Fondazione 1563

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Vincenzo Sorrentino

A Taste for Naples

Le mostre americane degli anni Ottanta sul Seicento napoletano

1563

Fondazione 1563

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

X – QUALE BAROCCO? RELOADED. FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI E NEGLI ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI NEL CORSO DEL NOVECENTO. PARTE II

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. +39 011 15630570 – 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, Prof. Béla Kapossy
Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara
Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco
Direzione Scientifica: Prof.ssa Michela di Macco
Borse di Alti Studi 2022
Tema del Bando 2022: *Quale Barocco? Reloaded. Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento. Parte II*
Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Valentina Balzarotti, Giulia Iseppi, Paola Setaro, Vincenzo Sorrentino

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 9788899808556
10.4 Vincenzo Sorrentino, *A Taste for Naples. Le mostre americane degli anni Ottanta sul Seicento napoletano*
© 2025 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo
Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco
Bando 2022 – X EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco anno 2022, che qui si presentano, prosegue, all'interno della Collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie inaugurata con le borse 2021 e dedicata al progetto di ricerca Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento.

Il progetto, sviluppato con il coordinamento scientifico della professoressa Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino), rientra nell'ambito del longevo Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 (attivo dal 2012) e mira a proporre, entro una cornice di studi unitaria incentrata sulla fortuna del Barocco nel corso del XX secolo, le diverse declinazioni che le ricerche condotte tramite le borse di Alti Studi sul Barocco, nelle edizioni 2021, 2022 e 2023, hanno esplorato ed esplorano. La domanda di ricerca, infatti, dettata nel bando per l'anno 2022, è la medesima sperimentata per l'anno precedente ossia verificare e misurare come l'assestamento critico del Barocco derivi anche dal lungo e travagliato processo di riscoperta espositiva della cultura figurativa del Sei e del Settecento. Il campo di indagine è vasto e spazia muovendosi dalla fortuna critica delle opere e degli artisti alle riflessioni che possono sorgere incrociando diversi punti di vista, come la storia delle mostre, i cambiamenti negli ordinamenti museali, le dinamiche del mercato e del collezionismo; il confronto tra la letteratura scientifica e l'intensificarsi della presenza sul mercato internazionale di determinati artisti così come l'analisi della cultura della fruizione in rapporto al restauro delle opere sono altrettanti filoni da seguire per arrivare a delineare l'evolversi della critica a partire dall'inizio del Novecento.

Non si tratta di un percorso facile, molte sono le piste da battere disegnando geografie, che rimbalzano tra l'Europa e gli Stati Uniti, e scandendo cronologie, che spesso intrecciano fili di biografie, di vicende di artisti e di opere. Su questi binari sono cresciute le ricerche che i borsisti hanno portato avanti con acribia e creatività, cercando letture alternative e scavando in archivi e biblioteche senza mai accontentarsi di una sola prospettiva. I risultati ottenuti sono per la Fondazione molto positivi e offrono un mosaico di interpretazioni e analisi che si spera possano essere base e fonte per il progredire degli studi sull'età e la cultura del Barocco. D'altra parte, questi sono da sempre gli intenti che spingono l'agire della Fondazione nell'ottica di sostegno alle giovani generazioni di ricercatrici e ricercatori.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Vincenzo Sorrentino

A Taste for Naples

Le mostre americane degli anni Ottanta sul Seicento napoletano

Prefazione
Maria Beatrice Failla

Vincenzo Sorrentino è curatore presso il Museo e Real Bosco di Capodimonte dal 2024. Addottoratosi nel 2018 con una tesi sul mecenatismo della famiglia Del Riccio, mercanti fiorentini a Roma e Napoli tra Cinque e Seicento, è stato borsista presso il Medici Archive Project, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura e la Galleria Borghese e assegnista di ricerca presso le Università di Pisa e di Roma "Tor Vergata". I suoi temi di ricerca vertono sulla rappresentazione dell'identità nazionale e sulla storia del collezionismo in età moderna e sulle mostre d'arte antica nel Novecento.

SOMMARIO

IX Prefazione di Maria Beatrice Failla

1 *A Taste for Naples*.
Le mostre americane degli anni Ottanta sul Seicento napoletano

3 Introduzione

7 Lista delle abbreviazioni

9 Ringraziamenti

11 1. *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*

11 1.1. La genesi

15 1.2. Il sisma in Irpinia

18 1.3. Il catalogo

25 1.4. La mostra a Washington

32 1.5. La ricezione

39 1.6. Le edizioni a Parigi e Torino

45 2. *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*

46 2.1. Gli studi e l'archivio di Ann Percy

48 2.2. La genesi

53 2.3. Il catalogo: un artista "precursore"

59 2.4. La mostra a Cleveland

64 2.5. Una mostra parallela e non solo

67 2.6. La ricezione

73 2.7. L'edizione a Napoli

77 3. *The Age of Caravaggio*

78 3.1. La genesi

92 3.2. Il rapporto con le mostre caravaggesche precedenti

98 3.3. Il catalogo

105 3.4. La mostra a New York

107 3.5. La ricezione

116 3.6. L'edizione a Napoli

119 4. *A Taste for Angels: Neapolitan painting in North America, 1650-1750*

120 4.1. La genesi

123 4.2. Il catalogo

130 4.3. Le mostre a New Haven, Sarasota e Kansas City

133 4.4. La ricezione

137 Conclusioni

141 Bibliografia

179 Immagini

Prefazione

Il volume di Vincenzo Sorrentino si inserisce nel nuovo corso di monografie nell'ambito del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura legate al progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*. Il progetto intende incentrarsi sulla riscoperta di alcune delle sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e Settecento nel corso del XX secolo con l'angolo prospettico dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di nuove assuefazioni visive sulla produzione artistica dell'età barocca. Il tentativo era quello di rincorrere una visione che tenesse conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica, delle prospettive culturali, ma nello stesso tempo partisse dagli inneschi visivi generati da nuovi e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che nel corso del Novecento conoscono una nuova temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire nuove riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

La ricerca di Sorrentino si è rivelata nevralgica per il progetto perché ha raccolto la sfida di analizzare la fortuna del Seicento napoletano negli USA della seconda metà del secolo scorso, adottando la prospettiva d'oltreoceano come indicatore per misurare la temperatura degli studi sulla cultura figurativa del XVII secolo in un contesto che vedeva trasformazioni radicali nel dispiegarsi della ricerca storico artistica, sempre più attenta alle questioni territoriali, tantopiù in un periodo funestato dal terremoto dell'Irpinia, che aveva causato danni ingenti anche al patrimonio artistico della Campania.

Il volume si incentra sull'analisi e sul confronto di ben quattro esposizioni statunitensi in un arco cronologico che copre interamente gli anni '80 del Novecento e ne mette in luce sia gli elementi di continuità che le divergenze, anche sotto il versante della ricezione critica.

Lo studio delle mostre conosce oggi una rinnovata fortuna negli studi ma una delle trappole più scivolose nel cimentarsi con questo approccio metodologico è quello di soffermarsi in una dimensione narrativa e poco più che descrittiva delle esposizioni, sciorinando dati sull'affluenza di pubblico e sui prestiti. Non è questo il rischio che corre in questo libro, dove la sagace scrittura di Sorrentino non si sofferma sulla superficie delle cose, ma è in grado di affrontare lucide incursioni nella profondità dei meccanismi di percezione critica innescati dalle esposizioni temporanee e di indagarne le imprescindibili relazioni con il maturare degli studi.

Sorretto da una solida ricerca documentaria condotta negli archivi di diversi musei italiani e statunitensi, il volume indaga inoltre i meccanismi di concatenazione, che a ben guardare

costituiscono un vero e proprio filo di collegamento, tra quattro mostre di carature e caratteristiche apparentemente differenti.

Il primo caso di studio è costituito da P*ainting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, mostra svoltasi a Londra nel 1982, su iniziativa di Clovis Whitfield, Raffaello Causa e Nicola Spinosa, affiancando alla grande pala di Caravaggio – *Le Sette Opere di Misericordia* – un importante nucleo di dipinti napoletani del Seicento fra i quali le lussureggianti nature morte. La mostra proseguì a Washington, fu riallestita a Parigi e si concluse a Torino nel 1983, beneficiando di differenti cataloghi, uno in inglese e due in italiano, e di un nutrito numero di saggi.

La seconda esposizione riguardò Bernardo Cavallino, protagonista di un'intera dorsale di studi iniziati con la mostra fiorentina del 1922 e precursore, a dire di molti, delle eleganze del Rococò del secolo successivo. Fu inaugurata nel 1984 a Cleveland, si spostò a Fort Worth e si concluse a Napoli, nel 1985, e suoi curatori furono Raffaello Causa e Nicola Spinosa, Ann Tzeuschler Lurie e Ann Percy. Il saggio scritto da quest'ultima continua a rappresentare un momento cruciale per le ricerche riguardanti il pittore.

The Age of Caravaggio (poi *Caravaggio e il suo tempo*) realizzata nel 1985, venne ospitata a New York e a Napoli, ancora su iniziativa di Raffaello Causa, affiancato da John Pope-Hennessy, Nicola Spinosa e Keith Christiansen, ma, soprattutto, con la partecipazione davvero straordinaria di Mina Gregori, già decana degli studi sul pittore sebbene ne avrebbe scritto ancora per un trentennio.

Infine, molto diversa dalle altre tre fu la mostra *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750* che triangolò, tra il 1987 e il 1988, fra Connecticut, Florida e Missouri e che fu curata da George Hersey e Judith Colton. Evoluzione di un seminario universitario di Harvard, l'esposizione ebbe il merito di recuperare le opere di pittori napoletani presenti negli USA, avvalendosi in massima parte di prestiti provenienti da collezioni private americane, oltre che da piccoli e medi musei statunitensi.

Sullo scenario che vide l'ascesa, anche in un contesto internazionale, della mitologia su Caravaggio che da allora non ha ancora abbandonato la ribalta, un caso di continuità e di raccordo con la parabola di riscoperta della cultura figurativa seicentesca nel corso del XX secolo, che affonda le radici nella seminale mostra fiorentina del 1922, è quello della fortuna di Bernardo Cavallino, che viene alimentata, di rimbalzo, nel contesto statunitense per essere poi reimportata in Europa.

Un volume caleidoscopico, di assestamento e di apertura, che ha il merito di condurre a nuove riflessioni e a svariati spunti di ricerca.

MARIA BEATRICE FAILLA

A Taste for Naples
Le mostre americane degli anni Ottanta sul Seicento napoletano

Introduzione

"Ma erano altri tempi, erano gli anni Ottanta…"
M. Keta, *Una donna che conta*, Universal, 2018

"Eh sa gli anni Ottanta sono stati un decennio molto interessante per molti motivi…"
Elio e le Storie Tese feat. Jovanotti, *Baffo Natale*, Hukapan, 2016

La rilettura del progetto da cui ha tratto origine questo testo permette di misurare con una certa oggettività la distanza tra la ricostruzione dei fatti che mi ero profilato un po' *a priori* e quegli stessi fatti, dipanati più attentamente in questo volume, attraverso il vaglio dei documenti e delle interpretazioni di chi li visse.

Il mio progetto si prefiggeva di indagare quattro mostre sulla pittura napoletana del Seicento, tenutesi negli anni Ottanta del secolo scorso negli USA, che per prestigio delle sedi, istituzioni e studiosi coinvolti e, soprattutto, echi di pubblico e ulteriori ricerche suscitate rappresentarono delle pietre miliari per la storia delle esposizioni di arte italiana all'estero. Queste mostre furono: *Painting in Naples 1606-1705* (Londra, Royal Academy of Arts e Washington D.C., National Gallery of Art, 1982-1983); *Bernardo Cavallino of Naples* (Cleveland, Museum of Art e Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1984-1985), *The Age of Caravaggio* (New York, Metropolitan Museum of Art e Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte, 1985) e *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750* (New Haven, Yale University Art Gallery; Sarasota, Ringling Museum of Art e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 1987-1988). Tali esposizioni sarebbero state prese in considerazione sia nella loro specificità che in maniera comparata, approfondendone i progetti scientifici, i rapporti tra gli enti organizzatori e prestatori, gli allestimenti e l'impatto delle stesse sugli studiosi e sul grande pubblico. La ricerca avrebbe permesso di ricostruire non solo l'evoluzione e la diffusione degli studi nazionali e internazionali sulla pittura napoletana del Seicento, ma anche le modalità di comunicazione di quelle ricerche all'interno di queste occasioni espositive e, in definitiva, il loro contributo al fenomeno della "riscoperta del Seicento", a lungo più incline a una rievocazione romanocentrica del periodo storico-artistico. Infine, l'approfondimento dei rispettivi progetti scientifici, allestimenti e ricezioni avrebbe potuto dare il polso della narrazione che non solo della Napoli del Seicento, ma anche di quella contemporanea, andava costruendosi all'estero in queste occasioni espositive.

Avendo seguito, quindi, queste metodologie ed essendomi prefissato questi scopi, posso anticipare qui alcuni dei risultati delle mie ricerche, meglio circostanziati nelle pagine che seguono.

Sicuramente, la concentrazione di queste quattro esposizioni all'interno della stessa decade può attestare un significativo cambio di passo nello studio e nella divulgazione dell'arte napoletana seicentesca,

possibile solo in quegli anni ed effettivamente mai più ripetuto con le stesse varietà, qualità e capillarità d'indagine.

Eppure, quegli stessi anni Ottanta che si erano aperti a Napoli con una mostra epocale che aveva messo d'accordo quasi tutti – *Civiltà del Settecento a Napoli* (Napoli e Caserta, varie sedi, 1979-1980), sulla quale ha fatto il punto Stefano Causa in un recente articolo – erano stati funestati dal catastrofico terremoto in Irpinia della fine di novembre 1980, con conseguenze rilevanti per il patrimonio artistico e culturale campano. In un primo momento, avevo ritenuto che questo evento avesse fortemente condizionato tutte le mostre che avrei preso in considerazione; in seguito, però, mi sono accorto che i quadri richiesti a Napoli per le mostre su Cavallino e su Caravaggio avevano una provenienza eminentemente museale, sulla quale non poterono influire, se non in minima parte, gli effetti del sisma. La quarta mostra faceva, invece, necessariamente caso a sé perché non prevedeva prestiti dall'Italia ed era, quindi, solo la prima a essere davvero "figlia" del terremoto.

Negli ultimi anni, lo studio delle mostre d'arte antica in Italia e all'estero ha conosciuto nuovo slancio, anche grazie alle iniziative della *Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura* di Torino, ma questo è andato a concentrarsi soprattutto sull'Italia e sugli albori del fenomeno espositivo. Viceversa, il mio progetto – e il testo che ne è scaturito – ha spostato l'attenzione su di un passato più recente (di "solo" quarant'anni fa) e sullo sguardo che studiosi, e non solo, stranieri (in questo caso statunitensi) posarono sulla mia città d'origine, la cui immagine immancabilmente teneva insieme la Napoli del Seicento e quella di allora.

La ricerca si è avvalsa dello studio dei cataloghi delle mostre, delle recensioni, dei paratesti prodotti per l'occasione e, soprattutto, di tutto il materiale documentario conservato negli archivi di sette musei – in parte consultato in maniera analogica, in parte digitalizzato su mia richiesta – che potesse attestare la genesi, lo sviluppo, le modifiche, i ripensamenti, la ricezione e gli *afterthoughts* legati a questi eventi. È senz'altro la possibilità di restringere, per quanto possibile, i coni d'ombra che insistono sulla gestazione delle singole rassegne a rappresentare il più importante risultato degli studi sulle mostre. Il recupero dei progetti originari e il confronto con quanto poi effettivamente allestito dà il polso di quanto anche il più riuscito degli show sia sempre frutto di una mediazione tra il desiderio di completezza, l'ambizione e/o il delirio di onnipotenza dei curatori e le più varie contingenze legate a condizioni conservative, geopolitica e/o antipatie personali di chi deve autorizzare i prestiti. Tutte le mostre – e quelle presentate di seguito non fanno eccezione – sono, quindi, sempre soluzioni di compromesso, un'ovvietà che sembra, però, sfuggire spesso ai più puntigliosi e mordaci recensori di ieri e di oggi.

Tutti e quattro i cataloghi – con la sola eccezione di *Bernardo Cavallino of Naples* che, solo a Cleveland, fu una monografica in senso stretto – presentavano al loro interno le opere dei pittori seguendo un ordine alfabetico (*Painting in Naples* e *The Age of Caravaggio*) o cronologico (*A Taste for Angels*). Solo le foto

degli allestimenti possono ricostruire – ma, il più delle volte, solo in parte – le giustapposizioni o, viceversa, le contrapposizioni che uno o più curatori decisero di costruire o raccontare in mostra attraverso l'allestimento dei quadri. Eppure, anche nel caso della mostra di Cleveland, per un artista "senza date" come Cavallino l'ordine delle opere all'interno delle tre sezioni – *Early Works, Mature Works* e *Late Works* – fu certamente anch'esso un atto critico, non esente da modifiche in corso d'opera quando l'esposizione fu trasferita a Napoli.

E se tutte le mostre furono diverse tra loro, anche le fonti e i documenti utili a ricostruirle differiscono in maniera sostanziale. La dispersione di fotografie e piante degli ambienti o l'accesso negato a una parte rilevante della documentazione relativa alla mostra di Caravaggio conservata presso il MET pesano in maniera considerevole nella comprensione di questi "musei effimeri". Grandi sforzi sono stati profusi per ovviare a mancanze troppo evidenti e ad asimmetrie troppo vistose, ma, talvolta, la narrazione o l'interpretazione dei fatti si sono dovute fermare per non sfociare nella *fiction*.

Protagonisti delle quattro esposizioni non furono solo gli artisti coinvolti, ma anche i curatori e i membri dei vari comitati che, più o meno attivamente, presero parte alla scelta delle opere, facilitarono i prestiti, scrissero le schede o garantirono i finanziamenti utili a coprire le spese. I nomi di alcuni di questi personaggi, soprattutto italiani, sono piuttosto noti perché caratterizzarono a lungo la politica culturale della soprintendenza napoletana, del MET o di altri musei americani; quelli di altri (spesso altre), talvolta meteore negli studi della pittura napoletana del Seicento, sono stati ingiustamente dimenticati; alcuni giovani studiosi mostravano già in potenza i loro talenti; infine pochi, praticamente onnipresenti, sembra volessero avere il potere di farle fallire… le mostre.

Gli eventi in oggetto, immancabilmente "irripetibili", costellati di "per la prima volta" e tutti tesi a enfatizzare la "modernità" del pittore di turno, sancirono per la soprintendenza napoletana l'inizio di richieste sempre più incalzanti di prestiti che, per non rimanere esclusi dal palcoscenico internazionale delle grandi mostre, furono il più delle volte accordati, trasformando i supposti *once-in-a-lifetime* in *never-ending* tour.

Due editoriali apparsi alla metà degli anni Ottanta su due prestigiose riviste di storia dell'arte, una italiana, l'altra straniera, danno un'idea del clima di fermento, attesa e speranza che accompagnava le iniziative culturali legate a Napoli in quei fatidici anni. Oreste Ferrari, dalle prime pagine del n° 54 di *Storia dell'Arte*, presentava non solo gli articoli sulla scultura napoletana del Seicento che giovani e promettenti studiosi avevano scritto, ma alludeva anche a quelli usciti contemporaneamente in altre sedi e a un recente volume del "sempre giovanile" Roberto Pane[1]. Tutte queste ricerche nascevano in contemporanea, parallelamente e in sana competizione con il catalogo della grande mostra *Civiltà del Seicento* che

[1] FERRARI 1985.

il compianto soprintendente Raffaello Causa aveva immaginato a complemento di quella dedicata al Settecento (figg. 1, 2, 3 e 4).

Poco prima, nel novembre 1984, Neil MacGregor, redattore del *Burlington Magazine*, dedicava il suo editoriale alla città di Napoli[2]. *Napoli Novantanove*, una fondazione creata recentemente da Maurizio e Mirella Barraco, appariva come un importante strumento per promuovere e fare ricerca nel campo dell'arte, della cultura e dello spettacolo a Napoli e nel sud Italia. Un primo incontro esplorativo, tenutosi il mese precedente presso Villa Pignatelli, aveva raccolto le proposte di un vivace comitato scientifico e aveva già previsto di intervenire nel restauro del chiostro maiolicato di Santa Chiara e dell'arco di Castelnuovo. La nuova e coraggiosa iniziativa era salutata con grande entusiasmo, era meritevole di tutto il possibile supporto e incoraggiamento e cercava proseliti anche all'estero, come può attestare l'opuscolo della prima conferenza conservato nel fondo archivistico di Ann Percy, oggi alla National Gallery of Art di Washington.

Se, oggi, una retorica un po' stantia appiattisce le mostre con opere di Capodimonte a "Flesh and Blood" (anche quelle ricche di dipinti di provenienza farnesiana), la colpa di un marketing e di titolazioni di questo genere potrà, forse, trarre origine da cinquant'anni in cui la cultura napoletana del Seicento è eminentemente narrata come prevaricazione e violenza, tenebre e soprusi, con stereotipi che sopravvivono indisturbati all'estero, nonostante qualche tentativo di problematizzazione non solo da parte nostra.

È probabile che l'individuazione del momento in cui il processo virtuoso di riscoperta e *dissemination* si è guastato, cedendo il passo alla "feticizzazione" di alcuni pittori napoletani e di una certa e unica idea della Napoli del Seicento, sia ancora lontana; tuttavia, sembra che una migliore messa a fuoco delle premesse, degli scopi e dei risultati di alcune mostre tenutesi negli anni Ottanta non potrà nuocere al raggiungimento dell'obiettivo di confermare interesse e utilità nella creazione di progetti scientifici solidi, frutto di studi approfonditi e occasione di stimolo e ulteriore rilancio.

Napoli, Pasqua 2024

[2] MACGREGOR 1984.

Lista delle abbreviazioni

AMC	Archivio di Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
APA	Ann Percy Archive
CMA	Cleveland Museum of Art
CMAA	Cleveland Museum of Art Archive
MET	Metropolitan Museum of Art, New York City
MMA	Metropolitan Museum of Art Archive
NAMA	Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO
NAMAA	Nelson-Atkins Museum of Art Archive
NGA	National Gallery of Art, Washington D.C.
NGAA	National Gallery of Art Archive
RA	Royal Academy of Arts, Londra
RMA	John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, FL
RMAA	Ringling Museum of Art Archive
YUAG	Yale University Art Gallery, New Haven, CT
YUAGA	Yale University Art Gallery Archive

NB: Se non altrimenti specificato, tutti i documenti citati non riportano numerazione di pagina all'interno delle filze che li contengono.

Ringraziamenti

Dall'ideazione del progetto e fino al completamento di questo testo, tornando, spesso, a disturbarli in diversi momenti e con le più varie domande e richieste d'aiuto, pareri e consigli, ho contratto debiti di gratitudine con Andrea Aleni, Andrea Bacchi, Keith Christiansen, Sara Concilio, Pietro Costantini, Andrea De Marchi, Antonio Ernesto Denunzio, Daniele Di Cola, Jeffrey Fraiman, Elena Fumagalli, Loredana Gazzara, Fernando Loffredo, Giada Policicchio, Yuri Primarosa, David Pullins, Cinzia Sicca, Nicola Spinosa, Mariella Utili e Clovis Whitfield. Rivolgo, infine, un ringraziamento speciale ad Andrea, che continua ad accompagnarmi sempre e a cui non posso fare a meno di dedicare questo libro.

La *Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura* di Torino, nelle persone delle dr.sse Elisabetta Ballaira e Francesca Bocasso e della prof.ssa Michela di Macco, mi ha sostenuto riducendo al minimo le richieste e moltiplicando al massimo la pronta disponibilità. Miriam Failla, Serena Quagliaroli, Valentina Balzarotti, Giulia Iseppi e Paola Setaro hanno discusso con me della mia e delle loro ricerche e sono state spesso, anche inconsapevolmente, illuminanti.

Alla National Gallery of Art di Washington D.C. ho ritrovato la grande generosità a cui ero stato abituato nel 2016 nelle persone di Kelly Burton, Missy Lemke e Shannon Morelli. Sono grato, quindi, ad Alfredo Moretta e Alessandra Topo dell'archivio fotografico della Direzione Regionale Musei Campania e ad Alessandra Rullo, Patrizia Piscitello e al personale dell'archivio del Museo e Real Bosco di Capodimonte per aver risposto con acuta sensibilità alle mie sollecitazioni. Al Metropolitan Museum di New York ho potuto contare sull'aiuto di Melissa Bowling, al Cleveland Museum of Art su quello di Leslie Cade, Susan Hernandez, Nico Menefield e Gretchen Shie Miller, presso la Yale University Art Gallery di New Haven sull'interlocuzione con Ashley Kane. Mi sono, poi, venute in soccorso con diverse scansioni e riferimenti archivistici Susan O'Shea del Ringling Museum of Art di Sarasota e Tara Lever e Miranda Mahoney del Nelson-Atkins Museum di Kansas City.

1. *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*

2 ottobre-12 dicembre 1982, Londra, Royal Academy of Arts

13 febbraio-primo maggio 1983, Washington D.C., National Gallery of Art

24 maggio-29 agosto 1983, Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais

16 settembre-20 novembre 1983, Torino, Palazzo Reale

L'11 marzo 1983, Carter Brown, direttore della National Gallery of Art di Washington D.C., si rivolgeva a Peggy Parsons, responsabile del Film Program dello stesso museo, condividendo con lei l'imbarazzo per quanto accaduto nell'auditorium dell'East Building il 9 febbraio precedente.

Con poco preavviso, nel pomeriggio di un mercoledì invernale, Nancy Reagan, la first lady, aveva deciso di visitare la mostra *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, presentata alla stampa quella stessa mattina. La visita della first lady si sarebbe dovuta concludere con la visione di un breve video, preparato per l'occasione, che permetteva al visitatore di conoscere meglio le chiese napoletane e le opere non presenti in mostra, ma lì evocate. La necessità di apportare alcune modifiche al video già mostrato ai giornalisti aveva causato l'annullamento alle 12:10 della proiezione del film dedicato a Gertrude Stein che avrebbe dovuto aver luogo nello stesso auditorium alle 12:30. Davanti a quella che, agli occhi di diversi visitatori, apparve come una prevaricazione della signora Reagan, non mancarono le lamentele e non pochi furono i cartoncini con commenti piccati compilati e consegnati nell'apposita cassetta. Tra le più acrimoniose rimostranze c'era chi chiedeva di riservare appositi giorni e orari per le visite alla NGA di Nancy Reagan, chi chiedeva retoricamente "Since when is this her museum?" e chi ricordava, infine, che la first lady "has her own private theatre – Use it!"[1].

1.1. La genesi

In realtà, la prima idea di *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* nacque a Londra e, solo nell'autunno del 1981, Carter Brown, il direttore della NGA, propose il proprio museo come seconda sede dell'evento. Dopo Londra e Washington, la mostra sarebbe stata riproposta, in versione ridotta e con alcune sostituzioni, anche a Parigi e a Torino.

[1] L'episodio può ricostruirsi attraverso la documentazione conservata in NGAA, *Record Group 38*, series 38A1, box 5, memorandum di J. Carter Brown dell'11 marzo 1983.

Fa luce sulle prime intenzioni di Clovis Whitfield, il suo curatore, la prefazione al catalogo inglese firmata da Hugh Casson, allora presidente della Royal Academy of Arts[2]. Qui vi si legge come, in origine, fosse prevista una piccola rassegna sulla pittura napoletana del Seicento, costruita con opere provenienti esclusivamente da collezioni britanniche e da tenersi nelle *Private Rooms* della Royal Academy. In seguito, grazie alla disponibilità di Nicola Spinosa, vicedirettore delle Gallerie Nazionali di Capodimonte, la grande pala con le *Sette Opere di Misericordia* di Caravaggio fu aggiunta alla mostra (fig. 5). In virtù di una proposta così generosa, prese piede l'idea di rendere più ambizioso il progetto e di avanzare richieste di prestito da collezioni e musei europei e americani.

Nel luglio 1981, Norman Rosenthal, segretario delle mostre della RA, in compagnia di Clovis Whitfield, collaboratore di P&D Colnaghi & Co, art dealer di Londra, aveva visitato il Museo Nazionale, quello di San Martino e le principali chiese napoletane. L'impressione provocata dalle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio, rimosse dal loro altare, rappresentò "a standard which it will be very important for us to maintain throughout the exhibition"[3]. Grande effetto ebbero pure le monumentali nature morte napoletane; queste avrebbero rappresentato, a suo giudizio, "a special revelation here in London". Un certo interesse per i quadri di genere poteva spiegarsi attraverso la loro presenza in alcune *country house* inglesi già dal tardo Sei e poi dal Settecento e per i soggetti più rassicuranti rispetto ai cruenti martiri così caratteristici della pittura napoletana di età barocca[4]. Il ruolo giocato dalla natura morta all'interno della rassegna non va ridimensionato e, oltre agli entusiasmi di Rosenthal, questa poté avvalersi dell'expertise di Causa stesso, autore di un contributo sul tema pubblicato nel 1972 nella *Storia di Napoli* e che reperì personalmente alcuni dipinti, anche rivolgendosi a collezionisti privati[5].

In agosto, Whitfield inviava al prof. Causa una relazione preliminare e programmatica sulla mostra londinese da proporre a Carter Brown, direttore della NGA[6]. Dopo aver presentato alcuni dei membri del comitato scientifico, si ventilava immediatamente la possibilità di ottenere l'eccezionale prestito delle *Sette Opere di Misericordia*, un'opportunità unica, resa possibile dallo stato di emergenza che riguardava diverse chiese napoletane e campane[7]. Si alludeva poi alla *Flagellazione* e al *Martirio di Sant'Orsola*, "which has never been exhibited as a Caravaggio", a opere di Ribera e Caracciolo e, poi, all'importanza dei soggiorni di alcuni artisti forestieri e stranieri. Menzionati espressamente erano l'*Incontro di Cristo e San*

[2] CASSON 1982.

[3] AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Norman Rosenthal a Raffaello Causa del 27 luglio 1981.

[4] Una coppia di *Nature morte con fiori* firmata e datata 1683 da Giuseppe Recco proveniva da Burghley House ed era stata acquistata da lord Exeter l'anno seguente alla sua realizzazione, cfr. R. Middione in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, pp. 223-224.

[5] AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Nicola Spinosa al gallerista Lorenzelli del 13 marzo 1982. Il dipinto è stato, in seguito, espunto dal *corpus* di Giacomo Recco, cfr. BOCCHI 2022, pp. 205-206.

[6] Ivi, lettera di Clovis Whitfield a Raffaello Causa del 9 agosto 1981.

[7] Ivi, relazione allegata alla lettera menzionata.

Giovanni di Guido Reni e il *Festino di Erode* di Rubens, la cui fama non si limitava al contesto napoletano. A seguire si proponeva l'eventualità di riunire in una sola sede opere di Bernardo Cavallino provenienti da Stoccolma, Braunschweig e Firenze. Per diversi motivi, infine, i nomi di Salvator Rosa, Mattia Preti, Luca Giordano e Francesco Solimena risultavano più familiari al pubblico inglese e sarebbe stato, quindi, possibile affidarsi alle collezioni britanniche, come a quella di Burghley House, per avere loro opere. Una sezione apposita sarebbe stata dedicata alla natura morta di Recco, Ruoppolo e Porpora e si intendeva costruirla attorno al grande dipinto di Palazzo San Gervasio (fig. 6), già indiscusso protagonista di una mostra napoletana sulla *Natura morta* di solo alcuni anni prima[8]. Il catalogo si voleva potesse rappresentare "a major contribution to the subject, providing a much-needed introduction to Neapolitan seventeenth century painting, a study whose usefulness will certainly outlast the exhibition itself". Si auspicava, infine, che la mostra potesse far rivivere "the romance of Naples", non solo quella dei banditi di Lady Morgan, ma anche uno dei più creativi centri artistici dell'intera Europa.

L'autunno seguente, Rosenthal incaricava formalmente Raffaello Causa dell'organizzazione della mostra[9]. Tutte le spese per l'organizzazione e le assicurazioni sarebbero cadute sulla Royal Academy di Londra e sulla National Gallery of Art di Washington e si proponevano alcune opzioni per il titolo della rassegna: *Painting in Naples in the century of Caravaggio*; *Naples in the century of Caravaggio*; *Naples in the light of Caravaggio*; *Painting in Naples: Caravaggio and after*; *Seventeenth Century Neapolitan Painting* e *Caravaggio to Giordano*. Com'è noto, il titolo definitivo avrebbe combinato la prima e l'ultima opzione, aggiungendo anche un più preciso riferimento cronologico. Già in questa fase erano stati individuati gli autori dei saggi, rimasti sostanzialmente inalterati: si registra, infatti, solo lo scambio tra gli argomenti affidati a Nicola Spinosa e a Ellis Waterhouse, la cooptazione di Pierluigi Leone de Castris per un saggio sulla pittura a Napoli nella prima metà del Seicento e la cessione a Carlo Volpe di quello sulla natura morta napoletana, già appannaggio di Causa.

Una nuova relazione – da cui risulta che il titolo della mostra è ancora *Naples in the Century of Caravaggio* – individuava alcuni nodi tematici: *Caravaggio and Caravaggism in Naples*, *Ribera*, *Impact of the Bolognese Tradition*, *Baroque Painting in Naples*, *Foreigners in Naples* e *Still-Life Painting*[10]. Ai prestiti italiani potevano ora aggiungersi quelli assicurati dal museo di Hartford (l'*Annunciazione* di Battistello e *Il Gusto* di Ribera), un'*Adorazione dei Magi* di Mattia Preti da Holkham Hall e, con sicurezza, il *Festino di Erode* di Rubens della National Gallery of Scotland di Edimburgo, mentre non sarebbe giunto in mostra, nonostante la

[8] Sul rilievo che nell'economia della mostra assumeva questo straordinario dipinto si veda anche la lettera di Norman Rosenthal a Gerardo Griesi, sindaco di Palazzo San Gervasio, del 19 marzo 1982 in cui si parla di un "capolavoro […] concordemente riconosciuto come uno [sic] delle massime espressioni di questo genere di pittura, che verrà segnatamente rappresentata in questa mostra", cfr. ivi.

[9] Ivi, lettera di Norman Rosenthal a Raffaello Causa del 19 ottobre 1981.

[10] Ivi, relazione ed elenco allegati alla lettera menzionata.

prestigiosa provenienza dalla collezione del mercante fiammingo Gaspar Roomer, *Susanna e i vecchi* dell'Alte Pinakothek di Monaco. A questa data, i prestiti italiani si stimavano a circa la metà del totale. In realtà, in una lista di circa 150 quadri – alcuni cancellati, altri aggiunti a penna – più di 90 dipinti erano italiani: 68 avevano provenienza campana e, di questi, 16 afferivano a Capodimonte (non tutti appartenevano al museo) e 22 venivano da chiese; 23 erano, invece, di collezionisti privati italiani (ben cinque della collezione dell'ingegnere Giuseppe De Vito). I quadri provenienti dal Regno Unito sarebbero stati 26: diciotto da collezioni pubbliche e private e otto da quelle di mercanti inglesi, con l'evidente preminenza della galleria Colnaghi, sotto i cui auspici nasceva la mostra e che avrebbe prestato cinque dipinti. Il restante quinto dei dipinti proveniva dal resto del mondo e, com'è lecito aspettarsi, tra i paesi più generosi, figuravano gli Stati Uniti e la Spagna; assai meno rappresentati erano i mercanti d'arte non inglesi.

Quando la mostra fu inaugurata, il 2 ottobre 1982 a Londra, i quadri in catalogo erano 165 e ce n'erano alcuni che sarebbero stati presenti solo a Londra o solo a Washington[11]. I prestiti italiani si erano ulteriormente ampliati, mentre invariata era rimasta la quota di quelli provenienti dalla Campania: rispettivamente 96 e 68 dipinti (ben 29 di o provenienti da Capodimonte, ancora 22 quelli provenienti da chiese)[12]. Viceversa, la presenza di opere di collezionisti privati italiani si era all'incirca dimezzata e dei dodici quadri in mostra i cinque della collezione De Vito erano stati tutti confermati[13]. I quadri provenienti dal Regno Unito salivano, invece, a 36: 19 da collezioni pubbliche e private e 17 di mercanti inglesi. Non più solo Colnaghi prestava sei dipinti, ma altrettanti ne forniva Matthiesen, dimostrando come la mostra potesse contare su un fondamentale dialogo con le più alte sfere del mercato inglese (a cui apparteneva lo stesso curatore Whitfield) e su pezzi di alta, talora altissima, qualità[14]. Per costruire questa ricca antologia si ritenne di poter fare ampio affidamento anche sulle collezioni inglesi e, quindi, di poter riunire un alto numero di opere del Seicento napoletano distribuite sull'intero territorio britannico; in seguito, grazie alla disponibilità degli interlocutori napoletani e alle particolari contingenze, vennero meno molti dei prestiti progettati da musei e *country house* inglesi.

[11] A tale proposito, si segnala la presenza di un quadro con numero di catalogo 74A (la *Liberazione di San Pietro* di Francesco Guarino) incluso in mostra quando "it became obvious that the restoration of the Madonna of the Rosary from Solofra would not be completed in time for the Royal Academy exhibition". La pala solofrana non sarebbe stata poi prestata nemmeno a Washington.

[12] Con una comunicazione del maggio 1982, il soprintendente napoletano chiedeva al ministro per i beni culturali e ambientali l'autorizzazione all'esportazione temporanea di 99 tele provenienti da chiese, musei e raccolte della Campania o del territorio nazionale; cfr. AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo Londra, lettera di Raffaello Causa a Vincenzo Scotti del 4 maggio 1982.

[13] Sul ruolo svolto da De Vito in preparazione della mostra, si veda BASTOGI 2023.

[14] Inoltre Colnaghi & Co. e Matthiesen Fine Art contribuirono alle spese per il restauro del *ritratto di Jerome Bankes* di Massimo Stanzione a Kingston Lacy.

1.2. Il sisma in Irpinia

Come si è anticipato, il sisma in Irpinia ebbe un ruolo decisivo ai fini dell'individuazione delle opere che potevano essere prestate. Infatti, proprio all'esordio della sua introduzione, con sommo candore, Hugh Casson notava come "an unusual combination of circumstances – in part tragic, in part fortunate – has led to the mounting of this spectacular exhibition of great paintings"[15]. Le circostanze tragiche erano esplicitate subito dopo ed erano rappresentate dal devastante terremoto dell'Irpinia del 23 novembre 1980, che aveva causato circa 3000 morti, 9000 feriti e 280.000 sfollati e in conseguenza del quale molte opere avevano lasciato le proprie chiese per essere ricoverate in depositi delle soprintendenze della Campania. Alla macchina dei soccorsi – invocata da una celeberrima prima pagina de *Il Mattino* resa un'icona pop da Andy Warhol (fig. 7) – seguì la macchina della tutela che provvide a mettere in sicurezza gli edifici di propria competenza e a prendere in custodia diverse opere d'arte. La lontananza forzata tra queste ultime e i contesti per cui erano state realizzate rappresentò un'opportunità inedita per far conoscere a un più ampio pubblico alcuni dei capolavori dell'arte della "Terra di Mezzo", prestandoli a mostre internazionali tra le quali anche quella in argomento[16].

Per fornire una breve ricostruzione delle iniziative intraprese dal Ministero per i beni culturali e ambientali, possiamo servirci di un supplemento del *Bollettino d'Arte* pubblicato a due anni dal sisma[17]. Nella premessa ai risultati della campagna di censimento dei danni e degli interventi riparativi sugli stessi effettuati in Campania, Raffaello Causa, soprintendente per i beni artistici e storici della regione, ammetteva le difficoltà incontrate nella gestione dell'emergenza, tanto più che questa veniva a cadere in un periodo dell'anno in cui la possibilità di modificare il bilancio stanziato era inesistente. Eppure, la risposta dell'ufficio fu unitaria e gli storici dell'arte – una cinquantina (sic!) – risposero coesi all'appello, creando squadre di quattro unità composte da loro e da fotografi, tecnici e restauratori[18]. Nella mappatura delle chiese napoletane, non tutte quelle da cui provenivano le opere che sarebbero state trasferite, per motivi cautelativi, nei depositi della soprintendenza e che furono poi scelte per la mostra risultavano inagibili. Santa Maria della Stella, la cattedrale e l'arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini a Napoli erano espressamente dichiarate tali, così come le due chiese di Solofra (AV) in cui si concentravano diverse opere di Francesco Guarino tra cui

[15] CASSON 1982.

[16] Nella vasta bibliografia sul terremoto in Irpinia, si segnalano alcuni titoli che possono restituire non tanto gli studi tecnici e legati alle ricostruzioni, quanto piuttosto le immagini diffuse attraverso i mass media e che fecero conoscere al mondo questa tragedia: FALCONIERI-FICHERA-VALITUTTO 2020 e PASSARO 2023. Sullo stesso terremoto, ma sulle attività di tutela messe in campo e sugli studi scientifici che seguirono, si vedano DE MARTINI 2023 e RICCO 2023. BELMONTE-SCIROCCO 2023, pp. 281-282 hanno riconosciuto alcune dinamiche ricorrenti nel rapporto tra opere e territorio nei luoghi "post-catastrofe".

[17] BOLLETTINO 1982.

[18] CAUSA 1982b e BOLLETTINO 1982, pp. 14-15.

un importante ciclo di 21 tele[19]. L'inaccessibilità di altri complessi quali la pinacoteca dei Girolamini e del Pio Monte della Misericordia a Napoli e della chiesa di Santa Chiara a Nola può leggersi tra le righe, ma non è espressamente dichiarata nelle brevi schede corrispondenti a ciascuna chiesa[20]. Assai stringato è il brano sulle condizioni della chiesa della certosa di San Martino da cui vennero in mostra dipinti di Finoglia, Stanzione, Ribera e Vouet, né la mancata menzione di alcuni edifici all'interno della pubblicazione ministeriale – San Giorgio dei Genovesi e Pietà dei Turchini a Napoli e Santa Maria della Pace a Castellammare di Stabia – attesta con certezza l'assenza di danni alle strutture architettoniche[21].

La *Sacra famiglia con simboli della passione* di Luca Giordano, proveniente da San Giuseppe delle Scalze a Pontecorvo, aveva lasciato la sua chiesa nel marzo 1980 (prima del sisma), mentre l'*Elemosina di San Tommaso da Villanova* dello stesso autore avrebbe lasciato quella di Sant'Agostino degli Scalzi proprio in conseguenza del sisma del 1980[22]. Entrambe le pale furono custodite nei depositi della basilica dell'Incoronata Madre del Buonconsiglio a Capodimonte, insieme ad altre pale di Giordano e a opere di altri artisti; da qui proveniva anche la sola opera di Charles Mellin in mostra, già nella chiesa di Santa Maria Donnaregina vecchia[23]. In seguito, le due pale di Luca Giordano sarebbero state tutte inserite nell'allestimento permanente del Museo di Capodimonte, ma il *San Gennaro libera Napoli dalla peste* dello stesso autore già in Santa Maria del Pianto vi sarebbe giunto solo dopo la mostra monografica del 2001 e un lungo soggiorno a Palazzo Reale[24].

Tra le imprese volte al recupero e al restauro delle opere danneggiate dal sisma andrà segnalata la peculiarità rappresentata da una mostra organizzata a Londra nel 1981 dalla *Matthiesen Fine Art* e dedicata alla vendita di dipinti del barocco italiano[25]. Infatti, fin dal sottotitolo si alludeva al fatto che essa si proponeva di contribuire al restauro degli affreschi giotteschi nella chiesa di Santa Chiara a Napoli e dei dipinti di Francesco Guarino della collegiata di Solofra. Per fare questo, era stato creata un'apposita raccolta fondi di cui avrebbero poi disposto Raffaello Causa e Nicola Spinosa (fig. 8). Alla luce di questa iniziativa, potrà meglio spiegarsi l'interessamento degli stessi mercanti nella mostra londinese del 1982, alla quale, come è stato già rilevato, contribuirono con il prestito di sei dipinti e attraverso un contributo alle spese di restauro di un ritratto di Stanzione.

[19] Si vedano, rispettivamente, E. Garzillo, B. Daprà e F. Petrelli in BOLLETTINO 1982, p. 51; P. Leone de Castris, P. Giusti, A. Putaturo Murano e F. Aceto ivi, p. 41; B. Daprà, A. Schiattarella e M.C. Caroli ivi, p. 55 e A. Pezzullo, N. Spinosa, L. Martorelli, P. Giusti, P. Leone de Castris e F. Ferrante ivi, p. 134 e P. Leone de Castris e P. Giusti ivi, pp. 135-137.

[20] R. Middione in BOLLETTINO 1982, p. 41; A. Putaturo Murano e F. Aceto ivi, p. 42 e A. Marzano e C. Fiorillo ivi, p. 68.

[21] Per il complesso certosino, R. Causa, T. Fittipaldi e U. Carughi in BOLLETTINO 1982, pp. 20-21.

[22] PISCITELLO-RULLO 2020 pp. 153-154 e O. Ferrari in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, pp. 172-173.

[23] PISCITELLO-RULLO 2020, p. 154, M.S. Mormone e L. Martorelli in BOLLETTINO 1982, pp. 47-48, p. 48 e I. Maietta in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, pp. 196-197.

[24] PISCITELLO-RULLO 2020, pp. 151 e 154-155.

[25] *LONDRA 1981*.

A fronte del tatto usato da Casson nel richiamare il ruolo svolto dal sisma nel facilitare il prestito di opere che mai avrebbero potuto lasciare la Campania in condizioni normali e, di conseguenza, nel trasformare la mostra immaginata, alzando le aspettative dei suoi curatori, fanno da contraltare espressioni assai più infelici nella stampa inglese che segnalò entusiasticamente l'inaugurazione della mostra. Sul *Bath & West Evening Chronicle* del 30 settembre 1982 un trafiletto anonimo parlava di "The devastation caused by the earthquake two years ago provided an unexpected advantage for organizers of the Royal Academy's painting in Naples exhibition", mentre su *Connoisseur* del primo ottobre si accostavano le opere del Seicento napoletano giunte in Inghilterra nel Settecento a quelle che il terremoto del 1980 aveva "liberato" per quello che appariva come un "once-in-a-lifetime tour"[26]. Lo stesso avveniva in un articolo di Richard Seddon in cui poteva leggersi che "the severe earthquake that tragically hit Naples did the Royal Academy a favour" assicurandole quelli che altrove erano definiti "earthquake treasures"[27]. Viceversa, in un lungo articolo dedicato alla rassegna, Ettore Violani, concludendo l'analisi della grande pala caravaggesca, scriveva:

> Di "atti di misericordia" ce ne fu certo un estremo bisogno in quel secolo travagliato da pestilenze, guerre, terremoti, disordini, carestie e dal capriccioso arbitrio del rapace regime spagnolo. E non possiamo non riflettere, a triste corollario, che è stata proprio un'altra sciagura, il terremoto dell'80, a rendere possibile l'esposizione di tanti quadri provenienti da chiese ed edifici ancora lesionati di Napoli e dintorni[28].

La possibilità di avere in mostra i più importanti capolavori di Capodimonte e delle chiese della Campania si rivelò, nei fatti, un'arma a doppio taglio. Se, infatti, da una parte, la pittura del Seicento napoletano in mostra a Londra – e, ancora di più, a Washington – costituiva quanto di meglio poteva proporsi, i propositi con cui la mostra era nata furono, in un certo senso, stravolti. Due mostre, svoltesi entrambe nel 1973, curate da Whitfield e assai meno ambiziose, rappresentano i modelli a cui il primo progetto di mostra sulla pittura napoletana del Seicento avrebbe dovuto conformarsi[29]. La prima, *Renaissance Painting in Tuscany: 1300-1500;* ma, soprattutto, la seconda, *England and the Seicento. A loan exhibition of Bolognese paintings from British collections*, mostrano, fin dal sottotitolo, il proposito di riscoprire opere di collezioni private inglesi, in molti casi di qualità eccelsa e già presenti in collezioni britanniche. Viceversa, l'offerta, troppo generosa per essere declinata, di trasferire parte della collezione permanente di Capodimonte a Londra, rinunciando a un vaglio critico, a una selezione e a una narrazione da costruire con quanto disponibile in Inghilterra, preferendogli quanto di meglio si poteva ottenere, se non esonerava il curatore da grandi sfide e ne rafforzava, tra l'altro, il curriculum di studioso, rivoluzionava, però, il progetto originario, meno ambizioso, ma certamente più originale.

[26] Entrambi gli articoli sono in AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo Londra.

[27] R. Seddon, *Neapolitan Glory*, "Yorkshire Post", 11 ottobre 1982, ivi.

[28] E. Violani, *Gli splendidi pittori di Napoli*, "Il Globo", 24/25 ottobre 1982, pp. 23-24, p. 24, ivi.

[29] *KING'S LYNN 1973* e *LONDRA 1973*.

1.3. Il catalogo

Nella sua introduzione al catalogo, Raffaello Causa sottolineava come quella "broad anthology" rappresentasse il coronamento di decenni di studi, ricerche documentarie e campagne fotografiche e riconosceva il ruolo pionieristico svolto da Sergio Ortolani, curatore della *Mostra di tre secoli di pittura napoletana*, tenutasi nel 1938 presso Castel Nuovo a Napoli[30]. Per il soprintendente, gli sforzi profusi in quella occasione erano anche più meritevoli considerando quanto poco fosse già stato scritto sull'arte napoletana barocca fino a quel momento. L'inizio della dispersione e della distruzione delle ricchezze artistiche di Napoli era individuato nel periodo storico compreso tra il decennio napoleonico e la Restaurazione, mentre la mostra del 1938 rappresentava il punto di partenza per gli studi su dipinti dimenticati per troppo tempo. Eppure, parallelamente a una serie di esposizioni organizzate dopo il secondo conflitto mondiale (si segnalava *Caravaggio e i Caravaggeschi* a Napoli, Palazzo Reale, 1963) si era sviluppata un'incontrollata e perniciosa vendita delle opere d'arte napoletane. Precedente più vicino per la mostra londinese era quella organizzata a Bucarest nel 1972, curata dallo stesso Causa e da Nicola Spinosa, ma rimasta sostanzialmente ignorata[31]. Attestazioni dell'interesse per l'arte napoletana all'estero erano state, poi, le mostre *Baroque Painters of Naples* (Sarasota, Ringling Museum, 1961) e due iniziative curate da Robert Manning: *Neapolitan Masters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (New York, Finch College, 1962) e *In the Shadow of Vesuvius* (New York, Finch College, 1969). Tre esposizioni sul disegno napoletano, organizzate tra il 1966 e il 1967 dal compianto Walter Witzthum, valevano come un'altra tappa importante. Infine, la mostra didattica del 1977 su Carlo Sellitto e quella, già calendarizzata, su Bernardo Cavallino (Cleveland, Fort Worth e Napoli, 1984-1985) avrebbero rappresentato una prima sperimentazione e la successiva stabilizzazione di metodo, propositi e conoscenze pure presenti nella mostra anglo-americana.

Il catalogo (fig. 9), curato da Clovis Whitfield e Jane Martineau, si componeva di due parti. Una prima era occupata da undici brevi saggi a firma di altrettanti studiosi italiani e stranieri; la seconda era, invece, costituita dal catalogo vero e proprio delle opere in mostra. I quadri erano organizzati in ordine alfabetico secondo il nome con cui il loro autore, di cui si presentava una breve biografia, era maggiormente noto. Allegata alla relazione stilata nell'ottobre 1981 vi era una scheda-tipo a cui conformarsi e il cui testo richiedeva di fornire informazioni sul committente, sulla datazione e sugli spostamenti; sull'iconografia, attraverso fonti scritte e fonti visive; sulla collocazione critica, cioè, la cronologia eventuale, i caratteri

[30] CAUSA 1982a, p. 11 e, sulla "Mostra dei tre secoli", *NAPOLI 1938* e CAUSA 2013. Il catalogo della tappa torinese della mostra – per cui si veda *infra* e l'ultimo paragrafo – era dedicato proprio alla memoria di Sergio Ortolani. CAUSA 1983, p. 17 definì la mostra del 1938 come un "fulminante momento di coagulo".

[31] CAUSA 1982a, p. 12 e *BUCAREST 1972*.

stilistici e i rapporti con altre opere dello stesso artista o di altri artisti[32]. Al fine di soddisfare queste consegne, Nicola Spinosa indirizzò due lettere alla Currier Gallery of Art di Manchester (New Hampshire) e al Museum of Fine Arts di Houston chiedendo maggiori informazioni su due importanti dipinti di Mattia Preti provenienti entrambi, insieme a un terzo esposto, purtroppo, solo a Londra, dalla collezione Vandeneynden[33]. Le loro risposte, in ogni caso non rinvenute, non dovettero essere illuminanti se, nelle sue schede, Mariella Utili non poteva ricostruirne i passaggi collezionistici compresi tra l'ultima attestazione a Napoli e la loro ricomparsa in una collezione privata svizzera[34].

Il saggio introduttivo di Harold Acton combinava insieme il tema centrale della mostra, il contesto storico, politico e sociale in cui si sviluppò la pittura napoletana del Seicento, alcuni riferimenti alle impressioni che di Napoli registrarono viaggiatori non solo inglesi e il ruolo di *patronage* svolto dalla Martini e Rossi Ltd., principale sponsor della mostra, al fine della sua realizzazione[35]. Con pochi, vividi tratti, Acton proponeva una versione della Napoli del Seicento e del suo panorama artistico che si rifaceva ampiamente alle *Vite* di Bernardo de Dominici, dominata dalla sopraffazione e da un triumvirato simil-camorristico costituito da Jusepe de Ribera, Belisario Corenzio e Battistello Caracciolo, rei non tanto di crimini e prevaricazioni, ma assai più colpevoli di aver impedito l'integrazione del classicismo dei pittori bolognesi nel contesto napoletano. Un caso isolato di mecenatismo privato paragonabile a quello dei viceré era costituito da quello del mercante e banchiere fiammingo Gaspar Roomer e la pittura di natura morta era pure citata per l'importanza e la diversificazione in sottogeneri ormai raggiunte alla fine del secolo[36]. Evocati erano anche i nomi di Salvator Rosa, familiare al pubblico inglese grazie alla leggenda romantica costruita attorno a lui da Lady Morgan in età pre-vittoriana, Luca Giordano, la quintessenza della rapidità nell'esecuzione e dell'eclettismo nella maniera, e Francesco Solimena, il più compiuto affrancamento dal caravaggismo che aveva dominato Napoli per gran parte del secolo XVI[37].

Il saggio di Clovis Whitfield iniziava con una delle immagini simbolo dell'esposizione: le *Sette Opere di Misericordia*, la cui presenza rappresentava un gran colpo per una mostra che doveva essere di quadri da stanza di collezioni private britanniche. Il quadro assumeva un valore programmatico in quanto "the most appropriate work with which to begin this exhibition […] in a century punctuated by the plague, the vicissitudes of Spanish rule and earthquakes"[38]. Secondo lo studioso, il successo della produzione di

[32] Schema allegato alla lettera di Norman Rosenthal a Raffaello Causa del 19 ottobre 1981.

[33] Ivi, lettera di Nicola Spinosa al direttore della Currier Gallery of Art del 15 marzo 1982 e lettera dello stesso al direttore del Museum of Fine Arts di Houston dello stesso giorno.

[34] M. Utili in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, pp. 211-213.

[35] ACTON 1982, pp. 15-16. Sull'arrivo delle sponsorizzazioni nelle mostre d'arte napoletana, ZEZZA 2019, pp. 266-267.

[36] L'eccezionalità del "caso Roomer" era evocata in diversi saggi presenti in catalogo e la sua definizione poté certamente avvantaggiarsi del recentissimo e centratissimo studio sulle collezioni Roomer e Vandeneynden: RUOTOLO 1982.

[37] ACTON 1982, pp. 17-18.

[38] WHITFIELD 1982, p. 19.

Caravaggio a Napoli attestava la ricettività dei committenti napoletani per le innovazioni artistiche che avevano luogo altrove e un minore attaccamento alla tradizione locale. Una sorta di legame invisibile tra Napoli e l'Inghilterra, poi, era suggerito dal fatto che mercanti inglesi vendevano tele d'oltremanica e che forse anche quelle dei quadri in mostra potevano aver avuto questa origine. Una medaglia, non presente in mostra, ma illustrata nel saggio, mostrava invece sul recto il volto di Masaniello e sul verso quello di Oliver Cromwell, a suggerire un'analogia – piuttosto che un legame – tra le due esperienze rivoluzionarie. A seguire, si insisteva nuovamente sull'apertura dei committenti napoletani nei confronti di artisti stranieri da Caravaggio a Domenichino e Lanfranco, passando attraverso il plenipotenziario Ribera[39]. I viceré guardarono, invece, soprattutto al mondo romano, alla ricerca di artisti per le decorazioni madrilene volute da Filippo IV (Claude, Poussin e Lanfranco), ma anche van Dyck e Rubens ebbero un discreto successo, grazie all'arrivo di loro opere a Napoli.

Il saggio di Giuseppe Galasso si occupava della società napoletana, servendosi ampiamente delle testimonianze di Giulio Cesare Capaccio (1552-1634) per porre l'accento sull'affollamento della città, fortemente stroncato dalla peste del 1656[40]. A seguire, si menzionavano i consumi alimentari, l'immigrazione verso la capitale, le *nationes* forestiere e straniere in città. Era anche ripresa la tripartizione della borghesia napoletana profilata dallo stesso Capaccio: gentiluomini assimilabili alla nobiltà, persone stimate nei tribunali e mercanti.

Il saggio di Romeo De Maio rappresentava l'ultimo esito di una ricerca pluridecennale sulla produzione artistica della Controriforma e incoronava Napoli "the capital of the rhetorical Counter-Reformation"[41]. Dopo i diversi studi sul *Giudizio finale* di Michelangelo, per Napoli, De Maio sottolineava il ruolo svolto da diversi ordini religiosi (Gesuiti, Teatini, Certosini e financo Francescani) nel farsi interpreti di valori e iconografie della Controriforma, assai più del clero secolare e degli stessi arcivescovi napoletani.

Il saggio di Mina Gregori si occupava monograficamente della produzione napoletana di Caravaggio, ampliando le poche sparute notizie che, soprattutto Bellori, aveva dato delle commissioni non chiesastiche del pittore a Napoli[42]. A far data dalla mostra napoletana del 1963 – *Caravaggio e i Caravaggisti* a Palazzo Reale – erano stati diversi gli originali di Caravaggio a riemergere, spesso senza nemmeno che fossero note copie degli stessi. Si sottolineava poi anche come le scoperte documentarie avessero svolto un ruolo fondamentale nella redistribuzione delle opere di Caravaggio tra primo e secondo soggiorno napoletano

[39] Ivi, pp. 21-22.

[40] GALASSO 1982.

[41] DE MAIO 1982, p. 32 con rimando a Idem 1971, Idem 1973 e a Idem 1983, d'imminente pubblicazione rispetto alla mostra londinese.

[42] GREGORI 1982b.

e si misurava l'effetto della lezione caravaggesca sui suoi più stretti seguaci napoletani: Carlo Sellitto, Battistello Caracciolo e Jusepe de Ribera[43].

Questo stesso tema – il seguito napoletano di Caravaggio – era sviluppato nel saggio seguente, a firma di Pierluigi Leone de Castris che si spingeva fino alla peste del 1656[44]. Oltre a ordinare le principali vicende artistiche dei protagonisti della pittura napoletana del Seicento, facendo riferimento, quindi, a Massimo Stanzione e ai pittori emiliani a Napoli, nel saggio italiano, Leone de Castris menzionava anche una serie di nomi che mai avrebbero potuto trovare spazio nella versione inglese del testo, assai più settato sulle opere in mostra: in quest'ultima, infatti, non vi era traccia di Dirck Hendricksz detto Teodoro d'Errico, Fabrizio Santafede, Giovanni Balducci o Giovan Vincenzo Forli[45]. Nel testo inglese ci si concentrava sul solo Cavallino, uno dei "several eccentric individuals […] active there" ad aver sviluppato "an idiosyncratic and complex language"; viceversa, nella versione italiana, le figure di Giovan Battista Spinelli, Antonio De Bellis e Bartolomeo Bassante potevano vantare ciascuna un proprio paragrafo[46].

Il saggio di Erich Schleier si concentrava sull'influsso della tradizione bolognese sulla pittura napoletana[47]. Combinando le notizie contenute nelle biografie di De Dominici e gli studi moderni su Domenichino, Guido Reni e Lanfranco, Schleier sottolineava il ruolo svolto dai Girolamini (gli Oratoriani napoletani) nella cooptazione di artisti già attivi a Roma. L'influsso di Guido su Ribera poteva ben misurarsi nella sua *Immacolata Concezione* per l'altare della chiesa di Monterey a Salamanca del 1635, ma un filone reniano avrebbe percorso più o meno sotterraneamente l'intero secolo, riemergendo con lucidità in alcuni dipinti di Luca Giordano[48].

Il saggio di Nicola Spinosa esordiva con alcune certezze: la peste del 1656 non aveva segnato una vera cesura nella storia dell'arte napoletana; purtuttavia, la pittura napoletana della seconda metà del Seicento fu meno sfaccettata e più uniforme dal punto di vista stilistico[49]. La già classica monografia di Ferdinando Bologna su Francesco Solimena rappresentava quasi l'unica voce bibliografica cui si faceva espresso riferimento in questo saggio e si ricorreva ampiamente all'espressione "painterliness", traduzione dall'italiano "pittoricismo"[50]. L'affermazione tardiva di uno stile barocco napoletano rispetto a

[43] Ivi, p. 37.

[44] LEONE DE CASTRIS 1982b.

[45] LEONE DE CASTRIS 1982a, p. 57.

[46] LEONE DE CASTRIS 1982a, pp. 65-66 e LEONE DE CASTRIS 1982b, p. 43.

[47] SCHLEIER 1982a.

[48] Ivi, pp. 47-48. Sul sedicente successo dei bolognesi a Napoli, si vedano anche le considerazioni contenute in SPEAR 1983, p. 129.

[49] SPINOSA 1982b, p. 49.

[50] BOLOGNA 1958, pp. 17 e ss.

quanto avveniva a Roma traeva origine dai diversi soggetti che se ne servivano: a Roma una chiesa trionfante e, in particolare, l'ordine gesuita esprimevano in visioni barocche ottimistiche e sovrabbondanti uno spazio infinito, mentre a Napoli alcantarini, teresiani e la sensibilità quietista dei mistici preferirono soggetti legati o che addirittura esaltavano il dolore e la sofferenza dell'esistenza umana[51]. Fondamentale per dare una svolta in senso barocco alla produzione pittorica di Giordano – e quindi della stessa Napoli – sarebbe stato il breve soggiorno partenopeo di Mattia Preti (1653-1660) e la presa di coscienza di una necessaria sintesi tra tradizione naturalistica e la piena tendenza barocca. Coetanei di Giordano come Francesco Di Maria e Giacomo Farelli resistettero alle novità, rimanendo nella tradizione che privilegiava i valori formali alle qualità pittoricistiche. Il secolo si chiudeva e uno nuovo se ne apriva con altri due protagonisti, Francesco Solimena e Paolo De Matteis, entrambi vocati a una personalissima sintesi tra tradizione naturalistica napoletana, barocco romano di Lanfranco e Pietro da Cortona, barocco napoletano di Preti e Giordano, facendo proprio anche il temperato classicismo di Carlo Maratta[52].

Il breve saggio di Ellis Waterhouse rappresentava una densa carrellata delle presenze di artisti stranieri o di loro opere a Napoli dalla metà del Cinque fino alla fine del Seicento[53]. Il quadro che ne risultava dimostrava non solo la capillare mappatura compiuta dallo studioso, ma confermava, ancora una volta, come la scena artistica napoletana fosse stata fortemente condizionata da apporti forestieri e che, soprattutto, riservava ad artisti non locali le commissioni per i propri luoghi più rappresentativi.

Da specialista del genere, Carlo Volpe dedicava un saggio alla natura morta a Napoli riconoscendo a questo contesto storico di essere il solo ad aver davvero compreso la lezione di Caravaggio sulla natura morta[54]. Oltre a Luca Forte e al misterioso Maestro di Palazzo San Gervasio, si faceva il nome di Paolo Porpora e si iniziava a fare un po' di chiarezza sui diversi membri della famiglia Recco: la coincidenza delle iniziali di Giuseppe e Giacomo Recco faceva il paio con quella tra Giovanni Battista Recco e Giovanni Battista Ruoppolo, rendendo assai opportuna l'operazione[55]. Il solo riferimento bibliografico a venire esplicitamente menzionato nel saggio era il recente contributo di Raffaello Causa nella *Storia di Napoli*, "l'unico bilancio possibile" che percorreva la storia del genere nella Napoli secentesca da Caravaggio fino ad Andrea Belvedere[56].

Il contributo di Francis Haskell, infine, si concentrava sulle commissioni di dipinti nella Napoli del Seicento ed era l'unico a presentare un apparato di note[57]. Rovesciando, come di consueto, il punto di

51 SPINOSA 1982b, p. 50.

52 Ivi, pp. 53-54.

53 WATERHOUSE 1982.

54 VOLPE 1982, p. 57.

55 Ivi, p. 58.

56 CAUSA 1972, p. 1026.

57 HASKELL 1982.

osservazione, Haskell proponeva una storia della pittura barocca napoletana "raccontata" – per così dire – dai committenti (viceré, nobili, ordini monastici) piuttosto che dagli artisti. Si riconoscevano alcuni *pattern* che si ripetevano nel mecenatismo dei viceré, che giungevano a Napoli dopo esser stati ambasciatori a Roma e riempivano le proprie collezioni private, piuttosto che la città, di dipinti, in quello ecclesiastico, "esterofilo" e sensibile a pressioni esterne, in quello del cardinal Filomarino e di Gaspar Roomer: entrambi eccezionali, ma con lo sguardo rivolto verso Roma il primo, più attento alla scena locale e ai fiamminghi il secondo. Eppure, nonostante il riconoscimento dell'unicità del contesto artistico napoletano nel Seicento, nell'ultimo periodo del suo saggio, lo studioso inglese si concedeva una frettolosa semplificazione scrivendo che "*after* Florence, Rome and Venice, yet another Italian city could be added to the list of those whose great masters had permanently added to the artistic heritage of the world"[58]. Nonostante gli sforzi profusi, quindi, nemmeno per i più sensibili "addetti ai lavori" Napoli riusciva a uscire da quella "provincial scene" in cui lo stesso Haskell l'aveva schiacciata, tra la Roma del Sei e la Venezia del Settecento, nel più importante tra i suoi libri: *Patrons and Painters*[59].

Alcune ulteriori riflessioni merita poi l'"oggetto catalogo". Quello italiano, di formato quadrato e pubblicato dalla Società Editrice Napoletana, era meno curato di quello inglese e concentrava tutte le immagini in coda al testo (figg. 9-10)[60]. Di converso, risulta apprezzabile la scelta di un dipinto in copertina pressoché inedito per evocare la pittura napoletana del Seicento: la *Santa Caterina* di Francesco Fracanzano nelle collezioni dell'Istituto Nazionale di Previdenza Sociale di Roma, già valorizzata alcuni anni prima da Erich Schleier[61].

Le differenze tra il catalogo inglese e quello italiano non si esaurivano, però, nel diverso formato dei due prodotti editoriali. Nel catalogo italiano, ad esempio, il saggio di Whitfield veniva posposto, mentre si leggeva che i testi degli autori italiani erano stati tradotti "perché l'edizione inglese presenta tagli nei saggi introduttivi, che riducono la validità dei testi, e libertà di traduzione che non sempre rispecchiano il pensiero degli autori"[62]. A ben vedere, la lunghezza di quasi tutti i saggi italiani aumentò in una misura non corrispondente a un semplice arricchimento lessicale; gli stessi furono ampliati e approfonditi, valorizzando anche la contraddittorietà di alcuni assunti e sfuggendo ad alcune troppo facili categorizzazioni che, talvolta, trovarono spazio nel catalogo inglese, necessariamente una prima e semplificata introduzione alla Napoli del Seicento per il pubblico anglofono.

[58] Ivi, p. 64, corsivo mio.

[59] HASKELL 1963, pp. 204-208.

[60] Di questo avviso è anche ZEZZA 2019, p. 265 n. 42.

[61] SCHLEIER 1975.

[62] Così si legge in *TORINO 1982*, p. n.n.

Alcuni saggi – si veda, in particolare, quello di Mina Gregori – restarono in apparenza gli stessi nella traduzione inglese, mentre altri, già a colpo d'occhio, aumentarono considerevolmente il numero di pagine. In realtà, anche quello di Mina Gregori in italiano vedeva l'aggiunta di un intero paragrafo riguardante la pala Radolovich (che si proponeva dubitativamente di identificare con la *Madonna del Rosario* di Vienna) di Caravaggio, del tutto assente nella versione inglese del saggio[63]. Un'altra "soppressione" può leggersi nel mancato riferimento al pittore fiammingo, ma naturalizzato italiano Aert Mytens – Rinaldo Fiammingo – la cui *Cleopatra morente* rappresentava per Gregori un imprescindibile modello per la *Maddalena* di Caravaggio[64]. In questo caso, possiamo immaginare quanto ermetico potesse essere un simile riferimento per il pubblico inglese ed è quindi comprensibile il motivo per cui venne rimosso. Venne meno anche il riferimento al *San Gennaro che mostra le proprie reliquie*, un originale perduto noto dalla copia in collezione Heim di New York, e lo stesso può dirsi per la copia di un *David* di Caravaggio che nel 1610 Baldassarre Aloisi detto il Galanino stava realizzando a Napoli, identificato dubitativamente con quello della Galleria Borghese[65]. Pure il passaggio sulla *Maddalena* Klain – cui Gregori riconosceva lo status di originale – diveniva assai più stringato.

Vale anche qui quanto rilevato nella traduzione inglese del saggio di Leone de Castris: ciò che era difficilmente visualizzabile per il pubblico anglofono oppure non riprodotto in nessuno degli altri saggi in catalogo era soppresso nel testo inglese. Inoltre, nell'attribuzione a Caravaggio del *Cavadenti*, può leggersi bene la lamentata libertà di traduzione del ricco italiano dell'allieva di Longhi: "these works […] constitute a compact and representative group painted in Caravaggio's late style; they are characterized by rapid brushstrokes employing few colours, a kind of pictorial shorthand, and sudden flashes of light which at times appear almost mannered"[66].

Anche il saggio di Schleier mostra un evidente allungamento nella versione italiana del catalogo. Confrontando gli attacchi dei suoi due saggi, quello inglese sembra consistere in una razionalizzazione del testo italiano, pure arricchito da un corredo di note, assente, come si è visto, da quasi tutti quelli inglesi. Eppure, proseguendo nella lettura, ci si accorge come il testo italiano vada assai più a fondo dell'altro su diverse questioni, ripercorrendo prima di tutto gli studi che avevano già preso in considerazione la pittura bolognese a Roma da parte di artisti napoletani, le opere realizzate a Napoli da Guido Reni e gli arrivi in

[63] GREGORI 1982b, p. 37 e GREGORI 1982a, p. 51. Si tenga presente come i testi italiani debbano corrispondere, almeno in larga parte, a quelli consegnati a Whitfield nella tarda estate del 1982 per essere rapidamente tradotti in inglese e, in alcuni casi, pesantemente tagliati: entrambi i cataloghi, infatti, furono stampati nell'ottobre 1982, nonostante l'apertura della mostra torinese avvenisse solo un anno dopo.

[64] GREGORI 1982b, p. 38 e GREGORI 1982a, p. 52.

[65] GREGORI 1982b, pp. 38-39 e GREGORI 1982a, pp. 52-53.

[66] GREGORI 1982b, p. 39. Nel testo italiano lo stesso passaggio figura come: "queste opere […] vengono a costituire un gruppo compatto e rappresentativo dell'ultimo Caravaggio, nella velocità del dettato, nei pochi colori a corpo, nelle abbreviazioni formali, queste talvolta così sintetiche da apparire "di maniera", e nelle improvvise e balenanti intermittenze luministiche".

città di Domenichino e Lanfranco[67]. Le diverse fasi decorative della cappella del Tesoro di San Gennaro, così come i due soggiorni romani di Massimo Stanzione e l'impressione che dovettero avere su di lui alcune opere classiciste e proto-barocche, erano trattati con maggiore dettaglio, facendo affidamento su di una casistica assai più ampia e su di una varietà lessicale altrettanto ricca. Viceversa, le modifiche intervenute nel saggio di Spinosa sembrano vocate a una generale risistemazione del dettato italiano, ma più conservatrici nel mantenimento dei contenuti. Vistosa è l'assenza di un brano in cui Spinosa, muovendo dagli studi di Oreste Ferrari, lamentava il ritardo di quelli sul contesto napoletano e sulle sue specificità o di un altro passaggio in cui riportava un sintetico giudizio di Ferdinando Bologna sulla maniera di Mattia Preti[68]. Inspiegabilmente, nel saggio inglese, il paragrafo su Giovanni Battista Beinaschi inframmezzava un discorso unitario su Giordano; in quello italiano, viceversa, s'inseriva nella generazione di pittori post-giordanesca e seguiva, quindi, quelli riguardanti Francesco Di Maria a Giacomo Farelli[69].

In definitiva, i saggi in inglese facevano a meno, il più delle volte, dei precedenti studi italiani e delle opere non più esistenti o non illustrate in catalogo, proponendo, quindi, il catalogo stesso come la prima pietra su cui costruire nuovi studi sul tema[70].

I giudizi sul catalogo inglese furono discordi. Taluni parlarono di un "outstanding catalogue" e della sua economicità – "a bargain: packed with information, new discoveries, and attractions, written with verve and an engaging style, it is as meaty as the exhibition itself" –, ma altri lamentarono, invece, che non esistesse una via di mezzo tra l'opuscolo consultabile alla RA e il catalogo "[which] is written in a very scholarly manner […] in the coded language which art historians are apt to adopt in communicating to each other."[71]

1.4. La mostra a Washington

La mostra di Washington poté contare sugli importanti contributi della Banca Nazionale del Lavoro e della FIAT S.p.A., ciascuna responsabile di un finanziamento di poco meno di 200.000 dollari[72]. In virtù di queste importanti collaborazioni, mai taciute nei comunicati stampa del museo, oltre ai diversi "tecnici" che vi avevano collaborato, presenti all'inaugurazione erano sia il vicepresidente della BNL che

[67] SCHLEIER 1982a, pp. 73-74 e SCHLEIER 1982b, p. 45.

[68] SPINOSA 1982a, pp. 88 e 91.

[69] SPINOSA 1982a, p. 94 e SPINOSA 1982b, pp. 52-53.

[70] Un rilievo simile si trova anche in MACGREGOR 1982.

[71] Le citazioni provengono da J. Spurling, *Sex 'n' violence*, "New Statesman" 8 ottobre 1982; M. Vaizey, *Discovering the glories of Naples*, "The Sunday Times" 3 ottobre 1982 e N. Usherwood, *Fear and Wonder*, "Country Life" 14 ottobre 1982, pp. 1136-1138, tutti in AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo 2, Verbali.

[72] NGAA, *Record Group 38*, series 38A1, box 5.

Marella Agnelli, in rappresentanza della FIAT (fig. 11). Inoltre, la stessa Agnelli, in quanto presidente dell'Associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea, si sarebbe prodigata per rendere possibile la tappa torinese della mostra[73]. Allo stesso tempo, la scelta di una sede americana come seconda tappa di quello che sarebbe diventato quasi un tour per la pittura barocca napoletana si legava a un debito di riconoscenza che l'Italia aveva nei confronti degli USA, poiché, come scriveva Furio Colombo su *La Stampa*, "l'idea di esibire a Washington questo grande corpo di opere napoletane è diventato un modo per presentare l'arte di Napoli (il suo momento più grande) al paese che più ha aiutato l'Italia nella ricostruzione dopo il terremoto"[74].

Il percorso espositivo si sviluppava in dodici sale al pianterreno dell'East Building (figg. 12-13), il grande edificio inaugurato nel 1978, progettato da Ieoh Ming Pei e destinato alla collezione di arte contemporanea del museo, e ospitava solo 113 quadri rispetto ai 164 di Londra, sebbene a giudicare dalle indicazioni contenute nel catalogo, le differenze numeriche tra le due mostre avrebbero dovuto limitarsi a una decina di quadri. In realtà, dal confronto tra le foto dell'allestimento e i quadri in catalogo può desumersi un taglio di circa un terzo delle opere presenti a Londra. I tagli non avvennero in maniera indiscriminata, ma miravano a mantenere interamente (o quasi) i gruppi di opere dei grandi nomi, a proporre solo il meglio o quanto di più caratteristico dei medi e a eliminare del tutto i minori. Questa operazione portava degli evidenti vantaggi: le opere presentate a Washington erano i due terzi delle opere migliori esposte a Londra; d'altra parte, i pittori rappresentati da una singola, ma spesso significativa, opera scomparivano del tutto. Codazzi, De Bellis, Do, Mellin, de Nomé, Rubens (!), Spinelli, Vaccaro e Vitale non figuravano più in mostra, ma altri pittori come Battistello, Filippo Napoletano, Falcone, Artemisia, Lanfranco, Rosa, Solimena e Spadaro vedevano la loro produzione dimezzata e/o ridotta a quanto di più "tipico", rinunciando, come nel caso delle vedute urbane di Spadaro, a una parte importante della loro produzione, meglio rappresentata, invece, a Londra.

Una lettera di Carter Brown dell'agosto 1982 specificava che la capienza delle gallerie dell'East Building destinate a ospitare i dipinti in mostra non permettevano più di 120 quadri e che, quindi, un primo nucleo delle opere richieste da istituzioni o collezionisti italiani sarebbe stato costituito solo da 46 dipinti[75]. Un'altra quarantina di quadri sarebbe stata scelta nell'ottobre di quell'anno direttamente a Londra, dallo staff del museo che avrebbe visitato la mostra. Il direttore specificava che, alla perdita di alcuni dipinti, sarebbe corrisposta la possibilità di esporli "under the very best circumstances possible and the most striking and effective way". L'autore di questa selezione non è esplicitato chiaramente, ma la documentazione conservata presso l'archivio del museo permette di identificarlo con Sheldon Grossman,

[73] Si veda l'ultimo paragrafo di questo capitolo.

[74] F. COLOMBO, *Caravaggio e eredi a Washington*, "La Stampa" 16 febbraio 1983 in NGAA, *Record Group 9*, series 9C2, box 9.

[75] AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo Londra.

curatore della pittura italiana della NGA e pure curatore della mostra sulla *Deposizione di Cristo* di Caravaggio presso la NGA nel 1984[76].

A Londra, la disposizione dei dipinti seguiva un criterio meno strettamente cronologico rispetto a Washington, individuando dei nuclei tematici o monografici al suo interno; invece, a Washington, pur mantenendo sezioni dedicate a un singolo genere pittorico, l'evoluzione della pittura napoletana da Caravaggio a Giordano si poteva seguire in maniera più filologica. Per orientarci all'interno della mostra possiamo fare affidamento sulla trascrizione dell'audioguida che indirizzava l'attenzione dell'osservatore solo su alcune opere, riconoscendole, quindi, come le più meritevoli d'osservazione.

Sia nella mostra di Londra sia in quella di Washington, una prima sala – un foyer, alla NGA – era dedicata a un'introduzione al tema dell'esposizione e alla Napoli del Seicento. A Washington, oltre a un pannello che descriveva la città di Napoli e il contesto storico, sociale, religioso e artistico che la caratterizzavano, ve ne era un secondo legato a Caravaggio e al suo impatto sull'arte del Seicento: le sue *Sette Opere di Misericordia* aprivano la mostra insieme al *San Gennaro intercede per Napoli* di Onofrio Palumbo e Didier Barra (fig. 14)[77]. Se anche a Londra nella prima galleria si trovava la grande pala realizzata a quattro mani, veduta fisica della città e, insieme, visione celestiale della protezione assicuratale da San Gennaro, si decideva di affiancarle l'*Eruzione del Vesuvio* di Micco Spadaro, assente a Washington, rimandando l'incontro tra il visitatore e la grande "macchina" delle *Sette Opere* alla terza galleria. Alla NGA si veniva guidati nella complessa iconografia della pala dell'oratorio del Pio Monte ancora prima di presentarne l'autore, del quale si proponevano altre cinque opere nella sala immediatamente successiva.

Passando attraverso un varco tra le due pale del foyer si accedeva al primo grande ambiente dell'esposizione intitolato *Caravaggio and his Impact*; qui oltre alle menzionate opere di Caravaggio, tutte di soggetto sacro, si trovavano opere dei suoi primi e più fedeli seguaci, Battistello Caracciolo e Carlo Sellitto, quasi tutte databili tra il primo soggiorno napoletano di Caravaggio (ottobre 1606-luglio 1607) e il secondo decennio del secolo (figg. 15-16). Vi si presentavano le vicende che avevano condotto a Napoli l'artista, il suo stile e la sua abilità nel trasformare scene diurne in notturne, religiose in quotidiane, iconografie dispersive in distillati essenziali, senza mai rinunciare ai suoi tratti distintivi: forti contrasti di luce e un'illuminazione teatrale. Per Caracciolo si accendeva un riflettore sulla *Madonna delle anime purganti*, forse anche per la sua curiosa iconografia e il debito, facilmente desumibile anche per i meno esperti, nei confronti delle *Sette opere* caravaggesche, oltre che, più genericamente, con lo stile del lombardo.

Nella sala successiva – *Classicism and Realism* – trovavano spazio i protagonisti del secondo quarto del secolo: Artemisia, Domenichino, Reni e Lanfranco (fig. 17). La sola *Giuditta e Oloferne* di Capodimonte

[76] *WASHINGTON 1984*.

[77] Per i pannelli di sala, NGAA, *Record Group 38*, series 38A1, box 5.

rappresentava la maniera della pittrice, mentre per Domenichino e Reni si confermavano la *Testa del Battista* di Madrid e l'*Incontro di Cristo e San Giovanni* dei Girolamini; per Lanfranco, infine, si proponeva un quadro di collezione privata riconosciuto come l'originale da cui derivava la più piccola copia di Capodimonte: *Cristo e la Samaritana al pozzo* (fig. 18)[78]. Per tutti e tre gli artisti, si presentava nell'audioguida una breve sinossi biografica; in quella della pittrice non c'era traccia dei suoi dolorosi trascorsi biografici. La stessa sala accoglieva anche importanti dipinti di Stanzione e Pacecco de Rosa provenienti da collezioni americane: la *Donna con gallo* del primo del Museum of Fine Arts di San Francisco e un *Martirio di San Lorenzo* della Bob Jones University, Greenville, in South Carolina e un'imponente *Strage degli Innocenti* acquistata dieci anni prima dal Philadelphia Museum of Art del secondo.

La terza sala era dedicata alla committenza degli ordini religiosi, ma raccoglieva opere provenienti, in massima parte, dalla chiesa della certosa di San Martino (figg. 19-20), sulla quale si concentrava anche il pannello di sala. Sebbene non espressamente menzionata dal pannello, l'audioguida puntava l'attenzione del visitatore sulla *Pietà* di Massimo Stanzione (fig. 21), e poi sui quadri per il capitolo della certosa: il *San Bruno riceve la regola* di Simon Vouet e il *San Bernardo* di Paolo Finoglia, tra le quattro lunette prestate dell'artista. Prima di lasciare la sala, si consigliava di alzare lo sguardo per osservare un raro dipinto di Francesco Guarino (fig. 22), proveniente da una chiesa collegiata nei dintorni di Napoli (sic!) di cui non si specificava il nome: era la *Liberazione di San Pietro* da San Michele Arcangelo a Solofra[79].

La sala successiva trattava esclusivamente di Bernardo Cavallino (fig. 23), un artista attorno a cui si stava concentrando grande interesse anche negli USA. Di conseguenza, le sue opere erano tra le meno interessate da tagli: delle sedici opere esposte a Londra, undici lo erano anche a Washington con una preziosa aggiunta (il *Muzio Scevola al cospetto di Porsenna* su rame del Kimbell Art Museum di Fort Worth, Texas) (fig. 24). Su una presenza così massiccia avrà certamente influito il formato da stanza dei dipinti, mentre i quadri esclusi appartenevano soprattutto a mercanti e collezionisti inglesi (Colnaghi, Trafalgar Galleries, Brinsley Ford Esq. e il Barber Institute of Fine Arts di Birmingham).

Anche la quinta sala era dedicata monograficamente a un solo artista: Jusepe de Ribera. I dodici quadri del pittore valenzano presenti a Londra erano quasi tutti confermati e nove erano in questa sala; a questi si aggiungeva il quadro più rappresentativo del Maestro dell'Annuncio ai pastori (figg. 25, 26 e 27)[80]. La sesta sala tornava a proporre un'offerta polifonica della pittura napoletana, come suggeriva il suo titolo

[78] GROSSMAN 1983, p. n.n. Il quadro sarebbe entrato nel 1984 nelle collezioni dell'Ashmolean Museum di Oxford, la notizia del progetto di acquisizione, poi riuscito, può leggersi in *Burlington Magazine*, dicembre 1984, p. 815. In questa sala, si presentava anche un'opera giovanile di Ribera, *Il gusto* del Wadsworth Atheneum di Hartford, affrontata al solo ritratto di Massimo Stanzione in mostra, rimandando un più compiuto affondo sulla produzione pittorica del valenzano a una sala monografica successiva.

[79] La sola altra opera dell'artista irpino – manifesto degli apici artistici riscontrabili anche nell'entroterra campano, in un'area devastata dal terremoto del 1980 – si trovava nella sala precedente: la *Nascita della Vergine* dalla collezione Catello, Napoli.

[80] Di Ribera non si confermava il *Battesimo di Cristo* di Nancy, mentre la *Santa Maria Egiziaca* del Museo Filangieri scalava alla sala successiva.

Naples at mid century (fig. 28). Anche i generi pittorici presenti corrispondevano a una miscellanea, trovandovi spazio tutte e tre le opere di Francesco Fracanzano (fig. 29), il *Soldato morto* di scuola napoletana, il *Riposo dalla fuga in Egitto* di Aniello Falcone, il *Ritorno del figliol prodigo* e l'*Olfatto* del Maestro dell'annuncio ai pastori, il *Carneade* di Luca Giordano e tre opere di Salvator Rosa: due paesaggi e un *Filosofo* (fig. 30)[81]. In questa sala faceva la sua comparsa la seconda "aggiunta" al *corpus* di opere londinesi, si trattava della *Santa Veronica* di Mattia Preti del Los Angeles County Museum of Art, allora di proprietà di French and Company, New York[82]. Oltre che sul *Soldato morto*, l'audioguida si concentrava sulla *Veduta di una baia con un porto* della Galleria Estense di Modena, rilevando come "for many visitors to this exhibition, his name [quello di Salvator Rosa] is probably the most familiar among the 17th-century Neapolitan artists because his picturesque views have long been admired".

L'intermezzo rosiano non preludeva a una sala dedicata al paesaggio, rimandata di qualche posizione; viceversa, la sala settima era costituita tutta di nature morte: una selezione ricchissima e con pochissime rinunce rispetto a quanto presentato a Londra (figg. 31 e 32). L'attenzione del visitatore andava ad appuntarsi su una delle due monumentali alzate di fiori di Giuseppe Recco, con vasi arricchiti da figure mitologiche e due figure umane. Il pannello di sala faceva notare quanto poco di "still" (fermo) o – potremmo dire in italiano – di "morto" ci fosse in una così dinamica "natura morta". Ai lussureggianti trionfi floreali di Recco *junior* si opponeva l'assai più disadorna *Natura morta in cucina* di Giovan Battista Recco, zio di Giuseppe, per la quale si evidenziava la possibile dipendenza dai *bodegónes* spagnoli.

Nella sala intitolata *Painting after the plague* le dimensioni dei dipinti tornavano a farsi imponenti e qui il visitatore faceva la sua conoscenza con Luca Giordano "who was Naples' greatest native-born baroque painter". Rispetto alle altre sale della mostra, questa era costruita suggerendo un'abside centrale al centro della quale si stagliava una pala d'altare emblematica per le sorti della città di Napoli: *San Gennaro libera Napoli dalla peste* (fig. 33). Su questa pala, che, nella mostra londinese, chiudeva il percorso espositivo, e sul *Perseo che combatte Fineo e i suoi compagni* (fig. 34) si concentrava l'audioguida, invitando il visitatore a osservare, in particolare in questo secondo dipinto, la tecnica esecutiva di Giordano, noto, non a caso, come "Luca fa presto" in virtù della sua pennellata rapida e di una facilità di produzione che non conosceva confronti. In contrapposizione rispetto al dinamismo delle figure di Giordano, si presentavano quelle di Mattia Preti, coprotagonista di questa sala: il *San Sebastiano* di Capodimonte, una potente figura languente colta in un momento contemplativo, e quelle riunite nel *Festino di Erode*, riccamente abbigliate, ma anche rese attraverso un'ampia gamma di reazioni emotive

[81] I due paesaggi erano il *Paesaggio con viaggiatori che chiedono la strada* ex Matthiesen e ora in collezione privata e la *Veduta di una baia con un porto* della Galleria Estense di Modena.

[82] GROSSMAN 1983, p. n.n. Il quadro, con una provenienza dalla collezione Colonna (cfr. GOZZANO 1998), sarebbe stato acquistato dal LACMA l'anno successivo alla mostra.

alla scena drammatica (figg. 35 e 36). Luca Giordano, come Cavallino, manteneva un tasso di conferme piuttosto alto: degli undici dipinti di Londra sette erano anche a Washington ai quali pure si aggiungevano altri due dipinti: questi erano il *Giudizio di Salomone* e il *Ratto delle Sabine*, allora sul mercato antiquario newyorkese e che costituivano, insieme ad altri due quadri del Museo diocesano di Venezia, un quartetto già in palazzo Vecchia a Vicenza, pure riprodotti in schizzi da Jean-Honoré Fragonard[83]. Anche i quadri di Preti erano numerosi: sei dei dieci di Londra erano confermati, ma a questi si aggiungevano, oltre alla *Santa Veronica* già menzionata, quadri di primissimo ordine e dalla prestigiosissima e certa provenienza non presenti a Londra: non solo il *Festino di Erode* del Toledo Museum of Art, ma anche la *Decollazione di San Paolo* di Houston e il *Martirio di San Bartolomeo* di Manchester (New Hampshire), tutti e tre già in collezione Vandeneynden. Fu questa un'occasione mancata per riunire questi ultimi due dipinti con il terzo elemento del terzetto – la *Crocifissione di Pietro* di Birmingham – dopo la loro separazione avvenuta nel 1688, in seguito alla morte del marchese Ferdinand e alla divisione della sua collezione in tre parti, una per ciascuna delle sue figlie, Giovanna, Elisabetta e Caterina, in ciascuna delle quali si trovava un *Martirio* di Preti[84].

La penultima sala, di forma esagonale, era intitolata *The Emergence of Landscape* e presentava undici dipinti tra paesaggi e battaglie (fig. 37). I due paesaggi con santi eremiti ai lati della porta d'accesso alla sala erano opera di Micco Spadaro e, riconosciuti come bozzetti per gli affreschi realizzati nel "quarto del priore" della certosa di San Martino, erano, insieme all'*Adorazione dei pastori* di collezione De Vito, i soli quadri del pittore presenti. L'assenza delle vedute "urbane" dell'artista (*Piazza Mercatello durante la peste del 1656* ed *Eruzione del Vesuvio*), così come quella del *Baccanale* della collezione De Vito e del *Sacrificio di Elia sul monte Carmel* Colnaghi restituiva un'idea dell'artista più limitata e, d'altra parte, in questa sala, l'audioguida si soffermava sulla sola *Veduta di Napoli* di Didier Barra, invitando genericamente il visitatore a osservare gli altri dipinti. Le opere di diversi pittori paesaggisti si contraevano fortemente, di Filippo Napoletano c'era il solo *Mulino* di Palazzo Pitti, per Rosa e Falcone una *Battaglia* ciascuno, mentre si confermava lo straordinario *Gedeone rivede le sue truppe* di Schönfeld ed entrambi i paesaggi di Andrea de Leone, a cui si aggiungeva pure una versione del *Viaggio di Giacobbe* firmata e datata da Giovanni Benedetto Castiglione, prototipo di quello di de Leone (fig. 38)[85].

[83] Per i due quadri aggiunti in mostra, FERRARI-SCAVIZZI 1992, pp. 288-289 A228c e A228d e GROSSMAN 1983 pp. n.n. Parte del fascino di questi dipinti consisteva nel fatto di essere stati portati negli USA all'inizio dell'Ottocento da Giuseppe Bonaparte, già re di Napoli, e che visse a Bordentown, in New Jersey, tra il 1817 e il 1832. Viceversa, i quadri non confermati erano la *Resurrezione* dell'Incoronata Madre del Buonconsiglio, Napoli; *Jezabel dilaniata dai cani* già in collezione privata; l'*Omaggio a Velasquez* della National Gallery, Londra e il *Trionfo di Giuditta* del Bowes Musem di Durham. Cfr. O. Ferrari in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, pp. 170-171 e pp. 176-180.

[84] Nella mostra napoletana del 2018, la sola *Decollazione di San Paolo* di Houston è stata esposta nel palazzo in cui aveva trascorso parte della sua storia secolare, cfr. K. Sciberras in *NAPOLI 2018*, pp. 124-125.

[85] Per i dipinti di de Leone, DI PENTA 2016, pp. 108-110, Q43-45. Per quello di Castiglione, GROSSMAN 1983, p. n.n.

La decima e ultima sala con dipinti era dedicata a *Naples in the second half of the century* e i protagonisti tornavano a essere Luca Giordano e Mattia Preti (figg. 39, 40 e 41). Si concentravano in questa stanza tre pale del pittore napoletano e altrettanti quadri da stanza del cavaliere calabrese, ma, attraverso un'opera giovanile di Francesco Solimena, si alludeva anche ai futuri sviluppi della pittura napoletana del Settecento. L'ultima opera in mostra, la *Sacra Famiglia con i simboli della passione* di Giordano, incarnava perfettamente lo stile del pittore: "his bright colors, forms dissolved in light, the exuberance of his brush". Inoltre, la sua figura di artista e la sua vicenda umana si prestavano perfettamente a dimostrare la pervasività della sua pittura, nota e ricercata in diversi centri della penisola italiana, e il coronamento del suo successo, rappresentato dall'impiego da parte di Carlo II, re di Spagna, nelle sue più importanti commissioni.

Alla fine del percorso espositivo (fig. 42), si invitava il visitatore a concludere l'esperienza con la visione di un contenuto audiovisivo – il medesimo menzionato all'inizio del capitolo a proposito di Nancy Reagan – che, attraverso una panoramica sulla pittura napoletana del Seicento, dimostrava l'interdipendenza tra pittura, scultura e architettura locali e permetteva di visualizzare alcuni contesti monumentali spesso menzionati in mostra. Le riprese per realizzare questo video erano state compiute nel dicembre 1982 per interessamento di John Kent Lydecker, curatore dei tour della NGA, come assicura un lungo telegramma preliminare inviato all'attenzione di Raffaello Causa[86]. I luoghi interessati dagli scatti furono la chiesa della certosa di San Martino, la Cappella del Tesoro di San Gennaro e le chiese di San Gregorio Armeno, dei SS. Apostoli, del Gesù Nuovo, di San Paolo Maggiore e di San Lorenzo Maggiore e l'autore degli scatti Jim Pipkin, fotografo specializzato in architetture. Il video, lungo una decina di minuti, presentava (alla fine della mostra!) la città di Napoli e ricapitolava i principali protagonisti della pittura napoletana. La sua parte più apprezzabile consisteva nella presentazione di alcuni complessi chiesastici le cui decorazioni ad affresco, a stucco e a intarsi marmorei policromi erano inamovibili; si svelavano così piccoli scrigni di barocco napoletano quali la cappella Firrao in San Paolo Maggiore e quella Cacace in San Lorenzo Maggiore. Un prodotto audiovisivo simile era già stato realizzato dalla NGA in occasione della mostra su El Greco e furono condotte ricerche per proporre un supporto musicale filologicamente corretto per la Napoli del Seicento[87].

Un dato interessante, ma che, purtroppo, può confrontarsi solo con alcune altre mostre oggetto di questo studio, è rappresentato dall'affluenza di visitatori in mostra. Sul sito della NGA è riportato un numero complessivo di 108.907 visitatori; pari a circa 1400 visitatori al giorno per i 78 giorni di

[86] Telegramma del 24 novembre 1982; AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo Londra.

[87] Memorandum di Kent Lydecker del 9 ottobre 1982 e lettera di Dorothy Schroeder, segretario dell'Art Institute of Chicago, a Dodge Thompson, referente per le mostre della NGA, del 3 novembre 1982 a cui allega il soundtrack del video trasmesso in occasione della mostra *The Golden Age of Naples: Art and Civilizations under the Bourbons 1734-1805* (*DETROIT-CHICAGO 1981-1982*), cfr. ibidem.

apertura[88]. Quattro anni dopo, a fronte di un'apertura di soli due mesi, la mostra *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1986-1987) totalizzò un numero di ingressi analogo: 108.187; in questi stessi anni, mostre sulla pittura europea dal ben più ampio successo furono, invece, *El Greco of Toledo* (1982), aperta per poco più di due mesi e con 404.814 visitatori, e *Mauritshuis: Dutch Painting of the Golden Age from the Royal Picture Gallery, The Hague* (1987), aperta per più di sei mesi e con 372.161 visitatori[89]. La mostra sulla pittura del Seicento napoletano andò a occupare alcune sale dell'East Building mentre al piano superiore si teneva un'altra mostra capitale per lo studio dell'arte italiana negli USA: *Raphael and America* (9 gennaio-8 maggio 1983), a cura di David A. Brown. I visitatori in questo caso ammontarono a 193.802 a fronte di sei settimane in più di apertura e con ingressi giornalieri che superarono di poco i 1600[90]. È verosimile, quindi, che la coincidenza tra le due mostre possa aver avuto un ruolo determinante nel far conoscere il barocco napoletano anche a molti visitatori che erano stati attirati alla NGA dalla sola mostra su Raffaello, ma che poi vi si trattennero anche per quella in esame.

1.5. La ricezione

> A questa Napoli sontuosa e stracciona, ai suoi lazzaroni, ai popolani e alle popolane immortalati dai pittori in santi e vergini, martiri e scherani, Oloferni e Giuditte, Erodi e Erodiadi, Assalonni e Figliol prodighi, è dedicata con inusitato splendore la grande mostra della pittura napoletana del Seicento, aperta il 2 ottobre nelle sale della Burlington house, sede della Royal academy a Londra[91].

Sebbene le parole di Ettore Violani facessero riferimento a un'edizione più ricca di quella di Washington, esse restituiscono comunque la profonda impressione che la ricchezza e la varietà del barocco napoletano in pittura dovette suscitare pressappoco ovunque andò a fermarsi. E nel successo della mostra *Painting in Naples* un ruolo tutt'altro che marginale lo svolse l'effetto sorpresa che il barocco napoletano – "un altro barocco" – suscitò sui suoi diversi pubblici. Dalle pagine del *Washington Post*, Paul Richard notò assai lucidamente come "Not one of the painters in this grand Old Master exhibition is represented in the permanent collection of the National Gallery of Art", dimostrando, quindi, come ci fossero ancora margini piuttosto ampi per la riscoperta del barocco italiano a queste latitudini[92]. Se altri musei, come il Cleveland Museum of Art, il Toledo Museum of Art o il Minneapolis Museum of Art, avevano già

[88] https://www.nga.gov/exhibitions/1983/naples.html (ultima consultazione 17 gennaio 2024).

[89] Si vedano, rispettivamente: https://www.nga.gov/exhibitions/1982/greco.html e https://www.nga.gov/exhibitions/1982/mauritshuis.html (ultima consultazione 17 gennaio 2024).

[90] https://www.nga.gov/exhibitions/1983/raphael.html (ultima consultazione 17 gennaio 2024).

[91] E. Violani, *Gli splendidi pittori di Napoli*, "Il Globo", 24/25 ottobre 1982, pp. 23-24, p. 23, AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo Londra.

[92] P. Richard, *The brutal art of Naples*, "The Washington Post" 13 febbraio 1983, ibidem. Ad un "effetto sorpresa" alludeva anche l'editoriale del "Burlington Magazine" del dicembre 1982, MACGREGOR 1982.

acquistato opere del barocco italiano tra gli anni Sessanta e Settanta, alla NGA la lunga direzione di John Walker III aveva inibito acquisti analoghi[93]. D'altra parte, all'inizio degli anni Ottanta, erano comunque solo cinque i musei americani a possedere un dipinto di Caravaggio nelle proprie collezioni: il Metropolitan Museum di New York, il Wadsworth Atheneum di Hartford, il Nelson Atkins Museum di Kansas City, il Detroit Institute of Art e il Cleveland Museum of Art[94]. Un recensore mordace come Federico Zeri, muovendo anch'egli dalla consapevolezza di quanto poco apprezzata fosse la pittura napoletana negli USA, plause ai risultati "indubbiamente positivi" raggiunti dal comitato scientifico e da quello esecutivo e alla selezione di nature morte esposte[95].

Anche Furio Colombo, nella sua recensione più irreggimentata alla mostra di Washington, riportava le parole d'orgoglio del direttore Brown per "l'evento italiano dell'anno", una "co-produzione": "raramente una mostra è un'antologia. Quasi mai è un'antologia delle dimensioni e della completezza di questa" e "abbiamo fatto la mostra più importante di questi dieci anni in America"[96]. Anche in questo caso si rilevava l'effetto sorpresa o "riscoperta" di un tema sconosciuto ai più:

> La Napoli delle chiese e dei palazzi che appare in questa mostra è un fatto sorprendente agli occhi dei visitatori americani, perché non corrisponde all'immagine tradizionale di quella città, ma altera anche l'Italia pittorica conosciuta quasi soltanto sul versante toscano, delle corti del Nord e dei papi. Gli interni di Preti [sic!], i paesaggi di Filippo Napolitano, i vegliardi di Finoglia e di Gentileschi, le donne di Cavallino, le fanciulle di Fracanzano [doppio sic!] e di Guarino presentano, insieme con una svolta dalla storia, fra il Rinascimento e il Barocco, anche una regione in cui il visitatore delle opere d'arte ha viaggiato ben poco. Ma è l'insieme di queste opere che provoca meraviglia, perché crea il coerente fondale per un capitolo dell'arte italiana, che era sempre rimasto in ombra.

Altre recensioni pubblicate sulla stampa locale notavano anch'esse come l'esposizione washingtoniana si ponesse nel solco di un più recente filone di riscoperta del Seicento: "Only in recent years, with a cluster of major exhibitions devoted to the 17th century […] have Americans been able to clear their minds of prejudices in favor of the quattrocento and see what pleasure the baroque period holds. This show carries the project further" e proseguiva con "In some respects this is an exhausting show, though not as tiring as it was in London, but that is no disadvantage. Some shows cannot be done in a single visit. This deserves several, not least because it has so much to say about where the line between rhetoric and high pictorial elocution can be drawn"[97]. Nella review di un'emittente radiofonica si sottolineava, invece, come "Despite what you may have been reading in the local press, that is not a Caravaggio

[93] PETERS BOWRON 2017, p. 11 e su Walker, discepolo di Bernard Berenson, L. Sorensen, *Walker, John, III*, Dictionary of Art Historians (website). https://arthistorians.info/walkerj/ (ultima consultazione 14 gennaio 2024).

[94] SPEAR 2017, p. 56.

[95] ZERI 1982, p. 91.

[96] F. COLOMBO, *Caravaggio e eredi a Washington*, "La Stampa" 16 febbraio 1983 in NGAA, *Record Group 9*, series 9C2, box 9.

[97] R. HUGHES, *A City of Crowded Images*, "Time" 28 marzo 1983, pp. 64-65, ivi.

exhibition at the National Gallery. It is a more extensive and important show than that"[98]. Sempre Paul Richard aveva esordito nella sua recensione scrivendo che "A glorious, often ghastly, show of paintings goes on view today at the National Gallery of Art. "Painting in Naples. From Caravaggio to Giordano" is an exhibit that astounds. Its pictures are tremendous – in both senses of the word. Not only are they huge in bravura, in size. To see them is to tremble"[99]. Infine, non mancarono recensioni in cui la violenza e la sopraffazione rappresentate nei quadri napoletani e che, quindi, dovevano aver caratterizzato anche la Napoli secentesca, erano messe in parallelo ai contrasti esistenti nella società americana del tempo[100].

Le recensioni già pubblicate sui giornali inglesi erano e sono, per molti versi, più controverse. Più che negli USA e in maniera piuttosto fastidiosa, si insisteva su di una scena artistica napoletana del tutto coincidente con l'immaginario rappresentato nei suoi quadri – stupri, decapitazioni, decollazioni e martiri –; in questo, il facile ambientarsi di Caravaggio, dal temperamento rissoso e violento, non faceva che rafforzare lo stereotipo: "Acts of violence are endemic in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* at the Royal Academy"[101]. Se la recente mostra di Londra su Ribera non è riuscita a sfuggire alla titolazione di *The Art of Violence* (come ha notato giustamente Stefano Causa), le premesse di questa *reductio ad unum* erano già tutte evidenti nei titoli delle recensioni alla mostra londinese del 1982: *Fear and Wonder, See Naples and writhe, Sex 'n' Violence, See Naples and sigh, The cut-throats* [sic!]*, Bloodstained Neapolitan Nasties, New blood in painting, The painter with blood on his brush, A new vision of saints in squalour, Death and grandeur from Naples*[102]… Alcuni parallelismi con la contemporaneità potevano risultare effettivamente accattivanti: Caravaggio era come un David Hockney del Seicento che dipingeva, però, non per "erbivori" chic e liberali, ma per cardinali con un occhio di impuro riguardo per i giovinetti; il Sileno ebbro di Ribera era come una versione drag della Venere d'Urbino; Luca Giordano diventava "the Italian equivalent of Speedy Gonzales" per la sua rapidità di esecuzione; i trionfi di frutta e pesci di Ruoppolo e Recco erano accomunati ai banchi del mercato di Berwick Street e Harrods a Londra. Invece, i frequenti riferimenti alla mafia o l'equiparazione della Napoli del Seicento alle Città del Messico o Calcutta degli anni Ottanta erano semplicemente di pessimo gusto. Alcuni giornalisti miravano proprio a demolire una certa retorica costruita su queste equiparazioni ("'Painting in Naples' is more than a splendid Baroque horror-show"; "Not all Neapolitan painting is blood and guts" e "beware of stereotypes when we start to construct an

[98] Script di una recensione di F. Getlein andata in onda il 25 febbraio 1983 alle 16:00 sull'emittente Weta-TV, ivi.

[99] P. RICHARD, *The brutal art of Naples*, "The Washington Post" 13 febbraio 1983, ivi.

[100] J. ADDAMS ALLEN, *Art reflects violence that was Naples*, "The Washington Time Magazine" 11 febbraio 1983, pp. 3E e 24E, ivi.

[101] W. FEAVER, *The cut-throats*, "The Observer" 3 ottobre 1982, ivi.

[102] CAUSA 2019, p. 101, n. 46 e le recensioni contenute in AMC, *Mostre estere*, fasc. 20, sottofascicolo Londra. Anche GONZÁLEZ-PALACIOS 1983, p. 105 spiegò che "*capire un'epoca* non può escludere tutte le espressioni artistiche" di quell'epoca stessa e che "il sapore sanguinolento di parte della pittura" ne sarebbe uscito attenuato se in mostra fossero stati previsti anche mobili, sculture e maioliche; cfr. CAUSA 2013, p. 92.

artistic mafia in Naples (but of course!) without admitting that such violent and underhand tactics as the (alleged) poisoning of Domenichino were by no means unknown elsewhere when some important commission was in play"[103]). Eppure, assai più spesso si faceva riferimento a espressioni quali "religious pornography" e si alludeva agli "innumerable writhing limbs and severed heads and, besides, floral works grand enough for a Mafiosi funeral parlour" e a "subjects […] predominantly blood-thirsty […] plus S-and-M and bondage", pur ammettendo che accedere alla mostra "is like paying to see a single film and being admitted to a festival" o come "opening the door on what you expect to be a string quartet concert; and finding a Verdi opera in full blast"[104].

Tra le recensioni sulle riviste divulgative, Nicholas Usherwood poneva l'accento su di un aspetto di grande interesse per chi studia le mostre:

> In the field of Old Master painting, the problems now presented by the enormous costs and conservation would seem to have made such an exhibition once and for all a thing of the past, belonging more to the realm of those legendary shows at the Royal Academy in the 1930s when Botticellis and Rembrandts were counted in their tens and twenties.

Il riferimento era alle assai controverse "mostre di regime" che, durante il ventennio fascista, avevano portato capolavori non solo italiani in tournée e che sarebbero state oggetto degli studi (e degli strali) di Francis Haskell nel suo determinante libro *La nascita delle mostre*[105]. Tuttavia, la recensione non assumeva toni polemici, sottolineando, viceversa, come quella concentrazione di opere di primo piano avesse permesso di guardare al barocco napoletano con occhi nuovi, un'operazione di rivalutazione che si riteneva sempre meno replicabile.

Fu, invece, tra i recensori italiani che si levò qualche voce contraria sul trasferimento delle *Sette opere di misericordia* a Londra, Washington, Parigi e Torino prima di rientrare a Napoli. Fabio Benzi, non ancora nei ranghi dell'università, rilevava alcune assenze e/o occasioni mancate nella versione londinese della mostra, ma, soprattutto, chiudeva il suo articolo mettendo in luce la problematica presenza della grande pala d'altare nell'esposizione:

> Lascia effettivamente dubbiosi vedere esposte a rischi che simili spostamenti comportano opere che per le loro dimensioni e la loro natura presentano enormi problemi di conservazione. Così questa splendida mostra,

[103] W. FEAVER, *The cut-throats*, "The Observer" 3 ottobre 1982; B. SEWELL, *See Naples and sigh*, "Art" 8 ottobre 1982, pp. 48-52 e J. RUSSEL TAYLOR, *See Naples and writhe*, "The Times" 2 ottobre 1982, p. 7, ivi.

[104] D. DAVISON, *Bloodstained Neapolitan nasties*, "Options" 15 ottobre 1982, p. 7; M. MCNAY, *Saints alive*, "The Guardian Weekly" 19 ottobre 1982; M. SHEPHERD, *New blood in painting*, "City limits" 8 ottobre 1982; J. SPURLING, *Sex 'n' violence*, "New Statesman" 8 ottobre 1982 e M. SHEPHERD, *Court painter*, "Sunday Telegraph" 3 ottobre 1982, ivi.

[105] N. USHERWOOD, *Fear and Wonder*, "Country Life" 14 ottobre 1982, p. 1136 e HASKELL 2008, pp. 147-172.

> senza le Opere di Misericordia e altri pezzi particolarmente delicati, opportunamente sostituiti, avrebbe stupito di meno, ma avrebbe forse contribuito a dare un'immagine più accorta e consapevole della cultura italiana[106].

Si rilevava, inoltre, come l'*Omaggio a Velásquez* di Luca Giordano della National Gallery di Londra, insieme ad altre opere di provenienza inglese, non sarebbe stato prestato ad altre sedi, a dimostrazione del fatto che all'estero vigeva tutt'altra sensibilità per il patrimonio artistico, italiano o meno che fosse.

Un acceso confronto nacque tra due figure appartenenti entrambe al Ministero: da una parte il soprintendente Causa, dall'altra Cesare Brandi, in pensione, ma già direttore dell'Istituto Centrale del Restauro. Il motivo dello scontro ruotava, almeno in parte, attorno alla medesima questione evidenziata da Benzi, ma Brandi la estendeva a tutti i Caravaggio prestati. Traendo spunto da un episodio di cronaca (la fuoriuscita dal territorio italiano di un ritratto di Jacopo Tintoretto proveniente da una collezione privata veneziana), Brandi scriveva:

> Proprio ora sta esposto a Londra, insieme con i Caravaggio sciaguratamente inviati da Napoli – quadri di tal genere dovrebbero essere inamovibili – una "Negazione di San Pietro" attribuita al Caravaggio, esportata clandestinamente da Napoli. Anche se non è un originale del Caravaggio, data la qualità elevata della pittura si tratta sempre di un dipinto notevole, che è stato dolosamente sottratto al patrimonio artistico italiano e che non si sarebbe mai dovuto consentire che fosse esposto assieme ai dipinti legittimamente provenienti dall'Italia. Con questa colpevole indulgenza si autorizzano le vanterie dei ladri che ce la fanno in barba[107].

Le rimostranze di Brandi avevano, quindi, doppia natura. C'era il suo opporsi, da una parte, al trasferimento di quadri che, per la loro rilevanza, egli riteneva inamovibili, dall'altra, alla vile acquiescenza nei confronti di simili esportazioni illecite che la mostra londinese, organizzata con l'avallo e la piena collaborazione della soprintendenza napoletana, implicitamente dimostrava, esponendo anche la *Negazione di San Pietro*, proveniente dalla collezione Imparato Caracciolo di Napoli, oggi al Metropolitan Museum di New York e da lui ritenuta non autografa del pittore.

La risposta di Causa non si fece attendere e avvenne grazie alle sollecitazioni di Marina Guardati che dava spazio alla "logora disputa sulla opportunità o meno di organizzare mostre all'estero, per i pericoli a cui vanno incontro le opere d'arte nei loro movimenti" intervistando il soprintendente[108]. Causa trovava sacrosanti cautela, prudenza e rigore "contro il moltiplicarsi delle mostre 'politiche' o 'turistiche', che in questo dopoguerra si andavano moltiplicando in Italia con risultati particolarmente fastidiosi" e plaudeva alle norme relative al divieto assoluto di spostare dipinti su tavola e all'atteggiamento severo delle autorità centrali circa l'autorizzazione ai prestiti per le mostre in Italia e all'estero. Tuttavia, il solo

[106] F. BENZI, *La pittura a Napoli da Caravaggio a Giordano*, "Avanti" 10 novembre 1982, pp. 8-9, p. 9.

[107] C. BRANDI, *E Londra espone un quadro attribuito a Caravaggio che è stato esportato clandestinamente da Napoli*, "Corriere della Sera" 26 ottobre 1982, p. 11. Sul dipinto, si veda il recentissimo e puntuale FORGIONE 2025.

[108] M. GUARDATI, *Ma è da sciagurati spostare questi quadri?*, "Paese Sera" 3 novembre 1982, p. 17.

discrimine cui sottostare per autorizzare il prestito di un'opera "in salute" era, per il soprintendente, la validità scientifica dell'iniziativa. Circa la presenza della *Negazione di San Pietro* in mostra, Causa rilevava come Brandi perdesse di vista la questione principale, vale a dire l'inefficacia o la mancanza di leggi di tutela che fermassero l'uscita o permettessero il recupero dell'opera, e

> ritiene che il quadro non dovesse presentarsi in mostra. Quasi che il dipinto, e non il vecchio proprietario, fosse reo del malfatto. Ma se il quadro non si fosse presentato questa volta a Londra, lo stesso Brandi e i tanti che come lui seguirono trepidamente la vicenda quando fu portata all'onore della cronaca nera, lo avrebbero potuto vedere, e studiare, così come ora è stato possibile?

Traducendo per *l'Unità* alcune delle recensioni inglesi alla mostra e raccordandole tra loro, Spinosa si poneva nello stesso solco del suo soprintendente e difendeva l'opportunità di aver creato una rassegna antologica completa che facesse progredire gli studi napoletanistici:

> Una mostra nella quale necessariamente dovevano trovar posto, superando diffidenze e perplessità d'ordine conservativo, anche alcune delle più note composizioni del Caravaggio a Napoli sia che appartenessero ancora a chiese, musei o istituti locali, sia che da tempo fossero state trasferite in raccolte o musei stranieri[109].

Seguivano riferimenti a questioni organizzative e al lavoro di coordinamento svolto dalla soprintendenza, infine, Spinosa anticipava un rilievo, quasi un effetto collaterale della mostra londinese che doveva, tuttavia, essere noto ai suoi organizzatori fin dall'inizio: la demolizione di luoghi comuni sulla Napoli antica e su quella contemporanea

> smentendo la visione di una città di tumulti e di miserie, di contrasti e di emarginazione culturale, che pure una certa stampa d'oltremare aveva voluto accreditare all'immagine di Napoli del Seicento prima dell'apertura della mostra di Londra, la fitta successione di tele piccole e grandi negli ambienti solenni della Royal Academy, col loro serrato incrociarsi di ombre dense e di luci folgoranti, è di così intensa e sconvolgente carica emotiva da sbarazzare il campo da ogni falso mito e da ogni antica o recente prevenzione sul ruolo passato e presente del capoluogo campano.

Sulle pagine di *la Repubblica*, Giuliano Briganti proponeva la sintesi più efficace tra scientificità e alta divulgazione[110]. Da membro del comitato consultivo, Briganti istituiva un confronto con una delle prime mostre da lui visitate in età adulta, in compagnia di Benedetto Croce e Roberto Longhi un giorno d'estate nel 1938: ancora una volta, la *Mostra dei tre secoli*, già legata alla mostra londinese da Causa. Briganti scriveva che

[109] N. SPINOSA, *E pensare che all'inizio doveva essere una antologia con 50 tele*…, "l'Unità" 13 ottobre 1982, p. 14.

[110] G. BRIGANTI, *In quel vicolo c'è Caravaggio*, "la Repubblica" 20 ottobre 1982, pp. n.n.

> è senza dubbio una grande mostra, una mostra come non se ne vedono più da tempo, per la presenza, quasi impensabile oggi, di molti "capolavori"; di qualcuna, anzi, delle opere più portanti della nostra civiltà figurativa […] che ognuno di noi, e molto legittimamente, avrebbe considerato inamovibili. Se proprio vogliamo dirlo, è anche una mostra un po' vecchio stile per essere dedicata soltanto alla pittura e non, nel suo insieme, alla civiltà artistica del Seicento, includendo anche la scultura e le arti minori.

Briganti entrava, poi, nel dettaglio delle opere presenti in mostra e infarciva il suo scritto di sottili perifrasi di scritti di Roberto Longhi; la "grande metropoli mediterranea" del primo omaggiava "l'immensa capitale mediterranea" del secondo, facevano altrettanto i "trivi e quadrivi", la "mimica vivacità popolare", il "buio e alto crocicchio", "l'antico soggetto", fino alla citazione schietta, convenendo con Longhi nell'identificazione dell'oste delle *Sette opere* con quello tedesco che teneva l'albergo presso cui avrebbe soggiornato Caravaggio nel suo periodo napoletano e che pure poteva riconoscersi ne *Il Gusto* di Ribera anch'esso in mostra[111]. Erano poi passati in rassegna Battistello, Cavallino, Giordano e ci si interrogava sull'eventuale successo di quella mostra in terra inglese:

> Con quattro enormi tele di Luca Giordano, due mitologiche e due sacre, le più impressionanti tra le altre sue opere esposte, si chiude la mostra. Che non so se piacerà agli inglesi, ai quali non sarà certo congeniale tanta violenza di gestire, tanto sangue appena trattenuto dalle mani affusolate di martiri giovanette e popolane, tante bocche spalancate nel grido lacerante che mostrano la doppia cerchia dei denti, il palato, l'ugola e il velopendolo. Di Napoli gli inglesi hanno un'idea piuttosto neoclassica […] Ma se così fosse, il torto è loro. La mostra è una bellissima mostra; una mostra, ripeto, come da tempo non se ne vedevano. E bisogna renderne merito agli organizzatori: a Raffaello Causa, a Clovis Whitfield e, in particolare, a Nicola Spinosa.

Le recensioni scientifiche condividevano anch'esse un giudizio complessivamente positivo sulla mostra. Hugh Brigstocke riteneva necessario un affondo più puntuale sui rapporti artistici tra Napoli e Genova a partire dalla figura di Marcantonio Doria, riscoperto committente di Caravaggio, mentre Eric Young lamentava alcune sovrapposizioni tematiche nei saggi in catalogo, in ogni caso "a comprehensive picture of the state of research on the subject today and […] an indispensable work of reference"[112]. Condivideva un parere positivo sul catalogo anche Carl Goldstein che, recensendo la mostra di Washington, sottolineava come l'allestimento NGA ovviasse con un ordine cronologico e tematico all'ordine alfabetico con cui gli artisti erano presentati in catalogo, mentre Richard Spear, attraverso una scrupolosissima – e forse un po' pedante – analisi della mostra, si scagliava contro il rilievo che diversi saggi davano alle opere napoletane di Rubens e van Dyck[113]. Infine, la recensione della mostra londinese firmata da Elizabeth Cropper, senz'altro la più accurata ed esaustiva, si spingeva oltre la semplice descrizione e valutazione dell'impresa, poiché ripercorreva la nascita e la costruzione della storiografia artistica

111 LONGHI 1968 (1999-2000), I, pp. 279-280.

112 BRIGSTOCKE 1983, p. 87 e YOUNG 1982, p. 337.

113 GOLDSTEIN 1983, pp. 268-269 e SPEAR 1983, soprattutto p. 131.

napoletana in età moderna[114]. La studiosa inglese si concentrava poi su due importanti casi studio – il Maestro dell'Annuncio ai pastori e Bernardo Cavallino – evidenziando per il primo le importanti aggiunte al corpus pittorico, per il secondo la permeabilità a influssi provenienti da praticamente tutti i pittori a lui contemporanei e a cui gli studiosi davano ora maggiore ora minore preminenza[115]. Un'altra questione affrontata era quella della natura morta napoletana, genuinamente indigena per alcuni, derivata da Caravaggio per Volpe, senza alcun rapporto con quella spagnola, infine, per Roberto Middione. Nel cuore del suo articolo, Cropper si interrogava sulla definizione dello stile dei singoli artisti e sulla sensatezza di operazioni che miravano a scomporli come il frutto di diverse percentuali di influssi di altri artisti, mettendo anche alla prova una serie di definizioni, assunti, semplificazioni e *mantra* riscontrabili nel catalogo[116].

Allo studioso moderno potrà colpire l'assenza di clamore che caratterizzava la figura di Artemisia Gentileschi, spesso menzionata nelle recensioni, ma senza mai ricordarne la vicenda biografica – oggi, assai spesso, indistinguibile o quasi dalla sua evoluzione come artista – e senza riconoscerle un ruolo di preminenza rispetto ai colleghi uomini presenti in mostra. A tale proposito, gioverà notare come la pittrice non disponesse ancora di uno studio monografico e che solo nel 1989 sarebbero stati pubblicati i testi di Anna Banti e Mary Garrard[117]. Proprio quest'ultima, approfittando della presenza della *Giuditta e Oloferne* di Capodimonte a Washington, inoltrò una richiesta per poter far realizzare alcune riprese diagnostiche del dipinto prima che lo stesso partisse per Parigi[118]. La richiesta fu accolta dal soprintendente e un'immagine ai raggi X veniva pubblicata nella monografia della studiosa americana, consentendole, tra l'altro, di riconoscere nel dipinto di Capodimonte la prima versione del tema realizzato dalla pittrice[119].

1.6. Le edizioni a Parigi e Torino

È stato più volte anticipato il fatto che dopo Londra e Washington la "mostra del Seicento napoletano" – così se ne parlava per brevità nelle comunicazioni interne tra le istituzioni italiane – giungesse anche a Parigi e a Torino. In una lettera di Causa al ministro Scotti del 17 agosto 1982, il soprintendente faceva presente come, dopo alcuni raffreddamenti e successivi rapidi ritorni alla carica, anche "gli amici del Louvre, Rosenberg e Laclot [sic]" erano tornati a chiedere che la mostra del Seicento napoletano avesse la sua tappa francese[120]. Da parte sua, Causa non aveva dubbi sull'opportunità dell'impresa:

114 CROPPER 1983.

115 Il merito della nuova attenzione data al Maestro dell'Annuncio ai pastori era di Giuseppe De Vito; cfr. BASTOGI 2023.

116 CROPPER 1983, pp. 105-106.

117 BANTI 1989 e GARRARD 1989.

118 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Mary D. Garrard a Raffaello Causa del 9 aprile 1983.

119 GARRARD 1989, pp. 307-313.

120 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Raffaello Causa a Vincenzo Scotti del 17 agosto 1982.

> Personalmente penso che sia un grande successo per la nostra Amministrazione, presentare la mostra anche a Parigi. Non c'è nessun precedente di esposizione – né italiana né straniera – che abbia avuto un suo percorso Londra-Washington-Parigi e, penso proprio che un'occasione del genere non andrebbe perduta.

Per poter procedere era, però, necessario il preventivo benestare da parte del ministro al quale si assicurava che il progetto francese non avrebbe interferito con quello di una mostra sul barocco napoletano a Città del Messico, poi, viceversa, sfumata.

Eppure, come già era avvenuto a Washington, anche al Grand Palais di Parigi, dove la mostra rimase aperta dal 24 maggio al 29 agosto 1983, ci furono importanti modifiche al catalogo e tagli o integrazioni alle opere in mostra[121]. Le differenze nella selezione dei quadri tra Londra, Washington e Parigi erano immediatamente dichiarate nella sua prefazione al catalogo da Arnauld Brejon de Lavergnée, conservatore del dipartimento di pittura del Museo del Louvre e curatore della mostra nella sua edizione francese[122]. Motivi conservativi e di gestione delle collezioni avevano spinto a escludere alcune opere, ma nemmeno erano presenti in mostra pittori non napoletani, forestieri o stranieri che fossero (i bolognesi, i francesi e Schönfeld), con la sola eccezione di Artemisia per il suo lungo e fruttuoso soggiorno napoletano. Le opere in mostra venivano, quindi, a essere 86 (64 erano prestiti italiani) rispetto alle 164 di Londra e alle 113 di Washington e, attingendo alle collezioni francesi, ma senza *spoiler* sulla mostra *Le siècle de Caravage dans les musées de province français*, prevista al Grand Palais nel 1986-1987, si aggiungevano una *Suonatrice di clavicembalo* di Cavallino da Lione, un *Capriccio* di Codazzi e due *Nature morte con pesci* di Giovan Battista Recco da Besançon, una *Battaglia* di Andrea de Leone acquistata per il Louvre e, infine, una *grisaille* con la *Lotta tra San Michele arcangelo e Lucifero* di Giordano da una collezione privata parigina[123]. Da Napoli giungeva, invece, l'*Abramo servito da angeli* di Nunzio Rossi (o Russo) dalla Real Casa dei Pellegrini. Mancavano tre opere di Caravaggio (*Crocifissione di Sant'Andrea*, *Salomè riceve la testa del Battista* e *Negazione di Pietro*) e si dichiarava che le *Sette Opere di Misericordia* lasciavano la loro chiesa per la prima volta; in realtà, non solo erano già state trasferite in quattro mostre novecentesche (non considerando quella in oggetto), ma una di queste era stata proprio a Parigi: *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle* (Parigi, 1965)[124]. Non presenti erano la *Flagellazione* di Rouen e l'*Annunciazione* di Nancy, ma arrivava, invece, da Marsiglia la *Maddalena penitente* di Finson, copia da un originale caravaggesco perduto[125].

121 *PARIGI 1983*.

122 BREJON DE LAVERGNÉE 1983.

123 Ivi, p. 13. In realtà, si aggiungeva anche la *Madonna del Rosario* di Francesco Guarino e proveniente da Solofra; infatti, il prolungamento del suo restauro non le aveva permesso di essere presente né a Londra né a Washington dove era stata sostituita da una tela proveniente dal soffitto della stessa chiesa. L'opera era comunque schedata nel catalogo inglese.

124 G. Forgione, in PIO MONTE 2020, pp. 124-126, I.1.1.

125 BREJON DE LAVERGNÉE 1983, p. 14.

Altre differenze riguardavano l'*accrochage* delle tele, poiché ai nuclei tematici o monografici, l'esposizione parigina avrebbe prediletto un'evoluzione strettamente cronologica della pittura napoletana, scandendola, quindi, per generazioni. In una riunione tenutasi nel dicembre 1982 si specificava che non sarebbero state scelte opere provenienti dal mercato antiquario e che si sarebbero, invece, aggiunte le opere da musei francesi – le stesse menzionate, poi, da Brejon in catalogo – e tre prestiti supplementari italiani (un Preti, un Rossi/Russo e un De Bellis)[126]. Poiché alcune delle opere esposte a Parigi non lo sarebbero state a Washington, alla fine della mostra di Londra le stesse sarebbero state inviate in Francia per esservi esposte solo all'arrivo di quelle provenienti, invece, da Washington[127]. Quanto al catalogo, si decideva di pubblicarne un'edizione francese e di tradurre i saggi che si sarebbero mantenuti dall'inglese al francese, ma facendo costantemente riferimento ai testi italiani che si giudicavano più completi. Nella versione francese del catalogo si sarebbero tenuti i soli saggi di Acton, Gregori e Schleier, chiedendo loro, eventualmente, di riscriverli, e si sarebbe aggiunto, invece, un saggio di Brejon. Questi propositi sarebbero stati in parte disattesi visto che nel catalogo inglese trovarono spazio anche le traduzioni dei saggi di Whitfield, Spinosa e Volpe, mentre sarebbe mancato quello di Schleier (a fronte dell'esclusione dei pittori bolognesi). Tuttavia, il contributo più originale del catalogo francese fu certamente il saggio di Brejon, rielaborazione dell'introduzione proposta l'anno precedente alla sezione sui pittori napoletani nel catalogo del Museo di belle arti di Besançon e che aveva a oggetto i rapporti tra la pittura napoletana e quella francese nel Seicento[128]. Questo testo sarebbe diventato un vero e proprio viatico per gli studiosi francesi di pittura napoletana del Seicento.

Un altro elemento che può restituire l'idea di pittura del Seicento napoletano che si voleva diffondere a Parigi è rappresentato dai dipinti riprodotti sulle cartoline in vendita. Queste furono: le *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio, la *Natura morta con frutta, fiori e una colomba in volo* del Maestro di Palazzo San Gervasio e una *Natura morta in cucina* di Giovanni Battista Recco proveniente da Capodimonte[129]. A Londra e a Washington, invece, erano state riprodotte la *Sant'Agata* di Francesco Guarino e il *Viaggio di Giacobbe* di Andrea de Leone[130]. Il dettaglio con la Vergine, il bambino e "gli angeli-lazzari che fanno la 'voltatella' all'altezza dei primi piani" – per usare le parole di Longhi – delle *Sette opere* sarebbe stato, invece, impiegato per una brochure che annunciava due lezioni tenute da Sidney J. Freedberg e da

126 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, copia di un memorandum in francese inviato a Nicola Spinosa il 21 dicembre 1982.

127 Ivi, "Elenco dei dipinti italiani che vanno da Londra a Parigi". I dipinti menzionati nell'"Elenco dei dipinti stranieri" non sarebbero stati confermati.

128 BREJON DE LAVERGNÉE 1983.

129 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, telegramma di Hubert Landais a Raffaello Causa ricevuto il 28 gennaio 1983.

130 NGAA, *Record Group 9*, series 9C2, box 9, cc. n.n.

Michael Stoughton, rispettivamente, su Caravaggio e sulle conseguenze del suo passaggio a Napoli, presso l'auditorium della NGA il 6 e il 13 marzo 1983[131].

Con una lettera inviata nell'ottobre 1982 da Marella Agnelli al ministro Vincenzo Scotti nasceva la tappa torinese della mostra del Seicento napoletano[132]. Donna Marella riportava l'interesse della città di Torino a ospitare la mostra dopo la tappa francese e, quindi, nell'autunno 1983. I duecento milioni necessari a coprire l'impresa potevano probabilmente essere coperti e si chiedeva il benestare del ministro a che la mostra si realizzasse a Torino e con i fondi previsti. Le opere qui esposte sarebbero state le medesime di Parigi e sarebbe stato realizzato un nuovo catalogo[133].

La pubblicazione di un secondo catalogo italiano potrebbe causare una certa confusione, sarà per questo necessario fare un po' di chiarezza. Il primo catalogo pubblicato dalla Società Editrice Napoletana nel 1982 con il titolo di *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano* conteneva i testi in italiano dei saggi inglesi che si ritenevano trasformati ed eccessivamente tagliati ed era stato prodotto come la versione italiana di una mostra che non sarebbe transitata per Napoli; il secondo catalogo, viceversa, realizzato *ad hoc* per la mostra torinese, con una minima differenza nella titolazione (*La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*) e pubblicato da Electa nel 1983, accompagnava una mostra italiana anch'essa, quella organizzata al Palazzo Reale di Torino. Nelle prime pagine del primo catalogo, si preventivava una mostra torinese che si sarebbe svolta da ottobre a dicembre 1983, mentre nel secondo si poteva accertare che le date sarebbero state settembre-novembre 1983[134]. Eppure, sebbene la mostra torinese corrispondesse a quella parigina per i quadri presenti, i cataloghi non erano il secondo la traduzione del primo. Infatti, nel catalogo Electa era presente solo un unico saggio di Raffaello Causa che abbracciava l'intera produzione pittorica napoletana del Seicento[135]. Questo stesso testo sarebbe stato poi reimpiegato nel catalogo della grande mostra napoletana intitolata *Civiltà del Seicento a Napoli* (Napoli, 1984-1985) nella sezione riguardante la pittura napoletana, a omaggiare il grande soprintendente recentemente scomparso[136]. Dalla scansione cronologica del catalogo francese si tornava, nuovamente, all'indice alfabetico per gli autori in mostra e, nella parte terminale, i 31 brevi medaglioni biografici erano tutti redatti da Renato Ruotolo, autore anche di una cronologia dei fatti salienti della storia artistica napoletana; del tutto mancante era, infine, una bibliografia generale[137].

131 Ivi.

132 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Marella Agnelli a Vincenzo Scotti del 22 ottobre 1982.

133 Lo si legge sempre in AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, copia di un memorandum in francese inviato a Nicola Spinosa il 21 dicembre 1982.

134 *TORINO 1982*, p. n.n. e *TORINO 1983*, p. n.n.

135 CAUSA 1983.

136 CAUSA 1984.

137 RUOTOLO 1983.

Contemporaneamente, si metteva in moto un'altra ben più ambiziosa iniziativa, il momento conclusivo di una lunga incubazione e il debutto a Napoli di uno show che poteva ormai vantare svariate prove generali in Europa e in America. Con lettere ricevute tra ottobre 1982 e gennaio 1983, Federico Zeri e Pierre Rosenberg accettavano di buon grado la proposta fatta loro dal soprintendente Causa: discutere insieme dell'*editio maior* della mostra dedicata alla *pittura* napoletana[138]. In realtà, la nuova mostra sarebbe stata dedicata all'arte – e non più alla sola pittura – napoletana nel suo complesso e, man mano che il progetto cresceva, si moltiplicavano anche le branche del sapere indagate, le personalità coinvolte e le opere da richiedere. Com'è noto, il risultato sarebbe stata la grande mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*, inaugurata nell'ottobre 1984 al Museo di Capodimonte e, nel dicembre, al Museo Pignatelli, una mostra dallo "stile moderno" – a voler rifarsi alle categorie di Briganti – poiché ambiva a coprire tutta la produzione artistica del secolo[139]. Nel settembre 1982, con la mostra londinese prossima all'apertura, Causa chiedeva in prestito per quindici mesi al direttore della Banca Commerciale Italiana il *Martirio di Sant'Orsola* di Caravaggio e gli illustrava le diverse tappe del progetto[140]. Contemporaneamente, l'Associazione per il Mondo Unito prendeva sotto la propria egida la mostra napoletana e Giuseppe Castaldo, commissario dell'Azienda Autonoma, Cura, Soggiorno e Turismo e assessore del Comune di Napoli, era portato a conoscenza del progetto[141]:

> L'edizione napoletana sarà sostanzialmente identica, eppure molto diversa, rispetto alle precedenti di Inghilterra, Stati Uniti e Francia, perché non si limiterà solo alla pittura ma, accanto all'insieme di circa 200 dipinti già presentati nelle altre sedi, allineerà sculture, argenti, disegni, oreficerie, mobili, strumenti musicali e quanto altro di straordinario si è creato a Napoli, nel campo delle arti, lungo il sec. XVII. Insomma un piano ambizioso che dovrebbe coronare questa mostra dei risultati già raggiunti con "Civiltà del '700".

Si specificava la creazione di un comitato amministrativo costituito da importanti membri dell'Associazione per il Mondo Unito, di un comitato tecnico cui afferivano tutti i funzionari della soprintendenza ai beni artistici e storici e, infine, un comitato scientifico composto da specialisti di chiara fama: Ferdinando Bologna, Evelina Borea, Giuliano Briganti, Mina Gregori, Giovanni Previtali, Giovanni Testori, Carlo Volpe, Oreste Ferrari, Federico Zeri e Antonia Nava Cellini. Nicola Spinosa e Alvar González-Palacios avrebbero affiancato il soprintendente nella curatela della mostra. I venti milioni di lire stanziati dall'amministrazione comunale per il 1982 e i cinquanta previsti per il 1983 andavano versati su un apposito conto bancario gestito dal comitato amministrativo. Il poderoso catalogo, curato da Ermanno

138 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Federico Zeri a Raffaello Causa del 15 ottobre 1982 e di Pierre Rosenberg allo stesso del 24 gennaio 1983.

139 *NAPOLI 1984*. Sulle "mostre delle civiltà", si veda CAUSA 2023.

140 AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera di Raffaello Causa all'avvocato Poli del 2 settembre 1982.

141 Ivi, lettera di Aldo Antonelli, presidente dell'associazione, a Causa del 3 settembre 1982 e lettera di Causa a Castaldo del 6 settembre 1982.

Bellucci, avrebbe rappresentato un repertorio fondamentale per gli "studi napoletanistici" successivi, rifacendosi per capillarità d'indagine all'altrettanto ambiziosa *Civiltà del Settecento a Napoli*[142]. Su di un più felice approdo dell'impresa gravò, purtroppo, la scomparsa del soprintendente Causa che tanto aveva creduto e si era prodigato per questo lungo progetto e per quello che occuperà il prossimo capitolo.

[142] *NAPOLI 1979*.

2. *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*

14 novembre-30 dicembre 1984, Cleveland, Cleveland Museum of Art

26 gennaio-24 marzo 1985, Fort Worth, Kimbell Art Museum

24 aprile-30 giugno 1985, Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes

L'11 ottobre 1984, con una lettera allarmata, Evan H. Turner, direttore del Cleveland Museum of Art, si rivolgeva a Luciano Berti, soprintendente per i beni artistici e storici per le province di Firenze e Pistoia. A un mese dall'inaugurazione della mostra su Bernardo Cavallino, Nicola Spinosa, co-organizzatore dell'esposizione e soprintendente reggente per i beni artistici e storici di Napoli, aveva informato il direttore del fatto che il prestito della *Santa Cecilia in estasi* di Cavallino, in deposito a Palazzo Vecchio, non era stato approvato[1]. Se, nel caso del rifiuto all'invio dell'*Ester e Assuero* dello stesso artista, si poteva comprendere la decisione di non prestare un dipinto assente dagli Uffizi per quasi due anni poiché in prestito alla mostra *Painting in Naples 1606-1705*, viceversa

> this refusal is a most serious infliction on all efforts to arrange a comprehensive and chronologically complete presentation of the oeuvre of Bernardo Cavallino -- one from which Seicento scholars may after first-hand study in the exhibition come to a deeper understanding of this master. Not only the exhibition itself -- which is accompanied by a 400-page catalogue raisonné – will suffer by the absence of Saint Cecilia but the symposium in Cleveland (see attached announcement), which will draw many of the leading scholars of Seicento painting to the exhibition is greatly diminished in effectiveness, as it is quite impossible to explore the evolution of the artist's style fully without the only dated painting, Saint Cecilia, on hand.

Il motivo del rifiuto si diceva essere legato a questioni conservative, ma si assicurava che sia il Cleveland Museum of Art che il Kimbell Art Museum di Fort Worth avrebbero contribuito a qualsiasi misura di protezione per assicurarne la presenza in mostra. Si chiedeva, quindi, il fondamentale supporto di Berti presso il ministro e gli si proponeva di incontrarsi eventualmente di persona a Firenze la settimana successiva.

Con una lettera del 2 novembre 1984, Delbert R. Gutridge, registrar del museo americano, faceva riferimento a un'assicurazione aggiuntiva che andava a sommarsi a quella già prevista per la *Santa Cecilia* di Palazzo Vecchio, come a suggerire che il museo americano era pronto a ovviare alle supposte criticità conservative dell'opera – difficilmente risanabili in tempi così brevi – con delle ulteriori rassicurazioni di natura esclusivamente economica. Il 24 novembre 1984 (dieci giorni dopo l'inaugurazione della mostra),

[1] Sulle vicende collezionistiche del dipinto – già nella collezione di Adolf Hitler – e sul suo rientro in Italia ad opera di Rodolfo Siviero nel 1948, si veda SPINOSA 2013, pp. 344-345, n. 79. Dal 1948 al 1985, l'opera fu in deposito a Firenze, a Palazzo Vecchio, presso la Delegazione per il Recupero delle Opere d'Arte.

il soprintendente Berti inviava la scheda di prestito del quadro di Cavallino debitamente firmata. Sotto la comunicazione su carta intestata del ministero, a parziale sollievo del pericolo sventato, una mano anonima non poteva fare a meno di vergare a chiare lettere: "Hurrah!" (fig. 43)[2].

2.1. Gli studi e l'archivio di Ann Percy

La storia della mostra su Bernardo Cavallino ha un fondamentale prologo rappresentato dalle tesi di laurea di Ann Percy, una delle sue curatrici, e dal tentativo di pubblicarla sotto forma di monografia all'inizio degli anni Settanta.

L'archivio privato e la fototeca di Ann Percy sono stati donati alla National Gallery of Art di Washington D.C. nel 2013 e sono costituiti da più di 32.000 foto (su diversi supporti) e dai materiali preliminari alle mostre su Giovanni Benedetto Castiglione, detto "il Grechetto", presso il Philadelphia Museum of Art nel 1971 e su Cavallino nel 1984-85[3].

Fotografie, appunti, lettere, soggettari, schede bibliografiche e documenti vari restituiscono non solo l'ampiezza dei rapporti epistolari mantenuti da Percy, ma anche le modalità di organizzazione di uno scrupoloso lavoro di tesi e del successivo tentativo di trasformarlo in un libro nell'era pre-digitale. Il materiale raccoltovi copre almeno due decenni, estendendosi dai primi anni Sessanta fino alla mostra del 1984-85 e attesta l'evoluzione di un progetto editoriale che conobbe diverse trasformazioni.

Ann Percy, née Buchanan, nacque nel 1940, a Lynchburg, Virginia; si laureò nel 1965 alla Pennsylvania State University con una tesi su Bernardo Cavallino, addottorandosi, poi, dieci anni dopo presso il Courtauld Institute of Art di Londra, sotto la guida di Anthony Blunt, con una tesi su Giovanni Benedetto Castiglione[4]. Tra i due titoli, si collocano diverse esperienze: grant per ricerche a Napoli, Roma e Londra, una borsa alla National Gallery of Art di Washington e un lavoro come editor per la Pennsylvania University Press tra il 1969 e il 1972. Come si è anticipato, al 1971 risale la mostra dedicata a Castiglione, uno dei due principali poli d'attrazione degli interessi della studiosa. Dal 1969 e fino al pensionamento, Ann lavorò nel dipartimento di disegni del Philadelphia Museum of Art, entrandovi come assistant curator e congedandovisi come Mainwaring curator.

---

[2] Tutte la documentazione citata si conserva in CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec., 1984 – Lenders [Registrar's Office] 2*.

[3] https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay?context=L&vid=01NGA_INST:IMAGE&search_scope=Image Collections&tab=ImageCollections&lang=en&docid=alma991744823804896 (ultima consultazione 24 gennaio 2024), *Philadelphia 1971* e *Cleveland-Fort Worth 1984-1985*.

[4] CMAA, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 N.E.H. W.M. Talbot's Office 2*, curriculum vitae datato gennaio 1984.

Durante la scrittura della tesi, Ann contattò diversi grandi studiosi del barocco italiano: non solo Anthony Blunt, che sarebbe stato, in seguito, suo relatore per la tesi di dottorato sul Grechetto, ma anche Francis Haskell (che aveva appena pubblicato *Patrons and Painters*) e Benedict Nicolson, editor del Burlington Magazine[5]. Contemporaneamente, Robert Enggass, il suo professore, scriveva a Raffaello Causa per avere delle buone foto dei quadri di Cavallino presenti nell'archivio fotografico della soprintendenza poiché una sua studentessa (certamente Ann) gli stava dedicando la sua tesi di laurea[6].

Risale agli anni immediatamente successivi alla discussione della tesi su Bernardo Cavallino il progetto di pubblicarla come una monografia. Nel giugno 1966, Rudolf Wittkower avallava l'idea di pubblicare il catalogo ragionato contenuto nella sua tesi, ma le consigliava, al contempo, di contrarre il saggio introduttivo, così da perdere un po' dell'aspetto da tesi[7]. Circa un anno dopo, nel maggio 1967, proponeva ad Ann di pubblicare il suo volume con un "young and enterprising publisher in Rome" – Ugo Bozzi – ma la proposta non ebbe seguito[8].

Nel settembre 1970, nuove e migliori fotografie erano sollecitate a vari direttori-soprintendenti (Causa a Napoli, Berti a Firenze)[9]; nell'aprile 1971, Giuseppe De Vito, collezionista e studioso, scriveva ad Ann, su consiglio di Robert Manning, loro comune amico dal quale aveva appreso che stava preparando una monografia su Bernardo Cavallino, e le chiedeva informazioni sul *Transito di San Giuseppe* in collezione Senigaglia[10]. Ai primi anni Settanta risalgono i contatti con un altro studioso che stava ultimando la sua tesi dottorale su di un pittore napoletano del primo Seicento (Battistello Caracciolo): Michael Stoughton[11]. Contemporaneamente la rete di conoscenze di Percy si ampliava e, nel 1976, Ann Tzeutschler Lurie sollecitava la sua opinione sulla datazione dell'*Adorazione dei pastori* che il Cleveland Museum of Art aveva acquistato alcuni anni prima e la invitava a venire a vedere la *Crocifissione di Sant'Andrea* di Caravaggio, recentissima acquisizione del CMA[12]. Alla fine del 1978, De Vito tornava a scriverle chiedendole della sua monografia su Cavallino, ma questa non era ancora stata pubblicata[13].

Infatti, proprio mentre l'amico Stoughton la stava indirizzando verso archivi parrocchiali e bancari a Napoli, il "progetto Cavallino" s'interrompeva per il sopravanzare della mostra su Giovanni Benedetto

[5] NGA, APA, *Cavallino correspondence 1966-1981*, lettere di Anthony Blunt ad Ann Percy del 23 ottobre 1963, di Benedict Nicolson del 24 ottobre 1963 e di Francis Haskell del 19 aprile 1965.

[6] Ivi, lettera di Robert Enggass a Raffaello Causa del 6 maggio 1963.

[7] Ivi, lettera di Rudolf Wittkower ad Ann Percy del 6 giugno 1966.

[8] Ivi, lettera di Rudolf Wittkower ad Ann Percy del 17 maggio 1967.

[9] Ivi, lettere di Ann Percy a Raffaello Causa del 25 settembre 1970 e a Luciano Berti del 2 settembre 1970.

[10] NGA, APA, *Cavallino correspondence*, lettera di Giuseppe De Vito ad Ann Percy del 7 aprile 1971.

[11] NGA, APA, *Cavallino correspondence 1963-1964*, lettere di Michael Stoughton ad Ann Percy del 7 e del 29 agosto 1970 e dell'8 febbraio 1971.

[12] NGA, APA, *Cavallino correspondence 1966-1981*, lettera di Ann Tzeutschler Lurie ad Ann Percy del 29 novembre 1976.

[13] Ivi, lettera di Giuseppe De Vito ad Ann Percy del 29 dicembre 1978.

Castiglione, tenutasi al Philadelphia Museum of Art nel 1971. Tra l'autunno 1978 e la primavera del 1979, il progetto della monografia su Cavallino tornava tra le questioni più urgenti e Stoughton, ora professore all'Università del Minnesota, si diceva disposto a collaborare all'impresa, pubblicando, quindi, un libro a quattro mani, ma solo dopo aver licenziato la sua monografia su Caracciolo[14]. Le ricerche sui giornali copia-polizze dell'Archivio Storico del Banco di Napoli proseguivano, ma non davano i risultati sperati (il deposito di 3 ducati e 3 tarì nel primo semestre del 1643 era il solo movimento sul conto di Cavallino riscontrabile per la sua intera carriera), ma l'entusiasmo continuava ad essere alto: si proponeva persino di chiamare "Cavallino" il nuovo gatto di Ann e la si aggiornava, con l'usuale curiosità dei forestieri, sul prodigio della liquefazione del sangue di San Gennaro[15].

Alla fine del 1981, prendeva forma l'idea di realizzare una mostra su Cavallino che si svolgesse a Napoli, Cleveland e Fort Worth.

2.2. La genesi

Talvolta, prefazioni e introduzioni ai cataloghi di mostra romanzano le vicende che hanno portato alla nascita delle esposizioni che accompagnano; il lettore va catturato, le questioni legate al budget hanno poco appeal e pure è d'obbligo qualche omissione sui cambi di rotta, le rinunce, le difficoltà, i prestiti negati e le tante diverse evenienze che l'organizzazione di una mostra, anche più della realizzazione di un libro, porta con sé. Viceversa, nella prefazione al catalogo inglese, Ann Tzeutschler Lurie, co-curatrice della mostra e curatrice dei dipinti del Cleveland Museum of Art, conferma sostanzialmente quanto attestano i primi scambi di comunicazioni tra il suo museo e la soprintendenza napoletana, coinvolgendo fin da subito il Kimbell Museum di Fort Worth, in Texas, e Ann Percy, in forze presso il Philadelphia Museum of Art[16].

Alla fine dell'estate del 1980, Raffaello Causa, allora anche direttore di Capodimonte, aveva scritto a Sherman Lee, direttore del CMA, rinnovando il suo desiderio di realizzare insieme "una grande 'personale' di Bernardo Cavallino"[17]. Causa proponeva una divisione dei compiti per sondare musei europei e americani che avrebbero potuto prestare opere di Cavallino e proponeva alcuni nomi per un "buon comitato tecnico di storici dell'arte": Vitale Bloch, scomparso da alcuni anni, avrebbe potuto presiederlo e si facevano anche i nomi di Jacques Thuillier, Giuliano Briganti, Mina Gregori, Carlo Volpe e Federico

[14] NGA, APA, *Cavallino correspondence 1963-1964*, lettere di Ann Percy a Michael Stoughton del 27 novembre e del 29 dicembre 1978.

[15] Ivi, lettere di Michael Stoughton ad Ann Percy del primo marzo e del 19 settembre 1979 e del 28 gennaio 1982. La notizia sul deposito bancario trova corrispondenza in PERCY 1984, p. 29 n. 3.

[16] TZEUTSCHLER LURIE 1984, p. xi.

[17] AMC, *Mostre estere*, 13bis, f.lo 23 bis, Cleveland – mostra "Bernardo Cavallino", lettera di Raffaello Causa a Sherman Lee del 27 settembre 1980.

Zeri[18]. La lettera si concludeva con la richiesta di far stilare un elenco di dipinti da richiedere e da confrontare con quello steso dai suoi collaboratori e assicurava che "per me sarebbe una grande gioia completare la mia carriera di direttore di museo con una mostra dedicata a quel squisito pittore che fu Bernardo Cavallino".

Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656 fu, quindi, una mostra che nacque, per così dire, già adulta e certamente armata di tutto punto. L'età adulta era dovuta al fatto di consistere, almeno in parte, nella trasformazione in mostra di un progetto di monografia a uno stadio già avanzato; la sua armatura era rappresentata dai lunghi, stratificati e appassionati studi sulla pittura del Seicento italiano e, in particolare, su Cavallino delle quattro figure che la idearono: Raffaello Causa, Ann Percy, Nicola Spinosa e Ann Tzeuschler Lurie.

Quest'ultima individuava in un incontro avvenuto a Berlino nel 1980 tra Causa e Lee, probabilmente precedente alla lettera sopracitata, l'idea di una grande mostra "as a pioneer tribute to one of the most original, appealing, and yet least-known painters of the early Neapolitan Seicento"[19]. Nel novembre 1980 – il terremoto che avrebbe rimandato di un anno il progetto di mostra su Cavallino sarebbe andato a cadere nel mezzo del loro scambio epistolare – Tzeuschler Lurie, che si era già servita del lavoro di tesi di Percy, le scriveva proponendole di partecipare alla mostra; Percy rispondeva con sollecitudine, ma facendo alcune precisazioni. Non solo non era riuscita ad aggiornare il materiale già raccolto nell'ultima decade, ma si era anche impegnata a lavorare insieme a Michael Stoughton alla pubblicazione di una monografia sul pittore; infine, non poteva dare certezze sul suo coinvolgimento nella mostra fino a che il suo museo, non direttamente interessatovi, non si fosse espresso in proposito[20]. Un accordo tra il Cleveland Museum of Art e il Philadelphia Museum of Art sarebbe stato trovato senza troppo sforzo: Percy sarebbe stata in congedo per i primi sei mesi del 1983 e il compenso previsto per lei dal CMA sarebbe stato versato al suo museo per far fronte alle spese derivanti dalla sua assenza. Prendendo parte all'impresa, Percy avrebbe portato a compimento una ricerca iniziata vent'anni prima e guardava speranzosa a quello che definiva "a return to my long-neglected persona of Italian Baroque specialist"[21].

Dopo il dialogo iniziato tra Causa e Lee, un secondo incontro avvenne tra Tzeutschler Lurie e Spinosa a Detroit all'inizio di novembre del 1981, in occasione del simposio conclusivo della mostra *The Golden Age of Naples*, appena chiusasi presso il Detroit Institute of Arts e di prossima riapertura presso l'Art

[18] Bloch possedeva la *Santa Caterina* di Cavallino lasciata in eredità al museo Boymans-van Beunigen di Rotterdam, poi esposta sia a Napoli che negli USA.

[19] TZEUTSCHLER LURIE 1984, p. xi.

[20] NGA, APA, *Photos from dealer, collection, + museum archives – Not publ. as Cavallino not in inventory*, lettera di Ann Tzeutschler Lurie ad Ann Percy del 14 novembre 1980 e lettera di risposta del 28 novembre 1980.

[21] Ivi, memorandum di Ann Percy ad Ann d'Harnoncourt, direttrice del Phildelphia Museum of Art, dell'8 novembre 1982.

Institute of Chicago[22]. In una lettera di ringraziamento agli organizzatori, Frederick Cummings e Patrice Marandel, Tzeutschler Lurie confessava proprio come avrebbe tratto ispirazione dalla loro mostra per quella che si apprestava a curare su Bernardo Cavallino e chiedeva un appuntamento per condividere consigli e suggerimenti dalla loro esperienza[23].

Un primo incontro operativo avvenne il 3 novembre 1981 e vi presero parte Sherman Lee, Ann Tzeuschler Lurie e Raffaello Causa[24]. Le istituzioni coinvolte sarebbero state certamente Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte e il Cleveland Museum of Art, probabilmente anche il Kimbell Art Museum di Fort Worth. La mostra sarebbe stata a Napoli da aprile a settembre 1984, a Cleveland da novembre a dicembre 1984 e a Fort Worth da febbraio a marzo 1985. Il medesimo progetto originario prevedeva una mostra negli Stati Uniti con 60 tra le migliori e meglio conservate opere di Cavallino e un gruppo di dipinti di pittori contemporanei a lui vicini, mentre Napoli avrebbe proposto una rassegna più completa e un catalogo ragionato. Sarebbe avvenuto esattamente il contrario: le mostre americane sarebbero state delle monografiche pure, ma avrebbero avuto un catalogo ragionato di tutti i dipinti del pittore, mentre a Napoli ai dipinti di Cavallino si sarebbero aggiunti anche quelli di pittori suoi contemporanei e il catalogo avrebbe riprodotto solo quanto effettivamente in mostra. Il catalogo inglese avrebbe trattato le opere presenti negli show americani, ma prefazione e saggi sarebbero stati gli stessi nei due cataloghi, da affidare al medesimo editore italiano (Centro Di o Electa); come si è detto, il catalogo americano sarebbe stato più completo di quello italiano e gli editori sarebbero stati diversi. Nei due cataloghi, un saggio sarebbe stato dedicato alla situazione politica, economica e artistica napoletana del tempo (a firma di Giuseppe Galasso, già autore di un saggio analogo nel catalogo della mostra di Londra e Washington), la cronologia e il regesto documentario (due sezioni che, a causa della scarsità di documenti o date certe su Cavallino, si sarebbero poi rivelate quasi inesistenti) sarebbero stati frutto di collaborazione, la bibliografia andava compilata negli USA, mentre le schede, firmate con le iniziali degli autori e per ciascuna opera, avrebbero sempre dovuto prendere in considerazione l'iconografia del dipinto, un aspetto su cui era spesso necessario soffermarsi, secondo Causa, quando si parlava del pittore. Si proponevano, poi, membri per il comitato scientifico, per quello organizzativo e quello onorario, una questione che i musei americani mostravano di avere assai meno a cuore di quelli italiani. I costi dei prestiti sarebbero stati ripartiti tra Napoli e i musei americani in parti uguali. Questi ultimi avrebbero pagato assicurazione e trasporto dal momento in cui i dipinti avrebbero lasciato la sede napoletana della

[22] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec., 1984 – Lenders [Registrar's Office] 2*, memorandum di Daniel Thomas a Delbert Gutridge del 29 ottobre 1981 e *Detroit-Chicago 1981-1982*.

[23] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec., 1984 – Lenders [Registrar's Office] 2*, lettera di Ann Tzeutschler Lurie a Frederick Cummings e a J. Patrice Marandel del 10 novembre 1981.

[24] Ivi, memorandum dello stesso giorno; lo stesso documento si conserva in copia anche in NGA, APA, *Photos from dealer, collection, + museum archives – Not publ. as Cavallino not in inventory.*

mostra, ma la responsabilità sugli stessi sarebbe rimasta appannaggio della soprintendenza napoletana fino al varco della dogana dell'aeroporto internazionale di Roma. I prestiti sarebbero stati gestiti equamente tra Napoli e gli USA: la prima si sarebbe occupata dell'invio di lettere informali, in italiano, ai musei europei per conoscerne le intenzioni e lo stesso avrebbero fatto i musei americani con i loro omologhi del nord America, scrivendo in inglese. Sia queste lettere preliminari che le richieste formali di prestito a seguire sarebbero state firmate dai direttori Causa e Lee.

Solo nell'ottobre 1983 veniva firmato un contratto tra i tre direttori dei musei coinvolti e la tappa napoletana veniva spostata in coda rispetto a Cleveland e Fort Worth[25]. Le spese d'imballaggio e trasporto in uscita sarebbero andate a ricadere equamente tra Cleveland e Fort Worth, Napoli si sarebbe sobbarcata solo quelle di imballaggio e trasporto al rientro. Anche le spese assicurative sarebbero state affrontate interamente da Cleveland e Fort Worth, Napoli avrebbe coperto le opere chieste solo in questa sede, ma la responsabilità sulle stesse sarebbe ricaduta di volta in volta sul singolo museo ospitante, secondo una prassi invalsa ancora oggi. Le spese per il catalogo inglese sarebbero state condivise dai musei americani, quelle per il catalogo italiano spettavano interamente alla soprintendenza napoletana.

Nell'estate del 1982 doveva essersi andato definendo il titolo della mostra. Sherman Lee pensava a un titolo che riproducesse il formato (e, verosimilmente, il successo) di *El Greco of Toledo*, tenutasi alla National Gallery of Art tra luglio e settembre 1982 e con un numero vertiginoso di visitatori, avanzando, quindi, *Bernardo Cavallino di Napoli*, poi diventato *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*[26]. Nicola Spinosa aveva proposto la formula *Bernardo Cavallino and His Time* – riproducendo il formato della versione su Caravaggio prevista a Napoli nel 1985: *Caravaggio e il suo tempo* –, ma si obiettava che il titolo funzionasse meglio in italiano che in inglese. Il titolo della mostra italiana sarebbe stato, infine, semplicemente: *Bernardo Cavallino*, con l'indicazione degli estremi cronologici tra parentesi nel colophon, ma non sul frontespizio del catalogo.

Nell'aprile 1984, in seguito alla morte improvvisa di Raffaello Causa, si rendeva necessaria una nuova riunione operativa presso gli uffici della soprintendenza napoletana che ridefinisse le responsabilità assicurative, gli oneri di spesa e alcune altre questioni legate alla mostra[27]. Rispetto a quanto previsto nel contratto del 1983, le spese non sarebbero più state ripartite tra i quadri che arrivavano e i quadri che partivano, ma in base a un nuovo criterio: le spese di assicurazione di quelli italiani sarebbero state onorate da Napoli, quelle degli stranieri dai musei americani; le spese di imballaggio alla fine della mostra

[25] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 W.M. Talbot's Office 1*, contratto del 6 ottobre 1983 sottoscritto da Raffaello Causa, Sherman Lee ed Edmund Pillsbury.

[26] AMC, *Mostre estere*, 13bis, f.lo 23 bis, Cleveland – mostra "Bernardo Cavallino", lettera di Ann Tzeutschler Lurie a Raffaello Causa del 22 luglio 1982.

[27] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 2 Nov.-Dec. 1984 W.M. Talbot's Office 1*, memorandum della riunione del 24 aprile 1984.

napoletana di tutti i dipinti da Napoli, quelle legate al loro trasporto nelle rispettive sedi dai musei americani. Per i trasporti internazionali sarebbe stata impiegata la ditta Bruno Tartaglia con sede a Roma[28].

Nell'ottobre 1984 veniva sventato il pericolo prospettato in apertura di questo capitolo: l'eventualità, cioè, che non fosse prestata l'unica opera di Cavallino firmata e datata. Eppure, la situazione era anche più seria di così. Infatti, il comitato di settore, organo consultivo del Ministero per i beni culturali e ambientali, si era espresso contro il prestito di sette dei quindici quadri di Cavallino conservati a Capodimonte, ritenendola una sottrazione troppo rilevante rispetto al numero complessivo degli stessi. L'anonimo autore del promemoria – certamente Causa o Spinosa – faceva notare come un simile rifiuto avrebbe rappresentato un danno inimmaginabile, inferto alla mostra da uno dei suoi stessi organizzatori. Rivolgendosi, quindi, a Guglielmo Triches, direttore generale Antichità e Belle Arti, gli si spiegò meglio la natura della collaborazione tra musei e la necessità che il comitato si esprimesse positivamente su di un prestito da cui dipendeva la riuscita della mostra nelle sue tre sedi[29].

Nel settembre 1984, il CMA si dotava di un proprio comitato d'onore, così come stava facendo la soprintendenza napoletana. Prendendo a modello i quattro diversi comitati realizzati in occasione della mostra di Londra e Washington, Cleveland costituiva un proprio *committee* formato da 28 membri, equamente distribuiti tra italiani e americani; l'omologo comitato napoletano ne contava 56 e includeva anche i direttori dei principali istituti di cultura presenti in città[30]. Il comitato scientifico della mostra napoletana (cui i musei americani rinunciarono) era costituito da Raffaello Causa, Giuseppe Galasso, Ann Percy e Ann Tzeuschler Lurie; quello tecnico organizzativo dai tre direttori dei musei coinvolti: Evan H. Turner, Edmund P. Pillsbury e Nicola Spinosa.

Quando la mostra inaugurò a Cleveland, il 14 novembre 1984, i quadri in catalogo erano 85, circa la metà di quelli presenti in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, e una trentina di questi, sebbene avessero una propria scheda in catalogo, non erano, invece, presenti in mostra[31]. I 34 dipinti italiani – prestati o solo schedati che fossero – costituivano un nucleo corposo; sedici provenivano da Napoli (cinque appartenevano a collezioni private napoletane ed erano espressamente citate la De Vito, la Falanga e la Novelli). I quadri di collezioni o musei europei erano, invece, 35 (9 di collezioni private o di mercanti), quelli statunitensi quattordici. Infine, una *Vergine annunciata* proveniva dalla National Gallery of Victoria di Melbourne, Australia, e una *Visione di San Domenico* dalla National Gallery di Ottawa,

[28] Si vedano le ricevute, ivi.

[29] AMC, *Mostre Napoli*, 13, fasc. 286, promemoria per il dr. Triches sulla mostra "Bernardo Cavallino" del 18 ottobre 1985; la data è certamente frutto di un lapsus e va letta "1984". Nell'ottobre 1985 tutte le mostre cavalliniane si erano, infatti, concluse.

[30] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 Interoffice Memos P.I.*, proposta del 7 settembre 1984. Nessuno dei comitati istituiti dal CMA è riportato nelle prime pagine del catalogo americano; i loro componenti potrebbero esser stati dichiarati solo nei pannelli all'inizio della mostra.

[31] Le caratteristiche della mostra e del catalogo napoletani saranno discusse nei prossimi paragrafi.

Canada. Non ricevettero nemmeno risposta le richieste di prestito inviate in Cecoslovacchia e in URSS a causa della Cortina di ferro che divideva in due l'Europa[32]. Quasi tutti i quadri presenti a Cleveland lo erano anche a Fort Worth con l'eccezione dell'*Immacolata Concezione* del Musée des Beaux-Arts di Caen e di *Lot e le figlie* del Louvre, presenti solo a Fort Worth e Napoli, e del *David davanti a Saul* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, presente, invece, solo a Cleveland[33]. I diciassette quadri di Cavallino in mostra a Londra e Washington erano quasi tutti confermati nella mostra di Cleveland e Fort Worth, faceva eccezione il solo *San Giovanni Evangelista* già Colnaghi che non figurava nemmeno tra le opere problematiche[34].

2.3. Il catalogo: un artista "precursore"

A ridosso del Natale 1983, Raffaello Causa scriveva ad Ann Tzeutschler Lurie affrontando con piglio volitivo, oltre a diverse questioni legate ai prestiti, anche quella del catalogo[35]. Affinché la versione italiana e quella inglese corrispondessero, Causa proponeva che una delle due Ann si trasferisse a Napoli per una decina di giorni così da seguire da vicino il progetto. Il 31 gennaio dell'anno successivo, era Ann Percy a rispondere al soprintendente proponendogli di venire a Napoli a fine marzo[36]. Percy giunse a Roma il 13 aprile del 1984 e a Napoli alcuni giorni dopo; subito dopo Pasqua l'avrebbero raggiunta Evan Turner, direttore del CMA, sua moglie e Sophie Consagra, direttrice dell'American Academy di Roma[37]. Gran parte degli incontri e delle attività di quei giorni, però, dovette essere rivista perché Raffaello Causa si spegneva nella sua casa nella certosa di San Martino il 16 aprile del 1984[38].

L'introduzione del catalogo inglese riconosceva l'importante ruolo svolto dalla mostra di Londra, Washington, Parigi e Torino nel far riscoprire la pittura napoletana del Seicento e, soprattutto, la sorpresa che per molti aveva rappresentato la prima conoscenza con Bernardo Cavallino, definito "[a] mysterious

[32] CMAA, box 64, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – Lenders [Registrar's Office] 1*, memorandum di Dixie Thomas a Delbert Gutridge del 10 maggio 1984.

[33] I prestiti francesi furono negati al CMA dopo essere già stati approvati dai direttori dei musei a causa di una lite tra il CMA e la Francia dovuta all'esportazione di un quadro di Poussin, cfr. CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov-Dec, 1984 – Invoices and Cost Lists [Registrar's Office]*, lettera di Françoise Debaisieux a Delbert Gutridge del 6 settembre 1984 e H. Cullinan, *Forgotten painter now object of awe*, "Plain Dealer" 14 novembre 1984, p. D4.

[34] N. Spinosa in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, p. 136. Con una lettera dell'8 agosto (1981?), Clovis Withfield aveva chiesto ad Ann Percy aiuto nell'individuazione di altre opere di Cavallino conservate negli USA e di cui non era a conoscenza in vista della mostra di Londra, cfr. NGA, APA, *Cavallino, correspondence 1981 ->*.

[35] NGAA, APA, *Cavallino correspondence 1963-64*, lettera di Raffaello Causa ad Ann Tzeutschler Lurie del 21 dicembre 1983.

[36] Ivi, lettera di Ann Percy a Raffaello Causa del 31 gennaio 1984.

[37] Ivi, lettera di Ann Percy a Raffaello Causa del 29 marzo 1984.

[38] Solo pochi giorni dopo la notizia si era già diffusa e John Pope-Hennessy commentava con Federico Zeri il tragico accadimento scrivendo di lui: "He was a person of great vision and distinction – the sort of person indeed that the Italian Soprintendenti used at one time to be", cfr. MATTEDI 2022, p. 300.

figure"[39]. Si sottolineavano, al contempo, la sua anomala, grande originalità e la sua poca influenza sui contemporanei. Si evidenziava, infine, la solida base di ricerca che la tesi inedita di Ann Percy aveva fornito alla mostra[40]. L'attestazione dello sforzo profuso da Raffaello Causa e, di conseguenza, la dedica della mostra alla sua memoria apparvero doverosi.

La prefazione di Ann Tzeutschler Lurie (cui si è già fatto riferimento nel paragrafo precedente) fungeva essenzialmente come *tabula gratulatoria* e menzionava i quadri che, per vari motivi, non figuravano in mostra[41]. A seguire trovavano spazio solo tre saggi di Ann Percy, Nicola Spinosa e Giuseppe Galasso. I restanti due terzi del testo erano occupati da un catalogo delle opere (tripartito in *Early Works*, *Mature Works* e *Late Works*), un inventario di opere esistenti o disperse, ma non presenti in mostra, una bibliografia, un indice dei temi e i crediti fotografici.

Il saggio di Percy, una *Introduction* nel catalogo inglese, diventava *Bernardo Cavallino: la fortuna critica* in quello italiano e, venendo posposto a quelli di Galasso e Spinosa, andava ad occupare la terza posizione[42]. In realtà, nessuno dei due titoli corrispondeva precisamente all'ambizione, alla completezza e all'ampiezza di prospettiva che questo saggio restituiva. Infatti, il corposo contributo, frutto di una lunga lavorazione e di una anche più lunga "decantazione", copriva l'intera produzione del pittore e dichiarava in apertura tutte le difficoltà di confrontarsi con Cavallino[43]. L'assenza di dati biografici (eccettuati data di nascita e presunta data di morte), solo otto quadri firmati o monogrammati (un decimo della sua produzione) e unicamente due pagamenti per due commissioni non identificabili erano solo parte del problema. L'assenza di un biografo affidabile, una produzione costituita quasi esclusivamente da quadri da stanza del medesimo formato che ne permetteva l'esportazione anche all'estero e un diffuso "pancavallinismo" di fine Ottocento – che attribuiva indebitamente a lui opere chiesastiche ricondotte ad altri pittori o persesi nel frattempo – facevano il resto[44]. La biografia fornita da Bernardo De Dominici non dirimeva la questione del primo maestro di Cavallino i cui primi quadri erano equidistanti da Massimo Stanzione, Jusepe de Ribera e dal cosiddetto Maestro dell'Annuncio ai pastori; quella revisionata da Onofrio Giannone non vi aggiungeva niente di significativo e lo stesso valeva per l'abate Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia inferiore*[45].

[39] TURNER-PILLSBURY-SPINOSA 1984, p. vii. Vi si alludeva anche alla mostra dedicata a Jusepe de Ribera dal Kimbell Art Museum di Fort Worth dello stesso anno, una mostra non inclusa nella presente trattazione a causa dell'indisponibilità del museo a far consultare il proprio archivio.

[40] Ivi, p. viii.

[41] TZEUTSCHLER LURIE 1984.

[42] *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, pp. 1-33 e *NAPOLI 1985*, pp. 49-82.

[43] PERCY 1984, p. 1.

[44] Sulla fortunata riscoperta, tutta novecentesca di Cavallino, si veda *infra*.

[45] PERCY 1984, pp. 3-5. Per un'antologia di giudizi critici su Cavallino da De Dominici ai giorni nostri, si veda LANZILLI 2013.

Se nel primo studio monografico di Aldo De Rinaldis del 1909 si riconoscevano diciassette quadri del pittore, solo su nove di questi c'era ancora ampio consenso; nella monografia del 1921 dello stesso autore il numero saliva a 51, ma solo venti di questi avevano resistito al banco di prova del tempo. Nel terzo quarto del secolo andavano aggiungendosi altri quadri monogrammati (l'*Adorazione dei Pastori* entrata nel Cleveland Museum of Art nel 1969) o firmati (il *San Pietro* e il *San Paolo* esposti nella mostra di Washington e Londra). Dopo il primo interessamento di De Rinaldis lo seguirono Roberto Longhi, che legava Cavallino a Battistello e ad Artemisia, e Raffaello Causa, che propose un'efficace sintesi nel 1972. Ancora Ferdinando Bologna, Oreste Ferrari e Nicola Spinosa s'interessarono a lui e ne proposero una rilettura.

L'evoluzione stilistica di Cavallino profilata da Percy teneva dentro non solo gli stimoli endogeni alla cultura visiva locale (Stanzione, Falcone e Ribera), ma ammetteva anche influenze derivanti dalle stampe olandesi e francesi, alla base del neo-manierismo del pittore[46]. Potendo contare su di un solo dipinto con data e firma certe (la *Santa Cecilia* di Palazzo Vecchio a Firenze, ora a Capodimonte), tutta la produzione di Cavallino si costruiva attorno a questo unico perno. Nella stessa decade, gli anni Quaranta del Seicento, dovevano andare a cadere anche le altre opere di maggiore scala di Cavallino: l'*Ercole e Onfale* di collezione privata svizzera (oggi al National Museum of Western Art di Tokyo), il *Trionfo di Galatea* della collezione Feigen di New York (oggi alla National Gallery di Washington) e l'*Adorazione dei pastori* di Cleveland[47].

Un interessante caso studio proposto per la prima volta nella mostra di Cleveland era il *Lot e le figlie* acquistato solo l'anno prima dal museo di Toledo in Ohio e, fino a quel momento, mai presentato in mostra. Una delle questioni più urgenti era rappresentata dalla possibilità di riflettere sul rapporto tra Cavallino ed eventuali collaboratori; sul quadro i pareri non erano concordi e, richiesto espressamente in mostra da Spinosa, finì per essere l'unica opera schedata dal neo-soprintendente, non più in grado di occuparsi di un terzo delle opere, così come originariamente previsto[48].

L'immagine di Cavallino come disegnatore non si era poi evoluta rispetto a quanto profilato dal compianto Walter Vitzhum negli anni Sessanta, mentre Causa aveva legato diverse caratteristiche dello stile di Cavallino alle produzioni teatrale e letteraria a lui contemporanee[49]. Sembrava verosimile che tra i committenti di Cavallino vi fosse anche l'onnivoro mercante fiammingo Gaspar Roomer e che, forse anche attraverso di lui, i dipinti di Cavallino lasciassero Napoli a date piuttosto alte, non sempre sotto il suo nome[50]. Un altro aspetto su cui si accendeva un riflettore per la prima volta era, poi, il fatto che

[46] PERCY 1984, pp. 10-14. Su questo tema è tornato, in seguito, anche SPINOSA 2013, pp. 86-90.

[47] PERCY 1984, p. 15.

[48] N. Spinosa in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, pp. 107-109 e SPINOSA 2013, p. 403, A3.

[49] PERCY 1984, pp. 19-20. Su questo tema, si veda ROMALLI 2013.

[50] De Dominici faceva espresso riferimento a Giuseppe di Felice, un intermediario responsabile dell'arrivo delle opere di Cavallino in Inghilterra e anche la registrazione in inventari primo-settecenteschi della collezione Harrach di dipinti di Cavallino deporrebbe a favore di una simile ricostruzione, cfr. ivi, pp. 21-23.

Cavallino producesse quadri *en pendant*, in serie di tre o quattro elementi costruendo dei nuclei tematici, spesso ricostruibili solo quando uno o più dei dipinti riemergevano, ma attestanti, in ogni caso, una clientela sofisticata. Infine, il denso saggio si chiudeva con riferimenti al recente e provvidenziale "scorporo" della produzione di Antonio de Bellis da quella di Cavallino, operazione di cui era stato responsabile Giuseppe De Vito, e si proponevano alcune piste da seguire per ricostruirne un'eventuale bottega e i rapporti con gli imitatori[51].

Nel lucidissimo saggio di Percy, allorquando la studiosa si concentrava sulla riscoperta primo-novecentesca di Bernardo Cavallino, saltano all'occhio del lettore più avvezzo a questi temi alcune assenze[52]. Faccio riferimento a due occasioni espositive: la *Mostra della pittura italiana del Sei e del Settecento* (Firenze, 1922) e la *Mostra dei tre secoli* (Napoli, 1938), due eventi che sia le schede di catalogo sia il suo archivio personale dimostravano essere ampiamente noti a Percy. Se nella *Esposizione Nazionale di Belle Arti* del 1877, notava Percy, Cavallino era rappresentato da sei dipinti e un disegno, tutti in collezioni private e solo uno ancora identificabile[53], le altre due mostre non citate avrebbero visto un'evidente crescita dell'interesse nei confronti del pittore e del suo ruolo all'interno dello scenario artistico napoletano. Ne erano segnali evidenti le piccole "monografiche" che gli erano dedicate nella mostra fiorentina e in quella napoletana, dove occupavano, rispettivamente, una e più di due sale[54]. Nella mostra del 1922 i quadri di Cavallino erano 18; cinque di questi erano anche nella mostra del 1938, dove il numero complessivo di dipinti dell'artista saliva a 28[55]. Nella relazione di Ugo Ojetti, presidente della commissione esecutiva della mostra del 1922, c'era già un'idea di Bernardo Cavallino che sarebbe stata traghettata nella mostra del 1938:

> A Napoli vedevamo nel malinconico intimo femmineo Bernardo Cavallino […], nella grazia musicale dei suoi racconti in sordina, nella carezza della sua pennellata lieve come una piuma, nel languore dei suoi azzurri che si sfanno in grigi di perla, nei suoi bruni infuocati che si spengono nel pallore dei lunghi volti pensosi, il germe, le maniere, le grazie di tutto il '700 napoletano, pur tanto meno fine e tanto meno sincero di lui, su fino al Bonito, al Diana, al De Mura[56]

[51] DE VITO 1982.

[52] PERCY 1984, pp. 5-6.

[53] *NAPOLI 1877*, pp. 133 e 169.

[54] *FIRENZE 1922*, pp. 61-62 e *NAPOLI 1938*, pp. 318-321 (sale IV e V, ma due suoi quadri erano nella VI e uno nell'VIII). Per gli scoperti legami tra le due mostre, si veda CAUSA 2013, pp. 14 e 18.

[55] Erano in entrambe le mostre: il bozzetto della *Santa Cecilia* della Pinacoteca Nazionale di Napoli, *San Pietro e il centurione* della Galleria Corsini di Roma, l'*Ester e Assuero* della Real Galleria degli Uffizi, la *Liberazione di San Pietro* dei Girolamini (rubato), *Cristo e l'adultera* già in collezione Romano a Firenze e la *Morte di San Giuseppe* dell'avv. Senigaglia, Napoli. Potrebbero forse identificarsi anche la *Giuditta* (1922) di cui non si specificava la proprietà con quella che nel 1938 era di proprietà dell'ing. Cenzato, Napoli e il *San Giorgio* dell'avv. Gualtieri, Napoli (1922, in realtà opera di Francesco Guarino, oggi alle Gallerie d'Italia di Napoli) con quello della baronessa Maria de Biase, Napoli, nel 1938.

[56] OJETTI 1922, p. n.n. citato in CAUSA 2013, p. 12.

Bernardo Cavallino come pittore grazioso, "il più lirico dei napoletani per unanime consenso"[57] e le cui figure preconizzavano quelle di un'intera generazione di interpreti del Settecento affondava negli studi di De Rinaldis e Sestieri (i due autori citati espressamente nell'agile catalogo fiorentino) ed era già tutto qui[58]. Un lirismo pari almeno a quello di Cavallino trovava conferma nel medaglione scritto sedici anni dopo da Sergio Ortolani: "Bernardo Cavallino […] fu di quegli esseri che si trasfondono interi e quasi estinguono se stessi nell'opera, questa nel loro intenso, breve miraggio di bellezza: luminosa stella cadente nel cielo della pittura non solo partenopea, ma italiana, europea del suo secolo"[59]. Dopo aver evocato gli studi di de Rinaldis, Longhi e Sestieri, la luce radente caravaggesca dedotta da Battistello e il debito nei confronti di Artemisia e Stanzione, ecco

> "il gusto aristocratico, alla Watteau, per una eletta mondanità per cui l'eleganza del costume sia grazia di sentimento e civile finezza; gusto intenerito per le svelte, flessuose "signorine" napoletane del suo tempo e per le loro fogge lussuose, fresche di seriche gale o pingui di velluti che la luce coglie furtiva come fiori della notte: ecco i motivi ch'egli varia con spontanea e sempre nuova ricchezza di rabeschi e intrecci luministici, di ritmi e cadenze raffinati, ma non preziosi, nel puro sentimento che glieli detta"[60].

Nelle pagine seguenti, si rincorrono espressioni come "gelido fulgore", "getto veemente di luce", "puro istinto lirico", "puri accenti lirici" e tornano quelle che lo vogliono anticipatore del Sette e, addirittura, dell'Ottocento: la *Giuditta*, allora nella Pinacoteca napoletana e oggi a Capodimonte, era assimilata a un "balletto neoclassico", mentre quella del museo di Stoccolma era un "romantico 'pezzo alla Ottocento'"[61].

Nel catalogo della mostra di Cleveland, *Painting in Naples during Bernardo Cavallino's Lifetime*, il saggio di Nicola Spinosa, trattava delle circostanze che avevano portato alla transizione della pittura napoletana dal naturalismo al barocco e ambiva a coprire la produzione dei principali pittori attivi a Napoli durante la vita di Cavallino, sottolineando, di volta in volta, gli scambi avuti con lui[62]. Battistello, Ribera, il Maestro dell'Annuncio ai Pastori, Stanzione, Artemisia erano tutti presentati come i diversi elementi costituenti l'humus in cui si trovò a operare Cavallino. La sua maturità coincideva cronologicamente con una ventata di neovenetismo portato a Napoli dai quadri di Poussin e di Andrea de Leone e con un nuovo influsso derivante da quadri di Van Dyck in collezioni cittadine. Si proponevano le "figure terzine" di Spinelli, De Bellis e Bassante come analoghe ai quadri da stanza di Cavallino, mentre si presentavano di seguito le opere di Castiglione, de Leone e di altri pittori medi e minori presenti in mostra solo a Napoli:

[57] CAUSA 2013, p. 149.

[58] *FIRENZE 1922*, p. 61.

[59] ORTOLANI 1938, p. 61.

[60] Ivi, p. 62.

[61] Ivi, pp. 64-66.

[62] SPINOSA 1984, p. 33.

Micco Spadaro, Schönfeld e Carlo Coppola. Il saggio nella versione inglese, privo di note e con poche sparute indicazioni bibliografiche nel testo, risultava un po' più asciutto rispetto a quello italiano, rinunciando non solo a una certa varietà lessicale, ma anche alla ricchezza di esempi portati all'attenzione del lettore da Spinosa, forse perché ritenuti sovrabbondanti per un lettore anglofono.

Il saggio di Giuseppe Galasso, infine, era eminentemente storico e riproduceva, grosso modo, quello proposto nella mostra di Londra e Washington. *A Capital and Its Kingdom* sottolineava il ruolo accentratore svolto da Napoli nel Seicento con una popolazione seconda solo a Parigi in Europa e con un tasso di crescita demografica impareggiabile. Fino alla peste del 1656 (la stessa di cui fu vittima, con ogni probabilità, anche Cavallino), la città era congestionata, i palazzi crescevano in altezza e si progettavano ampliamenti delle mura cittadine. Diverse caratteristiche della città stabilizzatesi nel Seicento non sarebbero venute meno neppure con l'Italia unita[63].

Le schede, che, originariamente, avrebbero dovuto essere distribuite in parti uguali tra Ann Percy, Ann Tzeutschler Lurie e Nicola Spinosa, furono poi redatte quasi esclusivamente dalle prime due. Tutte le schede sono caratterizzate da un impiego calibrato delle informazioni, prendono sempre in considerazione l'iconografia del dipinto (come aveva invitato a fare Causa), lo inseriscono nella produzione del pittore e ne evidenziano i legami con quella dei suoi contemporanei, anche per chiarirne la cronologia. Oltre a una dettagliata bibliografia, ciascuna scheda presentava anche una sezione con le mostre in cui il dipinto era stato e, soprattutto, la provenienza, secondo un modello già sperimentato nel catalogo della mostra di Londra e Washington.

Tra quanto di più interessante si rilevava nelle schede c'è senz'altro la proposta di Percy di riconoscere autoritratti di Cavallino in alcune figure che incrociano lo sguardo dell'osservatore in diversi suoi quadri e che permettono di ricostruirne, almeno in parte, l'evoluzione stilistica[64].

Il catalogo, sia nella versione inglese, pubblicata dall'Indiana University Press insieme al CMA e al Kimbell, sia in quella italiana, pubblicata da Electa Napoli, era snello e maneggevole e presentava una veste grafica sobriamente elegante (figg. 44-45). Cleveland decise di mettere in copertina il quadro di Cavallino delle proprie collezioni, mentre più originale fu la scelta napoletana di proporre un dettaglio del *Ritrovamento di Mosè* di Braunschweig, la quintessenza di alcuni dei tratti più caratteristici della pittura cavalliniana.

Le recensioni alla mostra su riviste scientifiche concordavano sulla qualità della rassegna e, in particolare, del catalogo, definendolo, a ragione, un *catalogue raisonnée* poiché comprendente schede per tutti i

[63] GALASSO 1984.

[64] A. Percy in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, pp. 56-57, anche per gli altri dipinti in cui si rinvengono questi autoritratti. Il pittore svolgeva così un ruolo analogo a quello del festaiuolo quattrocentesco, come aveva recentemente proposto BAXANDALL 1972, pp. 71-74 in quello che sarebbe poi diventato un "classico" della storia dell'arte. Sugli autoritratti di Cavallino, si veda anche SPINOSA 2013, p. 380 n. 111, con bibliografia precedente.

più di ottanta quadri ascrivibili a Cavallino, di cui solo la metà circa era presentata nei musei americani[65]. In apertura alla sua recensione, Enggass – ex maestro di Ann Percy (ma non per questo meno indulgente sulle criticità della mostra, come si dirà in seguito) – riservava toni entusiastici al catalogo: "this is not an ordinary catalogue. Instead, it is really a monograph intended to cover the whole of the artist's work, and also to serve as an exhibition guide"[66]. Charles Dempsey, dal canto suo, concordava sul fatto che quanto scritto da Percy e Lurie era diventato il catalogo di una mostra, pur rappresentando, in realtà, molto più di questo. Il suo apprezzamento era anche più manifesto nella chiosa del suo articolo che recitava: "The book is a model of co-operation and impeccable professionalism and will long remain the standard monograph on this exquisite painter"[67].

2.4. La mostra a Cleveland

Nei moduli di richiesta di sovvenzioni statali, sia un National Endowment for Humanities sia un National Endowment for Arts, il Cleveland Museum of Art insisteva sempre su due aspetti propri di Cavallino: la sua originalità e la sua vicinanza a una sensibilità contemporanea, rese entrambe già manifeste ai visitatori di *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*[68]. Nella valutazione allegata alla bocciatura della prima richiesta di fondi si metteva in dubbio il reale proposito divulgativo di una mostra che, a giudicare dal prototipo di scheda di catalogo proposta, sembrava troppo "scientifica" e per addetti ai lavori; si riteneva pure non strettamente necessaria una mostra che si focalizzasse su di un solo pittore napoletano del Seicento dopo che già due esposizioni recenti (certamente *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* e *The Golden Age of Naples*) avevano proposto due ampie indagini sulle arti a Napoli tra Sei e Settecento[69]. Viceversa, i giudizi sugli studiosi coinvolti e sul valore scientifico del simposio da organizzare erano molto positivi. Sebbene i fondi erogati fossero ridimensionati dal National Endowment for the Arts, una sovvenzione di 65.000 dollari fu comunque garantita ai musei americani e un dettagliato report conclusivo dai toni più che soddisfatti fu inviato all'agenzia federale alla chiusura delle due mostre americane[70]. Al fine di contenere le spese, Causa e Spinosa proposero di impiegare i vettori dell'Alitalia per trasportare a prezzi modici i quadri che sarebbero stati in mostra, come già era avvenuto per la mostra di Londra e Washington, ma è verosimile che il progetto non abbia avuto seguito, siccome il

65 STOUGHTON 1985, p. 194.

66 ENGGASS 1986, p. 168.

67 C. DEMPSEY, *A voluptuous lyricist*, "Times Literary Supplement" 7 marzo 1986, p. 245.

68 CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov-Dec 1984 – N.E.H. W.M. Talbot's Office* e ivi, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov-Dec 1984 – N.E.A. Grant W.M. Talbot's Office.*

69 Ivi, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – N.E.H. W.M. Talbot's Office.*

70 Ivi, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – N.E.A. Grant W.M. Talbot's Office*, narrative report. Nelle prime pagine del catalogo si fa anche riferimento a una indennità garantita dal Federal Council on the Arts and Humanities, cfr. *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, p. n.n.

ruolo della compagnia aerea non è riconosciuto né nel catalogo inglese né in quello italiano, come sarebbe avvenuto, invece, in *The Age of Caravaggio*[71].

Nonostante lo spazio profuso nel catalogo americano al fine di segnalare sempre quanto esposto in tutte le sedi della mostra, quanto solo in alcune e quanto semplicemente riprodotto in catalogo, è verosimile ci siano state modifiche dell'ultimo minuto. A Cleveland il percorso espositivo della mostra si snodava nella Lower Special Exhibition Gallery, un grande spazio dedicato e aperto nel 1971, e si sviluppava ad anello: già all'ingresso il visitatore poteva, infatti, intravedere il *Muzio Scevola davanti al re Porsenna*, tra le ultime opere in mostra (fig. 46). L'allestimento era essenziale, come attestano le foto d'archivio, e, attraverso alcune esili pareti, erano stati costruiti cinque ambienti (più che vere e proprie sale) semiaperti e comunicanti; i tre più grandi trovavano corrispondenza con le fasi della produzione di Cavallino individuate in catalogo: le opere giovanili, quelle della maturità e quelle tarde.

La brochure consegnata al visitatore per orientarsi all'interno del percorso non è di grande aiuto per ricostruire la disposizione delle opere e sono, piuttosto, le foto d'archivio ad attestare una narrazione che seguiva un ordine sostanzialmente cronologico. Nell'atrio, il visitatore era accolto dall'*Adorazione dei pastori* dell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, scoperta allora recente di Giuseppe De Vito, e dalla *Fuga in Egitto* del Wadsworth Atheneum di Hartford, vicina, come la precedente, ai modi di Stanzione (fig. 47)[72]. Nella prima sala, entrando a sinistra, vi erano due quadri più ribereschi, anch'essi della primissima produzione, forse chiesastica, di Cavallino: la *Comunione degli Apostoli* di collezione privata milanese e il *Martirio di San Bartolomeo* di Capodimonte (figg. 48 e 51). A seguire, sulla parete attigua, si presentavano alcuni dipinti da stanza dalle dimensioni simili e nelle cui didascalie si sottolineavano gli effetti teatrali (il *Banchetto di Assalonne* delle collezioni Harrach, l'*Ester e Assuero* dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, il *Ritrovamento di Mosè* della collezione del Banco di Napoli da Capodimonte e un secondo *Ester e Assuero* di collezione privata svizzera), mentre sulla paretina obliqua opposta era l'*Incontro di David con Abigail* del Castello Sforzesco di Milano (figg. 47 e 49). Su questo stesso lato, tra primo e secondo ambiente, si trovavano, invece, alcune figure singole di Apostoli di formato ottagonale e ovale: *San Pietro* e *San Paolo* delle Trafalgar Galleries, Londra (già a Londra e Washington) e il *San Simone* di I. and G. Fine Arts International, Londra, franchi omaggi a Ribera più nel formato che nello stile (fig. 50). Contro la quinta che separava il primo ambiente da quello successivo era, infine, il grande "rebus" della mostra: il

[71] CMAA, box 64, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – Lenders [Registrar's Office] 1*, memorandum di Delbert Gutridge ad Ann Lurie del 15 dicembre 1982 e *New York 1985*, p. n.n.

[72] Nella breve descrizione che affiancava la *Fuga in Egitto* in mostra, si faceva notare come, essendo stata acquistata dal museo nel 1942, questa potesse essere il primo dipinto di Cavallino a entrare in un museo americano, cfr. ivi, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – P.I. – Correspondence with Kimbell's Art Museum*. Per una diversa scansione cronologica della prima produzione di Cavallino e, soprattutto, per il suo anticipo al 1630 circa, si veda SPINOSA 2013, p. XVI.

Lot e le figlie, di cui tutt'ora si discute assegnandone diverse percentuali ad Artemisia Gentileschi e a Cavallino (fig. 49)[73].

Già nella sala successiva si presentavano le opere realizzate da Cavallino nel quinto decennio del secolo: il *Ratto di Europa* del Nelson Gallery-Atkins Museum of Art di Kansas City, il *Sogno di San Giuseppe* del Muzeum Narodowe di Varsavia, l'*Ebbrezza di Noè* di Gosford House, *Cristo e l'adultera* di Capodimonte e l'*Ascesa al Calvario* del Chrysler Museum di Norfolk (figg. 51-52). A metà del percorso espositivo – così come a metà della produzione di Cavallino – si trovava la *Santa Cecilia* del 1645, affiancata dal suo bozzetto e seguita dai due quadri di Melbourne e Ottawa (*Vergine annunciata* e *Visione di San Domenico*) e dall'*Immacolata Concezione* di Brera (fig. 53)[74]. La lunga parete su cui trovavano spazio questi dipinti era tra il secondo e il terzo ambiente della galleria e, di fronte a questa, c'erano la *Santa martire* del Museo Poldi Pezzoli di Milano, la *Santa Caterina* di Rotterdam e *San Pietro e il centurione Cornelio* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, allora alla Corsini (fig. 54).

Nella terza sala si trovavano l'*Allegoria della pittura*, già in collezione Novelli a Napoli, il *David davanti Saul* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e la *Pietà* della Pinacoteca del Seminario Vescovile di Molfetta (fig. 55), tutte opere da posporre al 1645. In questa sala, era anche il *Trionfo di Galatea* (acquistato nel 2000 dalla National Gallery of Art di Washington), oggi riconosciuto come un altro fondamentale momento della collaborazione tra Artemisia e Bernardo (fig. 56)[75]. Ancora qui erano l'*Ebbrezza di Noè* e il *Lot e le figlie* della collezione Lodi di Campione d'Italia (oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid) e la *Cantatrice* di Capodimonte, messa in dialogo, probabilmente, con il *Sant'Antonio di Padova* di Capodimonte e con il *San Lorenzo* del Museo Lazaro Galdiano di Madrid (fig. 57). Su di una lunga parete che conduceva il visitatore a fissare negli occhi la *Giuditta con la testa di Oloferne* del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 58) si trovavano un secondo *Incontro di David e Abigail* dell'Herzog Anton-Ulrich Museum di Braunschweig e il quadro del Museo di Cleveland da cui l'intero progetto di mostra aveva avuto inizio: l'*Adorazione dei pastori*, orgogliosamente celebrata come "the second Cavallino painting to enter an American collection"[76].

Infine, prima di accedere all'ultima piccola sala in cui si potevano osservare da vicino i soli due oli su rame in mostra – il *Muzio Scevola davanti al re Porsenna* di Fort Worth e l'*Ombra di Samuele evocata da Saul* di Los Angeles (fig. 59) –, il visitatore era invitato in un piccolo ambiente tappezzato di immagini, una sorta

[73] L. Treves in *LONDRA 2020*, pp. 212-213. In questa stanza doveva essere esposta anche la piccola *Liberazione di Pietro dal carcere* di Mario Modestini, New York, come attesterebbe l'esistenza di una sua didascalia "parlante".

[74] La didascalia "parlante" della *Vergine annunciata*, in questo caso, si augurava che l'attenzione mediatica riscossa da Cavallino in virtù della mostra permettesse di individuare il disperso *Angelo annunciante*, cfr. CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – P.I. – Correspondence with Kimbell's Art Museum.*

[75] G. Porzio in *NAPOLI 2022*, pp. 222-223.

[76] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – P.I. – Correspondence with Kimbell's Art Museum*. Anche il *Mattatia uccide l'ufficiale del re Antioco* di collezione privata USA doveva trovarsi su questa parete.

di appendice didattica alla mostra intitolata *A Glimpse of the Artist and His City*, a cura di Mary Frisk, borsista della Case-Western Reserve University (fig. 60)[77]. Qui erano riprodotte non solo alcune delle opere presenti in mostra, ma, soprattutto, venivano loro accostate quelle che le avevano ispirate, che vi erano entrate in contatto o che sarebbero loro seguite prendendole come fonte d'ispirazione (figg. 61-66). Questa operazione, costruita alla fine della mostra invece che al suo principio, presentava il contesto storico della Napoli del Seicento (si distinguono i ritratti a stampa dei viceré, quello a figura intera di Masaniello e il quadro di Micco Spadaro con piazza Mercatello durante la peste del 1656 [fig. 61]), le pale di Caravaggio lasciate in città e l'immediata risposta di Battistello (fig. 62), per concentrarsi, poi, sul solo Cavallino, dispiegato su due pareti. Il *Martirio di San Bartolomeo* di Capodimonte era messo a confronto con il *Martirio di Sant'Andrea* di Ribera a Budapest, un *San Paolo* riprodotto solo in catalogo lo era col *San Paolo* della Hispanic Society of America di New York del valenziano e, ancora, l'*Adorazione dei pastori* di Bartolomeo Bassante al Prado sovrastava le riproduzioni dell'*Adorazione dei pastori* di Cavallino che accoglieva il visitatore in mostra e della sua *Adorazione dei pastori* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, esposto solo a Napoli (fig. 63)[78]. A seguire, era presentato un pannello con immagini di sante a figura singola e con gli occhi rivolti al cielo in visioni estatiche o all'osservatore che si facevano discendere dalla *Santa Maria Maddalena* di Guido Reni della National Gallery di Londra, mentre il *Ritrovamento di Mosè* di Braunschweig era l'occasione per dimostrare la vicinanza di alcuni esiti cavalliniani alle porcellane settecentesche e alla tela di Paolo Veronese del Musée des Beaux-Arts di Digione con lo stesso soggetto (fig. 64). La *Santa Lucia* in collezione De Vito (non in mostra), invece, era posta all'incrocio con ritratti vandyckiani (quello di nobildonna col figlio del CMA e quello della Frick Collection di New York) e col *Banchetto di Erode* di Rubens della National Gallery of Scotland. Sulla parete adiacente la tarda *Giuditta* di Stoccolma era appaiata all'*Erodiade* di Vouet di Palazzo Corsini a Roma, mentre l'*Immacolata Concezione* di Brera era tra due quadri di Charles Mellin provenienti da Santa Maria Donnaregina nuova, a Napoli, evocati nella scheda dell'*Immacolata*, ma non riprodotti: un'altra *Immacolata Concezione* e un'*Annunciazione* (fig. 65)[79]. Infine, l'ultimo pannello, purtroppo solo parzialmente interpretabile a causa delle dimensioni delle riproduzioni proposte, giustapponeva per tema, formato o composizione i quadri più narrativi di Cavallino con quelli di altri pittori (fig. 66); vi si distinguono con facilità il *Rinaldo e Armida* di Nicolas Poussin della Dulwich Picture Gallery di Londra (confrontato con il tondo cavalliniano dallo stesso soggetto, ma purtroppo non in mostra) e il *Giona che predica a Ninive*, un olio su rame di Andrea Vaccaro

[77] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – N.E.A. Grant W.M. Talbot's Office*, narrative report, p. 7.

[78] A. Percy in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, p. 57 e SPINOSA 2006, pp. 288-289; A. Percy in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, p. 112, figg. 30-31a e SPINOSA 2006, p. 309 e PERCY 1984, p. 26 fig. 37, A. Percy in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, p. 54 ed Eadem, ivi, p. 86.

[79] A. Tzeutschler Lurie in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, pp. 151-153, ma anche in riferimento alla *Vergine annunciata* di Melbourne, Eadem, ivi, p. 148.

(allora d'ubicazione ignota, oggi al Museo de Bellas Artes di Siviglia) che si riteneva costituisse un quartetto con gli altri tre rami di Cavallino[80].

I libri aperti all'interno delle teche trasparenti al centro della sala erano, in realtà, le didascalie attraverso le quali leggere e legare tra loro quelle immagini. Di conseguenza, ciascun pannello illustrato andava guardato mentre si leggevano i sette testi di accompagnamento intitolati: *I History*, *II The colorful World of Naples*, *1600-1656*, *III Patrons of the Arts*, *IV Bernardo Cavallino: First Stylistic Phase*, *V Bernardo Cavallino: First Stylistic Phase*, *VI Bernardo Cavallino: Second Stylistic Phase*, *VII Bernardo Cavallino: Third Stylistic Phase.*

Nel report inviato alla fine della mostra al National Endowment for the Arts, si faceva espresso riferimento a due sequenze di slide con voce narrante realizzate in occasione della mostra e proiettate ininterrottamente a suo corredo[81]. Queste, intitolate *Naples, Center of Art Throughout the Ages* e *Bernardo Cavallino, 1616-1656* e realizzate, rispettivamente, da Lynn Goodman e Grace Fowler, purtroppo, non risultano negli archivi del CMA. Viceversa, l'intervista radiofonica rilasciata dal direttore Evan Turner la settimana precedente all'apertura della mostra presentava la misteriosa figura di Cavallino del quale "frustratingly little is known" e il progetto di mostra, accompagnata anche da un simposio, un ciclo di lezioni e visite guidate per diversi pubblici. Una seconda intervista, rilasciata a Joan Bendix, reporter di un'emittente radiofonica locale, coinvolgeva con Turner anche Tzeutschler Lurie, recatasi personalmente in Europa "a caccia" di Cavallino.

Infine, il report alludeva anche al numero di ingressi registrati da CMA e Kimbell in occasione della mostra[82]. 27.614 erano gli ingressi registrati nel primo caso e 32.510 nel secondo, da confrontare, però, con periodi di apertura differenti (sei settimane a Cleveland, otto a Fort Worth) e con una popolazione delle rispettive aree metropolitane che ammontava a 1.720.000 abitanti nel primo caso e a 2.745.000 (includendo anche Dallas) nel secondo[83]. In proporzione, quindi, circa l'1,6% della popolazione di Cleveland visitò la mostra, ma solo circa l'1,2 di quella di Fort Worth; a confrontare questi numeri con quelli della mostra di Londra e Washington si desume che nel District of Columbia – non considerando, quindi, gli stati confinanti del Maryland e della Virginia da cui, però, certamente provennero numerosi visitatori della mostra alla NGA – la percentuale di visitatori in rapporto alla popolazione fu del 3,6%[84].

[80] Per i quadri cavalliniani, si veda A. Tzeutschler Lurie in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, pp. 205-207 ed Eadem, ivi, p. 225.

[81] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – N.E.A. Grant W.M. Talbot's Office*, narrative report, p. 8.

[82] Ivi, p. 7.

[83] Dati Macrotrends per Cleveland https://www.macrotrends.net/cities/22959/cleveland/population e per Fort Worth https://www.macrotrends.net/cities/22966/dallas-fort-worth/population (ultima consultazione 11 febbraio 2024).

[84] Nel 1983, la popolazione di Washington D.C. ammontava a 2.945.000 abitanti, cfr. dati Macrotrends: https://www.macrotrends.net/cities/23174/washington-dc/population (ultima consultazione 11 febbraio 2024).

Andrà, infine, rilevato come un "invito speciale" avrebbe raggiunto gli italo-americani di provenienze campana, calabrese e siciliana grazie alla collaborazione del Consolato italiano che avrebbe contattato le associazioni italo-americane dell'area di Cleveland[85].

2.5. Una mostra parallela e non solo

Parallelamente alla mostra sull'allora semi-sconosciuto pittore napoletano fu ideata un'altra esposizione intitolata *Baroque Imagery*, organizzata presso lo stesso museo e nata anch'essa con la finalità di aiutare il visitatore medio – anche più lontano dall'Europa rispetto a quello washingtoniano – a orientarsi all'interno di una realtà storica così diversa dalla propria. Questa piccola mostra collaterale, a cura di John Schloder, associate curator del dipartimento didattico, realizzata con 50 pezzi (essenzialmente disegni e incisioni, ma anche dipinti e sculture, provenienti principalmente dallo stesso CMA), produsse anche un piccolo catalogo di 84 pagine[86]. Aperto dal 6 novembre 1984 al 6 gennaio 1985, lo show aveva un doppio fine: da una parte, quello di introdurre il visitatore alla varietà del Barocco europeo, dall'altra, quella di ricostruire un contesto per l'operato di Bernardo Cavallino, proponendo opere di artisti di origine napoletana, che lavorarono o inviarono opere a Napoli[87]. Le opere erano divise tematicamente in sei gruppi dalle dimensioni molto disomogenee a cui corrispondevano altrettante sezioni in catalogo; queste erano: *I. Counter-Reformation* (venti opere), *II. The Taste for Antiquity* (quindici opere), *III. Still Life* (una sola opera), *IV. Landscape* (sette opere), *V. Genre* (due opere) e *VI. Portraiture* (cinque opere)[88]. Trattandosi in larga parte di disegni e incisioni, gli oggetti scelti non erano certamente molto noti al pubblico perché esposti più raramente.

Nell'introduzione al catalogo (firmata da Schloder così come tutte le schede), si menzionavano i due grandi protagonisti della scena pittorica romana di inizio Seicento (Caravaggio e Annibale Carracci) e si presentavano, nuovamente, la società napoletana del Seicento, gli artisti principali e i committenti più rilevanti[89]. Le introduzioni alle varie sezioni fungevano da connettori tra le opere presentate; in *Counter-Reformation* si argomentava sul rafforzato culto della Madonna e dei santi e, di seguito, si presentavano disegni, piccoli quadri e sculture attribuibili a Giovanni Benedetto Castiglione, Giuseppe Cesari (fig. 67), Pier Francesco Mola, Mattia Preti, Jusepe de Ribera, Salvator Rosa, Giovanni Battista Beinaschi, Pierre Puget (fig. 68), il Sassoferrato, Pietro Testa, Domenichino, Caravaggio e Peter Paul Rubens, non

[85] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 2 Nov.-Dec. 1984 N.E.H. W.M. Talbot's Office*, narrative description Cavallino exhibition, p. 5.

[86] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – N.E.A. Grant W.M. Talbot's Office*, narrative report, p. 7 e *CLEVELAND 1984*.

[87] SCHLODER 1984b.

[88] Ivi, p. 7 e *CLEVELAND 1984*, pp. n.n.

[89] SCHLODER 1984a.

seguendo un ordine cronologico, ma individuando ulteriori categorie come *Preachers and Penitent Saints*, *Visions and Ecstasies* e *Witchcraft*[90]. Pure presente in catalogo, ma riprodotta in mostra da una fotografia era l'*Adorazione dei pastori* di Cavallino, esposta qualche sala più in là nella mostra a lui dedicata. Nella sezione sul gusto dell'antico erano presentati una testa muliebre greca e un busto romano per introdurre opere del Seicento legate al mito, a fonti letterarie antiche e, in generale, alla classicità (fig. 69)[91]. Qui ai già menzionati Castiglione, Ribera e Rosa si aggiungevano Guercino, l'olandese Hendrick Goudt e il francese Francois Perrier[92]. La sezione sulla natura morta presentava un solo grande quadro, anonimo e di scuola genovese, che racchiudeva il mondo dell'acqua, della terra e dell'aria: *Natura morta con spatola, lepre e pesce* (CMA 1916.1001) (fig. 70). Nella sezione dedicata al paesaggio, Salvator Rosa era presente ancora una volta con un dipinto e due disegni e, insieme a lui, erano Filippo Napoletano, Claude Lorrain e Jacob van der Ulft. Nella quinta sezione, dedicata al genere, si presentavano tre incisioni di Jacques Callot e una di Michael Sweerts. Nell'ultima, sul ritratto interpretato in senso lato, tornavano Castiglione, Ribera, Rosa e Sweerts e figurava anche uno *Studio di teste* di scuola bolognese[93].

Le altre foto dell'allestimento (figg. 71-72) rendono evidente come la distinzione tra le varie sezioni non fosse, poi, così rigida, mentre in catalogo diversi errori di battitura attestano una revisione frettolosa, resasi forse necessaria per averlo pronto all'inaugurazione della mostra.

La mostra su Bernardo Cavallino aprì al pubblico il 14 novembre 1984, ma già la sera del 12 era prevista una cena d'inaugurazione a cui furono invitati politici, diplomatici, studiosi, contributori al catalogo e contribuenti alle spese[94]. A causa di ritardi dovuti alle pratiche doganali, le opere italiane erano arrivate solo l'11 novembre, causando non poche preoccupazioni ai curatori[95]. Il primo weekend di apertura della mostra si tenne il *Thomas Munro Memorial Symposium* (dedicato alla memoria di un curatore emerito del dipartimento didattico del CMA). Nicola Spinosa, Hugh Brigstocke, José Milicua, R. Ward Bissel, Ann Percy e Wolfgang Prohaska sarebbero stati i relatori e i loro interventi erano intitolati rispettivamente: *Problemi cavalliniani*, *Artistic Contacts between Genoa and Naples in the Seventeenth Century*, *El Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza: The Largest Spanish Collection of Neapolitan Painting*, *Artemisia Gentileschi and Bernardo Cavallino-An Artistic Affair*, *Some Problems of Cavallino Chronology* e *Stanzione and Cavallino*[96]. Tra

[90] *CLEVELAND 1984*, pp. 11-47

[91] Ivi, pp. 48-63.

[92] Pure in questa sezione era una terracotta riproducente parte del viso lacrimevole della Proserpina del *Ratto* della Galleria Borghese, attribuita anch'essa a Gian Lorenzo Bernini (fig. 69). Sull'opera, acquistata dal CMA nel 1968 (1968.101), si veda SIMONATO 2018, pp. 127 e 135.

[93] *CLEVELAND 1984*, pp. 78-83.

[94] Una lista degli invitati confermati e della composizione dei tavoli è in CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – P.I. – Festival Dinners.*

[95] NGA, APA, *Cavallino correspondence 1963-64*, lettera di Ann Percy a Pierre Rosenberg del 10 dicembre 1984.

[96] AMC, *Mostre estere*, 13bis, f.lo 23 bis Cleveland – mostra "Bernardo Cavallino", programma del simposio. Il piano della mostra attesta come, in origine, oltre ai poi confermati Percy, Spinosa e Ward Bissel, si volessero invitare a partecipare al

gli studiosi che parteciparono al convegno vanno segnalati almeno i nomi di Edgar Peters Bowron, direttore del North Carolina Museum of Art, Judith Colton, professoressa dell'Università di Yale, Sheldon Grossman, curatore della pittura barocca alla NGA, Creighton Gilbert, redattore del magazine *New Criterion* e professore a Yale, Marco Grassi, mercante d'arte newyorkese e prestatore, Patrice Marandel, curatore della pittura europea presso il Detroit Institute of Art, Neil MacGregor, editor del Burlington Magazine, Patrick Matthiesen, mercante d'arte londinese, Michael Mahoney, professore presso il Trinity College di Hartford (Conn.), Stephen Pepper, collezionista e studioso di Guido Reni, Edmund Pillsbury, direttore del Museo Kimbell, Richard Spear, professore all'Oberlin College, John Spike, autore di due recenti mostre sull'arte barocca italiana, Erich Schleier e Mary Newcome Schleier, curatore della pittura italiana presso la Gemäldegalerie di Berlino il primo e studiosa del barocco genovese la seconda, Michael W. Stoughton, professore all'Università del Minnesota, e Clovis Whitfield, curatore della mostra di Londra e Washington e collaboratore della galleria Colnaghi[97].

Inoltre, in occasione della mostra fu organizzato un ciclo di proiezioni di documentari, film, lezioni pubbliche e concerti tutti i mercoledì da metà novembre e fino alla fine dell'anno. Le lezioni si tenevano ogni secondo mercoledì del mese ed ebbero inizio già a settembre; i già menzionati Edgar Peters Bowron, Richard Spear e Michael W. Stoughton si occuparono, rispettivamente, dei pittori contemporanei a Cavallino, di Caravaggio a Napoli e di Bernardo Cavallino e la pittura barocca a Napoli, mentre John Walsh, direttore del J. Paul Getty Museum di Los Angeles, trattò di due quadri di Jan Steen. Per tutta la durata di apertura della mostra, ogni sabato mattina, John Scholder e altre colleghe tennero una delle dieci lezioni di un ciclo sul Barocco europeo.

I film, rigorosamente italiani, erano *Amarcord* di Federico Fellini (1973), *Il conformista* di Bernardo Bertolucci (1970), *Teorema* di Pier Paolo Pasolini (1968), *La Dolce Vita* di Federico Fellini (1960) e *L'Avventura* di Michelangelo Antonioni (1960)[98]. Nei medesimi mercoledì erano previsti anche dei pasti italiani con parmigiane di melanzane, cannoli e "Capri mixed vegetables"[99]. La sera dell'inaugurazione il Kuijken Quartet di Bruxelles avrebbe tenuto un concerto, solo in questo caso a pagamento, suonando pezzi di

simposio anche Francis Haskell, Alfonso E. Pérez-Sánchez e Howard Hibbard (cfr. CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 2 Nov.-Dec. 1984 N.E.H. W.M. Talbot's Office,* narrative description Cavallino exhibition, p. 5). È verosimile che la difficoltà di costruire un discorso sui committenti di Cavallino, tutt'oggi pressoché ignoti, abbia fatto cadere l'invito rivolto a Francis Haskell.

[97] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – P.I. – Cavallino Symposium*, symposium registration.

[98] Originariamente, si era parlato di film di Fellini, Bertolucci e Visconti (cfr. CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 2 Nov.-Dec. 1984 N.E.H. W.M. Talbot's Office,* narrative description Cavallino exhibition, p. 8).

[99] Nel 1951, a Milano, in occasione della mostra su Caravaggio, si era stati più fantasiosi nel menù. Erano stati previsti, infatti, "ravioli in biacca di burro", "consommé alla Maddalena" e un "Gelato Medusa", cfr. AIELLO 2020, pp. 220-221.

compositori italiani del Seicento e francesi del Settecento e servendosi di strumenti musicali barocchi originali[100].

Erano stati previsti anche dei tour per il pubblico generalista, per i non udenti e per bambini il sabato mattina, mentre 200 set di venti diapositive con testi di accompagnamento sarebbero stati distribuiti gratuitamente alle biblioteche delle principali scuole pubbliche locali così che il più ampio numero di insegnanti e studenti potessero familiarizzare con l'argomento prima della visita[101].

Da parte sua, il Kimbell Museum non fu da meno, poiché propose alcune lezioni introduttive che si tennero ogni due mercoledì nel periodo di apertura della mostra e due lezioni, concentrate nella mattinata di sabato 26 gennaio, di Ann Percy e Craig Felton, professore dello Smith College e reduce dalla recente curatela di una mostra su Ribera allo stesso Kimbell[102]. Più originale fu la scelta del Kimbell di proporre una rassegna di teatro del Seicento, grazie a una collaborazione con l'Hip Pocket Theatre di Fort Worth e attraverso la messa in scena di un adattamento di Leon Katz de *I tre becchi* (un canovaccio della Commedia dell'Arte) intitolato *The Three Cuckolds*, con la direzione di Johnny Simons[103].

2.6. La ricezione

La scelta di dedicare a Cavallino una mostra monografica negli USA era tutt'altro che scontata e andrà inserita all'interno della rivalutazione che l'artista viveva ormai dalla mostra fiorentina del 1922, prima in Italia e poi anche all'estero. Eppure, andrà ricordato, ancora una volta, come il museo di Cleveland potesse contare su uno dei soli cinque dipinti di Cavallino monogrammati (un altro, non a caso, era a Fort Worth) e che, alla metà degli anni Settanta, aveva acquistato un grande dipinto di Caravaggio del periodo napoletano[104].

Adele Z. Silver, manager del Public Information office del CMA, si occupò della promozione della mostra e di mantenere i rapporti con i giornali che l'avrebbero recensita[105]. Nel febbraio del 1984, Silver scriveva alle principali riviste scientifiche chiedendo di annunciare l'apertura della mostra con un banner e proponendo loro di recensirla. Erano raggiunti, tra gli altri, Neil MacGregor (*Burlington Magazine*), Lajos Vayer (*Acta Historiae Artium*), Erhardt Stiebner (*Pantheon*), Catherine Brisac (*Revue de l'Art*), Lucia Longhi

[100] Si vedano i vari programmi conservati in CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 W.M. Talbot's Office 1*.

[101] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 2 Nov.-Dec. 1984 N.E.H. W.M. Talbot's Office,* narrative description Cavallino exhibition, p. 5.

[102] Si veda la brochure del Kimbell Art Museum in CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 W.M. Talbot's Office 1*.

[103] Ibidem.

[104] PETERS BOWRON 2017, p. 11.

[105] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 [I] Nov.-Dec. 1984 – P.I. Media Correspondence*, lettera del 24 febbraio 1984.

Lopresti (*Paragone*), Maurizio Calvesi (*Storia dell'arte*) e Roberto Pane (*Napoli Nobilissima*). Il solo *Burlington Magazine* disponeva, però, di una sezione apposita in cui comunicare l'apertura della mostra[106], tuttavia, altre riviste la recensirono e, scrivendo proprio a Neil MacGregor, Silver non poteva che rallegrarsi per l'"interest the mysterious Bernardo has roused"[107].

Gli elementi più ricorrenti negli articoli che annunciavano la mostra o ne registravano l'avvenuta apertura sono senz'altro il ruolo di Cavallino quale precursore della grazia caratteristica della pittura napoletana settecentesca e il suo essere un pittore assai vicino alla sensibilità artistica di quel momento. Questi assunti, lo si è detto, avevano caratterizzato anche il progetto scientifico della mostra e le richieste di sovvenzioni statali. Nella sua recensione, Michael Brenson arrivò a paragonare le "ali in ardesia" dell'angelo nella *Fuga in Egitto* di Wadsworth con il "mood of enchantment cast by fairies' wings and donkeys' ears in Johann Heinrich Fuseli's late 18th-century paintings based on Shakespeare's 'Midsummer Night's Dream'", mentre David Bourdon scriveva che "If he is one of the least flamboyant and melodramatic of Neapolitan painters, Cavallino is also one of that city's most controlled, tender and beguiling artists, whose work particularly appeals to present day taste"[108]. Altri articolisti presentavano la sfortuna che aveva caratterizzato la pittura barocca tra Otto e Novecento e la fortuna che stava riscuotendo più di recente Cavallino: "Baroque artists had an annoying habit of lofting assorted saints and kings onto clouds piloted by chubby baby angels. But among the works condemned wholesale were those of such masters as Peter Paul Rubens and Caravaggio" e "Art history's omissions cut two ways. In the past, the obscure Cavallino's paintings were sometimes ascribed to other artists. Now scholars, caught up in the enthusiasm of his rediscovery are perhaps finding too many "Cavallinos" (fig. 73).[109]" Un altro refrain ricorrente consisteva nella misteriosità di Cavallino, una delle chiavi del suo successo: "A mystery painter, "problem" paintings, great delicacy and sheer charisma form a winning combination in the exhibition "Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656" at the Cleveland Museum of Art"[110].

Prima di considerare i dipinti "problematici" menzionati nelle recensioni, va evidenziata anche la frequenza con cui si faceva ricorso a termini legati al campo semantico della musica per parlare dello stile di Cavallino. "Musical metaphors come naturally to writers on Cavallino, whose paintings are on an intimate scale in a minor key accented by daringly sharp colour harmonies" scrisse Charles Dempsey;

[106] *Burlington Magazine*, novembre 1984, p. 732 dove si preannunciava anche la recensione di Michael Stoughton.

[107] CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 [I] Nov.-Dec. 1984 – P.I. Media Correspondence*, lettera di Adele Silver a Neil MacGregor del 4 aprile 1984.

[108] M. Brenson, *Change Coexists With Tradition at the Cleveland*, "New York Times" 16 dicembre 1984, p. H33 e D. Bourdon, *Omission impossible*, "Vogue USA" novembre 1984, pp. 126-128, p. 128.

[109] S. Norman, *The case of the missing master*, "Northern Ohio Live" novembre 1984, pp. 16-20, p. 16 e D. Bourdon, *Omission impossible*, "Vogue USA" novembre 1984, pp. 126-128, p. 128.

[110] H. Cullinan, *Forgotten painter now object of awe*, "The Plain Dealer" 14 novembre 1984, p. D4.

"la perfezione quasi matematica di certa musica, la perfetta cadenza di suoni e armonie, di pieni e di vuoti, di ritmi ora veloci ora lenti, è con Cavallino tradotta in pittura" aggiunse Mattia Gaeta[111]. La sfera sensoriale legata all'udito entrava in gioco financo nella descrizione del primo (leggendario?) incontro tra i membri del comitato scientifico, avvenuto nella sala dedicata a Cavallino della mostra *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* della Royal Academy di Londra: "It was in the midst of these very extroverted and robust painters. It was as if you went through a whole slew of galleries full of loud music, and all of sudden came into one that was like a whisper"[112].

Tra le più emozionanti descrizioni dei quadri in mostra c'è senz'altro quella di Mattia Gaeta del bozzetto della *Santa Cecilia* di Capodimonte:

> Del 1645 è il bozzetto di Capodimonte per la *Santa Cecilia*. I colori sono ora più chiari, il chiaroscuro s'è attenuato, i velluti impreziositi, la superficie sabbiosa delle prime opere è divenuta un pulviscolo argenteo che risplende alla luce sapientemente indirizzata da dietro le quinte e i tendaggi; le figure sono più aggraziate e delicate e il loro disporsi nella tela più elegantemente studiato. Cavallino ha raggiunto la perfezione: la delicatezza dell'angelo musicante sullo sfondo, la poesia della santa con l'altro angelo che la incorona sono difficilmente descrivibili senza cadere nel declamatorio e nell'ovvio.

E proseguiva:

> "[Nel *Muzio Scevola* di Fort Worth e nel *David e Abigail* di Braunschweig] la luce è sempre chiara e avvolgente, il tocco è spesso più fermo e attento; gli azzurri e il blu ultramarino, all'inizio timide comparse, trionfano, ora accompagnati da succosi arancioni, verdi dalle mille tonalità, rossi fuoco, gialli canarino o dai risvolti aurei; il tutto in uno spregiudicato accostamento di toni caldi e di toni freddi, di colori vivissimi e di zone di riposo. Il quadro è organizzato con quell'impeccabile senso scenico che già compariva nella *Santa Cecilia* di Capodimonte: l'uso sapiente di drappi e quinte, delle figure di *repossuoir*, e di strani personaggi che guardano provocatoriamente lo spettatore legandolo alla trama; lo stesso arrangiamento delle figure, unite da gesti bilanciati e da una fitta rete di sguardi o cadenzate da improvvisi fasci di luce, trasformano qualsiasi episodio anche il più truce e drammatico, in una delicatissima commedia, in una raffinatissima "machina" teatrale, in una danza aggraziata[113].

Gran parte dell'attenzione dei recensori ruotava, però, attorno al *Lot e le figlie* del Toledo Museum of Art sul quale i pareri di Percy, Tzeutschler Lurie e Spinosa vedevano le prime due opporsi al terzo che voleva Cavallino almeno coinvolto nella realizzazione del quadro[114]. Una recensione ironizzava proprio sul fatto che "One of the games played by visiting scholars who attended the recent international symposium based on 'Bernardo Cavallino of Naples: 1616-1656' at the Cleveland Museum of Art was 'Guess which are the problem Cavallinos"', ma l'opportunità di poter confrontare il dipinto con l'intera produzione di Cavallino

---

111 C. DEMPSEY, *A voluptuous lyricist*, "Times Literary Supplement" 7 marzo 1986, p. 245 e M. GAETA, *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, "FMR" 29, dicembre 1984, pp. 46-47, p. 47.

112 S. NORMAN, *The case of the missing master*, "Northern Ohio Live" novembre 1984, pp. 16-20, p. 17.

113 M. GAETA, *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, "FMR" 29, dicembre 1984, pp. 46-47.

114 N. Spinosa in *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, pp. 107-109.

disponibile era pressoché unica[115]. E la possibilità che l'attribuzione cambiasse non sembrava turbare William Hutton, curatore del Toledo Museum of Art, venuto appositamente per ascoltare il parere dei suoi colleghi e che sentenziava "a Gentileschi-Cavallino sandwich […] will be just fine"[116].

I giudizi complessivi sulla mostra – "not planned as a [Christmas] holiday attraction", ma assai più seria[117] – erano principalmente positivi, si alludeva a un "historical tour de force" e gli stessi organizzatori precisavano che "the state of Cavallino scholarship remains highly provisional" e che "his tale has only begun to be told"[118]. Le sintesi dello stile di Cavallino erano calzanti e coglievano con acume le sue diverse componenti:

> The work in this show is tender yet tough - sensual, even sexual, yet devout. It reflects the naturalism of Caravaggio and Jusepe di Ribera, the classicism of the Caracci [sic], the painterliness of Massimo Stanzione and Artemisia Gentileschi and the elegance of Jacques Callot. In addition, some of these paintings are marked by the collision between the wealth and manners of the court and the grim poverty and hardship of the street that made 17th-century Naples such an explosive place[119].

Spinosa, in un'intervista rilasciata sul *Giornale dell'Arte*, obiettava che, prima di affrontare Cavallino, sarebbero state opportune esposizioni su Massimo Stanzione e Andrea Vaccaro, ancora manchevoli di studi sistematici[120]. Tra le recensioni divulgative quella di Charles Dempsey era la più approfondita e, come aveva già fatto alcuni anni prima Elizabeth Cropper in riferimento alla mostra di Londra e Washington, decretava che "The recent exhibitions have amply demonstrated that in stylistic coherence, no less than in individual creative energies, Naples produced a school equal to any in the world"[121]. Solo in questa recensione si tornava a menzionare il sisma in Irpinia come una delle molle che avevano permesso di far conoscere il barocco napoletano all'estero;

> The eruption of interest in Neapolitan art of the Golden Age, completely unexpected and suddenly one of the most active areas of art history, is satisfyingly in keeping with the complex fortunes of the city itself. It was partly stimulated by the natural disaster of the 1980 earthquake, which attracted monies for restoration and encouraged the lending of works of art to international exhibitions of the first magnitude

Contemporaneamente, anche gli studiosi del barocco napoletano erano diventati internazionali. Di grande impatto erano anche le descrizioni riservate a due delle più iconiche opere in mostra: *Il Trionfo di Galatea* e la *Giuditta con la testa di Oloferne*.

---

115 H. CULLINAN, *A show of scholarly pursuits*, "The Plain Dealer" 16 dicembre 1984, p. 12.

116 Ibidem.

117 H. CULLINAN, *Art*, "The Plain Dealer" 25 novembre 1984, p. 1P.

118 M. BRENSON, *Change Coexists With Tradition at the Cleveland*, "New York Times" 16 dicembre 1984, p. H33.

119 Ibidem.

120 D. PAGANO, *Un Cavallino napoletano nelle praterie americane*, "Il Giornale dell'Arte" 17, novembre 1984, pp. 10-11, p. 11.

121 C. DEMPSEY, *A voluptuous lyricist*, "Times Literary Supplement" 7 marzo 1986, p. 245.

> Only Cavallino could have conceived Galatea as a milky-skinned *contessa*, a pearl suspended from her ear, seated on a coral throne in a crab-shell chariot, guiding her dolphins with tasselled silken cords. Only Cavallino could have produced the unforgettable "Judith with the Head of Holofernes" in Stockholm. […] In Cavallino's version the heroine appears as a pretty, though hardly beautiful, young servant girl, lightly caressing her lover's sheathed sword with one hand, his severed head with the other, and gazing with painting lips full into the eyes of the viewer with an expression tactfully described by Lurie as "emotionally fatigued". […] The truth is that Cavallino has give[n] us a devastating portrayal of lust, an apparently vulnerable girl who is in fact a Hyrcanian tigress in heat".

A metà strada tra divulgazione e scientificità, si poneva la recensione di Creighton Gilbert sulla mostra di Cleveland[122]. Gilbert, professore a Yale da alcuni anni e redattore capo dell'*Art Bulletin*, plaudiva convintamente a un tipo di mostra che era agli antipodi di quelle blockbuster e, avendo presenziato anche al simposio, aveva potuto apprezzare la presenza in quell'occasione anche di studiosi-mercanti e di restauratori, la prova che, dopo decenni di declino, il mercato degli *Old Masters* negli USA era tornato alla ribalta[123]. In quanto professore lui stesso, Gilbert trovava preoccupante la poca attenzione riservata alla questione delle dimensioni dei dipinti, riprodotti nelle diapositive presentate al simposio (così come nei corsi universitari) come tutti delle stesse dimensioni, e riteneva che, in particolare per Cavallino, la questione dimensionale fosse essenziale. Quanto di davvero eccezionale nella produzione di Cavallino era la scelta di riprodurre soggetti di storia, notoriamente al gradino più alto della gerarchia dei generi pittorici, in quadri di piccole dimensioni. Lo studioso faceva iniziare il fenomeno con gli artisti nordici appartenenti alla generazione precedente e presentava un quadretto di Adam Elsheimer, riproducente un soggetto mitologico che, diffuso attraverso una stampa, poteva aver raggiunto la capitale del viceregno. Anche l'influenza di Poussin su Cavallino doveva essere, a buon diritto, recuperata agli studi.

Le recensioni sulle riviste scientifiche furono essenzialmente due, entrambe già menzionate in riferimento al catalogo. Bob Enggass, che aveva visto lo studio di Ann Percy su Cavallino, nascere, svilupparsi e compiersi in quella mostra, individuava la sua principale criticità nelle sequenze di attribuzioni concatenate e interdipendenti, soprattutto quando il primo elemento della serie non era documentato (tuttora i soli due pagamenti che possediamo non sono ancorabili a dipinti esistenti) e/o non firmato o monogrammato[124]. A suo parere, gli autori sostenevano che l'individuazione del *corpus* di Cavallino fosse compiuta e che, quindi, si dovesse solo ricostruire la sequenza cronologica delle opere. Ma, ribatteva Enggass, il problema delle attribuzioni non era affatto risolto e riportava un elenco di quadri, con le rispettive schede di catalogo, su cui avanzava dei dubbi. Quello che, viceversa, andava fatto era individuare le caratteristiche che rendevano di Cavallino un quadro non firmato: "a statement of those characteristics to be found in Cavallino's paintings at any given stage in his career, and not to be found in the same combination in the

[122] C. GILBERT, *The small-scale paintings of Cavallino*, "The New Criterion" III, 6, 1985, p. 66.

[123] Per una biografia del personaggio, si veda: https://arthistorians.info/gilbertc/ (ultima consultazione 29 febbraio 2024).

[124] ENGGASS 1986, p. 168.

works of any of his contemporaries"[125]. Il dettaglio morelliano su cui invitava a concentrarsi Enggass erano le sopracciglia inarcate che potevano riscontrarsi in almeno tre dei quadri monogrammati di Cavallino; era presto per ricostruirne l'intera produzione, ma, quando i tempi sarebbero stati maturi per uno studio definitivo, "whoever makes it will be grateful to Percy and Lurie for their attempt".

La recensione di Michael Stoughton plaudiva alla suddivisione in tre fasi dei quadri in catalogo, senza tentare di creare una sequenza cronologica propriamente detta, e apprezzava il rilievo dato alle stampe nordiche e al teatro contemporaneo come due possibili stimoli al modo di dipingere di Cavallino. Il recensore prendeva anche posizione sul rapporto tra Cavallino e il disegno facendo notare come, nonostante l'alto numero di pentimenti nei suoi quadri, questa pratica dovesse essere, in realtà, tenuta in alta considerazione dal pittore siccome, nell'*Allegoria della Pittura* di collezione Novelli, la figura brandisce un *porte-crayon* come se fosse uno scettro[126]. Era poi corroborata l'idea che la soluzione alla questione dell'autografia del *Lot e le figlie* di Toledo andasse cercata nella direzione di Artemisia e, per questo, lo si paragonava con il *David e Betsabea* di Columbus (Ohio), frutto di collaborazione tra la pittrice, Micco Spadaro e Viviano Codazzi. Stoughton portava, infine, all'attenzione del lettore il restauro del *San Tommaso* nella collezione di Maurizio Marini, a Roma, che sul sigillo del libro mantenuto dal santo riportava il monogramma del pittore e che, quindi, andava ricondotto alla sua mano[127].

In un lungo articolo, apparso su *Artibus et Historiae* nel 1985, Józef Grabski, prendendo spunto dalle recenti mostre sulla pittura barocca napoletana, faceva alcune nuove considerazioni su Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi, Francesco Fracanzano, Francesco Guarino e Agostino Beltrano[128]. In coda alle tre mostre del 1985, Arturo Fittipaldi scriveva un'analisi, più che una recensione, dei tre eventi espositivi tenutesi a Napoli e accordava la sua preferenza proprio alla mostra di Cavallino, "finalmente una mostra piccola! Per numero di quadri presentati, non per qualità"[129]. L'allestimento minimale scompariva dietro le opere, il corredo didattico era utile e non sovrabbondante, il numero di visitatori piuttosto limitato (18.000 ingressi), "come ormai accade per mostre che evitino il richiamo spettacolare delle 'grandi' sintesi"[130]. Di lì a pochi anni, sia John Spike che lo stesso Spinosa, forti della sistematizzazione delle conoscenze resa possibile dalla mostra, proposero alcuni nuovi inediti cavalliniani tra i quali andrà segnalato almeno il grande *San Bartolomeo* approdato recentemente alla National Gallery di Londra (NG6698)[131].

---

125 Ibidem.

126 Grazie alla segnalazione di Stoughton, Ann Lurie avrebbe modificato la sua scheda nel catalogo italiano per riportare anche questo dato, cfr. A. Tzeutschler Lurie in *NAPOLI 1985*, p. 146 A.37.

127 *NAPOLI 1985*, p. 228 D.59 e *CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985*, p. 236, 65.

128 GRABSKI 1985.

129 FITTIPALDI 1986, p. 279.

130 Ibidem e, per un confronto con le altre due mostre napoletane, l'ultimo paragrafo del prossimo capitolo.

131 J.T. Spike in *LONDRA-NEW YORK 1989-1990* e SPINOSA 1990.

2.7. L'edizione a Napoli

Più di un anno prima dell'inaugurazione della mostra a Cleveland, nel settembre 1983, Richard Feigen scriveva ad Evan Turner che i proprietari del *Trionfo di Anfitrite* avevano deciso di non prestare il grande quadro a Napoli e di volersi limitare al suo invio a Cleveland e Fort Worth[132]. Infatti, oltre ai problemi legati alla movimentazione di un quadro così grande, si temevano difficoltà alla dogana italiana al momento dell'esportazione.

Dopo la morte di Causa, nel maggio 1984, si apportarono alcune modifiche anche al progetto della mostra napoletana. In origine si era pensato alla possibilità di includere altre opere problematiche a Villa Pignatelli, ma la ridistribuzione degli incarichi e delle competenze conseguente alla scomparsa del soprintendente rese impossibile un simile impegno. Nel tempo intercorso tra le prime settimane di apertura della mostra a Cleveland e l'inaugurazione napoletana sarebbe stato, però, possibile ripensare la cronologia delle opere e proporre una diversa sequenza in catalogo, così come effettivamente avvenne[133].

Nel catalogo napoletano c'erano schede solo per i 48 quadri davvero presenti in mostra, mentre una sezione apposita – le cui schede redazionali erano contrassegnate dalla lettera C – era riservata alle opere di Cavallino sulla cui autografia c'era sufficiente consenso[134]. I quadri provenienti da collezioni napoletane, pubbliche e private, erano quindici, otto provenienti da Capodimonte e sette da collezioni private.

In una lettera del dicembre 1984, Ann Percy scriveva a Nicola Spinosa proponendogli alcune modifiche all'interno della cronologia delle opere dopo averle viste riunite a Cleveland[135]. Se gli estremi della produzione di Cavallino rimanevano sostanzialmente invariati, erano, invece, le opere che ruotavano attorno alla *Santa Cecilia* del 1645 a muoversi maggiormente. L'*Ascesa al Calvario* di Norfolk e il *San Pietro e il centurione Cornelio* di Roma erano posposti alla pala per Sant'Antoniello alle monache, mentre, viceversa, il pendant in collezione Lodi con *Lot e le figlie* e l'*Ebrezza di Noè* erano anticipati, andando a precedere l'*Allegoria della pittura* di collezione Novelli.

In ogni caso, la più vistosa differenza dell'edizione napoletana rispetto a quelle americane consisteva nella presenza a Villa Pignatelli di opere di artisti contemporanei a Cavallino. Altri 24 quadri andavano ad aggiungersi a quelli di Cavallino, diciotto di questi provenivano da collezioni private e pubbliche napoletane (tra cui lo stesso Museo di Capodimonte) e i loro autori erano stati tutti attivi nel secondo quarto del Seicento. Il pittore più rappresentato era Antonio de Bellis, uno tra i pittori che più a lungo

132 CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – Lenders [Registrar's Office] 2*, lettera di Richard Feigen a Evan Turner del 20 settembre 1983.

133 Ivi, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec. 1984 – Lenders [Registrar's Office] 1*, lettera di Ann Percy ad Ann Tzeutschler Lurie dell'8 maggio 1984.

134 SPINOSA 1985a, p. 12 e *NAPOLI 1985*, pp. 207-233.

135 NGA, APA, *Cavallino correspondence 1963-64*, lettera di Ann Percy a Nicola Spinosa del 3 dicembre 1984.

era stato scambiato con Cavallino e che, come anticipato, poteva vantare un riordinamento recente[136], ma anche Massimo Stanzione e Andrea Vaccaro (i due pittori su cui secondo Spinosa sarebbe stato più urgente organizzare una mostra), Johann Heinrich Schönfeld e Giovan Battista Spinelli vantavano almeno due dei loro dipinti più caratteristici. Il prestito del *David e Abigail* di Agostino Beltrano di collezione privata permise, inoltre, di confrontare questo quadro con quello d'identico soggetto e assai simile nella composizione di Cavallino al Castello Sforzesco[137].

A dimostrazione di quanto potesse rivelarsi utile l'accostamento tra opere di Cavallino e di suoi seguaci, si noti come nella corrispondenza tra Nicola Spinosa e Michael Levey, direttore della National Gallery di Londra, si alludesse al prestito, poi negato, del *Ritrovamento di Mosè* di Antonio de Bellis, ma che, contemporaneamente, Clovis Whitfield lo riferisse ad Agostino Beltrano[138].

Nonostante quanto dichiarato nell'introduzione al catalogo da Spinosa[139], non tutte le opere ritirate il 16 luglio 1985 da Ernani Gambardella, consegnatario del Museo di Capodimonte, da Villa Pignatelli sono effettivamente in catalogo. Tra queste, spiccano l'*Elemosina di Santa Lucia* di Aniello Falcone, una *Pietà* di Antonio De Bellis proveniente dalla chiesa di San Rocco a Solofra, una *Sant'Anna* e un *San Gioacchino* del medesimo e provenienti dalla chiesa di San Carlo alle Mortelle e, infine, un'*Immacolata Concezione* di Pacecco de Rosa proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista delle Monache[140].

Sponsor dell'edizione napoletana della mostra sarebbe stata la società di edilizia Mededil che aveva già collaborato con la soprintendenza per i beni artistici e storici della Campania in occasione di *Civiltà del Seicento a Napoli*, realizzando un audiovisivo sulla mostra[141].

Quando lo show napoletano chiuse i battenti, il 30 giugno 1985, con una proroga di quattro giorni rispetto al 26 che si legge nei primi progetti, Delbert Gutridge, il registrar del CMA, aveva già informato sul da farsi Aldo Aroldi, della ditta Bruno Tartaglia[142]. Il Museo di Stoccolma voleva il suo quadro sul volo Roma-Stoccolma del pomeriggio del primo luglio, mentre i dipinti del museo di Hartford e il *Lot e le figlie* e l'*Ebrezza di Noè* già in collezione Lodi, acquistati, nel frattempo, da un collezionista americano, sarebbero partiti il 3. Gutridge avrebbe avuto la responsabilità di compilare i *condition report* e di far rientrare negli Stati Uniti tutti gli altri quadri americani, non solo quelli prestati alla mostra su

136 DE VITO 1982.

137 A. Tzeutschler Lurie in *NAPOLI 1985*, p. 116 e N. Spinosa, ivi, p. 175.

138 AMC, *Mostre Napoli*, 13, fasc. 286 "Bernardo Cavallino", lettera di Michael Levey a Nicola Spinosa del 6 febbraio 1985 e lettera di Clovis Whitfield a Nicola Spinosa del 7 gennaio 1985.

139 SPINOSA 1985a, p. 12: "La sola variante, nel momento in cui venivamo fatti carico anche delle responsabilità per la realizzazione di questa mostra […] è stata quella di presentare, rispetto al catalogo americano, una edizione *ridotta e limitata alle sole opere presenti a Napoli*" (corsivo mio).

140 AMC, *Mostre Napoli*, 13, fasc. 286 "Bernardo Cavallino", verbale n. 375/85

141 Ivi, lettera di Nicola Spinosa a Sergio De Bonis, direttore generale della Mededil, priva di data.

142 Ivi, lettera di Delbert Gutridge ad Aldo Aroldi del 14 giugno 1985.

Cavallino, ma anche i Caravaggio di Cleveland e di Kansas City. Il 6 luglio 1985 (anche in questo caso, grazie a una proroga) si concludeva, infatti, la mostra su Caravaggio al Museo di Capodimonte, oggetto del prossimo capitolo.

3. *The Age of Caravaggio*

5 febbraio-14 aprile 1985, New York, Metropolitan Museum of Art

12 maggio-30 giugno 1985, Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte

Carcere di S. Vittore, 10.7.'85

Egr. Signor Spinosa,

ho ricevuto il materiale da voi inviatomi rispetto alla mostra "Caravaggio e il suo tempo" e vi ringrazio di cuore.

Ho letto con interesse lo stampato preparato con i vostri personal computer, come pure il depliant sulla mostra.

Peccato che non avevate più foto a disposizione. Le due da voi gentilmente inviatemi ("Ragazzo con il canestro di frutta", "Bacco") appartengono al primo periodo del pittore. Io ammiro molto di più i quadri che Caravaggio ha iniziato a dipingere proprio nella sua permanenza a Napoli.

Leggendo lo stampato con l'elenco dei quadri esposti (anche degli altri pittori) mi ha stimolato a volerne vedere le immagini e a leggerne le schede.

In tal senso cercherò di procurarmi il catalogo della mostra che spero sia in vendita normalmente anche a Milano.

Nella speranza di poter prima o poi venire a visitare le magnifiche mostre da voi allestite, ringrazio lei e i suoi colleghi, inviando i migliori auguri per la vostra attività.

Cordiali saluti,

Franco Bonisoli

L'autore di questa lettera non era né uno studioso né un visitatore standard della mostra. Infatti, come il toponimo suggerisce, Bonisoli era un detenuto e, allora, stava scontando quattro ergastoli per il suo coinvolgimento nel sequestro e conseguente uccisione dell'onorevole Aldo Moro. Il 16 marzo 1978, nell'agguato di via Fani, a Roma, travestito da aviere, il brigatista rosso esplose diversi colpi di mitra contro l'Alfetta di scorta, freddandone gli agenti. Alla metà degli anni Ottanta, in seguito a uno sciopero della fame del dicembre 1983 nel carcere di Nuoro, Bonisoli decise di dissociarsi dalla lotta armata, finendo di scontare la pena nel 2001. Da allora, attraverso un percorso di giustizia riparativa, Bonisoli ha preso parte a diversi incontri pubblici insieme ad Agnese Moro, figlia del presidente della Democrazia Cristiana, e a Giovanni Bachelet, figlio di Vittorio, vicepresidente del Consiglio Superiore della Magistratura assassinato dalle Brigate Rosse il 12 febbraio 1980[1].

[1] Per la lettera, AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo. Su Bonisoli, P. BERGAMINI, *Franco Bonisoli. Il perdono addosso*, "Comunione e Liberazione" 4 settembre 2017 e M. BOMPANI, *Agnese Moro: "Gli ex Br sono diventati amici difficili e preziosi". Primo ad applaudire Bonisoli, l'ex terrorista che partecipò al rapimento*, "la Repubblica" 11 dicembre 2023.

Tra le numerose richieste di studiosi e amatori di ricevere, dietro pagamento, un catalogo della mostra *Caravaggio e il suo tempo*, la lettera di Bonisoli assume un particolare significato. Non sappiamo quanto il suo autore fosse attento al panorama culturale italiano, quanto affascinato, come molti, dalla figura del pittore criminale o, ancora, principalmente interessato alla sua opera; purtuttavia, è difficile non pensare a un dettaglio di un celeberrimo quadro di Caravaggio: una delle ali degli angeli che circondano la Madonna col Bambino delle *Sette Opere di Misericordia* s'insinua proprio in un carcere, lì dove il vecchio Cimone viene allattato da Pero, la sua caritatevole e misericordiosa figlia.

3.1. La genesi

Come sempre accade per tutto quello che riguarda il pittore maledetto – o il maledetto pittore – la mostra su Caravaggio è tra le più visitate, studiate, "attenzionate", recensite – e il suo catalogo è senz'altro il più consultato – di quelle esaminate in questo studio. Inoltre, delle mostre prese in considerazione finora solo questa può già contare su di un approfondimento monografico, il corposo saggio di Maria Cristina Terzaghi inserito nel volume a cura della *Fondazione 1563* dedicato a "i libri fondativi", come recita il sottotitolo in copertina[2]. Dal punto di vista tipologico, questa rassegna si collocava a metà strada tra quella di Washington e quella di Cleveland. Se, da una parte, infatti, si proponeva un approfondimento monografico sul grande pittore lombardo evocato nel titolo, dall'altra, voleva restituirsi anche l'"età" da lui vissuta, proponendo, quindi, anche opere di pittori attivi a Roma e a Napoli tra l'ultimo decennio del Cinque e il primo decennio del Seicento, realizzate, quasi sempre, in quegli stessi anni.

La mostra su Caravaggio era il primo atto di un programma più ampio. Infatti, il 30 aprile 1982 era stata firmata una convenzione tra il Ministero per i beni culturali e ambientali e il Metropolitan Museum of Art[3]. L'accordo, in vigore dal primo maggio 1982, prevedeva per i successivi nove anni il "prestito reciproco di opere d'arte per pubbliche mostre, scambi a lungo termine e scambi di personale, tra i vari musei italiani e il Metropolitan". L'inizio della collaborazione – si specificava alla quinta determinazione – sarebbe stata sancita dalla mostra organizzata da soprintendenza di Napoli e Metropolitan sul tema "Caravaggio e il suo tempo, La pittura in Europa, 1590-1610". Oltre a quest'ultima, sarebbe stato possibile "prestare" anche interi pacchetti di mostre organizzati dalle singole parti e si alludeva, quindi, a quella sul tema "da Courbet a Cezanne". Non meno interessante era la possibilità che ci fossero scambi di "personale di elevato livello professionale" così da "acquisire una speciale conoscenza e prendere dimestichezza con l'istituzione". Si menzionava, poi, espressamente l'agevolazione di scambi tra Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma, Museo Archeologico Etrusco a Firenze e Metropolitan. Sembra

[2] TERZAGHI 2017.

[3] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, convenzione firmata il 30 aprile 1982.

probabile che tali agevolazioni mirassero a una soluzione di compromesso relativamente alla restituzione del *Cratere di Eufronio*, vaso a figure rosse del VI secolo a.C. sottratto illecitamente da una tomba etrusca di Cerveteri ed entrato nelle collezioni del MET nel 1972[4].

I prodromi all'organizzazione della mostra possono identificarsi in alcune lettere inviate da Raffaello Causa tra l'estate e l'autunno del 1982. La prima, del primo giugno 1982, era indirizzata all'Ufficio centrale per i beni architettonici, archeologici, artistici e storici del Ministero per i beni culturali e ambientali e presentava la questione:

> Il programma della mostra prevede la focalizzazione dei due fatidici decenni 1590-1610, che vedono il determinarsi del fenomeno caravaggesco e quindi l'avvio moderno della civiltà artistica europea. L'asse portante della esposizione dovrebbe essere rappresentato dall'opera del Merisi riunita nella maggior ampiezza possibile, ed affiancata da esempi significativi della produzione dell'ambiente romano di quegli stessi anni e da ampi riferimenti alle più illustri personalità coeve, gli Emiliani, Spranger, El Greco, Rubens. […] Si ritiene opportuno richiedere preventivamente il benestare al Comitato di Settore; che accordi un'autorizzazione di massima e che dia il suo benestare allo spostamento di opere pur tra le più preziose del patrimonio pubblico nazionale. Fatte salve naturalmente le particolari esigenze d'ordine conservativo che di caso in caso sconsigliassero la rimozione[5].

Il progetto era, quindi, fin dall'inizio ben definito. Sarebbe stata presentata l'intera produzione di Caravaggio – tutta ricompresa in quei "fatidici due decenni" tra Cinque e Seicento – messa a confronto con i più importanti pittori che avevano operato a Roma e Napoli. È questo un primo dato essenziale per valutare la specificità di questa mostra rispetto alle altre prese in considerazione finora e rispetto a quelle dedicate a Caravaggio nella seconda metà del Novecento. Infatti, sebbene la mostra nascesse da una collaborazione tra Metropolitan Museum of Art e Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, moltissimi erano i dipinti in mostra a fare riferimento al contesto romano della fine del Cinquecento piuttosto che alla Napoli di inizio Seicento. Inoltre, se si guarda all'elenco dei 33 pittori presenti in mostra, ci si accorge facilmente di come il solo Battistello Caracciolo fosse chiamato a rappresentare la pittura napoletana, mentre di Scipione Pulzone e del cavalier d'Arpino, attivi a Napoli negli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento, e di Domenichino, Guido Reni e Lanfranco, giunti nella capitale vicereale molti anni dopo la morte di Caravaggio, si proponevano opere schiettamente romane[6]. Museo e Gallerie

[4] È solo grazie a una convenzione firmata da MET e Ministero dei beni culturali che, nel 2009, il reperto antico è rientrato in Italia e si trova esposto, da febbraio 2015, presso il Museo Archeologico Nazionale di Cerveteri.

[5] AMC, *Mostre estere*, 13bis, fasc.lo 26bis, lettera di Raffaello Causa al Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni architettonici, archeologici, artistici e storici del primo giugno 1982.

[6] Sulla presenza isolata di Battistello, si veda TERZAGHI 2017, p. 181 che la metteva in relazione con la da poco conclusa *Civiltà del Seicento*, dove i seguaci napoletani di Caravaggio avevano avuto largo spazio. Sembra, però, verosimile che sulla sottorappresentazione dei pittori napoletani di fine Cinque e inizio Seicento abbia pesato un generalizzato ritardo negli studi, con una sola significativa eccezione – Carlo Sellitto, di cui ci fu una mostra a Napoli nel 1977 (*NAPOLI 1977*) – e che, tuttavia, non gli valse la presenza in mostra.

Nazionali di Capodimonte poterono attingere alle numerose opere romane di provenienza Farnese e ne proposero cinque in mostra.

Rispetto a quanto già preventivato in questa lettera, sarebbe stata proposta una sezione di quattordici quadri a rappresentare un gruppo di undici precursori di Caravaggio, tutti provenienti dal nord Italia. Non erano presenti in mostra, viceversa, opere di Spranger o di El Greco. La sfasatura tra il primo progetto di Causa, "uno 'spaccato' in orizzontale della pittura in Europa, tra Parigi e Praga, Napoli e Madrid, Vienna e Malta o la Sicilia, negli stessi anni in cui fu attivo il grande maestro lombardo", e quanto poi effettivamente realizzato era ammessa dallo stesso Spinosa nella sua presentazione al catalogo italiano[7].

All'inizio di novembre dello stesso anno, Causa si rivolgeva quindi a Vincenzo Scotti, ministro per i beni culturali e ambientali. Si chiedevano nuovamente rassicurazioni sul fatto che il comitato di settore non si esprimesse negativamente con il progetto già avviato e riceverne rappresentava la "conditio sine qua non per convocare la prima riunione degli esperti internazionali che saranno chiamati a far parte del Comitato scientifico"[8]. Di lì a poco, simili rassicurazioni dovettero arrivare poiché Causa scrisse al direttore del Metropolitan "Caro Montebello, pare che l'impresa della mostra 'Il tempo di Caravaggio' possa finalmente prendere il suo avvio", ma, aggiungeva che, con un preventivo di spesa di 800 milioni di lire, sarebbero state necessarie delle "economie"[9].

Nel gennaio del 1983, si andavano costituendo le commissioni organizzativa, esecutiva e consultiva. John Pope-Hennessy, a capo del dipartimento di pittura europea del MET, e Raffaello Causa avrebbero trovato entrambi posto nelle prime due; alla prima si sarebbero aggiunti Nicola Spinosa, soprintendente reggente per i beni artistici e storici di Napoli al tempo dell'inaugurazione, Keith Christiansen, associate curator del dipartimento di pittura europea del MET, e Mariella Utili, ispettore storico dell'arte della soprintendenza napoletana; della seconda avrebbero fatto parte anche Philippe de Montebello, direttore del MET, e i soprintendenti per i beni artistici e storici di Milano, Firenze e Pistoia, Roma e Matera, rispettivamente: Carlo Bertelli, Luciano Berti, Dante Bernini e Michele D'Elia[10]. Più variegata era la composizione della commissione consultiva che comprendeva professori italiani e stranieri, taluni in pensione, Oreste Ferrari, direttore dell'Ufficio Centrale per il Catalogo e la Documentazione, e i curatori Sydney J. Freedberg, Pierre Rosenberg ed Erich Schleier.

Alcuni studiosi decisero di non essere coinvolti nell'iniziativa. Federico Zeri, con lettera del 31 gennaio 1983, si diceva impossibilitato ad accettare la proposta di far parte del comitato consultivo della

[7] SPINOSA 1985b, pp. n.n.

[8] AMC, *Mostre estere*, b. 13bis, fasc.lo 26bis, lettera di Raffaello Causa a Vincenzo Scotti del 2 novembre 1982.

[9] Ivi, verbale del 2 novembre 1982 e lettera di Raffaello Causa a Philippe de Montebello del 26 novembre 1982.

[10] *NEW YORK 1985*, p. 11 e AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Carlo Bertelli a Raffaello Causa del 25 gennaio 1983.

mostra non solo perché in questo comitato e in quello esecutivo erano coinvolte due persone (di cui non specificava i nomi) con le quali non voleva più avere a che fare, ma, soprattutto perché era "fermamente contrario all'invio oltreoceano di un gran numero di tele del Caravaggio, cosa che ritengo pericolosa e inopportuna"[11]. Nonostante il rinnovato categorico rifiuto a essere coinvolto nella mostra, nel maggio 1983, il principale responsabile della riscoperta di Scipione Pulzone proponeva al soprintendente di cogliere l'occasione della mostra per "salvare il dipinto di San Domenico Maggiore, che, tra l'altro, è il più pre-caravaggesco che il pittore ci abbia lasciato", aggiungendo che guardando la "figura dell'uomo che lavora al fuoco" se ne sarebbe certamente convinto[12].

In questi stessi giorni, contatti diplomatici erano intessuti con Malta e la Francia per potersi assicurare in mostra, rispettivamente, il *San Girolamo scrivente* e la *Chiamata di san Matteo* di San Luigi dei Francesi a Roma[13]. Se ne scriveva ancora dopo l'estate, ma nessuno dei due prestiti fu poi effettivamente accordato[14].

Il 30 giugno Raffaello Causa firmava il contratto con cui soprintendenza napoletana e Metropolitan Museum si impegnavano a realizzare la mostra su Caravaggio. Con una lettera del 13 luglio 1983, de Montebello rimandava la copia del contratto firmata anche da lui il giorno prima e mostrava entusiasmo e fiducia nell'impresa:

> I am delighted that it is now official as I hear from all concerned of the scientific committee that the exhibition will not only make a significant contribution to knowledge, but be staggeringly beautiful as well.
>
> You are to be congratulated for your initiatives and the energetic, imaginative and serious way you are leading the project. With you as the exhibition's commissaire it cannot fail to be one of the most important events in the art world for the decade and we are honoured and thrilled to be your partners in this great enterprise[15].

Il contratto tra le due istituzioni prevedeva al primo punto la creazione di una mostra con 80 dipinti di cui 25-30 autografi di Caravaggio. Le date di apertura e chiusura nelle due sedi sarebbero state sostanzialmente rispettate (a New York l'apertura prevista per il 6 febbraio fu poi anticipata di un giorno) e suoi curatori sarebbero stati Causa e Pope-Hennessy, i coordinatori Spinosa e Christiansen. Le spese per i restauri sarebbero state onorate dal MET per i prestiti americani e congiuntamente da MET e Capodimonte per quelli europei. Spese di imballaggio e trasporto sarebbero state condivise da soprintendenza

[11] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Federico Zeri a Raffaello Causa del 31 gennaio 1983. Per i rapporti di Federico Zeri con il MET, si veda ora BACCHI-MATTEDI 2022.

[12] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Federico Zeri a Raffaello Causa del 17 maggio 1983. Per l'efficace definizione di "arte senza tempo", si veda ZERI 1957; il più recente contributo sulla pala è CATALANO 2015.

[13] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di John Pope-Hennessy a Raffaello Causa del 16 maggio 1983.

[14] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Philippe de Montebello a Claude Cheysson, ministro degli affari esteri della repubblica francese, del 23 settembre 1983 e lettera di monsignor Charles G. McDonagh, segretario del cardinal Cooke, a Philippe de Montebello del 27 settembre 1983.

[15] Ivi, lettera di Philippe de Montebello a Raffaello Causa del 13 luglio 1983.

e museo e di nuovo la ditta Tartaglia ne sarebbe stata responsabile. I quadri sarebbero arrivati al MET non oltre il 15 gennaio. Le spese per entrambi i cataloghi sarebbero state affrontate da Capodimonte, ma i costi delle traduzioni in inglese sarebbero ricaduti sul MET. Quest'ultimo avrebbe indetto una raccolta fondi, mentre la soprintendenza napoletana si sarebbe spesa per avere forti sconti sui trasporti via aria con Alitalia. Per pubblicizzare la mostra, Capodimonte avrebbe fornito riproduzioni dei quadri esposti e un simposio sarebbe stato organizzato al MET, a spese del museo.

La riunione del comitato scientifico tenutasi il primo luglio 1983 (e a cui allude anche de Montebello nella sua lettera) fu molto probabilmente la prima[16]. È, infatti, da questa data in poi che si scalano le lettere dei suoi membri in cui sono avanzate proposte, richieste modifiche e corrette sviste. Nel luglio 1983, Pierre Rosenberg, rientrato a Parigi, scriveva a Causa proponendogli di esporre non solo le opere certe di Caravaggio, ma anche le copie di opere di Caravaggio i cui presunti originali erano perduti o contestati, come le diverse versioni della *Sacra Famiglia con san Giovannino* oggi al Metropolitan, ma di collezione Otero Silva, la "replica" (che non poteva dirsi propriamente tale) della *Buonaventura* del Louvre ai Musei capitolini di Roma o la *Salomè* dell'Escorial[17]. Conveniva, poi, con gli organizzatori nel non mostrare opere successive al 1610 e proponeva diversi quadri in musei francesi, problematici ma certamente interessanti, che riteneva utili alla rassegna, aggiungendo che "Tout le monde parle de ces tableaux, personne ne les a sérieusement étudiés". Avrebbe raccolto i pareri dei musei francesi con opere di Caravaggio o caravaggesche (Rouen, Nancy, Aix, Bordeaux e/o Marsiglia, Orleans e Douai) e si raccomandava di inoltrare richieste non solo ai conservatori, ma anche ai sindaci delle città interessate. I caravaggeschi francesi, con la sola eccezione di Guy François, a Roma dal 1608, erano tutti arrivati dopo la morte di Caravaggio e non potevano, quindi, essere inseriti in mostra. Proponeva, infine, una suddivisione della mostra in cinque sezioni: *Caravage*; *Copies de Caravage*; *Tableaux contemporains de Caravage et parfois attribués à Caravage*; *Artistes influencés par le Caravage et ne trouvant pas leur vie facilement: Borgianni et Saraceni* e *Grands contemporains de Caravage à Rome, subissant son influence, puis lui échappant: Rubens, etc.* A questi andavano aggiunti i precursori lombardi di Caravaggio – "chers à Sir John" – e l'ambiente romano coevo.

La lettera, quasi contemporanea, di Luigi Salerno rassicurava Causa sul fatto che la mostra di Guido Reni a Bologna e in America, organizzata da Andrea Emiliani, sarebbe avvenuta solo alla fine del 1985 (e che, quindi, non si sarebbe sovrapposta a quella di Caravaggio) e trasmetteva anche il giudizio di Denis Mahon sulla lista delle opere scelte[18]. Lo studioso inglese trovava "eccellente l'idea di esporre i quadri

[16] A una riunione che si sarebbe tenuta a Napoli il primo luglio fa riferimento una lettera di Mina Gregori a Raffaello Causa del 25 maggio 1983 (ivi) e la conferma una prenotazione di camere d'albergo presso l'hotel Majestic di Napoli per date comprese tra il 29 giugno e il primo luglio per i proff. Schleier, Pérez Sánchez, Rosenberg, Gregori, Bertelli, Salerno, Calvesi e Bernini, in AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo.

[17] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Pierre Rosenberg a Raffaello Causa del 12 luglio 1983.

[18] Ivi, lettera di Luigi Salerno a Raffaello Causa del 16 luglio 1983.

problematici di Caravaggio" e, per questo, proponeva di affiancare al *Ragazzo che monda un frutto*, riconosciuto come la versione migliore nota, l'esemplare di Hampton Court già inventariato nel Seicento come di "Michelangelo" e recentemente pulito. Mahon proponeva, infine, di prestare alla mostra la propria *Visione di san Girolamo* di Domenichino, dipinta in casa Agucchi e oggi all'Ashmolean Museum di Oxford.

Anche Erich Schleier scrisse a Causa una volta rientrato a Berlino[19]. Pérez Sánchez aveva proposto di inserire anche i due quadri di Capodimonte di Giovanni Lanfranco, provenienti dal camerino degli eremiti di Palazzo Farnese a Roma, ma Schleier rilanciava con "la 'Notte' dipinta nel 1606-07 per il Marchese Sannesi a Roma, ora nella coll. del Duca di Northumberland a Alnwick Castle", vicino Edimburgo. Questo quadro, restaurato una decina di anni prima perché prestato in una mostra curata da Whitfield, rappresentava un notturno, poteva mettersi a confronto con l'*Adorazione dei Pastori* di Domenichino di Edimburgo, già prevista in mostra, e avrebbe alleggerito il numero di prestiti da richiedere a Capodimonte[20].

Solo in ottobre giungeva a Napoli la lettera di Alfonso Pérez Sánchez che, oltre a fare alcune precisazioni, notava come, tra le opere problematiche proposte da Rosenberg, il *San Giovanni Battista* di Basilea fosse certamente da ascrivere a Juan Bautista Maino e, se richiesto per la mostra, andasse segnalato sotto questo nome; al contempo, non riteneva così necessaria la presenza del *Suonatore di liuto* di Monaco[21]. Nella sezione delle copie (o quadri di cui esistevano copie) era convinto della necessità che vi figurasse l'*Incredulità di san Tommaso* di Potsdam e una versione del *Sacrificio di Isacco*, del museo di Lisbona o della Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid (oggi concordemente ritenute copie di un importante originale di Bartolomeo Cavarozzi, già in collezione Piasecka-Johnson). Contemporaneamente, erano partite anche le prime richieste informali di prestito: Evan Turner, direttore del Cleveland Museum of Art e che stava organizzando la mostra su Cavallino con la soprintendenza napoletana, considerato il coinvolgimento di Causa, non poteva che avallare il prestito della *Crocifissione di sant'Andrea* del suo museo, una volta che board e laboratori avessero dato il loro consenso[22]. Da Berlino, Schleier condivideva una buona notizia: "il prof. Bock ha deciso di far pulire l'Amore vincitore di Caravaggio per la mostra. Sarà una cosa emozionante vedere tolta la vernice di più di 100-150 anni e rimossi i brutti ritocchi ottocenteschi. Speriamo che la superficie risulti in buone condizioni e non spulita in antico"[23].

[19] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Erich Schleier a Raffaello Causa dell'8 luglio 1983.

[20] *LONDRA 1973*, n. 38.

[21] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Alfonso Pérez Sánchez a Raffaello Causa del 3 ottobre 1983.

[22] Ivi, lettera di Evan Turner a John Pope-Hennessy del 28 settembre 1983; per la mostra su Cavallino, si veda il capitolo precedente.

[23] Ivi, lettera di Erich Schleier a Raffaello Causa del 22 settembre 1983.

Keith Christiansen aggiornava Causa sulle opere già richieste e sulle risposte positive già ricevute; tra queste si sarebbe poi rinunciato alla copia di Rubens della *Deposizione* vaticana di Caravaggio della National Gallery of Canada, mentre forse non furono accolte le richieste di prestito di un ritratto di cardinale (non si specificava quale dei due) di Scipione Pulzone al Fogg Art Museum di Harvard e del *San Francesco in estasi* di Baglione oggi all'Art Institute di Chicago, ma allora in una collezione privata di Santa Barbara[24]. Nella stessa lettera si parlava anche degli autori dei saggi in catalogo, come si dirà nella sezione a questo dedicata.

La selezione dei dipinti, nel frattempo, procedeva e Mina Gregori, inviando una lista dei quadri con le sue osservazioni, annotava che "la lista è così ampia che a questo punto mi chiedo perché alcuni quadri manchino"[25]. Già nel testo della lettera che accompagnava la lista, Gregori diceva di aver visto il "bellissimo" *San Francesco che riceve le stigmate* di Hartford in restauro a New York e che sarebbe stato necessario procurarsi "anche radiografie e altri dati di laboratorio per le schede", un elemento di novità che Terzaghi ha notato come caratterizzante questa mostra caravaggesca e non le precedenti e, da questo momento in poi, sempre più ineludibile[26]. La studiosa aveva le idee molto chiare sulla produzione caravaggesca e sembra che le categorie impiegate in mostra (opere di Caravaggio, opere problematiche, copie da originali dispersi e derivazioni) trovassero esatta corrispondenza nella sua mente. Circa la questione della preminenza da accordare a uno dei due *San Francesco in meditazione* della chiesa dei cappuccini di Roma e di Carpineto Romano, Gregori riteneva originale il primo e "una buona copia coeva" il secondo. Tra i due *San Giovanni Battista*, anche grazie agli accertamenti di Mahon, si decideva di esporre quello dei Capitolini (che, però, non sarebbe stato prestato), andavano richiesti anche il *Cavadenti*, la *Maddalena* già Klein e la *Buona ventura* dei Capitolini, bisognevole di ulteriori indagini di laboratorio per comprenderne meglio il rapporto con la versione del Louvre. Da Firenze andavano inseriti in lista l'*Amore dormiente* e il *Cavaliere di Malta* di Palazzo Pitti; pure necessari, nella loro problematicità, erano il *Maffeo Barberini* di collezione privata fiorentina, il *Ragazzo morso da ramarro* in collezione Korda a Londra e il *Ragazzo che monda un frutto* di collezione privata inglese. Opportuna era anche la richiesta del *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo, dell'*Incredulità di san Tommaso* di Potsdam e del *Giovane con vaso di rose* di Atlanta. I due quadri di Messina andavano inseriti a suo giudizio tra le opere problematiche per le loro affinità con quello che all'epoca si conosceva di Alonso Rodriguez, mentre la presenza sia della *Flagellazione di Cristo* di Rouen sia di quella di collezione privata svizzera

[24] Ivi, lettera di Keith Christiansen a Raffaello Causa del 5 ottobre 1983.

[25] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, documento allegato a una lettera di Mina Gregori a Raffaello Causa del 26 ottobre 1983. In questo momento la studiosa si trovava presso il Paul Getty Museum di Malibu per un periodo di studio.

[26] TERZAGHI 2017, p. 182.

rendeva necessario decidere a quale dare la preminenza[27]. Avrebbero trovato spazio nella sezione sulle opere problematiche i *San Giovanni Battista* di Toledo e di Basilea, il *Suonatore di liuto* di Monaco e il *Cristo coronato di spine* di Vienna. Qualche perplessità la suscitavano, poi, quelle che venivano definite le "Nature Morte di Zeri", distribuite tra Hartford e la Galleria Borghese. Tra le copie andavano inseriti il quadro di Atlanta, una versione dei *Bari* già in collezione Sciarra, l'*Incredulità di san Tommaso* degli Uffizi (se quella di Potsdam non fosse stata prestata), un *San Sebastiano slegato* di collezione privata romana pubblicato da Longhi, la *Vocazione dei santi Pietro e Andrea* di Hampton Court, la *Sacra famiglia* di collezione D'Atri a Parigi e il *San Gennaro* della collezione Harris di New York. Delle proposte di Longhi, l'allieva voleva cercare una copia del *Sacrificio di Isacco* (preferibilmente quello di Madrid) e il *Cristo alla colonna* della collezione Camuccini di Cantalupo Sabino. Sola "derivazione" da richiedere poiché attestante l'idea di un importante prototipo perduto era la *Resurrezione* di Louis Finson ad Aix-en-Provence. Dell'intera sezione delle copie delineata, sarebbe stato in mostra il solo quadro di Atlanta.

Alla densa lettera della studiosa rispondeva punto per punto Christiansen all'inizio di novembre[28]. Circa l'ambizione della lista presentatale, il curatore riconosceva che un certo numero di opere non sarebbero state richieste perché assai difficilmente prestabili: l'*Incredulità di san Tommaso* di Potsdam, ad esempio, si sarebbe difficilmente ottenuta, secondo Schleier, perché il museo non partecipava a iniziative in cui erano coinvolti anche istituzioni della repubblica federale di Germania; motivazioni politiche stavano anche dietro l'impossibilità di ottenere il *Suonatore di liuto* da Leningrado e la *Cattura di Cristo* di Odessa[29]. Ad ogni modo, si rimetteva all'autorevolissimo giudizio di Gregori qualsiasi scelta in merito alla collocazione di ciascun dipinto tra gli originali, le opere problematiche, le copie e le derivazioni.

Nel novembre dello stesso anno, la selezione doveva essersi compiuta e Causa poteva inviare al ministero il progetto di mostra profilatosi, presentando subito i membri del comitato tecnico scientifico, garanti della qualità della rassegna[30]. Si allegava un elenco dei dipinti di Caravaggio richiesti in mostra, una lista delle opere di altri artisti pure necessarie e si faceva presente, in conclusione, come in nome della convenzione siglata nel 1982 fosse prevista a Napoli anche una mostra sull'Impressionismo francese con quadri provenienti da musei americani dal titolo "Da Courbet a Cezanne", che avrebbe aperto

[27] Sulle due *Flagellazioni*, ivi, pp. 182-183. Sulla possibilità di confrontare dal vivo questi dipinti, si veda anche la bozza della scheda per le due *Flagellazioni* con correzioni autografe di Gregori in cui la frase "Mentre il confronto tra i due dipinti reso possibile dalla mostra sarà certamente risolutivo" viene sostituita con "La presenza dei due dipinti alla mostra renderà possibile un confronto tra le opposte opinioni del Mahon e del Longhi", cfr. AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, schede 91 e 92.

[28] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Keith Christiansen a Mina Gregori del primo novembre 1983.

[29] Ibidem e ivi, lettera di Keith Christiansen a Nicola Spinosa del 14 dicembre 1983.

[30] Ivi, lettera di Raffaello Causa al Ministero per i beni culturali e ambientali del 10 novembre 1983. Ai nomi menzionati nella lettera si sarebbero poi aggiunti in catalogo anche quelli dei proff. Giuliano Briganti e Giuseppe Galasso.

a Napoli alla fine del 1985[31]. Gli elenchi riportavano, rispettivamente, 61 quadri italiani e 67 quadri esteri, comprendenti, in tutto, 52 Caravaggio (tra autentici, attribuiti o copie da). All'apertura della mostra, i dipinti in catalogo sarebbero stati 101 e non 128 e la sezione caravaggesca costituita da 41 dipinti. Diverse furono le rinunce e anche più numerose le sostituzioni, ma, esulando dai casi specifici, può, in generale, rilevarsi un generale diniego da parte del comitato di settore all'invio oltreoceano di grandi pale d'altare. La *Madonna dei Palafrenieri* della Galleria Borghese, la *Conversione di Saulo* di Santa Maria del Popolo, la *Madonna dei pellegrini* di Sant'Agostino, il *San Matteo e l'angelo* di San Luigi dei Francesi, le due pale di Messina e le *Sette Opere di Misericordia* furono tutte negate. E non si trattò solo di pale di Caravaggio; vennero meno anche l'*Adorazione dei pastori* di Rubens di Fermo, la *Crocifissione di san Pietro* di Guido Reni dei Musei Vaticani, il *San Carlo in preghiera* di Borgianni di San Carlino, il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Saraceni dei Camaldoli di Frascati e il *Martirio di santa Caterina* di Guido Reni del museo diocesano di Albenga[32].

Faceva presenti le difficoltà di acconsentire al prestito di quindici Caravaggio provenienti dalla sola città di Roma il soprintendente Dante Bernini, rivolgendosi a Causa:

> Come sai, sono assolutamente disponibile a favorire in tutti i modi l'iniziativa. Le mie perplessità, perciò, riguardano unicamente la quantità di dipinti del Caravaggio (quindici) che sarebbero portati via da Roma per lungo tempo. Quadri tutti troppo popolari, e a tutti i livelli, per non incorrere nel rischio di una serie di reazioni negative ad allontanarli dalla città, che debbo saper prevedere e tentare di evitare.
>
> Ti pregherei perciò di aiutarmi nel convincere il Comitato scientifico a ridurre il numero di dipinti richiesti, in modo da non creare un "sollevamento" generale che non sarebbe utile a nessuno[33].

La notizia del mancato prestito delle pale d'altare di Caravaggio dovette cogliere del tutto impreparato il Metropolitan e, d'altra parte, le *Sette Opere di Misericordia* erano state a Washington solo sei mesi prima e la stessa NGA si apprestava a ospitare una piccola mostra sulla *Deposizione di Cristo* dei Musei vaticani da marzo ad aprile del 1984. Il telex inviato da de Montebello al ministro, scritto in italiano, assumeva toni piuttosto concitati[34]. Montebello si diceva "profondamente turbato" per l'esclusione delle pale d'altare dalla rassegna caravaggesca che "così mutilata verrebbe ad essere di dubbio valore scientifico per cui il rifiuto di prestare le pale d'altare porterebbe il Metropolitan a seriamente rivedere la propria adesione a tale iniziativa". A rendere manifesta l'importanza della mostra si elencavano, nuovamente, le personalità coinvolte e si faceva, poi, notare l'occasione unica di vedere concentrate a Napoli quasi tutte le opere di Caravaggio, paventando in cambio, tra l'altro, una mostra sugli Impressionisti.

[31] Questa mostra, come si vedrà, non ebbe luogo.

[32] Fatta eccezione per le due di Guido Reni, tutte le altre pale, caravaggesche e non, erano state presenti nella mostra di Milano del 1951, cfr. AIELLO 2020, pp. 188-195.

[33] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Dante Bernini a Raffaello Causa del 14 novembre 1983.

[34] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, telex di Philippe de Montebello ad Antonino Gullotti privo di data.

Nel dicembre 1983 si progettava una seconda riunione del comitato scientifico che avrebbe avuto luogo il 3 gennaio 1984[35]. Dante Bernini e Pierre Rosenberg, impossibilitati a partecipare di persona, avrebbero telefonato, mentre erano presenti Alfonso Pérez Sánchez e Giuseppe Galasso. A quest'ultimo, divenuto, nel frattempo, sottosegretario del ministro Gullotti nel primo governo Craxi, era richiesto il solito saggio storico di inquadramento; al contempo, si sperava potesse assicurare alcuni prestiti fiorentini (il *Sacrificio di Isacco* di Caravaggio e il *Ritratto equestre di Giovan Carlo Doria* di Rubens) servendosi dei suoi contatti personali.

Nel frattempo, proseguivano le richieste di prestito. Nel dicembre 1983, Pope-Hennessy scriveva a Vincent Korda, proprietario del *Ragazzo morso da ramarro* oggi alla National Gallery di Londra, per assicurargli che in mostra al suo dipinto non sarebbe stato dato lo status di copia di quello in collezione Longhi, ma che, in ogni caso, sarebbe stata Mina Gregori a schedare i due dipinti e che non poteva assicurargli non figurasse anche quello Longhi come un originale di Caravaggio[36]. La possibilità di mostrare i due dipinti l'uno accanto all'altro per la prima volta rendeva, in ogni caso, l'occasione irripetibile, certamente al fine di riconoscere la preminenza di uno sull'altro; sfortunatamente, sarebbe stato, invece, il quadro Longhi a non figurare in mostra. Dal museo civico di Bassano del Grappa, la direttrice Paola Marini si diceva dubbiosa sul prestito della *Fuga in Egitto* e dell'*Adorazione dei pastori coi santi Vittore e Corona* di Jacopo da Ponte che, di ritorno dalla mostra londinese "The Genius of Venice", avrebbero dovuto essere nuovamente allontanati dal museo per un lungo periodo senza che la loro presenza in mostra fosse davvero essenziale[37]. Nel febbraio '84, Eduard Safarik, rispondendo sia a nome dei principi Doria Pamphili sia dei Colonna, negava sia il *Riposo nella fuga in Egitto* di Caravaggio sia il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci[38]. Viceversa, sarebbe stato poi accordato il prestito del *San Rocco* di Saraceni, per il quale Safarik consigliava, però, un intervento conservativo e, spiacente per il diniego del quadro Colonna scriveva che, tuttavia, "posso capire la 'gelosia' storica delle antiche famiglie romane per beni che fanno intrinsecamente parte, appunto, della loro propria storia, privata o pubblica"[39].

Quello stesso mese il proprietario della *Maddalena in estasi* di collezione privata romana veniva contattato, mentre la direttrice dei Musei Capitolini negava il prestito del *San Giovanni Battista*, rimanendo più

[35] Ivi, lettera di Keith Christiansen a Nicola Spinosa del 14 dicembre 1983

[36] Ivi, lettera di John Pope-Hennessy a Vincent H. Korda del 9 dicembre 1983.

[37] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Paola Marini a Raffaello Causa del 16 febbraio 1984. Del pittore sarebbero stati presenti in mostra l'*Adorazione dei pastori* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e il *Lazzaro al banchetto del ricco Epulone* del Cleveland Museum of Art.

[38] Ivi, lettere di Eduard Safarik a Raffaello Causa del 23 e del 24 febbraio 1984.

[39] Ivi, lettera di Eduard Safarik a Nicola Spinosa del 7 giugno 1984 e del medesimo a Raffaello Causa del 23 febbraio 1984.

possibilista su quello della *Buona ventura*, una volta accertatone lo stato di conservazione[40]. La professoressa Anna Ottani Cavina, autrice di una monografia su Carlo Saraceni e chiamata, per questo, a scriverne una breve biografia e le schede delle opere in mostra, proponeva alcune sostituzioni che, tuttavia, poterono essere accolte solo in parte[41].

All'inizio di aprile, sollecitato dal ministero, Causa confermava l'assoluta reciprocità dei prestiti tra il Metropolitan e Capodimonte, aggiungendo che quando un'opera non era concessa a entrambe le sedi espositive, la stessa era esclusa dall'esposizione[42]. Come anticipato, il soprintendente morì in servizio solo alcune settimane dopo[43]. Di lì a poco, Nicola Spinosa, nominato soprintendente reggente, si recò personalmente a Roma per un colloquio con il ministro Gullotti e per decidere, insieme, un programma condiviso per i mesi successivi. Nel maggio 1984, Spinosa tornava a scrivere al ministro affinché almeno uno dei due dipinti di Messina fosse presente in mostra[44]. L'assessorato dei beni culturali della Regione Sicilia si era, infatti, espresso contro il prestito, ma si confidava in un suo riesame.

È in questo momento che la mostra assunse connotati molto diversi da quelli di partenza. Nell'estate del 1984 si rese evidente che essa avrebbe dovuto rinunciare a tutte le pale, non solo quelle di Caravaggio, ma anche quelle di tutti gli altri artisti coinvolti. Lo stesso Spinosa, nella presentazione in catalogo, ripercorreva le varie tappe che avevano portato a quel risultato, difendendo la sua soprintendenza da "giornalisti disinformati e pretestuosi" che volevano delegittimarne l'operato[45]. Il riferimento doveva riguardare l'articolo di Pietro Lanzara, pubblicato a fine maggio 1984, in cui si alludeva al trasferimento "in blocco" di tutte le opere di Caravaggio presenti in Italia negli USA e in cui Maurizio Marini parlava della mostra americana come del "traguardo trionfalistico di una politica culturale che gli americani conducono ormai dall'inizio degli anni Settanta, dalla mostra di Cleveland, per 'monopolizzare' il caravaggismo"[46].

Solo in un paio d'anni e, forse, proprio a dimostrazione del nuovo riflettore acceso sull'arte barocca non solo napoletana, il trasferimento oltreoceano di opere così importanti e delicate non poteva più

[40] Ivi, lettera di Raffaello Causa a Mario Croce del primo febbraio 1984 e di Elisa Tittoni a Raffaello Causa protocollata il 18 febbraio 1984. A causa di un lungo intervento di restauro, nemmeno la *Buona ventura* poté essere in mostra, cfr. ivi, lettera dell'assessore Renato Nicolini al comitato tecnico scientifico del 15 dicembre 1984.

[41] OTTANI CAVINA 1968 e AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Anna Ottani Cavina a Raffaello Causa del 10 febbraio 1984. Ottani Cavina proponeva la sostituzione del *Riposo nella fuga in Egitto* dell'eremo dei Camaldoli di Frascati con una pala di Santa Maria dell'Anima, del secondo decennio del Seicento e, forse per questo, non presa in considerazione: *San Benno ritrova le chiavi della città di Meissen nel ventre di un pesce.*

[42]Ivi, lettera di Raffaello Causa al Ministero per i beni culturali e ambientali del 3 aprile 1984.

[43] CAUSA PICONE 2007, p. 193.

[44] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Nicola Spinosa ad Antonino Gullotti del 16 maggio 1984.

[45] SPINOSA 1985b, pp. n.n.

[46] P. Lanzara, *Tutti i "Caravaggio" presenti in Italia chiesti dal Metropolitan di Nuova York*, "Corriere della Sera" 27 maggio 1984, p. 5.

passare inosservato. È attestazione dello sviluppo di una nuova sensibilità legata al tema dei prestiti intercontinentali una lettera scritta da Luigi Buccino Grimaldi, governatore del Pio Monte della Misericordia, a Spinosa[47]. Il governatore alludeva a una delibera con cui l'istituzione benefica aveva stabilito che le *Sette Opere di Misericordia* non dovessero più lasciare la chiesa. Purtuttavia, considerando il fatto che, a causa dei lavori strutturali ancora in corso sull'edificio, la pala si trovava in deposito temporaneo presso il Museo di Capodimonte e la possibilità che eventuali impegni già assunti potessero renderlo indispensabile, Buccino Grimaldi si diceva disposto a tentare un'ultima eccezione, ma aggiungeva:

> Non so, peraltro, se per Lei – e, me lo consenta, anche per me che sarei coinvolto per il tentativo da fare – sia conveniente assumersi una responsabilità morale di così grande rilievo, anche in relazione alle recenti opinioni contrarie espresse in maniera così violenta nelle più disparate sedi. Opinioni contrarie che, se per quadri od oggetti di dimensioni ed importanza normali, sono indubbiamente esagerate, non sono da respingere in assoluto per le "Sette Opere della Misericordia" che nel decorso anno sono state già esposte a Londra, Parigi, Torino e, soprattutto, proprio negli Stati Uniti.

Infatti, all'inizio di maggio si era verificato un episodio che ebbe un'eco sull'opinione pubblica mai così vasta. Dalle pagine di *la Repubblica*, Giuliano Briganti tuonava: "La statua rapita: Vaticano e Gullotti volevano portare Michelangelo in USA"[48]. Il primo maggio 1984, approfittando della festa nazionale, il *Cristo portacroce* di Michelangelo Buonarroti, fin dalla sua realizzazione nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma, era stato imballato in gran segreto per poter partire alla volta degli USA dove avrebbe ornato il padiglione vaticano della fiera mondiale organizzata a Saint Louis. Nonostante il tentativo di operare con discrezione, la notizia si era diffusa e, quando Briganti scriveva, la Presidenza del Consiglio aveva bloccato temporaneamente la trasferta della statua. Solo alcuni mesi prima, riporta sempre Briganti, era stato negato il visto ai bronzi di Riace, richiesti per le Olimpiadi di Los Angeles del 1984 e, amareggiato, constatava:

> Si era anche sperato che quel rifiuto potesse costituire un precedente, tale da scoraggiare ogni velleità di consimili tentativi. Speranze del tutto infondate. Quella vicenda, anzi, che fu ampiamente dibattuta sulla stampa, ha insegnato come si deve fare se si vuole ottenere il risultato opposto. Cioè agire con rapidità, nel silenzio.

All'interno dell'articolo, Briganti faceva notare come i pareri, non vincolanti, degli organi deputati alla tutela fossero stati ampiamente ignorati e concludeva che, se era quello il nuovo modo di gestire il patrimonio artistico di enti ecclesiastici operanti sul territorio italiano sancito dalla sigla di un più recente

[47] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Luigi Buccino Grimaldi a Nicola Spinosa del 20 maggio 1984.

[48] G. BRIGANTI, *La statua rapita: Vaticano e Gullotti volevano portare Michelangelo in USA*, "la Repubblica" 3 maggio 1984, pp. 1-2.

concordato, le premesse per la tutela erano allarmanti e che era "stato compiuto un passo indietro di incalcolabile gravità" (fig. 74).

È alla luce di questo episodio che dovranno leggersi le mancate disponibilità al prestito che seguiranno a cascata. Alla fine di maggio 1984, Dante Bernini, soprintendente di Roma, comunicava a Spinosa che, "in considerazione del fatto che saranno sottratte alla città di Roma ben sette opere del Caravaggio di diverse provenienze", non avrebbe fatto ulteriori pressioni per avere i Caravaggio delle chiese di Sant'Agostino e di Santa Maria del Popolo e il Saraceni dell'Eremo dei Camaldoli di Frascati, "vista la decisa opposizione da parte delle rispettive chiese"[49]. Il sei giugno 1984 il comitato di settore – e, al suo interno, in particolare Bruno Toscano – si esprimeva contro il prestito di tutte le grandi tele di Caravaggio, rilevando, tra l'altro, come nessuno dei musei stranieri coinvolti le avesse concesse[50]. Venivano, quindi, a cadere sei pale di Caravaggio, delle quali solo una (e nemmeno la più piccola) sarebbe stata reintegrata: la *Flagellazione* di Capodimonte.

A metà mese anche Philippe de Montebello inviava al soprintendente aggiunto reggente un lungo telegramma[51]:

> From our point of view, there is no point in an exhibition devoted to Caravaggio that does not represent his achievement as a great narrative painter, and I believe you will be in agreement that for the exhibition to remain valid, we must have – at the very least – the Madonna de Palafrenieri, the Flagellation and a Sicilian picture.

Alcune settimane prima, Spinosa si era rivolto a Vincenzo Scotti, sindaco di Napoli per poco più di tre mesi tra la primavera e l'estate 1984, ma anche artefice, come ministro per i beni culturali e ambientali, della convenzione firmata nel 1982 con il Metropolitan Museum of Art[52]. Si faceva presente a Scotti l'esclusione della *Flagellazione* "l'unico quadro di Caravaggio prestato da uno dei due musei che organizzano la mostra" e della *Madonna dei Palafrenieri*, "opera troppo importante per venire esclusa da una mostra su Caravaggio". La mostra "nulla ha a che vedere con casi solo apparentemente analoghi di recente giunti ai clamori della stampa (Bronzi di Riace, statua di Michelangelo) che non avevano alcun carattere scientifico", ma, d'altro canto, simili rinunce l'avrebbero fortemente snaturata. Viceversa, l'iniziativa avrebbe permesso di concentrare nella stessa sede opere di Caravaggio sparse tra musei americani ed europei e che difficilmente, senza il coinvolgimento del MET, si sarebbero potute avere. Il 14 luglio il comitato di settore si esprimeva per l'ultima volta, ripercorrendo l'iter che l'aveva portato ad autorizzare

[49] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Dante Bernini a Nicola Spinosa del 26 maggio 1984.

[50] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Guglielmo Triches a Nicola Spinosa del 6 giugno 1984.

[51] Ivi, telegramma di Philippe de Montebello a Nicola Spinosa del 18 giugno 1984.

[52] Ivi, lettera di Nicola Spinosa a Vincenzo Scotti del 9 giugno 1984.

"l'esportazione di 19 Caravaggio (o attribuiti) che dovrebbero costituire un nucleo di eccezionale rappresentatività in ogni caso"[53].

Quando divenne chiaro che le pale siciliane non sarebbero state prestate, Capodimonte e Metropolitan tentarono due strade parallele per avere *Madonna dei Palafrenieri* e *Flagellazione*. Il primo, attraverso Spinosa, scrisse nuovamente a Guglielmo Triches, facendogli notare come, tra i quadri negati, vi fossero anche due pale che non erano più da tempo nelle chiese per cui erano state realizzate e quanto già rilevato in precedenza: la contraddizione di una mostra organizzata da un museo che non prestava le opere di cui era depositario[54]. Nel caso della Galleria Borghese, si obiettava, invece, che la stessa era chiusa e non in grado di riaprire nei mesi successivi. Le spese già affrontate per l'esposizione, fortemente mortificata da necessarie rinunce e varie defezioni, facevano ventilare la possibilità che il MET potesse chiedere un risarcimento dei danni subiti. Il progetto di mostra di cui si era fatto fautore il professore Causa era stato concepito anche al fine di "restituire un preciso ruolo culturale, a livello internazionale, della città di Napoli" e sull'incarico ricevuto da Spinosa di portare a termine tutte le iniziative avviate dal suo predecessore dovevano gravare non solo il senso di responsabilità, ma, verosimilmente, anche motivi personali.

La strada tentata dal Metropolitan per ottenere i prestiti fu, invece, diplomatica. Henry Kissinger, membro di lungo corso del partito repubblicano e già segretario di stato delle presidenze Nixon e Ford, ma anche nel suo ruolo di *trustee* del MET, scrisse a Bettino Craxi, allora presidente del consiglio, per assicurare che fossero presenti in mostra "the Borghese Madonna dei Palafrenieri e the Naples Flagilation [sic]"[55]. La loro assenza avrebbe messo a repentaglio non solo la mostra sugli Impressionisti per cui il MET si era impegnato con Capodimonte, ma anche altre forme di cooperazione, ancora nelle fasi preliminari, ne sarebbero state fortemente compromesse. La *Flagellazione*, come anticipato, fu reintegrata, ma così non avvenne per la *Madonna dei Palafrenieri*. La pala napoletana – aveva rilevato Causa in una lettera inviata al ministero poche settimane prima della scomparsa – era stata sottoposta, durante la tappa parigina della mostra *Painting in Naples*, a nuove indagini che avevano apportato "significative novità sull'opera che ne accrescono i dati conoscitivi"[56].

Nel settembre 1984, a cinque mesi dall'inaugurazione newyorkese, Spinosa sollecitava nuovamente il ministero affinché rilasciasse l'autorizzazione al prestito per la mostra caravaggesca di quadri di altri

[53] Ivi, lettera di Guglielmo Triches a Nicola Spinosa del 14 luglio 1984.

[54] Ivi, lettera di Nicola Spinosa a Guglielmo Triches del 5 settembre 1984. Tutt'oggi la *Flagellazione* si trova a Capodimonte in sottoconsegna dal Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

[55] Ivi, lettera di Henry Kissinger a Bettino Craxi del 30 luglio 1984.

[56] Ivi, lettera di Raffaello Causa al ministero per i beni culturali e ambientali, ufficio centrale per i beni architettonici, archeologici, artistici e storici del 3 aprile 1984.

pittori, pure presenti in mostra[57]. L'elenco di 21 dipinti trova precisa corrispondenza con quelli presenti in catalogo, a dimostrazione del fatto che il prestito fu effettivamente accordato. Viceversa, si faceva presente che c'erano difficoltà a ottenere alcune pale d'altare appartenenti alle chiese facenti parti del Fondo Edifici di Culto, una questione che avrebbe avuto ricadute anche sull'inaugurazione della mostra newyorkese.

3.2. Il rapporto con le mostre caravaggesche precedenti

Tra il secondo dopoguerra e gli anni Ottanta erano state organizzate diverse mostre su Caravaggio e i caravaggeschi. Una loro analisi approfondita esula dagli scopi di questo studio; eppure conoscere gli aspetti essenziali di alcune di loro è fondamentale per comprendere le peculiarità di quella newyorkese[58].

La mostra milanese del 1951, curata da Roberto Longhi, può contare diversi studi specifici; per questo, si evidenzieranno solo alcune delle caratteristiche utili a un confronto con le altre mostre caravaggesche del terzo quarto del Novecento[59]. Aperta al Palazzo Reale di Milano dall'aprile alla fine di giugno 1951, la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* ebbe una lunga gestazione e contò non solo circa 190 quadri (di cui più di 50 del Merisi medesimo), ma anche un successo di pubblico che mai, fino a quel momento in Italia, aveva arriso a una mostra[60]. Il percorso espositivo si sviluppò in venti sale, sei dedicate a una monografica su Caravaggio, undici ai Caravaggeschi italiani e stranieri e tre ai precedenti, ai documenti e alle copie[61]. Nelle sale terza, quarta e quinta furono ospitate le pale d'altare romane di San Luigi dei Francesi, di Santa Maria del Popolo e di Sant'Agostino e l'intera operazione espositiva, dominata dalla visione di Longhi e solo minimamente modificata da una *pars minor* della commissione per la scelta delle opere costituita da Cesare Brandi, Lionello Venturi e Matteo Marangoni[62], è stata letta come "la proposizione in alzato degli *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*" di cui rispettava la suddivisione in paragrafi e financo le note[63].

[57] Ivi, lettera di Nicola Spinosa al ministero per i beni culturali e ambientali, ufficio centrale per i beni architettonici, archeologici, artistici e storici del 12 settembre 1984.

[58] Non saranno prese in considerazioni le seguenti mostre perché non menzionate esplicitamente nell'introduzione al catalogo di Philippe de Montebello come modelli per quella newyorkese: *UTRECHT-ANVERSA 1952*, *ROMA 1955*, *LENINGRADO 1973* e *SIVIGLIA 1973*. Di converso, pur non esplicitamente citata da de Montebello, *NAPOLI 1963* dovette certamente condizionare alcune delle scelte compiute anche nella mostra del MET. GREGORI 1975 rappresenta un utile strumento per conoscere le mostre caravaggesche del periodo 1951-1974, anche quelle non prese in considerazione in questo paragrafo.

[59] *MILANO 1951*, AIELLO 2020 e CASATI 2020.

[60] Per la genesi della mostra, AIELLO 2020, pp. 48-68; per l'elenco dei quadri in mostra, ivi, pp. 188-195; per il successo di pubblico, ivi, p. 68 e AGOSTI 2020, p. 14.

[61] AIELLO 2020, pp. 69-70.

[62] Ivi, pp. 50 e 60-64.

[63] Ivi, p. 70 e LONGHI 1943.

La mostra *Caravaggio e Caravaggeschi* si tenne presso il Palazzo Reale di Napoli dal 10 febbraio al 20 marzo 1963[64]. Prima che a Napoli, nel novembre 1962, la mostra era transitata per Atene dove Raffaello Causa e Italo Faldi ne avevano curato l'allestimento; alla versione napoletana, che contava 74 quadri rispetto ai 46 di Atene, e al rispettivo catalogo aveva collaborato anche Giuseppe Scavizzi[65]. Nel catalogo non erano presenti saggi e tutte le schede erano state compilate da Scavizzi.

In questo caso, i quadri richiesti provenivano, in massima parte, dai musei campani e, in generale, dal suo territorio, ma non mancarono prestiti di rilievo come il *Riposo in Egitto* della Galleria Doria, il *San Girolamo* della Galleria Borghese e la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera. Oltre ai quadri caravaggeschi dall'autografia pacifica, erano presentate anche diverse copie e derivazioni ad attestare il successo delle invenzioni del Lombardo[66]. Dopo il capostipite del naturalismo, gli altri pittori erano presentati in ordine alfabetico secondo un modello "breve biografia-schede" e tra di loro c'erano sia i più immediati seguaci dell'artista a Roma e a Napoli (Gentileschi, Borgianni, Saraceni e Caracciolo) sia i propagatori del suo naturalismo nel secondo quarto del secolo a Napoli (Ribera e Cavallino) e in Europa (Gherardo delle Notti, Schönfeld, Sweerts, Ter Brugghen, Valentin e Vouet). Tra i napoletani non figurava Sellitto, tenuto, invece, in alta considerazione nella mostra del 1972 e protagonista di una monografica nel 1977[67], mentre l'inclusione di pittori come Falcone, Fracanzano, Stanzione e Preti attesta una qualche forma di equiparazione tra gli esiti del movimento caravaggesco e quelli dei pittori napoletani della metà del Seicento[68].

Da rilevare era la presenza in mostra di un gruppo coerente di tele di Antiveduto Gramatica, realizzate per l'Eremo dei Camaldoli di Frascati e per quello di Napoli che la critica successiva ha, però, declassato a produzione del suo atelier[69]. Infine, faceva la sua prima comparsa in mostra, segnalato da Ferdinando Bologna, un non meglio identificato *Soggetto allegorico* nella collezione Romano-Avezzano di Napoli attribuito a Mattia Preti. Questo quadro si sarebbe rivelato in seguito il *Martirio di sant'Orsola* di Caravaggio, oggi presso le Gallerie d'Italia di Napoli, e il fatto che il dipinto non fosse illustrato insieme agli altri dipinti del cavaliere calabrese attesta un processo di disvelamento del suo vero autore già in *fieri*. Infatti, la fotografia del dipinto, con il numero 6a, s'incuneava, addirittura, tra i quadri certamente caravaggeschi e le derivazioni da suoi originali, perduti e non, dimostrando non solo un

64 *NAPOLI 1963*.

65 DORIA 1963.

66 Si veda la *Vocazione di Pietro e Andrea* allora nella collezione Ansoldi di Roma, la *Maddalena* allora in quella Cutolo di Napoli e la *Salomè con la testa del Battista* dell'abbazia di Montevergine, copia di quella recentemente riscoperta da Longhi ed entrata nelle collezioni della National Gallery di Londra; cfr. G. Scavizzi in *NAPOLI 1963*, pp. 18-21, nn. 5a, 8 e 9.

67 Per la mostra del 1972, si veda PORZIO 2019, p. 12, per quella del 1977, *NAPOLI 1977* e PORZIO 2019, pp. 9 e 16.

68 Su questa equiparazione si veda anche CAUSA 2019, p. 94.

69 PAPI 1995, pp. 135-140.

mancato coordinamento redazionale, ma, soprattutto, una modifica dell'ultimo momento legata all'agnizione tardiva del suo vero artefice[70].

Di tutt'altra ambizione era la mostra parigina *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*, curata da Germain Bazin e Mario Salmi presso il Museo del Louvre e aperta dall'inizio di febbraio alla fine di aprile 1965[71]. Nella lettera di presentazione riportata alle prime pagine del catalogo si specificava che sarebbero state in mostra solo opere provenienti da chiese, gallerie e musei pubblici d'Italia, realizzate da artisti d'origine italiana, con le sole significative eccezioni di Jusepe de Ribera, Jan Liss e Valentin de Boulogne[72]. In questo caso, erano presenti due distinte prefazioni di Salmi e Bazin che introducevano la materia e i 115 dipinti dei 58 artisti in mostra. Salmi ripercorreva gli studi sul tema dell'esposizione e cuciva insieme, in un'unica narrazione, il diffondersi del caravaggismo in Italia, l'arte dei Carracci e dei bolognesi e le diverse declinazioni della pittura barocca a Napoli, in Lombardia, a Genova, in Toscana e, di nuovo, a Roma[73]. Nella prefazione di Bazin, lo sguardo si ampliava all'Europa ed erano nominate non solo le mostre, ma anche gli studi internazionali fautori della riscoperta di Caravaggio nel Novecento[74].

Autori delle brevissime biografie e delle schede erano i soprintendenti di Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Roma e Venezia (o loro incaricati) e un giovane assistente del dipartimento di pittura del Louvre: Pierre Rosenberg[75]. Come attestavano sia il titolo della rassegna sia la presenza, tra gli autori delle schede, di soprintendenti di città non toccate dalle peregrinazioni di Caravaggio, la mostra ambiva ad abbracciare l'intera produzione pittorica della penisola italiana durante il Seicento. Pittori genovesi (Ansaldo, Assereto, Castello, Castiglione e De Ferrari), lombardi (Baschenis, Cairo, il Cerano, Crespi, il Morazzone, Procaccini e Tanzio), romagnoli e marchigiani (Cagnacci, Cantarini e il Sassoferrato), veneti (Carpioni, Fetti, Maffei, Mazzoni, Strozzi), toscani (l'Empoli, Furini e il Volterrano) e "romani" (Cozza, Gaulli e Mola) si aggiungevano ai più noti caravaggeschi, ai bolognesi e ai napoletani.

Eppure, il grande protagonista rimaneva sempre Michelangelo Merisi, del quale si esponevano in mostra tredici opere, incluse le pressoché inamovibili pale della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, ottenute grazie ai buoni uffici di René Brouillet, ambasciatore francese presso la Santa Sede e direttore dei Pii stabilimenti francesi a Roma[76]. Oltre alle pale napoletane (*Flagellazione* e *Sette Opere di*

[70] G. Scavizzi in *NAPOLI 1963*. p. 53 n. 50 e CAUSA 2019, pp. 96-97. Su questo dipinto fa il punto *ROMA-MILANO-VICENZA 2004*.

[71] *PARIGI 1965*.

[72] Ivi, p. XI.

[73] SALMI 1965.

[74] BAZIN 1965.

[75] Ivi, p. XXVIII.

[76] *PARIGI 1965*, p. XII.

Misercordia) e alla *Resurrezione di Lazzaro* di Messina, la mostra parigina poté vantare anche la *Natività* di Palermo, trafugata nell'ottobre del 1969 e, da allora, mai ritrovata[77].

Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, aperta a Palazzo Pitti nell'estate del 1970 e curata da Evelina Borea, direttrice facente funzioni del Gabinetto Fotografico della soprintendenza fiorentina e già coinvolta dal soprintendente Ugo Procacci nelle schede per la mostra parigina di cinque anni prima, tornava a concentrare lo sguardo su di una sola realtà geografica (come già faceva la mostra napoletana del 1963, cui il titolo sembra rifarsi)[78]. 77 erano i dipinti in mostra attribuibili a una quarantina di pittori, ma non vi figurava nessuno dei tre quadri di Caravaggio degli Uffizi "non esposti, perché ognuno può agevolmente ammirarli nella loro sede" e, di questi 77, solo due provenivano dagli Uffizi, dodici, invece, dalla Galleria Palatina[79]. Fino all'alluvione del 1966 che aveva reso necessario il trasferimento in Galleria dai depositi terreni in cui si trovavano, la maggior parte di questi dipinti non era esposta, sebbene alcuni, come i cinque Honthorst, fossero stati a lungo tra i vanti delle raccolte granducali, poi imperiali, infine, regie. Consapevole del precedente rappresentato dalla mostra della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma del 1955, nel suo saggio introduttivo, Borea addiveniva a due diverse deduzioni, solo apparentemente antitetiche: da una parte, la scarsa recettività dei pittori fiorentini "accademici nati e incorreggibili moderati" nei confronti del fenomeno caravaggesco poteva darsi per assodata, ma, dall'altra, la fortuna di Caravaggio – e dei soli altri due caravaggeschi attorno ai quali ruotava il gioco delle attribuzioni (Valentin e Ribera) – nelle collezioni medicee fu di particolare rilievo, con implicazioni sulla fortuna dei singoli artisti[80]. Ulteriore specifica della mostra fiorentina era la nuova attenzione riservata ai restauri, illustrati da Paolo dal Poggetto in un contributo apposito[81]. La storia del caravaggismo a Firenze iniziava in una data imprecisata con l'arrivo in città della *Medusa*, omaggio del cardinal del Monte a Ferdinando I, proseguiva con quello dell'*Amorino dormiente* realizzato a Malta, ma doveva, poi, fare i conti con alcune assenze, poiché né Gentileschi, né Borgianni, né Saraceni risultavano mai attestati nelle collezioni medicee[82]. Eppure, l'interesse per questo mondo caravaggesco era testimoniato dalle commissioni di Cosimo II agli eccentrici Jacques Callot e Filippo Napoletano, così come dai numerosi pagamenti ad "Artemisia pittoressa" e dall'invito a corte di Battistello, documentato, ma povero di conseguenze nell'ambiente artistico fiorentino. Tra il 1617 e il 1620 si collocava l'interessamento del granduca Cosimo II e dell'ambasciatore Guicciardini per Gerrit van Honthorst

[77] Sulla pala palermitana, si veda CUPPONE 2023.

[78] *FIRENZE 1970*. La studiosa recensì la mostra napoletana: BOREA 1963. Per un consuntivo della sua carriera e delle sue ricerche, si veda il recente MIARELLI MARIANI 2022, in particolare le pp. 503-504 per le mostre fiorentine.

[79] BOREA 1970, p. III.

[80] Ivi, p. IV.

[81] DAL POGGETTO 1970.

[82] BOREA 1970, pp. VI-VII.

(Gherardo delle Notti) e per Manfredi, mentre, dopo la morte del Medici, il caravaggismo resistette solo nei centri periferici della Toscana, la reggenza delle serenissime tutrici si mostrò più interessata ai classicisti bolognesi e Ferdinando II, poi, al solo Pietro da Cortona[83].

Insieme a pittori dalle identità ben delineate, figuravano in catalogo un "ignoto imitatore di Caravaggio" (per il *Cavadenti* della Galleria Palatina); un "ignoto seguace di Caravaggio"; un "ignoto seguace di Manfredi", un "ignoto pittore caravaggesco" – per il *ritratto di cavaliere di Malta* (Antonio Martelli) della Galleria Palatina, oggi riconosciuto come autografo – e un "ignoto caravaggesco"[84]. Con una certa cautela, si isolava rispetto agli altri dipinti di Gherardo delle Notti il cosiddetto "Brindisi in Olimpo", attribuitogli, appunto, con prudenza e definito come "il problema più affascinante tra quanti sollevati nell'occasione di questa mostra"[85]. Infine, come rilevato anche da Miarelli Mariani, in questa mostra fiorentina, Borea iniziava a sviluppare un primo interesse per la fortuna delle opere (in questo caso caravaggesche), come possono attestare le stampe di traduzione riportate in elenchi sistematici e, talvolta, riprodotte a corredo delle schede[86].

Caravaggio and His Followers, curata da Richard Spear presso il Cleveland Museum of Art e aperta dal 27 ottobre 1971 al 2 gennaio 1972, allargava nuovamente gli steccati: da Roma all'Italia e all'Europa[87]. All'inizio degli anni Settanta, Spear, professore presso l'Oberlin College in Ohio, aveva già scritto diversi contributi su Domenichino, Caravaggio e il Baciccio, ma quella di Cleveland era la sua prima mostra di una certa ambizione poiché costituita da 80 dipinti di una quarantina di pittori[88]. L'ombrello del Caravaggismo non si limitava alla penisola italiana e ai suoi veri e propri corifei – Baglione, Borgianni, Battistello, Gentileschi padre e figlia, Manfredi e Saraceni – si aggiungevano anche pittori noti quasi solo agli specialisti e/o per i quali il caravaggismo rappresentò la fase iniziale della loro carriera (Cavarozzi, Cecco, Spadarino, Gramatica, Manetti, il Maestro del Giudizio di Salomone, Paolini, Preti, Serodine e Spada). A questi venti pittori, incluso Caravaggio, se ne aggiungevano altrettanti distribuiti

[83] Ivi, pp. VII-VIII.

[84] E. Borea in *FIRENZE 1970*, pp. 12-13, n. 6; pp. 28-29, n. 7, p. 37, n. 22; pp. 38-39, n. 23 e p. 40, n. 24. Ivi, pp. 32-33, n. 19 i *Giocatori di dadi* di Valentin de Boulogne erano declassati a seguace di Valentin.

[85] Eadem, ivi, pp. 63-64, n. 39. Su questo dipinto, ricondotto, poi, allo Spadarino, si veda G. Papi in *FIRENZE 2015*, pp. 222-223, n. 45.

[86] Eadem, ivi, p. 20, nn. 10 e 11 e MIARELLI MARIANI 2022, pp. 507-508.

[87] *CLEVELAND 1971*. Confido di aver modo di approfondire questa mostra in altra sede, anche servendomi di documentazione inedita reperita presso l'archivio del CMA.

[88] Il computo è approssimativo poiché erano presenti in mostra cinque quadri anonimi dei quali il *Gesù fra i dottori* del Palazzo Reale di Napoli è stato ricondotto alla mano dello Spadarino, già presente in mostra con una *Santa Francesca Romana*, mentre il pure anonimo *San Matteo e l'angelo* del Ringling Museum di Sarasota si attribuisce oggi al Régnier, pure presente con due quadri; cfr. R. Spear, ivi, pp. 94-95, n. 27, pp. 196-197, n. 79, pp. 147-149, nn. 53 e 55 e pp. 198-199, n. 80. Per il *Gesù fra i dottori*, si veda PAPI 2003, pp. 131-133, n. 15. Spear avrebbe scritto una recensione della mostra di Londra e Washington (SPEAR 1983), avrebbe tenuto una lezione a Cleveland nell'84, contribuito con un saggio in catalogo alla mostra newyorkese e prestato un quadro della sua collezione alla mostra di New Haven, Sarasota e Kansas City, cfr. *infra* e SPEAR 1985.

tra olandesi (Baburen, van Bylert, Ducamps, Honthorst, Stomer e Terbrugghen), francesi (Bigot, Finson, La Tour, il Pensionante del Saraceni, Régnier, Tournier, Valentin e Vouet), belgi (Janssens, Rombouts e Seghers) e spagnoli o ispano-napoletani (Maino e Ribera). Nella prima metà del suo saggio introduttivo, Spear faceva tesoro delle considerazioni di Longhi sulle radici lombarde di Caravaggio e seguiva, poi, un andamento essenzialmente cronologico per descrivere la parabola artistica del pittore[89]. Successivamente, si concentrava sulla fortuna critica dell'artista (come avrebbe fatto anche nel saggio nel catalogo dell'esposizione newyorkese) e su di una più esatta definizione di cosa significasse davvero essere "caravaggeschi" nel Seicento europeo[90]. Nella parte conclusiva concentrava lo sguardo su Roma nei decenni successivi alla morte di Caravaggio[91].

I quadri di Caravaggio in mostra erano tutti di medio formato: l'*Estasi di san Francesco* di Hartford, il *Concerto di musici* del MET, la *Santa Caterina d'Alessandria* Thyssen-Bornemisza, il *San Giovanni Battista* di Kansas City, la *Flagellazione* di Rouen e il *David con la testa di Golia* di Madrid, quest'ultimo non ancora impostosi come pacifico originale caravaggesco[92]. Non meno interessanti erano, però, una serie di dipinti ritrovati in collezioni private tra i quali è degna di menzione la compresenza in quella romana di Joele P. Almagià del *Cristo tra i dottori* di Borgianni, della *Santa Francesca Romana* dello Spadarino e del *Sansone* di Valentin, oggi, rispettivamente, ad Amsterdam, nelle collezioni della Banca Nazionale del Lavoro e a Cleveland[93].

Tra i prestiti italiani, vanno segnalati, almeno, la *Salomè con la testa del Battista* di Battistello e il *Cristo tra i dottori* di Manfredi della Galleria Palatina di Firenze, *Bacco e un bevitore* di Manfredi e la *Madonna con Bambino e sant'Anna* di Saraceni della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma e il *Giudizio del Salomone*, allora attribuito al maestro omonimo, della Galleria Borghese di Roma[94]. Altre presenze di grande interesse erano, poi, la *Cena in Emmaus* ora al Getty Museum di Los Angeles, dato dubitativamente ad Aniello Falcone e oggi riconosciuto come di Bartolomeo Cavarozzi, e l'inedito *San Gennaro* della collezione Harris di New York (oggi in prestito a lungo termine presso il Palmer Museum of Art, Pennsylvania) riconosciuto, per la prima volta, come opera di Louis Finson, strettissimo imitatore di Caravaggio che proprio all'inizio degli anni Settanta iniziava a riacquisire una fisionomia più definita[95].

[89] SPEAR 1971, pp. 1-17.

[90] Ivi, pp. 17-25.

[91] Ivi, pp. 25-38.

[92] R. Spear in *CLEVELAND 1971*, pp. 67-79, nn. 14-19.

[93] Idem, ivi, pp. 52-53, n. 6 e pp. 184-185, n. 72. Il *Sansone* sarebbe entrato nelle collezioni del CMA, con una sicura provenienza dalle collezioni Barberini, nel 1972; cfr. SPEAR 2017, pp. 55-56 e https://www.clevelandart.org/art/1972.50 (ultima consultazione 29 febbraio 2024).

[94] R. Spear in *CLEVELAND 1971*, pp. 62-63, n. 11; pp. 132-133, n. 46; pp. 130-131, n. 45; pp. 158-159, n. 59 e pp. 134-135, n. 47.

[95] Idem, ivi, pp. 90-91, n. 25 e pp. 92-93, n. 26.

3.3. Il catalogo

Nell'ottobre 1983, Keith Christiansen proponeva a Raffaello Causa i nomi di una serie di studiosi che avrebbero potuto scrivere i saggi e le biografie dei pittori che certamente sarebbero stati presenti in catalogo, nonché le schede dei dipinti corrispondenti[96]. Irving Lavin avrebbe scritto un saggio sulla storiografia di Caravaggio, Luigi Salerno uno sulla scena culturale a Roma, Maurizio Calvesi un altro sulla storiografia dell'interpretazione delle opere di Caravaggio, Mina Gregori, infine, un'introduzione generale. Il catalogo inglese non recherà traccia né del contributo di Lavin – mai menzionato nella documentazione successiva e, quindi, venuto meno piuttosto presto – né di quello di Calvesi al quale, invece, si fa riferimento fino alla primavera del 1984[97]. A questi nomi si aggiunse quello di Richard Spear, mentre solo nel catalogo italiano comparve anche Giuseppe Galasso[98].

Di seguito, si accostavano i nomi dei pittori in mostra a quelli che risultavano essere tra i loro maggiori conoscitori e, quindi, autori designati delle biografie e delle schede dei dipinti; scelte quasi sempre confermate, ma con alcune eccezioni. Il nome di Michael Jaffé, già sostituito a penna con quello di Jack Martin, venne poi confermato; non essendo richiesti in mostra dipinti di Federico Zuccari, Alessandro Zuccari, che avrebbe dovuto schedarlo, non dovette occuparsene, ma mantenne Scipione Pulzone a cui si aggiunse Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio. Il solo *San Francesco riceve le stigmati* di Barocci fu schedato da Keith Christiansen, mentre gli altri due suoi quadri lo erano stati da Dante Bernini; Guido Reni, già appannaggio di Andrea Emiliani, fu ceduto a Stephen Pepper, mentre Manfredi, il solo altro pittore in mostra che, insieme a Caravaggio, avrebbe dovuto schedare Mina Gregori, passò ad Alfred Moir. Del solo Miles Chappell, chiamato ad occuparsi dei fiorentini Cigoli e Passignano, si specificava l'affiliazione universitaria (William and Mary College, Richmond, Virginia), forse indizio di una relativa giovinezza rispetto a studiosi già affermatisi nel contesto internazionale.

I pittori contemporanei a Caravaggio che, in origine, non erano stati previsti in mostra, oltre al Pomarancio, furono Orazio Borgianni, Battistello Caracciolo e Giovanni Lanfranco, affidati, rispettivamente, a Pérez Sánchez, Spinosa e Schleier. Infine, per i precursori di Caravaggio provenienti dal nord Italia, si fece largo impiego di studiosi italiani (Giulio Bora, Carlo Bertelli, Maria Teresa Fiorio e Silla

[96] AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, elenco allegato a una lettera di Keith Christiansen a Raffaello Causa del 5 ottobre 1983.

[97] AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettere di Raffaello Causa a Maurizio Calvesi del 23 gennaio 1984 e di Nicola Spinosa a Maurizio Calvesi del 22 maggio 1984. In un appunto manoscritto, anonimo, datato 10 aprile 1984 (ivi) si allude a una consegna del saggio di Calvesi, già tradotto in inglese, dilazionata al 30 giugno rispetto a quella precettiva del 20 marzo. È verosimile che la sopraggiunta nomina a co-direttore della sezione Arti visive delle Biennali d'Arte di Venezia del 1984 e 1986 sia stata all'origine della mancata consegna del saggio di Calvesi il quale, in ogni caso, pubblicò due lunghi contributi su "Storia dell'Arte" contemporaneamente alla mostra newyorkese (CALVESI 1985a, Idem 1985b, a cui avrebbe aggiunto in seguito Idem 1988), oltre a un fascicolo monografico nel 1986 (CALVESI 1986) e un vero e proprio libro nel 1990 (Idem 1990).

[98] Per il contenuto dei rispettivi saggi, vedi *infra.*

Zamboni), mentre Roger Rearick si occupò dei veneti Bassano e Tintoretto e Keith Christiansen dei lombardi Lotto, Moretto, Moroni, Romanino e Savoldo.

Il catalogo della mostra (fig. 75) poi effettivamente pubblicato si apre con una dedica a Roberto Longhi poiché voleva porsi, almeno nelle intenzioni, in continuità con la mostra milanese del 1951; eppure, nel recensirne la versione napoletana, Giovanni Previtali trovò "perfino ironica" quella dedica[99].

La prefazione di Philippe de Montebello e la presentazione di Nicola Spinosa nei due cataloghi iniziavano allo stesso modo, facendo, cioè, riferimento alla convenzione, firmata nella primavera del 1982 tra MET e Ministero per i beni culturali e ambientali e che sanciva l'inizio di una collaborazione tra i due enti[100]. A seguire, i due testi differivano in maniera significativa. De Montebello andava a richiamare immediatamente la mostra curata da Longhi a Milano nel 1951, riconoscendole la creazione di una "public consciousness of Caravaggio's artistic stature" e di aver dato un nuovo impulso agli studi sul pittore, attestato dalla bibliografia contenuta nella più recente e filologicamente attendibile monografia sull'artista, quella di Mia Cinotti[101]. La mostra milanese aveva rappresentato un modello anche per quelle successive, organizzate a Parigi (1965), Firenze (1970) e Cleveland (1971). Nuove scoperte documentarie avevano permesso di fissare la data di nascita di Caravaggio, di posticiparne di alcuni anni l'arrivo a Roma e di circostanziare meglio le commissioni in San Luigi dei Francesi[102]; ma la scoperta (o ri-scoperta) di dipinti documentati del Merisi, presentati in mostra e che avevano permesso di attribuirgliene altri, non era, ovviamente, da meno.

Fin dall'inizio, la commissione organizzatrice aveva decretato che non vi sarebbero state opere di seguaci di Caravaggio, ma solo di suoi precursori o contemporanei. Alle origini lombarde del pittore si dava piena soddisfazione nella prima sezione del catalogo, mentre nella seconda si trovavano i pittori della Controriforma, l'establishment dei "valent'huomini" con cui Caravaggio ebbe a che fare al suo arrivo nella capitale papale. Terza e quarta sezione erano dedicate, rispettivamente, ai cugini Carracci, primi sperimentatori di un naturalismo radicalizzato poi dal lombardo e agli artisti più giovani del maestro milanese che, compresenti a Roma, vissero una più o meno lunga fascinazione per il suo modo di dipingere. Solo dopo queste quattro tappe, il visitatore avrebbe potuto fare la sua conoscenza col pittore che prestava il suo nome alla mostra, nella convinzione che "every artist, no matter how great and inventive, is, to some extent, the product of his times"[103]. Infine, senza alcuna punta polemica, si accusava

[99] PREVITALI 1985, p. 70 e *infra*.

[100] DE MONTEBELLO 1985, p. 8 e SPINOSA 1985b, p. n.n.

[101] CINOTTI 1983. TERZAGHI 2017, pp. 174-175 ha notato proprio come la pubblicazione recente di questa monografia possa aver motivato l'assenza di bibliografia specifica in calce alle schede di catalogo, poiché la stessa era già stata approntata con straordinaria precisione nel libro di Cinotti.

[102] Un ulteriore posticipo dell'arrivo di Caravaggio a Roma è stato fissato in *ROMA 2011*.

[103] DE MONTEBELLO 1985, p. 9.

l'assenza delle sette pale d'altare romane del pittore e si evidenziava, poi, come le mostre sull'artista, da quel momento in avanti, avrebbero dovuto fare i conti con questo deficit. Le pale d'altare pubbliche, sulle quali si era basata larga parte della fama di Caravaggio con lui vivente, erano presenti a Milano e a Parigi e, solo l'anno precedente, il Vaticano aveva prestato alla National Gallery of Art di Washington la *Deposizione* proveniente dalla Chiesa Nuova[104].

Prima di esprimere gratitudine nei confronti degli enti le cui sovvenzioni avevano permesso la realizzazione dell'esposizione, il direttore dedicava un particolare ringraziamento a Mina Gregori, allieva di Longhi e sua assistente nella mostra del 1951, la quale si era lasciata coinvolgere dal compianto Raffaello Causa ad intraprendere il compito arduo di scrivere la maggior parte del catalogo, una sfida che aveva portato a termine in maniera esemplare[105]. Anche Keith Christiansen rivolgeva un pensiero grato alla professoressa Gregori perché "the catalogue entries she has written far exceeded expectations"[106].

Luigi Salerno, nel suo saggio, intitolato *The Roman World of Caravaggio: His Admirers and Patrons*, presentava la scena artistica romana e i primi committenti di Caravaggio[107]. Oltre ai cardinali Federico Borromeo, Francesco Maria del Monte e Gabriele Paleotti, ciascuno, a suo modo, interessato alle arti non solo figurative, si citava la presenza a Roma nel 1593 di Jan Brueghel il Vecchio (detto dei Velluti), specialista in paesaggi e fiori e pure apprezzato dal cardinale Borromeo, cui appartenevano sia la *Canestra* della Pinacoteca Ambrosiana, già promessa in mostra, e alcune altre nature morte cui si rinunciò nell'estate del 1984[108]. A seguire, si presentavano le preferenze che i diversi ordini di più recente fondazione accordarono ora a Scipione Pulzone, ora a Federico Barocci, ora ad Annibale Carracci. Salerno affrontava, quindi, il mondo dell'Accademia degli Insensati, presentandone i membri al lettore ed evidenziando, di volta in volta, gli intrecci e le sovrapposizioni con gli artisti e i committenti protagonisti della scena romana. Di Francesco Maria del Monte, "Caravaggio's first great admirer and patron", si sottolineavano gli interessi per nuove sperimentazioni nel campo della musica e in quello della scienza, oltre a mettere in valore gli scambi epistolari tra Galileo Galilei e il Cigoli[109]. Gli altri committenti di Caravaggio a essere menzionati erano "financiers and bankers whose attitudes toward life were as

[104] *WASHINGTON 1984*.

[105] Gli sponsor della mostra erano stati il National Endowment for the Humanities e la rivista *FMR*, il Real Estate Council of the Metropolitan e un donatore anonimo. Il vettore ufficiale della mostra fu Alitalia e un'ulteriore indennità fu fornita dal Federal Council on the Arts and Humanities.

[106] *NEW YORK 1985*, p. 10.

[107] SALERNO 1985.

[108] Ivi, p. 17. Dei due quadri di Brueghel richiesti, la Pinacoteca accordava il prestito del solo *Fiori in un bicchiere* (inv. 58), a cui, poi, lo stesso Spinosa avrebbe rinunciato; cfr. AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettere di Angelo Paredi alla segreteria della mostra *Caravaggio e il suo tempo* del 25 maggio 1984 e di Nicola Spinosa ad Angelo Paredi del 16 luglio 1984. Non specificate sono le cause dell'assenza della *Canestra* ambrosiana, il cui prestito, a poche settimane dall'inaugurazione newyorkese, sembrava, invece, possibile, cfr. ivi, lettera dei monsignori Enrico Galbiati e Giuseppe Lattanzio a Philippe de Montebello del 10 ottobre 1984 e SPINOSA 1985b, p. n.n.

[109] SALERNO 1985, p. 18.

positivistic as those of the new scientists": Ottavio Costa, Vincenzo Giustiniani e Ciriaco Mattei[110]. Un nuovo gusto, diffusosi a Roma negli ultimi anni del Cinquecento, che preferiva all'affresco la tecnica dell'olio su tela per i dipinti laterali delle cappelle familiari decretò il successo pubblico di Caravaggio, impiegato prima nella cappella Contarelli e, poi, nella Cerasi. Adam Elsheimer, i cui dipinti erano pure presenti nella collezione del Monte, e Peter Paul Rubens, Cecco del Caravaggio, il Pensionante del Saraceni e Juan Bautista Maino erano menzionati come gli stranieri che avevano reso il caravaggismo un fenomeno internazionale[111]. Il saggio di Salerno prendeva anche in considerazione i compensi corrisposti a Caravaggio e ai suoi contemporanei quali termometro, non sempre precisissimo, dell'apprezzamento dell'artista. Meno spazio era dedicato alle commissioni napoletane, siciliane e maltesi del pittore lombardo, se non per sottolineare il successo che lo accompagnò in tutte le tappe delle sue peregrinazioni[112]. Una vera e consapevole contrapposizione tra naturalismo caravaggesco e classicismo della scuola bolognese sarebbe nata solo dopo la morte dei loro "fondatori" – Caravaggio e Annibale – grazie ai pittori bolognesi che, anche servendosi della giustificazione teorica di Giovan Battista Agucchi, si sarebbero opposti al dilagante caravaggismo internazionale.

Rispetto ai saggi di Salerno e Gregori, *The Critical Fortune of a Realist Painter* di Richard E. Spear manteneva un folto apparato di note[113]. L'autore prendeva l'abbrivio dall'invenzione caravaggesca del *Ragazzo morso da un ramarro*, particolarmente ammirata dai suoi biografi e da Roberto Longhi, al quale Spear si rivolgeva esplicitamente proponendo quel "piccolo omaggio storiografico a Roberto Longhi" (in italiano nel testo). Spear dimostrava di conoscere perfettamente le fonti biografiche sull'artista milanese e, ritessendole insieme in maniera esperta, conduceva il lettore per mano fino all'inizio del Novecento, quando Roger Fry e ancora Longhi iniziarono la sua riscoperta[114]. Durante il Novecento, con l'avvento della psicoanalisi e la sua applicazione alla storia dell'arte, interpretazioni tra le più diverse sul significato recondito dell'iconografia del quadro giovanile di Caravaggio erano state proposte, stimolando, inoltre, la fascinazione di un pubblico sempre più ampio, come potevano attestare almeno una sceneggiatura, un giallo e tre romanzi recenti[115]. A queste cerebrali super-interpretazioni del soggetto rappresentato nel *Ragazzo morso da ramarro* – alle quali, ammetteva Spear, si era prestato lui stesso – potevano contrapporsi nuovamente le fonti testuali più vicine alla sua realizzazione, tenendo bene a mente che, come scriveva

[110] Ivi, p. 19.

[111] Ivi, p. 20. La precisazione della provenienza italiana di Cecco del Caravaggio (alias Francesco Boneri) e gli studi su di lui si devono principalmente a Gianni Papi; si veda PAPI 2023.

[112] SALERNO 1985, p. 21.

[113] SPEAR 1985.

[114] Ivi, p. 24.

[115] Ivi, pp. 24-27, *speciatim* p. 24.

Mancini: "the young Caravaggio simply painted the picture *per vendere*, to sell on the open market […], and therefore without any patron in mind and almost surely without an iconographic advisor at hand"[116].

Era sul saggio di Mina Gregori che si reggeva (o finì per reggersi) gran parte dell'impalcatura della mostra: se, infatti, i musei potevano sottrarre quadri alla rassegna, un contributo scritto poteva tenere davvero insieme l'intera carriera e tutta la produzione di Caravaggio[117]. *Caravaggio Today* si apriva col riferimento alla mostra milanese del 1951 e istituiva subito un legame con quella in oggetto, entrambe dedicate "[to] the work of an artist who radicalized all the concerns and artistic problems of his time, and who, for that very reason, appeared as though detached from his own epoch and closer to ours"[118]. Nei trentaquattro anni trascorsi da quella rassegna, erano riemersi diversi quadri del maestro già noti solo attraverso copie o ritenuti perduti e la mostra newyorkese si proponeva, quindi, di farli conoscere, oltre che come l'occasione per confrontare dal vivo versioni dello stesso soggetto su cui non esisteva consenso generale. La posizione di Gregori favoriva un certo espansionismo attributivo rispetto al restrizionismo dei critici degli anni Cinquanta, colpevoli, a suo dire, di una paralisi nell'avanzamento della conoscenza dell'artista[119]. Oltre all'importanza del restauro di tre delle opere in mostra, si alludeva alla recente, ma già rilevante monografia di Mia Cinotti e alle scoperte documentarie di Herwarth Röttgen sulla decorazione della cappella Contarelli e di Vincenzo Pacelli sulle ultime commissioni napoletane dell'artista[120].

Le radici lombarde del pittore e le peregrinazioni nell'area compresa tra Milano e Venezia motivavano la presenza in mostra di pittori lombardo-veneti appartenenti alla generazione precedente[121]. I problematici esordi del pittore erano rappresentati in mostra dal *Ragazzo che monda un frutto* e da una serie di quadri con mezze figure apparentemente senza soggetto. Si sottolineava, a ragione, l'importanza del rapporto e delle commissioni ricevute dal cardinal del Monte che andavano, però, anticipate rispetto a un più probabile arrivo a Roma da scalarsi al 1595 circa, come hanno stabilito studi successivi[122]. La rappresentazione degli "affetti" nella *Medusa* e nella *Giuditta e Oloferne* rimandavano a riflessioni e interessi di Leonardo, l'ennesimo, imprescindibile precursore lombardo evocato nel testo[123], mentre in riferimento ai quadri della cappella Contarelli comparivano, per la prima volta, riferimenti a indagini

116 Ivi, p. 27.

117 GREGORI 1985b.

118 Ivi, p. 28.

119 TERZAGHI 2017, p. 187. Gregori faceva riferimento a una "spinta propositiva" piuttosto che a una "espansionistica", GREGORI 1985a, p. 28.

120 CINOTTI 1983, RÖTTGEN 1964 e PACELLI-BOLOGNA 1980.

121 TERZAGHI 2017, pp. 177-178 ha notato come l'allieva prendesse posizioni diverse rispetto a quelle del maestro circa un viaggio di Caravaggio a Venezia, escluso da Longhi.

122 CURTI 2011, pp. 70-71.

123 GREGORI 1985b, pp. 37-39.

diagnostiche di cui servirsi anche per stabilire quale tra due repliche apparentemente autografe fosse il vero originale[124].

Prima di tornare a una narrazione più paratattica delle opere realizzate tra gli ultimi tempi romani e i soggiorni meridionali del pittore, non dimenticando di menzionare i rifiuti cui andarono incontro diverse sue opere pubbliche, Gregori notò come per Caravaggio il quadro sacro fosse un oggetto di pietà e meditazione e, rispondendo, forse, a una sollecitazione michelangiolesca, una "partecipazione personale all'evento"[125]. Uno dei motivi generatori della pittura del Caravaggio erano il dogma dell'incarnazione e della rivelazione visibile e tangibile della divinità, cui corrispondevano i soggetti più frequenti della Passione e quelli *post mortem*[126]. Nelle conclusioni, si affrontava la questione della tecnica pittorica e, soprattutto, quella delle copie, repliche e derivazioni, sottolineando lo status meno problematico che le stesse dovevano avere per i "fanatic supporters" di Caravaggio mentre questi era ancora in vita[127]. Nel mondo dei conoscitori che si destreggiavano tra originali noti solo attraverso copie e composizioni inedite che potevano identificarsi solo grazie a una conoscenza profonda dell'artista, la via era indicata, ancora una volta, da Longhi che scriveva:

> nel caso di una pittura di spinta 'veridica' come quella di Caravaggio, una copia, anche diminuita nel ductus e impoverita nella materia in confronto all'originale, continua a trasmettere di esso la situazione mentale e quasi morale, il nocciolo di contenuto che si lascia rinvestire mentalmente anche della sua integrità di aspetto formale; non dico grammaticale[128].

Dopo le prime due sezioni del catalogo e prima, quindi, della terza e ultima dedicata a Caravaggio, Christiansen proponeva un breve regesto documentario della vita del pittore[129]. A uno studioso moderno fa una certa impressione confrontare le poco più di due pagine di attestazioni documentali della vita e dell'attività dell'artista con veri e propri libri che hanno permesso di chiarire con grande precisione le vicende umane e artistiche del pittore[130].

Come è già stato notato nel caso di alcuni saggi della mostra di Londra e Washington, anche nel catalogo di questa mostra, nella traduzione dall'italiano all'inglese, furono operate alcune semplificazioni,

[124] Ivi, p. 39 e TERZAGHI 2017, p. 182 che ha notato come le premesse di un simile impiego della diagnostica siano, poi, state sviluppate da Gregori in esposizioni successive: *FIRENZE-ROMA 1991-1992*.

[125] GREGORI 1985b, pp. 42-44 e GREGORI 1985a, p. 42.

[126] GREGORI 1985a, p. 42

[127] GREGORI 1985b, pp. 46-47.

[128] GREGORI 1985a, p. 47.

[129] CHRISTIANSEN 1985. Si veda anche la bozza del suo scritto conservato in AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo.

[130] Penso, in particolare, all'aggiornamento rappresentato da MACIOCE 2023, che raccoglie insieme le molte scoperte di altri storici dell'arte avvenute in anni precedenti.

rimuovendo, ad esempio, riferimenti ad altre opere in mostra[131]. La traduzione dall'inglese all'italiano non fu tra le più accurate e, nel tentativo di mantenersi fedeli al testo originario, alcuni passaggi risultano poco chiari al lettore.

Come si è anticipato, nel catalogo italiano (fig. 76), la presentazione di de Montebello era sostituita da quella di Spinosa[132]. Dopo aver presentato la "preistoria" della mostra napoletana, con il progetto originario di Causa, Spinosa ricostruiva le fasi che avevano portato alla sua apertura, attraverso ripensamenti e rinunce necessarie. Le *Sette Opere* di Caravaggio, ad esempio, non erano riprodotte in catalogo perché non prestate a New York, tanto più che solo due anni prima erano state a Washington. L'assenza di tre dipinti pure illustrati in catalogo (la *Canestra di frutta* della Pinacoteca Ambrosiana, la *Buona ventura* dei Musei Capitolini e la pala del Roncalli) era dovuta a circostanze diverse che erano opportunamente descritte. Si rivendicava il felice operato della soprintendenza che era stato chiamato a reggere e la scelta, che si riteneva programmatica, di allestire la mostra alla fine del percorso di visita del museo, nei ben illuminati ambienti del secondo piano. Il motivo di questa scelta non era difficile da intuire: il visitatore sarebbe stato "obbligato" a passare attraverso molte altre sale del museo e avrebbe conosciuto un'"incredibile successione di 'capolavori'" prima di arrivare a Caravaggio. Di sicuro, per chi lo legge oggi, più che la dedica a Roberto Longhi – come si è detto, "perfino ironica" per Previtali – fu davvero ironico pensare quella potesse rappresentare una rassegna come non se ne sarebbero più viste: "occasione straordinaria per veder raccolte insieme, *forse per l'ultima volta*, tante opere del Caravaggio"[133].

Infine, il solo saggio presente nel catalogo italiano, ma non in quello inglese, come anticipato, era dello storico Giuseppe Galasso[134]. Rispetto ai contributi presentati nelle due mostre già esaminate, in quello per *Caravaggio e il suo tempo*, l'autore considerava l'intera penisola italiana e non il solo viceregno, mentre era il XVI e non il XVII secolo l'ambito cronologico d'indagine. Ciascuno degli stati preunitari, dopo la pace di Cateau-Cambrésis, mirava a primeggiare sugli altri, anche attraverso un dialogo privilegiato con la corona spagnola, ma nulla, all'interno del testo, si concedeva alla micro-storia di Caravaggio né a quella dei diversi centri toccati dai suoi vagabondaggi, restituendo, quindi, una semplice sintesi dei fatti salienti della storia della penisola italiana nel Cinquecento.

131 Si veda l'assenza del riferimento all'*autoritratto* di Lomazzo della Pinacoteca di Brera quando si parla del *Bacchino malato* della Galleria Borghese di Caravaggio oppure la rimozione del riferimento agli studi di Giulio Bora: GREGORI 1985a, pp. 31-32 ed Eadem 1985B, pp. 31-32. PREVITALI 1985, p. 70 notò, invece, come, nella versione inglese del saggio di Spear, il suo saggio del 1982 fosse "revealing", aggettivo che veniva meno nella traduzione italiana.

132 SPINOSA 1985b.

133 Ivi, p. n.n. corsivo mio.

134 GALASSO 1985.

3.4. La mostra a New York

Com'era già avvenuto per le mostre di Washington e Londra e di Cleveland, anche a New York ci si avvalse della ditta Tartaglia, con sede a Roma, per gli imballaggi e i trasferimenti dei dipinti[135]. Il 9 gennaio 1985, Ernani Gambardella, consegnatario delle opere del Museo di Capodimonte, le affidava sette dipinti che sarebbero stati nella mostra di New York e poi in quella di Capodimonte[136].

L'ultima defezione a gravare sulla mostra newyorkese e, di conseguenza, su quella napoletana fu, come dichiarato dallo stesso Spinosa, la *Santa Domitilla con i santi Nereo e Achilleo* di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio dell'omonima chiesa romana. Pur trattandosi di una pala d'altare, non furono questioni conservative a impedirne il prestito – la *Sant'Orsola con le compagne* del Cavarozzi aveva dimensioni pressoché identiche – quanto l'inefficienza delle comunicazioni tra gli organi periferici del ministero. Infatti, solo quando i trasportatori si recarono in chiesa alla metà di gennaio scoprirono che la pala non era al suo posto perché presentata alla rassegna *L'arte degli anni santi*, già prevista a Palazzo Venezia a Roma nella primavera del 1984 e poi scalata alla fine dell'anno[137]. Christiansen inviò una lettera al dirigente Triches per denunciare l'accaduto e, poco dopo, ne inviò una seconda, più conciliante, a Bernini che si era sentito intimidito dalla richiesta di non presenziare all'inaugurazione della mostra se non fosse stato in grado di far giungere a New York la pala mancante[138].

La mostra newyorkese si svolse al secondo piano del museo sulla Fifth Avenue nelle European Paintings Galleries (fig. 77-78). Si sviluppava in dieci ambienti, ciascuno individuato da un parato dal diverso colore; nel primo e nel secondo si concentravano le opere dei precursori del nord Italia, si riconoscono i dipinti di medio formato di Bassano, Lotto, Moroni e Savoldo (fig. 79). Nel secondo ambiente, purtroppo non fotografato, dovevano trovare spazio alcune pale d'altare di cui è possibile distinguere la sola *Decollazione del Battista* di Antonio Campi. Un terzo grande ambiente presentava, invece, la scena artistica romana al tempo dell'arrivo di Caravaggio e qui trovavano spazio Pulzone, Cavarozzi e Barocci (fig. 80). Nell'ambiente successivo si trovava una sfilata di opere dei Carracci (fig. 81) e, in quello ancora dopo, una di caravaggeschi (fig. 82) a cui si aggiungeva il ritratto equestre di Rubens. Solo nella sesta sala faceva

135 AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Bruno Tartaglia alla soprintendenza napoletana del 24 novembre 1982 e ivi, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, richiesta autorizzazione stipula contratto di trasporto del 13 giugno 1984. Le spese si sarebbero aggirate tra gli 800 milioni e il miliardo di lire e sarebbero state equamente divise tra Napoli e New York.

136 AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1, fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, verbale n. 3/85 del 9 gennaio 1985. Le tele erano la *Flagellazione* e il *Martirio di Sant'Orsola* di Caravaggio, l'*Ercole al bivio* di Annibale Carracci, il *Seppellimento di San Sebastiano* del Passignano, il *Volo di Icaro* e l'*Arianna abbandonata* di Carlo Saraceni e il *Battesimo di Cristo* di Battistello, proveniente dalla Pinacoteca dei Girolamini e preso in consegna dallo stesso Gambardella il giorno precedente.

137 AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Dante Bernini a Nicola Spinosa del 6 febbraio 1985 e *ROMA 1985*.

138 Ivi, lettera di Keith Christiansen a Guglielmo Triches del 7 febbraio e del medesimo a Dante Bernini dell'8 febbraio 1985.

la sua comparsa il giovane Caravaggio, con i quadri realizzati per il cardinal del Monte e le mezze figure dei suoi primi tempi a Roma (figg. 83-84). Nella sala successiva c'erano quadri realizzati per i grandi committenti romani, Vincenzo Giustiniani e Ciriaco Mattei (fig. 85); mentre contro le pareti dell'ultima sala, di un fucsia intenso, si stagliavano le opere dei due soggiorni napoletani, mancandovi del tutto l'intermezzo siciliano e il maltese (figg. 86-87).

Una brochure stampata in Italia a spese di FMR, la rivista di Franco Maria Ricci, accompagnava il visitatore in mostra (figg. 88-89)[139]. Nella brochure, con qualche banalizzazione, si rendeva il confronto dei quadri di Caravaggio con quelli dei suoi contemporanei (Annibale Carracci e Federico Barocci) una sorta di competizione da cui il pittore lombardo usciva sempre vincitore, mentre le sue vicende biografiche lo rendevano un *bohémien* pre-romantico. Nella stessa brochure, si annunciava anche un ciclo di cinque lezioni che avrebbero tenuto il martedì pomeriggio presso l'Uris Center Auditorium del MET Ann Sutherland Harris, professoressa all'università di Pittsburgh, Charles Dempsey, professore alla Johns Hopkins, W. Roger Rearick, professore all'università del Maryland, Richard Spear, professore all'Oberlin College, e Joseph Connors, professore alla Columbia. I relatori, alcuni dei quali erano anche autori di saggi o schede in catalogo, avrebbero parlato, rispettivamente, di *Caravaggio and His Contemporaries in Rome*; di *Naturalism in Painting in Caravaggio's Time*; di *Caravaggio: His North Italian Sources*; di *Caravaggio's Legacy* e di *Caravaggio's Rome*. Il venerdì pomeriggio, nella stessa sede, due cicli di tre conferenze ciascuno sarebbero stati tenuti da Keith Christiansen e da Nanette Salomon, professoressa presso il Purchase college della SUNY.

Tra gli "special events" si proponevano alcune lezioni e proiezioni di documentari. Le prime, che si tenevano la domenica nel primo pomeriggio, furono curate da Lisa Vergara, professoressa dell'Hunter college della City University di New York, da John R. Martin, professore di Princeton, e da Irving Lavin, professore presso l'Institute for Advanced Studies, e avrebbero avuto ad oggetto la fortuna critica dell'artista tra Sette e Ottocento, il chiaroscuro caravaggesco e i due *San Matteo* della Contarelli. Altre lezioni meno accademiche furono tenute da Frank Stella, un artista minimalista, e da Laurence Libin, curatore del dipartimento di strumenti musicali del MET. I documentari riguardavano, invece, tra gli altri temi, Correggio a Parma, Rubens e il Barocco in Italia e in Francia.

Un simposio scientifico – del quale, purtroppo, nella brochure non erano dati ulteriori dettagli – si sarebbe svolto tra il 31 marzo e il primo aprile 1985. Vi intervennero certamente Donald Posner, Mina Gregori e Keith Christiansen occupandosi, rispettivamente, di alcune (errate) attribuzioni in grado di modificare la nostra immagine di Caravaggio, del soffitto del Casino Ludovisi e della tecnica

[139] MMA, box 308, f. 22, *Feb. 6-April 14, 1985. The Age of Caravaggio.*

del pittore[140]. Lo storico Hugh Trevor-Roper avrebbe tenuto tre lezioni sul contesto storico in cui visse Caravaggio; il dipartimento educativo avrebbe offerto dodici lezioni gratuite a istituti culturali e scuole; la biblioteca avrebbe messo a disposizione libri per adulti e bambini e una bibliografia specifica sui temi della mostra e programmi specifici per professori e studenti delle scuole secondarie sarebbero stati approntati dal dipartimento deputato. I più piccoli, infine, potevano decidere di partecipare a una fiera che riproduceva quelle che si tenevano nel periodo di Caravaggio oppure a sessioni che prevedevano discussioni, schizzi e laboratori di scrittura.

Purtroppo, l'indisponibilità del MET a farmi accedere ai file curatoriali conservati presso il dipartimento di pittura europea non permette ulteriori considerazioni sull'allestimento della mostra, sui pannelli di sala e su altre questioni legate allo show nella sua edizione newyorkese. Anche il dato riguardante il numero dei visitatori della mostra pare non sia recuperabile.

3.5. La ricezione

Rispetto alla pittura del Seicento napoletano e alla figura di Bernardo Cavallino, Michelangelo Merisi era certamente un pittore già noto al grande pubblico americano e l'*hype* derivante dall'apertura di una mostra a lui dedicata non fu poco. Tre monografie, scritte da autori statunitensi e pubblicate nei primi anni Ottanta si occuparono del pittore e, recensite da Francis Haskell nel maggio 1983, erano già disponibili in italiano prima dell'apertura della mostra statunitense[141]. Allo stesso tempo, sebbene *Caravaggio*, il film di Derek Jarman, fosse distribuito negli USA solo alla fine di agosto del 1986 (fig. 90), è verosimile che la fama del pittore stesse dilagando anche nella cultura popolare statunitense: nel film di Woody Allen *Hannah e le sue sorelle* (1986) si alludeva esplicitamente alla "mostra del Caravaggio" (così nel doppiaggio italiano) del MET, mentre in *Gina at Bruce's Dinner Party, New York City, 1991*, una fotografia di Nan Goldin, il *Bacco* degli Uffizi (fig. 91), forse una cartolina acquistata al MET durante l'apertura della mostra, troneggia in un'intima cucina newyorkese[142].

[140] VAN TUYLL 1985, p. 484 e PUGLISI 1985, p. 448.

[141] F. Haskell, *Secrets of Caravaggio*, "The New York Review of Books" 12 maggio 1983 combinò in un solo articolo le recensioni dei seguenti testi: MOIR 1982, FREEDBERG 1983 e HIBBARD 1983. L'edizione italiana del testo di Moir fu pubblicata lo stesso anno di quella inglese; quella del testo di Freedberg nel 1984. John Pope-Hennessy inviò la recensione (a suo dire troppo generosa con Hibbard) all'attenzione di Raffaello Causa, certamente in vista della mostra newyorkese, cfr. AMC, *Mostre estere*, 8bis, fasc. 20, lettera del 3 maggio 1983.

[142] In uno scambio di battute all'interno di una libreria tra due dei protagonisti del film, Lee (Barbara Herschey) comunica a Elliot (Michael Caine) di essere stata a vedere la mostra e gli chiede espressamente "Do you like Caravaggio?". La risposta sbrigativa dell'amante è "Oh… yes, who doesn't?". Ha esordito proprio con questo dialogo l'intervento di Andrea Bacchi dedicato agli studi caravaggeschi degli allievi di Roberto Longhi e presentato all'interno del seminario di formazione specialistica tenutosi presso la Fondazione Zeri di Bologna dal 19 al 21 settembre 2024.

Delle diverse recensioni che furono scritte è senz'altro quella di Frank Stella (1936-2024), pittore e scultore minimalista statunitense, e pure coinvolto nelle attività collaterali all'esposizione, a restituire la versione più personale e interessante di come, secondo lui, sarebbe dovuta avvenire la visita:

> First, don't listen to the recorded commentary of Philippe de Montebello, the museum director, until you have gone through the show at least once. Second, skip the first 60 paintings introducing "The Age of Caravaggio" and go directly to see the Caravaggios themselves. Then, do the Caravaggios quickly, following the Metropolitan's chronological order. When you reach the end of the exhibition, ignore the guard, the bookstore and the postcards, and start working your way back through the Caravaggios until you reach his earliest work once again.
>
> Now relax, stretch your calf muscles without leaning on the paintings, and do a few deep knee bends. You are ready to start again, going through the Caravaggios. When you reach the end of the exhibition this time, you are free to leave. After lunch and a short nap, you are ready to start again at the official beginning of the exhibition and to take in the whole event. When your day is done, you will know why you love great paintings and why Caravaggio loved to make great paintings[143].

Le sale con i precursori e quelle con i contemporanei del Merisi andavano, quindi, saltate e bisognava dirigersi direttamente a quelle con le quarantuno opere dell'artista, attribuitegli o copie da suoi originali. Dopo averle viste, si poteva tornare al punto di partenza, seguendo la sequenza cronologica proposta dai curatori, per poi recarsi nuovamente alle opere caravaggesche e riguardarle con maggiore calma e con occhi già allenati. La visita avrebbe dovuto prevedere, poi, una lunga pausa per il pranzo e un sonnellino (!), ma si sarebbe compiuta solo grazie a un terzo giro in mostra, partendo dall'inizio e seguendo, finalmente, le indicazioni del museo. Alla fine della giornata, si sarebbe appreso, finalmente, il segreto delle grandi opere di Caravaggio.

Eppure l'originalissima recensione di Stella non si limitava a consigliare come fare la propria conoscenza col collega vissuto quattro secoli prima. L'interesse di Stella per Caravaggio era legato soprattutto al suo modo di costruire "a contained, poised, spherically shaped space", una capacità che, purtroppo, potevano restituire solo alcuni quadri assenti dalla mostra – i laterali della cappella Cerasi – che andavano visti negli spazi per cui originariamente realizzati[144]. Del pittore lombardo – di cui ben conosceva il successo tra importanti committenti, ma meno i rifiuti – amava, poi, la gestualità del *David con la testa di Golia* della Borghese, che, a suo dire, rimandava alla *Deposizione* di Moretto in mostra, perché in questi dipinti risuonavano forme di astrazione che, probabilmente, apparentava alle sue personali ricerche artistiche in questo senso (fig. 92)[145]. La lezione che Stella avrebbe tenuto sarebbe stata dedicata alla *Madonna del Rosario* di Vienna e, non a caso, l'artista proponeva una fantomatica coda alla mostra newyorkese

[143] F. Stella, *On Caravaggio*, "New York Times" 3 febbraio 1985, pp. 38-39, 56-60 e 71, p. 56. Stella era stato artista residente nel 1982/83 presso l'American Academy di Roma dove aveva approfondito l'influenza di Caravaggio e Rubens: https://www.nytimes.com/2020/03/18/t-magazine/frank-stella.html (ultima consultazione 29 febbraio 2024).

[144] F. Stella, *On Caravaggio*, "New York Times" 3 febbraio 1985, pp. 56-57.

[145] Ivi, p. 39.

costituita da questa pala e dai due giganteschi trittici nella cattedrale di Anversa (*Flagellazione* e *Deposizione*) realizzati dal pittore che, a distanza di anni, avrebbe dimostrato nuovamente la sua ammirazione per Caravaggio: Peter Paul Rubens[146].

Infine, esordio e conclusione dell'articolo legavano insieme riscoperta e motivi dell'oblio del pittore. Si spiegava, infatti, che parte dei pregiudizi su Caravaggio erano ben rappresentati da quanto detto da Bernard Berenson davanti al *Martirio di san Matteo*: "I am at a loss to know where I am, how I got there, and what I am seeing" e che la riscoperta del pittore, accelerata dalla mostra milanese, trovava in quella newyorkese una nuova significativa opportunità:

> It is hard to believe that before that eye-opening show of 1951 Caravaggio was a relatively obscure painter. Now a growing literature reveals Caravaggio the rebel, Caravaggio the semiliterate brute, Caravaggio the hustler, Caravaggio the father of modern painting and even Caravaggio the overrated darling of doctoral candidates. But for New Yorkers in the coming weeks, another Caravaggio is sure to emerge. It will be Caravaggio the consummate painter, the complete master of his craft whose every touch directs technique to its proper end – the realization of convincing art[147].

Sembra giocare sia con l'espressione "coming of age", cioè "raggiungimento della maggiore età", sia con il titolo della rassegna da recensire il testo dell'articolo di John Russell[148]. La trasformazione vissuta dalla pittura prima e dopo il magistero di Caravaggio fu tale che nessuno avrebbe potuto confondere quanto dipinto prima e dopo di lui. Teppista attaccabrighe e fenomeno del gioco della pallacorda (assimilato al tennis), Caravaggio era il James Dean o il John McEnroe, formidabile tennista statunitense, dei suoi tempi, ma rimaneva, soprattutto, il grande pittore che aveva dato ai suoi soggetti un'immediatezza e una concretezza che erano solo sue[149]. La questione della presunta omosessualità di Caravaggio era data per scontata e la sua passione per angeli, con o senza ali, liquidata in poche righe, mentre, diversamente da quanto fatto da Stella, si difendeva la presenza di altri artisti, fondamentali per presentare meglio al pubblico, notando ora analogie, ora differenze, l'indiscusso protagonista della rassegna. L'assenza di un quadro, certamente la pala del Pomarancio in mostra a Roma, era puntualmente registrata e di quell'unico difetto, non imputabile ai curatori, erano ritenute responsabili le autorità italiane[150].

In un altro articolo, ancora Russell si scagliava contro la mole e l'importanza crescenti che, nel campo dell'editoria, andavano assumendo i cataloghi di mostra: "big, fat, shiny, bang up-to-date and heavily illustrated", ma che non potevano mai essere davvero completi, per la puntuale assenza di opere inamovibili, perché venivano scritti prima che le opere fossero riunite nella stessa sede e perché diventavano

146 Ivi, p. 60.

147 Ivi, p. 38.

148 J. RUSSELL, *Caravaggio at Met, an Age comes to Life*, "New York Times" 3 febbraio 1985, pp. c1 e c26.

149 Ibidem.

150 Ivi, p. c26.

campi di battaglia delle opinioni confliggenti dei loro autori. Pur riservando un giudizio positivo per quello della mostra newyorkese, si decretava che i vantaggi della classica monografia erano ancora lungi dal tramontare[151].

Su Caravaggio come artista dalla sensibilità già moderna puntava un articolo di Michael Brenson precedente l'apertura della mostra che aggiungeva come egli fosse il solo degli antichi maestri a dover fare i conti con l'intero repertorio di colpi inferti dalla critica: "His work has been described as 'aggressively provocative', 'insolent', 'campy', 'insinuating', 'overripe' and, above all, 'perverse'.[152]" I riferimenti bibliografici più stagionati erano combinati alle riflessioni più recenti di Freedberg e Hibbard e, comparando la mostra newyorkese con quelle di Milano, Parigi e Cleveland, si rilevavano sia l'assenza di suoi epigoni sia una più efficace contestualizzazione storicoartistica[153]. Si riconoscevano i meriti di Causa nell'ideare il progetto, gli sforzi di alcuni membri della commissione che avevano scelto i dipinti (Pope-Hennessy, Rosenberg e Spear) e il ruolo di coordinatore di Christiansen, ma passava, invece, sotto silenzio il ruolo avuto da Mina Gregori, assai più che una semplice componente del comitato consultivo. Anche in questo caso si valorizzava la presenza in mostra di artisti ben affermati al suo arrivo a Roma perché essenziale per spiegare "the clash between the down-to-earth art of North Italy and the more idealized and refined art in Rome" e si alludeva, poi, al rapporto che le figure dipinte instauravano con lo spettatore, al realismo senza fronzoli e a un uso personalissimo della luce dai forti valori simbolici[154].

In seguito, Brenson, nel recensire una mostra su Donatello del Detroit Institute of Art e accusandola di dare troppo spazio all'erudizione degli specialisti a detrimento della qualità (e autografia) delle opere[155], esprimeva un giudizio molto severo anche sulla mostra di Caravaggio:

> The "Age of Caravaggio" was another exhibition in which a great artist was promised but not delivered. In that case, the few paintings clearly by Caravaggio were almost buried under works by other artists and Caravaggio attributions. Perhaps exhibitions in which the star is only on stage for a brief period can succeed in a university museum. Perhaps questionable works can be presented when the full weight of an artist's career can be felt.
>
> But enough of major-museum Old Master exhibitions filled with attributions! It is one thing to include disputed works by a 20th-century artist who is familiar […]. It is another to do it with artistic giants whose work is relatively unfamiliar in the United States, like Donatello or Caravaggio. "The Age of Caravaggio" diminished Caravaggio to the point that in the opinion of this observer his reputation will not easily recover in this country.

In realtà, il problema posto da Brenson non sussisteva: originale, copia, derivazione o falso che fosse, sembrava che al pubblico bastasse leggere il solo nome di Caravaggio per accenderne l'interesse.

---

151 J. Russell, *Art*, "New York Times" 2 giugno 1985, p. 15.

152 M. Brenson, *From the Baroque Age a Modern Spirit*, "New York Times" 27 gennaio 1985, sezione 2, pp. 1 e 24, p. 1.

153 Ivi, p. 24.

154 Ibidem.

155 *DETROIT-FORT WORTH 1985-1986* e M. Brenson, *Scholarship obscures the Genius of Donatello*, "New York Times" primo dicembre 1985, pp. h35-h40, p. h40.

Meno convincente della recensione per Cavallino fu quella di Creighton Gilbert per Caravaggio[156]. La mostra newyorkese non era uno dei "supershow" a cui il MET aveva abituato i suoi visitatori, ma il suo stile si rifaceva a quello con cui gli studiosi italiani organizzavano mostre sugli Old Masters. L'esercizio di riconoscere l'originale e la copia era certamente interessante, ma per il neofita la costruzione di una prima immagine di Caravaggio non risultava agevole, tanto più che in mostra c'erano solo sedici dipinti certamente del pittore (diciotto in catalogo) contro i 23 dall'autografia più incerta. Alla recensione di Stella riconosceva alcuni meriti, ma, nelle conclusioni, il raffronto tra i tre *David* di Orazio Gentileschi, Guido Reni e Caravaggio sembra appiattire tutto sull'individuazione di secondo e terzo posto su di un podio, il primo sarebbe stato sempre e solo del Lombardo.

Le recensioni sui settimanali di moda americani non si imposero per originalità. Carter Ratcliff ripercorse le tappe della vita criminale più che artistica del pittore, mentre Barbara Rose parlò di un "Baroque bad boy [made] a flamboyant hero of today's artists"[157]. L'interesse per Caravaggio sentito e trasversale tra numerosi degli artisti viventi statunitensi si spiegava, ancora una volta, attraverso la sua modernità, la sua vita breve e intensa e paragonando il sorriso sfrontato che aveva dato al suo *Amore vincitore* di Berlino con quello di un audace modello in copertina su "Penthouse"[158].

Furono sostanzialmente positive le recensioni alla mostra pubblicate sul *Burlington Magazine* e su *Kunstchronik*, sebbene entrambi gli autori concordassero sul fatto che la netta separazione tra precursori norditaliani di Caravaggio e il pittore non aiutasse il pubblico a comprendere quanto i primi avessero segnato la pittura del secondo[159]. Il modello della mostra del 1951 era evidente e Carel Van Tuyll la riteneva la sua degna erede, in grado di stimolare un nuovo e vivace dibattito tra gli specialisti e di rendere più familiari le nuove generazioni con un genio di quella statura[160]. Anche in questo caso non si poteva fare a meno di notare l'assenza della pala del Roncalli – che avrebbe potuto mostrare meglio e più dei Bolognesi la pittura più in voga a Roma al tempo di Caravaggio – e quella, ben più grave, della *Canestra di frutta* di Milano, l'unica natura morta certamente attribuibile a Caravaggio senza la quale l'intera sezione dedicata al genere perdeva la sua ragion d'essere[161]. La qualità delle opere era complessivamente piuttosto alta, sebbene non sempre quelle scelte per rappresentare i precursori

156 C. Gilbert, *Caravaggio and all the others*, "The New Criterion" III, 8, p. 56.

157 C. Ratcliff, *The Dark Beauty of Caravaggio*, "Harper's Bazaar" febbraio 1985, pp. 170-171 e 222 e B. Rose, *Caravaggio: the Triumph of Sensation*, "Vogue" marzo 1985, pp. 504-505 e 556, p. 504.

158 Ivi, p. 556.

159 VAN TUYLL 1985, p. 484 e PUGLISI 1985, p. 447. La presenza delle "radici lombarde" di Caravaggio si rifaceva certamente al prototipo della mostra longhiana del 1951 (alcuni dei recensori notarono che la *Decollazione del Battista* di Antonio Campi e la *Deposizione* di Peterzano erano state presenti anche a Milano) dove, tuttavia, le "sale A, B e C", "la preistoria" del Caravaggio, s'inserivano tra la sala VI e la sala VII, non aprivano la mostra, cfr. AIELLO 2020, pp. 90-92.

160 VAN TUYLL 1985, pp. 483 e 487.

161 Ivi, pp. 483-484.

fossero le più efficaci, Ludovico Carracci non potesse ritenersi un contemporaneo di Caravaggio attivo a Roma, né il solo Caracciolo esaurisse quanto avveniva a Napoli[162]. Una volta entrati nelle stanze di Caravaggio, però, si notava distintamente una nuova enfasi riservata a problemi attributivi, stilistici e tecnici all'interno della produzione di un singolo artista[163]. Il fatto che dei 39 dipinti presenti potesse essere messa in discussione l'autografia di circa la metà non sembrava rappresentare un vero problema: "A casual visitor may well have felt bewildered in the presence of so many uncertainties; for the specialists, it was a unique opportunity to try and resolve some of these problems and each student will have come away with her or his own list of originals, possibles and unacceptable paintings". Si apprezzava il magistrale restauro dei *Musici* del Metropolitan che era stato in grado di risarcire la presenza, all'interno del quadro, di un elemento che si riteneva irrappresentabile (il vento) e si concludeva la recensione con due certezze: da una parte, Caravaggio era stato tanto un disegnatore non particolarmente abile quanto, invece, insuperato nella pittura, dall'altra, la sua capacità di creare composizioni sempre nuove non poteva confrontarsi con quella di nessuno dei pittori rappresentati nella sezione dei suoi contemporanei[164].

Secondo Catherine Puglisi, nella sezione con i precursori del nord Italia, erano le pale d'altare di Simone Peterzano e Antonio Campi (già impiegate nella mostra del 1951) a funzionare meglio, mentre i quadri devozionali di Moroni e Romanino e il *Cristo inchiodato alla croce* di Vincenzo Campi non erano altrettanto efficaci. Anche la questione del "giorgionismo" di Caravaggio, sulla quale Gregori prendeva una posizione netta a favore di un viaggio a Venezia, non era sufficientemente chiarita dai dipinti di Lotto, Bassano e Tintoretto scelti[165]. Nelle biografie e nelle schede dei dipinti dei contemporanei di Caravaggio era apprezzabile il tentativo di non parlare semplicemente dell'opera in questione, ma, soprattutto, del suo legame con la produzione di Caravaggio e, di nuovo, si faceva notare come, anche senza modificare la selezione delle opere in mostra, un allestimento che, giustapponendoli, facilitasse il confronto tra dipinti di Caravaggio e di altri pittori avrebbe dato un risultato migliore con pochissimo sforzo[166]. Più che gli aspetti tecnici legati al modo di dipingere di Caravaggio, Puglisi valorizzava l'importanza di riconoscere dei suoi collaboratori di bottega che potessero spiegare la compresenza di due mani nello stesso dipinto (come nella *Conversione della Maddalena* di Detroit)[167]. La ricerca documentaria che, dal 1951 aveva permesso a Röttgen, Aronberg Lavin, Parks, Causa e Pacelli di dare importanti contributi

162 Per l'isolamento di Caracciolo, anche PUGLISI 1985, p. 446.

163 VAN TUYLL 1985, p. 484.

164 Ivi, p. 487.

165 PUGLISI 1985, pp. 445-446.

166 Ivi, p. 447.

167 Ivi, pp. 448-449.

alla nostra conoscenza dell'artista, era indicata come la sola strada percorribile per far uscire tante (troppe?) nuove attribuzioni dal loro "stato di Limbo"[168].

"Neither a simple monograph nor an anthology […], this show defied the usual conventions, and in doing so bravely risked incomprehension or worse", scriveva John Spike all'inizio della sua recensione[169]. I capolavori esposti non erano tutti del solo Caravaggio e "the happy result was that 'The Age of Caravaggio' represented the most compelling explication to date of Caravaggio's genius, including his rightful claim to the status of revolutionary". Si obiettava, ancora una volta, che, concentrando nelle prime sale i dipinti nei confronti dei quali Caravaggio era debitore, si costringeva il visitatore a una seconda visita a queste sezione, tanto più che Caravaggio non appariva se non a metà del percorso espositivo. Nella terza sala, la concentrazione di pale d'altare dei contemporanei del pittore (Barocci, Arpino e Pulzone), "a minor miracle", permetteva all'osservatore di entrare nella visione allucinatoria della mistica controriformata: "Not the usual experience for an American museum-goer!". Eppure, alla presenza in mostra di ventuno pittori che non erano Caravaggio non corrispondeva in catalogo un saggio che rendesse loro giustizia, un dato che sembrava non stare a cuore a nessuno degli altri recensori[170]. Nella seconda parte della recensione, Spike ripercorreva le sale del MET, sottolineando, di volta in volta, quanto accomunava o differenziava i dipinti tra loro. Alla fine, si augurava che altri musei americani potessero seguire l'esempio virtuoso del museo newyorkese nel proporre mostre di antichi maestri con basi solide e che una selezione più audace non si limitasse più ai capolavori dei nomi più familiari[171].

Già alla prima pagina della sua recensione, Giovanni Previtali decretava: "Anche così com'era, la mostra di *Caravaggio e il suo tempo*, per l'ampiezza, per l'alta qualità media delle opere esposte e delle schede di catalogo, merita, in qualche modo di 'far epoca' nella fortuna post bellica del maestro"[172]. Saggia era stata la scelta di includere solo gli artisti che avevano lavorato a più stretto contatto col Lombardo e ottimali le dimensioni della rassegna con i suoi cento numeri in catalogo, ma, attraversando le prime sale della mostra, l'impressione del visitatore era quella di trovarsi né più né meno che in uno splendido museo i cui bei quadri non era del tutto chiaro perché fossero lì; oltre al fatto che, in nome dell'assoluta reciprocità tra le due sedi espositive, a Napoli si era dovuto rinunciare a quelle opere d'arte che più facilmente si sarebbero potute ottenere. Se il saggio di Spear, curatore della mostra del 1971 con la quale si poteva più agilmente confrontare quella New York-Napoli, mostrava una correzione di rotta rispetto al revisionismo anti-longhiano che aveva caratterizzato quella rassegna, quello di Mina Gregori, più

168 Ivi, p. 449.

169 SPIKE 1985, p. 415.

170 Ivi, p. 416.

171 Ivi, p. 417.

172 PREVITALI 1985, p. 68.

impegnativo e ambizioso, ne usciva devastato. L'"atteggiamento diplomatico scelto dalla Gregori"[173], quello, cioè, di tener dentro, ecumenicamente, tutti i possibili stimoli e interpretazioni, otteneva "effetti a dir poco sconfortanti" e delineava un "ritratto del Caravaggio del tutto inverosimile, più somigliante a un redattore del R.I.L.A. che ad un pittore del primo Seicento"[174]. Irridendo "l'eleganza del dettato, l'ardita novità del pensiero […] [e] la splendida semplificazione del concetto", "Mina Gregori non sa[peva] proporre di meglio che un Roberto Longhi 'attenuato' e 'ragionevole', cioè pedestre e banalizzato" e, ancora, "Il Caravaggio di Longhi che, grazie alla camera oscura, riscopre Raffaello in carne ed ossa per le vie di Napoli, nell'interpretazione della Gregori, introdotto imprudentemente tra la folla 'multicolore' e 'rumorosa' dei vicoli, rischia seriamente di rimanere scippato"[175]. Nonostante il nobile fine di confrontare in mostra diverse versioni del medesimo soggetto, questo avveniva, come si è anticipato, solo per le due versioni del *San Francesco in meditazione* e della *Flagellazione* e il visitatore non era messo in grado di sviluppare autonomamente proprie considerazioni.

Tra le "occasioni mancate" andava menzionata la possibilità di concentrare in mostra le varie versioni della *Maddalena penitente*, di cui si esponeva, invece, solo quella di collezione privata romana; mentre il confronto tra la *Conversione della Maddalena* di Detroit e la *Santa Caterina* Thyssen non poteva che decretare – a suo giudizio – lo status di copia della prima, così come doveva avvenire anche per la pur impressionante *Incoronazione di spine* di Prato[176]. Era, però e a ragione, la mancanza del *Ragazzo morso da ramarro* di Fondazione Longhi l'assenza più vistosa e biasimevole; l'accostamento con l'esemplare londinese sarebbe stato possibile solo alcuni anni dopo, ad opera di Gregori stessa[177]. Tra le altre occasioni perse c'era, per Previtali, anche la possibilità di istituire confronti con i seguaci e gli imitatori di Caravaggio, dimenticando, forse, che, solo all'inizio del suo lungo articolo, era stata apprezzata la formula di mostra proposta[178].

Infine (e inspiegabilmente), Previtali decretava:

> Tutto ciò detto, e malgrado tutto ciò, bisogna riconoscere, in conclusione, che si è vista a Napoli, una bella mostra, ben organizzata, con i quadri ben restaurati e visibili, a luce naturale, in condizioni cioè ottimali; una mostra dove il grande pubblico ha, dopotutto, potuto ammirare numerosi capolavori (anche se rischiava di tornare a casa con l'impressione che, di tutti i pittori 'del suo tempo' il Caravaggio fosse, se non il peggiore, certo quello più soggetto ad improvvisi tracolli di qualità), e i conoscitori hanno comunque avuto modo di esercitare il proprio acume a contatto diretto con opere non tutte e non sempre di facile accesso[179].

[173] Ivi, p. 70.

[174] Ibidem. Il R.I.L.A. era il *Répertoire International de la Littérature de l'Art*, un elenco bibliografico molto usato prima dell'avvento di Internet.

[175] PREVITALI 1985, p. 71.

[176] Ivi, pp. 73-74.

[177] Ivi, pp. 75-76, M. Gregori in *FIRENZE-ROMA 1991-1992*, pp. 124-134 e TERZAGHI 2017, p. 183.

[178] Ivi, pp. 68 e 75-77.

[179] Ivi, p. 78.

Sulla stessa lunghezza d'onda di Previtali si era già posto Giuliano Briganti nella sua recensione della mostra sulle pagine de *la Repubblica*[180]. Il problema di una necessaria, migliore distinzione tra originali e copie influiva pesantemente sul giudizio complessivo sull'iniziativa; "per chi non ha visto molte opere del Caravaggio, questa indimenticabile mostra nella quale sono esposte non poche delle sue opere più famose, sarà il luogo ideale ove cominciare quell'esperienza, ove avvicinarsi a quella "qualità" che sostiene la crescita incredibilmente rapida di un artista…", qualità che, nel periodo immediatamente precedente, sembrava suggerire mancasse a diversi dei quadri del pittore esposti sotto il suo nome. Maggiore impressione avrebbero fatto al visitatore la *Bottega del Macellaio* di Annibale Carracci di Oxford e la piccola parete con i rametti dell'Elsheimer, le storie di Icaro di Saraceni e il piccolo *San Cristoforo* del Gentileschi, mentre, ancora una volta, la sezione sui precursori del nord Italia si riteneva migliorabile.

Toni più genuinamente entusiastici riservava all'esposizione Giovanni Testori dalle colonne del *Corriere della Sera*[181]. I dipinti selezionati erano

> …meraviglie, poste l'una accanto all'altra […] tutte necessarie a far storia […] e a dire come, nella fisiologica, carnale perentorietà della sua fatale e fetale coscienza lombarda, Caravaggio avesse occhi, mani, denti, labbra e intestini per tutto; e come, ove gli si mostrasse necessario, tutto rubasse di quanto altri aveva appena fatto o andava, allora, facendo; quasi che i quadri fossero per lui realtà, né più né meno di come lo erano gli uomini, le donne, i fiori, l'erbe, i frutti, i cavalli, i piedi, i ventri, i visi, gli sterni, le spalle e le cosce.

La mostra scompariva nel denso testo a piena pagina e a sei colonne di Testori, riaffiorando qua e là laddove si alludeva alla

> ventralità del reale, ventralità che la mostra napoletana ci ammonisce altra volta come trovasse la sua metafora espressiva, anzi la sua espressiva consustanzialità, iniziatica nei padri e nei fratelli (e nei fratellastri) di Lombardia, che rende possibile al Caravaggio compiere una sgominante sequela di paragoni coi maggiori esiti, non solo dei suoi contemporanei, ma dei grandi uomini del Rinascimento e finanche dei grandi d'evi più antichi[182].

Era con l'agnizione di uno "scorticante ed arso capo d'opera", "vera e propria rivelazione della mostra", il *Cavadenti* di Palazzo Pitti, in deposito a Montecitorio, che si concludeva l'articolo di Testori. Il suo riconoscimento da parte della studiosa cremonese naturalizzata fiorentina era esso stesso un "test per rassicurarci di chi abbia capito che sia stato, e sia tuttodì, il grande fuggiasco di Lombardia e di chi d'averlo capito, finga", una formulazione che punse, forse, nel vivo lo studioso fiorentino, ma a lungo napoletano, e che potrebbe aver suscitato l'acredine riservata a Testori e a Gregori[183].

---

[180] G. BRIGANTI, *Se sei Caravaggio ti riconoscerò…*, "la Repubblica" 9-10 giugno 1985.

[181] G. TESTORI, *Il Caravaggio, genio e ladro*, "Corriere della Sera" 30 maggio 1985.

[182] Di seguito si alludeva espressamente ai nudi della Sistina e agli strumenti musicali della *Santa Cecilia* di Raffaello.

[183] PREVITALI 1985, pp. 77 e 79, note 25-27 ironizzò molto sul giudizio più che positivo che, nella sua recensione, Testori aveva riservato a Gregori "conoscitrice e 'maestra' della nostra storia artistica".

L'individuazione delle conseguenze dovute a questa mostra negli studi a venire sarebbe un'operazione troppo complessa e, forse, nemmeno realmente praticabile, d'altro canto, andranno almeno menzionate le ricerche di coloro che, coinvolti nella mostra, continuarono a scrivere di temi caravaggeschi nel lustro immediatamente successivo: Bernini, Christiansen, Gregori, Moir, Pérez Sánchez, Rosenberg e Zuccari[184].

Effetti più prosaici si ebbero, però, anche tra i non addetti ai lavori: nei mesi successivi alla sua apertura, infatti, la sede newyorkese di Sotheby's fu contattata più volte per appurare l'autografia di sedicenti dipinti caravaggeschi[185]. Sebbene nessuno si fosse, poi, rivelato un originale del Lombardo, molti si erano dimostrati interessanti per diverse ragioni, affermava George Wachter, specialista di dipinti di *Old Masters*. La nuova attenzione che le opere caravaggesche riscossero in conseguenza della mostra permise, infatti, di individuare un *Vertumno e Pomona* di Abraham Bloemaert, un *San Sebastiano curato da Santa Irene* di Theodor Rombouts e, soprattutto, un *Suonatore di violino con bicchiere di vino* di Hendrick Terbrugghen.

3.6. L'edizione a Napoli

Molto sull'edizione napoletana della mostra si è anticipato in queste pagine dove non sempre è stata possibile una rigorosa distinzione a compartimenti stagni. A quanto fin qui detto, si potranno aggiungere alcune riflessioni conclusive anche facendo affidamento su un articolo di Arturo Fittipaldi[186].

Nel febbraio 1985, Nicola Spinosa aveva inviato l'ennesima lettera a Guglielmo Triches, direttore generale del ministero, facendogli notare come, per le sole sedi espositive americane, fosse stato approvato il prestito di due quadri – l'*Estasi di santa Cecilia* di Cavallino e il *Ritratto equestre di Giovan Carlo Doria* di Rubens – del cosiddetto "Fondo Siviero", un gruppo di opere conservate presso Palazzo Vecchio e recuperate in Germania dal ministro plenipotenziario[187]. Prima della Seconda Guerra Mondiale, i due dipinti si trovavano a Napoli e si temeva che alla reticenza a prestarle a musei napoletani potesse corrispondere il timore che non rientrassero più a Firenze. Al necessario rientro a Napoli del ritratto del Doria, Spinosa avrebbe alluso anche all'interno della sua presentazione in catalogo e non solo entrambi i dipinti sarebbero apparsi nelle mostre napoletane (nonostante il riflesso, il Doria è riconoscibile al centro della fig. 93), ma, a mostra conclusa, quello cavalliniano sarebbe stato assegnato effettivamente a Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte[188].

184 BERNINI 1987, Idem 1989, CHRISTIANSEN 1986, GREGORI 1987, Eadem 1989, Eadem 1990a, Eadem 1990b, MOIR 1987, PÉREZ SÁNCHEZ 1985, ROSENBERG 1987 e Idem 1989, ZUCCARI 1987 e Idem 1990.

185 R. REIF, *Auctions*, "New York Times" 10 gennaio 1986, p. c23.

186 FITTIPALDI 1986.

187 AMC, *Mostre Napoli,* fasc. 310, Mostra Caravaggio, lettera di Nicola Spinosa a Guglielmo Triches del 19 febbraio 1985 e, per Siviero, SCANSANI 2022 con bibliografia precedente.

188 SPINOSA 1985b, p. n.n. Non ebbe la stessa sorte il ritratto di Rubens, assegnato, invece, alla Galleria Nazionale della Liguria di Genova.

Per facilitare il prestito di importanti dipinti di Cavallino e di Caravaggio del Kunsthistorisches Museum di Vienna e dato che il museo, per i propri quadri, adottava una politica di prestito in una sola sede espositiva, peraltro già derogata sia per l'*Adorazione dei magi* di Cavallino sia per l'*Incoronazione di spine* di Caravaggio; gli fu ceduto in prestito il *Sileno ebbro* di Ribera[189].

A quasi un anno dalla chiusura della mostra di Caravaggio, Arturo Fittipaldi, professore presso l'ateneo napoletano, tirava le somme di un anno, il 1985, che aveva visto il Seicento protagonista di tre diverse mostre a Napoli: *Civiltà del Seicento*, *Bernardo Cavallino* e *Caravaggio e il suo tempo* (fig. 94)[190]. Fittipaldi era perfettamente consapevole della complessità dell'"oggetto mostra" e di quanto la visita a una mostra rappresentasse un'esperienza diversa rispetto a quella a un museo. Dopo aver riservato un giudizio severo alla prima delle tre mostre, quella di Caravaggio era, dal punto di vista espositivo, "nitida, lineare, adeguatamente dotata di informazioni. Centrale, per questo aspetto, l'audiovisivo dedicato al maestro lombardo, di buona qualità nel testo e di felice montaggio nelle immagini"[191]. La scelta di inserire la mostra all'interno del percorso museale, proponendo, quindi, un rallentamento al flusso del visitatore, insieme a un orario di apertura continuo fino a sera apparivano come "un'intelligente e semplice risposta al problema dei difficili rapporti tra mostra e museo"; anche "costringere il pubblico 'nuovo' di una 'mostra' ad attraversare il tragitto espositivo di un museo può essere un modo per informarlo dei capolavori che quest'ultimo contiene"[192].

Il vero problema di quell'evento espositivo nasceva, però, dall'intreccio tra attribuzione, mercato e mostra e dall'oscillazione sul valore economico dei quadri che attribuzioni particolarmente assertive potevano provocare[193]. Infine, sebbene si riconoscesse all'esposizione il merito di aver permesso a un vasto pubblico di confrontare tra loro originali, copie e opere problematiche, la palma della vittoria non poteva che andare alla mostra su Cavallino: "una manifestazione il cui valore culturale è inversamente proporzionale all'ampiezza" e i cui errori potevano riscontrarsi solo nella parte sul "suo tempo", che, forse non a caso, non era stata presentata nell'edizione di Cleveland[194].

Un caso ancora diverso è rappresentato da *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, la mostra protagonista dell'ultimo capitolo.

189 AMC, *Mostre Napoli,* sottocartella 1*,* fasc. 308, Mostra Caravaggio e il suo tempo, lettera di Nicola Spinosa al Ministero per i beni culturali e ambientali dell'8 marzo 1985.

190 FITTIPALDI 1986.

191 Ivi, p. 276. Non ho trovato traccia di questo audiovisivo nel materiale conservato presso l'archivio del museo.

192 Ivi, pp. 276-277.

193 Ivi, pp. 277-278.

194 Ivi, p. 279.

4. *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*

9 settembre-29 novembre 1987, New Haven (CT), Yale University Art Gallery

13 gennaio-13 marzo 1988, Sarasota (FL), John and Mable Ringling Museum of Art

30 aprile-12 giugno 1988, Kansas City (MO), Nelson-Atkins Museum of Art

> … Colgo tuttavia l'occasione per chiederLe se non ritiene opportuno presentare dopo le edizioni americane questa stessa mostra anche qui a Napoli probabilmente nel Museo di Capodimonte. Si tratterebbe finalmente *per la prima volta di una mostra sull'arte italiana organizzata in America e presentata in Italia*: un fatto che fin d'ora non si è mai verificato e che continuerebbe a migliorare i rapporti tra i Musei americani e l'Amministrazione Statale Italiana dei Beni Culturali un po' alterata in quest'ultimi tempi dalle vicende connesse alla mostra del Caravaggio e quella degli Impressionisti francesi del Metropolitan di New York.

Alla fine di marzo del 1985, con la mostra di Caravaggio prossima alla chiusura a New York e l'edizione napoletana che avrebbe aperto a maggio, Nicola Spinosa provava a coinvolgere il museo che dirigeva in una nuova collaborazione internazionale[1]. Dopo che le pale d'altare romane e siciliane erano venute a mancare nella mostra su Caravaggio e che, in seguito ad altre defezioni, la mostra napoletana sui pittori impressionisti era saltata, la proposta di due professori universitari di Yale che volevano organizzare una mostra sulla pittura napoletana barocca e tardo-barocca dovette apparire provvidenziale per rilanciare i rapporti con gli USA e per calendarizzare una nuova mostra.

Purtroppo, come spiegarono alcuni mesi dopo, Judith Colton, co-curatrice, e Ann Coffin Hanson, direttrice *pro tempore* della Yale University Art Gallery, la mancanza di ulteriori finanziamenti fece naufragare la possibilità di far transitare anche per Napoli questa nuova mostra sul barocco napoletano[2]. D'altro canto, il Ringling Museum di Sarasota si era mostrato come il più interessato a ricevere la rassegna dopo New Haven e altri musei avanzavano candidature per essere la terza sede espositiva (il North Carolina Museum of Art di Raleigh, il Museum of Fine Arts di Houston e l'Art Museum di Seattle)[3]. È probabile che i contatti con l'allora direttore del Banco di Napoli cui fu chiesto di rendere possibile la tappa napoletana della mostra lo trovassero tiepido e fu, quindi, il Nelson Atkins Museum di Kansas City ad accaparrarsi una tappa di una mostra sul barocco e sul tardo-barocco napoletano, che, in dieci mesi, avrebbe triangolato tra il Connecticut, la Florida e il Missouri.

---

[1] AMC, *Mostre estere*, 13bis, f.lo 29bis, Mostra "Pittura napoletana di età moderna", lettera di Nicola Spinosa a George Hersey e Judith Colton del 26 marzo 1985, corsivo mio.

[2] Ivi, *Mostre estere*, busta 13ter, f.lo 32, "Pittura napoletana dell'età barocca nelle collezioni americane", lettera di Ann Coffin Hanson a Nicola Spinosa del 5 dicembre 1985 e di Judith Colton a Nicola Spinosa dell'11 gennaio 1986.

[3] Ivi, lettera di George Hersey e Judith Colton a Nicola Spinosa del 15 aprile 1985 in cui si alludeva a Houston come seconda sede della mostra e bozza di lettera dei medesimi a Ferdinando Ventriglia, direttore generale del Banco di Napoli, del 31 luglio 1985.

4.1. La genesi

Delle quattro mostre prese in esame, *A Taste for Angels* si distingue nettamente dalle altre per diverse ragioni. In prima istanza, questa rassegna non prevedeva collaborazioni né con musei né con soprintendenze italiane ed esauriva il suo "tour" all'interno degli Stati Uniti; si sviluppava da un progetto nato in seno a un museo universitario, poi proposto e ampliato grazie alla collaborazione con due musei di medio calibro; infine, i circa cinquanta dipinti in mostra provenivano esclusivamente da collezioni pubbliche e private nordamericane, rinunciando, quindi, ad apporti esterni. L'esposizione poté, inoltre, servirsi delle ricerche confluite e delle sistematizzazioni rappresentate dai cataloghi di *Civiltà del Settecento a Napoli* e *Civiltà del Seicento a Napoli*.

Questo progetto di mostra nacque come l'esito di un seminario della Yale University coordinato da George Hersey e Judith Colton, poi curatori, a cui avevano preso parte Carmen Bambach Cappel, David Nolta e Joseph Inguanti e ai quali si erano poi aggiunti Sheila O'Connell, borsista del British Art Center di Yale, e due laureati di Princeton, Evonne Levy e James D. Clifton[4].

La rassegna si poneva consapevolmente nel solco di un rinnovato interesse per la pittura napoletana barocca che si sviluppò negli anni Ottanta e notava come, nonostante la ricchezza di queste iniziative, mancassero quadri provenienti dalle grandi riserve rappresentate dai musei statunitensi. Proprio per questo, Hersey e Colton decisero di avvalersi esclusivamente di dipinti di soggetto sacro provenienti da collezioni pubbliche e private americane, sebbene le prime fossero sostanzialmente carenti di quadri del Seicento napoletano[5].

Da una ricerca preliminare sul *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections* di Burton B. Fredericksen e Federico Zeri del 1972 era risultato che i pittori napoletani più presenti nelle collezioni nordamericane erano Mattia Preti, Luca Giordano e Francesco Solimena e, nel quindicennio successivo alla pubblicazione di quell'ampia campionatura, altri tre artisti avevano fatto la loro comparsa nelle liste delle nuove acquisizioni museali: Paolo De Matteis, Francesco De Mura e Corrado Giaquinto[6]. Per questo motivo, era su questi sei pittori che si sarebbe concentrata la mostra. Del resto, tali maestri, mattatori delle commissioni pubbliche e private napoletane per almeno tre generazioni, potevano contare su *corpora* ben più ampi rispetto a quelli dei loro colleghi attivi nella prima metà del Seicento.

Dal New England la ricerca dei dipinti da includere si era allargata agli stati del sud, del Midwest e della costa occidentale. La città di New York aveva fornito un insostituibile sguardo nel mercato, "so

[4] COLTON-HERSEY 1987, p. xiii.

[5] Ibidem.

[6] Ivi, p. xiv e FREDERICKSEN-ZERI 1972.

different both from academic art history and from the museum world, yet so essential to both"[7]. I curatori erano consapevoli della parzialità della loro ricostruzione, visto che vi mancavano grandi nomi come i Vaccaro, Sebastiano Conca e Giuseppe Bonito; d'altra parte, con quanto disponibile si era provato a costruire una narrazione che desse conto, attraverso corrispondenze, echi e rimandi, di un capitolo della storia della pittura europea ancora fortemente sottovalutato.

La decisione di circoscrivere la selezione di opere a soggetti di pittura religiosa derivava dal fatto che erano stati proprio dipinti napoletani di soggetto religioso ad arrivare negli USA per primi, mentre la scelta del titolo della mostra giocava con l'espressione "taste of an angel", caratteristica propria del collezionista d'arte, e con il gusto dei collezionisti, passati e presenti, delle opere in mostra: "a taste *for* angels"[8]. In realtà, sebbene la maggior parte dei 48 quadri in mostra avessero un soggetto religioso, una decina rappresentavano miti, temi letterari o allegorici. Una prima lista con 86 dipinti di soggetto non solo religioso, ma comunque realizzati solo dai sei pittori menzionati e provenienti esclusivamente da collezioni nordamericane, era allegata a una lettera inviata a Spinosa nel maggio 1985; tra questi ne sarebbero stati scelti 45 circa a cui se ne aggiunsero pochi altri non ancora noti ai curatori al momento dell'estensione del primo elenco[9]. In ogni caso, nelle biografie che precedevano le opere in mostra e nelle rispettive schede, le opere statunitensi non richieste (o non concesse) furono spesso illustrate e, talvolta, commentate, anche al fine di dimostrare ai non statunitensi quali meraviglie della pittura napoletana barocca si conservassero in musei americani poco noti. Tra i quadri a cui si rinunciò, c'era l'imponente *Vocazione di San Matteo* di Luca Giordano della Georgetown University, la cui peculiarità consisteva nel fatto di essere stata acquistata da George Meade (1815-1872), generale dell'Unione durante la Guerra di Secessione americana. Quest'opera era giunta, quindi, sull'altra sponda dell'Atlantico già nella prima metà dell'Ottocento (fig. 95)[10].

Rispetto alla mostra di Washington, che si chiudeva con la data di morte di Luca Giordano (1705), l'avanzamento del secondo termine cronologico nel titolo di quella di New Haven avrebbe incluso anche metà del Settecento, aprendosi, quindi, a nuove questioni relative al barocco maturo, al cosiddetto "barocchetto" e al rococò, recentemente esposti anche negli USA con la declinazione di *Civiltà del Settecento* presentata a Detroit e Chicago. La mostra raccolse prestiti da tutto il nord America; contribuirono non soltanto i più importanti musei statunitensi (MET, Getty, Minneapolis Institute of Art e Chicago Institute of Art), ma anche una serie di musei più piccoli (tra cui quelli che ospitarono la mostra: il Nelson Atkins e il Ringling) e di musei universitari (l'Archer M. Huntington Art Gallery dell'Università di Austin,

[7] COLTON-HERSEY 1987, p. xiv.

[8] Ibidem e, sugli albori del collezionismo d'arte italiana negli USA, ZAFRAN 1994, pp. 23-24.

[9] AMC, *Mostre estere*, 13bis, f.lo 29bis, Mostra "Pittura napoletana di età moderna", elenco di dipinti allegato a una lettera di George Hersey e Judith Colton a Nicola Spinosa del 18 maggio 1985.

[10] FERRARI-SCAVIZZI 1992, I, p. 310.

lo Snite Museum of Art dell'Università di Notre Dame e la Memorial Art Gallery dell'Università di Rochester)[11]. Alcuni degli istituti che, notoriamente, conservavano diverse opere di pittori del Sei e Settecento napoletano le garantirono – St. Louis Art Museum, Museo de Arte di Ponce e Chrysler Museum di Norfolk prestarono ciascuno tre opere – e pure furono generosi diversi collezionisti privati, soprattutto di New York, così come il mondo degli antiquari, pure newyorkesi o con sedi a Manhattan[12].

Si è già detto che la mostra nacque come la naturale evoluzione del seminario dell'Università di Yale e, per questo, si tenne a New Haven, dove recentemente era anche stato istituito un centro di studi sul barocco. D'altra parte, i suoi organizzatori sapevano che negli Stati Uniti del nordest si concentrava la più importante e vivace comunità italoamericana d'America, come specificarono anche nella lettera inviata a Ferdinando Ventriglia. Inoltre, proprio perché New Haven si trovava nell'area metropolitana di New York e ne condivideva l'*audience*, non avrebbe avuto senso prevedere una sua seconda tappa a 84 miglia di distanza[13]. Tra l'altro, le recensioni del *New York Times* coprivano anche New Haven[14].

Nel maggio 1987, una mostra su Luca Giordano, originariamente prevista per l'anno successivo presso il Ringling Museum di Sarasota, venne annullata[15]. Questa avrebbe dovuto essere curata da Michael Milkovich, direttore del Museum of Fine Arts di St. Petersburg (Florida) e tra i maggiori conoscitori di Giordano in America, e avrebbe incluso quattro opere del pittore della collezione permanente del Ringling a cui se ne sarebbero aggiunte nove provenienti da altri musei[16]. La notizia della sua cancellazione andrà certamente messa in relazione con l'avanzamento del progetto di *A Taste for Angels*, che avrebbe incluso anche alcuni dei dipinti di Giordano già previsti per la sua piccola monografica[17]. L'esposizione del Ringling su Luca Giordano divenne, quindi, la mostra già impostata nei suoi tratti essenziali a New Haven e andò a occupare una finestra in calendario già prenotata dal focus su Giordano in Florida.

Il mese successivo, la direttrice della Yale University Art Gallery scriveva al direttore del Ringling per illustrargli le modalità di partecipazione alla mostra[18]. La quota di partecipazione ammontava a 50.000 dollari e avrebbe coperto le spese di spedizione, imballaggio, assicurazione, didascalie e duecento copie

[11] *NEW HAVEN-SARASOTA-KANSAS CITY 1987-1988*, p. [ix]

[12] Ibidem. Tra gli otto collezionisti privati e prestatori (solo di alcuni si rivelava l'identità), andranno segnalati Morton B. Harris, nella cui collezione si trovava pure il *San Gennaro* attribuito a Caravaggio, già nella mostra di Cleveland del 1971 e che Mina Gregori avrebbe voluto anche in quella newyorkese sul pittore; Stephen Pepper, esperto di Guido Reni e autore di un saggio in catalogo, e Richard e Athena Spear. Si ricordi che Spear era stato curatore della mostra di Cleveland del '71, recensore di quella di Washington e Londra, coinvolto nella seconda di Cleveland, autore in catalogo di quella di New York e avrebbe pure recensito questa mostra. I mercanti newyorkesi erano, invece, Didier Aaron, Piero Corsini e Marco Grassi.

[13] AMC, *Mostre estere*, 13ter, f.lo 32, "Pittura napoletana dell'età barocca nelle collezioni americane", bozza di lettera di George Hersey e Judith Colton a Ferdinando Ventriglia, direttore generale del Banco di Napoli, del 31 luglio 1985.

[14] Si veda qui il quarto paragrafo.

[15] RMAA, *A Taste for Angels* folder 1, memorandum del 20 maggio 1987.

[16] I suoi studi sul pittore potevano già contare su di una mostra tenutasi a Memphis: *MEMPHIS 1964*.

[17] Per l'edizione di Sarasota della mostra, si veda il terzo paragrafo.

[18] RMAA, *A Taste for Angels* folder 2, lettera di Mary Gardner Neill a Lawrence J. Ruggiero del 4 giugno 1987.

del catalogo. Altre indicazioni venivano date sulla possibilità di acquisire paratesti già approntati per la YUAG e il rincaro da applicare agli altri cataloghi acquistati dall'editore. La settimana successiva, il direttore del Nelson Atkins Museum di Kansas City rassicurava l'assistente della direttrice della YUAG sul fatto che il grande *San Giovanni predica nel deserto* di Mattia Preti del Museum of Fine Arts di San Francisco sarebbe stato prestato a Kansas City e, con tutta probabilità, anche a New Haven[19]. In virtù di un prestito così importante, si decideva, quindi, di non richiedere il *Convito di Erode* di Toledo (OH), già nella mostra del 1982 di Londra e Washington[20].

Dei sei artisti in mostra era senz'altro Luca Giordano il meglio rappresentato, con undici quadri sui complessivi 48 esposti. Dopo di lui si collocava Giaquinto con dieci dipinti, ma a una presenza numerica simile non corrispondeva un effetto visivo paragonabile, visto che i dipinti del pittore di Molfetta erano mediamente assai più piccoli di quelli del napoletano. Viceversa, le grandi pale di Francesco Solimena e Mattia Preti (presenti, rispettivamente, con nove e sette quadri) potevano reggere il paragone con quelle di Giordano[21]. Infine, le sei opere di Francesco De Mura e le cinque di Paolo De Matteis avevano anch'esse un piccolo formato oppure erano "bozzettos" di decorazioni da tradurre in grande ad affresco.

4.2. Il catalogo

Nella prefazione al catalogo (fig. 96), firmata da Mary Gardner Neill, Lawrence J. Ruggiero e Marc F. Wilson, i tre direttori di museo coinvolti, si presentava il progetto di mostra e si ringraziava per il supporto finanziario la Barker Weldare Foundation e A. Bartlett Giamatti, già presidente di Yale, i cui contributi erano stati essenziali perché lo show vedesse la luce[22].

Nella loro introduzione, George Hersey e Judith Colton insisterono sul fatto che molte delle opere esposte a New Haven non fossero mai state presentate al di fuori dei musei di appartenenza e che i grandi musei statunitensi – Metropolitan Museum of Art, National Gallery of Art e Chicago Institute of Art – fossero particolarmente deficitari di quadri rappresentativi del barocco dell'Italia meridionale. E se alla NGA non ce n'era nessuno, al MET, nell'ottobre 1986, se ne contavano solo quattro[23]. Dopo aver

[19] NAMAA, *Office of Director Records*, Ted Coe Files, box 9, folder 1, RG 01/04, lettera di Marc Wilson a Michael Komanecky dell'11 giugno 1986. Il dipinto sarebbe stato anche nella tappa intermedia di Sarasota, cfr. J. Spike in *NEW HAVEN-SARASOTA-KANSAS CITY 1987-1988*, pp. 104-106.

[20] NAMAA, *Office of Director Records*, Ted Coe Files, box 9, folder 1, RG 01/04, lettera di Michael Komanecky a Marc Wilson del 15 maggio 1986 e M. Utili in *LONDRA-WASHINGTON 1982-1983*, pp. 211-213.

[21] Si vedano qui le figg. 97, 98 e 102.

[22] GARDNER NEILL-RUGGIERO-WILSON 1987.

[23] COLTON-HERSEY 1987, p. xiii. Attenendoci ai sei pittori in mostra, i quattro dipinti già nelle collezioni del MET dovrebbero essere *Pilato si lava le mani* di Mattia Preti, l'*Annunciazione*, la *Nascita della Vergine* e la *Fuga in Egitto* di Luca Giordano, cfr. https://www.metmuseum.org/art/collection/search?geolocation=Italy&material=Paintings&era=A.D.+1600-1800&sortBy=Date (ultima consultazione 29 febbraio 2024). Andrà, tuttavia, indicato che a queste date erano presenti nelle collezioni anche dipinti del Maestro dell'Annuncio ai Pastori, Massimo Stanzione, Bernardo Cavallino, Salvator Rosa, Giuseppe Recco e Francesco Solimena; cfr. ibidem.

spiegato la genesi della mostra, i soggetti coinvolti e il formato scelto, si presentava brevemente il contenuto dei singoli saggi e, soprattutto, si sottolineava come non tutti gli autori fossero d'accordo su tutto, ma che le differenti ricostruzioni degli eventi o le loro rispettive narrazioni erano state valorizzate, piuttosto che appianate[24].

Il primo saggio era di Stephen Pepper, si intitolava *A Bolognese-Roman Prelude, 1600-1625* e avrebbe preso in considerazione il ruolo svolto da Annibale Carracci, Domenichino e Guido Reni nello sviluppo di una scuola napoletana[25]. Il *San Girolamo e l'angelo* di Ribera a Capodimonte era presentato come un caso eclatante dell'influsso di Reni su Ribera, il metodo di Annibale sarebbe stato fondamentale per Massimo Stanzione, mentre la figura di Domenichino rimaneva in secondo piano nel saggio[26].

Il contributo di John Spike, *Painting in Naples, 1653-1747*, si proponeva come un compendio di pittura napoletana dall'arrivo in città di Mattia Preti alla morte di Francesco Solimena, culmine della costruzione bio e storiografica delle *Vite* di Bernardo De Dominici, così come Michelangelo lo era stato per quelle di Vasari[27]. Approfittando del vuoto causato dal prolungato soggiorno spagnolo di Giordano, il quarantenne Solimena, alla fine del Seicento, era stato coinvolto nella decorazione del duomo di Napoli e aveva deciso di rifarsi allo stile di Mattia Preti, arci-nemico di Luca, guadagnandosi, così, l'appellativo di "cavaliere Calabrese nobilitato"[28]. L'arrivo a Napoli del pittore calabrese all'inizio del 1653, la morte di Ribera e la grande peste del 1656 avevano rappresentato il vero *turnover* nella pittura del Seicento partenopeo, come, a ragione, aveva sostenuto Spinosa nel suo saggio nel catalogo della mostra di Washington e come un articolo di prossima pubblicazione a firma di Spike e Clifton avrebbe potuto meglio circostanziare[29]. L'anticipo di tre anni dell'arrivo di Preti a Napoli permetteva di scalare prima opere che si ritenevano di poco successive quali il *Banchetto di Erode* del Toledo Museum of Art e il *Ritorno del figliol prodigo* di Capodimonte[30]. Dopo aver profilato le carriere parallele di Giordano e Preti, si presentavano, quindi, i pittori di secondo piano che, dopo la partenza di Preti, provarono a contrastare lo strapotere di Giordano:

[24] COLTON-HERSEY 1987, pp. xiv-xv. Un saggio di Nicola Spinosa che avrebbe dovuto illustrare i recenti acquisti di dipinti napoletani negli USA, verosimilmente, non fu mai consegnato; cfr. AMC, *Mostre estere*, 13ter, f.lo 32, "Pittura napoletana dell'età barocca nelle collezioni americane", lettera di Judith Colton a Nicola Spinosa dell'11 gennaio 1986.

[25] PEPPER 1987. Non sarebbe stata presa in considerazione la produzione successiva di Domenichino e Lanfranco perché già oggetto di studio da parte di Schleier nella mostra di Washington, SCHLEIER 1982B.

[26] PEPPER 1987, pp. 4-9.

[27] SPIKE 1987. John Spike si era addottorato nel 1979 a Harvard con una tesi su Mattia Preti e quello stesso anno aveva pubblicato due articoli su argomenti pretiani: SPIKE 1979a e Idem 1979b. Dell'anno successivo era una mostra da lui curata a Princeton con dipinti provenienti da collezioni private newyorkesi e del 1984 una seconda tenutasi al Ringling con ritratti di età barocca provenienti da collezioni nordamericane: *PRINCETON 1980* e *SARASOTA 1984*. Lo studio delle opere di Preti interesserà la sua intera carriera.

[28] SPIKE 1987, pp. 11-12.

[29] Ivi, p. 12, SPINOSA 1982b, p. 49 e CLIFTON-SPIKE 1989. Il primo documento che attesta la presenza del pittore nella capitale vicereale risale al marzo 1653; cfr. SPIKE 1999, p. 78.

[30] SPIKE 1987, pp. 16-17.

Francesco Di Maria e Giacomo Farelli[31]. Tornando su Giordano, tra le considerazioni più originali che lo riguardavano c'erano senz'altro quelle legate alla sua bottega e ai suoi rapporti con i Samueli, mercanti veneziani di stanza a Napoli, già evocati anche da De Dominici[32]. Di seguito, si presentavano alcuni altri pittori della seconda metà del secolo, non solo Francesco Solimena e Paolo De Matteis, ben rappresentati in mostra, ma anche i meno noti Giovanni Battista Beinaschi, Giacomo del Po e Abraham Brueghel[33]. Si riconosceva anche il ruolo di primo piano svolto dal marchese del Carpio, che non solo portò con sé da Roma Paolo De Matteis, ma il cui mecenatismo, in più occasioni, s'indirizzò verso Luca Giordano, anche combinando le sue figure con il genere della natura morta nei grandi quadri realizzati in occasione della festa per l'ottava del Corpus Domini del 1684[34]. Nel passaggio alle opere realizzate da Domenico Antonio Vaccaro e Francesco Solimena all'inizio del Settecento si nota uno scarto evidente nella datazione dei riferimenti bibliografici indicati tra parentesi; questi, infatti, si facevano più aggiornati perché potevano rifarsi sia a *Civiltà del Settecento* che alla mostra di Detroit e Chicago del 1981[35]. Solo nella chiusura del saggio facevano la loro comparsa Francesco De Mura e Corrado Giaquinto e si accennava ad alcuni altri pittori non presenti in mostra come Giuseppe Bonito e Gaspare Traversi[36].

Il saggio di Robert Enggass era dedicato, monograficamente, alla decorazione tardo barocca di Montecassino, da cui erano passati almeno quattro dei pittori presenti in mostra, e, per questo, era intitolato semplicemente: *Montecassino*[37]. Oltre che sulla storia tardomedievale e rinascimentale del monumento, Enggass si concentrava sulla fase decorativa barocca con Cosimo Fanzago e, soprattutto, Luca Giordano[38]. L'effetto ricavabile dalle foto, precedenti alla Seconda Guerra Mondiale, della volta della navata centrale era, tuttavia, deludente, siccome il pittore aveva guardato a modelli come Domenichino e Andrea Sacchi piuttosto che a Pietro da Cortona o a Gaulli: nessuna delle figure rappresentate, infatti, era scorciata, e, viceversa, erano tutte inserite in "quadri riportati"[39]. Era, quindi, l'uso del colore quanto di più interessante e originale era stato fatto da Giordano negli affreschi di Montecassino, colore che, solo parzialmente desumibile dalle foto in bianco nero precedenti al bombardamento del 1944, poteva però ancora leggersi in alcuni bozzetti tuttora conservati nel museo dell'abazia[40]. Anche le pale e le decorazioni

[31] Ivi, p. 22.

[32] Ivi, p. 25 e, per i Samueli, MEDUGNO 2016 ed Eadem 2019.

[33] SPIKE 1987, pp. 25-29.

[34] Ivi, p. 29. Grazie a un documento inedito, in SORRENTINO 2022 si è provato ad anticipare al 1680 la festa dell'Ottava di cui parla, a più riprese, anche De Dominici nelle sue *Vite*.

[35] SPIKE 1987, p. 30, *NAPOLI 1979* e *DETROIT-CHICAGO 1981-1982*.

[36] SPIKE 1987, pp. 37-38 e, sulle assenze in mostra, SPEAR 1988, p. 60.

[37] ENGGASS 1987. Per un recente aggiornamento sul tema, si veda LOFANO 2018.

[38] ENGGASS 1987, pp. 42-48.

[39] Ivi, p. 44.

[40] Ivi, pp. 44-46, LOFANO 2018 e FONTANA 2023, pp. 156-161, 222-223 e 281-283. Il recente studio di Fontana ha potuto dare conto di quanto ancora si conservi a Montecassino dell'antica quadreria dell'abbazia.

ad affresco realizzate da Solimena e De Mura erano andate distrutte, ma, ancora in questo caso, l'esistenza di bozzetti poteva, in qualche modo, supplire alla terribile perdita[41]. Nella parte finale del saggio, Enggass prendeva in considerazione la decorazione scultorea primo-settecentesca, andata in frantumi anch'essa a causa del bombardamento alleato, ed evidenziava il controsenso rappresentato da un restauro del tipo "dove era come era", in italiano nel testo[42].

Il saggio di Judith Colton, *The Fall and Rise of Bernardo De Dominici*, dava avvio a un'operazione che, tuttora in corso, rappresenta uno dei nodi critici della letteratura artistica napoletana: appurare quanto siano affidabili le *Vite* di Bernardo De Dominici[43]. Per prima Colton applicava alle *Vite* del De Dominici il "metodo" approntato da Ernst Kris e Otto Kurtz ne *La leggenda dell'artista* (allora da poco tradotto in inglese), scovando molti dei medesimi *topoi* che avevano già caratterizzato l'impalcatura delle *Vite* vasariane[44]. La nuova attenzione a questa fonte biografica era stata sollecitata dalle ricerche (esposte in due occasioni negli anni precedenti, ma ancora solo parzialmente pubblicate) di un giovane studioso americano: Thomas Willette[45]. Il testo di De Dominici si poneva nello stesso solco, omaggiava, ma tentava anche di superare il prototipo vasariano e i due imprescindibili precedenti secenteschi rappresentati dalle *Notizie* di Filippo Baldinucci e la *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia. Lo stesso De Dominici confessava il debito nei confronti di Giambattista Vico, ma era poi col genere dell'agiografia che sembrava dialogare maggiormente la sua ricostruzione storiografica, infarcita com'era di premonizioni ed eventi prodigiosi[46]. Buona parte del contributo era dedicata, però, alla sfortuna critica del biografo che da Onofrio Giannone a Benedetto Croce, passando per Luigi Catalani, Nunzio Federico Faraglia e Bartolomeo Capasso, era stato continuamente messo in discussione[47]. In seguito a un primo tentativo dopo la Prima Guerra Mondiale, sarebbe stato, poi, Ferdinando Bologna, alla fine degli anni Cinquanta, nella sua monografia su Solimena, a riconoscere a De Dominici un po' di credito e altri lo avrebbero seguito[48].

Senz'altro, insieme al saggio di Judith Colton, quello di George Hersey era il più interessante. Storico dell'architettura e studioso della Napoli aragonese più che di quella vicereale spagnola o austriaca, Hersey aveva, però, scritto da pochi anni un libro sulla reggia di Caserta, cimentandosi, quindi, già in quella

41 ENGGASS 1987, pp. 48-50.

42 Ivi, pp. 50-54.

43 COLTON 1987b e, da ultimo, le considerazioni di ZEZZA 2017.

44 KRIS-KURZ 1979 (1934).

45 Due dei tre contributi di Willette citati nella bibliografia erano, infatti, relazioni tenute presso la Johns Hopkins University e a Villa Spelman (sede fiorentina del medesimo ateneo americano); il terzo contributo era rappresentato da WILLETTE 1986. Andrà rilevato che all'inizio degli anni Ottanta, tra i destinatari della corrispondenza di Ann Percy c'era stato anche Tom Willette che aveva vinto una borsa di studio presso il Metropolitan Museum of Art anche grazie a una lettera di referenze della studiosa; cfr. NGA, APA, *Cavallino correspondence 1963-1964*, lettera di Thomas Willette ad Ann Percy del 15 febbraio 1985.

46 COLTON 1987b, pp. 58-59 e RABINER 1990, p. 125.

47 COLTON 1987b, pp. 60-63.

48 Ivi, pp. 64-66.

occasione, nello studio della committenza dei Borbone[49]. Nel suo contributo in catalogo, approfondiva la questione, già accennata nell'introduzione a firma sua e di Colton, del precoce arrivo di quadri di pittori napoletani sulle coste del Nord America e tracciava una storia della riscoperta del barocco italiano negli USA[50]. Suoi principali fautori erano stati Arthur Everett, detto "Chick", Austin, prima direttore del Wadsworth Atheneum di Hartford e poi del Ringling Museum di Sarasota, John Ringling, la cui collezione aveva costituito il museo omonimo, Luis A. Ferré, la cui raccolta divenne il Museo de Arte di Ponce (Puerto Rico), e i collezionisti privati Robert e Bertina Suida Manning, Walter Chrysler e Paul Ganz[51]. Si rilevava anche il legame dell'esposizione di New Haven con *The Golden Age of Naples*, mostra tenutasi a Detroit e Chicago nel 1981-82 e riproposizione dell'epocale *Civiltà del Settecento a Napoli*, aperta in più sedi, prorogata e poi interrottasi a causa del terremoto del novembre del 1980, e l'interesse per la pittura barocca napoletana attestata dalla mostra di Londra e Washington e da *Civiltà del Seicento a Napoli*[52].

I restanti due terzi del volume erano dedicati al catalogo vero e proprio delle opere in mostra, disposte in ordine cronologico (e non alfabetico) seguendo la data di nascita del singolo artista, e offrendo a ciascuno dei pittori una lunga e circostanziata biografia. Hersey si occupò delle biografie di Mattia Preti e Corrado Giaquinto, Colton di quella di Luca Giordano; ai giovani Carmen Bambach Cappel, Evonne Levy e David Nolta sarebbero stati affidati Francesco Solimena, Paolo de Matteis e Francesco De Mura. Gli autori delle schede dei dipinti non collimarono con quelli delle biografie corrispondenti e, anzi, sembra sia stata incoraggiata una certa varietà nella redazione delle schede, scritte, talvolta, anche a quattro e a sei mani, forse con diversi gradi e percentuali di responsabilità[53].

La biografia di Mattia Preti scritta da George Hersey era debitrice della tesi di dottorato di John Spike che, in seguito ad approfondimenti e revisioni, sarebbe stata pubblicata negli anni Novanta, diventando, così, il testo di riferimento per un'intera generazione di studiosi di Preti[54]. Grazie al restauro di uno stendardo realizzato per San Martino al Cimino, in provincia di Viterbo, si andava riscoprendo la

[49] HERSEY 1983. Dello stesso parere era anche SPEAR 1988, p. 60.

[50] HERSEY 1987c. Un'operazione analoga, ma anche più omnicomprensiva, sarebbe stata compiuta più avanti da Eric Zafran: ZAFRAN 1994.

[51] HERSEY 1987c, pp. 78-79.

[52] Ivi, p. 79.

[53] Spike, addottoratosi su Mattia Preti, scrisse quattro delle sette schede riguardanti il pittore, mentre James Clifton, anche lui uno studioso di Preti e con il quale Spike stava pubblicando un articolo, ne scrisse altre due per Luca Giordano e una, insieme a Hersey, per Giaquinto. Degli altri schedatori, David Nolta stava ultimando, sotto la supervisione di Judith Colton, proprio a Yale, la sua tesi di dottorato su Francesco De Mura e l'avrebbe discussa nel 1989 (NOLTA 1989), mentre Evonne A. Levy avrebbe completato il suo lavoro dottorale sulla cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù di Roma a Princeton nel 1993 (LEVY 1993). Sheila O'Connell era stata fellow presso lo Yale Center for British Art e sarebbe stata curatrice nel dipartimento di stampe del British Museum di Londra per trent'anni; anche Joseph J. Inguanti si sarebbe addottorato a Yale, mentre Carmen Bambach era stata "prestata" alla pittura barocca napoletana, ma aveva già individuato nel disegno dei più grandi maestri del Rinascimento il suo campo d'indagine privilegiato.

[54] SPIKE 1997, Idem 1998 e Idem 1999.

giovinezza "guercinesca" del pittore, ma ci si concentrava, poi, soprattutto sui sette anni trascorsi a Napoli (1653-1660) e sulle conseguenze delle opere prodotte allora[55].

La biografia di Luca Giordano scritta da Judith Colton poteva avvalersi, invece, della monografia del 1966 di Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi, che sarebbe stata ripubblicata in versione aggiornata e ampliata nel 1992[56]. Qui, così come in alcune schede, all'usuale "fa prestismo" (in italiano del testo) di Luca si aggiungevano il suo polimorfismo e l'abilità di catturare e rielaborare soluzioni formali fortunatissime; una su tutte: la posa dell'Arianna del *Bacco e Arianna* Chrysler, ripresa dalla *Notte* di Michelangelo per la Sacrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze[57].

Carmen Bambach si servì ampiamente della biografia di De Dominici poiché era opinione diffusa che la biografia di Francesco Solimena fosse tutto sommato affidabile, anche perché scritta sotto lo stretto controllo del pittore, manipolando il proprio materiale biografico alla stregua di quanto fatto da Michelangelo con Vasari e Condivi o da Carlo Maratti con Bellori [58]. In ogni caso, la monografia di Ferdinando Bologna del 1958 aveva posto diversi punti fermi nella carriera del pittore e, da allora, numerosi contributi, anche dello stesso Bologna, ne avevano rintracciato altri dipinti e disegni nelle collezioni di tutto il mondo[59]. Nelle schede, le composizioni dell'artista erano frequentemente legate a quelle di Giordano che le avevano precedute e a quelle degli altri pittori in mostra che le avrebbero prese a modello, mentre la lunga biografia di Bambach rappresentò un'efficace sintesi della vita e della produzione dell'abate Ciccio[60].

Paolo De Matteis mancava di una vera e propria sistemazione monografica, se si esclude un primo contributo di Vega de Martini che sarebbe tornata a più riprese su questo pittore, e Evonne Levy dovette, quindi, fare affidamento su più scritti per tracciarne la biografia[61]. Anche in questo caso, accurate schede di catalogo mettevano in relazione i dipinti del pittore con alcuni precedenti iconografici o con quadri successivi dallo stesso soggetto, sottolineando, di volta in volta, analogie e differenze[62].

Come si è anticipato, fu la sua ricerca di dottorato su Francesco De Mura a valere a David Nolta la possibilità di scriverne la biografia[63]. Anche questo pittore, come tutti gli altri, non disponeva ancora di

[55] HERSEY 1987b.

[56] COLTON 1987a, FERRARI-SCAVIZZI 1966 e Idem-Idem 1992.

[57] J. Colton in *NEW HAVEN-SARASOTA-KANSAS CITY 1987-1988*, pp. 135-138. Un restauro successivo ha profondamente trasformato il dipinto, rendendolo assai più luminoso rispetto a come appariva alla fine degli anni Ottanta.

[58] BAMBACH CAPPEL 1987 e, su questi temi, AGO 2014.

[59] Per dare conto del fenomeno, ma limitandoci ai soli contributi di Bologna precedenti la mostra, si vedano: BOLOGNA 1958, Idem 1963, Idem 1968, Idem 1979 e Idem 1987.

[60] J.J. Inguanti e C. Bambach Cappel in *NEW HAVEN-SARASOTA-KANSAS CITY 1987-1988*, pp. 189-193 e G. Hersey, S. O'Connell e C. Bambach Cappel, ivi, pp. 197-202.

[61] LEVY 1987 e DE MARTINI 1975. Sul pittore si veda anche PESTILLI 2013.

[62] S. O'Connell in *NEW HAVEN-SARASOTA-KANSAS CITY 1987-1988*, pp. 229-233, C. Bambach Cappel e G. Hersey, ivi, pp. 237-242 e D. Nolta, ivi, pp. 278-283.

[63] NOLTA 1987.

una voce sul *Dizionario biografico degli Italiani*, ma Andreina Griseri, Robert Enggass e Vincenzo Rizzo avevano già indagato alcune strade e raccolto risultati che avrebbero retto la prova del tempo, essendosi occupati, rispettivamente, dei lavori per le corti di Napoli, Madrid e Torino, della decorazione della Nunziatella e di alcuni nuovi bozzetti, della sua giovinezza e della maturità[64]. Anche lo studio di Raffaello Causa sulle opere del Pio Monte di Misericordia, dove era confluito per lascito del pittore stesso un importante nucleo di suoi dipinti e di "ricordi" autografi delle sue opere più famose, rappresentò un insostituibile strumento per orientarsi tra quanto sopravvissuto e il troppo andato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale[65].

Infine, nella sua biografia su Corrado Giaquinto, George Hersey attestava gli sforzi profusi da Marisa Volpi Orlandini, Mario d'Orsi, Alfonso Pérez Sánchez e Luigi Dania nello studio del pittore e dimostrava di sapere che Irene Cioffi si stava occupando delle sue commissioni per la corona spagnola nella sua tesi di dottorato[66]. Era, viceversa, sfuggito dai radar il volume, pubblicato nel 1985, degli atti del convegno organizzato a Molfetta, città natale del pittore, alcuni anni prima[67]. La vicenda umana di Giaquinto rendeva complicata una narrazione che non tenesse dentro anche le opere romane e le commissioni ricevute in Spagna che erano, quindi, pure rappresentate da alcune delle opere in mostra[68]. Purtroppo, i quadri realizzati da Giaquinto dopo il lungo soggiorno in Spagna per la sacrestia della distrutta chiesa di San Luigi di Palazzo, sebbene già in nord America, non furono richiesti in mostra, certamente in conseguenza del fatto che erano già apparsi nella mostra di Chicago e Detroit[69].

Tra le recensioni scientifiche alla mostra, quella di Donald Rabiner riservava espressamente alcune parole d'elogio al catalogo che, seguendo un andazzo generale, da poco più di lista delle opere con un saggio introduttivo aveva ormai assunto la forma di un libro, "[a] multi-authored monograph of serious scholarly import", che si sarebbe fatto spazio tra i migliori studi sul Sei e sul Settecento napoletano come uno strumento incredibilmente utile[70]. Servendosi del lavoro di *graduate students*, come sempre più spesso avveniva per le mostre organizzate da musei universitari, se ne mettevano alla prova le conoscenze e si dava loro la

[64] GRISERI 1962, ENGGASS 1964, Idem 1979, RIZZO 1978 e Idem 1980.

[65] CAUSA 1970.

[66] HERSEY 1987a, VOLPI ORLANDINI 1958a, Eadem 1958b, D'ORSI 1958, PÉREZ SÁNCHEZ 1971, Idem 1975, DANIA 1967, Idem 1968a, Idem 1968b, Idem 1969, Idem 1972, Idem 1975, Idem 1984 e CIOFFI 1994. La piccola mostra su Corrado Giaquinto, già preventivata da Spinosa e a cui allude HERSEY 1987a, p. 299 n. 2 non si tenne; viceversa, una grande mostra sul pittore fu organizzata alcuni anni dopo a Bari; cfr. *BARI 1993*.

[67] GIAQUINTO 1985.

[68] Le schede 42 e 43 erano dedicate a due bozzetti per la volta della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.

[69] HERSEY 1987a, p. 298 e I. Cioffi e N. Spinosa in *DETROIT-CHICAGO 1981-1982*, pp. 107-116. Viceversa, l'*Adorazione dei Magi* del Museo Chrysler era già stato in una piccola mostra curata da Robert Manning con soli quadri appartenenti a collezioni private: *NEW YORK 1962*, cat. 43.

[70] RABINER 1990, p. 123.

possibilità di affacciarsi al mondo del lavoro già con qualche pubblicazione[71]. Richard Spear, pur apprezzando il confezionamento del catalogo, lamentava la mancanza di un più stringente apparato di note[72].

4.3. Le mostre a New Haven, Sarasota e Kansas City

La prima tappa della mostra ebbe luogo a New Haven, nelle exhibition galleries realizzate da Louis Kahn tra il 1947 e il 1951[73]. La pianta e le fotografie mostrano un allestimento essenziale che si sviluppava in tre gallerie più grandi e due ambienti più piccoli, intrecciando una scansione cronologica alla creazione di nuclei tematici al fine di innescare alcune corrispondenze e suggestivi accostamenti.

Appena entrato, il visitatore era accolto dallo straordinario *San Giovanni Battista* di Preti di San Francisco (fig. 97), il quale, con il suo gesto, sembrava indicare sia il titolo della mostra sia il percorso di visita; girando, quindi, a sinistra, contro un tramezzo, era la *Morte di San Giuseppe* di Solimena (fig. 98), già nella chiesa di Saint Joseph di New York e poi in collezione privata newyorkese.

La visita proseguiva nella prima galleria con altre opere di Preti dal formato orizzontale (*Decollazione di san Gennaro*, *Cristo siede il bambino tra i discepoli* e *Erodiade con la testa del Battista*) (fig. 99)[74]. Qui, su una lunga parete, si trovavano altri due quadri di Preti dal formato verticale (*San Paolo eremita nel deserto* e il *Martirio di san Bartolomeo*) e una pala di Giordano (il *Battesimo di Cristo*) affiancata da due di Solimena (*Nascita della Vergine* e *Cristo risorto appare alla madre*) (fig. 100). Sulla parete corta di fronte ai due Preti c'erano un *Cristo risorto* di Giordano e due capolavori di Solimena di soggetto mitologico del Getty Museum (fig. 101); mentre contro il tramezzo sul lato opposto della stanza trovavano posto il *Lot e le figlie* e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Solimena (figg. 99 e 101). Prima di lasciare la stanza, l'occhio del visitatore poteva posarsi sul *Rapimento di Orizia*, copia dall'originale solimenesco della Galleria Spada di Roma proveniente dal Walters Art Museum di Baltimora, e sulla *Presentazione della Vergine al tempio* di Giordano dell'università di Austin.

Passando nuovamente dall'atrio, si accedeva a una nuova galleria in cui si trovavano quasi tutte le altre opere di Luca Giordano presenti in mostra[75]. Il *Bacco e Arianna* della collezione Chrysler (fig. 102) e il *Ratto di Europa* di Hartford erano su due pareti opposte, mentre i due modellini di Saint Louis per la decorazione della volta della cappella del tesoro della certosa di San Martino a Napoli affiancavano il

[71] Ivi, p. 124.

[72] SPEAR 1988, p. 62, n. 1.

[73] PURVES 2000.

[74] Per la *Decollazione di San Gennaro*, si veda SPIKE 1999, pp. 168-169 che ne difendeva l'autografia. Il dipinto era già stato in una mostra curata da John Spike nel 1980 e anche in quella di Firenze del 1922, quando ancora di proprietà dell'avv. Cecconi; cfr. *PRINCETON 1980*, p. 94, *FIRENZE 1922*, p. 235 e POLICICCHIO 2023.

[75] Facevano eccezione il bozzetto con il *San Michele arcangelo* per la pala della chiesa dell'Ascensione a Chiaia e la *Predica del Battista* di Piero Corsini messi a confronto con altre opere di piccolo formato.

Cantico di Miriam della Bob Jones University (fig. 102)[76]. Il *Ratto di Europa* di Giordano e il *Bacco e Cerere* di De Mura andavano quindi a trovarsi uno accanto all'altro (fig. 103)[77]. Due piccoli ambienti separavano la seconda galleria dalla terza e vi si concentravano i dipinti di piccolo formato, principalmente di Giaquinto in un caso (fig. 104), combinando diversi pittori del Settecento nell'altro (figg. 105 e 106)[78].

La terza e ultima galleria (figg. 107 e 108) presentava opere di De Matteis, De Mura e Giaquinto, ma qui la giustapposizione delle opere, apparentemente accomunate da soggetti più narrativi, era assai meno riuscita rispetto a quella degli altri quattro ambienti.

Le didascalie narrative proposte nella mostra di New Haven danno conto dei contenuti che si volevano comunicare al visitatore[79]. A una breve descrizione del personaggio rappresentato o dell'iconografia, seguiva un rapido affondo sulle scelte compiute dal singolo pittore e un tentativo di metterlo in relazione con l'intero corpus dell'artista.

Il 31 ottobre 1987, presso il museo di New Haven, si tenne un simposio in cui intervennero Nicola Spinosa e Irene Cioffi che svilupparono, rispettivamente, un intervento sul barocco napoletano e uno su Corrado Giaquinto a cui sarebbe seguita una tavola rotonda con i curatori, i relatori e Anna Ottani Cavina, Irving Lavin, Donald Posner, Richard Spear e Thomas Willette[80]. Alcune settimane prima, il 18 ottobre, una compagnia teatrale di New York, specializzata in teatro e musica italiani, aveva messo in scena *La Lupa*, una storia caratterizzata da canti e balli in dialetto siciliano, accompagnati da una voce narrante in inglese[81]. Lo spettacolo costituiva il primo appuntamento di un Neapolitan Arts Festival che si sarebbe tenuto parallelamente alla mostra e che prevedeva uno spettacolo di marionette, un concerto di musica barocca, una lezione sulla politica italiana e uno spettacolo dedicato alla commedia dell'arte.

Alla fine della sua recensione alla mostra, sulla quale si tornerà nel prossimo paragrafo, Richard Spear centrava una delle questioni principali legate alle diverse declinazioni che la stessa avrebbe assunto nelle sue tre sedi: il pubblico[82]. Rilevando come gli storici dell'arte di Yale – cioè, sostanzialmente, sia gli organizzatori che i fruitori della prima tappa della rassegna – avessero rinunciato all'erudizione, dando, quindi, alla qualità delle opere richieste un'importanza pari alla messa a fuoco di problemi storici, il professore riteneva che anche le "general audiences" di Sarasota e di Kansas City l'avrebbero apprezzata.

[76] Il quadro era stato nel 1965 nella mostra di Detroit organizzata da Frederick Cummings: *DETROIT 1965*, pp. 146-147.

[77] David Nolta, molti anni dopo, avrebbe incluso *Bacco e Cerere* di De Mura nella prima mostra dedicata all'artista, cfr. *WINTER PARK-MADISON-POUGHKEEPSIE 2016*.

[78] Nella prima stanza trovava posto anche una *Leda e il cigno* di Solimena della collezione Harris.

[79] YUAGA, *A Taste for Angels*, Exhibition Text.

[80] YUAGA, *A Taste for Angels*, Symposium Press Release e SPEAR 1988, p. 62 n. 3.

[81] YUAGA, *A Taste for Angels*, Symposium Press Release. La trama, rapidamente tratteggiata nel comunicato stampa, non corrisponde a quella della novella omonima di Giovanni Verga.

[82] SPEAR 1988, p. 62.

In realtà, le cose furono un po' più complesse e certamente già dal luglio 1987, i curatori del Ringlinig Museum cercarono di guidare meglio il visitatore locale alla conoscenza di pittori che, salvo pochi casi, dovevano essergli ignoti. L'operazione non fu poi dissimile da *Baroque Imagery*, la piccola mostra-introduzione aperta a Cleveland in contemporanea e a complemento di quella di Cavallino[83]. Tuttavia, il Ringling non propose un evento indipendente servendosi di oggetti conservati nella sua collezione permanente, ma, viceversa, fece precedere alle sale delle North Galleries che ospitavano *A Taste for Angels* l'allestimento di due ambienti che presentavano un gruppo scelto di propri dipinti, sotto la dicitura *Neapolitan Paintings from the Permanent Collection*[84]. I quadri selezionati appartenevano sia alla prima metà del Seicento, escluso dal format originario della mostra, sia al tardo Sei e al Settecento ed erano stati realizzati sia da pittori già in mostra sia da loro contemporanei. I pittori coinvolti furono Monsù Desiderio, Paolo Finoglia, Luca Forte, Micco Spadaro, Giuseppe Marullo, Pietro Novelli, Jusepe de Ribera, Nicolò de Simone e Andrea Vaccaro, ai quali si aggiunsero un Sebastiano Conca e altri due Luca Giordano[85]. Di questa operazione non resta traccia in un catalogo.

Nelle sale successive, diversamente da quanto era avvenuto a New Haven, ciascuno dei sei artisti coinvolti era concentrato in ambienti raccolti, costruiti come piccole sale monografiche, o lungo le medesime pareti, ora dritte ora spezzate per movimentare il ritmo della narrazione[86]. Faceva eccezione la sola seconda sala dedicata a Giordano dove ai suoi dipinti di piccolo formato ne venivano accostati altri analoghi di De Mura, De Matteis e Solimena.

A Sarasota la mostra fu inaugurata da una lezione di George Hersey nell'Asolo Theatre del museo e un apposito logo con un angelo tubicino fu approntato per la sua sponsorizzazione (fig. 109)[87]. In una lettera di Anthony Hirschel, assistente del direttore della YUAG, a Elizabeth Telford, collections manager del Ringling, si spiegava come l'angioletto fosse stato realizzato da un *graduate student* di Yale facendosi ispirare dal frontespizio della serie di stampe dedicate alla *Fuga in Egitto* di Giandomenico Tiepolo[88]. Il puttino era riprodotto anche sul calendario degli eventi previsti a Sarasota che includevano lezioni dei curatori della

[83] Si veda qui il quinto paragrafo del secondo capitolo.

[84] RMAA, *A Taste for Angels* folder 1.

[85] Ibidem. Sono soprattutto le attribuzioni dei quadri appartenenti al primo gruppo a non aver retto la prova del tempo. Si riporta di seguito un elenco dei quadri in mostra rilevando i cambi d'attribuzione così come riportati nel più aggiornato catalogo del museo: BRILLIANT 2017; cfr. ivi, pp. 440-442; 207-208 (oggi come anonimo napoletano); 91-92; 101-104 (due quadri oggi come bottega di Artemisia Gentileschi); 206-207 (oggi come anonimo napoletano); 210-211; 385-387; 301-302 e 344-345 (oggi attribuito alternativamente a Filippo Vitale o a Pacecco de Rosa). Per Conca e Giordano, ivi, pp. 55-56 (con bottega) e 117-119, 120-121. Un progetto che può scalarsi al luglio 1987 prevedeva di includere in questa "pre-mostra" anche Massimo Stanzione, Salvator Rosa e tutti gli altri Giordano di soggetto sacro in collezione, per cui si veda BRILLIANT 2017, pp. 303-305, 269-273 e 117-122 e la medesima cartella dell'archivio dell'RMA.

[86] Attestano questo allestimento le piante che si conservano in RMAA, *A Taste for Angels* folder 1, datate 14 dicembre (1987); non si conservano, purtroppo, fotografie dell'allestimento.

[87] RMA, *A Taste for Angels* folder 1 e ivi, folder 2.

[88] RMA, *A Taste for Angels* folder 1, lettera di Anthony Hirschel a Elizabeth Telford dell'8 febbraio 1988.

mostra, ma anche di musicologi e di studiosi di coreutica, arti applicate e costume, concerti, attività per famiglie e la proiezione del film di Derek Jarman uscito nel 1986: *Caravaggio*[89]. Questi eventi erano riportati anche nell'opuscolo che accompagnava il visitatore (fig. 110) e che presentava brevemente la città di Napoli in età moderna, gli artisti in mostra, i collezionisti americani che avevano manifestato interesse per la pittura barocca napoletana e pure i quadri della collezione permanente concentrati in alcune sale per l'occasione[90].

Anche il Nelson-Atkins Museum costruì un programma di eventi attorno alla mostra. In coda all'opuscolo realizzato *ad hoc* (fig. 111) si faceva riferimento alla proiezione di due film (*La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani e *Tre fratelli* di Francesco Rosi, in italiano, con sottotitoli in inglese) e a una lezione su Luca Giordano tenuta da Judith Colton[91]. Nell'aprile del 1988, la newsletter del museo annunciava la mostra su sei pittori napoletani con opere, "many in massive scale", provenienti da 36 prestatori diversi e si sottolineavano i numerosi rimandi interni tra gli artisti e le opere presentate[92]. Poco prima che inaugurasse la mostra sulla pittura napoletana barocca, il Nelson-Atkins era stato l'ultima tappa di un'importante rassegna già transitata da Chicago, Cleveland e New York e costituita da capolavori impressionisti e post-impressionisti della collezione del Courtauld Institute di Londra[93]. Il successo di questa mostra fu degno di nota e lo si ritenne difficilmente ripetibile. All'offerta avanzata da Anthony Hirschel, assistente del direttore della YUAG, a Roger Ward, curatore dell'arte europea al NAMA, di acquistare altre copie di catalogo rispetto alle duecento già comprese nel contratto, Ward rispose categorico che non ce n'era bisogno. Sebbene duecento copie potessero apparire un numero modesto per uno show che sarebbe stato visitato da più di 50.000 visitatori, Ward sembrava conoscere gli abitanti di Kansas City e scriveva: "The topic is not a familiar one for the local audience, which seems reluctant about buying catalogues about anything except Impressionism […]. This simply is not a catalogue-buying town"[94].

4.4. La ricezione

Anche in questo caso non mancarono le recensioni, ma le sedi periferiche in cui si tenne la mostra rendono più complessa una mappatura accurata di quelle apparse sulla stampa generalista.

Sul *Burlington Magazine*, Richard Spear apprezzò particolarmente il contributo di Hersey che per primo – e, purtroppo, da solo in catalogo – si cimentava nella ricostruzione della fortuna critica e dell'interesse

[89] RMA, *A Taste for Angels* folder 1.

[90] Ibidem.

[91] NAMAA, *Office of Director Records*, Ted Coe Files, box 9, folder 1, RG 01/04.

[92] *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, "Nelson-Atkins Museum of Art Calendar of Events" (aprile 1988), p. 4.

[93] *CLEVELAND-NEW YORK-CHICAGO-KANSAS CITY 1987-1988*.

[94] NAMAA, *Office of Director Records*, Ted Coe Files, box 9, folder 1, RG 01/04, lettera di Roger Ward ad Anthony Hirschel del 25 giugno 1987.

sviluppatosi negli USA per la pittura napoletana barocca[95]. Eppure, l'assenza di pittori del calibro di Traversi, Beinaschi, Bonito e Conca e, viceversa, l'inclusione di Giaquinto, che, complessivamente, aveva trascorso poco tempo a Napoli, dimostravano la limitatezza del canone di soli sei pittori individuato. Secondo Spear, nel catalogo non ci si chiedeva espressamente quanto potesse definirsi autenticamente "napoletano" nella pittura religiosa esposta, né si prendevano in considerazione l'economia, la religione o la committenza come fattori imprescindibili nella creazione delle immagini[96]. Il problema del saggio di Pepper sui Bolognesi stava nella decisione di non sovrapporsi nella cronologia a quello già scritto alcuni anni prima da Schleier, mentre quello di Spike appariva più ricco e poteva avvalersi di un riscoperto arrivo a Napoli di Mattia Preti in anticipo di tre anni per fare nuove considerazioni. D'altra parte, alcune attribuzioni non potevano sostenersi in nome di una loro tenuta qualitativa più bassa o di una patente estraneità ai corpora di artisti la cui evoluzione stilistica poteva tracciarsi con facilità in mostra (Preti e Solimena)[97].

Avendone apprezzato il catalogo, Donald Rabiner, dalle pagine di *Eighteenth-Century Studies*, rilevò come il taglio cronologico a cavallo tra due secoli evidenziasse la difficoltà di concepire le due "civiltà" napoletane del Sei e Settecento, celebrate nelle due recenti mostre del 1979 e del 1985, come davvero distinte[98]. Rivolgendosi ai singoli saggi, Rabiner notava, poi, come il saggio di Spike, caratterizzato da una lettura incisiva ed estremamente chiara delle vicende della pittura napoletana soprattutto nel Seicento, fallisse nell'illustrare quanto non presente in mostra, come, invece, Colton e Hersey nella loro introduzione avevano sostenuto avrebbe fatto. Erano proprio i saggi dei due curatori a vedersi riconosciuti i più alti meriti per aver, rispettivamente, iniziato la riabilitazione della fonte dedominiciana e per aver sistematizzato la storia di fortuna (e sfortuna) del barocco negli USA[99]. Anche le schede di catalogo erano accurate e attestavano quanto ancora fosse nascosto in musei poco battuti e potesse allora riconoscersi dopo il nuovo slancio dato dalle mostre più recenti.

Due diverse articoli sulla mostra di New Haven apparvero sul *New York Times* tra il settembre e il novembre 1987. Il primo, una vera e propria recensione firmata da William Zimmer, la definiva "a blockbuster show that one would not be surprised to find at the Met. But it is at the Yale University Art Gallery, where it is likely to be a popular draw as well as a scholarly success"[100]. L'articolo proseguiva spiegando le ragioni del titolo della rassegna, i rimandi tra i quadri esposti l'uno accanto o di fronte all'altro e, in poche righe ciascuno, presentava i singoli pittori: Mattia Preti "the most powerful", Luca

[95] SPEAR 1988, p. 60.

[96] Ivi, pp. 60-61.

[97] Ivi, pp. 61-62.

[98] RABINER 1990, p. 124.

[99] Ivi, pp. 125-126.

[100] W. Zimmer, *A Taste for Angels; Neapolitan Painting in Yale Exhibit*, "New York Times" 20 settembre 1987, sezione 11cn, p. 34.

Giordano "an early champion of women" (protagoniste dei suoi quadri), Francesco De Mura, maestro nel rendere più umani episodi biblici o allegorie, e Paolo De Matteis, le cui *Trinità* in mostra erano rese come "believable and palpable entities". D'altro canto, la recensione del solito John Russell, critico d'arte di riferimento del NYT dal 1982 al 1990, abbinava ad *A Taste for Angels* una seconda mostra della Yale University Art Gallery di prossima chiusura: *Drawing in England: from Hilliard to Hogarth*[101]. In questa recensione si dava maggiore spazio agli originali apporti offerti alle raccolte nazionali da collezionisti controcorrente, sebbene si incorresse in alcuni stereotipi: "there was something quite remarkable about this preference for the large and the lurid, the fluent and the tumultuous -traits that Neapolitan painting had in superabundance"[102]. Concentrandosi sul *Bacco e Arianna* di Luca Giordano, se ne mettevano in rilievo i debiti non solo con Tiziano e Poussin, ma anche con Michelangelo, Tintoretto e Pietro da Cortona e quasi si provava invidia per gli studenti di Yale che avevano l'opportunità, giorno dopo giorno, di arricchirsi attraverso nuove scoperte.

Spostando lo sguardo sul Missouri, la recensione di Donald Hoffman sul "Kansas City Star" introduceva il lettore al tema e presentava ciascuno dei pittori coinvolti nella rassegna tratteggiandone brevemente le principali caratteristiche[103]. Anche in questo caso era il saggio di George Hersey a riscuotere più successo perché aveva a che fare con la storia del gusto e con il filone, ancora allora attuale, che recuperava sensibilità più antiche o revival[104]. In un altro articolo che annunciava la recente apertura della mostra di Kansas City, si riportavano le parole di Mark Wilson, curatore del Nelson-Atkins, che premeva affinché il pubblico del museo conoscesse dell'altro oltre l'Impressionismo[105]. Eliot Rowlands, assistant curator presso il NAMA, guidava la giornalista attraverso le sale valorizzando i legami più o meno invisibili tra opere e artisti.

Per quanto attiene al numero di visitatori, la documentazione conservata presso la YUAG e quella del Ringling non riportano informazioni al riguardo. D'altro canto, quella del Nelson-Atkins attesta, per il periodo compreso tra il 30 aprile e il 12 giugno 1988, un numero di ingressi superiore ai 34.000, una cifra purtroppo rapportabile alla sola popolazione di Kansas City (1.200.000 abitanti), ma non confrontabile con visitatori della mostra a YUAG e Ringling e con il numero di abitanti di New Haven e Sarasota[106].

La mostra di New Haven, Sarasota e Kansas City non ebbe in Italia la vasta eco che le altre tre mostre protagoniste di questo studio registrarono negli anni Ottanta. Gravarono sulla diffusione più limitata dei

[101] J. Russell, *Art View: Old Masters Offer Fresh Lessons at Yale*, "New York Times" 8 novembre 1987, sezione 2, p. 37.

[102] Ibidem.

[103] D. Hoffman, *An Italian burst of Baroque theology*, "Kansas City Star" primo maggio 1988, pp. 1d e 11d.

[104] Ivi, p. 11d.

[105] P. Graham, *Baroque Art highlights new exhibit*, "Olathe (Kansas) News" 6 maggio 1988, p. 16.

[106] NAMAA, *Department of European Art Records*, Box 7, Folder Exhibition: Neapolitan, Publicity Report: A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750, RG 03 e dati Macrotrends per Kansas City: https://www.macrotrends.net/global-metrics/cities/23028/kansas-city/population (ultima consultazione primo marzo 2024).

risultati raggiunti diversi fattori. Prima di tutto, l'assenza di un'istituzione museale italiana che fungesse da interlocutrice privilegiata – e poi da cassa di risonanza – dei musei americani non consentì alla mostra di farsi spazio nella letteratura specialistica italiana né nell'immaginario di un ampio bacino di visitatori, tanto più che tutte e tre le tappe della mostra avvennero in musei periferici, poco battuti da turisti internazionali.

C'è, d'altro canto, anche un altro dato da registrare. Il catalogo di *A Taste for Angels* si vide presto scalzare il ruolo di "exceptionally useful document" che per lui aveva previsto Donald Rabiner. Il suo rapido superamento sta nella ragione stessa dell'ideazione della mostra: i tempi erano, ormai, maturi e le conoscenze sufficientemente solide perché un gruppo di ricerca americano potesse progettare autonomamente una mostra sulla pittura napoletana tardo-barocca e rococò; eppure, i tempi erano altrettanto maturi e le conoscenze sufficientemente solide perché quasi tutti gli artisti coinvolti nel progetto disponessero finalmente di propri studi indipendenti e monografici, puntualmente pubblicati a partire dai primi anni Novanta a seguire e che, oggi, hanno beneficiato di aggiornamenti e nuove edizioni.

Conclusioni

Giunti alla fine di questa traversata negli anni Ottanta, al seguito di quattro mostre ospitate in dodici diverse sedi espositive, si può tentare di tirare le fila di un discorso che, partito unitario, si è poi espanso in rivoli dalla diversa portata. La presentazione di queste esposizioni – tutte riguardanti temi affini, trattati, tuttavia, in maniera dissimile – rende, infatti, doverosa la loro comparazione, anche nel tentativo di operare una sintesi tra quanto si voleva fare, quanto si fece e quanto si raccontò di aver fatto.

Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano non nacque come l'antologia della pittura napoletana del Seicento che sarebbe poi diventata. Fu l'occasione fortuita di far crescere la qualità media delle opere coinvolte, servendosi di un bacino ricchissimo come quello della soprintendenza napoletana, a rendere possibile una mostra che su questi temi, per completezza e ambizione, non conosceva precedenti. Il desiderio orgoglioso di presentare le ricchezze della pittura napoletana secentesca emerge con evidenza nei comunicati e negli articoli di giornale che accompagnarono l'impresa: non era in mostra solo la Napoli del Seicento, ma lo era altrettanto la Campania post-terremoto, nuovamente sprofondata e bisognosa, quindi, di attenzione mediatica, interesse, finanziamenti e nuovi studi.

Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656 sembrò apparire come un fungo nella programmazione delle mostre del museo di Cleveland. In questo caso, un incontro imprevisto, un progetto di monografia accantonato e l'intrecciarsi degli interessi di quattro diversi studiosi portarono alla nascita di una rassegna su quello che fino ad allora sembrava essere un *petit-maître*, misterioso e funambolico, reso grande da un mito nutrito da studiosi otto e primo-novecenteschi. L'impossibilità di ricostruirne la carriera artistica attraverso nuovi documenti innescò l'affinamento della *connoisseurship* e costrinse a porsi nuovi interrogativi sulla formazione, il mercato, la bottega, la fortuna contemporanea e successiva del pittore.

A sua volta, Caravaggio superstar fu il protagonista di uno show che, a giudicare dal titolo, avrebbe voluto, invece, ridimensionarlo, rapportarlo al suo tempo, confrontarlo coi suoi contemporanei per restituire un'idea più corretta di lui e di loro. Immaginata, forse, come una mostra *blockbuster*, l'organizzazione di *The Age of Caravaggio* si scontrò con l'ostracismo dello stesso ministero italiano che due anni prima aveva dato un generico beneplacito alla sua realizzazione. Le critiche, talvolta feroci, che furono mosse a questa esposizione dagli addetti ai lavori la tacciarono di superficialità e di aver spacciato per autografi quadri che erano solo copie; rileggendo gli eventi e, in sequenza cronologica, le defezioni, possiamo stimare meglio quanto quella rassegna che, a tutt'oggi, conosce pochi paragoni, fosse stata privata di pale che avrebbero fortemente modificato il rapporto tra opere originali, problematiche, derivazioni e repliche da prototipi dispersi.

Di dimensioni e ambizioni più contenute, *A Taste for Angels* fu un banco di prova su più fronti. Non solo per i soggetti coinvolti (professori di Yale, studiosi, dottori di ricerca e dottorandi), ma anche, più in generale, perché il coinvolgimento della soprintendenza napoletana fu di semplice consulenza. La conoscenza della pittura barocca e rococò napoletana era sufficientemente matura da poter svilupparsi anche all'estero come soggetto autonomo di una mostra e, quindi, di ricerca. È da esperienze simili che nacquero la monografia su Massimo Stanzione di Thomas Willette e Sebastian Schütze (1992), quella su Mattia Preti di John Spike (1999) e le mostre su Battistello Caracciolo (Napoli, 1991-1992), Jusepe de Ribera (Napoli, Madrid e New York, 1992), sul Settecento napoletano (Vienna e Napoli, 1993-1994), su Preti (Napoli, 1999) e su Luca Giordano (Napoli, Vienna e Los Angeles, 2001-2002), tutte caratterizzate da collaborazioni internazionali.

Pur considerando lo spazio limitato che, all'interno del catalogo della mostra di Londra e Washington, occuparono i singoli inquadramenti delle vite e delle carriere di Cavallino, Caravaggio e Preti, un confronto con il ruolo guadagnato nelle tre mostre successive può essere eloquente a misurare l'avanzamento degli studi.

Il saggio di Percy su Cavallino provò a fornire risposte a domande mai poste fino ad allora e inserì il pittore in un contesto europeo nel quale le influenze e le richieste di sue opere non si limitavano alla sola scena napoletana. Nel suo saggio, ma, soprattutto, in alcune schede, attraverso l'inserimento di ulteriori fotografie, Gregori poté aggiungere nuove suggestioni sulle radici lombarde della pittura romana di Caravaggio e avanzare proposte più circostanziate sull'autografia di alcuni suoi dipinti, anche servendosi dei risultati di indagini diagnostiche effettuate per l'occasione. Infine, Mattia Preti, nella biografia di Hersey e nelle schede di Spike e Clifton nel catalogo della mostra di New Haven, recuperava alcuni anni al suo periodo napoletano, mentre la sua biografia dedominiciana era passata al vaglio grazie all'impiego di nuovi documenti.

Non è facile, né utile emettere, a distanza di più di quarant'anni, un giudizio definitivo sulle quattro mostre protagoniste di questo testo. Sebbene le parole scelte da Fittipaldi per recensire due di loro restino, per molti versi, tuttora condivisibili, c'è un elemento che, giocoforza, le recensioni non possono valutare ed è lo stimolo che queste hanno fornito agli studi successivi.

In tempi di esposizioni troppo spesso improvvisate, raccogliticce o di scarsa qualità, tutte e quattro le "nostre" mostre videro all'opera professionisti del settore e studiosi esperti, autorità già affermate o giovani promettenti; alcune furono momenti di sintesi di ricerche pregresse, altre rappresentarono le prime tappe di studi successivi. La mostra di Washington – che era poi quella di Londra con una maggiore selezione e pochissime aggiunte – fu eccezionale per qualità delle opere e varietà dei generi

rappresentati; uno show davvero in grado di presentare la ricchezza del secolo d'oro della pittura napoletana attraverso approfondimenti e sintesi, suggestioni e "allargamenti"; un'esposizione istituzionale, come si addiceva alla NGA, ma non per questo meno fondamentale per gli studi americani sulla pittura del Seicento a Napoli.

La mostra di Cavallino fu un vero spartiacque nella conoscenza di un pittore con così poche opere firmate, distribuite in diversi musei europei e americani. Si trattò, senza dubbio, di una mostra virtuosa, secondo i parametri individuati da Francis Haskell – in seguito sviluppati in un decalogo da Tomaso Montanari – poiché "davvero *necessaria*, cioè non sostituibile con un articolo o un libro, e […] costruita e allestita mirando a un'eloquenza figurativa e formale che parli di per sé sia al pubblico erudito sia a quello generale"[1]. Anche dal punto di vista delle ricerche preliminari, dell'autonomia scientifica, dell'allestimento e dell'apparato didattico la mostra cavalliniana, forse più a Cleveland che a Napoli, mantenne un livello qualitativo decisamente alto.

Come si è detto più volte, Caravaggio al MET aveva un'ambizione analoga alla grande mostra caravaggesca del 1951, ma la sede estera e le ragioni della tutela delle opere, espresse lucidamente su quotidiani nazionali dagli intellettuali dell'epoca, non ne permisero il pieno compimento. Eppure, con tutte le riserve avanzate anche in sede scientifica, la mostra caravaggesca fu fondamentale per "campionare" il pittore, raccogliendo nello stesso luogo opere certe, attribuitegli, copie da originali perduti e derivazioni (e di questo erano, in fondo, consapevoli anche i suoi detrattori). Mina Gregori agì in autonomia, come nemmeno il suo maestro era riuscito a fare fino in fondo nella sua celebre mostra milanese, e fu, probabilmente, anche la mancanza di spazio per altri studiosi caravaggeschi della sua generazione ad attirarsi alcune delle critiche più acri e immeritate.

La mostra sul secondo Seicento napoletano è la più difficile da giudicare poiché i nomi degli artisti e degli autori in catalogo erano meno noti al grande pubblico e meno organici alla comunità scientifica italiana. Certamente, la mostra previde un'importante fase di studio, ma furono essenzialmente le ricerche successive innescate da quest'esposizione nelle università americane il suo più prezioso portato.

Se è plausibile, infine, che nessuna delle quattro esposizioni di pittura napoletana negli USA fosse avvertita come "davvero necessaria" nel momento in cui ebbe luogo, tutte lo divennero non appena chiusero i battenti. D'altra parte, *historiographia non facit saltus* ed è solo comprendendo meglio quanto ci ha preceduto che possiamo accedere a influenzare il presente e il futuro delle buone mostre: forse le uniche possibili, certamente le uniche che resteranno.

[1] MONTANARI-TRIONE 2017, pp. 41-42.

Bibliografia

ACTON 1982

H. Acton, *Preface*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 15-18.

AGO 2014

R. Ago, *Tanti modi per promuoversi. Artisti, letterati, scienziati nella Roma del Seicento*, Roma 2014.

AGOSTI 2020

G. Agosti, *Per Patrizio*, in P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Milano 2020, pp. 7-33.

AIELLO 2020

P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Milano 2020.

BACCHI-MATTEDI 2022

A. Bacchi e L. Mattedi, *Italian Paintings. Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna 2022.

BAMBACH CAPPEL 1987

C. Bambach Cappel, *Francesco Solimena, 1657-1747*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 163-183.

BANTI 1989

A. Banti, *Artemisia*, Milano 1989.

BARI 1993

Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-20 giugno 1993), Milano-Firenze 1993.

BASTOGI 2023

N. Bastogi, *La collection de Giuseppe De Vito: passion et étude du Seicento napolitain*, in *Naples pour passion. Chefs-d'œuvre de la collection De Vito*, catalogo della mostra a cura di N. Bastogi e S. Harent (Digione, Musée Magnin, 29 marzo-25 giugno 2023 e Aix-en-Provence, Musée Granet, 15 luglio-29 ottobre 2023), Paris 2023, pp. 27-33.

BAZIN 1965

G. Bazin, [*Présentation*], in *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*, catalogo della mostra a cura di G. Bazin (Parigi, Musée du Louvre, febbraio-aprile 1965), Paris 1965, pp. XI-XII.

BELMONTE-SCIROCCO 2023

C. Belmonte ed E. Scirocco, *Cultural Heritage, Art, and Art Historical Research in Post-Catastrophic Sites*, in *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, a cura di A. Ricco, Roma 2023, pp. 275-292.

BERNINI 1987

D. Bernini, *Sugli inizi del caravaggismo in Sicilia*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno di studi a cura di M. Calvesi (Siracusa, aprile 1985), Siracusa 1987, pp. 211-216.

BERNINI 1989

D. Bernini, a cura di, *Caravaggio. Nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», 6, Roma 1989.

BOCCHI 2022

G. Bocchi, *Considerazioni sugli esordi di Giuseppe Recco pittore fiorante e sul dipinto con vaso di fiori a Roma, Milano e Napoli tra il terzo e il settimo decennio del XVII secolo*, «Studi di Storia dell'Arte», 33, 2022, pp. 203-226.

BOLLETTINO 1982

Sisma 1980: Effetti sul patrimonio artistico della Campania e della Basilicata. Campania, «Bollettino d'Arte», 67, suppl. 2, 1982.

BOLOGNA 1958

F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

BOLOGNA 1963

F. Bologna, *Aggiunte a Francesco Solimena I. La giovinezza e la formazione 1674-1684*, «Napoli Nobilissima», 2, 1962/63, pp. 1-12.

BOLOGNA 1968

F. Bologna, *Solimena's "Solomon worshipping the Pagan Gods" in Detroit*, «The Art Quarterly», 31, 1968, pp. 35-62.

BOLOGNA 1979

F. Bologna, *Solimena al Palazzo reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, «Prospettiva», 16, 1979, pp. 53-67.

BOLOGNA 1987

F. Bologna, *A Youthful Work by Francesco Solimena and Other Matters Concerning His Early Career*, «Register of the Spencer Museum of Art», VI, 4, 1987, pp. 65-80.

BOREA 1963

E. Borea, *La mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi a Napoli*, «Arte antica e moderna», 1963, pp. 89-91.

BOREA 1970

E. Borea, *Introduzione*, in *Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra a cura di E. Borea (Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970), Firenze 1970, pp. III-X.

BREJON DE LAVERGNÉE 1983

A. Brejon de Lavergnée, *Rapports entre la peinture française et napolitaine au XVII^e siècle*, in *La peinture napolitaine de Caravage à Giordano*, catalogo della mostra a cura di A. Brejon de Lavergnée (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 24 maggio-29 agosto 1983), Paris 1983, pp. 71-86.

BRIGSTOCKE 1983

H. Brigstocke, *Painting in Naples*, «Art International», XXVI, 2, 1983, pp. 86-88.

BRILLIANT 2017

V. Brilliant, *Italian, Spanish and French paintings in the Ringling Museum of Art*, Sarasota 2017.

BUCAREST 1972

Secolul de aur al picturii napolitane, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Bucarest, Museo d'arte della repubblica socialista di Romania, aprile-giugno 1972), Bucarest 1972.

CALVESI 1985a

M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio. Prima parte (vicende)*, «Storia dell'Arte», 53, 1985, pp. 51-85.

CALVESI 1985b

M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio. Seconda parte (i dipinti)*, «Storia dell'Arte», 55, 1985, pp. 227-287.

CALVESI 1986

M. Calvesi, *Caravaggio*, Firenze 1986.

CALVESI 1988

M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio. Continuazione della seconda parte (i dipinti)*, «Storia dell'Arte», 63, 1988, pp. 117-192.

CALVESI 1990

M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

CASATI 2020

A. Casati, *Caravaggio tra naturalismo e realismo. Un percorso nella critica attraverso le mostre 1922-1951*, Milano-Udine 2020.

CASSON 1982

H. Casson, *Foreword*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, p. 9.

CATALANO 2015

D. Catalano, *Il cardinale Antonio Carafa e la sua cappella in San Domenico Maggiore a Napoli*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, atti del convegno di studi a cura di A. Zuccari (Roma, 20 febbraio 2014), Roma 2015, pp. 157-169.

CAUSA 1970

R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Napoli 1970.

CAUSA 1972

R. Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, in *Storia di Napoli*, a cura di E. Pontieri, 11 voll., Napoli 1967-1978, V/2, 1972, pp. 997-1055.

CAUSA 1982a

R. Causa, *[Introduzione]*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Napoli 1982, pp. 11-14.

CAUSA 1982b

R. Causa, *Premessa*, in *Sisma 1980. Effetti sul patrimonio artistico della Campania e della Basilicata. Campania*, «Bollettino d'Arte», 67, suppl. 2, 1982, pp. 9-12.

CAUSA 1983

R. Causa, *Introduzione*, in *La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, settembre-novembre 1983), Milano 1983, pp. 13-23.

CAUSA 1984

R. Causa, *La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della

mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985 e Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 dicembre 1984-14 aprile 1985), 2 voll., Napoli 1984, I, pp. 99-114.

CAUSA 2013

S. Causa, *Caravaggio tra le camicie nere. La pittura napoletana dei tre secoli dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli 2013.

CAUSA 2019

S. Causa, *Un teatro tutto terreno. Sul significato delle mostre caravaggesche a Napoli (1938-2004)*, in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra a cura di M.C. Terzaghi (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile-14 luglio 2019), Milano 2019, pp. 92-101.

CAUSA 2023

S. Causa, *La madre di tutte le mostre di fine Novecento*, «Il giornale dell'arte», edizione online, 14 settembre 2023.

CAUSA PICONE 2007

M. Causa Picone, *Raffaello Causa*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 183-193.

CHRISTIANSEN 1985

K. Christiansen, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. A Documentary Survey of His Life*, in *The Age of Caravaggio,* catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), New York-Milano 1985, pp. 198-200.

CHRISTIANSEN 1986

K. Christiansen, *Caravaggio and 'L'esempio davanti al naturale'*, «The Art Bulletin», LXVIII, 3, 1986, pp. 421-445.

CINOTTI 1983

M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1983, pp. 203-641.

CIOFFI 1994

I. Cioffi, *Corrado Giaquinto at the Spanish court 1753 – 1762; the fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid*, PhD diss., 3 voll., New York 1994.

CLEVELAND 1971

Caravaggio and His Followers, catalogo della mostra a cura di R.E. Spear (Cleveland, Museum of Art, 27 ottobre 1971-2 gennaio 1972), Cleveland 1971.

CLEVELAND 1984

Baroque Imagery, catalogo della mostra a cura di J.E. Schloder (Cleveland, Museum of Art, 6 novembre 1984-6 gennaio 1985), Cleveland 1984.

CLEVELAND-FORT WORTH 1984-1985

Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre-30 dicembre 1984 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 26 gennaio-24 marzo 1985), a cura di A. Tzeutschler Lurie, Cleveland 1984.

CLEVELAND-NEW YORK-CHICAGO-KANSAS CITY 1987-1988

Impressionist and Post-impressionist Masterpieces. The Courtauld Collection, catalogo della mostra a cura di D. Farr (Cleveland, Museum of Art, 14 gennaio-8 marzo 1987; New York, Metropolitan Museum of Art, 4 aprile-21 giugno 1987; Chicago, Art Institute, 17 ottobre 1987-3 gennaio 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 gennaio-3 aprile 1988), New Haven 1987.

CLIFTON-SPIKE 1989

J. Clifton e J.T. Spike, *Mattia Preti's Passage to Naples: A Documented Chronology, 1650-1660*, «Storia dell'arte», 65, 1989, pp. 45-68.

COLTON 1987a

J. Colton, *Luca Giordano, 1634-1705*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9

settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 113-123.

COLTON 1987b

J. Colton, *The Fall and Rise of Bernardo De Dominici*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 57-68.

COLTON-HERSEY 1987

J. Colton e G. Hersey, *Introduction*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. xiii-xv.

CROPPER 1983

E. Cropper, *London. Naples at the Royal Academy*, «Burlington Magazine», CXXV, 959, 1983, pp. 104-106

CUPPONE 2023

M. Cuppone, *Caravaggio, la* Natività *di Palermo. Nascita e scomparsa di un capolavoro*, III ed. ampliata, riveduta e aggiornata, Roma 2023.

CURTI 2011

F. Curti, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra a cura di M. Di Sivo e O. Verdi (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio 2011), Roma 2011, pp. 65-76.

D'ORSI 1958

M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958.

DAL POGGETTO 1970

P. Dal Poggetto, *Nota sul restauro*, in *Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra a cura di E. Borea (Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970), Firenze 1970, pp. 119-126.

DANIA 1967

L. Dania, *Due disegni di Corrado Giaquinto*, «Paragone», XVIII, 211, 1967, pp. 46-47.

DANIA 1968a

L. Dania, *Aggiunte a Corrado Giaquinto*, «Paragone», XIX, 221, 1968, pp. 51-52.

DANIA 1968b

L. Dania, *A Holy Family by Corrado Giaquinto*, «The Burlington Magazine», CX, 779, 1968, p. 142.

DANIA 1969

L. Dania, *Inediti di Corrado Giaquinto*, «Paragone», XX, 235, 1969, pp. 63-68.

DANIA 1972

L. Dania, *Aggiunte a Corrado Giaquinto*, «Antichità viva», XI, 1, 1972, pp. 11-26.

DANIA 1975

L. Dania, *Alcuni dipinti inediti di Corrado Giaquinto*, «Antichità viva», XIV, 5, 1975, pp. 13-17.

DANIA 1984

L. Dania, *Nuove aggiunte a Corrado Giaquinto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di F. Porzio e M. Natale, 2 voll., Milano 1984, II, pp. 820-823.

DE MAIO 1971

R. De Maio, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna (1656-1799)*, Napoli 1971.

DE MAIO 1973

R. De Maio, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli 1973.

DE MAIO 1982

R. De Maio, *The Counter-Reformation and Painting in Naples*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 31-35.

DE MAIO 1983

R. De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*, Roma 1983.

DE MARTINI 1975

V. De Martini, *Introduzione allo studio di Paolo De Matteis*, «Napoli Nobilissima», XIV, 1-2, 1975, pp. 209-228.

DE MARTINI 2023

V. De Martini, *Come la fenice. Quarant'anni dal sisma del 1980: riflessioni sul tema*, in *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, a cura di A. Ricco, Roma 2023, pp. 143-150.

DE MONTEBELLO 1985

Ph. de Montebello, *Foreword*, in *The Age of Caravaggio,* catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), New York-Milano 1985, pp. 8-9.

DE VITO 1982

G. De Vito, *Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1982, pp. 41-61.

DETROIT 1965

Art in Italy, 1600-1700, catalogo della mostra a cura di F. Cummings (Detroit, Detroit Institute of Arts, 6 aprile-9 maggio 1965), Detroit 1965.

DETROIT-FORT WORTH 1985-1986

Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello, catalogo della mostra a cura di A.P. Darr (Detroit, Detroit Institute of Arts, 23 ottobre 1985-5 gennaio 1986 e Fort Worth, Kimbell Art Museum, 22 febbraio-27 aprile 1986), Detroit 1985.

DETROIT-CHICAGO 1981-1982

The Golden Age of Naples. Art and Civilizations under the Bourbons 1734-1805, catalogo della mostra (Detroit, Detroit Institute of Arts, 11 agosto-primo novembre 1981 e Chicago, Art Institute, 16 gennaio-8 marzo 1982), 2 voll., Medford 1981.

DI PENTA 2016

M. Di Penta, *Andrea De Leone (Napoli 1610-1685). Dipinti-Disegni*, Roma 2016.

DORIA 1963

G. Doria, *[Premessa]*, in *Caravaggio e Caravaggeschi*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 10 febbraio-20 marzo 1963), Napoli 1963, pp. 9-11.

ENGGASS 1964

R. Enggass, *Francesco De Mura alla Nunziatella*, «Bollettino d'Arte», 49, 1964, pp. 133-148.

ENGGASS 1979

R. Enggass, *Additions to De Mura: four New Bozzetti*, «The Burlington Magazine», CXXI, 912, 1979, pp. 243-247.

ENGGASS 1986

R. Engass, *Ann Percy, Ann. T. Lurie, et. al., Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656, Cleveland Museum of Art, 1984 […]*, «The Art Bulletin», 68, 1, 1986, pp. 168-169.

ENGGASS 1987

R. Enggass, *Montecassino*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29

novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 41-55.

FALCONIERI-FICHERA-VALITUTTO 2020

I. Falconieri, F. Fichera e S. Valitutto, a cura di, *Irpinia 1980. Evocare il terremoto, ripensare i disastri*, Arcidosso 2020.

FERRARI 1985

O. Ferrari, *Premessa*, «Storia dell'arte», 54, 1985, pp. 119-121.

FERRARI-SCAVIZZI 1966

O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 voll., s.l. 1966.

FERRARI-SCAVIZZI 1992

O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli 1992.

FIRENZE 1922

Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti, catalogo della mostra a cura di N. Tarchiani (Firenze, Palazzo Pitti, 20 aprile-6 novembre 1922), Milano-Roma 1922.

FIRENZE 1970

Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, catalogo della mostra a cura di E. Borea (Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970), Firenze 1970.

FIRENZE 2015

Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, catalogo della mostra a cura di G. Papi (Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio-24 maggio 2015), Firenze 2015.

FIRENZE-ROMA 1991-1992

Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori, catalogo della mostra a cura di M. Gregori,

(Firenze, Palazzo Pitti, 12 dicembre 1991-15 marzo 1992 e Roma, Palazzo Ruspoli, 26 marzo-24 maggio 1992), Milano 1991.

FITTIPALDI 1986

A. Fittipaldi, *Napoli: Il Seicento in mostra*, «Quaderni storici», XXI, 61 (1), 1986, pp. 269-282.

FONTANA 2023

M.V. Fontana, *Le stanze di San Benedetto. La quadreria di Montecassino da Urbano VIII al Novecento. Catalogo generale delle opere XV-XVIII secolo*, Roma 2023.

FORGIONE 2025

G. Forgione, *"Ancora Caravaggio in extremis". Roberto Longhi, Pico Cellini e la Negazione di san Pietro*, «Napoli Nobilissima», XI, 1, 2025, pp. 23-39.

FREDERICKSEN-ZERI 1972

B.B. Fredericksen e F. Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge 1972.

FREEDBERG 1983

S.J. Freedberg, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge 1983.

GALASSO 1982

G. Galasso, *Society in Naples in the Seicento*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 24-30.

GALASSO 1984

G. Galasso, *A Capital and its Kingdom*, in *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre-30 dicembre 1984 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 26 gennaio-24 marzo 1985), a cura di A. Tzeutschler Lurie, Cleveland 1984, pp. 43-47.

GALASSO 1985

G. Galasso, *L'Italia politica fra rinascimento e barocco*, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte, 12 maggio-30 giugno 1985), Napoli 1985, pp. 11-16.

GARDNER NEILL-RUGGIERO-WILSON 1987

M. Gardner Neill, L.J. Ruggiero e M.F. Wilson, *Foreword*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, p. v.

GARRARD 1989

M.D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

GIAQUINTO 1985

Corrado Giaquinto 1703-1766, atti del II convegno internazionale di studi, a cura di P. Amato (Molfetta, dicembre 1981), Molfetta 1985.

GOLDSTEIN 1983

C. Goldstein, *Painting in seventeenth-century Naples,* «The Art journal», 43, 1983, pp. 267-270.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1983

A. González-Palacios, *La cultura dell'ignoranza*, Torino 1983.

GOZZANO 1998

N. Gozzano, *Mattia Preti's Colonna-Barberini 'St Veronica'*, «The Burlington Magazine», CXL, 1145, 1998, pp. 559-561.

GRABSKI 1985

J. Grabski, *On Seicento Painting in Naples. Some observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and others*, «Artibus et historiae», VI, 11, 1985, pp. 23-63.

GREGORI 1975

M. Gregori, *Significato delle mostre caravaggesche dal 1951 a oggi*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, a cura di M. Cinotti, Cinisello Balsamo 1975, pp. 27-60.

GREGORI 1982a

M. Gregori, *Caravaggio a Napoli*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Napoli 1982, pp. 49-55.

GREGORI 1982b

M. Gregori, *Caravaggio and Naples*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 36-40.

GREGORI 1985a

M. Gregori, *Caravaggio, oggi*, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte, 12 maggio-30 giugno 1985), Napoli 1985, pp. 28-47.

GREGORI 1985b

M. Gregori, *Caravaggio Today*, in *The Age of Caravaggio,* catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), New York-Milano 1985, pp. 28-47.

GREGORI 1987

M. Gregori, *Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milano? 1571-Port'Ercole 1610)*, in *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, 7 maggio-7 luglio 1987), Milano 1987, pp. 50-57.

GREGORI 1989

M. Gregori, *Il sacrificio di Isacco. Un inedito e considerazioni su una fase savoldesca del Caravaggio*, «Artibus et historiae», X, 20, 1989, pp. 99-142.

GREGORI 1990a

M. Gregori, *I temi della luce artificiale nel Savoldo e le radici lombarde di Caravaggio*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di B. Passamani (Brescia, Monastero di santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990 e Francoforte sul Meno, Schirn Kunsthalle, 8 giugno-3 settembre 1990), Milano 1990, pp. 87-91.

GREGORI 1990b

M. Gregori, *Sulla traccia di un altro 'Ecce Homo' del Caravaggio*, «Paragone», XLI, 24 (489), 1990, pp. 19-27.

GRISERI 1962

A. Griseri, *Francesco De Mura fra le Corti di Napoli, Madrid e Torino*, «Paragone», XIII, 155, 1962, pp. 22-43.

GROSSMAN 1983

S. Grossman, *Painting in Naples 1606-1705. Caravaggio to Giordano. Supplement to the catalogue*, [Washington 1983].

HASKELL 1963

F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963.

HASKELL 1982

F. Haskell, *The Patronage of Painting in Seicento Naples*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 60-64.

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

HERSEY 1983

G. Hersey, *Architecture, poetry, and number in the Royal Palace at Caserta*, Cambridge 1983.

HERSEY 1987a

G. Hersey, *Corrado Giaquinto, 1703-1766*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 289-299.

HERSEY 1987b

G. Hersey, *Mattia Preti, 1613-1699*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 83-92.

HERSEY 1987c

G. Hersey, *The Critical Fortunes of Neapolitan Painting*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 69-80.

HIBBARD 1983

H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.

KING'S LYNN 1973

Renaissance Painting in Tuscany 1300-1500, catalogo della mostra a cura di G. Agnew e C. Whitfield (King's Lynn, Fermoy Art Gallery, 21 luglio-4 agosto 1973), London 1973.

KRIS-KURZ 1979 (1934)

E. Kris e O. Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*, ed. or. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Vienna 1939, New Haven 1979.

LANZILLI 2013

V. Lanzilli, a cura di, *Antologia degli scritti su Bernardo Cavallino*, in N. Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo*, Roma 2013, pp. 496-505.

LENINGRADO 1973

Karavadžo i karavadžisty. Katalog vystavki kartin iz muzeev SSSR, catalogo della mostra a cura di S.N. Vsevoložskaja e I.V. Linnik (Leningrado, Hermitage, 1973), Leningrad 1973.

LEONE DE CASTRIS 1982a

P. Leone de Castris, *Painting in Naples from Caravaggio to the Plague of 1656*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 41-44.

LEONE DE CASTRIS 1982b

P. Leone de Castris, *La pittura a Napoli fino alla peste del '56*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Napoli 1982, pp. 57-72.

LEVY 1987

E. Levy, *Paolo de Matteis, 1662-1728*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 215-228.

LEVY 1993

E.A. Levy, *A canonical work of an uncanonical era. Re-reading the Chapel of Saint Ignatius (1695-1699) in the Gesù of Rome*, PhD diss., 2 voll., Princeton 1993.

LOFANO 2018

F. Lofano, *La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino. Novità e riflessioni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LX, 2, 2018, pp. 323-335.

LONDRA 1973

England and the Seicento. A Loan Exhibition of Bolognese Paintings from British collections, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield (Londra, Thos. Agnew and Sons, 6 novembre-7 dicembre 1973), London 1973.

LONDRA 1981

Objects for a "Wunderkammer", catalogo della mostra a cura di A. González-Palacios (Londra, P. and D. Colnaghi and Co., 10 giugno-31 luglio 1981), London 1981.

LONDRA 2020

Artemisia, catalogo della mostra a cura di L. Treves (Londra, National Gallery, 4 aprile-26 luglio 2020), London 2020.

LONDRA-NEW YORK 1989-1990

Master Paintings 1350-1800, catalogo della mostra (Londra e New York, Colnaghi, inverno 1989-1990), London 1989.

LONDRA-WASHINGTON 1982-1983

Painting in Naples from Caravaggio to Giordano, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982.

LONGHI 1943

R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», 1, 1943, pp. 5-63.

LONGHI 1968 (1999-2000)

R. Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, ed. cons. *Studi caravaggeschi*, 2 voll., Firenze 1999-2000.

MACGREGOR 1982

N. MacGregor, *Editorial. Naples at the Royal Academy*, «The Burlington Magazine», CXXIV, 956, 1982, p. 663.

MACGREGOR 1984

N. MacGregor, *Editorial. A future for Naples?*, «The Burlington Magazine», CXXVI, 980, 1984, p. 667.

MACIOCE 2023

S. Macioce, *Michelangelo da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1883* (III ed. aggiornata), Roma 2023.

MATTEDI 2022

L. Mattedi, *"Jee, what a job!". La lunga gestazione dei cataloghi del Metropolitan (1963-1986)*, in *Italian Paintings. Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, a cura di A. Bacchi e L. Mattedi, Bologna 2022, pp. 78-159.

MEDUGNO 2016

G. Medugno, *I mercanti veneziani Guglielmo e Vincenzo Samuelli e la diffusione della pittura napoletana fuori dal Viceregno*, «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2016, pp. 78-101

MEDUGNO 2019

G. Medugno, *La quadreria Samuelli a Napoli. Formazione e dispersione*, «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2019, pp. 129-148.

MEMPHIS 1964

Luca Giordano in America, catalogo della mostra a cura di M. Milkovich (Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, aprile 1964), Memphis 1964.

MIARELLI MARIANI 2022

I. Miarelli Mariani, *Evelina Borea. Dall'arte dimenticata del Seicento allo Specchio dell'arte*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, a cura di E. Carrara e P. Dragoni, «Il capitale culturale», Supplementi, 13, 2022, pp. 501-520.

MILANO 1951

Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), II ed. aggiornata e riveduta, Firenze 1951.

MOIR 1982

A. Moir, *Caravaggio*, New York 1982.

MOIR 1987

A. Moir, *Le sviste di Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno di studi a cura di M. Calvesi (Siracusa, aprile 1985), Siracusa 1987, pp. 139-145.

MONTANARI-TRIONE 2017

T. Montanari e V. Trione, *Contro le mostre*, Torino 2017.

NAPOLI 1877

Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli. Catalogo generale dell'arte antica compilato dal Comitato esecutore, Napoli 1877.

NAPOLI 1938

Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII e XIX, catalogo della mostra (Napoli, Museo Civico di Castelnuovo, 15 marzo-24 giugno 1938), Napoli 1938.

NAPOLI 1963

Caravaggio e Caravaggeschi, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 10 febbraio-20 marzo 1963), Napoli 1963.

NAPOLI 1977

Mostra didattica di Carlo Sellitto, primo caravaggesco napoletano, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1977), Napoli 1977.

NAPOLI 1979

Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo Nazionale di San Martino e Museo Duca di Martina e Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll., Firenze 1979.

NAPOLI 1984

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985 e Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 dicembre 1984-14 aprile 1985), 2 voll., Napoli 1984.

NAPOLI 1985

Bernardo Cavallino (1616-1656), catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 24 aprile-30 giugno 1985), Napoli 1985.

NAPOLI 2018

Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe, catalogo della mostra a cura di A.E. Denunzio con G. Porzio e R. Ruotolo (Napoli, Gallerie d'Italia, 6 dicembre 2018-7 aprile 2019), Cinisello Balsamo 2018.

NAPOLI 2022

Artemisia Gentileschi a Napoli, catalogo della mostra a cura di A.E. Denunzio e G. Porzio (Napoli, Gallerie d'Italia, 3 dicembre 2022-19 marzo 2023), Cinisello Balsamo 2022.

NEW HAVEN-SARASOTA-KANSAS CITY 1987-1988

A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987.

NEW YORK 1962

Neapolitan Masters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, catalogo della mostra a cura di R.L. Manning (New York, Finch College Museum of Art, 31 ottobre-15 dicembre 1962), New York 1962.

NEW YORK 1985

The Age of Caravaggio, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), New York-Milano 1985.

NOLTA 1989

D.D. Nolta, *Francesco de Mura: Lives and works*, PhD dissertation, Yale University, New Haven 1989.

OJETTI 1922

U. Ojetti, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. Relazione del presidente della commissione esecutiva*, Firenze 1922.

ORTOLANI 1938

S. Ortolani, *La pittura napoletana del secolo XVII*, in *Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII e XIX*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Civico di Castelnuovo, 15 marzo-24 giugno 1938), Napoli 1938, pp. 13-113.

OTTANI CAVINA 1968

A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968.

PACELLI-BOLOGNA 1980

V. Pacelli e F. Bologna, *Caravaggio, 1610: la 'Sant'Orsola confitta dal Tiranno' per Marcantonio Doria*, «Prospettiva», 23, 1980, pp. 24-45.

PAPI 2003

G. Papi, *Spadarino*, Soncino 2003.

PAPI 2023

G. Papi, *Cecco del Caravaggio, un soprannome difficile per Francesco Boneri*, in *Cecco del Caravaggio. L'allievo modello*, catalogo della mostra a cura di G. Papi e M. Cristina Rodeschini (Bergamo, Accademia Carrara, 28 gennaio-4 giugno 2023), Milano 2023, pp. 15-51.

PARIGI 1965

Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle, catalogo della mostra a cura di G. Bazin (Parigi, Musée du Louvre, febbraio-aprile 1965), Paris 1965.

PARIGI 1983

La peinture napolitaine de Caravage à Giordano, catalogo della mostra a cura di A. Brejon de Lavergnée (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 24 maggio-29 agosto 1983), Paris 1983.

PASSARO 2023

M. Passaro, *Mimmo Jodice in Irpinia. Terremoto in bianco e nero*, in *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, a cura di A. Ricco, Roma 2023, pp. 333-342.

PEPPER 1987

D.S. Pepper, *A Bolognese-Roman Prelude, 1600-1625*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 3-10.

PERCY 1984

A. Percy, *Introduction*, in *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre-30 dicembre 1984 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 26 gennaio-24 marzo 1985), a cura di A. Tzeutschler Lurie, Cleveland 1984, pp. 1-32.

PÉREZ SÁNCHEZ 1971

A.E. Pérez Sánchez, *Entorno a Corrado Giaquinto*, «Archivo español de arte», XLIV, 1971, pp. 389-401.

PÉREZ SÁNCHEZ 1975

A.E. Pérez Sánchez, *Corrado Giaquinto's* Birth of the Virgin, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 54, 1, 1975, pp. 33-42.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985

A.E. Pérez Sánchez, *La pintura napolitana del Seicento y España*, in *Pintura napolitana da Caravaggio a Giordano*, catalogo della mostra a cura di A.E. Pérez Sánchez (Madrid, Palacio de Villahermosa, ottobre-dicembre 1985), Madrid 1985, pp. 45-61.

PESTILLI 2013

L. Pestilli, *Paolo de Matteis. Neapolitan painting and cultural history in Baroque Europe*, Farnham 2013.

PETERS BOWRON 2017

E. Peters Bowron, *Introduction: The Critical Fortunes of Italian Baroque Painting in America*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, a cura di E. Peters Bowron, University Park 2017, pp. 2-15.

PHILADELPHIA 1971

Giovanni Benedetto Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque, catalogo della mostra a cura di A. Percy (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 17 settmbre-28 novembre 1971), Philadelphia 1971.

PISCITELLO-RULLO 2020

P. Piscitello e A. Rullo, *Giordano in cammino: dalle chiese di Napoli al Museo di Capodimonte*, in *Luca Giordano dalla natura alla pittura*, a cura di S. Causa e P. Piscitello, Milano 2020, pp. 147-158.

PIO MONTE 2020

Pio Monte della Misericordia. Il patrimonio storico e artistico, a cura di P. D'Alconzo e L.P. Rocco di Torrepadula, 2 voll., Napoli 2020.

POLICICCHIO 2023

G. Policicchio, *Roberto Longhi e Angelo Cecconi in dialogo su Mattia Preti (1913). "Connoisseurship", collezionismo e mostre d'arte*, «Storia dell'arte», 159, 1, 2023, pp. 116-141.

PORZIO 2019

G. Porzio, *Carlo Sellitto 1580-1614*, Napoli 2019.

PREVITALI 1985

G. Previtali, *Caravaggio e il suo tempo*, «Prospettiva», 41, 1985, pp. 68-80.

PRINCETON 1980

Italian Baroque Paintings from New York Private Collections, catalogo della mostra a cura di J.T. Spike (Princeton, Art Museum, 27 aprile-7 settembre 1980), Princeton 1980.

PUGLISI 1985

C. Puglisi, *The Age of Caravaggio*, «Kunstchronik», XXXVIII, 10, 1985, pp. 445-450.

PURVES 2000

A. Purves, *The Yale University Art Gallery by Louis I. Kahn*, «Yale University Art Gallery Bulletin», 2000, pp. 105-113.

RABINER 1990

D. Rabiner, *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, «Eighteenth-Century Studies», XXIV, 1, 1990, pp. 123-126.

RICCO 2023

A. Ricco, *Macerie e sapere scientifico: gli effetti indiretti del terremoto in Irpinia del 1980*, in *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, a cura di A. Ricco, Roma 2023, pp. 19-23.

RIZZO 1978

V. Rizzo, *L'opera giovanile di Francesco De Mura*, «Napoli Nobilissima», XVII, 3, 1978, pp. 93-113.

RIZZO 1980

V. Rizzo, *La maturità di Francesco De Mura*, «Napoli Nobilissima», XIX, 1-2, 1980, pp. 29-47.

ROMA 1955

Caravaggio e i caravaggeschi. Seconda Esposizione temporanea delle pitture Seicentesche e Settecentesche della Galleria Nazionale, catalogo della mostra a cura di N. di Carpegna (Roma, Palazzo Barberini, aprile-maggio 1955), Roma 1955.

ROMA 2011

Caravaggio a Roma. Una vita dal vero, catalogo della mostra a cura di M. Di Sivo e O. Verdi (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio 2011), Roma 2011.

ROMA-MILANO-VICENZA 2004

L'ultimo Caravaggio. Il Martirio di Sant'Orsola *restaurato*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 21 maggio-20 giugno 2004; Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 2 luglio-29 agosto 2004 e Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 3 settembre-10 ottobre 2004), Milano 2004.

ROMALLI 2013

C. Romalli, *Bernardo Cavallino: catalogo dell'opera grafica*, in N. Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo*, Roma 2013, pp. 429-445.

ROSENBERG 1987

P. Rosenberg, *David et Caravage*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno di studi a cura di M. Calvesi (Siracusa, aprile 1985), Siracusa 1987, pp. 183-210.

ROSENBERG 1989

P. Rosenberg, *La pittura veneziana, napoletana e genovese del XVII secolo vista dai viaggiatori francesi del Secolo dei Lumi*, in *Barocco mediterraneo. Genova, Napoli, Venezia nei musei di Francia*, catalogo della mostra a cura di F.

Viatte (Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, 8 ottobre 1988-15 gennaio 1989 e Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 18 marzo-21 maggio 1989), Napoli 1989, pp. 35-40.

RÖTTGEN 1964

H. Röttgen, *Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 27, 1964, pp. 201-227.

RUOTOLO 1982

R. Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneyden*, Massa Lubrense 1982.

RUOTOLO 1983

R. Ruotolo, *Biografie/Cronologia*, in *La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Milano 1983, pp. 123-135.

SALERNO 1985

L. Salerno, *The Roman World of Caravaggio: His Admirers and Patrons*, in *The Age of Caravaggio,* catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), New York-Milano 1985, pp. 17-21.

SALMI 1965

M. Salmi, *Préface*, in *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*, catalogo della mostra a cura di G. Bazin (Parigi, Musée du Louvre, febbraio-aprile 1965), Paris 1965, pp. XIII-XX.

SARASOTA 1984

Baroque Portraiture in Italy. Works from North American Collections, catalogo della mostra a cura di J.T. Spike (Sarasota, Ringling Museum, 7 dicembre 1984-3 febbraio 1985), Sarasota 1984.

SCANSANI 2022

M. Scansani, *Rodolfo Siviero tra luci e ombre*, in *Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra*, catalogo della mostra a cura di L. Gallo e R. Morselli (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023), Milano 2022, pp. 390-403.

SCHLEIER 1975

E. Schleier, *Unbekanntes von Francesco Guarino. Beiträge zur neapolitanischen Seicentomalerei*, «Pantheon», XXXIII, 1, 1975, pp. 27-33.

SCHLEIER 1982a

E. Schleier, *L'influsso del classicismo bolognese sulla pittura napoletana del Seicento*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Napoli 1982, pp. 73-83.

SCHLEIER 1982b

E. Schleier, *The Bolognese Tradition and Seicento Neapolitan Painting*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 45-48.

SCHLODER 1984a

J.E. Schloder, *Introduction*, in *Baroque Imagery*, catalogo della mostra a cura di J.E. Schloder (Cleveland, Museum of Art, 6 novembre 1984-6 gennaio 1985), Cleveland 1984, pp. 9-10.

SCHLODER 1984b

J.E. Schloder, *Preface*, in *Baroque Imagery*, catalogo della mostra a cura di J.E. Schloder (Cleveland, Museum of Art, 6 novembre 1984-6 gennaio 1985), Cleveland 1984, pp. 7-8.

SIMONATO 2018

L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano 2018.

SIVIGLIA 1973

Caravaggio y el naturalismo español, catalogo della mostra a cura di A.E. Pérez Sánchez (Siviglia, Real Alcazar, settembre-ottobre 1973), Madrid 1973.

SORRENTINO 2022

V. Sorrentino, La nascita delle mostre *a Napoli: un nuovo documento e qualche considerazione,* in *Inside the exhibition: temporalità, dispositivo, narrazione,* a cura di G. Antoni, M. Chirumbolo, G. Petrone e C. Zuber, Roma 2022, pp. 29-42.

SPEAR 1983

R.E. Spear, *Notes on Naples in the Seicento*, «Storia dell'arte», 48, 1983, pp. 127-137.

SPEAR 1985

R.E. Spear, *The Critical Fortune of a Realist Painter*, in *The Age of Caravaggio,* catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), New York-Milano 1985, pp. 22-27.

SPEAR 1988

R.E. Spear, *Sarasota. Neapolitan baroque painting*, «The Burlington Magazine», CXXX, 1018, 1988, pp. 60-62.

SPEAR 2017

R.E. Spear, *An Invisible Web: Art Historians Behind the Collecting of Italian Baroque*, in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings come to America*, a cura di E. Peters Bowron, University Park 2017, pp. 54-65.

SPIKE 1979a

J.T. Spike, *Documents for Mattia Preti and the Renovation of the Chapel of France, 1633-1668, in the Co-Cathedral of St. John, Valletta*, «Storia dell'arte», 35, 1979, pp. 5-10.

SPIKE 1979b

J.T. Spike, *Mattia Preti: The Feast of Absalom*, «Annual Bulletin/ National Gallery of Canada», 1, 1977-1978 (1979), pp. 17-32.

SPIKE 1985

J.T. Spike, *The Age of Caravaggio*, «Apollo», CXXI, 280, 1985, pp. 415-417.

SPIKE 1987

J.T. Spike, *Painting in Naples, 1652-1747*, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra a cura di J. Colton e G. Hersey (New Haven, Yale University Art Gallery, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988 e Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 30 aprile-12 giugno 1988), New Haven 1987, pp. 11-39.

SPIKE 1997

J.T. Spike, *Mattia e Gregorio Preti a Taverna*: *catalogo completo delle opere*, Firenze 1997.

SPIKE 1998

J.T. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, Firenze 1998.

SPIKE 1999

J.T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze 1999.

SPINOSA 1982a

N. Spinosa, *Barocco e Classicismo nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Napoli 1982, pp. 85-95.

SPINOSA 1982b

N. Spinosa, *Baroque and Classical Tendencies in Neapolitan Painting 1650-1700*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 49-54.

SPINOSA 1984

N. Spinosa, *Painting in Naples during Bernardo Cavallino's Lifetime*, in *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre-30 dicembre 1984 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 26 gennaio-24 marzo 1985), a cura di A. Tzeutschler Lurie, Cleveland 1984, pp. 33-42.

SPINOSA 1985a

N. Spinosa, *Premessa*, in *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 24 aprile-30 giugno 1985), Napoli 1985, pp. 11-12.

SPINOSA 1985b

N. Spinosa, *Presentazione*, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte, 12 maggio-30 giugno 1985), Napoli 1985, pp. n.n.

SPINOSA 1990

N. Spinosa, *Altre aggiunte a Bernardo Cavallino e qualche precisazione sui rapporti con Nicolas Poussin e la sua cerchia*, «Paragone», XLI, 22 (485), 1990, pp. 43-61.

SPINOSA 2006

N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006.

SPINOSA 2013

N. Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma 2013.

STOUGHTON 1985

M. Stoughton, *Fort Worth. Bernardo Cavallino*, «The Burlington Magazine», CXXVII, 984, 1985, pp. 193-194.

TERZAGHI 2017

M.C. Terzaghi, *The Age of Caravaggio, 1985*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 172-189.

TORINO 1982

La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Napoli 1982.

TORINO 1983

La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 16 settembre-20 novembre 1983), Milano 1983.

TURNER-PILLSBURY-SPINOSA 1984

E.H. Turner, E.P. Pillsbury e N. Spinosa, *Foreword*, in *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre-30 dicembre 1984 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 26 gennaio-24 marzo 1985), a cura di A. Tzeutschler Lurie, Cleveland 1984, pp. vii-ix.

TZEUTSCHLER LURIE 1984

A. Tzeutschler Lurie, *Preface*, in *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 14 novembre-30 dicembre 1984 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 26 gennaio-24 marzo 1985), a cura di A. Tzeutschler Lurie, Cleveland 1984, pp. xi-xiv.

UTRECHT-ANVERSA 1952

Caravaggio en de Nederlanden, catalogo della mostra (Utrecht, Centraal Museum, 15 giugno-3 agosto 1952 e Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 10 agosto-28 settembre 1952), 2 voll., Utrecht-Antwerpen 1952.

VAN TUYLL 1985

C. van Tuyll, *New York and Naples. Caravaggio*, «The Burlington Magazine», CXXVII, 988, 1985, pp. 483-487.

VOLPE 1982

C. Volpe, *Still-Life Painting in Seicento Naples*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 57-59.

VOLPI ORLANDINI 1958a

M. Volpi Orlandini, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia*, «Bollettino d'Arte», 43, 1958, pp. 263-282.

VOLPI ORLANDINI 1958b

M. Volpi Orlandini, *Traccia per Giaquinto in Spagna*, «Bollettino d'Arte», 43, 1958, pp. 329-340.

WATERHOUSE 1982

E. Waterhouse, *Foreigners in Naples and Outside Commissions*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 55-56.

WASHINGTON 1984

Caravaggio. The Deposition from the Vatican Collections, catalogo della mostra a cura di S. Grossman (Washington, National Gallery of Art, 4 marzo-29 aprile 1984), Washington 1984.

WHITFIELD 1982

C. Whitfield, *Seicento Naples*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau (Londra, Royal Academy of Arts, 2 ottobre-12 dicembre 1982 e Washington D.C., National Gallery of Art, 12 febbraio-primo maggio 1983), London 1982, pp. 19-23.

WILLETTE 1986

Th. Willette, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte*, «Ricerche sul '600 napoletano», 1986, pp. 255-269.

WINTER PARK-MADISON-POUGHKEEPSIE 2016

In the light of Naples. The art of Francesco De Mura, catalogo della mostra a cura di A.R. Blumenthal (Winter Park, George D. and Harriet W. Cornell Fine Arts Museum, 17 settembre-18 dicembre 2016; Madison, Chazen Museum of Art, 20 gennaio-2 aprile 2017 e Poughkeepsie, Frances Lehman Loeb Art Center, 21 aprile-2 luglio 2017), London 2016.

YOUNG 1982

E. Young, *Seicento Naples comes to London*, «Apollo», CXVI, 249, 1982, pp. 336-337.

ZAFRAN 1994

E.M. Zafran, *A History of Italian Baroque Painting in America*, in *Botticelli to Tiepolo. Three centuries of Italian painting from Bob Jones University*, catalogo della mostra a cura di R.P. Townsend (Tulsa, Philbrook Museum of Art, 11 settembre-6 novembre 1994; Omaha, Joslyn Art Museum, 18 febbraio-16 aprile 1995; New Orleans, Museum of Art, 13 maggio-2 luglio 1995; Birmingham, Museum of Art, 22 luglio-17 settembre 1995; Dayton, Art Institute, 30 settembre-3 dicembre 1995), Seattle 1994, pp. 21-108.

ZERI 1957

F. Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

ZERI 1982

F. Zeri, *Grandi mostre. Londra «Da Caravaggio a Luca Giordano». Arriva da Napoli la carica del Seicento*, "Europeo" 8 novembre 1982, pp. 96-99 (ripubblicato in *Il cannocchiale del critico. Antologia di scritti tratti da* Mai di traverso *e* L'inchiostro variopinto, Milano 1993, pp. 89-92).

ZEZZA 2017

A. Zezza, *Bernardo De Dominici e le Vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.

ZEZZA 2019

A. Zezza, *Le mostre napoletane sul Sei e sul Settecento*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. di Macco e G. Dardanello, Genova 2019, pp. 247-275.

ZUCCARI 1987

A. Zuccari, *La pala di Siracusa e il tema della sepoltura in Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, atti del convegno di studi a cura di M. Calvesi (Siracusa, aprile 1985), Siracusa 1987, pp. 147-173.

ZUCCARI 1990

A. Zuccari, *S. Felice e i luoghi d'arte cappuccini nel convento di S. Bonaventura ai tuguri dipinti dal Caravaggio*, in *San Felice da Cantalice. I suoi tempi, il culto e la diocesi di Cittaducale dalle origini alla canonizzazione del santo*, atti del

convegno di studi a cura di G. Maceroni e A.M. Tassi (Rieti-Cantalice-Cittaducale, 28-30 settembre 1987), Rieti 1990, pp. 175-199.

Immagini

Fig. 1. Napoli, Museo di Capodimonte, auditorium, inaugurazione della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984)

Fig. 2. Napoli, Museo di Capodimonte, attuale sala 2, inaugurazione della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984)

Fig. 3. Napoli, Museo di Capodimonte, sala del primo piano, inaugurazione della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984)

Fig. 4. Napoli, Museo di Villa Pignatelli, sala del pianterreno, inaugurazione della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984)

Fig. 5 Caravaggio, *Sette Opere di Misericordia*, Napoli, Pio Monte della Misericordia

Fig. 6. Maestro di Palazzo San Gervasio, *Natura morta con frutta, fiori e una colomba in volo*, Palazzo San Gervasio (Pz), Ente Morale Camillo d'Errico, pinacoteca

IL MATTINO

CRESCE IN MANIERA CATASTROFICA IL NUMERO DEI MORTI
(SONO 10.000?) E DEI RIMASTI SENZA TETTO (250.000?)

FATE PRESTO

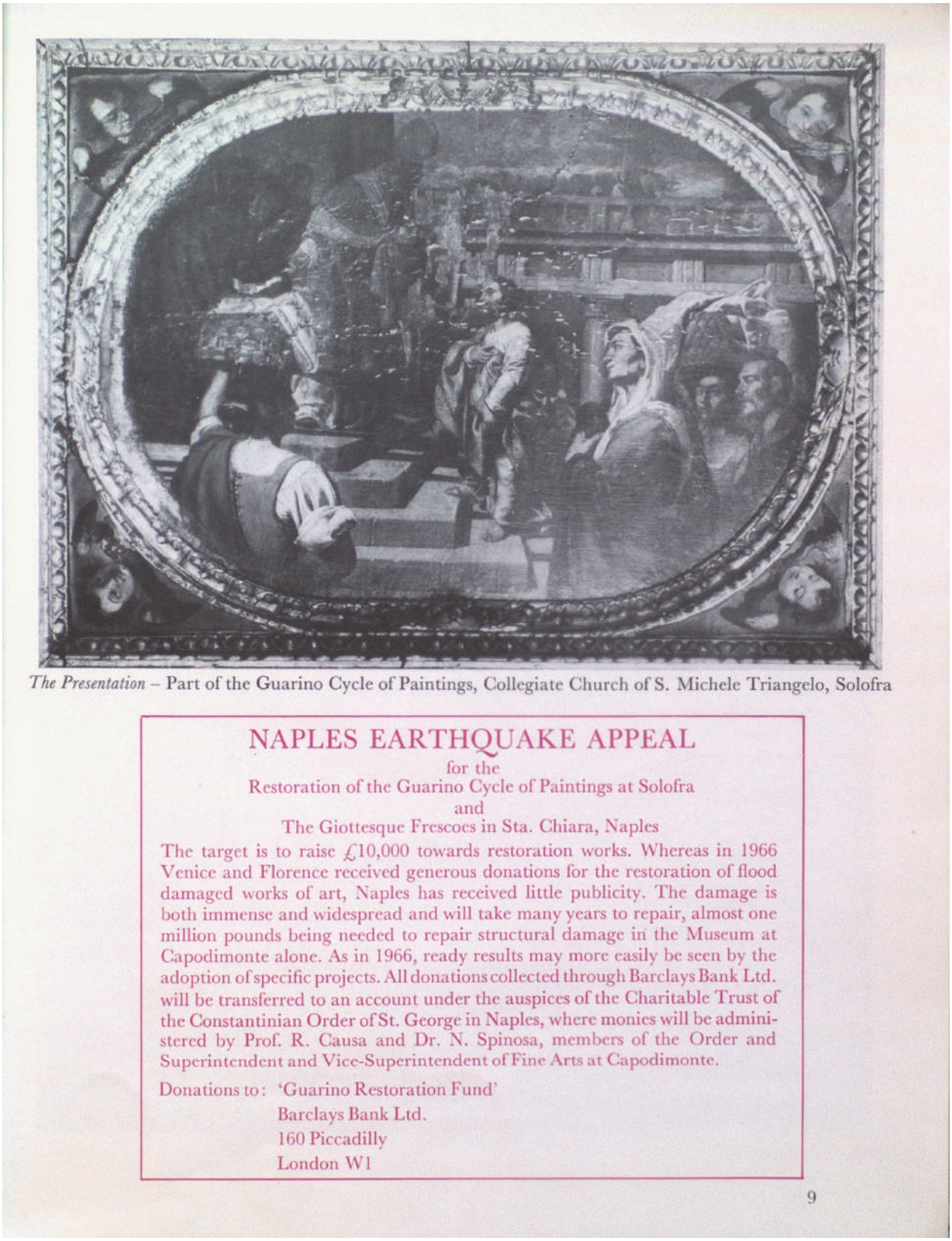
per salvare chi è ancora vivo
per aiutare chi non ha più nulla

SOCCORSI LENTI SALE LA RABBIA

NAPOLI DEVE TORNARE A VIVERE

14 pagine sulla catastrofe

Fig. 7. Andy Warhol, *Fate presto*, Caserta, reggia, collezione *Terrae Motus*



The Presentation – Part of the Guarino Cycle of Paintings, Collegiate Church of S. Michele Triangelo, Solofra

NAPLES EARTHQUAKE APPEAL

for the
Restoration of the Guarino Cycle of Paintings at Solofra
and
The Giottesque Frescoes in Sta. Chiara, Naples

The target is to raise £10,000 towards restoration works. Whereas in 1966 Venice and Florence received generous donations for the restoration of flood damaged works of art, Naples has received little publicity. The damage is both immense and widespread and will take many years to repair, almost one million pounds being needed to repair structural damage in the Museum at Capodimonte alone. As in 1966, ready results may more easily be seen by the adoption of specific projects. All donations collected through Barclays Bank Ltd. will be transferred to an account under the auspices of the Charitable Trust of the Constantinian Order of St. George in Naples, where monies will be administered by Prof. R. Causa and Dr. N. Spinosa, members of the Order and Superintendent and Vice-Superintendent of Fine Arts at Capodimonte.

Donations to: 'Guarino Restoration Fund'
Barclays Bank Ltd.
160 Piccadilly
London W1

9

Fig. 8. Appello per una raccolta fondi destinata al restauro dei dipinti di Francesco Guarino del soffitto della chiesa collegiata di San Michele arcangelo a Solofra (Av) e degli affreschi giotteschi della chiesa di Santa Chiara a Napoli (da *Londra 1981*, p. 9)

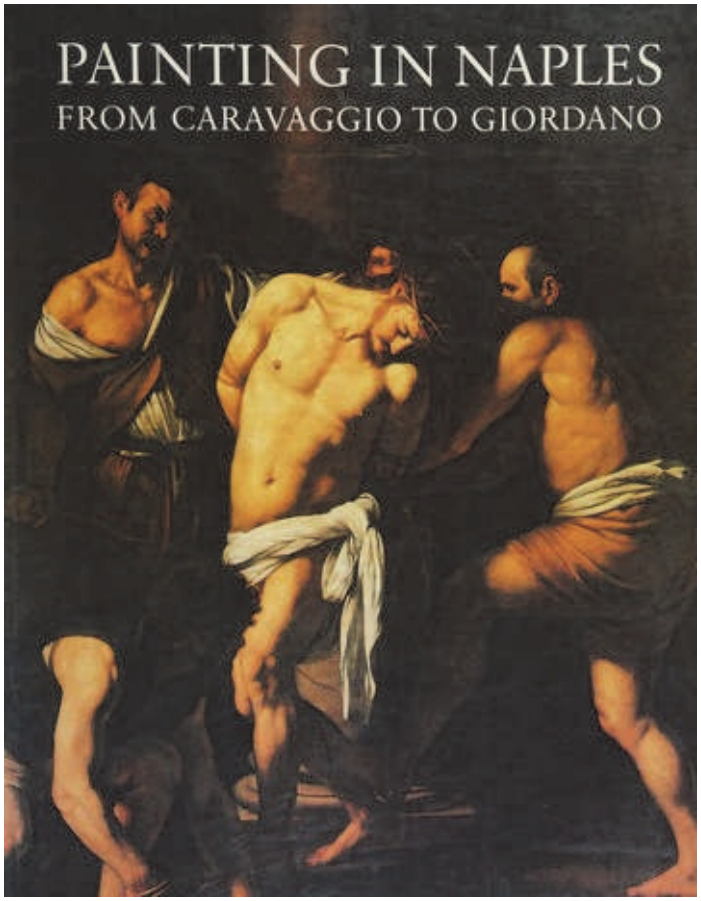


Fig. 9. Catalogo della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, Londra 1982

Fig. 10. Catalogo della mostra *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1982

The New York Times/Ken Heinen

Marella Agnelli, wife of the chairman of Fiat, with Ambassador Rinaldo Petrignani of Italy, right, and J. Carter Brown, the director of the National Gallery, at the opening of exhibit at the museum last week.

National Gallery of Art
A High Point of Culture

Fig. 11. Fotografia a corredo dell'articolo B. Gamarekian apparso sul *New York Times* del 15 febbraio 1983, section A, p. 20

Fig. 12. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, ingresso alla mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-1, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 13. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, foyer della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-4, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 14. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, poster della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-34, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 15. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, prima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-7, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 16. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, prima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-5, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 17. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, seconda sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-9, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 18. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, seconda sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-8, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 19. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, terza sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-13, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 20. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, terza sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-14, Courtesy of National Gallery of Art Archives.

Fig. 21. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, terza sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-11, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 22. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, terza sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-10, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 23. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, quarta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-15, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 24. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, quarta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-12, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 25. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, parete divisoria tra quarta e quinta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-16, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 26. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, quinta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-17, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 27. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, quinta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-18, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 28. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, sesta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-21, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 29. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, sesta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-20, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 30. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, sesta sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-19, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 31. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, settima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-23, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 32. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, settima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-24, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 33. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, ottava sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-25, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 34. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, ottava sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-26, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 35. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, ottava sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-27, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 36. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, ottava sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-28, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 37. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, nona sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-29, Courtesy of National Gallery of Art Archives

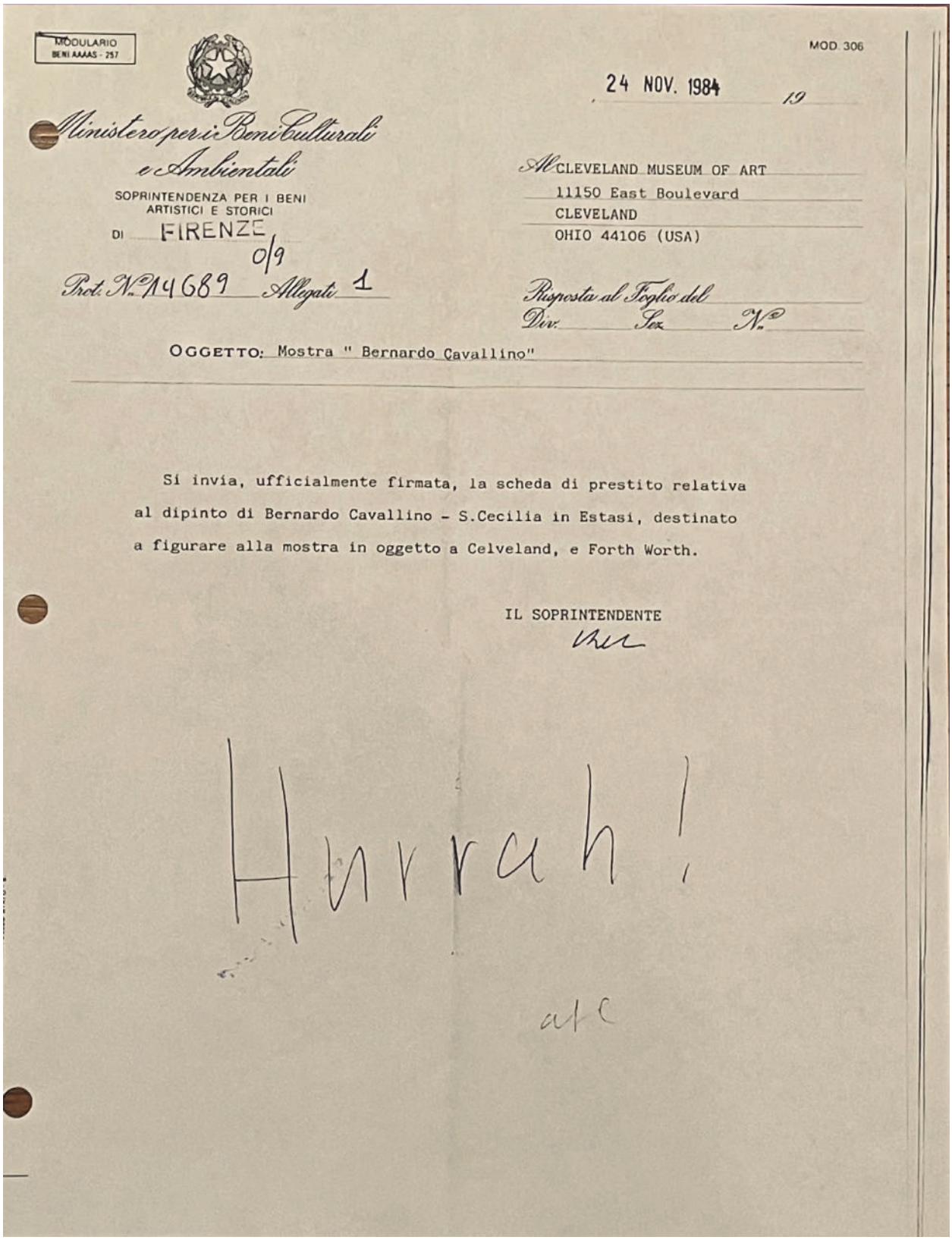
Fig. 38. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, nona sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-30, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 39. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, decima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-31, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 40. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, decima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-32, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 41. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, decima sala della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-33, Courtesy of National Gallery of Art Archives

Fig. 42. Washington D.C., National Gallery of Art, East building, indicazioni per raggiungere l'auditorium in occasione della mostra *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (1983), 26B7_3406_83-5-X-2, Courtesy of National Gallery of Art Archives



MODULARIO
BENI AAAAS - 257

MOD. 306

24 NOV. 1984 19

Ministero per i Beni Culturali
e Ambientali

SOPRINTENDENZA PER I BENI
ARTISTICI E STORICI
DI FIRENZE
0/9

Prot. N. 14689 Allegati 1

All CLEVELAND MUSEUM OF ART
11150 East Boulevard
CLEVELAND
OHIO 44106 (USA)

Risposta al Foglio del
Div. Sez. N.

OGGETTO: Mostra " Bernardo Cavallino"

Si invia, ufficialmente firmata, la scheda di prestito relativa al dipinto di Bernardo Cavallino - S.Cecilia in Estasi, destinato a figurare alla mostra in oggetto a Celveland, e Forth Worth.

IL SOPRINTENDENTE

Hurrah!

Fig. 43. Comunicazione proveniente dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze e diretta al Cleveland Museum of Art del 24 novembre 1984, CMAA, box 63, *Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656 Nov.-Dec., 1984 – Lenders [Registrar's Office] 2*

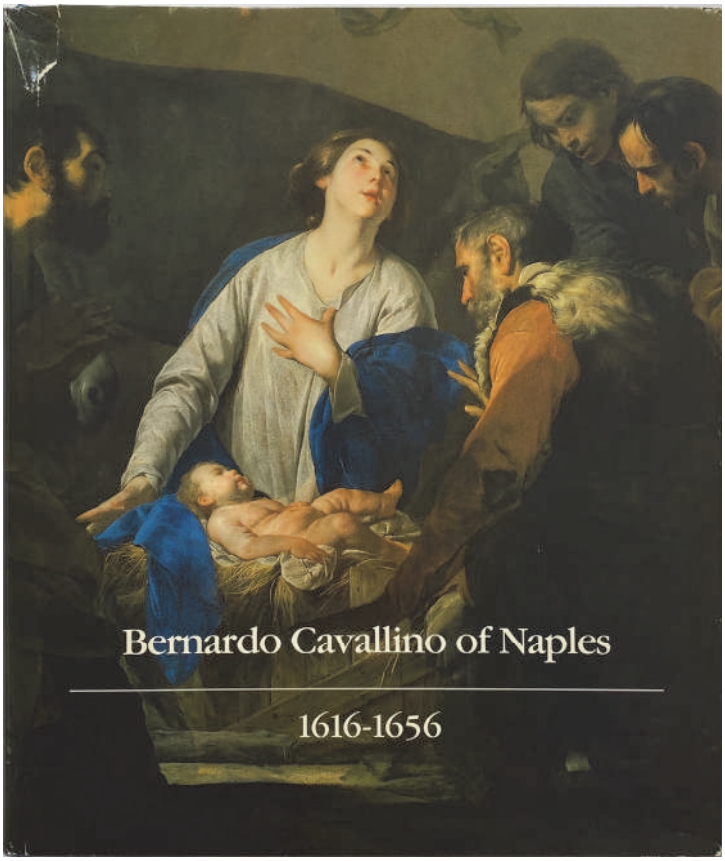


Fig. 44. Catalogo della mostra *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656*, Cleveland 1984

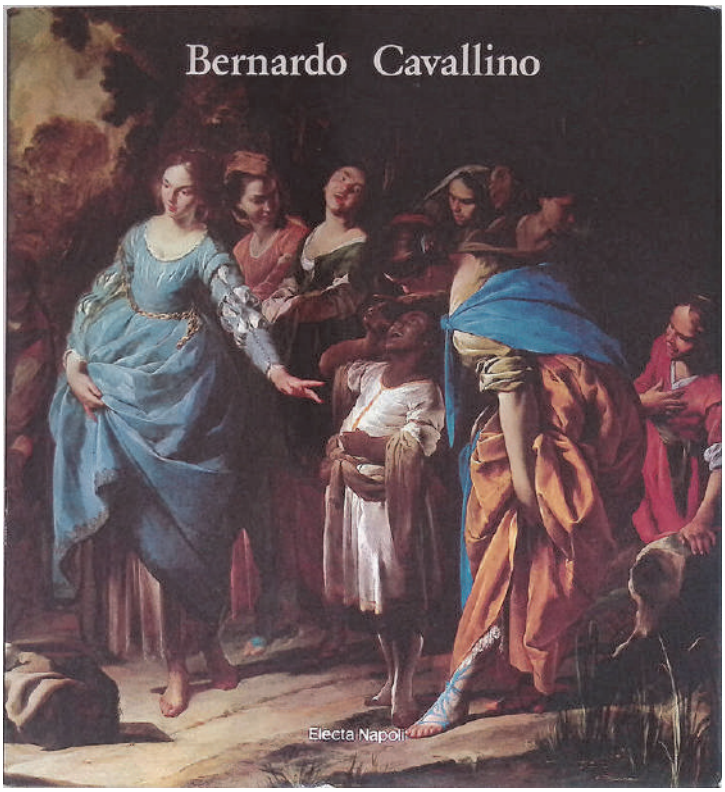


Fig. 45. Catalogo della mostra *Bernardo Cavallino*, Napoli 1985

Fig. 46. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, ingresso alla mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 47. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, ingresso alla mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515I, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 48. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, primo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515K, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 49. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, primo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515J, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 50. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, secondo e primo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515M, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 51. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, secondo e primo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515C, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 52. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, secondo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515L, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 53. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, secondo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515A, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 54. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, terzo e secondo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515D, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 55. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, terzo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515B, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 56. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, terzo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515N, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 57. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, terzo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515E, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 58. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, terzo ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515F, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 59. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quarto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515H, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 60. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, terzo e quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515G, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 61. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515T, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 62. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515P, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 63. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515R, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 64. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515S, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 65. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515O, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 66. Cleveland Museum of Art, lower special exhibition gallery, quinto ambiente della mostra *Bernardo Cavallino of Naples* (1984), neg. n° 51515Q, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 67. Cleveland Museum of Art, allestimento della mostra *Baroque Imagery* (1984), neg. n° 51514, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 68. Cleveland Museum of Art, allestimento della mostra *Baroque Imagery* (1984), neg. n° 51514E, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 69. Cleveland Museum of Art, allestimento della mostra *Baroque Imagery* (1984), neg. n° 51514C, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 70. Cleveland Museum of Art, allestimento della mostra *Baroque Imagery* (1984), neg. n° 51514A, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 71. Cleveland Museum of Art, allestimento della mostra *Baroque Imagery* (1984), neg. n° 51514B, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

Fig. 72. Cleveland Museum of Art, allestimento della mostra *Baroque Imagery* (1984), neg. n° 51514D, Courtesy of The Cleveland Museum of Art Archives

OMISSION IMPOSSIBLE

Bernardo Cavallino of Naples, 1616-1656; The Cleveland Museum of Art; November 14–December 30

More than three hundred years after his death, Neapolitan painter Bernardo Cavallino is finally getting his first one-man show. It promises to be an event that reshuffles our knowledge of Neapolitan Baroque painting, putting the art in a *(Continued on page 128)*

Bernardo Cavallino's "Mucius Scaevola Confronting King Porsenna," (c. 1650) oil on copper. The central figure is the legendary Roman youth who, having failed to assassinate the invading Etruscan king, demonstrated Roman resistance by holding his hand over a fire without flinching

Fig. 73. D. Bourdon, *Omission impossible*, "Vogue USA" novembre 1984, p. 128

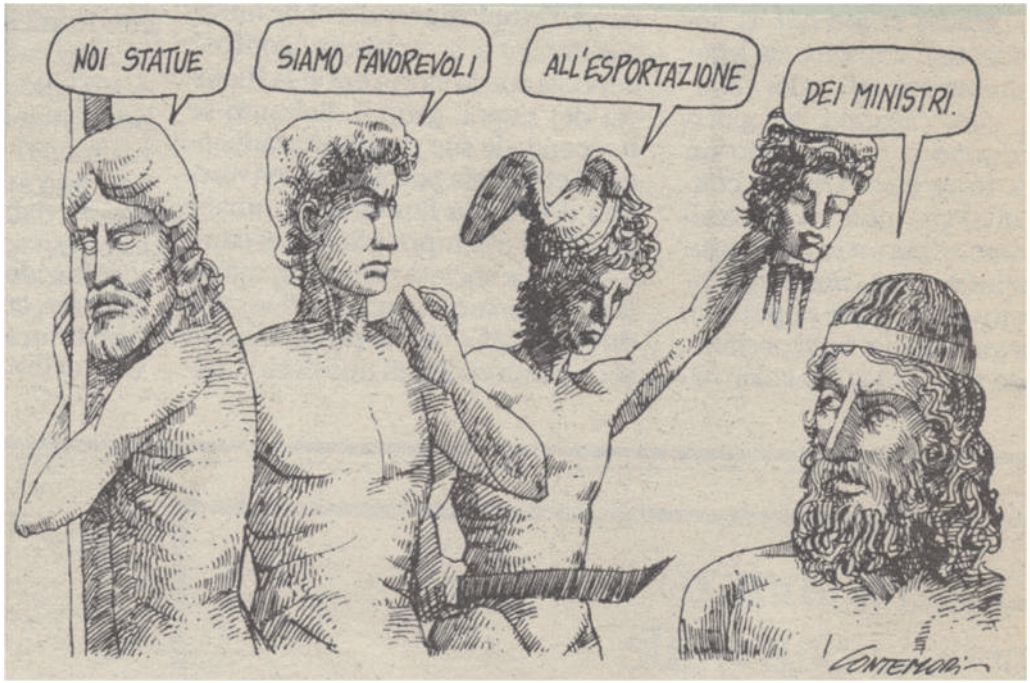


Fig. 74. L. Contemori, vignetta apparsa su *la Repubblica* del 9 maggio 1984

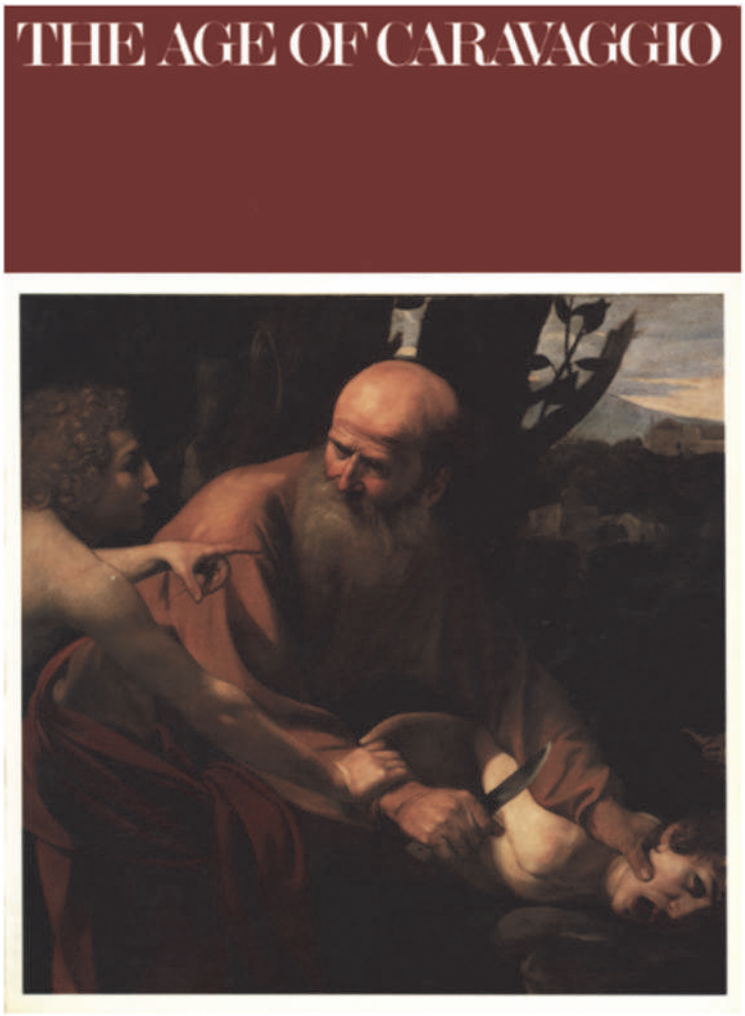


Fig. 75. Catalogo della mostra *The Age of Caravaggio*, New York 1985

Fig. 76. Catalogo della mostra *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli 1985

Fig. 77. Ingresso principale del Metropolitan Museum of Art di New York nei mesi di apertura della mostra *The Age of Caravaggio*

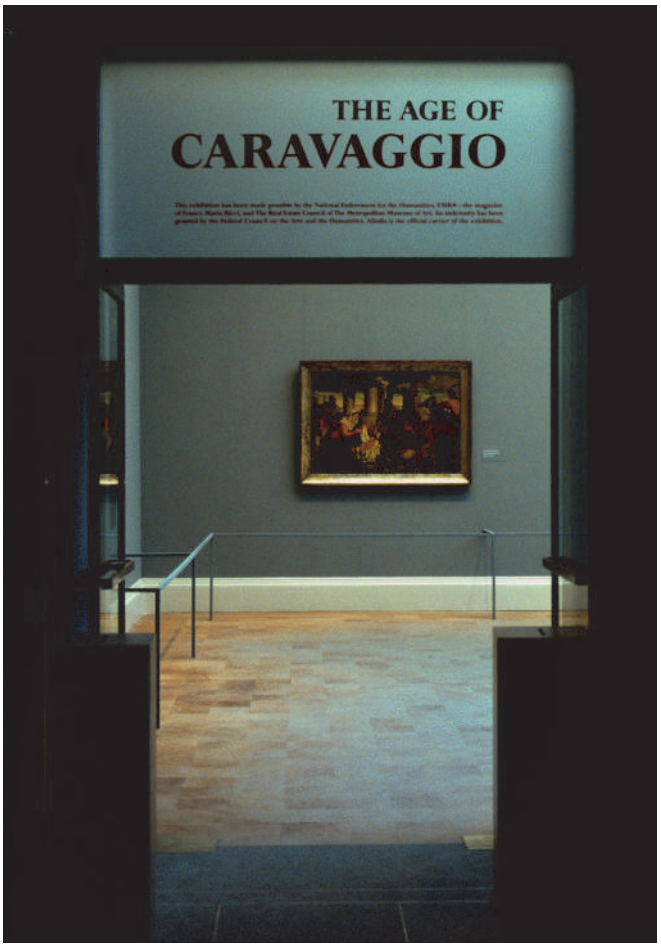


Fig. 78. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, ingresso alla mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16390, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 79. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, prima sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16389, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 80. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, terza sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16388, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 81. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, quarta sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16387, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 82. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, quinta sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16385, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 83. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, sesta sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16385, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 84. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, sesta sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16384, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 85. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, settima sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16383, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 86. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, ottava sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16382, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 87. New York, Metropolitan Museum of Art, European Paintings galleries, ottava sala della mostra *The Age of Caravaggio* (1985), ME16381, 2024©The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze

Fig. 88. *Brochure* di accompagnamento alla mostra *The Age of Caravaggio* (1985)

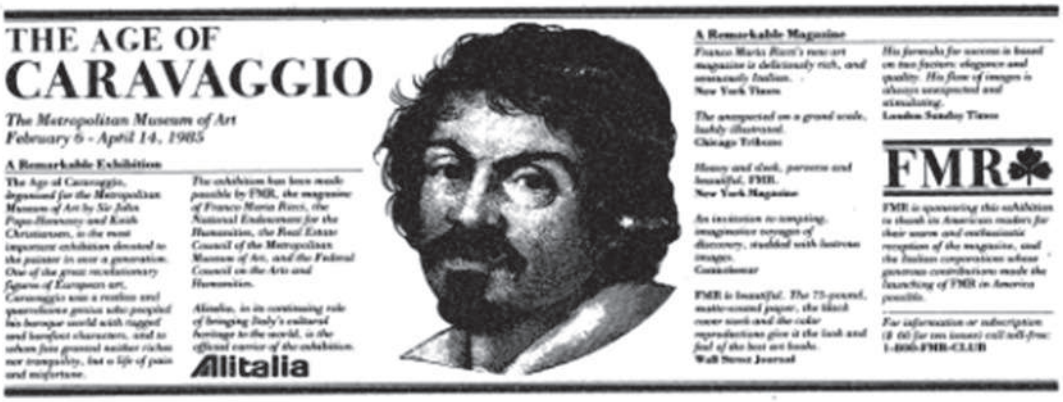


Fig. 89. Trafiletto pubblicitario della mostra *The Age of Caravaggio* (1985)

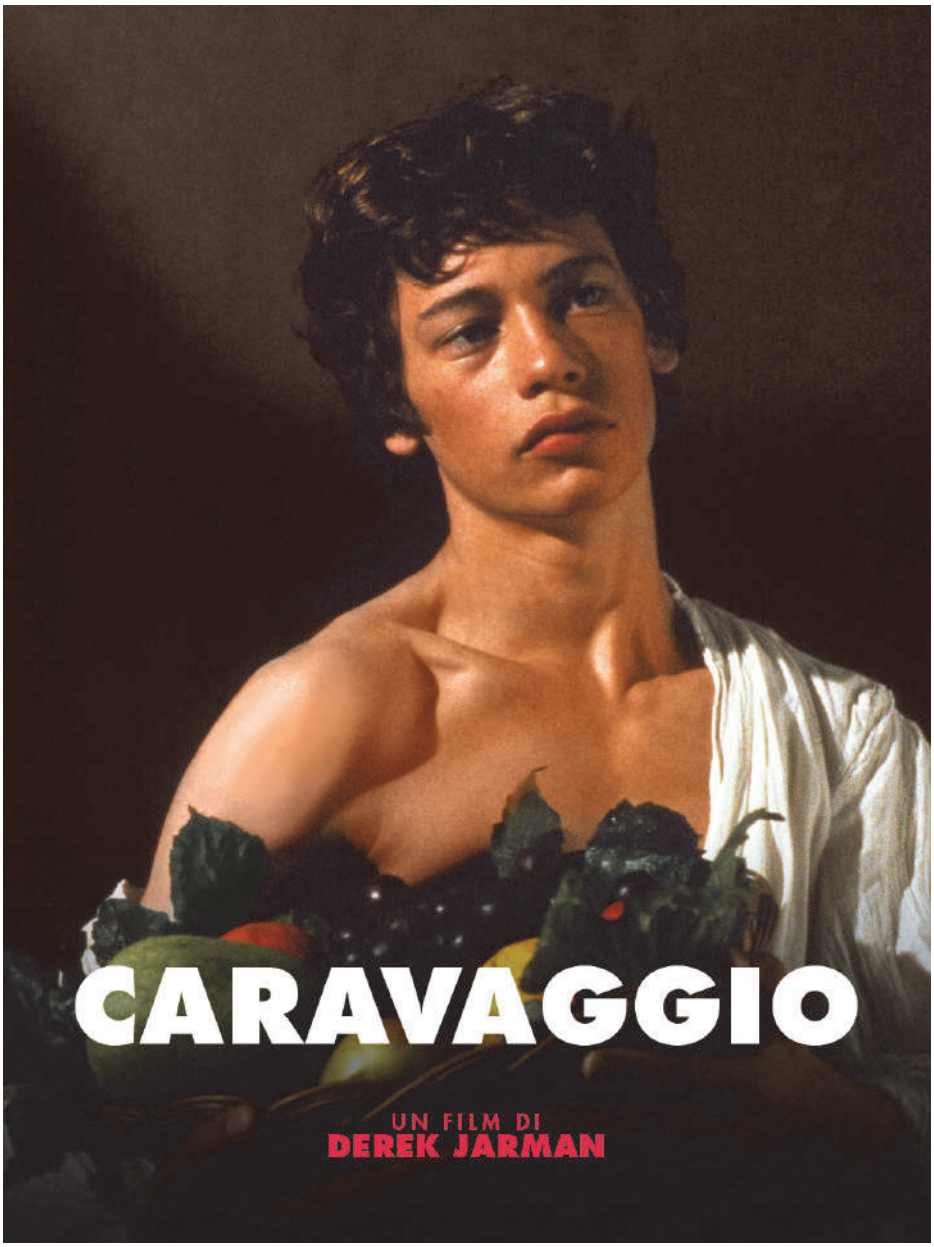


Fig. 90. Locandina del film *Caravaggio* di Derek Jarman (1986)

Fig. 91. Nan Goldin, *Gina at Bruce's Dinner Party, New York City,* New York, Museum of Modern Art

Fig. 92. Frank Stella, *Miscuglio di grigio*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection

Fig. 93. Napoli, Museo di Capodimonte, attuali sale 94-96 in occasione della mostra *Caravaggio e il suo tempo* (1985)

Fig. 94. Napoli, Museo di Capodimonte, auditorium, inaugurazione della mostra *Caravaggio e il suo tempo* (1985)

Fig. 95. Luca Giordano, *Vocazione di San Matteo*, Washington D.C., Georgetown University

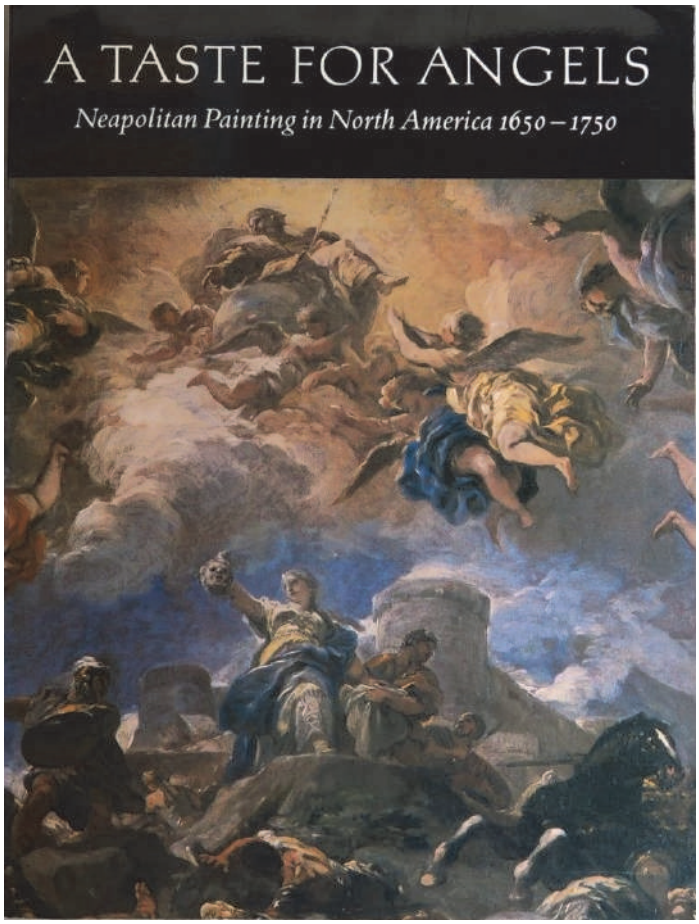


Fig. 96. Catalogo della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, New Haven 1987

Fig. 97. New Haven, Yale University Art Gallery, ingresso della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 98. New Haven, Yale University Art Gallery, prima galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 99. New Haven, Yale University Art Gallery, prima galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 100. New Haven, Yale University Art Gallery, prima galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 101. New Haven, Yale University Art Gallery, prima galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 102. New Haven, Yale University Art Gallery, seconda galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 103. New Haven, Yale University Art Gallery, seconda galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 104. New Haven, Yale University Art Gallery, prima saletta della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 105. New Haven, Yale University Art Gallery, seconda saletta della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 106. New Haven, Yale University Art Gallery, seconda saletta della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 107. New Haven, Yale University Art Gallery, terza galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 108. New Haven, Yale University Art Gallery, terza galleria della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archives

Fig. 109. Logo impiegato nella sponsorizzazione della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1987), Courtesy of the Yale University Art Gallery Archive

Fig. 110. *Brochure* di accompagnamento all'edizione di Sarasota della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1988)

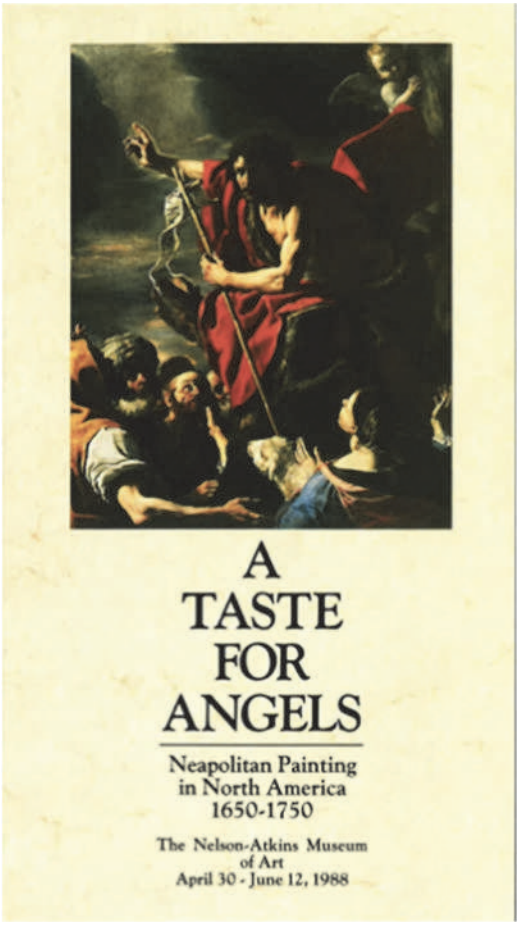


Fig. 111. Brochure di accompagnamento all'edizione di Kansas City della mostra *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750* (1988)