

‘NOTIZIE DEL BELLO,
DELL’ANTICO E DEL CURIOSO
DELLA CITTÀ DI NAPOLI’ (1692)
CARLO CELANO ALL’ALBA DELLA
STORIA DELL’ARTE NAPOLETANA

GIANPASQUALE GRECO

Nonostante la reputazione di ‘falsario’ procuratagli da Benedetto Croce, ormai del resto ampiamente ridimensionata dagli studiosi, a Bernardo De Dominici va senz’altro riconosciuto il merito di aver dato l’avvio alla storiografia artistica napoletana¹. Principalmente perché nella sua opera si trova applicato il canone biografico di ascendenza vasariana di cui, a legittimazione di qualsivoglia discorso sull’arte, De Dominici avvertiva la necessità in riferimento al panorama, ancora tutto da esplorare, della cultura figurativa del Meridione. Ma in realtà, guardando a quanti scrittori precedettero temporalmente il biografo, la Napoli del Seicento conosceva già una fiorente tradizione di testi storico-artistici, specificamente periegetici², il cui riconosciuto campione era stato Carlo Celano, con le sue *Notizie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli*, stampato la prima volta nel 1692 da Giacomo

¹ A tal proposito, la più recente indagine sulla validità storiografica dedominiciana è di ZEZZA 2017.

² Il merito della letteratura periegetica, la sua capacità di censimento di oggetti e luoghi d’arte e della narrazione sincera e autoptica del patrimonio storico-artistico è già segnalata da Valter Pinto; PINTO 1997, pp. 71-72.

Raillard a Napoli (fig. 1) e l'ultima, nel 2000, in una versione anastatica dell'altrettanto celebre riedizione ottocentesca di Giambattista Chiarini³. Sempre Croce aveva attribuito al Celano l'appellativo di «innamorato di Napoli», in riferimento, almeno nelle intenzioni di Croce, al rapimento estatico piuttosto che a una metodica conoscenza della città. Eppure l'opera del canonico aveva ottenuto ampio credito tra gli eruditi di XVIII e XIX secolo, in ragione di uno dei suoi meriti che neppure Croce poté mettere in discussione: quello di aver consultato una grande quantità di fonti di prima mano e di aver attinto a un repertorio estesissimo di archivi, come è stato sottolineato da Gino Doria⁴. Questo articolo intende prendere in esame l'opera storiografica del canonico alla luce delle attitudini di metodo del suo autore, che ben ne permetterebbero l'accreditamento tra i *connoisseurs* d'arte secenteschi⁵.

Una prima considerazione va fatta per la minuta conoscenza del Celano della letteratura artistica, come dimostra questo passaggio polemico contro il Vasari, in merito alla nascita della pittura ad olio. Nella Seconda Giornata, trovandosi il visitatore in San Lorenzo Maggiore, il canonico riferisce del primato di Colantonio nella nuova tecnica, premettendo la sua costruzione cronologica in base alle fonti, e poi confrontando diverse date – *Hor si concordino i tempi* – per dimostrare la sua convinzione:

Si vede una picciola tavola, nella quale sta dipinto San Girolamo in atto di studiare, opera veramente ammirabile di Col'Antonio de Fiore

³ La prima edizione critica del Celano è invece del 2018, a cura di Gianpasquale Greco; cfr. GRECO 2018.

⁴ Entrambi in MOZZILLO 1970, rispettivamente a pp. IX-XV e a pp. XVIII-XXVI. Quanto, invece, a contributi biografici sul Celano, si segnalano: RUOTOLO 1985 e STRAZZULLO 1995.

⁵ Un riconoscimento di Carlo Celano come “critico d'arte” è già accennato da Giuseppina Scognamiglio, commentando la descrizione che il canonico fa della Cattedrale di Napoli, nella Prima Giornata: SCOGNAMIGLIO 2005, p. 230. Paradossalmente, il Celano è stato forse più studiato come commediografo che come periegeta e conoscitore d'arte. Il più recente contributo monografico in merito è: VAIIOPOULOS 2003.

napoletano, che fu il primo a dipingere ad oglio nell'anno 1436, contro quello che si scrive dal Vasari, che dice che fu mandato un quadro ad Alfonso Primo re di Napoli da Giovanni di Brugia fiamengo dipinto ad oglio, e che Antonello da Messina, ammiratosi di questo nuovo modo di dipingere, desideroso di sapere il secreto, si portò in Fiandra, e dopo qualche tempo lo seppe da un allievo di Giovanni. Da Fiandra tornò in Italia, e passato in Venetia, ivi, come dice il Ridolfi, che scrive le *Vite de' dipintori venetiani e dello Stato*, Giovanni Bellini seppe con astutia il secreto; scrivendo ancora che per prima l'havesse Antonello comunicato ad un tal maestro Domenico. Hor si concordino i tempi⁶.

Nella medesima Giornata, l'autore si dimostra ferrato sull'iconografia antica, attingendo a un'ampia bibliografia di cui è in grado di dare puntuale informazione al suo *forastiero*. Nella descrizione della chiesa di San Paolo Maggiore, con ancora aperte le ferite del terremoto del 1688, Celano informa che:

Hanno scritto alcuni che queste due statue erano di Cesare Augusto e del suo predecessore, ma da chi sta ben inteso dell'antico [si] stima che queste erano i simulacri uno di Castore l'altro di Polluce, atteso che l'imperatori antichi, come si è osservato in Roma et anco in Napoli, e particolarmente nella villa de' signori Muscettoli a Posillipo, dove è una bellissima statua intera d'Augusto trovata in Pozzuoli, mai furono scolpiti nudi, ma bensì si scolpivano in questa forma le deità, come se ne veggono infinite statue⁷.

Con la Terza Giornata l'attenzione si sposta al Seicento, in particolare su Caravaggio, di cui il canonico indica ben tre opere in Sant'Anna dei Lombardi:

Passata la Cappella de' Correggi [...] viene la Cappella dei Finaroli, dove vi sono tre quadri di Michel'Angelo di Caravaggio, e quel di

⁶CELANO 1692, II, pp. 136-138. Il passaggio trova riscontro già dal 1732, con l'inclusione negli *Opuscoli* di Angelo Calogera, a favore dell'attribuzione del primato nella querelle della pittura ad olio: a segno che, anche col sostegno della prima ristampa delle *Notizie* nel 1724, il Celano era divenuto autorevole riferimento nelle questioni storico-artistiche: CALOGERA 1732, VI, pp. 89-92. Altra menzione del passaggio è in LESSING 1792, pp. 330-331.

⁷CELANO 1692, II, pp. 154-155.

mezzo dove sta espressa la Resurrezione del Signore, che salta dal sepolcro con molti soldati che dormono, cosa stimatissima, perché la figura principale par che esca dal quadro, però alcuni intendenti nell'arte dicono che sia mancante nel costume, perché li manca una gloriosa maestà⁸.

A prescindere dalla correttezza delle attribuzioni e dalla sussistenza delle opere⁹, traspare chiaramente il noto sentimento di fascinazione per l'efficacia compositiva naturalistica della pittura caravaggesca, in frizione evidente con i criteri ortodossi dell'iconografia sacra. Pur essendo verisimile un dibattito erudito tutto napoletano ancora vivo alla fine del secolo, plausibile per il gran numero di opere del Merisi e per la quantità d'imitatori a Napoli più lunga che altrove, il riferimento prossimo per Celano, sia in termini temporali che per conformità critica, sembra provenire da Luigi Pellegrini Scaramuccia, pur non figurando questi nel preambolo bibliografico delle *Notizie*. Scaramuccia, commentando la *Resurrezione*, descrive per l'appunto il Cristo «non come d'ordinario far si suole, agile e trionfante per l'aria, ma con quella sua fierissima maniera di colorire, con un piede dentro e l'altro fuori del Sepolcro, posando in terra [...] Quantunque questo pittore [Caravaggio, n.d.a.] habbi dato in tal bizzarria, e che per essa ne sia stato gradito, piacendo ad ognuno la novità dell'inventioni, non resta però ch'ei non ne possa venire (da coloro che fanno) alquanto biasimato, essendo uscito assai da quel decoro che si conviene alla persona di Christo Signor Nostro»¹⁰. Ancora a proposito di Sant'Anna dei Lombardi, il criterio autoptico e la testimonianza orale – quando temporalmente vicina e verificabile – sono preferiti ad ogni speculazione, ed indicano la radicata provenienza del Celano dal mondo culturale napoletano, ereditata dal più volte nominato padre Salvatore:

⁸ CELANO 1692, III, pp. 9-10.

⁹ La pala della *Resurrezione* è ricordata anzitutto da Bellori, pur senza alcun commento, ed è andata distrutta nel terremoto del 1805: BELLORI 2009, p. 224 e n. 6.

¹⁰ SCARAMUCCIA 1674, pp. 35-36.

Il quadro maggiore, dove sta espresso San Sebastiano, è così ben disegnato, colorito e finito, che molti virtuosi nell'arte l'hanno stimata opera studiata di Domenico Zampieri, ma è del pennello del nostro Carlo Sellitti; e mio padre il vidde dipingere, e pochi anni sono viveva un vecchio, che perfettamente copiava, che più volte s'era egli spogliato per essere da Carlo osservato nel naturale¹¹.

Senza lasciare né Giornata né distretto, nel prospiciente Palazzo Gravina, il canonico ritorna sui temi antiquari a proposito della galleria gentilizia ivi allestita:

Le stanze si vedono ricche di molte buone dipinture d'artefici di stimata riga, e fra queste vi si vede la macchia, ma finita, del tanto rinomato San Girolamo d'Agostino Caracci, e di molti mezzi busti che hanno teste antichissime, e da farne conto, e fra queste la testa di Giulio Cesare d'alabastro orientale, di Marco Aurelio, di Costantino, di Marcello, d'Apollonio Tiano cotanto celebrata dall'eruditissimo anticario Giovan Pietro Bellori nel libro dell'*Imagini di filosofi antichi*; e veramente quest'ultima testa è degna d'essere osservata da' fisonomici¹².

Celano mostra dunque di conoscere Bellori anzitutto come 'archeologo', in considerazione del suo *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum, et oratorum imagines...*, uscito a Roma nel 1685, e che il canonico può confrontare, nell'esemplare scolpito, con quello, invece, impresso nel dritto di una medaglia raffigurante il filosofo (fig. 2), dalla collezione numismatica della regina Cristina di Svezia (parte prima, tav. II, e pp. 1-2).

Passando ad un altro ambito, in Santa Maria Donnaromita, un passaggio su un'iscrizione greca rivela esemplarmente la metodologia epigrafica e filologica celaniana, che si vale, oltre che dell'osservazione, del confronto specialistico. Per decifrare correttamente tale iscrizione, discostandosi dalla *lectio* comune che mostrava discordanze con la sua traduzione latina, Celano ricorre

¹¹ CELANO 1692, III, p. 11. Il pregio del passaggio è segnalato anche da Mimma Pasculli Ferrara, che dà al Celano il merito della più ricca e valida descrizione degli ambienti della chiesa: PASCULLI FERRARA 2009, p. 105.

¹² CELANO 1692, III, pp. 37-38. Anche in questo caso il passo celaniano trova ricezione coeva, con una menzione settecentesca di Alessandro Pompeo Berti, autore di una biografia di Giuseppe Valletta: BERTI 1727, IV, pp. 49-50.

alla collaborazione del giovane grecista Giacinto de Cristofaro. Quest'ultimo, dopo una prima analisi dell'originale epigrafe, fatta con suo padre Bernardo, si reca con il Celano per un controllo ulteriore, rilevandone anche le mancanze, «che però si diede con ogni studio ed attenzione ad osservare tutti i scrittori che l'havvano riportato, per doverlo restituire al suo antico senso, come di sotto sta riportato, avvertendo i signori lettori che le lettere greche più picciole che vi si veggono sono quelle che mancano»¹³. Conclude la Terza Giornata un passaggio sulla celebre *Testa Carafa* di Donatello. Celano si schiera a favore della tradizione antica, cercando di smontare l'attribuzione vasariana all'artista fiorentino:

Nell'istesso cortile vi si vede una gran Testa d'un cavallo di bronzo. [...] Si ricava che il Vasari, e come ha fatto molte volte per arricchire i suoi, ha cercato d'impovertire gli altri, come in molte altre cose si vedrà, et essendo egli venuto in Napoli, parla in un modo di questa città, come appunto fusse venuto in una villa, facendo credere che non vi erano né scoltori, né dipintori, né dipinture d'altri buoni maestri, o pure egli ha preso sbaglio. Il Cavallo che fece Donatello non fu questo, ma il Cavallo picciolo che sta sulla colonna eretta nel mezzo del cortile, e la testa di questo picciol Cavallo la copiò dalla grande. [...] Un giorno, havendo stabilito Ferdinando d'andar col conte a caccia [Diomede Carafa, n.d.a.], e levatosi per tempo, non essendo venuto in castello secondo l'appuntato il conte, egli, postosi a cavallo, andò nel suo palazzo a sollecitarlo, e l'aspettò nel cortile finché fusse levato dal letto e vestito, onde il conte, in memoria di un così segnalato favore, fece erigere in quel luogo, dove aspettato l'haveva, la colonna come si vede, e sopra vi collocò la statua del Re a cavallo, e questa fu quella che fece Donatello trovandosi in Napoli¹⁴.

Ciò che emerge, al di là del risultato dell'attribuzione, è la temperata critica del Celano, che lascia agire sinceramente il buon senso, dando credito ad una maggiore e più antica tradizione –

¹³ CELANO 1692, III, pp. 170-171. L'iscrizione, nel Celano a p. 171, è accolta con le integrazioni filologiche greche dal Muratori, sebbene la versione latina si discosti da quella offerta da Giacinto e Bernardo de Cristofaro: DE CRISTOFARO 1742, IV, p. 1948.

¹⁴ CELANO 1692, III, pp. 190-195.

praticamente tutte le fonti storico-artistiche napoletane fino al 1692, a partire dalla *Cronaca di Partenope* – che voleva la protome equina come una nobile eredità antica, anziché il recente lavoro di un maestro fiorentino. Ma non secondo un'ottica campanilista (le molteplici lodi delle opere di tanti artisti italiani e stranieri sconfessano subito l'ipotesi), bensì per una mirata avversione alle teorie vasariane, che il canonico conosce profondamente e che vede, però, come congetturate *ad hoc* per 'provincializzare' l'arte meridionale, nel noto *cliché* del toscano-centrismo vasariano. La vicenda diviene il pretesto per una difesa dei fondamenti artistici napoletani, non certo autoctoni ma nemmeno subalterni rispetto al primo Rinascimento fiorentino, riguardo ad una posizione vasariana sentita, invece, come assunta per partito preso¹⁵.

Tra Quarta e Sesta Giornata, alcuni passaggi meno estesi testimoniano la prossimità di Carlo Celano a diversi artisti napoletani. Esaminando la chiesa di Santa Maria di Palazzo in Castelnuovo, il canonico cita due sculture lignee intonacate a mo' di marmi, raffiguranti Sant'Antonio e San Francesco, attribuite ad Agostino Borghetta. Secondo le intenzioni del clero, questa coppia doveva essere provvisoria, nell'attesa di sostituirla con altrettanta di mano del Fanzago, in marmo. Ma il Celano, che più volte fa intendere di aver avuto Cosimo Fanzago per 'consulente d'arte', mostra ad un tempo confidenza e complicità con l'artista, riportandone l'opinione con termini colloquiali: «Quel buon vecchio, colla solita sua sincerità, hebbe a dire: “Padri, lasciateci stare queste due per sempre, perché di marmo, ancorché tutte di mano mia, non si potranno mai veder migliori”»¹⁶. Nella Certosa di San

¹⁵ Sebbene l'ipotesi autoctona ed antica della protome sia superata, e non sia, come già detto, qui oggetto di indagine, l'autorità del Celano nelle argomentazioni napoletane appare in diverse opere toccanti la questione particolare del Cavallo. Già Leopoldo Cicognara controbilancia gli argomenti di Vasari con quelli del Celano: CICOGNARA 1824, VI, pp. 350-354. Inoltre, le stesse edizioni settecentesche delle *Vite* vasariane si confrontano con le *Notizie*, a proposito però della costruzione della Cattedrale di Napoli (cfr. ad esempio VASARI 1759, I, pp. 5-6; VASARI 1767, I, p. 280; VASARI 1791, I, p. 289)

¹⁶ CELANO 1692, IV, p. 6.

Martino, invece, informa sulle abilità mimetiche di Luca Giordano¹⁷, riferendogli «due figure [...] alla maniera di Guido Reni, che fanno ingannare ogni più esperto nella maniera de' dipintori»¹⁸. Ed ancora nella Certosa è testimone dell'opinione degli artisti in questo passaggio: «Vi sono ricchissimi paliotti per l'altare maggiore, e fra questi uno tutto ricamato di perle; un altro tutto di fila di purissimo oro; un altro di gran meraviglia per vedersi sei quadretti lavorati a puro spaccato, nelli quali coll'ago stanno espresse con tanto disegno e vivezza alcune attioni di san Brunone, che il cavaliere Massimo [Stanzione, n.d.a.] hebbe a dire che si sarebbe sconfidato di copiarle col pennello»¹⁹. Altro artista a stretto contatto con il Celano è Arcangelo Guglielmelli. Questi fu nel 1688 sui cantieri di Santa Restituta, nella Cattedrale, sui cui lavori il canonico stende una dettagliata relazione in appendice alla Decima Giornata.²⁰ Ma il sodalizio tra i due si esplicita anche nella concessione 'in esclusiva editoriale' al Celano del suo rilievo del Teatro romano dell'Anticaglia, inciso come *Pianta ricavata al possibile da diversi fragmenti...* nella Seconda Giornata (fig. 5), così come quelli delle Catacombe di San Gennaro, incisi come *Pianta ricavata al possibile...* e *Saggio delle nostre catacombe*, nella Settima Giornata, frutto, le ultime due, di un'esplorazione che Guglielmelli e Celano intrapresero in quel sito nel 1688. Ultima annotazione va fatta per Giacomo del Po, autore dell'antiporta allegorico con *l'Apologia del nome dei Pignatelli* per le *Notizie* (fig. 6).

Dal circolo degli artisti a quello dei conoscitori il passo è breve. Spesso ibrido, come nella puntuale e ricchissima descrizione della casa-museo di Antonio Francesco Picchiatti nella Quinta Giornata²¹, che si apre con un elenco dei principali collezionisti e detentori di *Wunderkammern* a Napoli tra XVI e XVII secolo. Altrettanto valevole però è quella dedicata alla pinacoteca del

¹⁷ Luca Giordano è notoriamente il più frequentato e conosciuto degli artisti napoletani dal Celano, avendone realizzato anche un ritratto, custodito al Museo Nazionale di San Martino, poi inciso ed utilizzato anche nelle *Notizie*. (figg. 3-4). Sui rapporti tra i due cfr. PINTO 1997, pp. 80-88.

¹⁸ CELANO 1692, VI, p. 36.

¹⁹ CELANO 1692, VI, pp. 39-40.

²⁰ CELANO 1692, X, pp. 37-38.

²¹ CELANO 1692, V, pp. 28-30.

principe di Tarsia Giuseppe Vespasiano Spinelli. Oltre a rammentare il patrimonio gentilizio prima delle trasformazioni settecentesche del palazzo, la descrizione è particolarmente esemplificativa dei criteri critici con cui il Celano raggruppa gli artisti e segnala i più salienti. Addirittura, talvolta, dà il numero preciso di opere per artista, sottolinea la specializzazione di genere pittorico, segnala le preferenze del mercato d'arte estero e distingue i periodi di produzione:

In questa casa vi è un museo di quadri collocato in un'ampia galleria ed in più camere, e stimo che questo possa stare a fronte d'ogn'altro museo grande d'Italia, se in questo la curiosità di virtuosi può godere d'ogni sorte di opera uscita da' pennelli, così antichi come moderni, di prima, seconda e terza riga; e per darne un ristretto, ve ne sono del Giotto, di Rafaele, di Titiano da cinque pezzi, nel Buona Ruota, d'Andrea del Sarto, di Perin del Vaga, di Paolo Veronese, del Caravaggio, del Civoli, del Castiglione [...] De' nostri napoletani: di Luca Forte da 20 pezzi – questi nel dipingere cose naturali non hebbe pari –, di Giacomo Recco, [...] di Giovan Antonio d'Amato e Filippo Vitale, d'Aniello Falcone – e ve ne sono di questo grand'artefice da 50 pezzi, maggior parte di battaglie in picciolo, ed in questo genere non vi è stato chi l'avesse equiparato, in modo che, passato a miglior vita questo artefice, fuor che questi poche ve ne sono rimaste in Napoli, essendo state da' forastieri ricercate e ben pagati –, di Salvatore Rosa ve ne sono alcuni pezzi fatti mentre che visse nella patria e sono forse meglio di quelli che fece in Roma, di Domenico Gargiulo detto lo Spataro, di Francesco Cavallino, e de tant'altri che per non molto allungarmi si tralasciano; basterà dire che vi saranno da quattrocento pezzi di quadri da farne conto, oltre i disegni che vi sono, e fra questi una quantità del cavalier Lorenzo Bernini²².

Alcuni passaggi, invece, che paiono criticamente meno efficaci, sono indicativi della permanenza secentesca di parametri aneddotici e mitopoietici alla base del racconto dell'arte. Nella Settima Giornata, ad esempio, nel descrivere il corredo ornamentale di Sant'Eframo Nuovo, Celano indica «molti dipinti ad attioni di

²² CELANO 1692, VI, pp. 75-78. Il passaggio è ripreso da Mario Epifani, che avvalorava il Celano come primo testimone della presenza di disegni in Palazzo Tarsia, concordemente con l'inventario familiare: EPIFANI 2006-2007, p. 3.

notte, stimati opera di Matteo Tomar fiamengho, il quale, per ispendere il giorno con gli amici ed a ricreazioni, si riduceva a dipinger nella notte, in modo che quasi tutte l'opere sue sono in questa maniera»²³. Come ad ogni caravaggesco, spetta all'olandese Matthias Stomer (o Stom, o Stomma) l'abito del *bobémien*, i cui soggetti notturni sono direttamente derivati dallo stile di vita. Non può che vedersi il richiamo alle condizioni di vita dell'artista tipo, descritte nelle *Satire* di Salvator Rosa,²⁴ oppure ai luoghi comuni sui *bamboccianti*. Ma anche e soprattutto il fattore topico casuale – la notte, per Stomer – che finisce con l'essere un aiuto inatteso ma determinante nella riuscita dell'opera, risolvendo nella *praxis* e nell'ispirazione le mancanze di un appropriato studio pittorico. In Santa Maria della Verità, ancora, «vedesi un pergamino che forse è de' più belli che in questo genere siano in Napoli; egli è tutto di legname radice di noce e, considerato bene, vedesi come la natura sa scherzare nelle piante medesime, vedendosi in esso figurine, piante, paesini, animalucci che paiono fatti col pennello. Questa fu opera d'un tal maestro Agostino, e l'aquila che sta di sotto fu opera di Giovanni Conti»²⁵. Qui, l'emersione del motivo topico della 'natura pittrice' pone quasi al rovescio il cliché del pittore imitatore della natura, suggerendo quasi una relazione di reciproca ispirazione, anziché una rivalità tra natura ed artista. Infine, nella perduta San Leonardo ad Insulam, «vedesi un quadro dove sta espresso Giesù Bambino, Giuseppe e Maria [...]: fu questo dipinto dal nostro divotissimo Giovan Antonio d'Amato, il quale non dipinse mai volto di santo, se prima non riceveva il sacramento della penitenza, e però in alcune delle sue opere vi si conosce un non so che di divino; e per mezzo di molte immagini della Vergine, da quest'artefice dipinte, il Signore si è compiaciuto far molte grazie, come altrove si disse»²⁶. Al pittore sacro D'Amato si confà il massimo rango nella gerarchia dei generi pittorici, in considerazione della sua fede. Non si possono infatti scindere il profilo professionale del pittore "devoto", dalla

²³ CELANO 1692, VII, p. 29.

²⁴ ROSA 1833, p. 189 e sgg.

²⁵ CELANO 1692, VII, pp. 42-43.

²⁶ CELANO 1692, IX, p. 39.

maniera marcatamente pia ed edificante, il potere 'magico' dell'immagine, generato da un pittore che ha, per così dire, 'facoltà divina', ed infine il valore miracoloso *stricto sensu* del dipinto, che supera il tradizionale significato dell'immagine come rimando al divino, per essere essa stessa teofania²⁷.

Assai più moderna è, invece, l'attenzione alla conservazione del patrimonio storico-artistico. Nelle parole del canonico, questa si dimostra essere molto più avanzata rispetto ai tempi, perché intesa come ovvia e irreversibile, in quanto esercitata da una 'coscienza istituzionalizzata', piuttosto che da un benigno atteggiamento di sensibilità. In altre parole, pare trasparire già il riflesso anacronistico di un "codice dei beni culturali", frutto di un ferreo studio umanistico e giuridico, e di una partecipazione materiale al mondo culturale del Celano, piuttosto che una *pietas* occasionale. Nella Settima Giornata, descrivendo la chiesa di San Gennaro a Materdei, il canonico ne lamenta l'affidamento inadeguato ad una congrega del popolo, che ne aveva riciclato il vasto corredo epigrafico antico a mo' di listelli marmorei per rifare la pavimentazione, tutta 'disseminata di lettere'²⁸. Ancora più attenzione è data ad una camera funebre, ritrovata probabilmente nell'ambito degli ipogei ellenistici di Napoli, nel quartiere Sanità, prossimi alle Catacombe di San Gennaro, che il canonico aveva personalmente intenzione di far rilevare e incidere:

Si trovò un'altra stanza più grande di questa, dipinta tutta con molti arabeschi a fresco, e vi si vedevano espressi molti augellini che parevano miniati, e così spiritosi che altro loro non mancava che il volo; e quel che più mi diede ammiratione, stavan così freschi che parevano dipinti nel giorno antecedente. Vi era nel mezzo una menza di pietra, e d'intorno i sedili a modo di letti sternii, e tanto la tavola quanto i sedili stavan tutti aspersi di minio; e credo ben io che fusse il luogo nel quale da' gentili in ogn'anno si faceva la funtione di portare i cibi a' morti. Nelle mura di detta camera vi erano alcune urne, ma vuote; stava anco chiusa con una gagliarda porta. Questo luogo, quando conservar si

²⁷ Sul carattere devoto della pittura del D'Amato si veda MIERI 2009, pp. 184-186.

²⁸ CELANO 1692, VII, pp. 53-54.

dovea come la più bella cosa che si fusse potuta osservare, da quella canaglia ignorante fu guasta, perché v'andavano molti virtuosi galant'huomini ad osservarla; ed io, essendo andato per farlo designare per ponerlo in rame, trovai che l'haveano già quasi ruinato, in modo che mi caddero le lacrime, essendo certo che questa era sepoltura in tempo de' greci²⁹.

Cognizioni storico-antropologiche, artistiche e archeologiche sono alla base della cultura celaniana della salvaguardia del patrimonio storico-artistico, suscettibile di deperimento anzitutto per causa di insufficiente studio e frequentazione pubblica. Come nel caso del tradizionale sepolcro di Virgilio a Mergellina, devastato dai disordini bellici, di cui Celano dice che, essendo «rimasto senza particolare attestazioni, è stato spogliato degli ornamenti ch'havea, et in un giorno trovai che un todesco fatigava a cavarne una pietra per portarsela come reliquia. Vedete se si può dar pazzia simile!»³⁰. Lo sbalordimento innanzi all'atteggiamento vandalico è prerogativa di un'attenzione per i 'contesti' storici intesi come unici e irripetibili, dove il più minuto frammento vale come un'intera basilica, e che, se decontestualizzato, perde irrimediabilmente il suo valore. Una visione paragonabile a quella che Bellori tiene a raccontare, nella biografia di Nicolas Poussin, a proposito dell'incontro tra il pittore e il cardinale Camillo Massimo. Poussin guidava il prelado per le antichità romane, quando questi, mecenate e collezionista, chiese consiglio su quale pezzo di ciò che aveva visto potesse portar con sé; al che il pittore gli pose nelle mani un pugno di terra, mista a marmi e lapidei quasi in polvere, dicendogli di portarsi appresso 'Roma antica'³¹.

Di pari passo con la tutela del patrimonio, Celano manifesta un'ammirazione per i panorami urbani e naturali, che diviene vero e proprio 'sentimento del paesaggio', con effetti positivi sulla salubrità e abitabilità della città. Nella Settima Giornata, la conformazione del quartiere Montagna suscita nel canonico

²⁹ CELANO 1692, VII, pp. 71-73.

³⁰ CELANO 1692, IX, p. 58.

³¹ BELLORI 2009, p. 456.

un'annotazione sul rapporto tra l'Ospedale della Santa Casa dell'Annunziata ed il sito: «Trovasi il già detto spedale della convalescenza, che per l'amenità del luogo e per la veduta che egli ha, così di marina, di campagna e di colline, e sopra tutto dello stesso borgo, che di sotto li forma un teatro gratiosissimo di case, è degno d'essere osservato»³². Sebbene lo scenario non sia monumentale o l'attenzione puntata su rilevanti opere d'arte, la sintesi tra paesaggio naturale e antropizzato delinea uno scenario cittadino che il canonico tratta alla pari con un museo o un palazzo. Ancora una volta, la sensibilità sull'unità tra paesaggio e architettura può essere confrontata con Bellori, sempre nella vita di Poussin, in un passaggio imparentato anche stilisticamente con quello del Celano: «Nicolò era solito levarsi il mattino per fare esercizio fisico [...] passeggiando alle volte per la città, ma quasi sempre su 'l monte della Trinità, che è il monte Pincio [...] ed al quale si ascende per breve salita deliziosa di alberi e di fonti, ove s'apre la veduta bellissima di Roma e de' suoi ameni colli, che insieme con gli edifici fanno scena e teatro»³³. Di grande timbro lirico è la descrizione di Mergellina e di Posillipo, esemplificativa del panorama marino, tra i molteplici passi che il Celano dedica al paesaggio, esattamente come un visitatore che s'affacci alla finestra per godere della vista di ogni luogo visitato. La descrizione, così carica di partecipazione emotiva, segue in verità i modi dell'*ekphrasis* letteraria, come fosse riferita a un paesaggio marino:

Continuando la giornata, godendo della nostra Mergellina, luogo così delizioso che forse non ha pari in Europa, perché in esso par che la Natura e l'Arte si siano collegati in formarlo atto alla dolce ricreazione humana. Sta questo luogo in faccia all'oriente, e passato in mezzo giorno porge col favore del monte, che li sta alle spalle, un'ombra allegrissima a chi viene a diportarvesi, ricreandoli nel fervore delle canicole con dolcissime aurette e con la limpidezza dell'onde odorose, che par che all'hora mover si vedano, quando titillate si vedono da' remi delle nobili barche che vi passeggiano. Vien chiamata Mergellina del continuo guizzar de' pesci su l'onde, che poi si sommergono. Ne l'estate questo luogo, che chiamasi lo Scoglio, può ben chiamare la curiosità di chi che

³² CELANO 1692, VII, p. 117.

³³ BELLORI 2009, p. 451.

sia ad osservarlo. Il mare vedesi popolato di vaghe e nobili filuche, tutte bene adobbate di bizzarrissime tende, molte delle quali portano concertatissimi cori de cantori che, cantando, veramente fan dire esser questo il mar delle sirene. La riva poi giubila in vedersi honorata tutta da carrozze di dame, e della prima riga di questa nobiltà, che s'uniscono in tante camerate³⁴.

La narrazione mette qui insieme la necessità descrittiva, oggettiva, con un'incontenibile tensione poetica. In tal senso, dal punto di vista specificamente letterario, il Celano sembra porsi a metà tra due altre descrizioni secentesche del sito. La prima, formulata dal 'collega' periegeta Camillo Tutini, conosciuto dal Canonico e citato nelle *Notizie*, proveniente dall'*Anatomico discorso del Regno di Napoli*³⁵, è similmente strutturata, con una prima parte d'introduzione geografica (da "Mergellina" a "Pozzuoli") ed una seconda sugli usi più consueti dei napoletani in quel luogo. La seconda, proveniente da un'epistola di Giovan Battista Marino ad Andrea Barbazza³⁶, è lontana nella struttura, ma assai più

³⁴ CELANO 1692, IX, pp. 63-65.

³⁵ Mergellina è nel principio della strada per entrare in Posilipo, ove il Sannazaro si fabbricò una torre con casamento, che è dal mare bagnato, dilitiosissimo luogo sì come il Platamone, che è di sotto il Monte di Echia, che le sue radici sono nel mare, e guarda il Castello dell'Ovo; in questo monte sono palazzi e varie abitazioni. [...] È il monte di Pausillippo una penisola, che dalle colline dintorno Napoli si sporge e dà tre miglia in circa nel mare dalla parte di mezzogiorno; have due mari che lo bagnano, quello di levante che guarda il Monte Vesuvio, e quello di ponente, che è all'aspetto dell'isoletta di Nisida, non lungi da Pozzuoli. Il monte da varie abitazioni è ripieno, con palagi e vigne assai delitiose e belle, e alla riva di esso, dalla parte che guarda Napoli vi sono casamenti ed abitazioni assai dilectevoli, bagnati dal mare con giardini e luoghi di ricreazione. Quivi, l'estate, i napolitani con felluche si conducono al lido di esso per godere del fresco e dell'aere purgato, che più centenara di esse da Napoli si veggono andare innanzi et in dietro per godere del bello Pausillippo, e particolarmente li giorni di festa: TUTINI 1898, pp. 176-177.

³⁶ Qui l'acque del mare sono sempre tranquille perché, come quelle che vivono sicure da' venti sotto il patrocinio de' monti, che fanno loro graziosissima corona, non temono di tempesta. Qui l'ombre degli alberi anche nel fitto meriggio difendono dal caldo il nocchiero. Qui le fontane sempre dolcissime e purissime porgono diletto e refrigerio ai marinari. Ed insomma questo spazio di mare è un teatro gloriosissimo, dove ogni sera viene la nobiltà napoletana

vicina nella ricercatezza poetica e nello stile, particolarmente nei motivi del clima gentile, della frequentazione della nobiltà, quale luogo elettivo del piacere, e soprattutto nel tentativo di restituzione di 'un'estetica della beatitudine', nello sforzo di lumeggiare il tratto costiero napoletano come 'un'anticamera di paradiso'.

Il passaggio maggiormente esemplificativo di tutte le abilità ricostruttive ed investigative del Celano è però quello relativo alla sepoltura di Jacopo Sannazaro in Santa Maria del Parto (fig. 7). Dopo aver affrontato la questione del mutamento iconografico della *Minerva* in *Giuditta* e dell'*Apollo* in *David*, il canonico indica nel riferimento a testimonianze dirette, e nel confronto con bozzetti e con altre opere, il metodo per l'individuazione di un autore, pur contravvenendo consolidati giudizi critici:

Dicono i frati che l'artefice di questa grand'opera fusse stato fra Giovan Angelo Pogiponsi della villa di Mont'Orsoli, della stessa religione, e ciò anco vien detto dal Vasari e dal Borghini, scrittori de' loro paesani dipintori e scoltori; et i frati v'han fatto imprimere nella base di detto sepolcro il nome di esso Giovan Angelo, ma in fatti non è così. L'opera fu del nostro Girolamo Santacroce, il quale, per essere stato prevenuto dalla morte lasciò questo lavoro non ancora posto in opera, e le statue non ancora in tutte finite. Il fra Giovan Angelo altro non fece che terminar le statue, e porre in oprala machina; e questo mi se diceva da mio padre, per haverlo ben saputo dall'avo, grand'amico del Santacroce, in modo che lo stesso Santacroce gli donò i primi modelli di queste statue, che da mio padre poi furono donate ad un gran ministro, et hora si trovano in Spagna. Ma quando non vi fusse questa traditione, in questa chiesa medesima, ne' lati dell'altare maggiore, in due nicchie, vi sono due statue, una di San Nazario, che era il titolo della prima chiesuccia

dentro le gondole, a goder un'aria di paradiso. Io darei troppo nell'affettato, se volessi minutamente descriver tutte le bellezze di questo luogo, dove la primavera si gode per mezo dell'aria sempre temperata e di fiori che in ogni tempo vi germogliano, l'estate per mezo de' frutti, l'autunno per mezo de' vini e l'inverno per mezo de' ghiacci che gli raffredda: MARINO 1627, pp. 94-95. Anche il Marino è citato, più volte, nelle *Notizie*, e il Celano risente ampiamente del suo stile descrittivo a proposito di paesaggi, come si può osservare maggiormente nei paragrafi introduttivi della Giornata Prima, pp. 16-23.

che vi era, l'altra di San Giacomo, e sono opera del detto frate: s'osservi bene se sono dello stesso stile usato nel sepolcro, et all'incontro s'osservino le statue che stanno nella chiesa di Santa Maria a Cappella, nella chiesa di Mont'Oliveto, nella cappella di San Giovanni a Carbonara, et in altre parti uscite dallo scalpello del Santacroce, e poi dicono, se possono, che questo sepolcro sia del frate!³⁷.

In definitiva, provare a guardare al Celano come a uno storico dell'arte napoletana significa accorgersi della volontà di un conoscitore di non continuare la tradizione di saggi 'specialistici', rivolti ai letterati di ogni ambito, bensì di unificare tutti gli aspetti possibili della conoscenza di Napoli, mescolarli ai fattori ambientali, climatici, politici e spirituali per restituire al lettore medio del tempo l'idea di una città complessa. Una città-sistema aperta al mondo, non riducibile al mero elenco di *mirabilia*. Un indistricabile insieme, dove il paesaggio e le arti curano il corpo e danno

³⁷ CELANO 1692, IX, pp. 71-73. Data l'importanza del monumento, la descrizione del sepolcro del Sannazaro è stata più volte richiamata dalla critica. Tra gli altri: da CROCE 1892, pp. 10-15, che sconfessa gli argomenti del Celano reputando poco attendibile la testimonianza paterna, e avalla l'ipotesi vasariana, partendo da una più antica tradizione storiografica in linea col biografo; dal DUCA DI MADDALONI 1889, pp. 64-65, che recepisce la tradizione del Celano e la sostiene pienamente, riportando per intero il passo sul monumento; da ABBATE 1992, pp. 173-175, n. 56, che, citando il passo celaniano, fa un rapido excursus di riferimenti alla tomba, fino al Croce. La più recente interpretazione del passaggio, di Cristiana A. Adesso, inquadra la testimonianza del Celano come in parte debitrice agli argomenti già espressi da Cesare D'Engenio nella sua *Napoli Sacra*, a proposito degli accostamenti con le sculture di San Nazario e di San Iacopo, in difesa dell'arte napoletana. Il Celano, però, avallando il paragone offerto dal predecessore (anch'egli più e più volte nominato dal canonico) vi aggiunge l'argomento della testimonianza paterna e del lascito dei modelli in famiglia, creando, in questo solco, una tradizione storiografica, da Bernardo De Dominicis a Filippo Marzullo, fino a Gennaro Aspreno Galante, che diede fede alla sua tesi per, quantomeno, rivendicare con ancor più documenti alla mano un coinvolgimento del Santacroce nell'opera, sulla base di dati perduti ma allora verificabili: cfr. ADESSO 2005, pp. 185-189. In tal senso, pur restando sicuramente *pro domo sua*, il passo celaniano non è una risposta campanilistica, unicamente anti-vasariana, ma si configura piuttosto come un tentativo metodologico, strutturato in buona fede a partire dall'indicazione dengeniana, di offrire un'attribuzione capace di essere accolta e di riverberarsi lungamente, pur dimostrandosi infine inesatta.

vigore allo spirito non meno di quanto non facciano le scienze o la religione, accomunando anche le classi sociali, tutte segnate da una storia dell'arte che presuppone il sottotesto antropologico, per così dire, dello 'stile di vita napoletano'.

Bibliographie

- ABBATE 1992 = F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992.
- ADESSO 2005 = C. ADESSO, “Un Sepolcro di candidissimi marmi, e intagli eccellentissimi”. *Sannazaro nelle ‘guide’ di Napoli*, in «Studi Rinascimentali», 3, 2005, pp. 171-198.
- BELLORI 2009 = G. P. BELLORI, *Le Vite de’ pittori, scultori, et architetti moderni* [1672], Torino 2009.
- BERTI 1727 = A. P. BERTI, *Le vite degli arcadi illustri*, Roma, per Antonio de’ Rossi, 1727.
- CALOGERA 1732 = A. CALOGERA, *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1732.
- CELANO 1692 = C. CELANO, *Notitie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692.
- CICOGNARA 1824 = L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, per i fratelli Giachetti, 1824 [1813].
- CROCE 1892 = B. CROCE, *La tomba di Jacobo Sannazaro e la chiesa di Santa Maria del Parto*, Trani 1892.
- DE CRISTOFARO 1742 = G. e B. DE CRISTOFARO, *Novus thesaurus veterum inscriptionum*, Milano, ex ædibus palatinis, 1742.
- DUCA DI MADDALONI 1889 = DUCA DI MADDALONI [FRANCESCO PROTO CARAFA], *Il Presepe. Prolusione letta all’Accademia nella tornata del 3 gennaio 1889*, in «Atti dell’Accademia Pontaniana», 19, 1889, pp. 55-78.
- EPIFANI 2006-2007 = M. EPIFANI, “*Bella e ferace d’ingegni (se non tanto di coltura) Partenope*” *il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, Tesi di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, XX ciclo, a.a. 2006-2007.
- LESSING 1792 = G. E. LESSING, *Schriften*, Berlino 1792.
- GRECO 2018 = Carlo Celano, *Notizie del bello, dell’antico e del curioso della città di Napoli. Edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-59*, a cura di Gianpasquale Greco, Napoli, Rogiosi, 2018.

- MARINO 1627 = G. B. MARINO *Lettere del Cavalier Marino, gravi, argute, facete e piacevoli, con diverse poesie del medesimo non più stampate*, Venezia 1627.
- MIERI 2009 = S. MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra Cinquecento e Seicento*, Napoli 2009.
- MOZZILLO 1970 = A. MOZZILLO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, con aggiunzioni di Giovan Battista Chiarini, introduzione di Gino Doria e Luigi De Rosa e uno scritto di Benedetto Croce*, a cura di Atanasio Mozzillo, Napoli, 1970.
- PASCULLI FERRARA 2009 = M. PASCULLI FERRARA, *Domenico e Giulio Cesare Fontana. Monumenti sepolcrali nel duomo e nella chiesa di Monteoliveto a Napoli*, in *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 97-110.
- PINTO 1997 = V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia (1685-1700)*, Pozzuoli 1997.
- RUOTOLO 1985 = R. RUOTOLO, *Qualche nota sulla famiglia e gli amici di Carlo Celano*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 4, 1985, pp. 133-137.
- ROSA 1833 = S. ROSA, *Satire e vita di Salvator Rosa*, Firenze 1833.
- SCARAMUCCIA 1674 = L. P. SCARAMUCCIA, *Le finanze dei pennelli italiani*, Pavia 1674.
- SCOGNAMIGLIO 2005 = G. SCOGNAMIGLIO, *Carlo Celano descrittore di Napoli*, in «Letteratura & Arte», 3, 2005 (2006), pp. 227-250.
- STRAZZULLO 1995 = F. STRAZZULLO, *Carlo Celano descrittore di Napoli sulla fine del Seicento*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s. 44, 1995 (1996), pp. 39-63.
- TUTINI 1898 = C. TUTINI, *Anatomico discorso del Regno di Napoli*, cit. in A. BORZELLI, *Il cavalier Giambattista Marino: 1569-1625*, Napoli 1898.
- VAIOPOULOS 2003 = K. VAIPOULOS, *Temi cervantini a Napoli: Carlo Celano e La zingaretta*, Firenze 2003.
- VASARI 1759 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Roma, per Niccolò e Marco Pagliarini, 1759.
- VASARI 1767 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Livorno, per Marco Coltellini, 1767.
- VASARI 1791 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Siena, a spese de' Pazzini Carli e Compagno, 1791.
- ZEZZA 2017 = A. ZEZZA, *Bernardo De Dominicis e le vite degli artisti napoletani: geniale imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.

Didascalie

Fig. 1. Frontespizio delle *Notizie*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692.

Fig. 2. Ritratto di Apollonio di Tiana, dal *Veterum illustrium philosophorum...*, di Giovan Pietro Bellori, Roma, presso Giacomo de' Rossi, 1685.

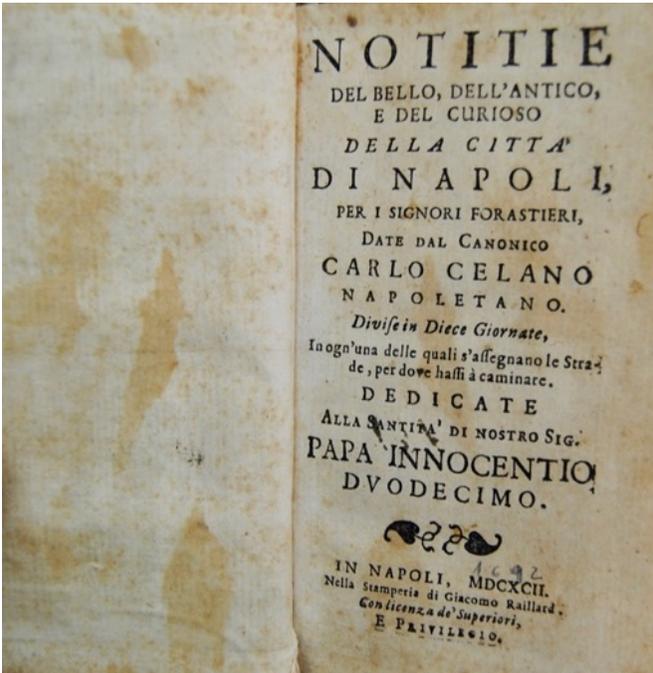
Fig. 3. Luca Giordano, *Ritratto di Carlo Celano*, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

Fig. 4. Antiporta delle *Notizie* con ritratto di Carlo Celano (ed. 1724).

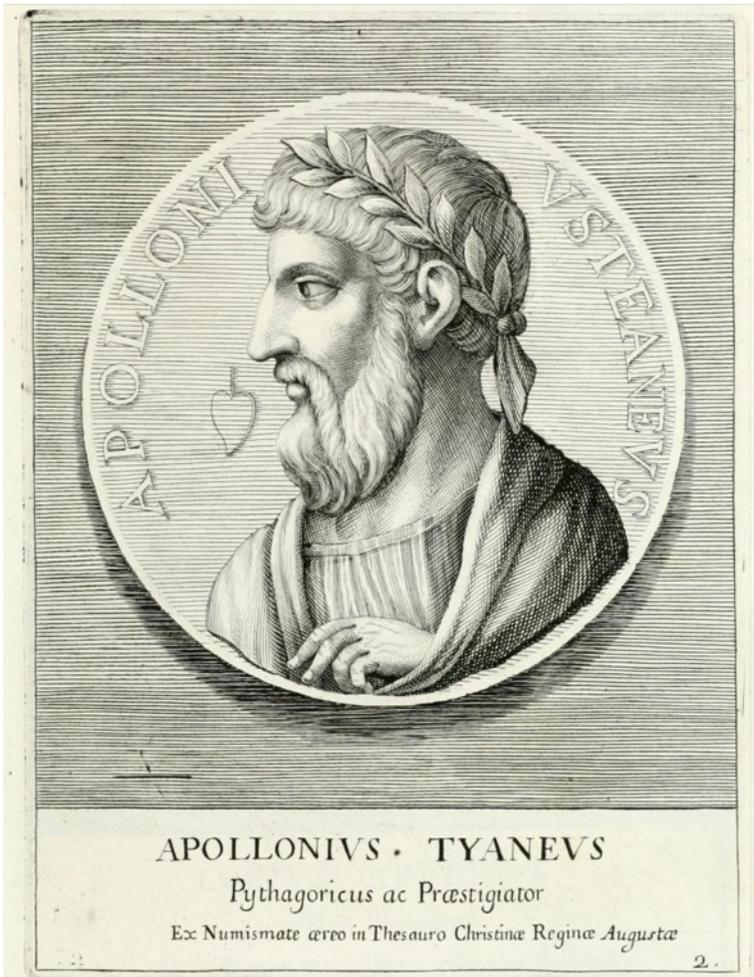
Fig. 5. Carmine Perriello e bottega Maliar da Arcangelo Guglielmelli, *Pianta ricavata al possibile da diversi fragmenti...*, dalle *Notizie*, Giornata Settima.

Fig. 6. Giacomo del Po e Andrea Maliar, Antiporta delle *Notizie* con *l'Apologia del nome dei Pignatelli*.

Fig. 7. Giovan Angelo Montorsoli e Bartolomeo Ammannati, *Tomba di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Chiesa di Santa Maria del Parto.



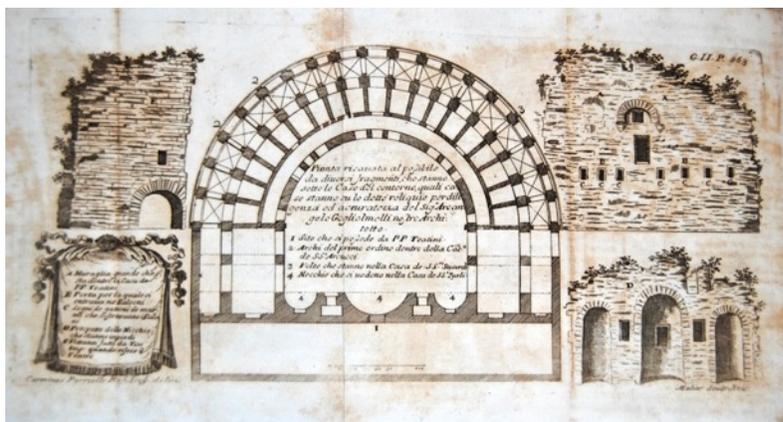
1





3





5



6

GIANPASQUALE GRECO



7