

🔊 per ogni cosa c'è il suo tempo...
un tempo per nascere e un
tempo per morire... un tempo per
piangere e un tempo per ridere...
un tempo per strappare e un
tempo per cucire...

[qohelet, 3, 1-7]

A Giovanna,
sorridente generatrice d'amore

bartolomé ordóñez e diego de siloe
due scultori spagnoli a napoli agli inizi
del cinquecento

riccardo naldi

fotografie di luciano e marco pedicini

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

impaginazione
franco grieco

*indici dei nomi
e indice topografico
delle opere d'arte a cura di
luigi abetti*



Dipartimento di Scienze umane
e sociali
Università degli Studi di Napoli
"L'Orientale"

Custodi della memoria
Collana coordinata da Riccardo Naldi

Comitato scientifico
Gabriele Finaldi
National Gallery, Londra
Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
*già Università degli Studi di Roma
"Tor Vergata"*
Erich Schleier
*già Gemäldegalerie, Staatliche Museen
zu Berlin*
Gert Jan van der Sman
Universiteit Leiden
*Nederlands Interuniversitair
Kunsthistorisch Instituut \ Istituto
universitario olandese
di storia dell'arte, Firenze*

Monografie. 1

**il volume è stato realizzato con il
contributo di**

INTESA  SANPAOLO

**FONDAZIONE
DE VITO**

Archeoclub d'Italia
Sede di Nola



arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2019 by
Dipartimento di Scienze umane
e sociali
Università degli Studi di Napoli
"L'Orientale"

prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Crediti fotografici
Archivio dell'Arte | Pedicini fotografi,
Napoli

Altri crediti fotografici
Andrea e Fabio Lensini, Siena: fig. 115
Andrea Jemolo, Roma: fig. 239
Antonio Quattrone, Firenze: figg. 52, 78,
130, 139, 141, 157, 169, 183, 253
Archivio dell'Autore: fig. 276
Archivo Moreno - Instituto del
Patrimonio Cultural de España, Madrid:
figg. 274-275
Arxiu Mas - Institut Amatller d'Art
Hispanic, Barcellona: figg. 245-246, 259
Bildarchiv Foto Marburg - Deutsches
Dokumentationszentrum für
Kunstgeschichte, Marburgo: fig. 132
British Museum, Londra: figg. 46, 173
Fabbrica di San Pietro in Vaticano, Città
del Vaticano: fig. 220
Fabio Speranza, Napoli: fig. 47
Fondazione Federico Zeri, Bologna: fig. 73
Fratelli Alinari, Firenze: figg. 4, 27, 128
Gaetano Alfano, Viterbo: fig. 125
Musée Condé, Chantilly: fig. 21
Musée du Louvre, Parigi: fig. 135
Musei Civici di Arte Antica, Ferrara: fig. 272
Musei Vaticani, Città del Vaticano: figg. 87,
161, 201, 203, 224-225, 255, 257, 267, 308, 318
Museo d'Arte Antica del Castello
Sforzesco, Milano: fig. 74
Museo dell'Opera di Santa Maria del
Fiore, Firenze: fig. 77
Museo Nacional del Prado, Madrid: fig. 319
National Galleries of Scotland,
Edimburgo: fig. 14
National Gallery, Londra: fig. 196
National Gallery of Art, Washington
D.C.: fig. 13
Opificio delle Pietre Dure, Firenze: fig. 194
Oronoz, Madrid: figg. 29, 243-244
Paul Steinitz, Parigi: figg. 273, 277-293,
296, 298, 300, 303-306
Renate Nader, Monaco di Baviera: figg.
70, 248-250, 252, 254, 256, 258, 260, 262,
264-265, 268
Scala Archives, Bagno a Ripoli (Firenze):
figg. 26, 145
Soprintendenza Speciale per il Polo
Museale Fiorentino, Firenze: figg. 30, 90,
117-118, 120, 134, 143, 149, 219, 251
Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer
Kulturbesitz, Berlino: fig. 16
Tony Fisher, Londra: figg. 57-68, 72
Victoria and Albert Museum, Londra:
figg. 20, 247
Per gentile concessione dei proprietari:
figg. 56, 218

Nelle trascrizioni delle scritture e nelle
citazioni da volumi antichi sono stati
adottati i seguenti criteri: espansione
delle abbreviazioni; punteggiature,
maiuscole, minuscole e accenti secondo
l'uso moderno; unione delle parole divise
e divisione delle parole unite secondo
l'uso moderno; distinzione dei segni u
(vocale) e v (consonante) secondo l'uso
moderno; normalizzazione della j finale
in i; segnalazioni e congetture entro
parentesi quadre; omissioni segnalate
da tre puntini sospensivi preceduti e
seguiti da spazio. Le epigrafi sono state
trascritte espandendo le abbreviazioni
entro parentesi tonde. Cambio di linea o
di verso indicato dal segno l.
Nelle citazioni bibliografiche, il numero
del volume e delle pagine si riferisce alle
edizioni consultate. Es.: Vasari 1568, IV
[1976], pp. 255-261; la citazione è tratta
dall'edizione consultata a cura di P.
Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1987.
Il cognome de Siloe, che nella letteratura
compare sotto varie forme – de Silóe, de
Silóee, Silóee, etc. – è stato uniformato
senza accento, sulla base del *Dizionario
biográfico español* edito dalla Real
Academia de la Historia di Madrid.
Nelle citazioni, la forma dei cognomi
Ordóñez e de Siloe non ha subito
variazioni rispetto a quella prescelta
dall'autore citato.

Abbreviazioni:
c., cc. / carta-e
cfr. / confronta
cit., citt. / citato-i
doc., docc. / documento-i
fasc., fasc. / fascio-i, fascicolo-i
fig., figg. / figura-e
ms, mss / manoscritto-i
n., nn. / numero-i
n.n., n.nn. / non numerato-a, non
numerati-e
n.s. / nuova serie
p., pp. / pagina-e
prot., prott. / protocollo-i
r., rr. / rigo-hi
r, v, / recto, verso
s. / serie
s.d. / senza data di edizione
s.l. / senza luogo di edizione
t., tt. / tomo-i
tav., tavv. / tavola-e
v., vv. / verso-i
vol., voll. / volume-i

Sigle
ACBa
Arxiu Capítular de Barcelona
AMF
Archivio del Museo Civico
"Gaetano Filangieri Principe di Satriano"
di Napoli
ASNa
Archivio di Stato di Napoli
BMF
Biblioteca del Museo Civico
"Gaetano Filangieri Principe di Satriano"
di Napoli
BNN
Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele
III" di Napoli
AO
Albarans de l'Obra
CRS
Corporazioni Religiose Soppresse
LO
Llibres de l'Obra
Nt
Notarial
SM
Sezione Manoscritti

Sommario

9	Premessa
15	1. Due “aquile” spagnole nel cielo di Napoli
37	2. Il ‘Maestro della cappella Pignatelli’ e gli inizi di Diego de Siloe
107	3. Bartolomé Ordóñez a Napoli. <i>Il San Matteo e l’angelo</i> di San Pietro Martire
129	4. Nella cappella Caracciolo di Vico
225	5. Poesia e immagini: il sepolcro di Andrea Bonifacio
297	6. Tra Napoli e Barcellona: un quadro di noce con il <i>Compianto sul Cristo morto</i>
333	7. Tra Napoli e Burgos: un <i>San Sebastiano</i> di marmo
365	8. E adesso cominciano due giovani ‘nostri’, degni di stima
387	Le opere e i percorsi della storiografia
406	Appendice Il testamento di Roberto Bonifacio
411	Bibliografia
427	Indice dei nomi
433	Indice topografico delle opere d’arte



Premessa

Raccolgo in questo libro le idee, le riflessioni, le analisi, ma soprattutto le passioni che, nell'ambito di una ricerca ormai ventennale sulla scultura napoletana del Cinquecento, ho maturato intorno all'attività condotta a Napoli da Bartolomé Ordóñez e da Diego de Siloe.

La scelta delle opere prese in esame è volutamente selettiva. Sono considerate solo quelle attestate da una consolidata tradizione di studi; anche due delle nuove attribuzioni avanzate (il tondo con la *Madonna col Bambino* nel convento di Santa Maria la Nova, legato al problema degli esordi napoletani di Diego de Siloe; il quadro di noce con il *Compianto sul Cristo morto*, di collezione privata, accostato al momento di passaggio di Bartolomé Ordóñez da Napoli a Barcellona, dal marmo al legno) sono già state sottoposte, in più occasioni, al vaglio della comunità scientifica (figg. 22, 248). Altre due statue raffiguranti san Sebastiano, assegnate a Diego de Siloe, sono presentate per la prima volta all'attenzione del lettore (figg. 58, 277). Rimarrà quindi deluso chi, da questo libro, si attende una trattazione, o, quanto meno, una presa di posizione su tutto quanto lo scibile che, specialmente in questi ultimi anni, è andato accumulandosi intorno al problema dei cosiddetti "doi spagnuoli". Dopo una fase pionieristica, ma ormai conclusa, in cui era necessario elencare decine e decine di opere per far capire che era esistito un Cinquecento anche in Italia meridionale, credo si possa ormai dare per assodato che questa fioritura artistica effettivamente vi sia stata e che adesso, superato il tempo dell'accumulazione indiscriminata e spesso non motivata da basi metodologiche fondate e da ragioni di qualità, sia giunto il momento del discernimento.

L'ambizione, che si spera non velleitaria, è di rivolgersi ad un pubblico più ampio di quello dei – pochissimi – specialisti della materia. In questa prospettiva, il lavoro di chi vuole provare a trasmettere quanto ritiene di aver appreso o, speriamo, almeno un po' capito di un argomento tanto complesso non può essere se non quello della semplificazione, liberando il lettore dalla necessità di doversi sorbire tutto il fardello dell'indispensabile lavoro preparatorio, fatto anche di erudizione storico-documentaria, che certo non può mancare in un lavoro che si vorrebbe filologicamente fondato.

Per questa ragione, il libro è suddiviso in otto capitoli, il cui impianto si è cercato di rendere quanto più agile possibile e di scrittura piana, basandosi sul principio che i testi servono soprattutto ad accompagnare il lettore nell'osservazione e, ci si augura, nella comprensione delle sculture prese in esame. Soltanto in casi eccezionali sono citate opere che poi non siano state riprodotte e in genere si tratta di cose ben note e facilmente accessibili a chi volesse averne un'immagine. Assume quindi un particolare valore l'apparato fotografico, eseguito *ex novo* per l'occasione, che si propone di dare un'informazione quanto più esauriente possibile sulle caratteristiche formali e sulle qualità delle sculture, fornendo insieme, attraverso una rete di confronti, le coordinate figurative più generali entro cui collocare le opere esaminate. Il consolidato rapporto di collaborazione con l'amico Luciano Pedicini, al quale si è adesso unito anche il promettente figlio Marco, offre le massime garanzie in tal senso; e mi sento di poter dire che, se non per il testo, il libro susciterà forse un qualche interesse per le fotografie che lo illustrano. Il lavoro di scandaglio storico-filologico lo si è invece riservato alle note e alle appendici, che lo specialista potrà utilizzare per verificare la fondatezza delle proposte avanzate, ma che invece il lettore scarsamente interessato ad un tal genere di questioni potrà tranquillamente lasciare da parte.

In una visione più complessiva della scultura a Napoli nella prima metà del Cinquecento, il lavoro viene ad inserirsi, costituendo così quasi una sorta di 'trilogia del marmo', tra il volume dedicato all'attività napoletana di Andrea Ferrucci (2002) e la monografia su Girolamo Santacroce (1997). Il lettore si trova di fronte ad

a pagina 8

1. Bartolomé Ordóñez
Seppellimento di
Andrea Bonifacio
particolare del
sepolcro di Andrea
Bonifacio
Napoli, chiesa
dei Santi Severino
e Sossio

una doppia dissolvenza incrociata, perché la narrazione riprende laddove si era interrotta la vicenda napoletana di Andrea Ferrucci, ossia intorno al problema della tomba di Galeazzo Pandone in San Domenico Maggiore e agli inizi del cosiddetto ‘Maestro della cappella Pignatelli’, per cedere poi il passo alla ricostruzione della fase iniziale di Girolamo Santacroce e di Giovanni da Nola, della cui giovanile ‘conversione’ dal legno al marmo ebbi modo di occuparmi in un saggio del 1995. Così facendo, mi accorgo che il mio lavoro non è stato altro che illustrare la linea evolutiva della scultura a Napoli nel primo Cinquecento così come l’aveva delineata, con somma efficacia pur nella stringatezza del dettato, Pietro Summonte – che, non dimentichiamolo mai, aveva accanto a sé Iacopo Sannazaro – nella sua celeberrima lettera del 20 marzo 1524 a Marcantonio Michiel.

Certo, non vi è dubbio che occorra approfondire sempre meglio lo studio anche dei comprimari, perché soltanto una ramificata conoscenza di un contesto nel suo insieme consente di capire in maniera storicamente fondata anche i picchi d’eccellenza. Ma è evidente che la spina dorsale intorno alla quale si innervò la grande scuola di scultura napoletana del Cinquecento venne consolidandosi nel momento in cui Girolamo Santacroce e Giovanni da Nola, resisi autonomi dopo la lezione di Andrea Ferrucci, Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe, si diedero *in toto* al marmo, dimostrando ad una committenza dal palato particolarmente fine come non fosse più necessario rivolgersi a scultori forestieri per avere le garanzie imprenditoriali e qualitative di saper condurre a compimento decorazioni in marmo pienamente rispondenti alle esigenze di conservazione della memoria proprie dell’aristocrazia del Regno di Napoli. In realtà, per avere un quadro ancora più definito, la ‘trilogia’ dovrebbe diventare una ‘tetralogia’, con una monografia dedicata a Giovanni da Nola. Ma la quantità dei problemi ancora da sistemare intorno a questo prolifico artefice, nonché l’immane *corpus* delle sue opere, richiedono ancora il necessario tempo di approfondimento, prima di poter giungere ad un compiuto lavoro d’insieme. A seguire, vi furono poi Annibale Caccavello e Giovan Domenico D’Auria, le cui personalità adesso cominciamo a conoscere sempre meglio nella loro peculiare

individualità; fino ad arrivare all’ultimo epigono di questa decennale tradizione, ossia l’attivissimo Girolamo D’Auria, figlio di Giovan Domenico. Dopo di lui la musica cambia e, nella transizione tra Cinque e Seicento, le metamorfosi del gusto e le nuove opzioni stilistiche consolidarono le basi su cui venne a poggiarsi l’altra grande stagione della scuola napoletana in età moderna: quella che, partendo da Andrea Falcone, attraverso Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro arriva fino a Matteo Bottigliero e a Giuseppe Sanmartino.

Proseguendo una prassi ormai consolidata, questo libro è stato preceduto da un lungo lavoro preparatorio, in cui è stato possibile mettere a fuoco e sottoporre a verifica nodi critici e linee interpretative. Sono stati quindi recuperati, rielaborandoli e ampliandoli con nuove osservazioni, ma, soprattutto, adattandoli all’occasione, materiali già apparsi in altre sedi. Il capitolo 2 deriva in buona parte dal penultimo saggio del volume su Andrea Ferrucci. L’introduzione storica sulla cappella Caracciolo di Vico faceva già parte della premessa che, nella monografia dedicata allo scultore napoletano, illustrava l’ingresso in scena di Girolamo Santacroce. Le osservazioni del rapporto tra parola ed immagine nella tomba di Andrea Bonifacio erano state avviate in un saggio del 2008; la linea di fondo che lega i vari capitoli del libro era già stata messa alla prova in occasione della mostra *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della “maniera moderna”*, tenutasi presso le Gallerie degli Uffizi nel 2013.

Largo spazio si è invece ritenuto di dover concedere alla lunga e stratificata fortuna storica non solo delle singole opere ma, più in generale, al problema dell’interpretazione della cultura figurativa e del ruolo innovativo ricoperto dai due scultori di Burgos. Come è stato possibile che gli stessi artisti siano stati considerati, di volta in volta, “aquile del Rinascimento spagnolo”, “figli del Rinascimento italiano”, classici e campioni di una poetica profondamente religiosa e in quanto tale ‘spagnola’, ma poi anche eccentrici e portatori di istanze che preludono al dissenso religioso? Nasce da queste domande il primo capitolo, che forse, con la sua sequenza rigorosamente diacronica, consentirà di dipanare qualche bandolo di un’intricata matassa.

In un lavoro che si è protratto così a lungo nel

tempo, molti sono i debiti di riconoscenza che ho contratto con gli studiosi che, prima di me, hanno contribuito a porre le fondamenta per un'interpretazione critica dello straordinario livello di originale eccellenza qualitativa delle opere di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe; ma più, di tutti, mi sento debitore nei confronti di Ferdinando Bologna, che con il suo saggio del 1950 ha posto le basi per una corretta interpretazione dello stile e dell'autonomia figurativa di queste due personalità. Altrettanto importante, per cogliere le connessioni tra l'attività dei due maestri di Burgos e il contesto storico-culturale entro cui operarono, è stato un ciclo di lezioni che lo stesso Bologna tenne su questo argomento dal 16 al 18 novembre 1987 presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Questo libro vuole anche testimoniare la gratitudine verso l'insegnamento di un grande maestro.

Sono molte anche le persone con cui ho discusso degli argomenti trattati in questo libro e rischio senz'altro di dimenticarne non poche. Certamente un posto di primo piano occupa Luciano Migliaccio, amico dai tempi del liceo, con il quale avviammo, tra Italia e Spagna, un'entusiasmante ricognizione delle trame storico-artistiche che segnano le rotte della circolazione mediterranea del marmo di Carrara. E poi tanti altri, che con i loro consigli, ma soprattutto con il loro incoraggiamento, mi hanno sostenuto in questo lavoro: Francesco Abbate, Donatella Abignente, Barbara Agosti, Andrea Bacchi, Alessandro Ballarin, Nadia Bastogi, Nadia, Ezio e Filippo Benappi, Lucia Castellano, Michele Coppola, Antonio Denunzio, Marc Deramaix, Annie e Diego Forquet, Silvia Foschi, Giancarlo Gentilini, Silvia Ginzburg, Lucia Gualdo Rosa, Antonietta Iacono, Pierluigi Leone de Castris, Giancarlo Lo Schiavo, Sascha Mehringer, Roberto Mondola, Giovanni Muto, Adriana Naldi, Flora A. Nappi Ambrosio, Renate Neder, Dario e Vincenzo Porcini, Vittoria Romani, Giovanni Romano, Encarnación Sánchez García, Philippe Sénéchal, Fabio Speranza, Marina e Benjamin Steinitz, Elena Torno, Tobia R. Toscano, Carlo Vecce, Angelo Maria Vitale, Andrea Zezza, Dimitrios Zikos. Sul versante spagnolo, hanno generosamente messo a mia disposizione le loro competenze Santiago Alcolea i Gil, Joan Bosch i Ballbona, Marià Carbonell i Baudes, Joaquim Garriga, Carlos José Hernando

Sánchez, Carmen Morte García, María José Redondo Cantera, Joan Yeguas i Gassó. Come è ben noto a chi fa ancora ricerca, come si dice, 'sul campo', osservazioni ravvicinate delle opere e campagne fotografiche non sarebbero state possibili senza la preziosa collaborazione di quanti sono impegnati negli enti di tutela, tra i quali sono particolarmente grato a Sylvain Bellenger, Antonio Braca, Fernanda Capobianco, Gaetano Corradino, Antonella Cucciniello, Luciano Garella, Anna Imponente, Ida Maietta, Rosa Romano, Lina Sabino, Marina Santucci Angela Schiattarella, Antonia Solpietro, Maria Tamajo Contarini. Federica Boes e Pina Ciompi hanno dato un considerevole contributo al reperimento dei materiali bibliografici, mentre Nicola Mancini e Antonietta Sportiello hanno brillantemente risolto le non poche questioni di carattere amministrativo. A Giuseppe Porzio devo un'attenta lettura del testo, nonché un considerevole aiuto nella revisione redazionale. Altrettanto paziente è stata la rilettura di Luigi Abetti, autore anche degli indici.

Con questo libro, continua, ma prende anche più compiutamente corpo, la collana di studi di storia dell'arte dell'attuale Dipartimento di Scienze umane e sociali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"; collana che era già stata avviata nel 2007 presso l'allora Dipartimento di filosofia e politica. L'organigramma è stato adesso arricchito da un comitato scientifico internazionale, non tanto per fare sfoggio di relazioni d'alto bordo, quanto piuttosto per un'esigenza reale, ossia quella di affrontare lo studio dell'arte di Napoli e dell'Italia meridionale proiettandola sullo scenario nazionale ed europeo che ad essa compete.

In una situazione particolarmente a rischio come è quella del Mezzogiorno, dove il solo abbassamento, per non dire la perdita, della conoscenza dei manufatti rischia di diventare l'anticamera della loro rimozione dalla memoria collettiva, fino a giungere alla distruzione per incuria quando non addirittura al furto, lo studioso non credo che possa permettersi il lusso di star lì a massaggiarsi l'anima con quesiti di matrice *radical chic* del tipo a chi interessi o a cosa serva la storia dell'arte, ma debba immediatamente rimboccarsi le maniche e andare in giro per chiese, musei, archivi, piuttosto che sbattersi pur di ritagliarsi un

2. Diego de Siloe
Cristo morto
particolare dell'altare
dell'Adorazione
dei Magi
Napoli, chiesa
di San Giovanni
a Carbonara cappella
Caracciolo di Vico

reddizio angolino di visibilità personale tra giornali e televisioni. C'è nell'aria una rassegnazione eccessiva e di frequente si assiste ad ingiustificate crisi di identità; troppi vuoti a perdere mentali consumati al calar delle tenebre sui blog di Facebook o di WhatsApp. Domandiamoci a chi giovi questa dimensione di sudditanza psicologica e di annichilimento cerebrale.

C'è invece urgente bisogno di conoscenza razionale. Occorre recuperare materiali e segnalare il loro deperimento o la loro scomparsa, ma cercando di superare la logica scandalistica dello scoop giornalistico o dell'indignazione a un centesimo d'euro a tonnellata, collaborando invece con gli enti preposti alla tutela – che ancora esistono, nonostante i piagnistei sulla loro imminente scomparsa – e sforzandosi, se lo si sa fare, di presentare le opere in una veste editoriale adeguata, con riprese fotografiche eseguite da professionisti, evitando di cadere nella trappola del fai da te con cellulari propri o magari prestati da amici e fidanzati in gita di piacere. “Tanto, poi, mettiamo tutto a posto col *Photoshop*”, è il ritornello che si sente ripetere. Perché il compito della fotografia d'arte è fondamentale, in quanto affida l'immagine di un'opera alla memoria collettiva. Quanti capolavori abbiamo visto trasformati in autentici mostri, soltanto perché ripresi in maniera diletantistica? Quante attribuzioni errate sono state avanzate, unicamente perché non ci si era presa la briga di far scattare immagini ravvicinate delle opere? Ma, soprattutto, è bene che si abbia contezza che se abbassiamo il livello di guardia della specificità metodologica della storia dell'arte, rischiamo di perdere larghe fette del nostro patrimonio artistico. C'è bisogno di tornare alle origini della disciplina che, volenti o nolenti, si basa su di uno statuto metodologico molto semplice ma molto rigoroso: analisi serrata dello stile – possibilmente illustrata da pertinenti confronti fotografici – e verifica dei risultati alla luce dei documenti d'archivio e delle fonti storiche, al fine di giungere a un'attribuzione e a una datazione dell'opera fondate. E questo lavoro lo sa fare solo uno storico dell'arte filologicamente ben attrezzato. Poi viene tutto il resto.

Tener viva la memoria per conservare il patrimonio artistico. Questo vorrebbe essere l'obiettivo principale della collana a cui è stato dato il titolo

Custodi della memoria. Collana che si è voluta tricipite, così da rispecchiare il raggio dell'azione che, di concerto con gli enti di tutela e di conservazione, pubblici e privati, il comparto storico artistico dell'“Orientale” porta ormai avanti da una quarantina d'anni. Una serie sarà dedicata alle monografie, un'altra alle mostre e, una terza, ai restauri. Ma la collana vorrebbe essere aperta anche a contributi non necessariamente di ambito meridionalistico o non soltanto del nostro Dipartimento, offrendosi come sede per la riproposizione di classici, ma anche per le pubblicazioni di quanti ancora intendano lavorare mantenendo ben salda la barra dello statuto scientifico della storia dell'arte.

Un grazie particolare va, quindi, al Direttore Giampiero Moretti, che ha sostenuto con generosa concretezza il progetto.

Post scriptum

Mentre questo libro era in lavorazione, ne è stata pubblicata una prima versione, con varianti, in lingua inglese (Naldi 2018).

