un tavolo. Si confrontino, ad esempio, il ritratto del barone de Risi con quello del figlio Giuseppe († 1779), Soprintendente nel 1759, nel 1765 e nel 1776: alla figura gravosa e severa del padre corrisponde quella più sottile e gaia del figlio, gli abiti diversi denotano un passaggio di tempo e l'arrivo di nuove mode e di fogge *à la page*, così come il panneggio sullo sfondo che da pesante e voluminoso tende a farsi più leggero e meno incombente. Si legano a tale modello: quelli di Giovanni Paolo Santi⁹ († 1767), Soprintendente nel 1753 e nel 1763, e di Giovanni Pastena († 1785), accomunati da una cattiva resa del pollice sinistro; quello di Francesco Cerio, uno dei fondatori dell'Arciconfraternita; quello di Giovanni Battista Squatro († 1783); quello qualitativamente superiore di Andrea Piciocchi († 1785); e quello di Nicola Venafra († 1790), siglato 1792.

Oltre ai nobili più o meno blasonati che affidano il proprio nome a un biglietto, vi sono altri soggetti che si lasciano ritrarre in abiti da lavoro o in compagnia di oggetti e strumenti che ne illustrano la mansione: Giuseppe Cantore († 1794), Ufficiale Maggiore della Segreteria di Stato dell'Ecclesiastico, è raffigurato non a caso con alcuni fogli sui quali è ben leggibile la sigla SRM (Sua Regia Maestà), e con la mano destra nascosta sotto la marsina, un evidente segno di allusione massonica; i reverendi Giuseppe Maria Aiello († 1787), Giuseppe Basso († 1791), Clemente Cozzi († 1793), Gioacchino Ruggiero († 1794), sono rappresentati col loro abituale abito e con un breviario tra le mani.

Tra i ritratti dei benefattori dell'Arciconfraternita compaiono inoltre due severi magistrati. Il primo - molto rovinato, con sensibili cadute di colore e senza didascalia - mostra un uomo togato con la parrucca nera e un biglietto nella mano sinistra purtroppo non leggibile: potrebbe trattarsi di uno dei primi caritatevoli, se non addirittura di uno dei fondatori. Il secondo, invece, raffigura Antonio Spinelli, principe di Carriati e Soprintendente nel 1767 e nel 1772, presidente del Supremo Magistrato del Tribunale del Commercio dal 1771, con l'abituale toga rossa e col cilindro retto dalla mano destra mentre poggia quella sinistra sul volume *The Bretesh Merchand*¹⁰: realizzato quindi non prima degli anni Settanta, il ritratto presenta una qualità superiore nella resa dei tratti del viso e nella definizione delle mani.

Alla fine del secolo potrebbe risalire il ritratto femminile più intrigante, quello cioè della contessa di Lizzaniello († 1802), Eleonora Chiurlia coniugata d'Afflitto, uno dei rari a riportare ben visibile una firma, quella di Geremia Iacenna: artista ignoto agli studi, costui non può certamente aver lavorato al dipinto prima del 1791, anno cioè nel quale viene eseguito il ritratto della regina Maria Carolina da parte di Elisabeth Louise Vigée Le Brun durante il suo soggiorno partenopeo e al quale palesemente si ispira, differenziandosi da esso parzialmente per l'abito, decisamente per la posa del braccio sinistro e ovviamente per il volto della donna. Tra le carte riguardanti la contessa, vi è un inventario completo di tutti i beni presenti nella sua casa redatto l'indomani della morte, nel quale risulta che in una delle sale è esposto alle pareti un suo ritratto giovanile. Se fosse questo, allora sarebbe stato certamente realizzato tra il 1791, anno della creazione del suo modello, e il 1802, anno di morte della nobildonna, e testimonierebbe così l'esistenza di una tendenza nella produzione ritrattistica napoletana a ricalcare modelli reali. Alcuni particolari, però, potrebbero indurre a spostare in avanti la data di esecuzione: il tipo di libro che la dama stringe tra le mani - un breviario con l'intitolazione a S. Giuseppe dei Nudi - sarebbe infatti stato realizzato non prima degli anni Venti; inoltre, alcuni dettagli come le mani sembrano rimandare a una fattura accademica più tipica dei primi decenni del XIX secolo. Questo porta a credere che l'opera sia stata creata per ricordare la munificenza della contessa dopo la sua morte e che il tal Iacenna, nel cercare un modello "alto" di ritratto femminile con libro, abbia scelto di "adattare" alle esigenze dell'Arciconfraternita quello di Maria Carolina, oramai scervo da eventuali accuse di lesa maestà, poiché a quella data la regina era oramai bella che defunta e riposava nella sua Vienna.

Ignoto, *Ritratto di Andrea Piciocchi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Giovanni Pastena*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Giuseppe de Risi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Giovanni Paolo Santi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Pietro Santi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Melchiorre Lombardi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Gennaro de Risi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Antonia de Amato*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Giuseppe Cantore*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Giuseppe Maria Aiello*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

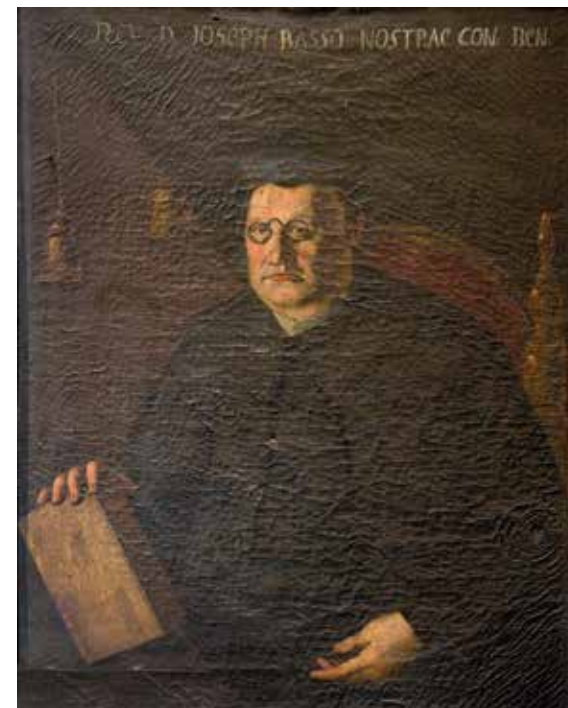
Ignoto, *Ritratto di Giuseppe Basso*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Clemente Cozzi*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Giovanni Battista Squatro*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Nicola Venafra*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Gioacchino Ruggiero*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

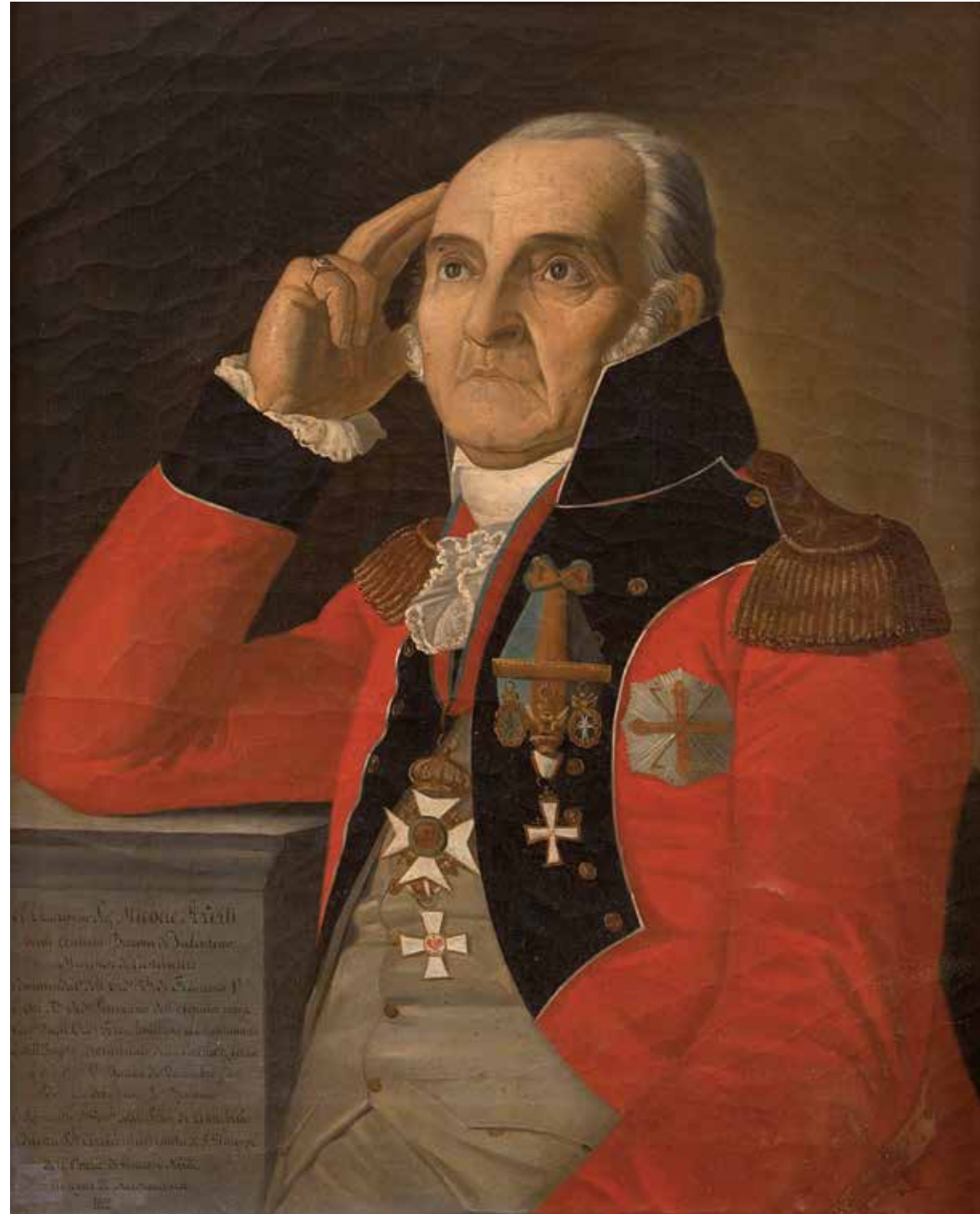
Ignoto, *Ritratto di uomo togato*, seconda metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Gaetano Forte (ambito),
Ritratto di Michele Arditì, 1835.
Napoli, Fondazione dell'Opera
di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Antonio
Spinelli*, seconda metà XVIII sec.
Napoli, Fondazione dell'Opera
di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Nicola
Amendola*, prima metà XIX sec.
Napoli, Fondazione dell'Opera
di San Giuseppe dei Nudi.



Giuseppe Cammarano (ambito),
*Ritratto di Tommaso de Vargas
Machuca, marchese di Vatolla*,
prima metà XIX sec. Napoli,
Fondazione dell'Opera di San
Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Maria Antonia
Caso*, prima metà XIX sec.
Napoli, Fondazione dell'Opera
di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di donna*,
prima metà XIX sec. Napoli,
Fondazione dell'Opera di San
Giuseppe dei Nudi.



Alla pagina seguente

Ignoto, *Ritratto di Ferdinando IV di Borbone*, prima metà XIX sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Ignoto, *Ritratto di Maria Carolina d'Asburgo-Lorena*, fine XVIII - inizi XIX sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Carlo De Falco (ambito), *Ritratto di Ferdinando II di Borbone*, prima metà XIX sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

Carlo De Falco (ambito), *Ritratto di Maria Teresa d'Asburgo-Teschen*, prima metà XIX sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.



Ignoto, *Ritratto di Carlo di Borbone*, metà XVIII sec. Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi.

I ritratti dei benefattori realizzati nel corso del XIX secolo sono in numero esiguo, segno questo di una pratica che col tempo va progressivamente scemando nelle abitudini dell'Arciconfraternita: oltre a quello di Nicola Amendola († 1747), Soprintendente nel 1745, probabilmente rifatto su una matrice precedente, ve ne sono due muliebri e due maschili.

Tra i primi, spicca quello di Maria Antonia Caso († 1823), caritatevole signora dall'aspetto un po' scimmiesco, segnato da una carica naturalistica nella definizione del volto e del panneggio tra le mani tale da evocare il nome di Gaetano Forte¹¹; più recente e ordinario è invece il ritratto di un'altra pia donna - il cui nome andrebbe certamente ricercato tra quelli delle tante benefattrici del secolo - con il caratteristico breviario dedicato a San Giuseppe.

Più interessanti i due ritratti maschili. Il primo, sprovvisto di didascalia, presenta un uomo di mezz'età, abbigliato con un abito nero tipico del terzo decennio, mentre regge e indica il libro *La Legge*; sul biglietto esibito sul tavolo in primo piano pare di scorgere la scritta "S.E. Vargas Macchiucca". Potrebbe dunque trattarsi di Tommaso Vargas Machuca (1760-1843), Soprintendente nel 1795 e nel 1816, presidente onorario del Gran Tribunale della Vicaria. L'ambito di riferimento è certamente quello di Giuseppe Cammarano¹², uno dei principali pittori del panorama napoletano della prima metà del secolo, autore di un analogo ritratto raffigurante Lorenzo Zampaglione di Calitri, ripreso in una posa molto simile mentre regge un volume affine di ambito giuridico dal titolo *Codex*.

A un altro importante nome della scena artistica del periodo dovrebbe essere poi ascritto il ritratto di Michele Arditi (1746-1838), marchese di Castelvetere, direttore degli scavi del Regno e del Real Museo Borbonico, che si differenzia dagli altri non soltanto per la mancanza dell'abituale cappuccio, ma anche per la posa che assume, di inequivocabile riferimento massonico: diversamente da Giuseppe Cantore, Pietro Santi e Melchiorre Lombardo, ritratti con la caratteristica mano nascosta, qui Arditi è infatti raffigurato con l'indice e il medio della mano destra accostati alla fronte e rivolti verso l'alto. L'iscrizione della stele sulla quale egli poggia il braccio destro riporta la data del 1835, anno nel quale ricopre la carica di Soprintendente dopo una serie di cospicue donazioni avvenute negli anni precedenti: come testimoniato da un incartamento, l'Arciconfraternita decide di omaggiarne la figura, scegliendo di inserire il suo ritratto tra quelli dei benefattori affinché possa costituire «una perenne memoria della distinta sua persona e nel tempo stesso servire d'incitamento agli altri»¹³. Il fatto che egli fosse un personaggio di riconosciuta levatura culturale, oltre all'evidente qualità dell'opera, induce a ritenere che questa possa essere stata realizzata da uno dei maggiori pittori del tempo, come il già citato Cammarano, oppure Gaetano Forte, che proprio nel 1835 viene nominato professore onorario dell'Accademia di Belle Arti e presenta alla Biennale borbonica i ritratti del duca di Roccaromana e del capitano Alfano.

I sovrani

Non deve certo sorprendere il fatto che la collezione dell'Arciconfraternita comprenda anche alcuni ritratti con le effigi dei sovrani borbonici, trattandosi di un'opera caritatevole che ha intrecciato sin da subito il suo destino a quello della casa reale. I cinque dipinti aulici attualmente presenti aggiungono un ulteriore tassello alla definizione del fenomeno, oggetto di studi recenti¹⁴.

Nell'inventario del 1768 risultano presenti «due ritratti del re e della regina»: è difficile capire a quale coppia reale ci si riferisse, poiché di Maria Amalia non ve ne sono, e quelli invece relativi a Ferdinando e Maria Carolina, sposatisi giovanissimi proprio in quel 1768, sono stati certamente realizzati, come si vedrà, diversi anni dopo. È dunque probabile che il riferimento fosse a quello di Carlo¹⁵ e che quello della consorte sia andato perduto: nonostante un relativamente recente restauro, quello superstite appare oggi fortemente danneggiato e lacunoso. Fa parte di quella serie di immagini del sovrano tutte simili tra loro e sparse per il Regno, realizzate nel corso dei suoi venticinque anni di potere, desunte da opere di artisti ufficiali come Antonio Sebastiani e il Molinarretto, e replicate con varianti iconografiche e qualitative da artisti di minor pregio. E proprio da un ritratto attribuito al Sebastiani e presente nel Palazzo Reale di Caserta¹⁶ pare derivare questo, nel quale, oltre alle insegne del Toson d'oro e dell'Ordine di San Gennaro, il re è raffigurato, come nel caso dei benefattori, anche con il cappuccio dell'Arciconfraternita, su cui è cucito lo stemma con il motto, probabile aggiunta posticcia. Nello sfondo, sulla destra, si intravede un castello, forse un riferimento alla vittoria di Velletri del 1744, mentre in primo piano risalta la corona regia. Per la fattura e l'aspetto fisico di un Carlo circa trentenne, si potrebbe dunque ipotizzare una realizzazione dell'opera databile attorno alla metà del secolo.

Il ritratto di Ferdinando IV è quello di un uomo maturo ma non ancora anziano. Anch'egli è raffigurato con il cappuccio e con lo stemma dell'Arciconfraternita, a cui l'opera è dedicata, come mostra il biglietto che regge visibilmente con la mano destra. L'età orientativa sui cinquant'anni del re induce a collocare il ritratto attorno ai primi anni del XIX secolo. Ad altra mano certamente appartiene quello di sua moglie Maria Carolina¹⁷, che sembra partire da un modello alto come quello del Palazzo Reale di Caserta realizzato tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta del Settecento e attribuito a Wilhelm Tischbein - di cui ricalca la postura, la presenza della collana di perle e l'acconciatura - ma eseguito da un artista infinitamente meno dotato, come denotano del resto alcuni particolari quali il braccio destro - la cui innaturale posa presumerebbe una sua lunghezza eccessiva - e una sbrigativa resa del volto e dei capelli. L'opera è dunque databile tra gli ultimi anni del XVIII secolo e i primi del successivo.



Alle pagine seguenti

Napoli, Fondazione dell'Opera di San Giuseppe dei Nudi

Ignoto, *Ritratto di Giuseppe Maria Capece Zurlo*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Luigi Ruffo Scilla*, inizi XIX sec.

Ignoto, *Ritratto di Filippo Giudice Caracciolo*, seconda metà XIX sec.

Ignoto, *Ritratto di Pio VII*, inizi XIX sec.

Ignoto, *Ritratto di Leone XII*, prima metà XIX sec.

Ignoto, *Ritratto di Vitaliano Borromeo*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Luigi Valenti Gonzaga*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Ferdinando Spinelli*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Giovanni Maria Riminaldi*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Pio VI*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Agostino Gervasio*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Stefano Borgia*, seconda metà XVIII sec.

Ignoto, *Ritratto di Pio X*, inizi XX sec.

Ignoto, *Ritratto di Sisto Riario Sforza*, metà XIX sec.

Ignoto, *Ritratto di Vincenzo Maria Sarnelli*, fine XIX sec.

Ignoto, *Ritratto di Giuseppe Antonio Ermenegildo Prisco*, fine XIX sec.

G. Adrower, *Ritratto di Benedetto XV*, 1914.

Ignoto, *Ritratto di Alessio Ascalesi*, prima metà XX sec.

Di buona fattura poi è la coppia di ritratti con le effigi di Ferdinando II¹⁸ e della seconda consorte Maria Teresa¹⁹, ascrivibili entrambi all'ambito di Carlo De Falco²⁰, già ritrattista ufficiale di Francesco I, sovrano molto vicino all'Arciconfraternita, del quale tuttavia non conserva immagini, forse a causa della brevità del suo regno. Quello di Ferdinando, databile all'incirca tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta, quando egli conta ormai trent'anni, ripropone l'abituale iconografia del ritratto ufficiale con la divisa e le insegne dei vari Ordini, con l'aggiunta del cappuccio e dello stemma dell'Arciconfraternita. L'opera presenta alcune somiglianze con precedenti ritratti aulici del De Falco, in particolare con la coppia di effigi a figura intera dei genitori di Ferdinando, entrambi al Palazzo Reale di Caserta²¹: da quello del padre Francesco I sembra desumere l'impostazione generale e la "scenografia" formata dal tendaggio rosso sullo sfondo, dalla colonna sulla destra e dagli attributi del potere adagiati su di un cuscino scarlatto posto su un tavolo coperto da un drappo verde; da quello della madre Maria Isabella, invece, pare mutuare un'analogia resa prospettica della corona e dello scettro. Tuttavia, altri particolari come il ciuffo sulla fronte o la divisa appaiono ricalcati da due precedenti ritratti dello stesso Ferdinando eseguiti da un artista ancora poco noto, come F. Martorelli, e presenti al Palazzo Reale casertano²².

È comunque probabile che questo pittore gravitasse intorno all'orbita di De Falco, ritrattista ufficiale e di punta della corte borbonica di quel periodo, autore, nel nostro caso, anche dell'effigie di Maria Teresa: segnato da evidenti lacune sul volto, il ritratto di San Giuseppe dei Nudi è una fedele riproposizione di quello conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, probabilmente realizzato attorno al 1837²³, l'anno cioè nel quale la donna sposa Ferdinando II e diviene regina consorte delle Due Sicilie. Questo esemplare, analogamente a quello del marito, è realizzato sulla scorta di uno precedente, e cioè il già citato ritratto a figura intera della suocera Maria Isabella, a quel tempo regina madre, di cui riprende pressoché ogni elemento e gesto, tranne il vestito, del medesimo colore perlaceo, e ovviamente le fattezze del viso. Un particolare che salta all'occhio è il ripensamento del braccio destro, precedentemente cancellato e rifatto secondo una più corretta posizione.

I religiosi

Oltre a quelli dei benefattori e dei sovrani, l'Arciconfraternita possiede anche una nutrita presenza di ritratti di papi, cardinali e arcivescovi, sostanzialmente copie o varianti di opere presenti anche in altre istituzioni caritative cittadine, come l'Augustissima Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti²⁴, le cui immagini sono contraddistinte diversamente dalla comparsa di un analogo saio di colore rosso.

La compagine di effigi papali testimonia una costante vicinanza della Santa Sede e di Roma alle attività dell'ente e, diversamente dalla produzione riguardante i benefattori, arriva fino agli inizi del XX secolo. Le date delle elezioni agevolano nel riordinare cronologicamente la produzione dei loro ritratti, per lo più derivazioni da quelli ufficiali di più alta fattura: i primi sono quelli di Pio VI (1775), Pio VII (1800) e Leone XII (1823); all'appello mancano quelli di Pio VIII, morto un anno e mezzo dopo l'ascesa al soglio pontificio, e dunque non realizzato in tempo, e di Gregorio XVI, eletto nel 1831; si riprende dunque con Pio IX (1846), Leone XIII (1878), firmato da Achille Jovane, Pio X (1903), Benedetto XV (1914), firmato G. Adrower e datato 1915 (una copia simile è presente all'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini).

Analogamente ai ritratti dei papi, sono presenti anche quelli degli arcivescovi di Napoli, la cui data di elezione può costituire un utile *terminus a quo* per una vaga datazione delle loro immagini: Giuseppe Maria Capece Zurlo (1782), in un'effigie molto simile ad altre note in città; Luigi Ruffo Scilla (1802), sprovvisto della didascalia riconoscitiva ma confrontabile con un analogo ritratto del cardinale presente nella chiesa del Gesù Vecchio di Napoli, da cui evidentemente deriva; Filippo Giudice Caracciolo (1833); Sisto Riario Sforza (1845), simile a molti altri presenti in enti analoghi, come quello dell'Arciconfraternita di Santa Maria della Redenzione dei Captivi; Guglielmo Sanfelice d'Acquavella (1878), firmato, come quello coevo di Leone XIII, da Achille Jovane e molto simile, seppur con qualche variante come il cappuccio rosso, a quello dell'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini; Vincenzo Maria Sarnelli (1897), simile ma non identico a quello eseguito da Carlo Scognamiglio e presente nell'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini; Giuseppe Antonio Ermenegildo Prisco (1898), seppur non presenti la didascalia identificativa è accostabile, ad esempio, al ritratto del cardinale presente nella Congrega dei Bianchi dei Santi Francesco e Matteo detta Scala Santa; Alessio Ascalesi (1924), simile ma con varianti a quello del Palazzo Arcivescovile.

Oltre a quelli dei papi e degli arcivescovi di Napoli, presso la Fondazione di San Giuseppe dei Nudi sono conservati inoltre alcuni ritratti di cardinali, la cui ragione della presenza è ancora da chiarire: Vitaliano Borromeo (1720-1793), eletto nel 1766, erroneamente ritenuto sino a oggi il suo antenato, San Carlo; Luigi Valenti Gonzaga (1725-1808), eletto nel 1776; Ferdinando Spinelli (1728-1795), eletto nel 1785, nipote ex frate di Giuseppe, cardinale e arcivescovo di Napoli dal 1734; Giovanni Maria Riminaldi (1718-1789), eletto nel 1785; Stefano Borgia²⁵ (1731-1804), eletto nel 1789. Infine va segnalata la presenza anche del ritratto di monsignor Agostino Gervasio (1730-1806), arcivescovo di Capua e cappellano maggiore dal 1797.





NOTE

Un sincero ringraziamento a Vincenzo Mazzitelli e al professor Renato Ruotolo per il supporto nelle ricerche archivistiche.

¹ GINO DORIA, *Introduzione*, in *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1954), a cura di Gino Doria e Ferdinando Bologna, Napoli, Ente provinciale per il turismo, 1954, p. XVII.

² Ivi, p. XVIII.

³ Oltre a questo, va citato almeno R. CAUSA, *Ritratti neoclassici*, in *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, a cura di Anna Caputi, Raffaello Causa e Raffaele Mormone, Napoli, Banco di Napoli, 1971, pp. 7-27. Sui ritratti nobiliari provenienti da collezioni private, si ricorda M. PISANI, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli, 1996.

⁴ Nel primo inventario dell'Arciconfraternita stilato dopo l'Unità d'Italia si legge che nella Sagrestia dell'Oratorio sono conservati «ventiquattro quadri ad olio contenenti i ritratti de' nostri benemeriti Confratelli e consorelle, la maggior parte con cornice vecchia». Qualche anno dopo, nel 1884, queste ventiquattro opere vengono sottoposte a interventi di restauro e di doratura delle cornici, come ricorda un piccolo incartamento nel quale sono elencati, oltre alle operazioni di pulizia e di rifacimento attuate da tal Napoleone Guarino, i soggetti dei dipinti: Andrea Picicocchi, Antonia de Amato, Giovanni Paolo Santi, due non identificati perché non recanti didascalia, Giovan Battista Squatro, Francesco Cerio, Giuseppe Cantore, Michele Arditi, Clemente Cozzi, Nicola Venafra, Giovanni Pastena, Giuseppe de Aiello, Nicola Amendola, Antonia Caso, Eleonora Chiurlia contessa di Lizzaniello, Gioacchino Ruggiero, Giuseppe Basso, Antonio Spinelli, Pietro Santi, Giuseppe de Risi, Domenico Ursino, Gennaro de Risi, Melchiorre Lombardo.

⁵ Sul pittore nativo di Sorrento (1707-1787), si vedano: G. AMALFI, *Ancora della leggenda di Raimondo di Sangro e dell'autore del suo ritratto*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, pp. 188-189; R. CAUSA, *Amalfi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2, 1960, pp. 623-624; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 53, 112, nn. 113-117, e 429 (regesto documentario a cura di Gennaro Toscano); I. AIELLO, *Carlo Amalfi pittore del '700*, Sorrento, Franco di Mauro Editore, 1989; G. PORZIO, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, Napoli, Galleria Carlo Virgilio & C., 2015.

⁶ Sul pittore nativo di Napoli (1747 - secondo decennio XIX secolo), si ricordano i molteplici interventi di M. PISANI, *Gaetano De Simone, un ignoto pittore napoletano della seconda metà del Settecento*, in «Prospettiva», 47, ottobre 1986, pp. 69-74; *Ancora su Gaetano De Simone*, in «Prospettiva», 64, ottobre 1991, pp. 83-87; *De Simone, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 39, 1991.

⁷ Sul pittore nativo di Fidenza (1712-1780), si ricordano: N. SPINOSA, *Francesco Liani, pittore emiliano al servizio della corte di Napoli*, in «Paragone», XXVI, 309, 1975, pp. 38-53; M. GREGORI, *Liani, ritrattista d'eccezione*, ivi, pp. 103-108.

⁸ Sull'attività di ritrattista del pittore napoletano (1732-1792), si veda M. PISANI, *I ritratti di Livia Doria Carafa principessa di Rocella di Fedele Fischetti e Giuseppe Sanmartino: un contributo alla ritrattistica napoletana*, in «Antologia di Belle Arti. Il Neoclassicismo», 35-38, 1990, pp. 30-41.

⁹ Un'altra immagine nota di Santi, un rilievo in marmo, si trova nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli.

¹⁰ Ovvero *The British Merchant or Commerce Preserv'd*, volume edito a Londra nel 1721 a cura di Charles King, che raccoglie i numeri del periodico bisettimanale comparso ogni martedì e venerdì durante l'estate del 1713 - al tempo del trattato di commercio tra la Gran Bretagna e la Francia stipulato in seguito alla Pace di Utrecht - in risposta a quanto sostenuto in *Mercator or Commerce Retriev'd* di Daniel Defoe.

¹¹ Sul pittore nativo di Salerno (1790-1871), si ricordano M.R. SACCONI, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», n.s., XI, 1980-81, vol. XXIII pp. 191-212, e le voci di L. MARTORELLI, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1991, pp. 831-832 e di F. BERTOZZI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 49, 1997.

¹² Sul pittore nativo di Sciacca (1766-1850), si ricordano gli interventi di R. CIOFFI in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, cit., pp. 727-728 e *L'onda lunga del Decennio francese nella pittura napoletana dell'Ottocento. Note su Giuseppe Cammarano, Nicolas Lemasle e Vincenzo Abbati*, in «Confronto», 14-17, 2013, pp. 263-271. Si segnala inoltre F. MENDIA, *Sugli sviluppi dell'arte del neoclassicismo a Napoli: Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali*, in «Bollettino d'arte», 74-75, 1992, pp. 31-64.

¹³ Proprio all'anno precedente risale il monumento funebre dell'Arditi eseguito, quando è ancora in vita, da Tito Angelini e collocato nel transetto di destra della chiesa di San Ferdinando a Napoli, in posizione speculare a quello di Lucia Mi-

gliaccio, realizzato dallo stesso autore nel 1831: sormontata da un profilo di marmo molto stringente con il ritratto di San Giuseppe dei Nudi, la lapide sepolcrale ricorda che costui «ha di più unito alle doti del suo culto ingegno / anche quelle del suo benefico cuore / aprendo di continuo la mano in soccorso degli infelici / e questa reale arciconfraternita più di una volta / ha fatto sperimento della di lui cristiana generosità / ora nello aver egli promosso la pia opera dell'esequie de' poveri / ora nello aver dato soccorso alle orfane donzelle colla istituzione de' matrimoni / ora nello aver contribuito al miglioramento de' locali di questa arciconfraternita stessa / ed è perciò che l'eccellentissimo governo / per dargli un nuovo tributo di tutti i fratelli / implorato dall'augusto sovrano e superiore perpetuo / e per decretazione de' XX di ottobre MDCCCXXXIV. / ha ottenuto di ergersi qui un mausoleo / nel cui seno si raccogliessero un di le pie ceneri / del suddetto signor marchese». L'Arciconfraternita a cui la lapide fa riferimento era quella dei Cavalieri Costantiniani, ai quali Ferdinando IV donò la chiesa nel 1767 a seguito dell'espulsione dal Regno dei gesuiti, e sempre qui dovrebbe essere custodito un altro ritratto dipinto di Arditi, questa volta nella tipica iconografia del benefattore, e cioè con il classico cappuccio posto sul braccio, dinanzi a una veduta del golfo di Napoli: un'opera vicina alla mano di Giuseppe Cammarano, del quale sembra ricalcare il ritratto di Ferdinando I, eseguito nel 1815 ed esposto nel Palazzo Reale di Caserta. Un ennesimo rilievo marmoreo del profilo del marchese, datato 1831, si trova presso la Chiesa della Trinità dei Pellegrini lungo la parete destra del corridoio delle lapidi, a testimonianza della sua munificenza nei riguardi anche di tale Arciconfraternita.

¹⁴ Sull'iconografia borbonica del XIX secolo, rimando a G. BREVETTI, *Tra-Volti dalla Restaurazione. La ritrattistica dei Borbone delle Due Sicilie da Ferdinando I a Francesco II*, in «teCLA. Temi di Critica e Letteratura artistica», 8, 2013, pp. 30-58, consultabile all'indirizzo www.unipa.it/tecla/rivista/8_rivista_brevetti.php.

¹⁵ Sull'iconografia di Carlo di Borbone, si ricordano i fondamentali lavori di J. URREA FERNÁNDEZ, tra cui *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia 1731-1759*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, febbraio-aprile 1989), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

¹⁶ Si veda al riguardo V. DE MARTINI, in *Gioielli regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 7 giugno - 30 ottobre 2005), a cura di Vega de Martini, Milano, Skira, 2005, p. 134, n. 6.

¹⁷ Sull'immagine di Maria Carolina, si ricordano: S. RÖTTGEN, *Iconografia borbonica, in Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979 - ottobre 1980), a cura di Raffaello Causa, Firenze, Centro Di, 1979, II, pp. 387-405, in part. 402-404; I. CECERE, *L'immagine delle regine di Napoli nel Settecento: Maria Amalia e Maria Carolina*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, a cura di Mirella Mafri, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2010, pp. 191-202, in part. 194-200. Segnalo inoltre il mio recente contributo *Regina di quadri. L'iconografia pittorica di Maria Carolina*, in *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di Giulio Sodano e Giulio Brevetti, Palermo, Quaderni di «Mediterranea. Ricerche storiche», 2016, pp. 207-247.

¹⁸ Sull'iconografia di Ferdinando II, rimando a G. BREVETTI, *Il Re Bomba e l'eclissi della natura. Una lettura iconografica delle raffigurazioni di Ferdinando II di Borbone*, in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. V. Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni culturali*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2014, pp. 185-204.

¹⁹ Sull'iconografia di Maria Teresa, si ricorda A. DI BENEDETTO, *Le sovrane della Seconda Restaurazione*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, cit., pp. 213-223, in part. 219-221.

²⁰ Sul pittore napoletano (1798-1882), si vedano le voci di R. CIOFFI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 33, 1987, e in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, cit., pp. 727-728.

²¹ Sui due ritratti realizzati nel 1829 dal De Falco, si veda M.C. MINOPOLI, in *Casa di Re. Un secolo di Storia alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 8 dicembre 2004 - 13 marzo 2005), a cura di Rosanna Cioffi, Milano, Skira, p. 308, n. 5.4.

²² Su uno di questi, realizzato nel 1844, rimando a G. BREVETTI, *Il Re Bomba e l'eclissi della natura*, cit., pp. 192-193.

²³ Un'altra versione è esposta al Museo Campano di Capua.

²⁴ Sull'ente benefico, si veda *L'Augustissima Arciconfraternita ed Ospedali della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti di Napoli. Un percorso tra storia e arte*, Napoli, Rolando, 2006.

²⁵ Sulla figura del cardinale e sui suoi interessi artistici, si segnala *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Atti delle giornate internazionali di studi, Velletri, Palazzo comunale, Sala Tersicore, 13-14 maggio 2000, a cura di Marco Nocca, Napoli, Electa Napoli, 2001.