

☛ In questo tempio nella sua sepoltura di finissimo marmo, che col marmo pario si aguaglia, si vede la sua vera effigie, ritratta in maniera ch'ancor par che volino gli spiriti poetici intorno, et ancor pare che dalla sua bocca l'api industrieuse sugghiano il miele della poesia.

[Giulio Cesare Capaccio, 1607]



lorenzo principi

montorsoli, cosini, ammannati
il sepolcro di iacopo sannazaro

fotografie di
mauro magliani e barbara piovan

artem

redazione
paola rivazio

art director
enrica d'aguanno

grafica
francesca aletto

elaborazione immagini
franco grieco

in copertina
Giovan Angelo Montorsoli
Minerva
particolare
Napoli, chiesa di Santa Maria
del Parto a Mergellina

in quarta di copertina
Silvio Cosini
Arcadia
particolare
Napoli, chiesa di Santa Maria
del Parto a Mergellina

finito di stampare
nell'aprile 2024
per conto di artem srl

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa,
napoli



certificazione qualità
ISO 9001: 2015
www.artem.org

stampato in italia
© copyright 2024 by
artem srl
tutti i diritti riservati



Custodi della memoria
Collana diretta da Riccardo Naldi

Comitato scientifico
Gabriele Finaldi
The National Gallery, London
Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza
Giuseppe Porzio
Università degli Studi di Napoli
"L'Orientale"
Simonetta Prospero Valenti Rodinò
già Università degli Studi di Roma
"Tor Vergata"
Gert Jan van der Sman
Universiteit Leiden
Nederlands Interuniversitair
Kunsthistorisch Instituut | Istituto
universitario olandese
di storia dell'arte, Firenze

Monografie. 3

Il volume è stato realizzato
nell'ambito del progetto
La dimensione europea della
Napoli vicereale tra committenze
e artisti forestieri
del Dipartimento di Scienze Umane
e Sociali dell'Università di Napoli
L'Orientale, triennio 2021-2024.

UniGe

DAFIST

Il volume è stato pubblicato anche
con il contributo della Scuola di
Scienze umanistiche dell'Università
di Genova a seguito dell'istituzione
del premio per la pubblicazione delle
tesi di dottorato più meritevoli (2018).

Fotografie
Mauro Magliani e Barbara Piovan,
Padova

Altre referenze fotografiche
Archivio dell'arte | Pedicini
fotografi, Napoli, fig. 13
Archivio dell'autore, figg. 4, 8-12, 18,
24, 31, 78-79, 96-98, 101-102, 104-105
Archivio Patrimonio Artistico Intesa
Sanpaolo (ph. Archivio dell'arte |
Pedicini fotografi, Napoli), fig. 5
Arrigo Coppitz, Firenze, fig. 95
Bibliotheca Hertziana, Roma, figg.
42 (ph. Roberto Sigismondi), 100
Deutsches Archäologisches Institut,
Roma (ph. H. Schwanke), fig. 21
Francesco Esposito, Napoli, fig. 103
Galleria Cesare Lampronti, Roma /
Londra, fig. 6
Kungliga biblioteket, Stoccolma,
(ph. Lina Löfström Baker), fig. 99
Kunsthistorisches Institut, Firenze,
figg. 30, 33, 35 (ph. Roberto
Sigismondi), 92
Maggie Nimkin, New York, figg. 74,
76, 80, 85, 89
Museo e Real Bosco di Capodimonte,
Napoli, fig. 94
Società Napoletana di Storia Patria,
Napoli, fig. 7
The British Museum, Londra, fig. 17
The Metropolitan Museum of Art,
New York, fig. 23
The Victoria and Albert Museum,
Londra, fig. 22

Si ringraziano
Luigi Abetti, Rea Alexandratos,
Giuliana Buonaurio, Lorenzo
Calafiore, Antonella Ciacci, Maichol
Clemente, Francesca Dal Lago,
Rosa De Marco, Marc Deramaix,
Jacques Odir Dias, Lorena
Di Gaetano, Antonio Ernesto
Denunzio, Francesco Esposito,
Fabrizio Federici, Davide Gambino,
Giancarlo Gentilini, Francesca
Girelli, Silvia Ginzburg, Claudia
Grossi, Gloria Guida, Anne-Marie
Karlsson, Galleria Lampronti,
Francesca e Mauro Magliani,
Riccardo Naldi, Andrea Nante,
Renata Notorio, Pierluigi Orefice,
padre Salvatore Maria Perrella,
Barbara Piovan, Giuseppe Porzio,
Carmine Romano, Alessandra
Rullo, Renato Ruotolo, Roberto
Santamaria, Kurt Sundstrom,
Alessandra Tono, Carolina Trupiano
Kowalczyk, Carlo Vecce, Andrea
Vinci e Dimitrios Zikos.
L'autore ringrazia inoltre il personale
dell'Archivio di Stato di Firenze,
dell'Archivio di Stato di Massa,
dell'Archivio di Stato di Napoli,
dell'Archivio Storico del Banco di
Napoli, della Biblioteca Nazionale di
Napoli "Vittorio Emanuele III" e del
Kunsthistorisches Institut di Firenze.

Avvertenza
I testi in italiano citati nel volume
sono stati adattati alle norme
redazionali della collana, ovvero
omologati in tutti i loro aspetti
paragrafematici. Il medesimo
criterio è stato seguito anche nella
trascrizione delle fonti antiche,
tranne in quei casi in cui non si è
potuto, per varie ragioni, riscontrarle
sull'originale. In aggiunta, sempre
per quanto riguarda le fonti antiche,
si è cercato di adeguare all'uso
moderno anche la divisione delle
parole e si è adottata l'iniziale
maiuscola per i sintagmi indicanti
il soggetto delle opere (per esempio
la Caduta di Lucifero e così via);
la nota tironiana *ϕ* è stata infine
resa con *et*. Le abbreviazioni sono
state, di regola, sciolte tacitamente;
solo in alcuni casi si è ritenuto di
segnalarle – al pari di altri interventi
editoriali – tra parentesi quadre.
Nell'appendice documentaria le
parentesi unciniate segnalano le
integrazioni di testo accidentalmente
omesso negli originali, mentre le
quadre indicano lettere o parole
restaurate su danni meccanici.

Abbreviazioni

c., cc.	carta-e
cap.	capitolo
cfr.	confer
ed.	edizione
fig., figg.	figura-e
inv., invv.	inventario-i
ms., mss.	manoscritto-i
n., nn.	numero-i
n.s.	nuova serie
p., pp.	pagina-e
r	recto
s.	serie
s.d.	senza data
s.l.	senza luogo
tav., tavv.	tavola-e
v	verso

Segni diacritici

[]	intervento dell'editore
[...]	omissione dell'editore
	cambio di linea

Segni adottate nel testo

ASBN Archivio Storico del Banco
di Napoli
ASF Archivio di Stato di Firenze
ASG Archivio di Stato di Genova
ASM Archivio di Stato di Massa
ASN Archivio di Stato di Napoli
ASR Archivio di Stato di Roma
BNN Biblioteca Nazionale di
Napoli "Vittorio Emanuele III"

Sommario

7	Presentazione <i>Riccardo Naldi</i>
9	Premessa
13	1. L'edificazione della chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina, la donazione ai Servi di Maria e il progetto del sepolcro
19	2. "Secundo lo disegno": Iacopo Sannazaro architetto?
27	3. La genesi del sepolcro e il possibile ruolo di Girolamo Santacroce
31	4. Da Carrara a Genova, a Napoli: le vicende esecutive
37	5. "Un concentrato importante di culture diverse": storia critica e stili del sepolcro
85	6. Il dibattito intorno all'iconografia dell' <i>Arcadia</i>
89	7. "Ella mi empì le mani di rose, e poi discese a Mergellina al Sepolcro del Sannazaro": la fortuna del monumento tra fonti letterarie e attestazioni visive
98	Scheda dell'opera
112	Tavole
142	Appendice documentaria
148	Bibliografia



Presentazione

Riccardo Naldi

L'autore di questo libro appartiene alla razza, ormai in via di estinzione, che potremmo definire degli storici dell'arte-artigiani. Sono quelli che ancora ritengono che un lavoro valga la pena farlo solo seguendo processi consolidati da una lunga tradizione, fondata su alcuni imprescindibili passaggi. Innanzitutto ci sono le misure, prese con attenzione in tutte le parti, come fa un sarto prima di avviare la lavorazione di un vestito. Poi vengono le riprese fotografiche, eseguite *ex novo*, perché hanno da accompagnare un discorso originale. Si passa quindi alla storia della storiografia, alla ricerca delle fonti e dei documenti, condotta in un continuo rapporto dialettico con l'analisi materiale e stilistica; seguono la decrittazione di iconografie rare e l'analisi del contesto, viatico a una interpretazione storico-culturale complessiva.

In una monografia dedicata a un monumento, bisogna essere molto sensibili ai molteplici segnali che da esso provengono; uno dei sepolcri più famosi d'Europa ha molto da dirci. Occorre, preliminarmente, riconoscere le spettanze e definire la gradazione poetica dei tre autori: Principi chirurgicamente separa, e restituisce a ognuno ciò che gli spetta. Il ruolo di Cosini, finalmente circoscritto nel suo reale perimetro, vien fuori alla grande: la splendida tabella a rilievo con l'*Arcadia*, letta d'un fiato con la *Punizione di Marsia* nel Currier Museum, diviene un emozionante episodio di manierismo folle e libertario, svincolato da limiti di spazio e di composizione, vivificato dalle vibrazioni della natura. Montorsoli innerva di guizzanti linearismi espressivi le solide anatomie di radice michelangiotesca; e Ammannati, colto in defilati dettagli d'ornato, appare meno algido di come lo ricordavamo.

Sannazaro, grande studioso dell'Antico, ebbe tra le sue competenze anche quelle di esperto di architettura, consigliando personaggi di primo piano della Napoli prima aragonese, poi spagnola. Più che legittimo, quindi, battere con convinzione la strada di un coinvolgimento diretto dell'umanista nella progettazione del suo sepolcro, ipotizzando una prima stesura dell'opera in collaborazione con il talentuosissimo

Girolamo Santacroce, già prescelto da Isabella d'Este come esecutore del ritratto di Sannazaro "in medaglia".

A Napoli, e l'autore lo ha ben compreso, all'ombra del sommo poeta arte e stile si fanno tutt'uno con umanesimo e religiosità e insieme si slargano in una cornice naturale, finanche topografica, profondamente evocativa: la tomba di Sannazaro sta accanto a quella, al tempo, creduta di Virgilio; gli scogli di Mergellina sono gli stessi su cui siedono i marinari delle *Piscatoriae*; e san Iacopo e san Nazario, i custodi della sepoltura che danno nome e cognome al defunto, sono i progenitori che nobilitano la discendenza, come gli eroi degli antichi.

Lo storico dell'arte che affronti un'opera di una tale complessità di forme e di contenuti si prende i suoi rischi, perché necessariamente deve andare a giocare in campi che non sono quelli abituali. In un'epoca di minuti specialismi, Principi, coraggiosamente, fa tutto da solo. Abbiamo davanti a noi il risultato di uno studioso che ha voluto dare la sua chiave di lettura unitaria, entrando nell'opera per coglierne tutte le suggestioni e le sollecitazioni; che, soprattutto, si è permesso il lusso di darsi il tempo di pensare un suo pensiero, liberato dall'assillo delle scadenze e dall'ansia da prestazioni effimere.



ACTIVS
SINCERVS

D · O · M

GIANNI BATTISTA PIRANESI FLORENSIS
HIC ILLI MARONI
SINCERVS MVSA PINGENS
VI · FEB · MDCC · LXXII · ET · A · ET · A ·
MDCCLXXII · FEB · MDCC · LXXII · ET · A · ET · A ·

FIO · ANG · FLO · OR · S · EA

Premessa

Quando Friedrich III duca di Sachsen-Gotha-Altenburg morì, il 10 marzo 1772, si rese necessario pensare a un mausoleo – poi mai realizzato – per accogliere le sue spoglie e quelle della moglie, Luise Dorothea (1710-1767), da collocarsi nella Margarethenkirche di Gotha¹. È in questo contesto che Friedrich-Melchior Grimm (1723-1807), consigliere della corte sassone, residente a Parigi dal 1749 e amico di Denis Diderot (1731-1784), fece pervenire la sua proposta all'abate Ferdinando Galiani (1728-1787). Costui, nato a Chieti ma vissuto e morto a Napoli, era uno dei più originali intellettuali del tempo e i suoi interessi spaziavano dalla teoria economica alla ricerca antiquaria. La proposta di Grimm, alla base della quale stava un'idea di Diderot, giunse a Galiani per il tramite di Madame d'Épinay (1726-1783), animatrice a Parigi di un salotto letterario frequentato tra gli altri da Voltaire, Rousseau e Goldoni. Il 19 settembre 1772, Galiani, in una lettera a Madame d'Épinay spedita da Napoli, la ringraziava per aver inviato il programma iconografico ma era suo obbligo farle notare che gli antichi non avevano mai dipinto o scolpito la lugubre figura della Morte, “figure hideuse, dégoûtante, révoltante”², e suggeriva di sostituirla con Mercurio, quale conduttore del defunto verso l'ultimo luogo di riposo. In una missiva di tre settimane più tardi (10 ottobre), Madame d'Épinay esprimeva generale accordo con lo schema di Galiani: Mercurio sarebbe stato più gradevole della rappresentazione della Morte, ma faceva notare che il monumento doveva essere collocato in una cappella di una chiesa protestante; non mancava comunque di esprimere la preoccupazione della corte per un progetto troppo complicato e teatrale e inviava anche la sua proposta³. Fu così che Galiani, in una lunga lettera del 30 ottobre, sempre da Napoli, rispondeva a Madame d'Épinay, rifiutando l'idea che una figura pagana non potesse essere inclusa in un sepolcro cristiano e citava come esempio il monumento di Iacopo Sannazaro, dove svolgono funzione da protagonista, ai lati del sarcofago, proprio due monumentali statue di *Apollo* e *Minerva*, grandi più del naturale (fig. 3)⁴. Certo, per Galiani era facile prendere come esempio, per giu-

stificare le sue teorie, un monumento che si trovava a Napoli, ma il livello dei suoi interlocutori, dei protagonisti di questa vicenda e della discussione chiariscono da subito l'importanza – attraverso i secoli – del sepolcro di Sannazaro, che, grazie pure alla diffusione di disegni e incisioni (anche nelle guide della città), era noto in tutta Europa; d'altronde, la chiesa che lo ospita – Santa Maria del Parto a Mergellina, al tempo un pittoresco sobborgo di pescatori – era una delle tappe obbligate per i viaggiatori che visitavano Napoli e proprio lì a due passi si trovava e si trova ancora quella che era creduta essere la tomba del grande poeta della classicità romana, Virgilio, il nume tutelare di Sannazaro (fig. 4)⁵.

È questa commistione di sacro e profano, su cui puntava anche Galiani, la chiave di lettura per comprendere il monumento e la sua posizione eminente non solo nel panorama della scultura napoletana, italiana ed europea del Cinquecento, ma di tutta la storia della scultura funeraria. Tale unione permea infatti la produzione poetica matura di Sannazaro⁶ ed è sufficiente leggere i primi versi del poema sacro in latino intitolato *De partu Virginis* (1526) – una straordinaria sperimentazione di epica cristiana che l'autore stesso considerava il suo capolavoro, benché per lungo tempo meno noto dell'*Arcadia* (1504)⁷, e che l'aveva occupato per circa vent'anni – per prendere confidenza con il personaggio e la sua visione: “E non meno, o Muse, decoro dei poeti, io qui anelerei alle vostre fonti, alle vostre rupi dagli alti boschi; giacché dal cielo traete l'origine e vi compiaccete della verginità e della reverenza per la santa fama: voi dunque, che vi muova la cura del cielo o l'onore di questa Vergine, mostratemi la via per la quale possa superare le nubi, e schiudete insieme a me le porte dell'immenso cielo”⁸. Non meno immaginifico è il momento in cui la personificazione del fiume Giordano osserva l'urna istoriata con la scena del Battesimo di Cristo (III, vv. 281-330) o i versi in cui Proteo riporta le profezie sui futuri miracoli del Redentore (III, vv. 331-504). È qui che viene raccontato l'episodio di Cristo che cammina sulle acque e queste le reazioni del mondo pagano: “Certo a Lui nuoteranno graziosamente incontro

a pagina 2

1. Silvio Cosini
Arcadia
particolare
Napoli, chiesa di Santa Maria
del Parto a Mergellina

a pagina 6

2. Giovan Angelo Montorsoli
Iacopo Sannazaro
particolare
Napoli, chiesa di Santa Maria
del Parto a Mergellina

a pagina 8

3. La cappella sepolcrale
di Iacopo Sannazaro
Napoli, chiesa di Santa Maria
del Parto a Mergellina

le Nereidi; si spianeranno ovunque le acque dei mari, allora Nettuno evocato dal più profondo abisso riconoscerà il Signore e, depresso il tridente, accorrerà fuori con Forco e Glauco e il corteggio semiferino, e ai sacri piedi darà trepido baci”⁹. Proprio tale sincretismo cristiano-classico, la sperimentazione quasi profetica e l’abilità nell’ideazione di irripetibili immagini – in cui personaggi virgiliani prendono parte alla sacra rappresentazione – hanno sempre colpito chi si è confrontato con l’umanesimo unico di Iacopo Sannazaro, ed è un elemento da tenere in costante considerazione per potersi addentrare nell’intricata analisi del sepolcro: si tratta infatti di un’opera che, pur collocata dietro all’altare maggiore – cioè l’area più sacra della chiesa, luogo deputato alle sepolture reali a Napoli sin dal Trecento¹⁰ –, è contraddistinta da un “pieno paganesimo”¹¹, un sepolcro dove questioni architettoniche, iconografiche, letterarie e stilistiche convivono in

un’unità assoluta. Non a caso, già Benedetto Di Falco, il primo, nel 1548, a menzionare in un testo a stampa il sepolcro, ci teneva a osservare come Sannazaro, nell’edificare “la chiesa del nome del Parto del divino nascimento di Cristo”, dimostrò non solo di “haver date le chiavi de’ suoi pensieri alle Muse, ma anchora alla gloriosa Madonna, la quale lodata in versi latini fosse medesimamente immortale per li durabili marmi, ché non sarebbe stata cosa conveniente essere amico alle Muse, e poi rubello della pietà christiana”¹²; perché utilizzando proprio le parole di Sannazaro di fronte alle accuse che gli venivano mosse per quella fusione di fede cristiana e sogni¹³: “Et già dal principio lo accennai nela invocatione dele muse, ch’io non volea andare così nudo come ad molti è piaciuto di fare [...] Basta che la vergine non è chiamata nymphæ, né Christo figlio di Giove o Apollo come il chiama il Petrarca [...] Questo ben credo io che saria errore”¹⁴.

¹ Sulla vicenda cfr. Frank, Mathies, Poulet 2002^a; Frank, Mathies, Poulet 2002^b.

² Galiani, Epinau 1772-1773, ed. 1994, pp. 106-108 doc. CCXLV, in particolare p. 106; Frank, Mathies, Poulet 2002^b, p. 477.

³ Galiani, Epinau 1772-1773, ed. 1994, pp. 120-123 doc. CCXLIX; Frank, Mathies, Poulet 2002^b, p. 477.

⁴ Galiani, Epinau 1772-1773, ed. 1994, pp. 130-134 doc. CCLIII, in particolare p. 131: “Nous avons ici derrière un maître-autel le fameux tombeau de Sannazar où il y a Apollon et Minerve”; Frank, Mathies, Poulet 2002^b, p. 477.

⁵ Si veda *infra*, cap. 1 nota 6.

⁶ Sulla reinterpretazione di Sannazaro in chiave cristiana di divinità pagane, anche in relazione alle arti figurative, cfr. Croce 1892, p. 69; Weinberger 1967, I, p. 345; Burns 2000, pp. 40, 43; Collareta 2000, pp. 115-116, 120; Michalsky 2003, pp. 242-243; Nazzaro 2008.

⁷ Dopo il ritorno in Italia dalla Francia all’inizio

del 1505 (dove era stato a fianco dell’esule Federico d’Aragona sin dal 1501, che lì morì nel novembre 1504), Sannazaro non amerà più infatti essere ricordato per le sue opere in volgare, come già rammentava il suo primo biografo (Crispo 1593, p. 51). Quale capolavoro di Sannazaro il *De partu Virginis* è stato riconosciuto solo in età contemporanea, anche se ciò era già chiaro allo stesso Crispo (1593, pp. 27-29); cfr. Nicolini 1925, p. 18; Pèrcopo 1931, pp. 70, 84; Altamura 1951, pp. X, 101-102, 104-105; Dionisotti 1963, p. 193; Prandi 2018, pp. 7-11.

⁸ Sannazaro 1526, ed. 2018, pp. 50, 51 (I, vv. 8-14): “Nec minus, o Musæ, vatum decus, hic ego vestros | optarim fonteis, vestras nemora ardua rupes, | quandoquidem genus e coelo deducitis et vos | virginitas sanctæque iuvat reverentia famæ: | vos igitur, seu cura poli seu Virginis huius | tangit honos, monstrate viam, qua nubila vincam, | et mecum immensi portas recludite coeli”.

⁹ Ivi, pp. 140, 141 (III, vv. 472-477): “scilicet olli | adnabunt blandæ Nereides; humida passim |

sternent se freta, tum fundo Neptunus ab imo | excitus, agnoscat dominum positoque tridente | cum Phorco Glaucoque et semifero comitatu | prosiliet trepidusque sacris dabit oscula plantis”.

¹⁰ Si pensi alla basilica di Santa Chiara o alla chiesa di San Giovanni a Carbonara; cfr. Laschke 1993, p. 50.

¹¹ Croce 1892, p. 69. Sul sincretismo del sepolcro di Sannazaro cfr. anche Weinberger 1967, I, p. 345; Joannides 1991, pp. 259-260; Poeschke 1992, ed. 1996, pp. 57-58, 190.

¹² Di Falco 1549, cc. BVIr-v; sulla datazione al 1548 della prima edizione della guida di Di Falco e la sua storia editoriale cfr. Toscano 1992; sulla descrizione fatta dall’autore cfr. Adesso 2005, pp. 176-177.

¹³ Altamura 1951, pp. 121-122.

¹⁴ Lettera ad Antonio Seripando, 13 aprile 1521, citata in Altamura 1951, pp. 103-104; cfr. Nunziante 1887, pp. 164-171 doc. XXXVII.

4. Paolo degli Agostini
Iacopo Sannazaro
circa 1511-1515
New Orleans, Museum
of Art, The Samuel H. Kress
Collection, inv. 61.76 [K. 1268]

