Giuseppina Spina (Napoli 1974) si è laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università Suor Orsola Benincasa (1997), per poi perfezionarsi nel Corso di Formazione Superiore in Storia dell'arte dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (1998) e nella Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale (2001-05). Ha ottenuto il dottorato di ricerca in Storia dell'arte e delle idee nell'Europa mediterranea coordinato da P.L. de Castris, presso la stessa Università di Suor Orsola nel 2011, dove ha insegnato Fondamenti e didattica dell'immagine nei corsi speciali della Facoltà di Scienze della Formazione (2006-07), è stata collaboratrice alla cattedra di Storia dell'arte contemporanea (1998-2007) ed è attualmente cultore della materia presso la cattedra di Storia del Mediterraneo nella facoltà di Lettere. Contrattista della Raccolta d'arte Pagliara di Napoli (1998-2012), ha firmato quindici pubblicazioni con speciale attenzione al Mediterraneo, tra cui il capitolo dedicato alla pittura italiana del Novecento, nel fondamentale volume *Arte e Cultura del Mediterraneo nel XX secolo*, Unesco, 2004, promosso dal presidente della Fondazione Roma, l'ambasciatore Emmanuele F.M. Emanuele. Dal 2003 è titolare dell'insegnamento di Storia dell'arte presso lo stesso Istituto Suor Orsola Benincasa.

SPROZZILLO + FSOPRANI

MEDITERRANEO

I
"Viva Italia forte ed una"
Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento

II
Pompei/Messene
Il 'doriforo' e il suo contesto

III
Siti Reali in Europa
Una storia del territorio tra Madrid e Napoli

IV
Errico Cuozzo Mediterraneo medievale
La falconeria, Ruggero II, il regno normanno di Sicilia

V
Lorenzo Giusso Quaderno spagnolo
1931 – 1953

VI
Giuseppe Perta Mediterraneo della mobilità
Il viaggio a Gerusalemme tra Tarda Antichità e Prima Crociata

VII
Giuseppina Spina Mediterraneo delle donne
La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO
PRESIDENZA
Lucio d'Alessandro
Emmanuele F.M. Emanuele
Enricomaria Corbi
Benedetta Craveri
Piero Craveri
Guglielmo de' Giovanni-Centelles
Mariavaleria del Tufo
Emma Giammattei
Marino Niola
Vincenzo Omaggio

In collaborazione con

FONDAZIONE TERZO PILASTRO
ITALIA E MEDITERRANEO

MEDITERRANEO DELLE DONNE *La Principessa di Strongoli*

VII

MEDITERRANEO MITI STORIE ARMONIE

Giuseppina Spina

MEDITERRANEO DELLE DONNE

La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'arte

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA

Le conclusioni di Spina sono importanti per la storia dell'Università Suor Orsola Benincasa e, più in generale, per quella della scuola e delle discipline storico-artistiche. Emerge un dato di fondo: l'insegnamento universitario della Storia dell'arte in Italia decolla al Magistero di Suor Orsola Benincasa, in anticipo sull'Università di Roma, nel nome di Adolfo Venturi, con due cicli d'insegnamento tracciati nelle carte pubblicate in appendice: 1896-1901 e ~1926-1932, accompagnati dall'elaborazione della monumentale *Storia dell'arte italiana*, in ventidue volumi (1901-1936) che nascono ad accompagnare i corsi.
C'è di più. A patrocinare la lunga e faticosa gestazione della cattedra romana di Storia dell'arte per Adolfo Venturi, fu la principessa di Strongoli giocando, da dama di Corte della Regina Margherita, il ruolo strategico del Quirinale umbertino nel *National Building* italiano.
L'insegnamento universitario della Storia dell'arte, che al Suor Orsola decolla nel 1896 con l'avvio dei corsi di Magistero, pone Napoli e l'Italia all'avanguardia d'Europa, in linea con la Scuola del Louvre.

VINCENZO GEMITO
Ritratto di Adelaide Pignatelli principessa di Strongoli
1918

MEDITERRANEO MITI STORIE ARMONIE
7

I volumi sono editi
in collaborazione con la

FONDAZIONE TERZO PILASTRO
ITALIA E MEDITERRANEO

Giuseppina Spina

Mediterraneo delle donne

La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'arte

prefazione di
Guglielmo de' Giovanni-Centelles

Redazione
Luciana Trama

Progetto grafico
sergioprozzillo.it

Impaginazione
Flavia Soprani

© *Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2015*
Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-96055-17-5

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA

Sommario

7 *Le savoir sur la falaise*
Guglielmo de' Giovanni-Centelles

31 Introduzione

35 I.
La Principessa di Strongoli tra la corte di Margherita di Savoia e la fondazione del Magistero di Suor Orsola Benincasa

1. Adelaide di Strongoli: un capitolo del *National Building* italiano 37
2. L'esperienza al Suor Orsola 40
3. Arte e scuola tra il Palazzo Reale di Napoli e il Quirinale. Croce, Gentile e la Principessa 47
4. Cultura e insegnamento artistico tra Italia, Napoli e Suor Orsola 63

75 II.
L'insegnamento della Storia dell'arte al Suor Orsola nella fondazione della disciplina

1. Il primo insegnamento di Adolfo Venturi al Suor Orsola (1896-1901) 77
2. Un frutto del ritorno in cattedra: la *Storia dell'arte italiana* (1926-1932) 91
3. La tutela del patrimonio storico-artistico, Corrado Ricci e la Principessa di Strongoli 97

103 III.
Arti applicate tra il Suor Orsola Benincasa e il Museo artistico industriale

1. La Scuola di lavoro manuale tra i protagonisti del "*Kunst und Industrie*" napoletano 105
2. Committenza, realizzazioni e didattica. Francesco e Vincenzo Jerace 120
3. Scelte mediterranee al femminile 122
4. Il movimento napoletano per le arti applicate nei rapporti con Roma e l'Europa. L'esperimento del Magistero professionale superiore 133
5. Conclusioni: la Principessa e il "canone" storico-artistico italiano 139

147 IV.
Appendice documentaria

1. Indice-inventario della corrispondenza 151
2. Lettere 171
3. Conferenze 189

195 Bibliografia

Le savoir sur la falaise

Prefazione

"*Mediterraneo delle donne. La Principessa di Strongoli, il Suor Orsola Benincasa e l'inizio dell'insegnamento della Storia dell'Arte*": il nuovo libro di Giuseppina Spina, posto significativamente a chiusura del primo ciclo della collana di studi mediterranei realizzata dall'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli e dalla Fondazione Terzo Pilastro Italia e Mediterraneo, delinea l'avvio dello studio universitario della Storia dell'arte nel quadro della nascita a Napoli del primo ateneo italiano a guida femminile e quindi nell'ottica del riscatto della condizione della donna nel Mezzogiorno mediante la più alta qualificazione accademica. Giuseppina Spina è figlia tipica del secolare Istituto Suor Orsola Benincasa da cui fiorisce l'attuale università. Napoletana a tutto tondo, vi compie l'intero *cursus studiorum*, dalla laurea in Conservazione dei Beni Culturali al dottorato di ricerca in Storia dell'arte e delle idee del Mediterraneo, accompagnando ruoli di collaborazione universitaria ed incisive pubblicazioni scientifiche all'insegnamento di Storia dell'arte nell'Istituto: valente collaboratrice anche alla Cattedra di Storia del Mediterraneo che fin dalla sua fondazione, nel 1998-1999, ha dato speciale attenzione alle rotte culturali e quindi artistiche del Mediterraneo secondo la lezione di Ferdinando Bologna e di Pierluigi Leone de Castris. Non a caso l'ambasciatore Emmanuele F.M. Emanuele volle

affidarle il capitolo sulla pittura italiana del fondamentale volume *Arte e cultura del Mediterraneo nel XX secolo*, edito nel 2004 dalla Fondazione Roma con il Conseil Méditerranéen de la Culture dell'Unesco.

La vocazione scientifica di Giuseppina Spina è uno dei frutti dell'impegno educativo di donna Silvia Croce, indimenticata presidente del Suor Orsola, che la volle giovane amica nell'ottica della grande lezione paterna: il riscatto del Mezzogiorno attraverso la donna, l'obiettivo assegnato da Benedetto Croce al Magistero di Suor Orsola Benincasa. Un riscatto che donna Silvia coniugava agli esempi femminili napoletani additati dal Filosofo: da Eleonora de Fonseca Pimentel, a Matilde Serao. La stessa fondatrice dell'Istituto universitario – la Principessa di Strongoli, donna Adelaide Pignatelli del Balzo, che l'aveva preceduta – era sempre presente come modello, ricco di un'ansia risorgimentale mai quieta, che nel dialogo tra donna Silvia e la giovane Spina sapeva dell'aristocratica Repubblica Napoletana del 1799, degl'ideali unitari del 1860 e di nuova civiltà tecnologica.

Proseguendo quel dialogo, in memoria di donna Silvia, Giuseppina Spina propone una rilettura delle pagine iniziali dell'Istituto universitario di Suor Orsola, attraverso i carteggi conservati negli archivi interni. Una rilettura frutto di anni di ricerca, che approda ad alcuni risultati di rilievo. Le conclusioni di Spina sono importanti per la storia dell'Università Suor Orsola Benincasa e, più in generale, per quella della scuola e delle discipline storico-artistiche. Emerge un dato di fondo: l'insegnamento universitario della Storia dell'arte in Italia decolla al Magistero di Suor Orsola Benincasa, in anticipo sull'Università di Roma, nel nome di Adolfo Venturi, con due cicli d'insegnamento tracciati nelle carte pubblicate in appendice: 1896-1901 e ~1926-1932, accompagnati dall'elaborazione della monumentale *Storia dell'arte italiana*, in ventidue volumi (1901-1936) che nascono ad accompagnare i corsi.

C'è di più. A patrocinare la lunga e faticosa gestazione della cattedra romana di Storia dell'arte per Adolfo Venturi, fu la principessa di Strongoli giocando, da dama di Corte della Regina Margherita, il ruolo strategico del Quirinale umbertino nel *National Building* italiano. Mentre agisce in prima persona come governatrice dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, la principessa segue con scrupolosa costante attenzione ciascuna delle tappe dell'istituzione dell'insegnamento all'Università di Roma, per cui mobilita esponenti di spicco della cultura risorgimentale. La libera docenza di Storia dell'arte viene attribuita a Venturi su relazione di Giosuè Carducci (R. D. 12 gennaio 1890); l'incarico segue su quella di Pasquale Villari (D. M. 31 ottobre 1896); l'istituzione della cattedra, che movimenta Guido Baccelli, arriva nel 1901 con la nomina dello stesso Venturi a professore straordinario nell'Università di Roma. La firma determinante è di Enrico Panzacchi, sottosegretario alla pubblica istruzione di Saracco e significativamente ordinario di Estetica a Bologna. Panzacchi, l'anno prima, con la circolare 86 del 20 novembre 1900, aveva introdotto sperimentalmente la materia nei licei, così come si faceva nelle scuole magistrali di Suor Orsola dal 1892. Nel libro di Spina vediamo assumere un ruolo decisivo i gabinetti "di corte" di Rudinì e di Pelloux, non meno che quelli guidati da liberali di sinistra come il vecchio Saracco o Zanardelli. Il processo istitutivo della cattedra dura dodici anni, datando dalla proposta Gnoli-Venturi al Congresso delle Deputazioni di Storia Patria di Firenze (1889) svoltosi, sotto la presidenza del paleografo Cesare Paoli, con il concorso della *Kunstwissenschaft* mittel-europea rappresentata da Franz Wickoff. Vi partecipano tanto un antico ministro come Villari che un giovane Benedetto Croce, riuniti su una proposta fortemente innovativa rispetto agli analoghi insegnamenti delle accademie di belle arti, finalizzata quella alla ricerca scientifica, indirizzati questi alla formazione di artisti.

L'insegnamento universitario della Storia dell'arte, che al Suor Orsola decolla nel 1896 con l'avvio dei corsi di Magistero, pone Napoli e l'Italia all'avanguardia d'Europa, in linea con la Scuola del Louvre, dove l'archeologo Salomon Reinach inaugura un analogo corso, per la prima volta in un istituto francese di rango universitario, nel 1902-1903. Va segnalato che le sue lezioni di Storia dell'arte vengono edite in Italia (S. Reinach, *Apollo. Storia generale delle arti plastiche*, Bergamo 1909) per intervento di Corrado Ricci, il direttore generale delle antichità e belle arti che, con Venturi, aprì l'Istituto di Suor Orsola alle problematiche conservazioniste. La lezione storico-artistica di Venturi, pur così "italiana", è subito indirizzata all'Europa: de Witt, Hind, Cassirer, Kristeller. Studi e dialogo sono condotti in relazione con atenei e musei continentali di primo piano: Berlino (Wilhelm Bode), Bonn (Karl Justi), Breslavia (August Schmarsow), Friburgo (Franz Kraus), Graz (Josef Strzygowsky), Innsbruck (Hans Semper), Parigi (Eugene Muntz, George Lafanestre). L'indirizzo internazionale, caratteristico del Risorgimento, era stato avviato dai maestri della generazione precedente: Giovanni Morelli, il Cavalcaselle. Gli storici dell'arte del Novecento manterranno le porte aperte, a partire dagli allievi di Venturi: primo Pietro Toesca, poi Roberto Longhi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan.

Spina inquadra il sorgere della disciplina storico-artistica, ed è un altro dei meriti del libro, nelle problematiche del neo-idealismo italiano, i cui capiscuola, Croce e Gentile, furono entrambi presenti al Suor Orsola, per invito della principessa di Strongoli: il primo ispettore, consigliere di amministrazione e persino presidente, l'altro professore negli anni napoletani d'inizio Novecento. L'Istituto Suor Orsola Benincasa partecipa al processo di superamento della posizione erudita e psicologica sul fenomeno artistico avviata dallo scultore Adolfo Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893) e dal Riegl (*Spätrömische Kunstindustrie*, 1893), con speciale attenzione al Rinascimento (il Wölfflin del *Die Klassische Kunst*), inserendosi nei postulati di Estetica e nei momenti ideali della critica appunto con Benedetto Croce (*Estetica*, 1900; *La critica e la storia delle arti figurative*, 1934) e con Giovanni Gentile (*Filosofia dell'arte*, 1931). Sullo sfondo Spina profila sotto lo sguardo della principessa di Strongoli il panestetismo antistituzionale di Lukács, mostra E. Bloch, la Scuola di Francoforte con Adorno e W. Benjamin. Non aveva torto A. Leone de Castris quando, alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, indicava nella sostanziale rimozione dell'Estetica dalla cultura del secondo Novecento una grave ferita alla "più remota e resistente e socialmente espansiva tra le forme teoriche di autocoscienza degl'intellettuali".

Metodologia scientifica, rapporto industria e società, Scuola di Vienna: la Storia dell'arte, in quei suoi anni fondativi, fa da battistrada all'Istituto universitario Suor Orsola Benincasa.

Rudolf von Eitelberg (1819-1885), Franz Wichoff, Alois Riegl, Max Dvorak, Hans Tietze, Julius von Schlosser, gli studiosi che tennero in successione dal 1852 la cattedra imperiale di Storia dell'arte a Vienna, sono tutti impegnati nell'*Osterreichisches Museum fur Kunst und Industrie*, il museo di arti applicate fondato nel 1864 appunto dall'Eitelberg. L'approccio allo studio del fenomeno artistico vi passa dall'attenzione alla pura visibilità (Fiedler, von Hildebrand, von Marées) a vera disciplina scientifica con Moritz Thausing (1835-1884) cui viene affidata nel 1873, sempre a Vienna, la seconda cattedra imperiale. La prima lezione, sulla *Posizione della Storia dell'arte quale scienza*, si ancora al metodo dell'italiano Giovanni Morelli, quel metodo tutto attribuzionista se non positivista, che Venturi supererà a partire dal Suor Orsola con uno sguardo davvero storico. La lezione dell'Eitelberg fa sì che l'insegnamento artistico, in quel tempo, non si risolva in torre d'avorio della pura ricerca, ma si confronti direttamente con la realtà sociale. La ri-

voluzione industriale impone un confronto tra la produzione seriale e le mani che sanno delle arti decorative. Se a Londra con l'*Arts and Craft*, a Vienna con il *Kunst und Industrie* e a Parigi con l'*art nouveau* è l'industria a confrontarsi con l'arte in nome delle aspirazioni alla qualità del mercato, a Napoli sono gli artisti, primi Domenico Morelli e Filippo Palizzi, a confrontarsi con le esigenze seriali dell'industrializzazione. Iniziative come la Scuola di lavoro manuale e i corsi professionali di Magistero inaugurati all'Istituto Suor Orsola, in parallelo al Museo artistico industriale del principe di Satriano, Gaetano Filangieri *jr.*, collocano la principessa di Strongoli – documenta Spina – nel gruppo di testa del movimento italiano per la rivalutazione delle arti applicate, all'epoca ancora definite "minori". Campo di cimento dell'Illuminismo, con Diderot, d'Alembert, l'*Encyclopédie* – il *Conservatoire des Arts et Métiers* di Parigi risale al 1794 –, la principessa di Strongoli vi vede un'altra frontiera di quella sua battaglia dal sapore risorgimentale per il riscatto della donna, che la pone accanto alla Serao e, della generazione precedente, ad Adelaide Ristori e a Teresa Filangieri. Sulle cattedre di Suor Orsola vuole artisti del calibro di Francesco e Vincenzo Jerace, maestri come Gemito e Scoppetta ne frequentano volentieri il claustro.

Tanto maggiore risulta l'impatto sul Mezzogiorno dell'Istituto universitario di Magistero fondato dalla principessa di Strongoli quanto più ci si rende conto dell'isolamento di Napoli durante il fascismo. Spina documenta l'Istituto accanto a Benedetto Croce negli anni difficili seguiti alla *Protesta contro il manifesto degli intellettuali fascisti* varata dal filosofo nel 1925. Il modello humboldtiano di università fondato come voleva Fichte su un'integrazione profonda di ricerca e di didattica nel nome del progresso della Nazione e della *Bildung* delle *élites*, presidia nel Suor Orsola – avverte Spina – una libertà che lo stesso Gentile viene a celebrare. Spirito mediterraneo di libertà da cui trae anche la cooperazione tra l'Università Suor Orsola Benincasa e la Fondazione Terzo Pilastro Italia e Mediterraneo nel cui solco s'inquadra la monografia. Il presidente della Fondazione, il prof. avv. Emmanuele F.M. Emanuele, ha tra l'altro consentito il restauro, su disegno dell'architetto Sergio Prozzillo, dello Studio della Principessa sul claustro, di cui, in certo qual modo, il libro di Spina, ripercorrendone gli operosi decenni, diventa illustrazione.

Questo saggio sulle scaturigini di un grande istituto universitario femminile del Mezzogiorno apre le porte al discorso sulla realtà universitaria italiana. Non possiamo nasconderci che l'università di oggi non è più quella di ieri. La convinzione generale, elementare nella sua semplicità, raccoglie lo scricchiolio sinistro di uno dei pilastri della civiltà occidentale. L'accresciuto numero degli studenti e la frammentazione delle discipline terremotano il suo carattere costitutivo di sintesi tra invenzione e tradizione del sapere, tra ricerca scientifica e insegnamento superiore. Il danno è irreversibile se non si rimuovono le cause profonde della crisi, dalla scelta politica di parcheggiarvi una gioventù respinta dai processi della globalizzazione, all'indebolirsi dell'unità del sapere davanti all'esclusività delle scienze esatte. L'operativizzazione della ricerca e l'iperspecializzazione della didattica risultano, più che risposte al crollo della qualità sotto l'assalto del numero, un ulteriore fattore di allontanamento dal modello originario.

L'esplosione degli atenei è sotto gli occhi di tutti. La maggiore università del Continente, la *Sapienza* di Roma fondata da Bonifacio VIII nel Giubileo del 1300, conta quest'anno centoventimila studenti, dopo avere raggiunto il quarto di milione alla fine del millennio, tetto ridimensionato dalla recente gemmazione di altre due università statali nella medesima città, ad integrare un'offerta globale superiore alla ventina, tra pontificie e private, nella sola capitale d'Italia. L'esplosione dei numeri, generata in tutto il continente da una falsa ricezione del

concetto di democraticizzazione, crea un cortocircuito tra l'aspetto fondazionale del sapere e la formazione delle nuove leve. L'esperienza degli ultimi decenni comprova come il meccanismo bipolare di creazione/comunicazione della scienza stenti a mantenersi persino nei cicli universitari avanzati e negl'istituti specialistici. Il legame tra ricerca ed insegnamento si va affievolendo, anche se il tambureggiare pseudo-riformista su organizzazione interna delle università, democraticizzazione delle strutture e partecipazione attiva degli studenti rende difficile percepirlo. La dinamica del provvisorio dell'università di massa ha messo in crisi metodi d'insegnamento, nesso tra cultura generale e cultura superiore, apertura alla realtà. La pretesa a legami più stretti con la società si rovescia in un'autoreferenziale inattualità.

Il rapporto tra orientamenti universitari e indirizzi sociali non è un fatto nuovo. Il primato delle facoltà di teologia, diritto e medicina nelle università medioevali rispondeva a società dove la questione escatologica, la domanda di giustizia e le preoccupazioni sanitarie campeggiavano urgenti. Di contro, l'università di massa non risponde né alle domande di senso, né a quelle di tecnica di una società civile sempre più "liquida" e meno reattiva. Dietro il vecchio nome che continua, si delinea un vuoto. L'università di massa si lusinga di conservare le caratteristiche originarie, ma stenta a rispondere adeguatamente alle esigenze di formazione tecnica proprio mentre sempre più si sottrae, in termini di risorse e di prospettive, alla ricerca delle scienze umane. Il filosofo, lo storico, il letterato, il medico si vedono isolati rispetto alle scienze esatte, mentre lo scienziato, che il metodo sperimentale esclude dalla visione unitaria del sapere, rischia di soffocare. Che ne è dunque della funzione dell'università come leva culturale della società?

L'università si confronta con due concezioni contraddittorie. Pietro Prini ha detto di *scisma sommerso* tra *contemplazione* e *primato dell'azione efficace*.

Da una parte si staglia la necessità della *contemplazione*, della riflessione del maestro intorno al quale l'esperienza anglosassone stende a baluardo i *claustra* materiali e formali delle sue antiche università, da Oxford a Cambridge. Oggetto della riflessione del maestro è l'immaginazione formale, l'immaginazione pura schematizzante che genera il pensiero formale della scienza. È questa riflessione, che al fondo si risolve in un atto d'immaginazione pura, a venire proposta a verifica, per prima, nelle aule innescando il meccanismo universitario. Poiché l'ateneo, con i recinti accademici che proteggono e insieme dilatano la città universitaria, ha la funzione propria di procurare all'immaginazione creativa del sapere il suo luogo formale, c'è da chiedersi se la sua crisi non coinvolga il destino del pensiero speculativo in Occidente. La vocazione scientifica dell'università generalizza la tensione ad un formalismo metodologico il cui vero valore è la ricerca, ma che, sempre più spesso, vede scontrarsi la tradizionale prospettiva unitaria, che gerarchicamente fa capo alla filosofia, con le esigenze di un pensiero sperimentale parcellizzato.

La necessaria contemplazione cozza con il moderno *primato dell'azione efficace*, che tende all'esclusivismo del metodo, alla priorità dell'operativo, rimodulando l'università sugli impulsi di politiche cangianti dirette ad incentrarla sulla produzione economica. Il tradizionale primato umanistico, la *contemplazione*, cede davanti alla concezione puramente strumentale dell'agire. Siamo di fronte a un problema di axiologia della cultura. Si dice: questo vogliono i giovani.

L'insegnamento universitario ha sempre trovato la sua specificità nella ricerca, fondamentale o specialistica, proiettata alla verifica della docenza, su cui s'intessono i legami tra ricerca e società. Da qui la necessità di una riflessione pedagogica sui metodi d'insegnamento, alla luce di una psicologia dell'età universitaria che sostanzialmente manca. Educazione permanente, cultura ge-

nerale, le iniziative universitarie in rapporto alla società globale si moltiplicano nel tentativo di sostituire le funzioni tradizionali. L'esperienza originaria, e di totalità, tra professori e studenti riesce con difficoltà a sopravvivere nell'università di massa, deputata più o meno esclusivamente alla "produzione" urgente di qualifiche sociali, ancor prima che professionali, per soggetti così abilitati a ricoprire posti.

Si vuole che l'università tradizionale fosse elitaria, perseguisse la formazione delle élites. Ma il termine élite può designare una collettività? Henry Gouhier, dell'*Institut*, avvertiva che la qualificazione élite riguarda il valore intimo della persona. Solo i soggetti possono essere d'élite, non una corporazione e tanto meno gli universitari che – come i medici, i banchieri, gli artisti, i giornalisti, gli apprendisti di arti e mestieri – non costituiscono un'élite, perchè ospitano nelle loro fila uomini mediani oltre che d'élite. Anche nella società senza classi del globalismo – quella società liquida descritta da Baumann che annega nei liquami dei mass media commerciali il concetto stesso di élite – persistono le gerarchie professionali cui guarda l'università tradizionale. Il medico medio continua a prescrivere medicine che l'infermiere d'élite deve somministrare. L'insegnamento universitario tradizionale perseguiva una media, magari elevata. Da quando, però, il termine élite è passato a designare una collettività, constatiamo la sostituzione delle gerarchie professionali con una qualificazione sociale. La cosiddetta democraticizzazione dell'università abbandona la linea mediana dell'insegnamento superiore tuffandosi nella demagogia della laurea per tutti, possibilmente *breve*, che in Italia ha preso il posto della garanzia realmente democratica dell'accesso ai gradi più alti degli studi per tutti i giovani capaci e meritevoli, anche se sprovvisti di mezzi.

Del resto l'insegnamento superiore, se non è riservato ai capaci e meritevoli, in che consiste? Nuovi cicli

di studi, suddivisioni e risuddivisioni amministrative, spostamento della titolarità della cattedra al gruppo dipartimentale e riforme delle riforme non possono sostituire un maestro che studi davanti ad allievi desiderosi e capaci di apprendere. Il metodo dell'università è l'unione intima tra la creazione del sapere e la sua trasmissione, che richiede il rapporto personale e diretto del maestro con i futuri maestri. Questo è il *carisma* storico delle università, il segno dell'insegnamento superiore, che non può sussistere nel moderno *esamificio* dell'università di massa e diventa mero teatro nell'insegnamento a distanza, nelle cosiddette università telematiche dove il rapporto docente-discente è definitivamente dissolto.

La *secondarisation de l'Université* è una conseguenza dell'università di massa, dove si mantengono a stento le stesse apparenze di un insegnamento superiore impartito, nei fatti, solo per eccezione. Più che di compromesso si deve troppo spesso parlare di sostituzione: l'etichetta nobile cela un vino prodotto industrialmente. L'università, se è tale, è un luogo dove il sapere è trasmesso, dove ci sono uomini e donne che sanno e che s'incaricano d'insegnare a giovani determinati ad apprendere, dove un ricercatore cerca di trovare, dove la trasmissione del sapere coincide con la sua creazione

Pure la *secondarisation* dell'università occidentale sembra un fatto acquisito, le isole di resistenza cadono con l'età che allontana inesorabilmente i vecchi maestri. Più un'università diventa di massa, più cessa di essere insegnamento superiore. Dovremo sperare solo nel genio? Picasso diceva: «*Je ne cherche pas: moi je trouve*». Tuttavia il genio comincia dal *mestiere*, in una bottega accanto a un maestro, e la sua opera consiste in un apprendistato continuo. L'insegnamento superiore è indispensabile.

Ricerca e tradizione del sapere – umanistico e scientifico, speculativo e applicato – sono due atti simultanei. La ricerca, al fondo creazione spirituale, motiva l'università e si assicura verifica e continuità nell'insegna-

mento superiore. L'alta cultura prosegue – ha ragione Paul Poupard – nelle gloriose accademie, nelle scuole di alti studi, in alcuni centri dei consigli nazionali delle ricerche. Ma rischia di scomparire dall'università di massa.

Cemento decisivo per la costruzione della società, l'espansione dell'istruzione si è saldata con la matematicizzazione del reale propagata dalle scienze applicate, talora con conseguenze paradossali. Jacques de Bourbon Busset ha denunciato l'"intimidazione delle scienze esatte" su filosofi, storici, medici, artisti, scrittori fino al contrasto autoritativo della formula umanistica che presiede all'armonica unità del sapere. Anche se poi la logica combinatoria va promuovendo una riflessione all'interno del formalismo critico, sempre più visto come sperimentazione del pensiero, il che comporta la progressiva relativizzazione del puro algoritmo. La riflessione interna, nel seno stesso del pensiero formale, prelude a un ritorno in sé.

L'università occidentale affonda le sue radici nell'eredità ellenistico-romana, la cui riscoperta fece da motore alle corporazioni medioevali di maestri e studenti via via inveratesi nello *Studium Papiae*, quindi nell'*Alma Mater Bononiensis* di cui abbiamo celebrato nel 1988 il nono centenario, nella *Schola Salernitana* di medicina e, più tardi, nella Sorbona di Parigi. Rampollano da loro, ridondando nella cascata dell'acqua rorida del sapere, le maggiori università degli stati nazionali. Il processo fondativo trasse forza dall'urgenza di giustizia alla base della riscoperta del diritto romano giustinianeo che i *prudentes* muovevano ad accompagnare il riaffacciarsi dell'Europa nel mare Interno. Dio, ragione, diritto – ricorda Paolo Prodi – trovano nell'università la leva per assurgere a principi guida dell'Europa, improntata alla concezione cristiana dell'uomo e dell'universo. Newman, nella fondamentale *The Idea of a University* (1931), teorizzò la *superioritas* dell'università che pone conoscenza e ricerca in rapporto dialettico con il potere politico. La comunità accademica si fa comunità specifica della società caratterizzandosi nella missione dell'insegnamento superiore, dell'educazione alla ricerca critica, dell'impegno sociale. Le tre strade maestre della storia universitaria sono ben marcate: l'ateneo come corporazione, corpo e collegio di docenti e studenti; come sede del potere critico; come luogo dell'autonomia il cui crescente venir meno, nonostante la retorica politica, costituisce un fattore di crisi della coscienza occidentale.

Gli studi di storia dell'università (Oxford, Cambridge, i quattro volumi di W. Rüegg sulla sua dimensione europea, i sei relativi a quelle italiane di G.P. Brizzi e J. Verger) sottolineano le motivazioni storiche del sostegno pubblico, riconducendole in buona sostanza all'avvertimento della *Politica* di Aristotele: l'avvenire dello stato poggia prima di tutto sul sapere, sulla saggezza e sulla virtù dei cittadini. È quanto ripete Innocenzo IV nel 1253 finalizzando il riconoscimento costitutivo dell'università all'accertamento della volontà comune dell'insegnamento come servizio. La conoscenza intesa come bene supremo, la *scientia* proposta a dono prezioso dei maestri muovono l'Occidente al rispetto dell'università via via definita: *donum dei*, *summum bonum*, *velut splendor firmamenti*, *magnanimitas*. L'eredità culturale nell'istituzione universitaria si fa memoria fondatrice.

L'università di massa rinuncia, in forza del numero, alla ricchezza dell'insegnamento superiore inteso come ricerca e tradizione del sapere con l'esito, paradossale, di un ritardo crescente di fronte alle nuove forme della produzione, alle sfide della contemporaneità. La rinuncia di fatto alla vera autonomia materiata nell'alta cultura accompagna la mancanza di scelte strategiche, mentre si moltiplicano i concorrenti nel campo dell'insegnamento, della ricerca, della documentazione, dell'informazione. Ricerca, addestramento ed eccellenza tendono ad allontanarsi sempre più dal sistema universitario, sulla scorta degl'istituti Max Planck dove la ricerca vive al di fuori dell'università. A prendere le distanze non

sono solo le punte più avanzate della ricerca applicata, cui pure l'università di massa vorrebbe indirizzarsi, ma anche i vertici delle gloriose accademie della storia in cui si rifugia l'alta cultura. La rottura della *Bildung* unitaria di ricerca, insegnamento e formazione antiveduta da Max Weber, era già matura prima dello sconquasso del 1968, come spiega B. Readings (*The University in Ruins*, Harward 1966).

Il venir meno, travolto dai grandi numeri, dell'ateneo come incontro d'elezione tra maestri e studenti è accompagnato dalla sempre maggiore soggezione alle scelte politiche che, mediante la decrescita continua dei finanziamenti e degli stessi stipendi dei docenti, impone a dirigenze accademiche succubi e poco reattive di barattare libertà scientifica contro ingaggi esterni, scienza contro arruolamento. Espressione di un consenso estorto al ribasso da corpi elettorali di docenti assunti a colpi di *ope legis*, troppi rettori assistono impotenti, quando non stolidamente compiaciuti, al tentativo di sostituire prodotti di mercato all'elaborazione di nuovo pensiero. Il progetto di un'università trasformata in *trasnational corporation* più interessata al profitto che al pensiero critico rimbalza dai campus statunitensi alle *università commerciali* italiane, madri dei *grand commis* del declino della democrazia partecipativa, accelerando l'abbandono della funzione istituzionale di critica del sapere/potere per cui gli atenei sono nati.

Esplosione numerica eguale decadenza qualitativa: se è possibile parlare di una legge generale nell'università di massa, essa appare questa. Né il numero chiuso degli accessi è riuscito a svolgere in forma trasparente la funzione selettiva dell'esame di maturità d'impostazione napoleonica. Il tramonto della libertà del cattedratico involve nelle più infantili strategie di arroccamento fatte di ereditarietà e familismo. Privilegi, chiusura piramidale degl'interessi, ripiegamento sui concorsi riservati hanno scandito la crisi dell'istituzione universitaria come centro

di potere autonomo. In Italia la *riforma Berlinguer* del 1996, con la sua democraticizzazione senza programmi, ha incrinato la sintesi di didattica e ricerca con perno sulla formazione critica, iscrivendo l'involuzione universitaria a paradigma della crisi della "seconda repubblica". Seibt ha riassunto il processo di demolizione del meccanismo tradizionale in un icastico *Von Humboldt zu Bologna*, alludendo all'abbandono della teorizzazione alta della funzione universitaria che da Wilhelm von Humboldt era passata – con i successivi ordinamenti Casati, Croce e Gentile – a costituire l'impalcatura dell'università italiana dopo l'unificazione nazionale. Il *processo di Bologna* è appunto assemblearismo e laurea "democratica" al posto di un disegno organico dell'incontro tra ricerca ed insegnamento. L'insigne collega Paolo Grossi, maestro di Storia del diritto italiano e ora giudice costituzionale, ha parlato di *Morte dell'università* (1999) come coscienza critica della società.

L'Italia, che aveva improntato di sé il sistema universitario europeo, ha sferrato il colpo più grave contro l'insegnamento superiore decretando il tempo pieno dei docenti, lo scioglimento degl'istituti monocattedra, l'assemblearismo dei dipartimenti, l'abolizione dell'abilitazione all'insegnamento universitario (1970) ridisegnata timidamente, quarant'anni dopo, dalla *riforma Gelmini* (2010), ma senza numeri, né prove didattiche, addirittura sottoposta a scadenza temporale. Il sostanziale fallimento del processo riformistico, approdato alla falsa concorrenza tra università moltiplicate sul territorio, ha sostituito l'improvvisazione della laurea *breve*, triennale, al varo di una necessaria struttura professionalizzante come nel resto d'Europa. L'esempio delle alte scuole tecniche (*Hautes écoles*, *Hochschulen*), in cui consiste il segreto della superiorità europea dell'economia franco-tedesca, avrebbe dovuto trovare un seguito, perchè un'università non deve né può contendere al mercato del lavoro la professionalizzazione degli operatori. Nelle aule vanno

insegnati i fondamenti, le metodologie di analisi e di critica, l'inquadramento generale, la capacità di *reductio ad unum*. In Italia si fa l'inverso: istituti superiori professionalizzanti come quelli navali, linguistici, commerciali o sportivi sono stati pomposamente ribattezzati università senza provvederli delle necessarie qualità. Si è varato persino il "giurista d'impresa" che è una contraddizione in termini.

Il mancato ancoraggio di troppa parte dell'insegnamento universitario di massa al livello superiore infirma la pretesa democraticizzazione rovesciandola nel fallimento della diversificazione dei cicli e dei circuiti. Pure studio e ricerca hanno un peso determinante nei settori di punta della modernizzazione, tanto più se illuminati da una tensione verso la sintesi unitaria del sapere, da una visione antropologica davvero plenaria. Lo sguardo va portato oltre la barriera. La crisi umanistica è quella che segna maggiormente l'università di massa. Il linguaggio duro della produttività moderna – fatto di pragmatismo, redditività e concorrenza – ripudia il discorso umanistico, ponendosi contro la logica del sapere, basata sulla ricerca disinteressata. La priorità alla formazione tecnica e professionale assegnata all'università di massa, senza peraltro garantire mezzi e competenze, ne comprime vieppiù il ruolo culturale riducendola ad un'agenzia di distribuzione di corsi offerti al pubblico a prescindere dal primato della missione creativa del sapere. In buona sostanza l'università di massa si specchia, come provoca Michel Houellebecq nel suo nuovo *pamphlet* sulla crisi culturale europea: "nella situazione piuttosto assurda di un sistema che ha il solo obiettivo della propria riproduzione, anche alla luce di un tasso di fallimento altissimo" (*Sottomissione*, Milano 2015, p. 14).

Anche se la discontinuità educativa si fa amnesia culturale per tutta l'Europa, le ricadute più sensibili impattano sull'Italia. Lo vediamo nel degrado socio-culturale del Mezzogiorno. Scandagli aggiornati sull'università

italiana (Banca d'Italia, Svimez, Res) ci assegnano l'ultimo posto dei ventotto stati dell'Unione Europea per percentuale di giovani (30-34 anni) laureati: il ventiquattro per cento. Il Sud crolla al 18,9 per cento, mentre la Campania è al 16,3: metà della peggiore regione iberica, un terzo rispetto all'Irlanda. Il tasso di passaggio dal diploma superiore all'università è del 52 per cento in Italia, del 49 nel Sud e del 46 in Campania. Quanto alle immatricolazioni nel Mezzogiorno si passa dai 128.000 neoiscritti del 2007-2008 ai 101.000 dello scorso anno, in Campania da 37.000 a 30.000. Al peggiore servizio italiano corrisponde la tassazione universitaria più alta d'Europa: il doppio della Svizzera e dell'Austria, mentre in Germania – dove meglio resiste l'impostazione tradizionale ricerca/insegnamento – l'università è gratuita. Le scelte della politica celano nella retorica della "meritocrazia" e della "riforma" il taglio dei fondi statali, contratti al 62 per cento delle spese, anche qui a penalizzare il Mezzogiorno: fra il 2008 e il 2014 il calo dei finanziamenti del ministero dell'università e della ricerca nel centro sud è stato dell'11 per cento e dell'uno per cento al Nord. Il Politecnico di Torino ha avuto tredici milioni di euro in più, la Federico II di Napoli ne ha persi 52. Se sullo standard europeo "per diversi anni, gli ultimi resti di una socialdemocrazia agonizzante avevano permesso (tramite una borsa di studio, un sistema allargato di sconti e vantaggi sociali, pasti mediocri ma a buon mercato alla mensa universitaria) che i giovani dedicassero per intero le loro giornate allo studio" (Houellebecq, p. 14), le valutazioni "qualitative" nazionali hanno infirmato l'intera struttura universitaria meridionale: 541 posti nelle case dello studente in Campania contro 7.263 in Lombardia, appena la metà delle borse di studio agli aventi diritto rispetto alla totalità ambrosiana, un crollo degli assegni di dottorato tutto nel Mezzogiorno, sicché solo tre laureati meridionali su cento possono ambire ai gradi più alti della qualificazione universitaria contro i cinque su cento del resto del Pa-

ese. L'impegno controcorrente della Fondazione Terzo Pilastro Italia Mediterraneo accanto all'Università Suor Orsola Benincasa, università a sua volta controcorrente perchè fedele ai piccoli numeri e all'alta cultura, è un impegno importante e un'indicazione preziosa del presidente Emanuele, meridionale e grande meridionalista.

L'abbandono della dimensione universitaria tradizionale involge problemi di legittimazione sociale, etica e culturale perché le maggiori poste dell'avvenire sono inerenti alla cultura. Perizia tecnica e riflessione etica non possono condursi separate. È la ricerca interdisciplinare, è il carattere scientifico e filosofico e morale insieme che giustifica la ragion d'essere dell'istituzione universitaria. È la libera promozione del sapere, è la creatività che nasce dallo studio. Epicentro di tutta la ricerca scientifica dell'università è servire l'essere umano e la sua cultura. La vera missione dell'università è fondata sull'umanesimo globale, preservato in quella fortezza morale che è l'alta cultura. La ricerca utile ed applicata deve accompagnarsi al più alto obiettivo educativo culturale e spirituale. Essere *universitas* significa *vertere ad unum*, alla formazione dell'uomo integrale.

Quattro anni prima del 1968 un filosofo laico come Georges Gusdorf, presentendo la crisi, prese a proporre il ritorno allo "spirito universitario" (*L'Université en question*, 1964), dedicando poi i suoi quattordici volumi su *Les sciences humaines et la pensée* occidentale (1966-1988) a denunciare l'impossibile coabitazione tra università di massa e insegnamento superiore. L'architettura strettamente utilitarista degli atenei di massa li rende un nome *altro*, perché non si può avere l'università senza la metodologia dell'alta cultura, senza l'attenzione all'armonica unità del sapere. Partito dallo spiritualismo positivo di Brunschvig, Gusdorf riguardava nell'alta matematica, sulla lezione di Kant, una prima porta.

Ritorno all'unità, capacità di fuoriuscire dal contingente, ripresa del dialogo critico tra professori/studenti

da una parte e società dall'altro: passa attraverso il ritorno all'umanesimo plenario la possibile fuoriuscita dalla crisi dell'università di massa da sciogliere in università dei capaci e meritevoli. L'interazione dei meccanismi umanistici tradizionali (*universitas*, *exodus*, *communitas*) impone di tornare – constata il rettore di Suor Orsola Lucio d'Alessandro – al ruolo fondante del professore universitario, ricercatore e maestro dell'inesplorato, *theuretes* della verità come diceva Platone, *venator* della sapienza come insisteva Tommaso.

Questo libro di Spina mostra come l'Istituto universitario Suor Orsola Benincasa – comunità a misura d'uomo di studenti e professori capaci e desiderosi di essere tali, istituzione alimentata da sagge scelte accademiche comprovate nella storia – si sia rivelato motore potente dell'insegnamento superiore, presidio sostanziale dell'alta cultura nel Mezzogiorno. «*Le savoir sur la falaise*» radunato dalla principessa di Strongoli intorno al claustro di Suor Orsola si fa, nelle pagine del libro di Spina, città sul monte e rocca d'ancoraggio dello spirito libero. Attraversamento delle palizzate, viaggio spirituale totalmente aperto, il sogno realizzato di libertà della principessa di Strongoli, colto da Spina *sub specie artis*, è il progetto di emancipazione femminile che Napoli ha donato all'Italia.

Guglielmo de' Giovanni-Centelles
Accademico Pontificio di Belle Arti e Lettere

Napoli, Pasqua 2015

alla memoria di donna Silvia Croce
che mi volle giovane amica

Il Claustro dell'Istituto negli anni
della Principessa di Strongoli

Introduzione

Potrebbe sembrare un anacronismo la scelta di ripercorrere oggi, tra le tappe del *National Building* italiano, alcuni aspetti della tutela del patrimonio storico-artistico e della nascita dell'insegnamento della Storia dell'arte a Napoli. Tuttavia, di fronte alle minacce di tenuta del sistema scolastico italiano che in tempi recenti ha visto persino la cancellazione dall'insegnamento superiore di discipline come la Storia dell'arte o la Geografia – ora in via di faticoso recupero –, illuminare un personaggio poco conosciuto come la principessa di Strongoli, donna Adelaide Pignatelli del Balzo, permette di aggiungere una nuova tessera mediterranea al dibattito sul metodo e la scientificità delle discipline storico-artistiche.

Il nostro percorso si svolge a Napoli dove la Principessa di Strongoli visse larga parte del suo tempo e concentrò le sue energie. Come scriveva Elena Croce in *Patria napoletana*[1], è una storia di drammatica attualità perché è difficile non riconoscere meccanismi simili a quelli che viviamo tutti i giorni nella lenta agonia consumatasi tra le due guerre, quando Napoli comincia a perdere la vitalità che, almeno a sprazzi, l'aveva animata dopo un'Unificazione difficile, ma in cui aveva recuperato forza e vivacità maggiori di quanto non si sia saputo riconoscere. Dal nuovo Istituto di Magistero attivato nel Suor Orsola passa una risposta alla progressiva rarefazio-

[1] E. CROCE, *La patria napoletana*, Milano 1999.

ne, nonostante gli entusiasmi unitari che avevano segnato Napoli:

«di ogni immagine e memoria di quel ceto intellettuale, di quell'antico costume borghese, che aveva dato il suo carattere alla Napoli dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento [...] un ceto, un costume, che come tutto ciò a cui è stato consentito di compiere la sua parabola, ha lasciato nella città una tristezza segreta»[2].

Napoli, a cavallo tra XIX e XX secolo, assiste ad un'affermazione di autonomia intellettuale femminile, prima con gli incontri tra le donne colte dell'aristocrazia, poi con la fondazione a matrice femminile di scuole e ospedali specializzati: è il caso di un'altra donna animatrice della temperie culturale napoletana da cui sorge il nuovo Magistero, la duchessa Teresa Filangieri (1826-1903)[3], cui si debbono l'Ospedale pediatrico[4], l'Istituto Ortopedico e – con il fratello settimo principe di Satriano e secondo duca di Taormina, don Gaetano Filangieri *jr.* (1824-1892) – quel Museo artistico industriale che interagiva direttamente con il Suor Orsola[5]. Le "tre duchesse Filangieri"[6], figlie del tenente generale Carlo Filangieri (1784-1867)[7], luogotenente di Sicilia (1848-1855), primo duca di Taormina e, nel 1859-1860, capo di uno degli ultimi governi borbonici (donna Carolina, 1821-1895, sposata nel 1838 al duca di Bovino, don Giovanni Battista Guevara Suardo, senatore del regno; donna Giovanna, 1822-1866, settima duchessa di Cardinale, sposata nel 1843 a Luciano Brunas Serra, figlio adottivo del principe Serra di Gerace; donna Teresa, sposata nel 1847 al cugino duca di Roccapiemonte, don Vincenzo Ravaschieri Fieschi)[8] sono vicine alla giovane Adelaide, stimolandone l'impegno per il riscatto femminile mediante l'insegnamento. Eredità preziosa che la Principessa di Strongoli, della generazione successiva, raccoglie insieme a quelle della marchesa di Rende, Angelica Caracciolo di Torella e

[2] IBID., pp. 132-133.

[3] V. JACOBACCI, *Io, Teresa Filangieri*, Pompei 2002, ne traccia la più recente biografia.

[4] Vedi T. RAVASCHIERI FIESCHI [n. Filangieri], *Storia della carità napoletana*, I-IV, Napoli 1875; EAD., *Come nacque il mio ospedale*, 1864-1880, *ib.*, 1880.

[5] A. PIGNATELLI DEL BALZO, *Teresa Filangieri*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, VI, (1910), pp. 192-200, rist. in G. De Martino (a cura di), *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli, 1895-1995*, Napoli 1996, pp. 577-579, commemora la duchessa di Roccapiemonte, accademica Pontaniana come lei e il marito don Francesco, segnalando «quel che pochi sanno: fu lei che diede vita a quella bella creazione che è il Museo [artistico] industriale ispirando al fratello, che ne fu poi l'intelligentissimo mecenate, l'entusiasmo necessario a crearlo», p. 578.

[6] R. DE CESARE, *La fine di un regno* (1909), Milano 1969, p. 349.

[7] Vedi T. FILANGIERI FIESCHI RAVASCHIERI, *Il generale Carlo Filangieri*, Milano 1902.

[8] E. RICCA, *La nobiltà delle Due Sicilie*, II, Napoli 1862, pp. 448-449 e 464; *Annuario della nobiltà italiana* [Crollalanza], XIII (1891), Pisa 1890, p. 396.

della marchesa del Grillo, Adelaide Ristori, che avevano cominciato ad indicare – fin dai saloni alla Riviera del Conte di Siracusa, il Borbone liberale attento all'arte – l'urgenza di lavorare sul punto più debole della società meridionale: l'educazione della donna[9]. Le lezioni napoletane di Storia dell'arte di Adolfo Venturi (1856-1941), che introdurranno l'insegnamento universitario della materia in Italia, saranno significativamente lanciate sotto l'egida, oltre che della nostra principessa di Strongoli, della duchessa di Roccapiemonte, della duchessa d'Andria Elisabetta Carafa Capecelatro e della principessa d'Abro Pagratide[10], della ricchissima casata armena riparata a Napoli. I loro nomi si leggono nell'invito, databile al 1896, ad ascoltare l'"illustre Adolfo Venturi" nella sala del liceo Vittorio Emanuele[11].

Fino alla Principessa si era presa scarsamente in considerazione l'istruzione femminile perché le donne vivevano generalmente relegate nelle mura domestiche o nei claustri monastici, scontando livelli altissimi di analfabetismo persino nelle patrizie. Non c'era, nel Mezzogiorno femminile di fine Ottocento, lo stacco che si registrava tra gli uomini dove l'alta cultura di pochi si stagliava sull'ignoranza della massa. Se molte signore dell'aristocrazia sapevano a mala pena sillabare un testo e apporre la firma sotto un documento, l'analfabetismo femminile era regola nei ceti meno abbienti.

Da tempo si era persa la lezione napoletana di riscatto femminile impartita da un'eroina della Rivoluzione del 1799 come la marchesa Eleonora de Fonseca Pimentel, e del suo *Monitore*[12]. Matilde Serao, che dominò il giornalismo napoletano con i suoi due giornali ("Il Mattino" e "Il Giorno"), sembrava caratterizzata da un'originalità irripetibile. Per la borghesia la cultura femminile si risolveva al più in in vuota mondanità, non già in elevati ideali dello spirito, mentre nelle altre classi sociali appariva inutile. L'inevitabile degrado morale che ne dipendeva reclamava una risposta politica, ma i prov-

Matilde Serao con Eleonora Duse, Francesco Paolo e Tristan Bernard, 1897. Foto di Giuseppe Primoli

[9] PIGNATELLI DEL BALZO, *Teresa Filangieri*, p. 578.

[10] Il marito Aslan d'Abro Pagratide, cui Vittorio Emanuele III riconcederà per R. D. 19 luglio 1929 quel titolo di principe che aveva sempre portato, presiede dal 1909 il R. Istituto artistico industriale. Il figlio, significativamente chiamato Umberto, cadde nella prima guerra mondiale.

[11] L'invito a stampa, s. d. [1896], AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8, vedi ill. p. 182, riguarda un corso di lezioni a dicembre ed un secondo in primavera, organizzato nell'aula magna del liceo Vittorio Emanuele di Napoli.

[12] Vedi B. CROCE, *Eleonora de Fonseca Pimentel e il "Monitore napoletano"*, Napoli 1887.

Matilde Serao

vedimenti dell'autorità si limitavano a garantire asili, conservatori e ritiri per le ragazze in difficoltà, istituti sempre inferiori ai bisogni, depositari di un'istruzione che non andava oltre le arti domestiche e qualche rudimento di catechismo. Le poche iniziative erano vissute senza prospettive, presto stroncate da stravolgimenti politici e sociali[13].

L'esempio giunto da Napoli fu entusiasmante e coinvolgente: la fondazione, nel complesso architettonico del convento napoletano di Suor Orsola Benincasa, del nuovo Istituto Superiore di Magistero, tra i primi in Italia con Roma e Firenze. Il percorso della prima istituzione universitaria a guida femminile – appunto la Principessa di Strongoli, che ne fu "governatrice" – si muove parallelamente allo svolgersi della battaglia sociale di Matilde Serao (Patrasso 1856 – Napoli 1927), animata da un anelito di riscatto di primo livello come si vede dai romanzi a sfondo sociale, intrisi dello stesso senso mediterraneo fatto di umanesimo plenario della Principessa (*Il ventre di Napoli*, 1894; *Il paese di cuccagna*, 1891). L'una nella trincea delle sue redazioni, l'altra tra il palazzo alla riva di Chiaia e il Magistero sovrastante i Quartieri Spagnoli, fronteggiavano la vita pullulante di una Napoli dove plebe, borghesia ed aristocrazia andavano abdicando alle loro funzioni sociali, innescando una decadenza dai tempi lunghi. La Serao, che è "tutta osservazione mossa dal sentimento"[14], si commuove e denuncia. La Strongoli, che è orgoglio e ragione, pianificazione e intervento, getta le basi di un ateneo.

[13] A. ILLIBATO, *La donna a Napoli nel Settecento*, Napoli 1985, pp. 103-110, relativamente all'Ottocento.

[14] Cfr. B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, IV (1915), Roma-Bari 1973, *Matilde Serao*, pp. 300, 301 (in rapporto con l'arte a Napoli), 324, 327, 328.

I.

La Principessa di Strongoli tra la corte di Margherita di Savoia e la fondazione del Magistero di Suor Orsola Benincasa

Adelaide Pignatelli del Balzo,
principessa di Strongoli

1. *Adelaide di Strongoli: un capitolo del* National Building *italiano*

Figura di prua del mondo sabaudo partenopeo, la principessa di Strongoli donna Adelaide Pignatelli (1843-1932), figlia del duca di Caprigliano don Francesco del Balzo e di donna Paolina Capece Minutolo, coniuga l'impegno nazionale con le urgenze del cambiamento, apportando già con il solo suo nome un'adesione particolarmente significativa alla corte napoletana dei principi reali ereditari e di Piemonte, Umberto e Margherita di Savoia, dal 1878 sul trono d'Italia. L'adesione al nuovo corso di donna Adelaide appariva importante alla corte Sabauda perché – data la parentela della madre Capece Minutolo con il principe di Canosa, il teorico dell'assolutismo napoletano – secondava la politica di riassorbimento del frondismo borbonico presente ed attivo a Napoli fino al fascismo[15]. La casata del Balzo, pur fortemente impoverita, restava una delle sette grandi del vecchio regno di Napoli. Non solo vantava l'eredità degli Angiò-Taranto – un'Isabella del Balzo era stata sul trono (1496-1501) della Napoli aragonese[16] –, ma un prozio della giovane principessa, il generale conte Francesco del Balzo (1805-1882), aveva sposato nel 1839 la vedova di Francesco I delle Due Sicilie, la regina Maria Isabella (1789-1848)[17], "sempre in cerca di giovani morganatici mariti"[18].

[15] Cfr. P. MACRÌ, *Borghesia, città e stato. Appunti e impressioni su Napoli 1860-1880*, in "Quaderni storici", XIX (1984), n. 56, pp. 339-383; G. MONTRONI, Rara Avis. *La nobiltà meridionale nell'Ottocento*, Catanzaro-Roma, 1996.

[16] B. CROCE, *Isabella del Balzo, regina di Napoli*, in *Storie e leggende napoletane*, Bari 1976[7] (Scritti di storia letteraria e politica, XI), VII, pp. 181-212.

[17] L'infanta Maria Isabella, figlia di Carlo IV di Spagna, aveva sposato in prime nozze, nel 1802, il cugino Francesco I delle Due Sicilie (1777-1830), *Genealogisches handbuch des Adels, Fürstliche Haüser*, IV, Gluksburg 1956, p. 9. Il bel tenente Francesco del Balzo, cavaliere di compagnia della quarantenne regina vedova, sposò Isabella il 14 gennaio 1839, nonostante i sedici anni di differenza, obbedendo ad un ordine di Ferdinando II. Fu un matrimonio morganatico, sorretto da un appannaggio a carico dello stato. Due anni dopo la morte della regina (1848), Del Balzo si risposò, fu promosso generale ed ebbe il comandò degli Ussari della Guardia di stanza a Napoli. Li sciolse alla partenza di Francesco II, il 6 settembre del 1860, con un lapidario: «*Jatevenne a casa, o Rre se n'è ghiuto*». Cfr. R.M. SELVAGGI, *Nomi e volti di un esercito dimenticato*, Napoli 1990, pp. 71-72.

[18] DE CESARE, *La fine di un regno*, p. 253.

Il matrimonio di donna Adelaide del Balzo – il 23 gennaio del 1867, con il conte di Melissa don Francesco Pignatelli (1837-1906), principe del sacro romano impero e dal 1881 di Strongoli, deputato della Destra per tre legislature, spesso assessore comunale – mise le ali alla propensione unitaria e innovatrice della giovane napoletana. Francesco Pignatelli, educato al liberalismo dal padre, il principe Vincenzo (1806-1881), senatore del regno alla prima infornata unitaria del 1861[19], come lui aveva tratto la scelta di campo unitaria dalle memorie della rivoluzione del 1799, col bel sangue patrizio versato per la libertà da Ferdinando Pignatelli (1769-1799) decapitato insieme al fratello Mario, principi ed ufficiali della repubblica partenopea, il 30 settembre del 1799 in nome di Ferdinando IV di Napoli[20]. Il matrimonio conferma la poco più che ventenne Adelaide cittadina della repubblica delle arti: la suocera Carolina Barracco *sen.*, sposata con don Vincenzo Pignatelli a Spezzano Piccolo nel 1824 e morta nel 1877, appartiene alla famiglia patrizia cosentina cui si deve la collezione di statue che, donata a Roma nel 1904 dal nipote, il senatore del regno Giovanni Barracco (1829-1914), costituisce l'omonimo museo, dal 1947 alla Farnesina ai Baullari[21]. La madre Paolina, una delle tre sorelle Capece Minutolo[22], aveva curato che Adelaide ricevesse, in anticipo sui tempi, un'accurata preparazione classica e venisse educata all'amore per le arti, su cui molto insisteva l'omonima zia, impegnata liberale.

L'incontro decisivo per la vocazione culturale di donna Adelaide è con Margherita di Savoia Genova (1851-1926). L'aveva incontrata a Napoli una prima volta "quando, sui quattordici anni, [Margherita] passeggiava in Villa [Reale] con la sua istitutrice austriaca, le sue grosse trecce bionde pendenti, e quei begli occhi azzurri già pensosi". L'aveva rivista "principessa come un'aquiletta in gabbia" e seguita fino a vederla diventare un "diamante", "una bella opera d'arte fatta dal Padreterno e da lui regalata all'Italia nel momento in cui proprio ne aveva bisogno"[23]. Donna Adelaide entra ventiseienne a far parte della corte napoletana della diciottenne Margherita, precocemente impegnata in una propaganda dinastica fatta di assistenza sociale e cultura. Prende servizio alla reggia partenopea, come "dama di palazzo"[24], nel 1869, l'anno successivo alle nozze a Torino (2 aprile 1868) dei giovani principi reali ereditari (Umberto di Savoia era del 1844, Margherita aveva sette anni di meno), l'anno della nascita del principe di Napoli Vittorio Emanuele (Napoli 1869 - Alessandria d'Egitto 1947), di cui diventerà insegnante di lettere classiche, guidandolo a decifrare le iscrizioni della numismatica greca e latina che l'appassionò tutta la vita. La Principessa seguì nel 1878 Margherita, una volta regina, al Quirinale: diventata "dama di corte" ebbe il suo appartamento alla Manica Lunga, alternandolo con la residenza di Napoli. Dopo il regicidio di Monza (1900), resta dama di corte dell'ormai regina madre, giustapponendo il tempo pieno al Suor Orsola ai più rari turni mensili di servizio a palazzo Margherita[25].

Il rapporto con il marito è centrale nella vita di donna Adelaide, per la quale nome e famiglia saranno sempre quelli del matrimonio che, il 23 gennaio del 1867, l'aveva condotta ad abitare il bel palazzo Strongoli a riva di Chiaia 265, rinnovato nei primi decenni del secolo. Lo stesso predicato di Strongoli, legato alla bruzia Petelia dell'omerico Filottete, le è carissimo per le memorie classiche[26], rimbalzate sul *kastron* tondeggiante (*stronghulos*) giustinianeo. È rimarchevole come il marito condividesse la sua passione per l'alta cultura, sostenendola anche economicamente. Proprio dall'esperienza del principe come governatore del Regio Conservatorio di Musica di Napoli (1888-1893)[27], donna Adelaide avrebbe tratto ispirazione per il suo Suor Orsola dove, rimasta vedova il 20 gennaio 1906[28], finirà per trasferirsi.

Né va dimenticato che il suo impegno per la scuola era accompagnato, preceduto, materiato da una preminente preoccupazione sociale per una Napoli sempre

[19] Vincenzo Pignatelli, principe di Strongoli, è nominato senatore per censo (l'ultima classe di scelta, la 21ª prevista dallo statuto del regno) il 20 gennaio 1861, C. GHISALBERTI *et al.*, *Il Senato nell'età moderna e contemporanea*, Roma 1997, p. 125.

[20] I Pignatelli della linea di Strongoli (secondogenita degli Aragona Pignatelli Cortes di Monteleone) identificano l'ala liberale della casata *ancien régime*, bestia nera dell'illuminismo napoletano per le memorie di papa Innocenzo XII (1691-1700) e ancor prima di quel Bartolomeo, arcivescovo di Cosenza (1254-1267), che aveva profanato il cadavere di Manfredi. Gli stessi Strongoli si erano spaccati nel 1799: il principe Francesco (1732-1812), lasciato vicario generale a Napoli all'avvicinarsi dei Francesi, bruciò la squadra navale in rada e raggiunse re Ferdinando in Sicilia, mentre il nipote Vincenzo *sen.* (1777-1837) abbracciava la causa della rivoluzione in cui morirono Ferdinando e Mario. Cfr. V. SPRETI, *Pignatelli, Linea di Strongoli (secondogenita di Monteleone)* in ID., *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, V, Bologna 1932, pp. 356b-358a; B. CROCE, *La rivoluzione napoletana del 1799* (1897), Napoli 1998, pp. 235-239.

[21] I rapporti familiari sono intricati, ma indicano un percorso di qualche valenza socio-culturale. Il cognato della nostra Adelaide, il principe Luigi Pignatelli (1842-1907), sposa, nel 1879, la cugina Carolina Barracco *jr.*, nata a Spezzano Piccolo nel 1845, che convince lo zio Roberto Barracco (1836-1917), anche lui senatore del regno – sposato a Genova, nel 1872, con Artemisia Balbi-Senarega dei marchesi di Piovera (n. 1844) – ad aprire casa a Napoli a riva di Chiaia 211, non lontano da palazzo Strongoli. Dama di palazzo della regina Margherita in servizio presso la reggia di Napoli, la baronessa Artemisia Barracco divenne intima di donna Adelaide, vedi la Lett. n. 20 di Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa di Strongoli a Napoli, 23 aprile 1899, ASTSOB, fasc. 24. Cfr. *Annuario della nobiltà italiana* [Crollalanza], XXIII, Bari 1901, p. 1150; *L'Araldo. Almanacco nobiliare del Napoletano*, XXXV, Napoli 1912, pp. 56-57.

[22] Animavano un salotto napoletano in cui brillò Adelaide Capece Minutolo, la zia da cui la nostra principessa traeva il nome, A. CRAVEN, *Adelaide Capece Minutolo*, Parigi 1870; L. SETTEMBRINI, *Lettere ad Adelaide Capece Minutolo e a Raffaele Masi*, a cura di A. Pessina con pref. di A. Scirocco, Napoli 1990.

[23] Vedi P. CRAVERI, *Benedetto Croce e l'Istituto Suor Orsola*, in DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 245- 256, a p. 246.

[24] *Calendario reale*, Roma 1896, p. 202.

[25] *Calendario reale*, Roma 1908, p. 248, cfr. G. ARTIERI, *Cronaca del regno d'Italia*, Milano 1977, I, pp. 226-227, 237, 239, 259, 262, 336, 370, 391, 1272. Alla morte di Margherita, per R. D. 27 gennaio 1926 n. 279, divenne dama di corte *ad honorem*, conservando il diritto alla cifra reale ed al manto. Nelle gallerie del Quirinale un dipinto del russo P.J. Potchek, *Il Quirinale sotto la neve*, proveniente dalla residenza della principessa reale Maria Beatrice di Savoia, propone un'inconsueta visione della Manica Lunga.

[26] "Hic illa ducis Meliboei / parva Philoctetae subnixa Petelia muro", VIRGILIO, *Eneide*, III, vv. 401-402.

[27] B. CRAVERI, *Adelaide del Balzo Pignatelli, Maria Antonietta Pagliara, Erminia Capocelli. Tre generazioni di donne al servizio di un ideale*, in *Le Savoir sur la falaise. Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa*, Milano 2013, pp. 20-29.

[28] Vedi SPRETI, *Pignatelli, Linea di Strongoli*, p. 358a.

a fare i conti con il rischio d'involvere in buco nero del Mediterraneo. Le fonti documentano il suo impegno per alleviare l'epidemia di colera che flagellò la città nell'estate del 1884 con 17.420 casi e 6.999 morti, quando organizzò, volontaria della Croce Bianca, un asilo per seicento orfani[29]. C'è un tondo di bronzo dorato modellato da Vincenzo Jerace, in cui è riconoscibile nel seguito di Umberto I durante la "visita di Sua Maestà ai colerosi di Napoli" del 1884[30]. Alla fine del secolo fonderà la prima scuola italiana per infermiere professionali, anticipando di molto quelle di Roma e di Firenze. La sua scuola per infermiere (1896), affidata all'inglese *miss* Baxter, verrà posta nel 1920 sotto l'egida della Croce Azzurra ed eretta in ente morale nel 1922 quale Scuola convitto per infermiere professionali presso l'Ospedale Gesù e Maria.

La preoccupazione per la condizione delle ragazze dei Quartieri Spagnoli e della riva di Chiaia è costante. Nel 1898 istituisce la scuola di economia domestica del Suor Orsola con laboratori di lavaggio, stiratura, smacchiatura e grandi cucine per l'apprendistato curate da Giovanni Tesorone[31]. Nel 1900 segue la fondazione della Pro Infanzia, l'istituzione filantropica e pedagogica della Napoli sabauda per i minori abbandonati[32]. Un'altra scuola di economia domestica avrebbe ancora aperto, ottantasettenne, nel 1930, in Calabria per le contadine della campagna di Cosenza dove, nell'ex-feudo della Piana di Cerchiara (CS) acquistato nel 1532 dai Pignatelli, passava parte dell'anno e dove volle essere sepolta accanto al marito.

Ma il vero capolavoro della vita di donna Adelaide è la fondazione del Magistero di Suor Orsola Benincasa.

2. *L'esperienza al Suor Orsola*

L'illustre romitorio fondato sotto forte Sant'Elmo dalla venerabile Orsola Benincasa (1550-1618)[33], una delle grandi "estatiche" della controriforma napoletana[34],

[29] Vedi la Lett. del principe Gaetano Filangieri *jr.* da Castellammare alla Principessa a Napoli, 9 settembre 1884, ASTUNISOB, fasc. 7, con centoventi lire per le cucine economiche organizzate a Chiaia. Cfr. F.Z SALAZAR, *Margherita di Savoia prima regina d'Italia, la sua vita e i suoi tempi*, Roma 1912, p. 137.

[30] V. JERACE, *Visita di S. M. Umberto I ai colerosi di Napoli*, 1884, bronzo dorato, un esemplare in Arpino (FR), Palazzo delle Faine, Galleria. Nel tondo, in cui Vincenzo Jerace riprende temi del monumento ai *Giovani della Croce Bianca* commissionatogli dal comune di Napoli, la Principessa, unica donna del rilievo insieme ad una monaca ospedaliera, si affaccia in secondo piano, sopra la testa del re.

[31] Cfr. Lett. nn. 72, 83 e 84 di Giovanni Tesorone [da Napoli] a M.A. Pagliara a Napoli, s. d., ma riconducibili al 1898, sulla "scuola di governo domestico" [economia domestica] al Suor Orsola, ASTSOB, fasc. b, b. 1-2.

[32] Cfr. DE MARTINO, *L'Istituto*, p. 199.

[33] L'agiografia più recente è di A. VENY BALLESTER, *Orsola Benincasa o un'esperienza di Dio (1967)*, Palermo 1997. V. FIORELLI, *Una santa della città*, Napoli 2001, ha dedicato a Suor Orsola Benincasa un parallelo con la ven. Serafina di Dio e santa Maria Francesca delle Cinque Piaghe poi aggiornato da *Una Santa e la sua città tra profetismo visionario e disciplinamento ecclesiastico*, in *Museo storico universitario* (catalogo), Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2004, pp. 43-51. Anche se il suo complesso monumentale conserva tuttora una prevalente vocazione femminile, quasi impressa nella pietra, va evitata la tentazione di aggiornare la suor Orsola storica in chiave di ribellismo femminista.

[34] Il modello della "Teatina estatica" – definizione di EVANDRO BERTI, *La Teatina estatica…*, Napoli 1668 –, come di tutti quelli correlati ai segni straordinari della santità, è tipico della "doxa" agiografica

Margherita di Savoia
con il piccolo Principe di Napoli,
futuro re

era stato soppresso nel 1861[35], quale ordine monastico contemplativo, dall'estensione alle nuove province napoletane delle leggi Siccardi mirate a cancellare la vita religiosa regolare in Italia, ma il conservatorio annesso, che svolgeva un ruolo per il recupero delle ragazze dei Quartieri Spagnoli, sopravviveva nell'antico chiostro come ente laico educativo dotato di un autonomo patrimonio tuttora legato all'attuale ente pubblico non economico dell'Università Suor Orsola Benincasa. Accanto alle sale di avviamento al lavoro ereditate dalle monache, l'opera pia apre nel 1864 una scuola elementare gratuita per le bambine, con l'avvio delle due classi iniziali, cui seguono le classi medie, regolamentate da uno statuto del 14 agosto 1870[36]. La Principessa vi si avvicina all'inizio degli anni Settanta a fianco del marito, impegnato tra i capi del partito liberal-conservatore nell'amministrazione del comune di Napoli. Prima si tratta di un paio d'ispezioni per incarico della prefettura, poi di una presenza connessa alle esternazioni socio-culturali dei principi reali ereditari di cui è sempre dama attiva ed impegnata, infine di un ruolo di responsabilità personale ("governatrice") in una continua crescita che si dipana per decenni.

Lo scontro duro sulle finalità del patrimonio del soppresso ordine contemplativo d'impianto teatino – tra la curia napoletana[37], che ne rivendica la destinazione religiosa, e il mondo liberale che punta su una scuola laica avanzata – raggiunge l'acme con il fallimento del tentativo di eleggere un governatore unico (amministratore delegato) in grado di arginare il dissesto dell'ingente patrimonio immobiliare proveniente dalla confisca degli antichi lasciti e delle doti di monacazione, patrimonio abbandonato a se stesso senza neanche un esatto censimento delle locazioni e delle enfiteusi urbane, come dei terreni a Posillipo. La Principessa convince Margherita di Savoia a concedere al Suor Orsola il regio patronato, assicurandone insieme sopravvivenza e allineamento unitario. Anni d'impegno approdano nel 1891 alla nomi-

tridentina, M. NIOLA, *Il corpo mirabile*, Roma 2002², *Orsola e le metafore del corpo estatico*, pp. 55-76. Cfr. R. DE MAIO, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna*, Napoli 1974.

[35] R. D. 17 febbraio 1861 recante la soppressione dell' "Eremo Suor Orsola Benincasa".

[36] Vedi *La scuola di Suor Orsola Benincasa. Notizie storiche*, Napoli 1879, p. 9, opuscolo in copia, ASTSOB, 386, 8. Cfr. I. CALVANO, *La riforma dell'insegnamento professionale e l'Officina di plastica e ceramica tra Otto e Novecento*, in DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 283-295; L. TRAMA, *Un'opera pia nell'Italia Unita: il "Suor Orsola Benincasa" dall'Unità alla nascita del Magistero*, Napoli 2000, pp. 163-190.

[37] Per la posizione della curia di Napoli vedi Le savoir sur la falaise. *Luoghi e storie*, pp. 42-46, che ripubbl. *La Congregazione di Suor Orsola Benincasa*, apparsa su "Civiltà cattolica", XLIV (1899), con la ricostruzione del contenzioso ed un'aspra critica a "principesse, maestre e professori".

na di donna Adelaide, come primo atto del patronato del Quirinale, a "Ispettrice del Regio Ritiro di Suor Orsola Benincasa in Napoli". Si tratta di un incarico a titolo onorario, senza prebende come usava nella sparagnina monarchia Sabauda, ma indirizzato alla buona gestione.

La Principessa articola l'offerta didattica del Suor Orsola in un *curriculum* umanistico e uno professionale, proponendo come direttrice la salernitana Maria Antonietta Pagliara (1865-1948)[38], coadiuvata dalla sorella Adele, vice. Non sono lontana dal credere che le avesse conosciute tramite il marito, il principe Francesco, che, presidente del regio conservatorio di musica, riceveva volentieri il loro fratello Rocco, critico musicale e antiquario.

Maria Antonietta Pagliara

Mentre organizza elementari, medie e magistrali, rimodella le vecchie sale di lavoro per le assistite delle monache in una Scuola femminile di lavoro manuale specificata, nel tempo, in scuola di governo domestico (economia domestica, 1893), scuola di lavoro manuale *slojd* (piccolo intaglio in legno d'ispirazione svedese) sul principio froebeliano dell' "educazione mercè l'azione"[39], scuola di orticoltura e giardinaggio nel verde del claustro, corsi di contabilità, stenografia e dattilografia. L'estrema modernità del disegno pedagogico di donna Adelaide attrae la regina Margherita che il 14 luglio 1893, dopo una visita al Suor Orsola, le scrive:

> «Quelle scuole mi sono piaciute! Suor Orsola lascia dietro di sé un ricordo gaio, gentile, niente pedante, tutto pulizia, salute, aria, fiori e vista incantevole. Pensando al Suor Orsola si sente un profumo di buone compagnie e di semplicità perfettamente schietta, e poi un ambiente di cultura che andrà a poco a poco crescendo tanto che le mura, l'aria dei corridoi e delle stanze ne saranno impregnate, ed è quello che ci vuole per una veramente buona educazione ed istruzione»[40].

Il Quirinale è al vertice della catena di comando dell'Italia umbertina e l'appoggio di Margherita vale più

[38] Nata a Baronissi (SA.), Maria Antonietta Pagliara, detta semplicemente Antonietta, si era formata all'istituto froebeliano di Napoli diretto da *frau* Schwabe, per poi intraprendere viaggi d'istruzione durante i quali pubblica EAD., *Federico Froebel e la sua pedagogia*, Paravia, Torino-Napoli, s. d. Direttrice del Suor Orsola dal 1892, insegnava Pedagogia e Metodologia alle magistrali e, dal 1901, al Magistero. Vedi A. TESAURO, *Per M.A. Pagliara*, in DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 587-591. Maria Antonietta Pagliara dirigerà il Suor Orsola fino al 1948, affiancata – dal 1894 al 1924 – dalla sorella Adele.

[39] M.A. PAGLIARA, *Per la riforma delle scuole professionali e industriali. Studio e relazione*, Napoli 1916, p. 7.

[40] L. D'ALESSANDRO, *L'educazione alla Libertà ed al Risorgimento nelle lettere di Adelaide del Balzo*, in DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 185-193, a p. 186. Sociologo e giurista, D'Alessandro rilegge compiutamente la vocazione di riscatto del Mezzogiorno da cui trae origine il Suor Orsola.

di una relazione ministeriale. Gli sforzi della regia ispettrice nel riordinamento scolastico vedono, nel luglio del 1894, il primo decreto di "pareggiamento" della Scuola femminile di lavoro manuale[41].

Nel 1895, perdurando la crisi finanziaria, il consiglio di amministrazione dell'opera pia – ancora collegata al comune di Napoli – firma una prima convenzione con i Principi di Strongoli che affida l'amministrazione a donna Adelaide, in cambio dell'assistenza gestionale e finanziaria di don Francesco Pignatelli, chiamato a garantire *ex aere proprio* le anticipazioni necessarie. La Principessa vara il primo anno di corso (1895-1896) dell'istituto universitario di Magistero, che conta su Adolfo Venturi per l'insegnamento della Storia dell'Arte (1896-1901, ~1926-1932), impartito in conferenze tematiche e lezioni[42]. Nel contempo avvia una biblioteca che dalle preziose cinquecentine delle monache arriverà a contare gli attuali duecentomila volumi con mezzo migliaio di riviste in abbonamento.

Il meccanismo di rinnovamento comincia a girare e nel 1898 le scuole elementari, complementari e normali (corrispondenti alle moderne magistrali) del Suor Orsola ottengono il riconoscimento statale con il pareggiamento agl'istituti governativi[43].

Il regio decreto di pareggiamento disegna un "Ente morale d'istruzione ed educazione Ritiro Suor Orsola Benincasa", che passa dalla sorveglianza prefettizia alla competenza del ministero della pubblica istruzione. L'insegnamento del Suor Orsola resta articolato, dalle elementari alle superiori, nei due percorsi del 1891: sezione A, tecnico-professionale, sezione B: pedagogico-letterario, con una struttura aperta alle novità[44]. Molto spazio viene dato all'educazione linguistica, scientifica, tecnica, ai laboratori delle arti applicate ed alla connessa preparazione teorico-pratica. La Principessa amplia ancora il ruolo della scuola di lavoro manuale e fonda un giardino d'infanzia. Nel 1899, viene completata l'attiva-

[41] Vedi *Relazione della direttrice* [M. Antonietta Pagliara], ASTSOB, Scuole, b. 261, inc. 1, fasc. 1902-1903, sulle procedure di abilitazione delle alunne all'insegnamento tecnico manuale.

[42] Cfr. DE MARTINO, *L'Istituto*, p. 208.

[43] R. D. 15 maggio 1898, n. 142.

[44] Fin dall'origine l'economia domestica, per esempio, si apre alle proiezioni esterne. Cfr. G. FIORAVANTI, *Le scuole fra tradizione e innovazione*, in DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 257-295, alle pp. 268-269.

zione dei quattro anni del Magistero e il 27 luglio le prime candidate, quattro, superati gli esami, ottengono, il "diploma di abilitazione all'insegnamento delle Lettere". Le immatricolazioni passano dalle sei del 1895 alle venti del 1899.

Con il nuovo secolo, il Novecento, tutto è pronto per la svolta, segnata da una nuova visita reale che vede Umberto e Margherita passeggiare tra le rose di maggio dei giardini del claustro di Suor Orsola, dopo una corsa nell'ascensore donato per l'occasione all'Istituto. La visita dei sovrani, commemorata da una targa in terracotta con lettere in bassorilievo realizzata dai laboratori interni, conferma il Magistero "uno dei più completi, anzi perfetti, che esista in Italia". È il grazie di Margherita alla sua dama di corte per trent'anni di devoto fattivo servizio. La Principessa sigla una seconda convenzione con il consiglio di amministrazione che la nomina "governatrice unica" sulla base di un atto d'obbligo a "sovvenire l'istituto con i suoi beni personali e con la sua opera in caso di bisogno". Un anno dopo la visita di Umberto I e di Margherita, Vittorio Emanuele III firma il decreto di pareggiamento dei corsi superiori di magistero femminile di Suor Orsola a quelli statali di Roma e di Firenze[45]. Un decreto dell'estate ne muta quindi il nome in "Istituto Suor Orsola Benincasa", introducendo una nuova commissione amministratrice di cinque membri: presidente, direttore (direttrice) e tre consiglieri, nominati dal ministro della pubblica istruzione[46]. Viene però inserita una norma transitoria che fa salvo il ruolo della Principessa finché voglia continuare, norma transitoria ripetuta nel riordino del 1927[47]. Donna Adelaide, da governatrice dell'Istituto (1901-1932), reggerà da sola il Suor Orsola fino alla morte, quando la direttrice Pagliara designerà al ministero per il consiglio di amministrazione, previa votazione del consiglio dei professori, i soli nomi di Ezio Levi e Gino Pierleoni che l'affiancheranno fino all'arrivo di Croce nel 1945: due nomi emblematici dell'autono-

Margherita di Savoia

[45] La visita ufficiale di Umberto I e di Margherita è del 14 maggio del 1900, l'atto d'obbligo è del 20 aprile 1901, il pareggiamento arriva con il R. D. 15 maggio 1901. Vedi A. PAGLIARA, *L'Istituto Suor Orsola nel primo anno di sua vita nuova*, Napoli 1902. Cfr. ZAMPINI SALAZAR, *Margherita di Savoia*, p. 227; DE MARTINO, *Il Magistero*, pp. 218-219; TRAMA, *Un'opera pia*, pp. 157-188. I documenti della targa commemorativa nel claustro sono in ASTSOB, Mandati di pagamento, b. 82, n. 758.

[46] R. D. 10 luglio 1901.

[47] R. D. 8 dicembre 1927 n. 2305.

mia dell'Istituto che fieramente, anche così, mostrava di resistere all'infamia delle leggi razziali e delle discriminazioni politiche.

Sull'intersezione lettere-scienze-arte-applicazioni, in cui la Principessa disegna il Magistero universitario di Suor Orsola, abbiamo un paio di ricognizioni di epoche diverse che confermano, nel progetto didattico, la funzione innovativa assegnata all'insegnamento scientifico e tecnico-pratico. Nella prima, di Antonio Mirabelli (1932), si sottolinea l'attenzione per le scienze esatte[48], non solo per l'ampliamento dell'orizzonte conoscitivo delle allieve, ma per le connesse potenzialità di volano del progresso civile e sociale del Mezzogiorno[49]. Nella seconda, di Cecilia Motzo Dentice d'Accadia (1990), l'idea scientifica della Principessa è proposta, in chiave positivista, alla base dell'intero piano di studio del Suor Orsola, lettere comprese[50]. Conseguentemente nel primo biennio di Magistero campeggiano gl'insegnamenti di matematica, fisica, chimica, igiene, botanica e zoologia. L'attenzione all'insegnamento scientifico è testimoniata dalla ricchissima collezione di minerali, preparazioni zoologiche, strumenti dell'annesso museo scientifico. Una recente ricostruzione delle collezioni tecniche e naturalistiche del Suor Orsola ha datato le prime acquisizioni al 1870, attuate seguendo i consigli degli scienziati dell'epoca. L'utilizzo dei migliori fornitori stranieri vede richieste puntualmente approvate dal ministero della pubblica istruzione. Le acquisizioni diminuiscono con l'avanzamento dell'età della Principessa che, a partire dal 1925, riordina le spese alla manutenzione e al rinnovo dei materiali di consumo[51].

Se l'astronomo Lazzaro Spallanzani colloca romanticamente la Principessa di Strongoli "tra le più lucenti stelle del firmamento" e lo storico Adolfo Omodeo (1889-1946) le dedica il volume su *Figure e passioni del Risorgimento*[52], pittori come Scoppetta, Rossano, Casciaro, scultori (ma anche pittori) come Francesco e Vin-

[48] L'impegno della Principessa per la promozione della donna anche mediante lo studio scientifico vedrà l'istituzione, nel 1919, di un corso di laurea in Scienze naturali destinato ad esaurirsi per carenza d'iscritte.

[49] A. MIRABELLI *et al.*, *In memoria di Adelaide del Balzo Pignatelli, principessa di Strongoli, nel trigesimo della morte*, Napoli 1932, p. 107.

[50] C. MOTZO DENTICE DI ACCADIA, *Adelaide del Balzo Pignatelli, principessa di Strongoli*, in *Un luogo una storia. L'Istituto Suor Orsola Benincasa*, Quaderno della "Rivista dell'Amministrazione Provinciale", XII/13 (1990), pp. 38-42. La Motzo, dopo avere compiuto l'intero ciclo di studi al Suor Orsola, vi ebbe, dal 1959, la cattedra di Pedagogia. Cfr. I. DONSÌ GENTILE, *Le origini di Magistero, memoria dattiloscritta redatta sui documenti d'archivio 1895-1901*, ASTSOB, N.

[51] P. ZAPPA CLAUDIO, *Le collezioni scientifico didattiche*, in ID., M.R. CALABRESE, A. F. IACCARINO (a cura di), *Prima della plastica* (cat. mostra), Napoli 2001, pp. 11-18.

[52] A. OMODEO, *Figure e passioni del Risorgimento italiano*, Palermo 1932, *dedica*: "[la Principessa di Strongoli] custodì in cuore lo spirito del Risorgimento, trionfante negli anni della sua gioventù".

cenzo Jerace, tutti coinvolti nella fondazione del nuovo Magistero[53], le sono a fianco nello sforzo di dotare le donne di Napoli di un'istruzione capace di coniugare arte e futuro. Nel complesso contesto storico e sociale dell'Italia postunitaria[54], la Principessa di Strongoli realizza un istituto universitario femminile dal progetto ambizioso e all'avanguardia:

> «Ci tengo a questa scuola [di Suor Orsola], ci tengo nell'interesse della pubblica cultura, ci tengo perché iniziativa italiana, ci tengo perché Napoli si mette così alla testa di una cosa bella e nuova, ci tengo per orgoglio di casta, un nome storico come il nostro si adorna di nuova aureola mettendosi alla testa del progresso»[55].

I contatti che, dal Quirinale di Margherita, aveva intrattenuto con le case sovrane europee, con primi ministri come Crispi e Giolitti, per non parlare di capi di governi "di corte" come Rudinì e Pelloux, o uomini di cultura come Carducci e d'Annunzio, le consentono di riversare nelle scuole del Suor Orsola un'eccellenza che nasce tanto dalla sua energia che dalle relazioni dirette con chi decide.

3. *Arte e scuola tra il Palazzo Reale di Napoli e il Quirinale. Croce, Gentile e la Principessa*

L'intersecarsi, in donna Adelaide, di battaglia culturale e funzioni di corte, di Quirinale e Magistero, di patronato regio ed educandato femminile, si leva dal carteggio 1882-1900 con il generale Egidio Osio[56], il governatore dell'educazione del principe reale ereditario Vittorio Emanuele, con cui la Principessa condivide l'orientamento risorgimentale per una società "fieramente laica", tipico di casa Savoia[57], ma rafforzato in lei dall'impianto culturale neoghibellino di cui si nu-

Insegnamento della matematica

[53] Nell'organico del Magistero del 1901-1902 Francesco Jerace è già titolare di Plastica, affiancato dal fratello Vincenzo, mentre Stefano Farneti insegna disegno, DE MARTINO, *L'Istituto*, p. 209.

[54] Cfr. A. SCIROCCO, *Aspetti dell'istruzione secondaria ed universitaria nell'Ottocento meridionale*, in Società Nazionale di Scienze Lettere ed Arti in Napoli, *Seduta inaugurale dell'anno 1933*, Napoli, *id.*, pp. 23 ss.

[55] A. VALERIO, *Adelaide del Balzo, principessa Pignatelli*, in E. ROCCELLA, L. SCARAFFA (a cura di), *Italiane*, Roma 2004, I, pp. 57-59.

[56] Il colonnello poi generale Egidio Osio (Milano 1840-1902) fu dal 1881 al 1889 "vicegovernatore" e primo responsabile dell'educazione del principe reale ereditario Vittorio Emanuele, principe di Napoli e, dal 1900 al 1946, re d'Italia. Con R. D. 19 marzo 1896 Umberto I aveva voluto esprimergli la sua soddisfazione per la riuscita del progetto educativo creandolo nobile e, dal trono, lo stesso Vittorio Emanuele III volle rendere pubblica la sua gratitudine conferendo all'antico maestro, oltre alla gran croce dell'ordine della Corona d'Italia, il titolo di conte (R. D. 15 giugno 1901) che nel 1934 (R. D. 3 agosto) estese alla figlia Nicoletta e ai nipoti Bondioli Osio. Cfr. C.A. BERTINI FRASSONI, *I provvedimenti nobiliari di grazia sovrana (1861-1946)*, Roma, s. d. (ma ~1956), p. 52; L. INCISA DI CAMERANA, *Postfazione*, in M. BONDIOLI OSIO, *La giovinezza di Vittorio Emanuele III*, Milano 1998, p. 746.

[57] ARTIERI, *Cronaca del regno d'Italia*, I, p. 226.

triva la lezione del liberalismo napoletano, temprato da decenni di sanguinante opposizione antiborbonica. La comune devozione, di ufficiale generale e dama di corte, per la regina Margherita è ricambiata dalla sincera amicizia della sovrana che segue da vicino gl'insegnamenti impartiti al principe di Napoli secondo il modello educativo di Osio. Tramite donna Adelaide giungerà al generale, alla fine dell'incarico a corte, l'autorizzazione ad indirizzarsi direttamente alla regina senza la trafila protocollare del gentiluomo di servizio. La condivisione ideale è basata sulla stima reciproca e la frequentazione assidua. Osio non manca di esaltare la cultura classica della Principessa di Strongoli. Lei affronta con il responsabile dell'educazione del principe reale questioni che vanno dai progressi negli studi alla preparazione militare del futuro re, al continuo aggiornamento su storia e politica. Donna Adelaide si spende per l'educazione artistica.

L'impegno culturale della Principessa, tradotto in primo luogo nell'organizzazione della didattica interna del Suor Orsola, non ebbe il tempo di ricchi scritti né, di quelli prodotti, abbiamo una bibliografia[58]. Rileva, qui, l'articolato intervento sulla *Necessità di un indirizzo scientifico nell'educazione femminile*, tenuto al primo congresso delle donne italiane nel 1908[59], improntato ad un'autonomia e ad una libertà che non si affievolirà con l'imporsi della dittatura fascista, sorreggendosi sull'ombrosa superiorità della corte reale cui la Principessa di Strongoli continua a partecipare, anche dopo la morte di Margherita (1926), come dama "delle corti antiche".

Dal punto di vista culturale e organizzativo, appare determinante il rapporto con Benedetto Croce (1866-1952) che, ventiseienne, comincia a frequentare il Suor Orsola nel 1893, quando il critico musicale Rocco Pagliara (1856-1914) lo presenta, il 16 gennaio, alla sorella Maria Antonietta, direttrice alle dipendenze della Principessa, ancora regia ispettrice[60]. Non sono lontana dal credere

[58] Gli archivi conservano qualche minuta della Principessa per articoli di giornale, come una per "Il Mattino", ASTSOB, VII, 14 (1922), sull'importanza dell'educazione femminile. A casa Croce, a villa Ruffo, donna Silvia custodiva un esemplare dell'*Album per il monumento a Bellini*, Napoli, s. d., dove la pubblicazione dei disegni della raccolta d'arte Pagliara era accompagnata da un intervento di donna Adelaide.

[59] A. DEL BALZO, *Necessità di un indirizzo scientifico nell'educazione femminile*, in *Atti del primo congresso nazionale delle donne italiane*, Roma 1908, pp. 24-30.

[60] Biblioteca Benedetto Croce, Archivio B. Croce, A. Pagliara, Lett. 16 gennaio 1893, pubbl. da CRAVERI, *Benedetto Croce e l'Istituto*, p. 245.

Rocco Pagliara

che Croce, attento alla cultura tedesca, avesse conosciuto Pagliara come amico di Antonio Tari, primo traduttore di Nietzche oltre che autore di saggi sulla musica: quel Rocco Pagliara che, legato al gruppo napoletano del musicista Van Westherhout, nell'estate del 1892 aveva inviato a "Il Mattino" le sue corrispondenze da Bayreuth inaugurando, scrive Emma Giammattei, "una linea di raffinata esegesi musicale"[61]. Nel 1895 Rocco Pagliara compone una quarantina di canzoni per l'album della Ricordi *Chi chiagne e chi ride*, firmato da Salvatore Di Giacomo e illustrato da Scoppetta[62].

Al Suor Orsola la presenza di Croce – che mezzo secolo dopo, da protagonista della difficile transizione verso la democrazia, vi assumerà responsabilità dirette[63] – è inizialmente determinata dal suo ruolo di membro del consiglio direttivo dei reali educandati di Napoli, di cui è presto regio commissario e presidente: un'attività poco scandagliata, ma che svolge per più di vent'anni (1896-1917), cui si aggiunge la nomina a subcommissario delle scuole comunali (~1900)[64]. Le relazioni dirette di Croce con la Principessa – documentate a partire dal 1896 – riguardano le attività didattiche e scientifiche del Suor Orsola profilate sullo sfondo del dibattito culturale della Napoli di fine Ottocento. Ne emerge, al di là dell'articolazione delle singole scelte, una comunanza d'opinioni e intenti, fondata sui principi liberali del Risorgimento. Per testi e docenti la Principessa ricerca il parere di Croce che, senatore del regno per censo su designazione di Sonnino (1910)[65], sarà ministro della pubblica istruzione con Giolitti (1920-1921). La Principessa lo avrebbe voluto tra i suoi professori: tenta la carta delle conferenze, come chiama le lezioni magistrali, ma lui si schermisce. Nel 1897 gli propone un programma di sei conferenze alle allieve di Magistero sulla "nostra storia napoletana di questi ultimi due secoli", che Croce stila facendo però i nomi di Schipa, Faraglia e, per la fine del regno borbonico, di Raffaele de Cesare, che si offre di contattare. Nel

[61] E. GIAMMATTEI, *La letteratura 1860-1970*, in G. GALASSO, *Napoli*, Roma-Bari 1987, pp. 383- 412, a p. 405.

[62] S. DI GIACOMO *et al.*, *Chi chiagne e chi ride*, Milano 1895.

[63] Benedetto Croce, ministro senza portafoglio nel II governo Badoglio (22 aprile-18 giugno 1944) e nel I governo Bonomi (18 giugno-27 luglio, quando lasciò l'incarico), quindi presidente del partito liberale (1947-1948), deputato all'assemblea costituente e senatore di diritto della repubblica, fu nominato il 17 febbraio 1945 membro del consiglio di amministrazione del Suor Orsola (1945-1952) in rappresentanza del ministro della pubblica istruzione, assumendone ad interim la guida (aprile del 1948) alla morte di Maria Antonietta Pagliara. Alla scomparsa del filosofo, nel 1952, gli subentrò la vedova Adele Rossi (1952-1964), vedi P. CRAVERI, *Benedetto Croce e l'Istituto Suor Orsola nel carteggio con la principessa di Strongoli*, in *Le savoir sur la falaise. Luoghi e storie*, pp. 30-31. Cfr. I. DONSÌ GENTILE, *Benedetto Croce nel consiglio di amministrazione* [del Suor Orsola], memoria dattiloscritta sui verbali del cda, ASTSOB, N.

[64] Vedi *Gli educandati femminili in Italia*, intervista a B. Croce, in "Il Giornale d'Italia", 15 ottobre 1912, cfr. G. CECI, *I reali educandati femminili di Napoli*, *ib.*, 1900.

[65] R. FRANCHINI, *Croce interprete di Hegel*, Napoli 1964 (*Storia e Pensiero*, a cura di F. NICOLINI, 12), p. 135, sposta l'evento al 1912, ma è un errore.

Benedetto Croce

1907 la Principessa gliene chiede una commemorattiva su Carducci, appena scomparso: il cattedratico, il poeta che aveva avuto tanta parte nella corte di Margherita. La Principessa, rettore di un Magistero, preme perché desidera che sia proprio Croce, che ne va prendendo il posto nel panorama culturale italiano[66], a commemorare quello che possiamo tranquillamente chiamare "il massimo educatore dell'animo delle giovani generazioni intellettuali e borghesi fino a quelle che pagarono il grande tributo di sangue della prima guerra mondiale"[67]. Ma anche stavolta c'è un no: è allergico alle lezioni. Nel 1908 donna Adelaide torna alla carica e Croce risponde:

> «Il vostro invito mi onora. Purtroppo mi manca il tempo di fare le conferenze desiderate. E, forse, non mi manca solo il tempo: io non ho mai insegnato, non ho pratica didattica e non sarebbe opportuno che venissi a fare un esperimento o un tirocinio proprio all'Istituto di Suor Orsola»[68].

Se di questi primi rapporti possiamo scorgere i contorni nella corrispondenza, conservata nell'archivio Croce, pubblicata da Piero Craveri[69], la dimensione di apertura alla città della Principessa si conferma nel primo volume dell'*Epistolario* del filosofo edito dall'Istituto italiano per gli studi storici, che consente uno scandaglio d'eccezione, visto che le lettere furono scelte personalmente, tra le centosettanta più significative della sua vastissima corrispondenza del periodo 1914-1935[70].

Un periodo di rapporti intensi si ha alla fine dell'estate del 1915, quando la Principessa di Strongoli presiede, sola donna con Antonia Nitti, una delle dieci commissioni del comitato napoletano di organizzazione civile, guidato da Croce in un clima di polemiche – per la prevalenza dei liberali – con il sindaco cattolico, il duca di Caianello don Pasquale del Pezzo. Il filosofo, nauseato, finisce per dimettersi, pregando però la Principessa di mantenere il suo posto[71].

[66] G. AMENDOLA, *La philosophie italienne contemporaine*, in "Revue de Métaphisique et de Morale", 16 (1908), pp. 635-637, a p. 649.

[67] G. GALASSO, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano 1990, p. 98.

[68] Archivio B. Croce, Lett. 14 gennaio 1908, pubbl. da CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, p. 256, nota 22.

[69] IBID., pp. 248-251.

[70] B. CROCE, *Epistolario*, I, *Scelta di lettere curata dall'autore*, 1914-1935, Napoli 1967, Lett. n. 36 alla Principessa di Strongoli, Napoli, 16 dicembre 1919, p. 40; Lett. n. 84, *ibid*., 28 gennaio 1922, p. 93; Lett. n. 85, *ibid*., 29 gennaio 1922, p. 94, cfr. CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, pp. 246, 255.

[71] Archivio B. Croce, Lett. 13 giugno 1915, pubbl. da CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, p. 256, nota 31. Cfr. CROCE, *Epistolario*, I, Lett. n. 3 al direttore dell' "Idea nazionale", Napoli 19 settembre 1915, p. 10.

Nel 1919, Croce ferma donna Adelaide che, sotto la suggestione del progetto di un professore fiorentino indirizzatosi probabilmente alla regina madre, gli aveva chiesto di adoperarsi per fare dichiarare il Carso parco monumentale della grande guerra, da proteggere con un'istituenda "Guardia del Carso". È dolente del disappunto della Principessa davanti al suo netto rigetto, ma spiega: "Conosco e aborro la gente che, senza esserne pregata, sfoggia sempre in idee grandiose e sublimi", chiaramente irrealizzabili e quindi "rovesciate sulle spalle altrui". È, insiste, la "*vanity-fair*, fastidiosissima, che distoglie dalle cose serie".

Il 13 maggio del 1921 Croce viene, da ministro della pubblica istruzione, sollecitato dalla Principessa, a salutare, a Palazzo Reale, Vittorio Emanuele III in visita a Napoli. Croce doveva essere sostituito dal sottosegretario alle antichità e belle arti Giovanni Rosadi, che donna Adelaide scarta con la fierezza della Napoli del riscatto, tra le radici della sua partecipazione civile:

> «Al Re bisogna far vedere con i fatti che non siamo più i parolai tronfi che ci accusavano di essere: una mezza volta [Vittorio Emanuele III] viene a Napoli e bisogna che ottenga rispetto per Napoli. È inutile far venire un attillato toscano [il sottosegretario Rosadi] a schiaffeggiarci con la solita menzogna che il Mezzogiorno, a parer suo, è pieno d'avvenire; lo sarà, ma non vogliamo però esserlo detto. Quando lo saremo, quando il futuro sarà diventato presente, allora cambierà la canzone, ma adesso i nostri primi vagiti ce li dobbiamo, pudicamente, vedere tra noi»[72].

Lo stesso anno il catalogo della *Prima esposizione biennale nazionale d'arte nella città di Napoli*[73] vede Croce presidente onorario e la Principessa alla testa del "comitato d'azione". Il duca di Girasole, don Carlo Giovene, direttore delle collezioni del museo Duca di Martina, che era stato suo vice nella presidenza della prima biennale partenopea, gli fa conoscere il figlio Andrea (1904-1995) e lei ne porta a Palazzo Reale la prima mostra[74]. Lo fa convinta dell'urgenza di stimolare un linguaggio autonomo nella pittura napoletana e poco importa se, da quei paesaggi faticati, più che un artista evolve un letterato. Dopo la giovanilistica direzione di un paio di effimere riviste di arti visive, il "Clacson" ed il "Vesuvio" (1928-1929), Andrea Giovene sarà vicedirettore del quotidiano "Il Mattino d'Italia" (1950-1952) e capo della redazione napoletana de "Il Tempo", oltre che scrittore stimato[75].

[72] Archivio B. Croce, Principessa di Strongoli, Lett. 13 maggio 1921, pubbl. da CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, p. 251.

[73] *Prima Biennale d'Arte* (cat. mostra), Napoli 1921, con una giuria, pp. 5-6, cui partecipano Balestrieri, Cifariello, Nicolini, Pica, Wildt. La copia di donna Adelaide conservata nella Biblioteca della Principessa di Strongoli, A 22, nell'omonima Sala al terzo piano del Suor Orsola, contiene annotazioni autografe di prezzi ed acquisti per la regina Margherita.

Vi si riallacciano, ancora del primo volume dell'*Epistolario* di Croce, due lettere del gennaio del 1922 che entrano nel dibattito sulla destinazione a finalità culturali del Palazzo Reale di Napoli, stabilita con eccezionale esemplarità da Vittorio Emanuele III. Da ministro, nel 1920, Croce aveva formulato al presidente Giolitti un piano per la destinazione dei beni napoletani della Corona, preordinando il trasferimento nella reggia della biblioteca nazionale partenopea. Al sovrano restava a disposizione, per le visite a Napoli, l'appartamento reale, soluzione replicata a Capodimonte, dove la fuga dei saloni del duca d'Aosta sarebbe rimasta fino agli anni Cinquanta, ma veniva confermata l'assegnazione a museo della storia e dell'arte napoletana dell'Ottocento[76]. Il piano ministeriale, aveva scritto Croce a Giolitti, risolveva "per secoli e secoli la grave questione della biblioteca nazionale partenopea", ma la Principessa lo contrastava, anche con articoli di giornale[77], puntando ad aprirvi la biennale d'arte di Napoli per la maggiore accessibilità della reggia. Croce contrappone alla Principessa, che dichiara "alquanto ostinata", l'alternativa, per la biennale d'arte, della Floridiana acquistata dallo stato nel 1919, mentre, relativamente al Palazzo Reale, insiste per il "disegno fondamentale" della biblioteca nazionale, da accompagnarsi al più all'accoglienza, tra le collezioni esposte, del museo di famiglia del duca di Martina, Placido de Sangro *sen.* (1829-1891), donato a Napoli nel 1911

[74] P. RICCI, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, Napoli 1981, pp. 178-179.

[75] A. GIOVENE, *Viaggio*, Napoli 1936; ID., *Incanto*, *ib.*, 1940; ID., *L'Autobiografia di Giuliano di Sansevero*, Milano 1967 e Roma 2012. Le prime due opere furono pubblicate dall'editore napoletano Ricciardi. La terza, ristampata persino in Svezia, si deve al milanese Rizzoli, all'epoca impegnato negli alberghi di Lacco Ameno, mentre l'ultima è della romana Elliot.

[76] CROCE, *Epistolario*, I, Lett. n. 51 a Giolitti, presidente del consiglio, Roma, 10 settembre 1920, pp. 58-60.

[77] IBID., Lett. n. 84 cit., che accenna ad un articolo della Principessa sul "Mezzogiorno".

dal nipote ed erede Placido *jr.*, conte dei Marsi, ed allora ospitato a palazzo Spinelli, nel rione Sirignano. Croce, quando era ministro, aveva accolto il suggerimento avanzatogli dal duca di Girasole. La collezione Sangro, che Croce giudica "il nucleo di un museo d'arte applicata all'industria"[78], sarebbe poi finita, per indicazione del ministro Gentile, alla Floridiana. Girasole, con un finanziamento della vedova del conte dei Marsi, donna Maria Spinelli dei principi di Scalea, vi riordinò nel 1924-1925 l'attuale museo nazionale della ceramica Duca di Martina, completato negli anni Settanta da un'altra donazione dell'ultimo duca del Sangro e di Martina, don Riccardo[79]. Croce, che da ministro aveva concesso al duca di Girasole la possibilità di usare gli ambienti museali della reggia per alcuni mesi di esposizione artistica, minaccia scherzosamente la Principessa di "un'oratoria invettiva per farvi ravvedere".

I rapporti si rinsaldano davanti all'aperta amicizia che la Principessa continua a mostrargli negli anni difficili del fascismo. Il 3 gennaio del 1925 Mussolini annuncia alla camera le leggi che pongono le basi della dittatura: limitazione della libertà di stampa, istituzione del confino di polizia, tribunale speciale. Il 5 gennaio il conte Alessandro Casati[80], senatore del regno, si dimette per protesta da ministro della pubblica istruzione. Intimo di Croce, che gli aveva consigliato di accettare la nomina come riferimento liberale di un ultimo, disperato tentativo di mantenere il mussolinismo nell'alveo delle libertà risorgimentali[81], Casati era successo a Gentile. Questi riunisce a Bologna, il 29-30 marzo, un convegno per le istituzioni fasciste di cultura da cui lancia il *Manifesto fascista agl'intellettuali*, reso pubblico il 21 aprile, natale di Roma. Croce, su richiesta di Giovanni Amendola, replica redigendo e pubblicando, il 1 maggio, giorno della contestata festa del lavoro: *Una risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani al manifesto degli intellettuali fascisti* (la *Protesta contro il manifesto degli*

[78] IBID., Lett. n. 51 a Giolitti, cit., p. 59, n. 4.

[79] Sulla collezione di arti applicate di casa De Sangro il punto di arrivo è P. GIUSTI, *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, *ib.*, 1994, che cima un lungo itinerario di studi tra cui vanno almeno citati, per l'attenzione al rapporto arte-produzione: A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Il Museo del Duca di Martina*, in "Napoli Nobilissima", 1893, pp. 49-52, 74-77, 109-111; E. ROMANO, *Il Museo delle ceramiche "Duca di Martina" alla Floridiana*, estr. da "Napoli", rivista municipale, 1952; G. DORIA, *La Floridiana, la Villa e il Museo*, Cava de' Tirreni 1965.

[80] Alessandro Casati (1881-1955), ministro della pubblica istruzione (1 luglio 1924-5 gennaio 1925), aveva ottenuto meno di un mese prima, su proposta di Mussolini, la rinnovazione del titolo di conte con R. D. 14 dicembre 1924. Sostituito dall'ex popopolare Pietro Fedele (1925-1928), medievista e deputato, Casati tornò al governo da ministro della guerra dei due governi Bonomi (18 giugno 1944 – 21 giugno 1945), avendo a collega nel primo, Benedetto Croce, entrambi per il partito liberale.

[81] M. VISENTIN, *Benedetto Croce, un pensatore europeo*, in N. MATTEUCCI (a cura di), *La cultura civile*, Torino 1992 (*L'Italia e la formazione della civiltà europea*, I), pp. 247-265, a p. 258.

intellettuali fascisti), che ravvisa nelle leggi liberticide: "le possibili premesse del ritorno ad un vero e proprio oscurantismo politico che avrebbe privato l'Italia delle più alte conquiste del suo Risorgimento". Gli uomini di cultura debbono – esorta – "mantenere con fermezza il loro posto di difensori della verità e della giustizia"[82]. Infine l'affondo, sanguinoso ma indiscutibile, sull'"imparaticcio scolaresco" colto nel "compito che Gentile ha eseguito"[83].

Esplode la rottura di Croce con Gentile, che, da differenza di posizioni talora personali[84], arde in tutta la sua potenza spirituale, educativa[85]. A renderla urgente è la forma totalitaria assunta dallo fascistizzazione dello stato. L'identificazione hegeliana dell'etica con lo stato, ripresa dall'esposizione spaventiana della *Philosophie des Rechts*, era approdata in Gentile nel totalitarismo dello Stato Etico, che Croce nega insieme alla concezione hegeliana dei *Weltgeschichtliche Individuen*, degl'individui cosmico-storici, da cui l'*attualismo* gentiliano tracimava, per eccesso di astrattezza, ad acclamare i tratti cesarei del duce, quasi sostituendo all'idolatria nietzscheana del *superuomo* quella del *superatto*. Croce riafferma compiutamente gl'ideali liberali del Risorgimento di cui la Principessa di Strongoli, pur mantenendo con fermezza l'Istituto lontano dalla politica, è profondamente convinta. E non teme di mostrarlo.

Con tutto il suo carisma di punta culturale della corte della regina madre, gli affida nello stesso 1925 la *laudatio* di Margherita all'università di Napoli[86], ma Croce rinuncia, contrapponendo gli "ostacoli oggettivi e soggettivi" del suo isolamento. Il filosofo le invia, poco dopo, le condoglianze per la morte di Margherita, seguita il 15 gennaio del 1926, presago dei pericoli che corre in prima persona:

«I nomi della regina Margherita e vostro [della Principessa] sono stati sempre congiunti nel nostro animo. Avete

Croce fotografato da E. Proite di Zurigo

[82] Sulla svolta impressa da Croce alla battaglia per la libertà: CROCE, *Epistolario*, I, Lett. 20 aprile-30 aprile, n. 101, pp. 111-114, ripubbl. da R. PERTICI (a cura di), *Carteggio Croce-Amendola*, Napoli 1982, *ib.*, pp. 82-90, con note biografiche dei firmatari, tra cui nomi dell'élite napoletana, cfr. FRANCHINI, *Croce interprete di Hegel*, pp. 138-142.

[83] PERTICI, *Carteggio Croce-Amendola*, n. 90, p. 89.

[84] Vedi: A. OMODEO, *Lettere 1910-1946*, Torino 1963, pp. 45-47, che fa risalire le prime differenze anche personali al 1913, se non al 1907. E. GIAMMATTEI ci ha restituito uno scritto di Croce sui rapporti con Gentile vergato nel settembre del 1944, ancora sotto l'impressione dell'esecuzione nell'aprile del filosofo siciliano da parte di un gruppo d'azione partigiano (comunisti), EAD., "*Un testo da non pubblicare*". *Croce, Gentile e il caso Spinazzola* (Un inedito di Croce), in "Acropoli", VI (2005), 6, pp. 662-681.

[85] GALASSO, *Croce e lo spirito del suo tempo*, pp. 102-103, 174-178; F. TESSITORE, *Ancora sulla rottura con Gentile*, in Id., *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna 2012, XXVIII, pp. 593-594.

[86] Cfr. *Margherita di Savoia. Comitato nazionale per le onoranze a Sua Maestà la Regina Madre*, Roma 1925.

ragione: è grossolano quel che si è fatto di adoprare l'immagine dell'Augusta Donna a scopi politici contingenti»[87].

Segue, il 1 novembre, l'azione degli squadristi contro casa Croce, che il filosofo definisce, informandone Casati, l'"onore di una visita dello Stato Etico"[88]. Non solo la Principessa si fa presente con il suo affetto, ma addirittura nel 1929 – l'anno in cui Croce in senato difende, contro il concordato con la santa sede, il principio separatista risorgimentale – lo sollecita, inutilmente, ad entrare nella nuova Accademia d'Italia disegnata da Gentile e, altrettanto inutilmente, gli chiede nel 1932 di tenere una lezione magistrale davanti a Maria José, la principessa di Piemonte in visita al "Suor Orsola" nel febbraio. La replica di Croce, lusingato ma oppresso[89], è sconsolata:

«Come volete che io tenga una conferenza in Suor Orsola innanzi alla Principessa Reale [Maria José]? Vi chiuderebbero l'Istituto!»[90].

Il fascismo e i suoi squadristi napoletani erano ancora lontani quando Croce, cuore pulsante d'Europa nella Napoli colta, aveva fatto da tramite tra la Principessa e il filosofo siciliano Giovanni Gentile (1875-1944). L'intenso rapporto di Croce con Gentile, sotteso ad una collaborazione ventennale, si riverbera sul Suor Orsola.

Gentile arriva a Napoli nel 1898 per prendere servizio, trasferito da Campobasso, come professore di filosofia al regio liceo Vittorio Emanuele (1898-1906). L'incarico della Principessa al Magistero di Suor Orsola dell'insegnamento di Pedagogia generale (1902-1906) gli apre le porte dell'università di Napoli dove, nel 1903, inizia il corso libero di filosofia su "La rinascita dell'idealismo", dedicato al pensatore e patriota Bertrando Spaventa (1817-1883) che, nominato nel 1861 dal ministro Francesco De Sanctis alla cattedra di filosofia dell'università partenopea, fu il ponte tra Napoli ed Hegel[91]. Ne

[87] Archivio B. Croce, Lett. 19 gennaio 1926, pubbl. da CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, p. 252.

[88] Alle quattro di notte una squadra di camicie nere incalzata dai decurioni irruppe in casa Croce devastando anticamera, studio, biblioteca e lanciando invettive all'indirizzo del filosofo, "scalzo e in camicia". Croce lo raccontò la mattina al conte Casati rilevando di avere "finalmente avuto l'onore di ricevere una visita dello Stato Etico, di quello buono, che risolve in sè la religione, ed è la morale in atto". Vedi B. CROCE, *Epistolario*, II, *Lettere ad Alessandro Casati, 1907-1952*, Napoli 1969, Lett. 1 novembre 1926, p. 102.

[89] Cfr. FRANCHINI, *Croce interprete di Hegel*, p. 141.

[90] IBID., p. 252.

[91] Vedi B. SPAVENTA, *Prolusione e introduzione alle lezioni di filosofia*, Napoli 1862, rist. con il nuovo tit.: Id., *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, Bari 1908 a cura di G. GENTILE, cfr. ID., *Bertrando Spaventa*, Milano 1924.

abbiamo il suggestivo ritratto a figura intera di Teofilo Patini al museo nazionale di San Martino. Non va dimenticato che Bertrando, da sacerdote, era stato istitutore a casa Pignatelli, né è irrilevante la parentela con Benedetto Croce che aveva passato da bambino, dopo il terremoto di Casamicciola, tre anni a Roma (1883-1886) a casa dello zio Silvio, cadetto di Bertrando ed ex ministro dei lavori pubblici (1873).

Giovanni Gentile

Nel 1903 Croce vuole Gentile accanto a sè nella rivista "La critica" che, uscendo puntuale il venti di tutti i mesi dispari, incrementa la loro collaborazione. Nel 1906 nasce, ideata da Gentile, la collana dei *Classici della filosofia moderna* per Laterza, diretta da lui e da Croce che l'inaugura con la sua traduzione dell'*Enciclopedia* di Hegel. Gentile resta a Napoli fino alla salita sulla cattedra di Storia della filosofia dell'università di Palermo (1906), ma la "Federico II" gli rimane nel cuore. Nel 1908 spera di farsi chiamare alla facoltà di lettere dell'università di Napoli, dove l'ago della bilancia è l'archeologo Giulio De Petra che, sotto gli attacchi di "Napoli Nobilissima", nel 1900 aveva dovuto abbandonare la direzione del museo nazionale partenopeo. De Petra, vicino a Venturi rimasto egualmente impigliato nel fallimento del progetto di riordino, insegnava anche al Suor Orsola. Croce, nel tentativo di superarne l'opposizione, consiglia Gentile di rivolgersi alla Principessa, sperando che ripetesse per lui il successo della cattedra di Storia dell'arte di Venturi. Croce la contatta di persona e le scrive[92]. Ma la missione è impossibile: De Petra non ha dimenticato e sbarra la strada all'asse Croce-Gentile ancora solidissima[93]. I rapporti di Gentile con Suor Orsola non s'interrompono: tiene ancora un ciclo di sei conferenze-lezioni nel 1911[94].

Il legame torna utile quando il Magistero di Suor Orsola come formula universitaria indipendente deve confrontarsi con l'indirizzo statalista del fascismo. Professore allo *Studium Urbis* dal 1917, Gentile si fa conoscere da Mussolini come assessore alle antichità e belle arti di

[92] Archivio B. Croce, Lett. 21 genn. 1908, pubbl. da CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, p. 250.

[93] Archivio B. Croce, Adelaide del Balzo, Lett. 10 dic. 1907.

[94] DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 210-212.

Giovanni Gentile in visita all'Istituto, 1937

una giunta capitolina antisocialista (1920-1922), esperienza che segna la concezione dell'arte del filosofo di Castelvetrano. Il duce lo vuole senatore del regno e ministro della pubblica istruzione (dall'ottobre del 1922 al luglio del 1924), confidandogli la prima riforma organica dopo la legge Casati (1859). La "riforma Gentile"[95] sollecita l'attenzione di donna Adelaide. La Principessa, stesa a baluardo "del Magistero e delle Magistrali", muove Croce come "ambasciatore" presso il ministro[96], che pure conosce benissimo. Come ogni vero istituto universitario, gli orizzonti del Suor Orsola sono più ampi dell'organizzazione della didattica e ancora più ampi quelli del rettore, donna Adelaide. La sua è la battaglia per l'indipendenza e l'identità, prima dello spirito poi dell'Istituto, che alla fine riesce a preservare dall'azione livellatrice della riforma.

Il 27 gennaio del 1937 Gentile inaugura l'anno accademico del Magistero di Suor Orsola, commemorando nella Principessa un pezzo di storia della libertà. Comincia ricordando i tempi della riforma:

> «... la guerra cortese durata anni e decenni tra Suor Orsola che mutava sempre i regolamenti e non aveva se non il minimo indispensabile dei cosiddetti insegnamenti di ruolo, e il vecchio Ministero dell'Istruzione che si sforzava di assimilare l'Istituto della Principessa a questo o a quello degl'Istituti di Stato, anche perchè esigenze pratiche imprescindibili rendevano pur necessario il pareggiamento dei diplomi conferiti a quelli rilasciati dalle scuole governative. La Principessa cedeva, ma fino ad un punto, oltre il quale diventava intrattabile, e si ribellava ad ogni richiesta e finalmente rivendicava il suo diritto a respingere la lettera che mortificava e seguire lo spirito che vivificava»[97].

Gentile ne definisce il carattere nell'"educazione alla libertà". "Questa grande educatrice, la Principessa di Strongoli, aveva profondamente inteso – afferma – che

[95] Cfr. G. GENTILE, *Il fascismo al governo della scuola*, Palermo 1924.

[96] Archivio B. Croce, Lett. 8 maggio 1924, pubbl. da CRAVERI, *Croce e l'Istituto*, p. 252. Cfr. B. CROCE, *Pagine sparse*, I, Bari 1960, pp. 100 ss.

[97] Vedi: D'ALESSANDRO, *L'educazione alla libertà*, p. 191; DE MARTINO, *L'Istituto*, p. 222.

non c'è educazione dove non c'è libertà". "Libertà – aggiunge – volle Adelaide del Balzo negl'insegnanti perchè volle libertà negli alunni". Ed è in nome di quella libertà che la Principessa:

«di un buio cenobio di sepolte vive fece un chiostro sonante di voci argentine di bimbe e di cori di fanciulle e giardini fioriti pieni di sole e aule allietate da luminosi fantasmi d'arte»[98].

L'idealismo italiano, che eredita da Hegel la concezione della libertà come necessità, finisce per farla coincidere con la stessa spiritualità. L'inno al Risorgimento e alla libertà è un dato costante in Gentile che, in nome dell'astrattezza del suo *atto puro*[99], non coglie la contraddizione tra fascismo e libertà[100], mantenendosi sulla scia del garibaldinismo crispino che impregnava la nativa Sicilia[101]. Il nodo ristà nella coincidenza del "filosofo e [dell']uomo politico" additata da Ugo Spirito[102]. Per Gentile, che qui si libra al di là dell'agone politico, il Magistero di Suor Orsola è "scuola di formazione spirituale", diversa dall'università di stato "che è tutt'altra cosa". Gentile insiste sulla "religione della libertà" che animava la Principessa e che "era quella degli artefici del nostro Risorgimento"[103], per celebrare nel Suor Orsola, con parole calibrate, l'impegno a "dare all'Italia nuova, qui [a Napoli] dove forse maggiore ne era il bisogno, la nuova donna, la nuova madre, la nuova educatrice"[104].

La religione della libertà che pervade il Suor Orsola fu, del resto, comune a molti dei seguaci di qualità dell'attualismo gentiliano: De Ruggiero, Omodeo, Fazio, Allmayer, Spirito, Calogero, Licitra. Guido De Ruggiero, del Magistero di Roma, lo comprova firmando nel 1925 il manifesto di Croce[105], Adolfo Omodeo si pone accanto a Croce e gli fa quasi da assistente negli anni più difficili[106].

Ad ascoltare Gentile, nel corpo accademico di Suor Orsola, siedono significativamente l'Omodeo, che

[98] *Ibid.*

[99] G. GENTILE, *L'atto del pensare come atto puro*, in "Annuario della Biblioteca Filosofica di Palermo", I (1912), p. 41, ripreso nel 1916 nella sua *Teoria dello spirito come atto puro*.

[100] Vedi: ID., *Che cos'è il fascismo*, Firenze 1925, Id., *Fascismo e cultura*, Milano 1928.

[101] ID., *Il fascismo e la Sicilia. Discorso tenuto al teatro Massimo di Palermo il 31 marzo 1924*, Roma 1924, p. 14.

[102] U. SPIRITO, v. *Gentile, Giovanni*, in *Enciclopedia Italiana* (Treccani), XVI, Roma 1932, pp. 580-581.

[103] A parlare, più che l'esponente del regime, è il G. GENTILE de *I profeti del Risorgimento*, Firenze² 1928, il presidente del Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, il direttore scientifico dell'*Enciclopedia italiana* (Treccani).

[104] Le cit. di Gentile sono in DE MARTINO, *L'Istituto*, p. 223.

[105] PERTICI, *Carteggio Croce-Amendola*, p. 89.

[106] GALASSO, *Croce e lo spirito del suo tempo*, pp. 103, 107-108.

sarà rettore dell'università di Napoli (1943-1944) e ministro della pubblica istruzione nel II ministero Badoglio; Ernesto Pontieri (1896-1980), rettore a Napoli dal 1950 al 1959, poi all'Aquila dal 1967 al 1972; Alfonso Tesauro, che proprio quell'anno prendeva ad insegnare Legislazione scolastica al Suor Orsola, di cui sarebbe diventato direttore alla morte della Pagliara (1948-1976); Armando Venè, che l'anno dopo vi avrebbe assunto la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna. Gentile inaugurava l'anno accademico di un Magistero con tre corsi di laurea (Materie letterarie, Pedagogia e Lingue) e uno di diploma (Vigilanza scolastica), in cui la Storia dell'arte svolse sempre un suo ruolo[107].

Amedeo Maiuri

A raccogliere l'eredità delle lezioni di Storia dell'arte italiana di Venturi (1896-1901 e ~1926-1932), sarebbe stato prima il direttore degli scavi di Pompei, l'archeologo Amedeo Maiuri (1886-1963), chiamato al Suor Orsola ad insegnare Storia dell'arte antica, quindi il soprintendente ai monumenti Armando Vené (1938-1939), subito sostituito da Sergio Ortolani (1939-1949), allievo romano di Venturi e del suo antico primo assistente Pietro Toesca. Nel 1934 aveva pubblicato il suo saggio fondamentale su *La Scuola di Posillipo*[108]. Alla morte di Sergio Ortolani (1896-1949), seguiranno Valerio Mariani (1949-1969) e, al suo pensionamento, l'allievo Mario Rotili (1969-1981), a lungo sindaco di Benevento. Ma siamo ai nostri giorni[109].

La compresenza a Suor Orsola dei due capiscuola del neoidealismo italiano, Croce e Gentile, mostra la potenza del disegno della Principessa che triangola in un orizzonte aperto l'affermazione del pensiero crociano con il migliore *attualismo* gentiliano e il lento tramonto della cultura positivista[110]. La concezione crociana dell'arte come "intuizione lirica della realtà" incontra, scontate le debite e importanti differenze, quella di Gentile sul suo "carattere assoluto" in quanto "sentimento"[111]. L'ancoraggio comune al neoidealismo italia-

[107] L'offerta didattica del Magistero fu riorganizzata, nella seconda metà degli anni Trenta, dai RR. DD. 1 ottobre 1936 n. 2442 e 20 aprile 1939 n. 1052.

[108] S. ORTOLANI, *La scuola di Posillipo*, Napoli 1934, ripreso in ID., *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Napoli 1970, ed. critica di R. CAUSA. Per una rilettura dell'opera di Ortolani vedi F. BOLOGNA, *L'insegnamento storico artistico nel Magistero*, in DE MARTINO, *L'Istituto*, pp. 297-305, alle pp. 302-303, con discussione bibl.; F. DE ROSA, *Sergio Ortolani professore di Storia dell'arte al Magistero Suor Orsola Benincasa*, in "Confronto", 9 (2007), pp. 112-120.

[109] Sulla cattedra di Storia dell'arte al Suor Orsola, dopo i tempi venturiani, vedi BOLOGNA, *L'insegnamento*, pp. 302-305.

[110] Cfr. U. SPIRITO, *L'idealismo italiano e i suoi critici*, Firenze 1930.

[111] G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, Milano 1931 (*Op. omnia*, IV).

no resta la concezione dell'arte come apparire dell'idea in forme sensibili ed intuitive, costituenti il carattere specifico della bellezza; è quella triadicità hegeliana di logica, natura e spirito[112] che li induce, paradossalmente, a relegare l'arte e la sua storia fuori della filosofia e della scienza. Se il neoidealismo italiano, pur con diversa accezione, basa sul fondamento di una concezione che identifica filosofia e storia della filosofia risolvendo il passato nel presente, per Gentile l'arte è umanità, via etica alla totalità spirituale: il vero artista è l'uomo del sentimento. A sua volta, Croce, collocandosi sulla stessa scia della Scuola tedesca (Kant, Schiller, Schelling, Solger, Hegel), definisce che: "Il pensiero dell'arte non è teoretico, ma pratico", "l'attività artistica è più che teoretica, ed è un pratico ma realizzato e perfetto", traendone non la ripresa del vecchio concetto hegeliano, e prehegeliano, che si coronava della dottrina della mortalità dell'arte, sibbene la convinzione che l'arte in quanto "intuizione lirica della realtà" (sapere immediato sensibile oggettivo) sia più suscettibile di critica che di vera storia (atteggiarsi nel tempo dello Spirito assoluto)[113]. Siamo molto avanti rispetto al concetto hegeliano dell'arte come di una *philosophia minor*, ma sempre fuori dall'idea della storia. Il rilievo di uno dei maggiori esponenti palermitani dell'attualismo gentiliano, Guido De Ruggiero, che insisteva sul "carattere troppo monadistico che egli [Croce] attribuisce all'opera d'arte"[114], portò il filosofo napoletano ad ammettere l'utilità didattica della Storia dell'arte, pur restando convinto, con Burckardt[115], che "non si può dare un'equivalente logico dell'opera d'arte"[116]. Ma spetta proprio a Croce aggiungere tasselli decisivi allo sviluppo metodologico della nuova disciplina, avviando la critica delle arti figurative a passare dal filologismo, necessario come mezzo ermeneutico, alla storia, fino a "cercare nell'arte l'arte", a superare "la reciproca ignoranza e ostilità tra studiosi d'arte e studiosi di estetica"[117].

[112] Vedi: B. CROCE, *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*, Heidelberg 1909, riordinato in ID., *Saggio sullo Hegel*, Bari² 1913, innovativo – anche rispetto alla trad. tedesca, che resta quella con il migliore apparato filologico – della prima ed., Bari 1907; G. GENTILE, *La riforma della dialettica hegeliana*, Messina² 1923.

[113] Per un primo approccio vedi almeno: B. CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, conferenza letta all'Accademia Pontaniana di Napoli il 5 marzo 1893, in ID., *Il concetto della storia*, Bari 1954, a cura di B. PARENTE, pp. 21-40, alle pp. 30-31; B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia* (1912-1913), Bari 19414, pp. 151-163; ID., *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari 19324; ID., *Il giudizio del bello e l'ufficio pedagogico del critico*, Firenze 1947, ora in ID., *La letteratura contemporanea*, pp. 510-528.

[114] G. DE RUGGIERO, *La filosofia contemporanea*, Bari 1912, p. 425, cfr. GALASSO, *Croce e lo spirito*, pp.105-108.

[115] J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), con introd. di L. Gatto, Roma² 2010.

[116] CROCE, *Il giudizio del bello*, p. 514.

[117] B. CROCE, *La storia delle arti figurative*, in *Nuovi saggi di Estetica* (1920), Bari³ 1948, pp. 261-280, poi in Id., *Filosofia. Poesia. Storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Bologna 1951 (*La letteratura italiana. Storia e testi*, 75), pp. 320-335, alle pp. 332 e 334.

La traccia, antica, riporta al Mediterraneo: è quella del *genio*, dell'entusiasmo artistico che nello *Ione* di Platone è "divina follia", per cui la posizione del neoidealismo italiano sull'arte va letta, a mio sommesso parere, sugli orizzonti solari del mare Interno da cui nasce, scontando la dicotomia originaria con l'estetica intellettualistica di Aristotele che, attribuendo all'arte un'interpretazione gnoseologica, aveva spostato la prospettiva dionisiaca. Ma già con Kant la facoltà delle idee estetiche torna a riposare sulla spontaneità naturale, preparando l'interpretazione romantica[118]. Il *System des transzendentalen Idealismus* di Hegel, che lo storicismo crociano e l'attualismo gentiliano recuperano sulla scia del Vico – tramite Bertrando Spaventa e Francesco de Sanctis (ma anche Vera e Jaia) – trova la Principessa non ignara degli orizzonti europei (Freud, Husserl, Heidegger) che avviano la concezione dell'arte su altre, larghe strade. La sua scelta per Venturi, per l'oggettività dell'arte nella storia, accetta e in qualche modo attraversa entrambi i campioni del neoidealismo italiano, aprendo la via dell'Europa.

4. *Cultura e insegnamento artistico tra Italia, Napoli e Suor Orsola*

In un'attività ricca e intensa come quella del nuovo Magistero di Suor Orsola, l'insegnamento storico-artistico costituisce, per la storiografia della scuola, un capitolo di una questione molto più vasta, a partire dalla pedagogia e dalle sue implicazioni. L'impegno della Principessa di Strongoli incide sulla configurazione della Storia dell'arte come disciplina scientifica, con tutto ciò che ne consegue riguardo alle metodologie di approccio, ai materiali e alla nascita, a valle, delle moderne istituzioni di tutela. L'attenzione della Principessa alle arti e alla loro didattica abbraccia otto lustri, dalla nascita del Magistero nel 1891 agli anni Trenta; si sviluppa in rap-

[118] Cfr. R. EISLER, *Wörsterbuch d. philos. Begriffe*, I, Berlino⁴ 1927, pp. 503-506.

porto strettissimo con istituzioni nazionali ed autonomie territoriali; valorizza gli aspetti pratici e professionali delle arti applicate, mediante il potenziamento dell'annessa Scuola di lavoro manuale. La regina Margherita la trova attenta al dialogo con i protagonisti della cultura e, tramite lei, accentua la sua apertura alle novità, vitalizzando il mondo artistico.

È la Principessa di Strongoli, per esempio, a tenere i rapporti con la rivista "Il Convito"[119]. Portabandiera di un estetismo decadente, ma non meno intricante, "Il Convito", che Croce definisce "la manifestazione più solenne dell'estetismo di allora"[120] – pubblicato a Roma fra il 1895 e il 1907 in una serie di dodici fascicoli "in veste tipografica splendidissima"[121] per iniziativa del poeta e traduttore Adolfo De Bosis (1863-1924), particolarmente vicino al Suor Orsola –, ospita Conti, Pascoli, d'Annunzio, pittori come Giulio Aristide Sartorio e Francesco Paolo Michetti. Si propongono di reagire ad una società imbarbarita, vogliono rilanciare la fede "nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesseci dai padri, nel potere indistruttibile della bellezza, nella sovrana dignità dello spirito", come recita il *Proemio* dannunziano, giocato sull'intersezione tra estetismo e nazione. Sul "Fanfulla" d'Annunzio, difendendo *Il Voto* di Michetti (1880-1883) alla galleria nazionale di arte moderna di Roma contro gli attacchi di Boito e di Costa, aveva anticipato la linea artistica del movimento: unità drammatica dell'opera – pittura, letteratura o poesia – volta al recupero della tradizione, classica e rinascimentale, come espressione di "stile nazionale"[122]. "Il Convito", su cui Venturi già nel 1895 pubblica *Al Regno dei Cieli. Studio iconografico sull'Assunzione della Vergine*, è inserito nell'estetismo decadentista europeo che fa di Firenze e Roma i centri italiani di penetrazione.

"Il Convito" era stato preceduto, presso Sommaruga, da una prima "Cronaca bizantina" costruita intor-

Fascicoli del "Convito"

[119] D'ALESSANDRO, *L'educazione alla Libertà*, p.186.

[120] B. CROCE, *L'estetismo e il "Convito" di A. de Bosis* (1911), in *La letteratura italiana*, IV, *La letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. SANSONE, Bari[2] 1963, pp. 252-265, a p. 255. Croce, che pure lo dichiara "privo di ogni seria giustificazione così nel campo della letteratura come in quello del pensiero", *ib.*, p. 253, gli riconosce "il risultato pratico, osservabile" di avere aiutato "a furia di parlare della Bellezza un certo interessamento del giornalismo e della moda per i monumenti e le opere d'arte italiane", da cui un più efficace intervento di tutela dello stato, p. 255.

[121] IBID.

[122] G. D'ANNUNZIO, *Il Voto*, in "Fanfulla della Domenica", 14 gennaio 1883, ripubbl. in ID., *Novelle*, a cura di P. Gibellini, D. Redaelli, Milano 1995, p. 459-463.

no al gemellaggio per contrasto Roma/Bisanzio – resa emblema, la seconda, di "decadenza" consapevole. La "Cronaca bizantina" –, fin dall'elegante veste editoriale, mostra la sua scelta di campo per l'estetismo. Dal 1881 al 1885 vi collabora una schiera di giovani fautori di:

> «sentimenti ed espressioni nuove, innamorati del simbolismo e del preraffaellismo. D'Annunzio dirigerà la seconda serie della rivista (1885-86) accentuandone l'indirizzo estetizzante. Nel gruppo di "bizantini" spiccano Scarfoglio, Matilde Serao, Carducci, Giacosa e gli artisti del caffè Greco e del cenacolo "In arte libertas". Emerge fra loro la figura di Angelo Conti (1860-1930) cultore di Ruskin e sostenitore del culto degli artisti "primitivi e rinascimentali»[123].

Il 1895, l'anno di fondazione de "Il Convito", è l'anno in cui decolla l'iniziativa di dotare la Serenissima di una struttura espositiva internazionale permanente, a presidiare l'immagine della città lagunare decaduta, non diversamente da Napoli, a provincia. L'ambizione veneziana di una finestra internazionale è sigillata dalla decisione, che impegna a fondo donna Adelaide, di porre la mostra sotto l'egida dei festeggiamenti per il XXV anniversario delle nozze dei sovrani. La Principessa, del resto, aveva da tempo consuetudine con Vittorio Pica, d'Annunzio, la "Cronaca Bizantina"[124], i fondatori insomma della biennale di Venezia, come forte si era fatto, in nome di Margherita, il legame con il Carducci dell'*Ode alla Regina d'Italia*[125], il manifesto della definitiva adesione del vecchio mondo garibaldino alla monarchia dell'unificazione nazionale.

Carcano e Michetti partecipano alla prima Esposizione biennale internazionale di Venezia, nella sezione italiana, come capiscuola di due distinte aree pittoriche: lombarda e meridionale, entrambe dominate da scene contadine e paesaggi dal vero[126]. Trionfa *La Figlia di Iorio* (1894, al municipio di Pescara) di Francesco Paolo

[123] P. GIBELLINI, *Gabriele d'Annunzio*, in E. MALATO (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VIII, Salerno 2000, p. 717.

[124] IBID.

[125] G. CARDUCCI, *Poesie. 1850-1900*, Bologna[24] 1957, *Odi barbare*, I, XXIII, *Alla Regina d'Italia*, pp. 888-890, scritta nel 1878 per il 27° genetliaco della regina, celebra nell'ultima strofa, tra gli obiettivi della monarchia Umbertina, il recupero dell'arte rinascimentale in chiave unitaria: "Salve, o tu buona, sin che i fantasimi / di Raffaello ne'puri vesperi / trasvolin d'Italia e tra'lauri". Cfr. G. CAPOVILLA, *L'opposizione del classicismo. Giosué Carducci*, in MALATO, *Storia*, pp. 343-344.

[126] M.M. LAMBERTI, *I mutamenti del mercato e le vicende degli artisti 1875-1915*, in *Storia dell'arte italiana*, II, 3°, Torino 1982, pp. 101-106.

PRIMA ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE
DELLA CITTÀ DI VENEZIA - 1895
22 APRILE - 22 OTTOBRE
PREMI
COMITATO DI PATRONATO

Michetti (1851-1929), con un premio che seconda la proposta di Adolfo Venturi, il relatore italiano della giuria che cura l'allestimento delle gallerie dell'Accademia[127]. Venturi la presenta come il vertice della ricerca michettiana e tale sarà considerata nel bilancio tracciato da Tullio Sillani, a partire dal *Corpus domini* – quel "primo festosissimo canto" del poema pittorico da lui dedicato al Mezzogiorno sacro e pastorale, scoperto alla prima Esposizione nazionale di belle arti di Napoli del 1877 –, passando per le duecento tele presentate alla terza biennale lagunare del 1899 e le altre cento alla contemporanea esposizione di Berlino[128].

La prima Esposizione internazionale d'arte di Venezia del 1895 è raccontata nelle riviste del tempo (in particolare l'"Illustrazione Italiana") come l'evento, a cui presero parte i sovrani accompagnati dalla nostra principessa di Strongoli, che servì a far conoscere al principe reale ereditario, presente controvoglia, Elena di Montenegro[129]. Quando, nel 1896, si cerca un dono di nozze per il loro matrimonio, donna Adelaide incarica Michetti di dipingere *L'Offerta*, che viene accompagnata da versi di Gabriele d'Annunzio, illustrazioni di Giuseppe Cellini e una ricca cornice realizzata da Augusto Burchi sotto la direzione di Giovanni Tesorone[130]. Il pittore abruzzese, trasferitosi a Napoli a diciassette anni (1867) per studiare con Morelli e Palizzi, è l'autore ideale per il dono di nozze ad un principe reale ereditario che è anche principe di Napoli, dove è nato ed ha ricevuto la sua prima educazione. Appare naturale che "Il Convito" di De Bosis progettasse di pubblicare, nell'occasione, un numero speciale dedicato a *L'Offerta* michettiana, considerata, per la sua committenza, un'affermazione straordinaria del movimento. Il numero non fu pronto in tempo, ma la rivista trasse dalla frequenza con la corte nuova consapevolezza del contributo delle arti alla costruzione di quell'identità nazionale, cui la regina Margherita, e con lei Adelaide di Strongoli, andavano portando un deciso contributo. Mi-

[127] G. AGOSTI, *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1876-1908*, Pisa 1990, p. 65.

[128] T. SILLANI, *Francesco Paolo Michetti*, Milano 1932; ID., *F.P.M. alla XVIII Biennale veneziana*, in "Rassegna italiana", a. 1932, pp. 499-504; ID., *Michetti, Francesco Paolo*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (Treccani), XXIII, Roma 1934, pp. 202-203a, a p. 202b. Cfr. R. DE ZERBI, *L'arte moderna*, Firenze 1877.

[129] BERTOLDI, *Vittorio Emanuele III*, p. 89.

[130] Lett. n. 12 di Tesorone da Roma alla Principessa a Napoli, 26 novembre 1896, ASTSOB, fasc. 24, cfr. Appendice.

Gabriele d'Annunzio, 1894

chetti vi s'impegna a fondo e di lui, proprio su "Il Convito", riprende a parlare d'Annunzio[131]. Amico sincero, nel 1903 d'Annunzio gli dedicherà, tra le opere più alte e più pure, un'omonima redazione letteraria, la sua *Figlia di Iorio*, ulteriore sigillo di un'amicizia sotto il segno dell'arte. Nel 1904 Vittorio Emanuele, grato de *L'Offerta* che si porterà nell'esilio egiziano, va a visitare Michetti, ritiratosi per anni come Gemito "a interrogare il mistero di se medesimo e dell'universo", raggiungendolo nello studio proteso sull'Adriatico. Il re gli parla e, nell'"infornata" del 1909, lo nomina senatore a vita, primo pittore nella storia dell'Italia unita. Lucio d'Alessandro riconosce alla Strongoli il ruolo di "ministro della cultura di quel governo ombra che viene a formarsi attorno alla monarchia umbertina"[132].

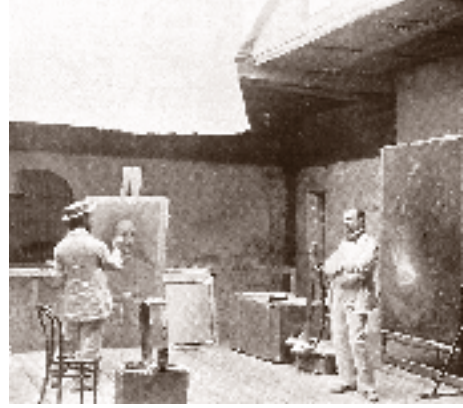
L'originalità del contributo culturale della corte Sabauda alla costruzione di un'identità nazionale unitaria emerge anche dalla sistemazione a residenza reale del palazzo apostolico del Quirinale, attuato con un apporto di artisti, spesso selezionati dalla Principessa, che resta interessante, nonostante le critiche moltiplicatesi nei primi decenni della Repubblica, per primo del Borsi che denunciava a braccio il fallimento di:

> «architetti burocrati come Petagna e Cipolla, gentiluomini di corte, conservatori delle residenze reali, pittori dalla fragile fama»[133].

Francesco Paolo Michetti

Se l'eclettismo Umbertino risente, fin troppo, dell'accademismo dell'epoca, che trionfa nel quattrocentismo della costruzione (Luca Carimini) e dell'arredo (Francesco Gai) di palazzo Brancaccio a colle Oppio (1886-1912), nondimeno si tratta di artisti capaci di autonomia rispetto al linguaggio del *décor* francese, come emerge dalla sistemazione (1867-1874) di Antonio Cipolla (1822-1874) del palazzo della Fondazione Roma sul Corso (palazzo della Cassa di Risparmio) che, eretto in

[131] G. D'ANNUNZIO, *Nota su Francesco Paolo Michetti*, in "Il Convito", IX (1896), pp. 583-592.
[132] D'ALESSANDRO, *L'educazione alla Libertà*, p. 186. Cfr. ID., *Gabriele d'Annunzio. Cinque lettere per "L'Offerta" di Francesco Paolo Michetti*, Napoli 1988.
[133] F. BORSI, *Il Quirinale del re*, in *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1973, p. 176.


Michetti ritrae d'Annunzio

esplicito omaggio allo "stile" di Antonio da Sangallo il Giovane, divenne a sua volta modello per l'edilizia civile dei primi decenni di Roma capitale. Ci limitiamo ad evocare architetti che furono vicini al decollo del nuovo Suor Orsola come il napoletano Cipolla o committenti napoletani come i principi Brancaccio, don Salvatore e la moglie Mary Elisabeth Field, l'ereditiera delle acciaierie di Filadelfia, dai quali fu spesso ospite la Principessa di Strongoli al seguito della regina Margherita.

I mobili e gli oggetti raccolti al Quirinale, provenienti volutamente dalle regge degli otto stati preunitari, propongono necessariamente un percorso frammentario, ma la volontà del committente è la rappresentazione, tramite l'arte, del progressivo *National Building* italiano. Margherita di Savoia, e con lei la Principessa di Strongoli, concretizzano l'"incoraggiamento delle arti" connesso al patronato regio attraverso la promozione di manifestazioni ed esposizioni[134], l'acquisto di sculture e dipinti, il sostegno economico di artisti, da Favretto a Puccini[135]. La scelta di acquisti d'arte in occasione delle feste di corte risultò una decisione strategica[136]: opere per la famiglia reale, le residenze reali sparse tra Roma e le capitali preunitarie, le gallerie nazionali[137].

L'attenzione della Principessa di Strongoli per pittori alla moda come Vincenzo Caprile è documentata dal 1893 con la commissione del ritratto a figura intera del principe reale ereditario donato il 9 luglio al generale Egidio Osio[138]. Ospitato a lungo nella reggia di Capodimonte, Caprile dà lezioni di pittura a Elena e vi esegue varî ritratti per la casa reale, oltre a quelli – per commissione privata – di magistrati argentini[139]. Fu sempre donna Adelaide a chiedere al patriarca della pittura napoletana, Domenico Morelli, un'opera per alleviare il lutto di Margherita dopo il regicidio di Monza, perpetrato il 29 luglio del 1900[140]. Lei stessa ne era stata profondamente colpita: aveva parlato con Umberto I pochi giorni prima, il 19 luglio, quando il sovrano aveva salutato a Napoli i

[134] O. ROUX, *La prima regina d'Italia*, Milano 1901, pp. 59-60.
[135] F. ZAMPINI SALAZAR, *Margherita di Savoia, prima regina d'Italia*, Roma 1912, p. 140.
[136] ROUX, *La prima regina d'Italia*, p. 59.
[137] A. PORZIO, *L'inventario della regina Margherita di Savoia. Dipinti tra Ottocento e Novecento al Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 2004, pp. 13 ss.
[138] ARTIERI, *Cronaca del regno d'Italia*, I, pp. 500 e 1281, nota 5.
[139] A. SCHETTINI, *La pittura napoletana dell'800*, Napoli 1969, pp. 281-283.
[140] Per l'eco nazionale, cfr. S. BERTOLDI, *Vittorio Emanuele III. Un re tra le due guerre e il fascismo*, Torino 2002, pp. 118-120.

reparti del contingente italiano inviato in Cina per la guerra dei *boxers*. Per la Principessa era l'incarnazione del mito risorgimentale, l'amico che protegge, il suo re[141]. Donna Adelaide aveva proposto a Morelli l'illustrazione, tra il romantico e lo storico-religioso, di una pergamena, da riproporre poi in una lastra di maiolica delle scuole-officine del Museo artistico industriale. La collocazione prevista era la basilica di San Francesco di Paola, ma la morte di Morelli nel 1901 troncò il progetto[142].

Il carteggio della Principessa di Strongoli con il mondo dell'arte è ampio. Sfilano nell'epistolario: Caprile, Comencini, d'Annunzio, De Bosis, De Gubernatis, Di Giacomo, Gemito[143], Irolli, Francesco e Vincenzo Jerace, Michetti, Piacentini, Pica, Ricci, Rossano, Tesorone, Venturi, Volpe[144]. Tutto conferma il ruolo di donna Adelaide nella diffusione del gusto floreale tra Napoli e Roma. In prima fila è Giuseppe Cellini, spesso citato nella corrispondenza con Tesorone. La Principessa è attenta a questo illustratore e decoratore che insegna all'Accademia di belle arti di Roma e scrive su "Il Convito"; lo fa lavorare, oltre che al Suor Orsola e al Museo artistico industriale di Napoli, anche al Quirinale[145]. Pittore e decoratore, illustrerà per d'Annunzio – con le sue creature fiabesche – la *Francesca da Rimini* e le *Laudi*; decorerà con Nino Costa la galleria coperta di palazzo Sciarra Colonna a Roma – oggi sede della Fondazione Roma; sarà tra i protagonisti del gruppo romano *In arte Libertas*. Una serie di opere, convinte del legame fra letteratura e arti visive, lo colloca tra gli alfieri dell'*Arts and Crafts* italiano, seguendo la moda gotiheggiante dell'Inghilterra dei *Works of William Chaucer* e della tipografia di William Morris, all'insegna però di una rilettura nazionale della lezione preraffaellita e simbolista[146], in fondo più attenta all'esperienza del *Kunst und Industrie* austro-tedesco.

È il riflesso più italiano e controverso del Floreale europeo legato alla prima Esposizione internaziona-

[141] BONDIOLI OSIO, *La giovinezza di Vittorio*, pp. 154-156 e 710.

[142] ZAMPINI SALAZAR, *Margherita di Savoia*, p. 60.

[143] Lo scultore Vincenzo Gemito (1852-1929) ha lasciato un ritratto a matita della Principessa di Strongoli, segnato "A Suor Orsola, 1 luglio 1918", che è proposto in DE MARTINO, *L'Istituto*, p. 182.

[144] Per la corrispondenza indirizzata alla Principessa di Strongoli esiste, non esaustivo, l'Indice dei mittenti dal 1868, curato nel 1970 da A. Gentile, archivista del Suor Orsola.

[145] Per Cellini cfr. A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885 -1900*,Torino 1981, pp. 47-48; M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari 1985, p. 136.

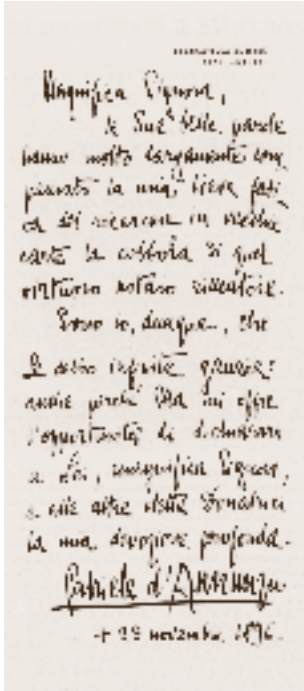
[146] PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna 1988, pp. 189, 202.

Un'illustrazione di Giuseppe Cellini per d'Annunzio

le di arte decorativa di Torino (1902). Al di là del ruolo promotore della borghesia pedemontana, bisognerebbe guardare al Museo artistico industriale di Napoli fondato nel 1878 dal principe di Satriano, don Gaetano Filangieri *jr.*[147], ai sei volumi dei suoi *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*[148], in linea con quanto si faceva in Europa per accompagnare Storia dell'arte e storie della tecniche. Solo sette anni prima, nel 1871, Rudolf von Eitelberger aveva avviato, con il *Museum fur Kunst und Industrie* di Vienna, la pubblicazione delle fonti per la Storia dell'arte e delle tecniche dal Medioevo al Rinascimento.

Filangieri intende contrastare, con una formazione professionale nelle arti applicate aderente alle richieste del mercato europeo, la crisi sociale determinata dall'avvitamento di disoccupazione, impotenza e fatalismo arsa a novembre del 1878 nell'attentato del cuoco Giovanni Passanante a Umberto I durante la sua prima visita a Napoli come nuovo re[149]. L'idea di un'integrazione tra industria ed arte è risalente, radicata nel XVIII secolo: la *Society of Arts* inglese è del 1761, Torino ospita esposizioni industriali e di belle arti nel 1805, nel 1811 e nel 1812, ma l'iniziativa filangeriana ha caratteristiche nuove e di respiro, anticipando con il suo Museo artistico industriale, le esposizioni nazionali di arti decorative di Milano e di Buenos Ayres, entrambe del 1881. Gli allievi-operai delle sue scuole-officine pongono davvero Napoli al passo con il rinnovamento europeo.

In parallelo, fin dalla fine del XIX secolo, la Principessa di Strongoli chiama pittori e scultori a collaborare al suo Magistero, arricchito nel 1913 dalla formalizzazione dei corsi professionali per "le arti belle e decorative", una per l'arte del libro ed una "per la plastica ed il disegno"[150]. Le parole della Principessa di Strongoli, che va puntando su corsi professionali nello stesso Magistero, costituiscono un punto fermo del suo progetto educativo:



Lettera di Gabriele d'Annunzio alla Principessa di Strongoli

[147] R. DE FUSCO, *Il Floreale a Napoli*, Napoli 1959, p. 19-20.

[148] G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, I-VI, *Napoli* 1883-1891, rist. Napoli 2002.

Cfr. F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Napoli 2009, pp. 252-253.

[149] Cfr. L. MASCILLI MIGLIORINI, *La vita amministrativa e politica*, in GALASSO, *Napoli*, pp. 142-234, a p. 167.

[150] CALVANO, *La riforma*, pp. 284-293.

«L'educazione femminile deve elevarsi ad altezza artistica e giungere a profondità scientifica se si vuole che l'abilità delle mani non rimanga un incosciente meccanico relegato fra quelle che si dicono opere servili»[151].

Giuseppe Turco rileva, nel 1899, sulla *Nuova Antologia*[152] che le alunne del Suor Orsola, allo scadere del secolo, sono più di cinquecento, ripartite in "due braccia", su cui torneremo: l'Istituto di Magistero e la Scuola di lavoro manuale, differenziati nell'accesso per titolo di studio e realtà sociale. Le rette, ma ci sono anche posti gratuiti, incidono diversamente a seconda del livello didattico seguito, motivate anche dall'insegnamento delle lingue, soprattutto il francese, ritenuto indispensabile per le allieve dei ceti più elevati. L'insegnamento del Disegno si segnala per la scelta della copia diretta dall'originale, riservando alle classi superiori qualche ripresa dalle riproduzioni della biblioteca dell'Istituto – dotata dalla regina Margherita – e dalle fotografie tratte direttamente dai capolavori. Non si tratta di copiare da copie, come avveniva nelle classi di tutt'Italia, quanto di:

«dare all'occhio dell'alunna già esperta l'utile opportunità di vedere come i suoi ingegni seppero dal vero cavare la sintesi della loro visione artistica»[153].

L'insegnamento a mano libera è basato sul rilievo dal vero con la doppia finalità educativa e tecnica di:

«educare l'occhio ad esercitare rapidamente quel doppio atto di analisi della cosa veduta e di selezione che ne danno il significato e questo avviene fin dai primi anni d'infanzia»[154].

La Scuola di lavoro manuale del Suor Orsola rinnovata dalla Principessa – sull'eredità di quella delle antiche monache che l'avevano incentrata su taglio cucito maglieria e ricamo, secondo un modello diffuso in tutto

[151] A. DEL BALZO PIGNATELLI DI STRONGOLI, *Per un Istituto femminile di Magistero Superiore professionale*, in "Nuova Antologia", CXXXIII (1907), p. 663-665. Cfr. B. CRAVERI, *Adelaide del Balzo*, pp. 20-29.

[152] G. TURCO, *La scuola e la vita. L'Istituto Suor Orsola Benincasa*, in "Nuova Antologia", CXXV (1899), pp. 465-477, ripubbl. in *Le savoir sur la falaise. Luoghi e storie*, pp. 35-41, cit. a p. 37.

[153] IBID.

[154] IBID.

il Mezzogiorno borbonico – raggiunse davvero un buon livello.

In una realtà degradata in cui l'urgenza, per aprire nuovi orizzonti alla crescita della donna nel Mezzogiorno, era la formazione di colte istitutrici, insegnanti e direttrici di scuole professionali, maestre di lavoro domestico e manuale, l'insegnamento secondario non poteva bastare, quasi che l'universo femminile non fosse in grado di dotarsi di strumenti scientifico-speculativi. Turco si diffonde sui nuovi corsi di Magistero del Suor Orsola che distingue dalle università per l'indirizzo pedagogico e dagli analoghi istituti di Roma e di Firenze "per lo svolgimento larghissimo degli studi scientifici e dei lavori manuali", sottolineando che "per l'insegnamento della parte artistica c'è qualcuno che si chiama Francesco Jerace"[155].

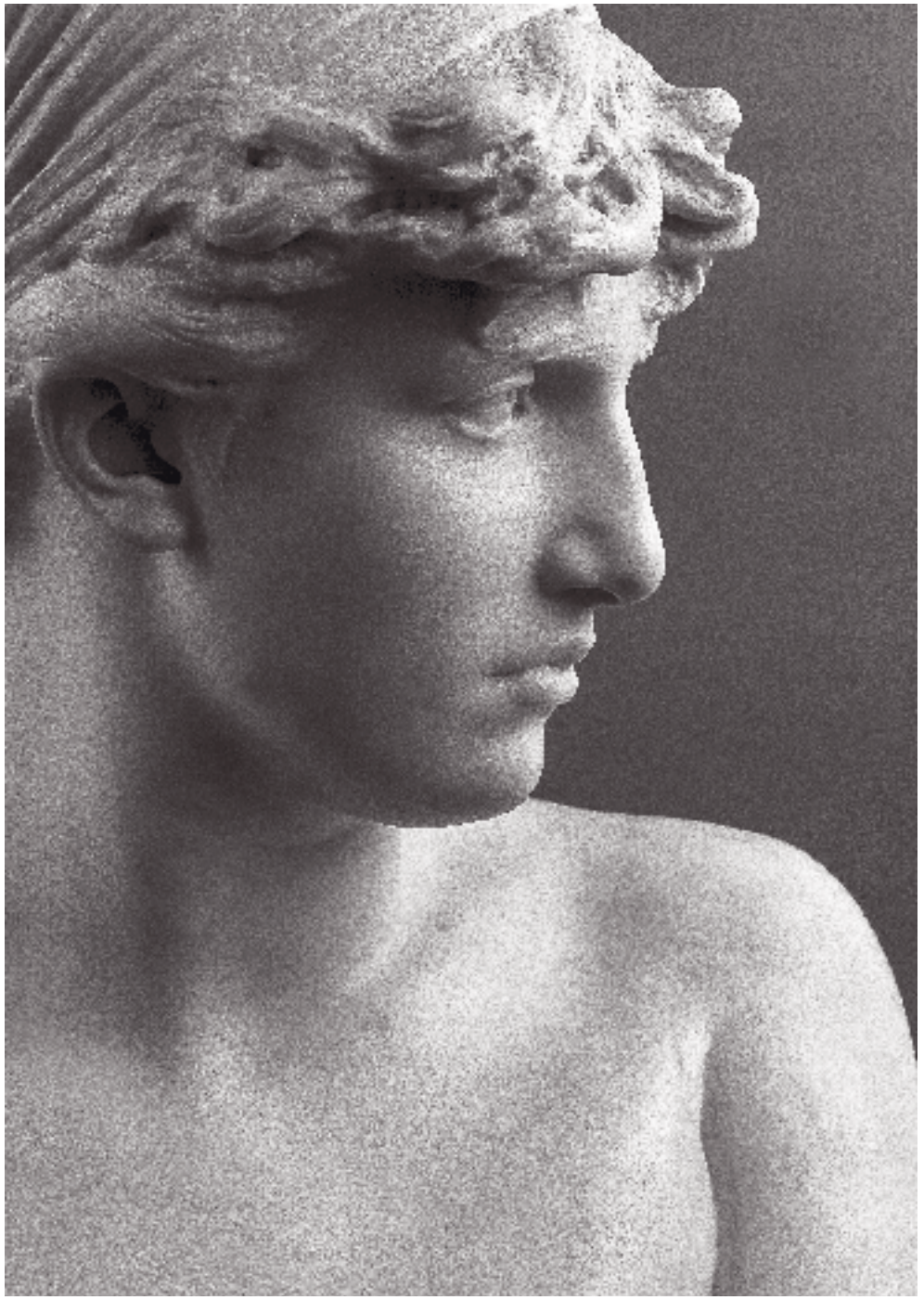
Nel 1896 la Principessa decide, come vedremo, d'invitare Alfredo Venturi al nuovo Magistero di Suor Orsola, consapevole del ruolo dell'insegnamento storico-artistico come strumento indispensabile di una cultura fatta di metodo, apprendimento e trasmissione del sapere come delle sue tecniche, sentiti come necessaria barriera al dilettantismo. Venturi ne aveva scritto nel 1887 sulla "Rivista storica italiana"[156] tracciando un manifesto programmatico dell'insegnamento storico-artistico e del conseguente problema della tutela del patrimonio monumentale da affidare ad un personale adeguatamente preparato[157].

La Principessa di Strongoli, con un Suor Orsola Benincasa disegnato in stretto rapporto con il Museo artistico industriale, si pone in forma non secondaria in quella ricerca di metodo che percorre l'intera Europa, tra desiderio di miglioramento del gusto nell'applicazione industriale delle arti e di coordinamento dell'insegnamento storico-artistico con l'attività didattica svolta nei laboratori.

[155] IBID.

[156] A. VENTURI, *Per la storia dell'arte italiana*, in "Rivista Storica Italiana", IV (1887), pp. 229-250.

[157] M. MORENI, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla "carriera" di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della Storia dell'arte in Italia (1889-1901)*, in G. AGOSTI (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi. Incontri venturiani (22 gennaio-11 giugno 1991)*, Pisa 1995, pp. 41-99, alle pp. 43-48.



Francesco Jerace, *Victa*, Castelnuovo, Napoli

II.

L'insegnamento della Storia dell'arte al Suor Orsola nella fondazione della disciplina

Adolfo Venturi nel suo studio, ~1931

1. *Il primo insegnamento di Adolfo Venturi al Suor Orsola (1896-1901)*

Una lettera scritta il 30 agosto del 1932 da Adolfo Venturi, poco dopo la scomparsa della Principessa di Strongoli, traccia un bilancio del rapporto tra lo storico dell'arte, giunto all'apice della fama, e la fondatrice dell'Istituto, risultando in un certo qual modo la sintesi di un percorso comune scandito da ottantadue documenti di natura epistolare. Venturi lo redige in uno scritto inviato a Maria Antonietta Pagliara[158], la direttrice del Suor Orsola, che l'aveva sollecitato a nome del consiglio dei professori con una circolare dattiloscritta conservata alla Classense di Ravenna[159]. Si tratta di un contributo destinato ad una pubblicazione in memoria della Principessa, poi non seguita[160].

Le scelte della fondatrice hanno anticipato i tempi e fatto da battistrada. L'insegnamento universitario della Storia dell'arte, introdotto dalla Principessa, pone il Magistero di Suor Orsola all'avanguardia europea, decollando in contemporanea con le prime cattedre a Roma e Parigi[161]. Rileva del pari l'introduzione sperimentale della materia nelle scuole secondarie dell'Istituto. La riforma Gentile del 1923 inseriva nei licei classici l'insegnamento della Storia dell'arte, riservando però il solo Disegno al

[158] Lett. n. 82 del senatore Adolfo Venturi da Baiso (R.E.) ad Antonietta Pagliara a Napoli del 30 agosto 1932, ASTSOB, fasc. 17, pubbl. in Appendice.

[159] Ne abbiamo un esemplare nell'analoga lettera dattiloscritta n. 13 della Pagliara da Napoli al senatore Corrado Ricci a Roma del 2 luglio 1932, BCR, fasc. 225, 41661.

[160] Doveva essere inserita in un secondo libro commemorativo. Venturi, Lett. n. 82 cit., parla di "nuovo tributo", ma la prima ed unica pubblicazione *in memoriam* restò quella per il trigesimo della morte della Principessa: MIRABELLI, *In memoria di Adelaide*. Ricci la commenta favorevolmente in una cartolina postale di ringraziamento, Lett. n. 16 di ID. da Roma alla Pagliara a Napoli, 31 luglio del 1932, ASTSOB, fasc. s. n.

[161] Sull'avvio dell'insegnamento della Storia dell'arte in Belgio, v. AGOSTI, *Introduzione al carteggio. 1909-1941*, p. 21.

liceo scientifico ed alle scuole magistrali[162]. L'importanza dello studio della Storia dell'arte per la pubblica istruzione, all'epoca si diceva l'"educazione nazionale", non è mai stata scontata nelle scuole superiori italiane: non lo era alla morte della Principessa nel 1932, né lo è ancor oggi all'inizio del terzo millennio.

All'università la disciplina – per la cui introduzione la Principessa si rivelò decisiva – era stata accettata con difficoltà, scontando un arco di posizioni contrarie legate al ben radicato hegelismo italiano, da cui stava per sbocciare il neoidealismo storicista. Venturi arriva all'università di Roma nel 1890-91 da ispettore delle gallerie d'arte antica presso il ministero della pubblica istruzione, ottenendo su relazione di Giosuè Carducci, appena nominato senatore del regno, la libera docenza di Storia dell'arte moderna nella facoltà di lettere[163]. È pieno di ambizioni accademiche per la sua materia e bussa alle porte più alte: la Principessa di Strongoli è dama di corte, ha diretto accesso alla regina con cui Carducci è in dimestichezza, può fargli da battistrada. Non sappiamo se la Principessa lo riceva la prima volta al Quirinale, oppure a Napoli, tra Palazzo Reale e Suor Orsola, ma fin dal 1891 discute di lui con Giovanni Tesorone, che lo considera "in grado d'intuire bene il disegno, benchè egli sia tutto versato sulle indagini dell'antico e non tratti questioni didattiche"[164].

Nel 1895 Venturi sente di avere intessuto una rete di relazioni sufficiente e, il 29 ottobre, chiede di essere nominato professore straordinario di Estetica nello *Studium Urbis*, ma il consiglio della facoltà di lettere vota all'unanimità di "non ritenere opportuna l'istituzione della cattedra". Torna subito all'attacco con la domanda per l'incarico di Storia dell'arte medievale e moderna ottenendo, nell'aprile del 1896, il parere favorevole del consiglio superiore della pubblica istruzione, che l'istituisce nella stessa università (D. M. del 31 ottobre 1896), parere espresso su relazione di Pasquale Villa-

[162] *Ordinamento dell'istruzione media e dei convitti nazionali*, in Gazzetta Ufficiale, 2 giugno 1923 n. 129.

[163] A seguito di parere favorevole della commissione per i titoli, Venturi è abilitato con D. M. 12 gennaio 1890, M. MORETTI, *Una cattedra per chiara fama*, pp. 51 ss.

[164] Lett. n. 77 di Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d. [~1891], ASTSOB, fasc. 24, Appendice, Corrisp. di G.T., n. 3.

ri, segretario generale (1869-1870) e poi ministro della pubblica istruzione del primo governo "conservatore riformista" del marchese di Rudinì (1891-1892). L'intervento di Villari è decisivo per la nascente disciplina: linceo, professore di Storia moderna a Firenze, sta per festeggiare il giubileo di cattedra (1899). Ne segue la successiva istanza, da parte di Venturi, di passaggio all'ordinariato per "chiara fama", secondo le procedure consentite dall'art. 69 della legge Casati per i maggiori studiosi.

Il consiglio di facoltà trova "enorme" il salto dall'incarico all'ordinariato, bollando "l'ansia del cumulo degli stipendi", amministrazione delle regie gallerie e ateneo, in "contrasto con l'abnegazione disinteressata che il vero culto della scienza e dell'arte presuppone". Il consiglio, sotto la spinta dell'ordinario di Storia delle religioni, Baldassarre Labanca, solleva una serie di questioni attinenti alla nuova disciplina, questioni che vanno al di là del contingente e restano tuttora aperte nel dibattito metodologico, rendendo difficilissima la situazione di Venturi. Proprio mentre la Principessa, dal Quirinale, gli apre la strada al ministero, Labanca ne demolisce pubblicamente le opere[165], accusandolo di privilegiare la critica d'arte rispetto agli elementi storici della rappresentazione artistica. "Una grande ricchezza di figure – scrive al ministro della pubblica istruzione – sta accanto [negli scritti di Venturi] ad una grande povertà d'idee, accompagnata qua e là da notizie storiche inesatte"[166]. Labanca contesta il più recente volume venturiano, quello su *La Madonna*[167], dove, nel fare la storia del tema iconografico mariano, lo studioso di storia delle arti figurative approda ad una sorta di evoluzionismo "in cui la figurazione della Vergine viene concepita – riassume Benedetto Croce – quasi come organismo che nasce, cresce, tocca la perfezione e muore!"[168]. Il filosofo si schiera contro Venturi affermando:

[165] B. LABANCA, in "Rivista politica e letteraria", 1899 e in "Rivista di filosofia e pedagogia (Bologna), 1900.

[166] Archivio Centrale dello Stato (ACS), P. I., Direzione generale istruzione superiore (1897-1910), b. 59, Lett. di Labanca al ministro Baccelli, Roma, 14 luglio 1899. Cfr. V.R. COLAPIETRA, *La varia umanità filosofica di Baldassarre Labanca*, in "Critica storica", 28 (1991), pp. 97-132, che giudica, ma forse è un'arguzia, l'azione del Labanca "brillante e vittoriosa".

[167] A. VENTURI, *La Madonna*, Milano 1899.

[168] B. CROCE, *Estetica* (1900), Bari 1912[4] (*Filosofia dello spirito*, I), pp. 558-559 e nota 3.

«Ma altri [Labanca] hanno rivendicato il carattere della storia artistica, insofferente di vincoli e di misure estrinseche, ritraente la sempre varia produzione dello Spirito infinito»[169].

Croce attacca Venturi sulla sua rivista di topografia e storia dell'arte "Napoli Nobilissima", dove pure l'aveva chiamato a collaborare, arrivando ad invitarlo ad "una maggiore severità di linguaggio" e ad "atteggiamenti meno salottieri"[170]. Per non parlare dell'esclusiva degli archeologi sulla materia avanzata, tra gli altri, dal conte Carlo Cipolla, ordinario di Storia moderna a Torino ed accademico nazionale dei Lincei. Sulla scorta dell'esperienza tedesca, l'insegnamento della Storia dell'arte veniva riportato nell'ambito dell'Archeologia.

Labanca, nonostante la sponda di Croce, non la spunta su Venturi, che conta sull'appoggio di casa reale. Già il 22 giugno del 1898, in tono sdrammatizzante, la Principessa gli aveva preannunciato la possibilità di ottenere la cattedra a Napoli:

«Come vanno le sue faccende? Con il ministro Cremona ha tutto da sperare, [visto] che [il ministro si troverà davanti un uomo] intelligente, elevato e fine com'è lei, egregio professore Venturi. Auguriamoci che rimanga e che ci sia tempo di ottenere da lui quella tale cattedra per lei all'università, che ci potrà far avere le sue lezioni in Napoli»[171].

La carta giocata dalla Principessa è quella giusta. Luigi Cremona (1830-1903), linceo, senatore del regno dal 1879, fa un passaggio effimero alla pubblica istruzione nel quinto ministero di Rudinì (1-29 giugno del 1898), ma è uno dei luminari dello *Studium Urbis*: professore di geometria superiore – di cui aveva inaugurato il corso a Bologna nel 1860, l'anno in cui cominciava quello di Battaglini a Napoli, cui sarebbe successo Del Pezzo – è il direttore della scuola d'applicazione per gl'ingegneri. Sia lui che la Principessa sono e resteranno ascoltatissimi,

[169] IBID.

[170] Per la polemica vedi: B. CROCE, *Una questione di criterio nella storia artistica (polemica Labanca – Venturi)* in "Napoli Nobilissima", VIII (1899), pp. 161-163; IBID., *Ancora del libro del Venturi*, IX (1900), pp. 13-14 (ripubbl. in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina - Firenze 1985, pp. 117-121); IBID., *Un nuovo scandalo al Museo Nazionale di Napoli*, pp. 145-148; IBID., *Ancora del Museo Nazionale di Napoli*, pp. 162-166.

[171] Lett. n. 19 della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 22 giugno 1898, BSNP, CV VT P2b 017 bis.

anche se, alla direzione generale delle antichità e belle arti, non la prendono bene. Venturi è trasferito a luglio alla nuova galleria nazionale di palazzo Corsini e ad ottobre spostato alla galleria nazionale e gabinetto di stampe di palazzo Poli[172], sempre a Roma. La via però è tracciata. I ministeri successivi, i due del tenente generale Pelloux (1898-1900), sono ministeri di corte ancor più di quelli di Rudinì, con alla testa, per la pubblica istruzione, un letterato appassionato d'arte come Guido Baccelli. Infatti Baccelli, ad agosto del 1898, assicura personalmente Venturi che "lo avrebbe contentato"[173]. Questi, in vista dell'obiettivo, preferisce l'università di Roma, anche se – scrive il 14 ottobre – Napoli andrebbe benissimo[174]. Tuttavia le sue incertezze tra Roma e Napoli, più che il tormentone di Labanca[175], danneggiano l'iter di nomina, che ritarda, e lui si duole di non essere riuscito a fare capire al capo di gabinetto di Baccelli, il professore Mantica, che: "Se al ministro fosse stato impossibile di darmi la cattedra nell'università di Roma, avrei accettato l'altra in quella di Napoli"[176]. Alla fine deve ripiegare sul saggio compromesso di lasciare le gallerie nazionali per la nomina a professore straordinario nella desiderata Roma (1901). Combinato al vertice tra i ministri Niccolò Gallo e Nunzio Nasi, titolari della pubblica istruzione nei governi della sinistra liberale di Saracco e di Zanardelli, il compromesso, assunto per il costante intervento della Principessa, lo renderà il primo cattedratico italiano di Storia dell'arte[177].

La corrispondenza con la Principessa conservata al Suor Orsola comincia nel luglio del 1896, nel cuore della lotta per l'istituzione della cattedra. Carducci, frequentatore assiduo del circolo di corte della regina Margherita che alla morte nel 1902 ne acquista la biblioteca, è – non diversamente da Tesorone – un tramite tra donna Adelaide e Venturi[178]. La Principessa coglie la valenza della Storia dell'arte per le allieve e fa propria la conclusione metodologica di Venturi:

[172] Lett. n. 20 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 1 luglio 1898, AUNISOB, b. 5, f. 1650, inc. 8; Lett. n. 23, *ibid.*, 14 ottobre 1898.

[173] IBID.

[174] IBID.

[175] Vedi la Lettera di Labanca a Baccelli, cit.

[176] Lett. n. 24 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, AUNISOB, b. 5, f. 1650, inc. 8.

[177] G. MONSEGRATI, *Verso la ripresa: 1870-1900*, in L. CAPO, M.R. DI SIMONE (a cura di), *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza"*, Roma 2000, pp. 401-449, alle pp. 422-424, 452, *et passim*, ricostruisce, con ampi rinvii bibliografici, l'intera vicenda.

[178] G. AGOSTI, *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1909-1941*, Pisa 1992, p. 34.

«L'erudizione è un sacco che tutti possono e devono mettersi sulle spalle, ma l'erudizione non è Storia dell'arte, come non lo è l'iconografia. Vedere, far vedere»[179].

Le lezioni della materia al Magistero di Suor Orsola sono organizzate con grandi tavole in fototipia[180], consegnate ad ogni alunna per "dare un punto fisso all'attenzione, chiarimento dell'analisi di stile".

Si parte con l'invito a Venturi del 1896 a tenere "sette pubbliche conferenze a Napoli sui trionfi dell'arte" che, ripetute a Firenze e a Trieste, gli "fecero pensare alla [iniziale] composizione della *Storia dell'arte* in sette volumi". Sette conferenze che considera "sette squilli d'italianità"[181]. Ne furono programmate, per il 1897, altre tre nei mesi di dicembre e gennaio, garantendo la continuità, fondamentale per le studentesse[182]. Altre lezioni magistrali seguono nel 1898 con cinque interventi. Un appunto non datato di mano di Venturi, che ho ritrovato negli archivi del Suor Orsola, ne elenca appunto quindici, le prime[183]. È appena il caso di sottolineare ancora una volta come lezioni e conferenze fossero nomi alternativi per designare un'identica sostanza, le prime legate ad un corso regolare, le altre comunque ad un programma didattico organico. Lo abbiamo visto nell'invito a stampa del 1896 delle quattro principesse (Pignatelli, Filangieri, d'Abro Pagratide e Carafa) ad un doppio "corso di lezioni", a dicembre e in primavera, per cui è previsto un versamento delle quote all'ingresso dei "giorni di conferenze"[184]. Venturi lo mostra in una lettera del 1928 alla Principessa:

«Per le lezioni di Storia dell'arte, necessarie per l'elevazione del gusto delle giovinette, io le feci un programma. Ripeto: per le grandi figure, come quella di Giorgione, io vedrò di fornire le mie conferenze»[185].

[179] A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano, s. d. [1927], ried. a cura di G. SCIOLLA, Torino 1991, p. 149, poi integrate da *Istantanee*, Firenze 1936.

[180] La fototipia è una stampa ottenuta con una forma planografica in gelatina bicromata. Con la fototipia si ottenevano stampe di grande qualità, utilizzate soprattutto in campo artistico, cfr. P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Venezia 1995, *ad vocem*.

[181] Lett. n. 70 di Venturi da Baiso (R. E.) alla Pagliara a Napoli, 30 agosto 1932, Allegato, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8, vedi Appendice.

[182] Lett. nn. 8 e 9 della Principessa a Venturi, 12 e 18 dicembre 1897, BSNP, CV, VT P2b 017 bis.

[183] Lett.-elenco n. 80 di Venturi, s. d. [1898], vedi Appendice.

[184] Invito a stampa [1896] cit., vedi ill. p. 182.

[185] Lett. n. 59 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 24 aprile 1928, ASTSOB, fasc. 17.

Lo ricorda nella commemorazione del 1932:

«E fui invitato a impartire lezioni io stesso che già mi ero preparato prima, secondo altro suo [della Principessa] invito di compendiare in sette pubbliche conferenze a Napoli i trionfi dell'arte»[186].

Le lezioni-conferenze appaiono divise per grandi figure e per aree geografiche: da una prima introduttiva sulla "evoluzione dell'arte", a quelle su Gentile da Fabriano, su Masolino e su Masaccio, sulla pittura umbra e lombarda del Quattrocento, fino alle quattro monografiche dedicate a Leonardo, Michelangelo, Raffaello e Correggio. Altre illustrano Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Paolo Veronese.

Il quinquennio 1896-1901, il primo della sua presenza al Suor Orsola, è quello in cui Venturi collabora con il museo nazionale di Napoli; è quello in cui inizia, in Italia, l'insegnamento universitario della Storia dell'arte. La travagliata sistemazione della regia pinacoteca di Napoli (in corso dal 1863 con Giuseppe Fiorelli, poi con Demetrio Salazar [Salazaro] e Giulio De Petra, costretto alle dimissioni nel 1900) vede dal 1896 la consulenza di Venturi in quanto ispettore ministeriale, finché nel 1901, passato in cattedra a Roma, gli viene lasciato il progetto di riallestimento con il compito di risolvere il problema della scarsità degli spazi che obbligavano alla convivenza, nell'unico complesso dei Regi Studî, museo archeologico, pinacoteca e biblioteca napoletani, tutti di rilievo nazionale.

Il progetto di Venturi – appoggiato anche dal nuovo direttore Ettore Pais, l'archeologo ordinario di Storia antica all'università di Napoli – prevedeva di articolare la regia pinacoteca in più sezioni, anzitutto Rinascimento, Seicento e Settecento, da affiancare ad un museo medievale e moderno. Venturi assumeva a motivo conduttore le ragioni storiche delle collezioni, per cui suggeriva,

[186] Lett. n. 70 di Venturi, 30 agosto 1932, Allegato, cit., vedi Appendice.

ancora, una sezione dedicata alla Scuola napoletana e un'altra alla ricostituzione della quadreria Farnese[187]. Il progetto fu travolto dal dibattito animato da "Napoli Nobilissima" che, dal 1902, prese a fare da cassa di risonanza alla disputa tra quanti puntavano al trasferimento in sedi diverse di biblioteca e pinacoteca e quanti volevano mantenere un polo culturale unitario[188]. Croce, che pure aveva chiamato Venturi a collaborare a "Napoli Nobilissima" con una lettera del 15 gennaio 1898[189], intervenne a più riprese[190]. Fu un'occasione perduta: nel 1904 Pais fu esonerato dall'incarico di direttore museale, finendo per spostarsi a Roma nel 1914, e l'allestimento della regia pinacoteca venne affidato ai pittori Dalbono e Ferrara[191].

La questione della didattica della Storia dell'arte, della sua autonomia e del necessario rinnovamento, campeggia fin dalla prima lettera del 1896[192] di Venturi alla Strongoli, con la discussione dei modelli realizzati per le scuole da Francesco Jerace, a lungo professore di Plastica al Suor Orsola, affiancato dal fratello Vincenzo[193]. Venturi, che esclude lo studio da copie di copie, è schierato per il rinnovamento della didattica del Disegno, in discussione al ministero in una con il varo della disciplina universitaria della Storia dell'arte. Quell'anno aveva pubblicato su "La Critica" un articolo sull'insegnamento della Storia dell'arte nelle scuole superiori: il primo di una lunga serie di contributi sul metodo e la didattica[194]. Poco dopo ricorda alla Principessa che aveva l'abitudine di fornire, durante le lezioni-conferenze, le grandi tavole di cui si è parlato, con le riproduzioni delle opere trattate[195]. L'obiettivo comune è educare i giovani all'arte e al "buon gusto" perché "l'educazione prenda colore nazionale"[196].

Le controversie di natura pedagogica e didattica che coinvolgono l'istruzione superiore femminile dell'epoca si legano ai nuovi problemi della disciplina storico artistica. Fa scalpore la guerriglia di Cesare de Lollis, quarantenne professore ordinario di Storia comparata delle letterature neolatine trasferito da Genova a Roma dal 1904-

[187] R. CIOFFI, *Adolfo Venturi a Napoli: un'occasione mancata*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Modena 2008, pp. 70-73.

[188] *Relazione della Commissione per la sistemazione dei locali del Museo e della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", XI, 1902, pp. 92-96. L'informativa è firmata "Don Fastidio".

[189] AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte*, p. 152.

[190] B. CROCE, *Un nuovo scandalo al Museo Nazionale di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IX (1900), pp. 145-148; ID., *Ancora del Museo Nazionale di Napoli*, *ibid*., pp. 162-166.

[191] R. CIOFFI, *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento. Adolfo Venturi e la Regia Pinacoteca*, in AGOSTI, *Incontri venturiani*, pp.129-152.

[192] Lett. n. 1 di Adolfo Venturi alla Principessa di Strongoli, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8, vedi Appendice.

[193] Anche Vincenzo Jerace esegue modelli per il Suor Orsola: nel 1896 la Principessa gli ordina, per quattrocento lire totali, quattro copie in gesso dei suoi animali in bronzo, con diritto di riproduzione ad uso dei laboratori, ASTSOB, Corr. non uff., b. 9, inc. V. Jerace. Cfr. CALVANO, *La riforma*, p. 293, nota 34.

[194] G. NICODEMI, *Bibliografia di Adolfo Venturi*, in "L'Arte", XVI (1946), pp. 25-102, a p. 49.

[195] Lett. n. 4 di Venturi alla Principessa, 1 dicembre 1896, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8, cfr. Appendice.

[196] Lett. n. 3 di Venturi alla Principessa , 4 novembre 1896, AUNISOB, *ibid*., vedi Appendice.

1905, contro l'affacciarsi delle donne negli atenei, bollato come pericolo di decadenza: non poteva riconoscervisi altro, per lui, che la disperata ricerca di un'occupazione. Impegnato alla testa della rivista "La Cultura" di Ruggiero Bonghi, cui imprime una svolta in senso crociano[197], è la punta di diamante dell'antifemminismo[198]. Fino al 1920 il corpo docente della facoltà di lettere dell'università di Roma, con carattere di esemplarità dato il ruolo traente della capitale, non contemplerà donne titolari di cattedra e neppure incaricate. La prima a conquistare la libera docenza nella facoltà di lettere dello *Studium Urbis*, Secondina Cesana, sarà anche la prima ad ottenere, nel 1914, il voto favorevole del consiglio di facoltà (otto sì, sette no e quattro astenuti) per l'incarico di Numismatica antica appoggiato da Venturi che insisteva per ampliarlo al settore medievale e moderno. Ma l'irriducibile opposizione del De Lollis, che paventava il degrado delle facoltà di lettere del regno a "scuole professionali femminili", riuscì a farne procrastinare l'istituzione da parte del ministero al 1920, per di più nella sola forma gratuita[199]. Tra le prime donne italiane ad ottenere la libera docenza in Pedagogia sarà, pure nel 1920, donna Cecilia Dentice dei duchi d'Accadia[200], altra patrizia napoletana vicina alla Principessa di Strongoli e al suo Magistero femminile.

Attenzione alle posizioni innovative della Principessa e di Venturi arriva d'Oltralpe. Mentre l'insegnamento della Storia dell'arte viene avviato al Suor Orsola e a Roma, l'archeologo Salomon Reinach[201], nella prefazione alle sue *Lezioni di Storia dell'arte* – impartite per la prima volta in un istituto francese di rango universitario nel 1902-1903, alla Scuola del Louvre, ed edite in Italia nel 1909 con l'intervento di Corrado Ricci[202] – ricorda che la disciplina dischiude una nuova frontiera del sapere, un campo innovativo ingiustamente tralasciato.

Il quinquennio risulta decisivo: nel 1901, pochi mesi dopo la nomina di Venturi a professore straordinario, la facoltà di lettere dello *Studium Urbis* vara la Scuola

"Napoli nobilissima". I, 1892, fasc. 1-2

[197] Cfr. G. SASSO, *Variazioni sulla storia di una rivista italiana: "La Cultura"* (1882-1935), Bologna 1992.

[198] C. DE LOLLIS, *La confessione d'un figlio del secolo passato*, in B. CROCE (a cura di), *Reisebilder* [degli scritti del De Lollis], Bari 1929, pp. 131-145, soprattutto 139-141.

[199] A. STADERINI, *La facoltà nei primi decenni del Novecento*, in CAPO, DE SIMONE, *Storia della facoltà di lettere e filosofia de "La Sapienza"*, pp. 451-507, alle pp. 463-464.

[200] IBID.

[201] Salomon Reinach (Parigi 1858-1932), professore dal 1905 al 1910 di Storia dell'arte medievale e rinascimentale dell'École du Louvre, si pone nel collegamento tutto mitteleuropeo e poi anche anglosassone della Storia dell'arte all'Archeologia. Direttore della "Revue archéologique" dal 1903, guidò numerose missioni archeologiche in Oriente. Tra le sue opere fondamentali, il monumentale repertorio in più volumi: *Des peintures du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Parigi 1905-1923.

[202] S. REINACH, *Apollo. Storia generale delle arti plastiche*, Bergamo 1909, pp. V-VII.

di perfezionamento per gli studi di Storia dell'arte medievale e moderna, sostenuta da borse di studio ministeriali con lo scopo di formare esperti per le gallerie nazionali. La scuola prevede corsi di archeologia, storia dell'arte antica, medievale e moderna, indagini sul campo con esercitazioni sulle catalogazioni e viaggi d'istruzione. Rimarrà a sé fino al 1910, quando il consiglio di facoltà ne decide, il 20 luglio, l'unificazione con la Scuola archeologica, aggregata alla Sapienza dal 1896: regolamentata nel 1913, nasce dall'intersezione degl'insegnamenti e dall'influsso della Scuola germanica che continua a considerare la Storia dell'arte una suddivisione didattica dell'Archeologia[203]. Ne nascerà, sotto il fascismo, l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte di palazzo Venezia. Il confronto con i Tedeschi sulla metodologia conferma il connubio tra educazione visiva e storia[204], che si giova delle più avanzate tecniche fotografiche, documentate dagli scambi epistolari di Venturi con Wölfflin sull'uso delle diapositive[205].

A fondare su basi scientifiche la Storia dell'arte concorre l'intensa saggistica di Venturi che, in quegli anni, prende a pubblicare i volumi delle *Gallerie Nazionali Italiane* (Regie Gallerie di Venezia; Museo del Palazzo Ducale; La Galleria Nazionale di Roma; R. Galleria e Medagliere Estense di Modena) e, sul "Convito", il contrastato articolo sul *Tipo della Vergine nell'arte*[206]. La pubblicazione delle *Gallerie Nazionali Italiane* venne salutata con entusiasmo dalla stampa romana, di cui si fa tromba un giovane Ugo Ojetti. Lezioni e conferenze, tenute tra Roma, Firenze, Napoli e Trieste, innescano polemiche sulle pagine del "Marzocco", a mostrare la vitalità della materia. Stava nascendo una nuova leva di conservatori nei musei di stato, vagliati nel clima di forte cambiamento culturale che coinvolgeva tanto la produzione artistica, quanto il modo di viverla dentro e fuori il museo, anche in rapporto alle generazioni precedenti ed alle loro scelte.

[203] STADERINI, *La facoltà*, p. 471.
[204] AGOSTI, *La nascita della Storia dell'arte*, pp. 129-163.
[205] ID., *Introduzione al carteggio: 1876-1908*, p. 66.
[206] NICODEMI, *Bibliografia*, p. 49.

L'apporto innovatore, fondativo, di Venturi alla Storia dell'arte si conferma nel confronto, sempre presente, con i maestri della generazione precedente, Giovanni Morelli (1816-1891) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1894), entrambi immersi nell'attribuzionismo che contraddistingue tuttora il processo della disciplina. Morelli, patriota, politico, senatore a vita dal 1873, introduce quel suo metodo sperimentale che, attento all'esame analitico e alla rappresentazione della figura umana, costituì una vera e propria svolta, sviluppata in senso largamente autonomo dagli allievi: G.J. Richter, G. Frizzoni, B. Berenson. Anche se la rigidità positivista del cosiddetto "metodo morelliano" è superata dall'attenzione venturiana allo "spirito", alla contestualizzazione storica dell'opera d'arte come sottolineò Toesca[207], il suo messaggio risorgimentale, quello del *Worte eines Lombarden an die Deutschen* del 1848[208], animò la disciplina a concorrere al *National Building* italiano ancora nella prima metà del Novecento, continuandone l'apertura alla *mittel-Europa*[209]. Con non diversi orizzonti internazionali, ma rivolti all'Inghilterra, il Cavalcaselle, patriota e ispettore alle antichità e belle arti (1863-1895), affiancato dal giornalista e finanziatore sir Joseph Archer Crowe (1825-1896) nei suoi undici volumi di *Storia della pittura*[210], apre la strada alla moderna critica d'arte, disegnando un Quattrocento più attento alle piste storiche.

In una lettera del 31 marzo 1898[211], Venturi invia un progetto delle lezioni da tenere al Suor Orsola: il Trecento, la scultura e la pittura del Rinascimento, il Barocco, i Carracci, Bernini e Canova. Le scelte sono molto interessanti se si considera la decisione di trattare del Barocco, abbastanza precoce per quegli anni anche perché le sue pubblicazioni riguardavano l'arte di Quattrocento e Cinquecento[212]. La didattica al Suor Orsola, completata da viaggi di istruzione (alla regia galleria di Torino e all'accademia di Brera a Milano)[213], avrebbe dovuto ri-

[207] P. TOESCA, v. *Morelli, Giovanni*, in *Enciclopedia Italiana* (Treccani), XXIII, Roma 1934, pp. 813b-814a.
[208] G. MORELLI, *Worte eines Lombarden an die Deutschen*, Francoforte sul Meno 1848.
[209] I due volumi fondamentali di G. MORELLI sulle opere italiane nelle gallerie tedesche uscirono prima a Lipsia nel 1880 e poi in Italia: *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei musei di Dresda e di Berlino*, Bologna 1886 e *Della Pittura italiana, la Galleria Borghese e Doria Pamphily*, Milano 1897.
[210] G.B. CAVALCASELLE, J. ARCHER CROWE, *Storia della pittura in Italia*, I-XI, Firenze 1875-1900. Cfr. C.L. RAGGHIANTI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973, pp. 128-131; G. CARANDENTE, *Il Palazzo Doria Pamphily*, Milano 1975, pp. 159-170, 299.
[211] Lett. n. 14 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 31 marzo 1898, BSNP, pubbl. in Appendice.
[212] NICODEMI, *Bibliografia*, pp. 50-51.
[213] Lett. n. 22 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 15 luglio 1898, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, inc. 8.

comprendere, come a Roma, l'arte contemporanea, ma l'idea restò allo stato di progetto[214].

Una minuta adespota, ma di mano della Pagliara, fissa all'inizio del secolo il consolidamento del ciclo regolare di lezioni di Storia dell'arte tenuto da Venturi al Suor Orsola. Vi sono ammesse, come era d'uso all'epoca per i maggiori professori, anche uditrici esterne, che pagano cinque lire: utili per l'eco e la propaganda, ma meno pronte allo studio. Nel documento, l'indicazione dei giornali del tempo ("Corriere", "Paese", "Pungolo", "Mattino", "Don Marzio", "Roma") fa pensare a un qualche riscontro sulla stampa. Il testo definisce "Venturi incaricato dal ministero della pubblica istruzione di risistemare la pinacoteca del museo nazionale [di Napoli]", il che consente di collocare il documento, non datato, intorno al 1901[215].

Dato lo stato nascente degli studi, anche a Napoli non erano lezioni facili: il desiderio di "colore nazionale" da spalmare sulla didattica s'incrocia con il problema sempre aperto del taglio da dare ad una Storia dell'arte italiana, come scrive a Hoepli[216].

In parallelo Venturi rilancia l'"Archivio Storico dell'Arte" dove aveva smesso di pubblicare nel 1896, avvalendosi di una schiera di collaboratori, con lo scopo d'informare il lettore di quanto avveniva nelle province. Cambia il nome della rivista in "L'Arte" (1898) privilegiando un notiziario telegrafico, con linguaggio accattivante, aperto alle novità dell'arte contemporanea. I saggi degli allievi sono illustrati con riproduzioni fotografiche come Venturi insiste di continuo[217]. In questo intreccio d'idee ed attività, la Principessa scrive del profondo impatto delle lezioni-conferenze di Venturi sulla Napoli "filosofica e non guastata da falsa cultura"[218].

Si passerà presto a trattare anche delle arti decorative su cui Venturi interviene su "L'Arte". Secondo Venturi compito della Storia dell'arte è anche quello di formare le allieve al senso dell'arte decorativa con l'ana-

[214] Lett. n. 6, 8 luglio 1897, *ibid*.
[215] Minuta adespota n. 79 [della Pagliara], s. d. [~1901], ibid.
[216] AGOSTI, *Introduzione al carteggio: 1909-1941*, p. 39 n. 53.
[217] A. VENTURI, *Per l'insegnamento del disegno nella scuola secondaria*, in "L'Arte", I (1898), pp. 362-363.
[218] Lett. n. 16 della Principessa da Piana di Cerchiara (CS) a Venturi a Roma, 23 aprile 1898, BSNP, CV, VT P2b 017 bis.

lisi diligente del materiale antico che deve contribuire a formare la stessa percezione dell'arte moderna. Lo scopo è rendere un servizio utile alla produzione industriale italiana che, con un valore aggiunto artistico, troverebbe nuovi sbocchi nel commercio[219] .

La condivisione del comune obiettivo di un "apostolato del bello" si arricchisce di un'amicizia che porta la Principessa a chiedere consiglio a Venturi anche su operazioni economiche come l'autentica e la vendita di dipinti dei Garofalo[220]. Torna di continuo la necessità di provvedere ai sussidi didattici. La Principessa si preoccupa della collocazione da dare nel claustro del Suor Orsola alle tavole a fototipia con riproduzioni dell'arte classica fatte arrivare dalla Germania[221]. Le fototipie, tratte da cataloghi di Bruckmann e di Brum, rientrano in quel lavoro che Venturi andava compiendo per diffondere una nuova coscienza storico-artistica. I cataloghi documentavano le più grandi gallerie di pittura d'Europa e servivano agli studiosi e ai *connaisseurs*[222]. Le riproduzioni, del 1870, sono esposte tuttora, secondo la tassonomia venturiana, lungo i corridoi del quinto e sesto piano della facoltà di scienze pedagogiche. La Principessa sistema, sui pilastri del claustro, quindici mensole – sul modello realizzato dal Tesorone – e su ogni mensola fa porre busti e gessi che replicano i capolavori della scultura italiana. Dispone anche l'acquisto, sempre a fini didattici, di copie dell' arte medievale, moderna e contemporanea di tutti i Paesi e di un gesso di Ferrante d'Aragona.

È interessante una lettera della Principessa a Venturi del 28 aprile 1898 in cui chiede il disegno della decorazione del soffitto del Pinturicchio nell'appartamento Borgia in Vaticano, per fare realizzare un tappeto alle ragazze della Scuola di lavoro manuale del Suor Orsola[223]. Venturi le risponde indicando una fotografia dell'Anderson e una cromolitografia, da cui trarre riduzioni grafiche da commissionare a Giuseppe Cellini[224]. Esce su "L'Arte" l'articolo di Venturi sui disegni del Pinturicchio per le

Pagine dall'*Archivio storico dell'arte*

[219] A. VENTURI, *Arte decorativa*, in "L'Arte", III (1900), pp. 1-4.
[220] Lett. n. 19 della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 22 giugno 1898, BSNP, CV, VT P2b 017 bis, vedi Appendice.
[221] Lett. n. 12 , 18 gennaio 1898, *ibid*.
[222] AGOSTI, *Introduzione al carteggio 1876- 1908*, p. 70.
[223] Lett. n. 17 della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 28 aprile 1898, BSNP, CV VT P2b 017 bis.
[224] Lett. n. 18 di Venturi alla Principessa, 1 maggio 1898, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8.

sale Borgia in Vaticano e a Castel Sant'Angelo[225]. Non è stato possibile ritrovarne testimonianza nei depositi del Suor Orsola, ma ricami e tappeti realizzati all'epoca dalle allieve della Scuola di lavoro manuale sono stati donati, qualche anno fa, alla fondazione Mondragone di Napoli[226]. Giuseppe Cellini, legato all'ambiente dannunziano, sarà l'illustratore del primo e del terzo volume della *Storia dell'arte* di Venturi con le copertine ispirate all'eclettismo tipografico di quegli anni[227].

Nel carteggio non manca la condivisione di alcune tematiche affrontate nelle conferenze tenute nelle varie città italiane. È il caso di quelle su "Dante e Giotto"[228] a Milano e a Roma al Circolo artistico internazionale[229], riprese su "La Nuova Antologia" dove Venturi evoca poeta ed artista a testimoni de "le verità della vita e del rifiorire dell'identità nazionale italiana", pur riconoscendone l'indipendenza quanto a scelte e cultura. Il confronto introduce la riflessione che arti e lettere "sorgono da una propria fonte, fluiscono per vie diverse, procedono nel loro corso senza incontrarsi necessariamente". Giotto, secondo Venturi, non avrebbe avuto, a differenza di Dante, veri precursori. Questi avrebbe tratto ispirazione dai codici miniati con un eclettismo che non si trova in Giotto. Il pittore della prima prospettiva, per Venturi, avrebbe fondato il suo linguaggio innovativo "nelle preghiere ripetute da tante generazioni"[230].

Le conferenze al Suor Orsola continuano nel 1899[231] tra molte difficoltà, raccontate in una lettera del 19 novembre 1900[232], quando Venturi decide di rinviarle per gl'impegni connessi al lancio della nuova scuola di perfezionamento dell'università di Roma, chiedendo di essere sostituito, ma rinnovando la sua disponibilità a "fornire materiali d'insegnamento". Sono meglio documentate le conferenze tenute nel 1901 con un programma sulla pittura italiana del Rinascimento[233] che comprende: Beato Angelico, Benozzo Gozzoli, Masaccio e Masolino, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Botticelli, Guido Mazzoni, Gentile da Fabriano e Pisanello[234].

[225] A. VENTURI, *Disegni del Pinturicchio per l'appartamento Borgia in Vaticano*, in "L'Arte", I, Roma 1898, pp. 32-43.
[226] Comunicazione orale di Silvia Croce, luglio 2010.
[227] AGOSTI, *Introduzione al carteggio. 1909- 1941*, p. 48.
[228] Lett. n. 27 di Venturi alla Principessa, 2 marzo 1899, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8.
[229] Lett. n. 28, 1 aprile 1899, *ibid*.
[230] A. VENTURI, *Dante e Giotto*, in "La Nuova Antologia", LXXXV (1900), pp. 659-673.
[231] Lett. n. 29 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 7 dicembre 1899, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8.
[232] Lett. n. 32, 19 novembre 1900, *ibid*.
[233] Lett. n. 33 di Venturi alla Pagliara, 8 gennaio 1901, *ibid*.; Lett. n. 34, 10 gennaio 1901, *ibid*.
[234] Lett. n. 50, 14 agosto 1901, *ibid*.

A febbraio del 1901 le lezioni ordinarie di Storia dell'arte al Suor Orsola sono comunque cominciate[235] e sappiamo che, in aprile, Venturi ne tiene una su Piero della Francesca[236]. Sono in programma anche lezioni di Estetica[237] dedicate alle allieve che dovranno conseguire il diploma, ma a giugno, fortemente amareggiato dalle critiche al suo progetto per la regia pinacoteca e per la connessa perdita dell'incarico, remunerato, Venturi scrive di non volere più tornare a Napoli[238].

Il 1901, l'anno in cui Venturi diventa professore straordinario a Roma, fondando quella sua scuola che punta sul valore storico dell'indagine artistica, segna la ricerca. Esce per Hoepli il primo volume della *Storia dell'arte italiana* (dall'arte paleocristiana a Giustiniano)[239], salutato da Toesca come una novità la cui pubblicazione avrebbe dovuto concludersi, ma fu impossibile, in un biennio[240]. L'opera consente a Venturi di valorizzare il materiale raccolto nel corso degli anni in musei e gallerie, puntando più sulla catalogazione degli oggetti che sull'analisi delle fonti, mirata com'è alla formazione di specialisti della conservazione secondo l'esempio della Scuola germanica[241].

Le sperimentazioni realizzate al Suor Orsola aprono alla necessità dell'insegnamento nei licei classici della Storia dell'arte, raccolta dalla riforma Gentile. Nel 1932, celebrando il sostegno della Principessa nelle tante difficoltà affrontate nel corso degli anni, Venturi ricorda di essere da tempo tornato a tenere lezioni alle "dilette alunne" del Suor Orsola: su Michelangelo, Raffaello, Leonardo e Tiziano[242].

2. *Un frutto del ritorno in cattedra: la* Storia dell'arte italiana *(1926-1932)*

Gli archivi mostrano, nella corrispondenza tra Venturi e il Suor Orsola, un vuoto che corre dal 1902 al 1926, periodo in cui lo storico dell'arte cancella Napo-

[235] Lett. n. 39, 21 febbraio 1901, *ibid*.
[236] Lett. n. 44, 18 aprile 1901, *ibid*.
[237] Lett. n. 46, 29 maggio 1901, *ibid*.
[238] Lett. n. 49 di Venturi alla Principessa, 30 giugno 1901, *ibid*.
[239] A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I-XXII, Milano 1901-1936, cfr. NICODEMI, *Bibliografia*, pp. 54-55.
[240] P. TOESCA, *Adolfo Venturi*, Roma 1942, p. 14.
[241] Cfr. AGOSTI, *Introduzione al carteggio. 1909-1941*, pp. 11-67.
[242] Lett. n. 82 di Venturi alla Pagliara, 30 agosto 1932, cit.: «Tornai negli ultimi anni a discorrere alle dilette alunne della sua scuola [il Suor Orsola] di Michelangelo e Raffaello, di Leonardo e di Tiziano», v. Appendice.

li dai suoi itinerari dopo il fallimento del riordino della regia pinacoteca, vissuto con l'"amarezza" raccontata in *Memorie autobiografiche*[243] traboccanti del suo "gridare al deserto le proteste" per l'infausta esperienza. Ma ci sarà una seconda stagione nella presenza di Venturi al Suor Orsola, testimoniata dalla ripresa della corrispondenza tra il 1926 ed il 1932.

Il numero dei corrispondenti di donna Adelaide, sempre più affiancata da Maria Antonietta Pagliara, destinata a succederle, è aumentato, ampliandosi dall'Europa agli Stati Uniti, ma l'entità del carteggio diminuisce, sia per l'avanzare dell'età, che per il diffondersi delle comunicazioni telefoniche[244]. I rapporti con Venturi non fanno eccezione e le sue lettere s'indirizzano tanto alla Principessa-governatrice che alla direttrice Pagliara.

In una lettera del 1926 che Venturi, da tre anni senatore del regno, indirizza alla Pagliara[245], si accenna ad una conferenza napoletana promessa alla Compagnia degli Illusi (dal 1935: Compagnia degli Artisti), che apre i battenti dal 1919 ed è tra i primi segni di ripresa culturale nel dopoguerra[246].

Gli anni Venti sono per Venturi gli anni della pubblicazione delle monografie su Raffaello e Leonardo, con altri studi preparati durante la guerra, quando l'eccessivo costo della carta non ne aveva permesso la stampa; è il tempo del confronto con gli studi degli allievi, dal figlio Lionello, a Roberto Longhi. Sono gli anni in cui Croce, pur restio a considerare la Storia dell'arte "vera storia", mostra attenzione alle tesi di laurea e di perfezionamento pubblicate su "L'Arte": gli studi di Longhi[247] e di Lionello Venturi[248] gli piacciono. "Dedalo", la rassegna fondata da Ojetti nel 1920, con i suoi articoli brevi e l'alta qualità delle riproduzioni, sfida la diffusione de "L'Arte", che contrattacca con la pubblicazione delle perizie rilasciate ai collezionisti e alle gallerie antiquarie. La ripresa della stampa dei volumi della *Storia dell'arte italiana* coincide con l'esigenza di testi per la scuola, sollecitati dalla ri-

[243] VENTURI, *Memorie*, pp. 100-101.
[244] AGOSTI, *Introduzione al carteggio 1909-1941*, p. 15.
[245] Lett. n. 55 di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 24 febbraio 1926, ASTSOB.
[246] M.A. PICONE (a cura di), *Gli Anni Difficili. Le arti a Napoli dal 1920 al 1945* (cat. mostra), Napoli 2000, p. 25.
[247] CROCE, *La storia delle arti figurative*, pp. 101 e nota, 322, 328-329, segnala Longhi, tra i nuovi critici e storici dell'arte, come uno scrittore "*temperamentetwoll*", capace di "esercitare notevole efficacia sui presenti studi italiani di storia dell'arte".
[248] *Ibid.*, pp. 328 e 329, apprezza in Lionello Venturi la capacità di cogliere la prospettiva sovranazionale dell'arte italiana.

forma Gentile che ha dato nuova dignità alla disciplina con la creazione dei licei artistici e delle scuole d'arte. I volumi sull'architettura del Quattrocento escono tra il 1923 e il 1924, quando il giovane Longhi lo convince dell'identità formale di pittura, scultura e architettura. La pubblicazione sull'architettura appare una rivelazione storiografica.

Tra il 1925 e il 1934 Venturi prosegue, affrontando la pittura del Cinquecento, la pubblicazione della *Storia dell'arte italiana*, proposta come il risultato dell'incrocio delle ricerche di più generazioni di studiosi, seguaci di un progetto iniziale, continuamente ampliato, che sarebbe dovuto arrivare fino al XIX secolo, concludendo in un unico volume finale. Tra il 1935 e il 1940, ormai da professore emerito dello *Studium Urbis*, termina lo studio del Cinquecento firmando i volumi dedicati alla scultura e all'architettura[249]. Nel corso degli anni il lavoro scientifico di Venturi resterà un riferimento per il Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, determinando anche gli orientamenti dell'Istituto Centrale per il Restauro (1939), in cui lavorano allievi come Giulio Carlo Argan, libero docente di Storia dell'arte medievale e moderna dal 1935-1936 e Cesare Brandi, primo direttore, che otterrà la seconda cattedra di Storia dell'arte moderna agli inizi degli anni Sessanta, sempre allo *Studium Urbis*.

Nel 1927, nel pieno dei grandi dibattiti sulle questioni museografiche, Venturi scrive a Maria Antonietta Pagliara di "voler vedere le stampe e il loro catalogo"[250], riferendosi alla raccolta d'arte Pagliara acquisita dall'Istituto dopo la morte di Rocco (1914), il musicofilo fratello di Maria Antonietta, che era stato un attivo mercante d'arte. La raccolta Pagliara, riorganizzzata a fondazione nel 1947-1952 e quindi valorizzata con un progetto di Valerio Mariani[251], custodisce stampe, dipinti, mobili e spartiti dal XVI al XX secolo, parte integrante di quel museo didattico originalmente pensato per coinvolgere e stimolare le allieve nello studio della Storia dell'arte con la

[249] Per la bibliografia vedi AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte*, pp. 217-241.
[250] Lett. n. 57 di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 1 novembre 1927, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8.
[251] V. MARIANI, *La raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, Napoli 1956.

sua installazione in piccole sale didattiche – le antiche celle della clausura monastica – rappresentanti ognuna un secolo[252]. La raccolta è stata protagonista negli ultimi vent'anni di interessanti esposizioni[253].

In una lettera del 1927 Venturi informa la Pagliara della pubblicazione degli *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* e della monografia su *Giovanni Pisano*, in due volumi. Scrive che è in corso di stampa la prima cartella con la sua introduzione e il commento dei disegni di Leonardo da Vinci, annuncia il XV volume della sua *Storia dell'arte italiana*. La continuità nei rapporti non si limita a pure questioni di didattica. Nella bibliografia di Venturi del 1946[254], viene sottolineato che gli *Studi dal vero* furono pubblicati contemporaneamente a Firenze dalla casa editrice Pantheon e a Monaco da Kurt Wolff[255].

Il 1927 è, infine, l'anno della pubblicazione delle *Memorie*, con tutto il gusto del racconto della faticosa costruzione del metodo storico artistico in un'Italia dove "nelle scuole non si parlava né di Leonardo, né di Raffaello, di Michelangelo e di Correggio"[256], e di un denso diario di viaggio tra le gallerie artistiche europee. Le uniche pagine dedicate a Napoli riguardano la mancata risistemazione della regia pinacoteca.

La corrispondenza del 1928, ormai da senatore del regno, tratta con la Principessa del programma di lezioni da svolgere al Suor Orsola, seguendo di persona, o anche tramite qualche docente di storia o di letteratura, il suo testo sui *Grandi artisti italiani* edito a Bologna nel 1925 da Zanichelli[257]. Il primo ciclo dovrebbe affontare Antonello da Messina, Francesco Laurana, Leonardo da Vinci, Piero Perugino, Luca Signorelli, Mattia Preti, Raffaello. Il secondo ciclo affronterà Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Botticelli, Michelangelo, Paolo Veronese. Venturi propone conferenze riguardanti "le cose esistenti a Napoli sul tipo di quelle sui quadri di Tiziano per i Farnese"[258]. Pensa che si

[252] A. CAPUTI, M.T. PENTA, *La Raccolta d'arte della Fondazione Pagliara*, Napoli 1985, s.p.
[253] F. BOLOGNA, *Introduzione* a M.T. PENTA, *L'Europa a Napoli*, pp.11-18.
[254] NICODEMI, *Bibliografia*, pp. 25-102.
[255] IBID., pp. 74-75.
[256] VENTURI, *Memorie*, pp. 85-87.
[257] Lett. n. 59 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 24 aprile 1928, ASTSOB, fasc. 17.
[258] IBID.

potrebbe trattare di Correggio prendendo spunto dai due quadri della regia pinacoteca di Napoli; intende proporre lezioni su Mantegna, Alvise e Bartolomeo Vivarini, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, trattando dei quadri veneti quattrocenteschi della regia pinacoteca. Chiede infine d'illustrare i mosaici del battistero del duomo di Napoli, di parlare di Cavallini a Napoli, di Simone Martini e del suo influsso sull'arte trecentesca napoletana, dell'architettura catalana a Castelnuovo. Si tratta di lezioni che solo in parte vengono svolte direttamente da Venturi, nondimeno si sente un professore del Suor Orsola. L'interesse per le cose e i fatti dell'arte a Napoli ormai è tutto didattico: in una lettera del 26 ottobre, sempre del 1928[259], Venturi prende accordi con la Pagliara per tenere in novembre una conferenza su Raffaello, ma soprattutto per discorrere "sul da farsi per l'insegnamento della Storia dell'arte al Suor Orsola".

Nella corrispondenza con la Principessa, che continua fino alla morte della fondatrice, si segnala una lettera del maggio 1929 con l'autentica – su carta del Senato del Regno – del dipinto "Paese d'autunno, firmato Corot", evidentemente quello della raccolta d'arte Pagliara donata al Suor Orsola[260].

Ancora in una lettera della Principessa dell'8 maggio 1929 si parla di una lezione di Venturi su Michelangelo[261], su cui il senatore torna il 16 marzo 1930[262], informando donna Adelaide che il 5 aprile sarà al Suor Orsola per la lezione sullo scultore e per discutere del suo Greco (El Greco). Si tratta de *Le stimmate di San Francesco* della Raccolta d'arte Pagliara, una tavoletta studiata da Mariani[263].

Nella costante difficoltà di consultazione degli archivi del Suor Orsola – sia l'Archivio Storico che l'Archivio Pagliara non sono inventariati – ho ritrovato i dattiloscritti di tre lezioni venturiane: una, del 1928, su Giorgione; l'altra, del 1929, su Leonardo; la terza, su Correggio, del 1930. A questi dattiloscritti, che presento in

Domenico Theotocopulos, detto "El Greco", *Stimmate di S. Francesco*, olio su tavola, Raccolta d'arte Pagliara

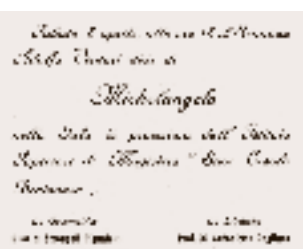
[259] Lett. n. 61 di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 26 ottobre 1928, ASTSOB, fasc. 17.
[260] Lett. n. 64 di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 6 maggio 1929, AUNISOB, b. 5, fasc. 1650, incart. 8.
[261] Lett. n. 68 della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 8 maggio 1929, BSN, CV, VT P2b 017 bis.
[262] Lett. n. 70 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 16 marzo 1930, ASTSOB, fasc. 17.
[263] V. MARIANI, *Le Stimmate di San Francesco del Greco a Napoli*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", II (1953), pp. 344-352.

Appendice, dovevano essere allegate le lastre per la riproduzione fotografica e i vetrini per le proiezioni, probabilmente ancora conservati nella biblioteca della Principessa al Suor Orsola, in fase di sistemazione, così come sono conservate, nel museo scientifico, la lanterna magica e la macchina da proiezione acquistate in quegli anni dalla Strongoli.

Nelle lezioni, Venturi salda sempre ricerca scientifica e tradizione del sapere, libri ed esposizione agli allievi. Il richiamo immediato è alla sua *Storia dell'arte italiana*: la lezione su Giorgione è contemporanea al corrispondente capitolo dell'opera; quella su Leonardo, del 1929, poggia sul capitolo scritto nel 1925, per quella su Correggio, del 1930, il richiamo è al saggio del 1926[264]. Non era stato diverso per le prime lezioni napoletane del 1896[265].

La memoria della mancata risistemazione della regia pinacoteca, ancora viva nel dibattito museografico partenopeo[266], si accompagna con gli anni, restituendogli qualche spazio, alla rivisitazione dell'insegnamento che pure scandì, con incisività, la presenza di Venturi a Napoli. Toesca, suo primo allievo, scrive che la vita di Venturi «fu soprattutto la vita di un educatore, di un maestro»[267]. Argan, della generazione successiva, scrive nel 1956 che Venturi:

> «Dedicò la vita a dare agl'Italiani la coscienza della ragione e necessità storica di quell'unità [italiana] e a costruire una cultura che assicurasse alla nuova nazione un posto di piena parità con le grandi nazioni del mondo moderno»[268].



È la tradizione risorgimentale a indurre Venturi a rivendicare, di fronte all'Europa, la serietà e la dignità degli studi italiani. Lotta perché si cominci a studiare la Storia dell'arte, perché si cominci ad insegnarla nelle università e nei licei, perché si promuovano lo studio e la documentazione dei monumenti e delle opere d'arte

[264] A. VENTURI, *Il Correggio*, Roma 1926, che segue il saggio su *Botticelli*, *ib*., 1925, e precede quello su *Giovanni Pisano*, Bologna 1928. Cfr. NICODEMI, *Bibliografia*, pp. 75-76.

[265] A. VENTURI, *Tesori inediti d'arte a Roma*, Roma 1896; *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Firenze 1896.

[266] Per un itinerario di ricerca vedi: R. CIOFFI, *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento. Adolfo Venturi e la Regia Pinacoteca*, in AGOSTI, *Incontri venturiani*, pp.132-152; C. DEL VIVO, *La pinacoteca di Napoli, Venturi, Croce e il Marzocco*, *ibid*., pp. 153-167; P. LEONE DE CASTRIS, *La Crocifissione di Masaccio a Napoli. Strana storia di un'attribuzione contesa e di un acquisto 'conveniente'*, in "Confronto", I, Napoli 2003, pp. 20-30; R. CIOFFI, *Adolfo Venturi a Napoli: un' occasione mancata*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Modena 2008, pp. 69-73.

[267] TOESCA, *Venturi*, p. 137b.

[268] G.C. ARGAN, *Prefazione* a A. VENTURI, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, Torino 1956, p. 13.

e la loro conservazione venga affidata a persone idonee. Non cessa di chiedere che ai giovani studiosi sia data la possibilità di lavorare, insegnare, e mettere la loro preparazione a servizio della conservazione del patrimonio artistico nazionale[269].

L'importanza dell'insegnamento della Storia della arte e del suo metodo è l'aspetto centrale del carteggio con la Principessa e con la Pagliara, dove è continua la preoccupazione per il lancio della nuova materia nel Magistero di Suor Orsola.

3. *La tutela del patrimonio storico-artistico, Corrado Ricci e la Principessa di Strongoli*

Venturi *è* la Storia dell'arte al Suor Orsola, come Corrado Ricci (Ravenna 1859 - Roma 1934) *è* la tutela del patrimonio artistico. Entrambi aprono il Magistero alle problematiche della conservazione dei beni culturali. Suor Orsola diventa uno degli scenari del loro rapporto, fatto di concordanze come di scontri che arrivano, e forse si ricompongono, sullo scrittoio della Principessa di Strongoli[270].

L'amicizia di Ricci per Venturi nasce nel 1885, in occasione di un convegno organizzato dal Guerrini[271]: li accomuna la passione per il documento assunto a strumento fondante nella ricostruzione storica del percorso dell'arte italiana. S'incontrano a Modena, dove Venturi aveva esordito da ispettore della galleria Estense (1878), si ritrovano sotto l'ala tutelare di Carducci, si confrontano con la Scuola germanica. Coetanei (il modenese Venturi è del 1856, il ravennate Ricci del 1858), entrambi funzionari della pubblica istruzione, l'autodidatta[272] Venturi rimprovera al figlio d'arte Ricci – il padre Luigi è pittore e scenografo – di essere quello che è, travolgente e travolto, interessato a tutto. Ne teme la dispersione di energie, lo vorrebbe solo storico dell'arte. Sovrintendente ai mo-

[269] IBID.

[270] Cfr. G. BOSI MARAMOTTI, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in AGOSTI, *Incontri venturiani*, pp. 11-38; P. LEONE DE CASTRIS, *La Crocifissione di Masaccio*, p. 22; C. BERTONI (a cura di), *Carteggio Croce – Ricci*, Napoli 2009, pp. 7, 72, 118-432.

[271] A. FABBRI, *Biografia*, in A. EMILIANI, C. SPADONI (a cura di), *La cura del bello. Musei, storia, paesaggi per Corrado Ricci*, (cat. mostra, Ravenna 2008), Milano 2008, p. 373.

[272] P. TOESCA, v. *Venturi, Adolfo*, in *Enciclopedia Italiana* (Treccani), XXXV, Roma 1937, p. 137.

numenti di Ravenna (1897), direttore della regia galleria di Parma, poi della regia pinacoteca di Brera (1898), il commendatore della corona d'Italia Corrado Ricci scala il ministero: nel 1903 è direttore delle gallerie e del museo nazionale di Firenze, dal 1906 al 1919 direttore generale delle antichità e belle arti. Venturi gli trasmette i suoi convincimenti nella lettura delle opere d'arte, gl'indica più larghi orizzonti di studio e di ricerca, lo sostiene nella carriera quando, in Romagna, s'impiglia in questioni burocratiche.

La presenza di Ricci a Napoli data dal coinvolgimento, nel 1893, nel progetto di Venturi per la risistemazione della regia pinacoteca[273]. Grazie alla conoscenza dei documenti parmensi, acquisita alla direzione della galleria ducale, Ricci viene più volte sollecitato dal ministero sulle opere trasferite da Carlo III a fondare la regia pinacoteca partenopea, dove Venturi cura il riordino della quadreria Farnese. Con incarico ufficiale, Ricci si reca ripetutamente a Napoli per "incrociare agli studi parmensi delle fonti antiche l'esame ravvicinato dei dipinti"[274]. È qui che si raffreddano i rapporti con Venturi. Dal reperimento e dalla trascrizione delle carte parmensi relative alle collezioni farnesiane, Venturi trae linfa per il suo progetto di riordino[275], ma la scoperta dei documenti è rivendicata da Ricci, che li pubblica (1894-1895) su "Napoli nobilissima"[276], la punta dell'opposizione al progetto di Venturi, firmando anche una *Proposta di riordinamento della Galleria del R. Museo di Napoli* (1897), in cui spazia dalla scelta del colore delle pareti al trattamento del pavimento, alla disposizione della luce nelle sale. Venturi contrattacca, bocciando le sue scelte per la sistemazione della regia galleria di Modena. Come ha scritto Bosi Maramotti, ricercare i motivi della rottura, che certamente c'è stata, è "un'operazione irta di insidie che non poggia su certezze"[277].

Mentre Venturi, bersagliato dalle polemiche, dal 1904 è fuori, Ricci continua ad occuparsi della pinaco-

[273] M. SANTUCCI, *Corrado Ricci a Napoli*, in EMILIANI, SPADONI, *La cura del bello*, pp. 160-168.
[274] IBID.
[275] IBID.
[276] C. RICCI, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", III (1894), pp. 129-131, 148-152, 163-167; IV (1895), pp. 13-14, 179-183.
[277] BOSI MARAMOTTI, *I rapporti*, p. 33.

Vittorio Guaccimanni, *Ritratto di Corrado Ricci*, 1934, olio su avorio, Museo d'Arte della Città, Ravenna

teca napoletana. Nominato direttore generale, ordina nell'ottobre del 1906 l'ispezione straordinaria di Giovanni Gattini e dispone l'acquisto dei bozzetti de Mura per il Pio Monte della Misericordia.

Tra i sedici elementi della corrispondenza con l'Istituto (1922-1932) conservati negli archivi di Suor Orsola, spicca la lettera in cui Ricci risponde alla direttrice, il 20 novembre 1922, annunciando che i testi, oggi perduti, di due conferenze richieste dalla Principessa sono pronti: *Arte e commercio* e *Arte e ideale*, ma che effettuerà solo la prima, perché il tema è dotato di maggiore "brio e varietà"[278]. I toni sono aperti e confidenziali come nelle lettere più tarde, in morte di donna Adelaide, a testimonianza di un rapporto con il Suor Orsola non circoscritto nel tempo. La Pagliara fissa subito al 16 dicembre, secondo gli accordi con la Principessa, la data per la conferenza su *Arte e commercio*, annunciando anche un viaggio a Roma per la biblioteca che ha ereditato dal fratello Rocco[279]. La Classense di Ravenna, che conserva il carteggio di Ricci, arretra di qualche mese la corrispondenza con l'Istituto: all'8 maggio 1922, quando la Principessa gli propone una prima conferenza, di cui non abbiamo il titolo, per il successivo sabato 20[280]. Sono passati più di vent'anni dal primo rapporto formale di Ricci con la Principessa, anteriore al regicidio di Monza del 1900. Abbiamo un biglietto in cui la Principessa lo ringrazia dal Quirinale, come dama di corte, di un invito alla regina Margherita che, pur non potendo intervenire, loda "le cose buone e patriottiche che ha fatto"[281].

La riconciliazione tra Ricci e Venturi già c'è stata. Nel 1919 Corrado Ricci è il primo presidente del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, di cui l'antico amico resta *magna pars*. Ricci porta l'istituto a palazzo Venezia, accanto agli uffici del duce. Di lì a poco è promosso presidente del consiglio superiore delle antichità e belle arti, mentre organizza – come assessore del governatorato di Roma – il riassetto dell'area dei Fori Imperia-

[278] Lett. n. 5 di Ricci da Roma alla Pagliara, Napoli, 20 novembre 1922, ASTSOB, fasc. s. n.
[279] Lett. n. 6 della Pagliara da Napoli a Ricci a Roma, [s. g.] novembre 1922, BCR, fasc. 140, 26946, 2, 2 140.
[280] Telegramma n. 2 della Principessa a Ricci, Napoli, 8 maggio 1922, BCR, fasc. 187, 34987.
[281] Biglietto n. 1 della Principessa dal Quirinale a Ricci pure a Roma, s. d. [ante 1900], *ibid.*, n. 34992.

li. Ricci e Venturi diventano entrambi, nel 1923, senatori a vita e si abbracciano a Palazzo Madama guardando indietro, ai loro sogni giovanili realizzati[282].

Non deve meravigliare l'assegnazione al Regio Istituto – su cui convergono gli sforzi di Ricci e di Venturi – dei trentaseimila volumi di arte e storia del teatro musicale della biblioteca Pagliara[283]. La corrispondenza con Ricci tratta della questione in due lettere della direttrice M.A. Pagliara, con il richiamo a due distinti viaggi a Roma. Abbiamo parlato della prima, del 1922, con l'incontro a Roma per definire la procedura in termini generali; la seconda, della fine del 1929, preannuncia una visita di verifica della collocazione, che trova la Pagliara soddisfatta della decisione di Ricci di sistemare i libri in sale contigue[284]. L'idea della Principessa di Strongoli, sottesa alla donazione della biblioteca Pagliara da parte della fida Maria Antonietta, è di rilanciare, con questa cospicua iniezione libraria, l'attenzione nazionale sulla lezione artistica napoletana, quasi a garantire una migliore rappresentanza a Roma dell'arte partenopea.

È l'impegno per il linguaggio proprio della pittura napoletana, pur sciolta nella prospettiva nazionale ed europea, che l'intriga da anni. Significativa è la sua attenzione per un pittore coetaneo, Eduardo Monteforte, di cui aveva apprezzato gl'iniziali tributi alla pittura di storia di Cammarano e Volpe, poi risolti, sulla lezione dei suoi maestri all'accademia di belle arti di Napoli, Achille Carrillo e Gabriele Smargiassi, nei temi più tradizionali del vedutismo partenopeo, fino ad approdare al nitore delle atmosfere ed alla luministica della Scuola di Resina[285]. La Principessa coglie l'occasione di una mostra dell'ormai settantaquattrenne pittore, di cui la raccolta Pagliara possiede disegni e acquerelli, per chiedere a Ricci di disporre l'acquisto di alcune vedute del Vesuvio per la galleria d'arte moderna di Roma: affinché l'arte napoletana possa essere meglio rappresentata nella capitale.

[282] Cfr. R. ISTITUTO D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE, *In memoria* [di Corrado Ricci], Roma 1925; FABBRI, *Biografia*, pp. 378-380.

[283] *Discorso del dottor Corrado Ricci presidente dell'Istituto*, in "Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte", I, 2-3, febbraio- marzo 1922. Cfr. BERTONI, *Carteggio Croce – Ricci*, p. 491, nota 3.

[284] Lett. n. 12 della Pagliara a Ricci, 16 dicembre 1929, BCR, fasc. 140, 26249, 2, 2, 140.

[285] Eduardo Monteforte (1849-1933), presente alle Promotrici napoletane dal 1870 al 1911 e a mostre nazionali ed estere, lavorò molto per il mercato francese e inglese. Cfr. L. GIANNELLI, *Edoardo Monteforte*, in *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1916; P. PISCITELLO, *Eduardo Monteforte*, in L. MARTORELLI (a cura di), *La collezione d'arte della Provincia di Napoli*, Torino 2001. La raccolta d'arte Pagliara, al Suor Orsola, conserva quattro acquerelli con vedute di Torre del Greco, Vico Equense e San Giovanni a Teduccio, vedi M.T. PENTA, *Edoardo Monteforte*, in EAD., *L'Europa a Napoli*, p. 82.

L'entità del lavoro della Principessa per la sistemazione della raccolta d'arte Pagliara, con la collocazione a Roma della biblioteca, potrà riservare qualche sorpresa quando sarà completato l'inventario dei documenti d'archivio, ma le relazioni con Venturi e con Ricci consentono di collocare il Magistero di Suor Orsola a pieno titolo nella temperie fondazionale delle discipline storico artistiche e conservazioniste[286].

[286] Lett. n. 10 della Principessa a Ricci, Napoli, 18 febbraio 1923, BCR, fasc. 187, 3499.

Eduardo Monteforte, *Lago di Telese a Benevento*, 1878. Monteforte insegnò al Magistero pittura e disegno

La Principessa di Strongoli con la direttrice amministrativa Antonietta Pagliara e le allieve negli anni Venti

III.

Arti applicate tra il Suor Orsola Benincasa e il Museo artistico industriale

Anni '30, laboratorio di plastica

1. *La Scuola di lavoro manuale tra i protagonisti del* "Kunst und Industrie" *napoletano*

Filangieri e Tesorone, l'uno braccio economico, l'altro direttore delle scuola-officina di ceramica, sono – e con loro Salazar, Morelli e Palizzi – l'anima del Museo artistico industriale che costituisce una svolta nella cultura napoletana di fine Ottocento[287]. La corrispondenza della Principessa di Strongoli con Giovanni Tesorone è costituita da novantaquattro lettere, quella con Gaetano Filangieri dalla sola del 1884, nel picco dell'epidemia di colera del settembre[288], ma la frequenza dei rapporti, soprattutto con la sorella Teresa, rendeva inutili gli scritti. Teresa, come Benedetto Croce, era ispettrice dei reali educandati di Napoli.

Le lettere, spesso non datate, fanno luce sulla complessa presenza del movimento per le arti applicate a Napoli – *Arts and Crafts* e, forse meglio, *Kunst und Industrie*: siamo in piena Triplice Alleanza –, attraverso il Museo artistico industriale e la Scuola di lavoro manuale di Suor Orsola che la Principessa amplia e rinnova affiancandola al Magistero. La prospettiva è quella europea dell'incontro tra arte e industria secondo la riflessione del viennese Eitelberger, in parallelo al consolidarsi della scientificità della disciplina storico-artistica[289]. Ferdinando Bologna sottolinea:

[287] Cfr. B. CROCE, *La letteratura*, IV, p. 138.

[288] Lettera di Filangieri, 9 settembre 1884, cit., vedi ill. p. 108.

[289] VENTURI, *Memorie*, pp. 52-53, parla dei legami intessuti con gli storici dell'arte austro-tedeschi. Cfr. F. BOLOGNA, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 235-236; ID., *Dalle arti minori all'industrial design*, pp. 252 ss.

«il fatto che l'interesse all'arte applicata del Suor Orsola si profilò giusto all'indomani [delle esperienze europee e] in collegamento con l'effetto trainante di esse»[290].

La prospettiva internazionale si specchia nella realtà napoletana dell'Istituto. Abbiamo visto come, intorno al 1891, la Principessa e Tesorone discutessero del regio ispettore alle gallerie Adolfo Venturi, "in grado d'intuire bene il disegno, benchè egli sia tutto versato sulle indagini dell'antico"[291]. Sulla stessa linea si colloca la conferenza di Venturi del 1898, non altrimenti documentata, sulle "arti decorative"[292]. Le conferenze-lezioni di Venturi sono frequenti nella Napoli degli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento. Scrivendo di lui alla Principessa, Tesorone afferma che:

«Saranno poste in un piccolo manuale sulla Storia dell'arte che Venturi pubblicherà presto. Senza queste circostanze delle conferenze egli non si sarebbe mai deciso di colmare queste lacune che si presentano in Italia nella letteratura didattica»[293].

Giovanni Tesorone (Napoli 1845 – Faenza 1913), direttore della scuola-officina di ceramica del Museo artistico industriale fondato dal principe Filangieri, univa alle esperienze produttive e di restauro nei vari settori delle arti applicate una speciale attenzione per la Storia dell'arte. Assiduo collaboratore della rivista "Arte italiana decorativa ed industriale" diretta da Camillo Boito e membro della giuria dell'Esposizione di Torino, la sua è una figura articolata e difficile a cogliersi compiutamente, per qualche verso simile a quella del sulmonese Berardo Candida, che aveva cominciato con il dipingere stemmi sui vasi di Vietri finendo per imporsi, da genealogista, come cultore di storia patria. Anche in Tesorone appare fondante un'esperienza economica, l'avvio della "Figulina Artistica Meridionale", fabbrica di ceramiche considerata la prima iniziativa artistico-industriale napo-

[290] F. BOLOGNA, *L'insegnamento storico-artistico nel Magistero*, p. 298.
[291] Lett. n. 77 di Giovanni Tesorone alla Principessa [~1891], cit.
[292] Lett. n. 7 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 28 aprile 1898, AUNISOB, b. 5, f. 1650, inc. 8.
[293] Lett. n. 77 di Tesorone alla Principessa, cit.

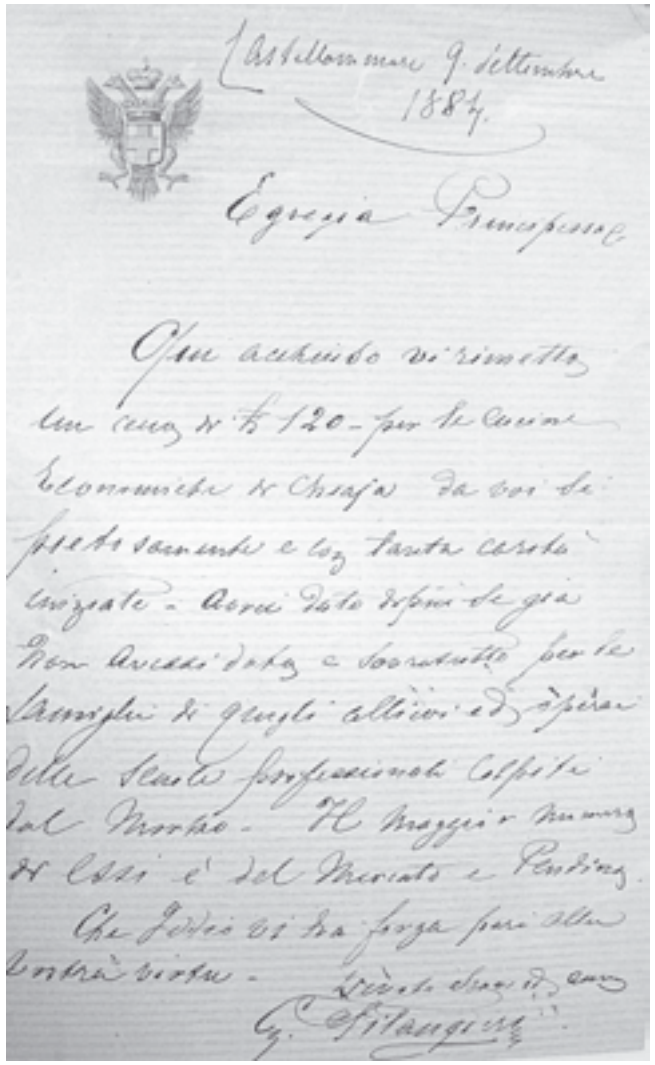
letana legata allo sviluppo della tendenza "floreale"[294]. La passione per gli oggetti d'arte Tesorone l'aveva ereditata dal padre Pasquale, che ne aveva un'ampia collezione; lui ne raccolse una presso la sua abitazione a palazzo Cariati. Entrambe finirono disperse all'asta: quella di Pasquale Tesorone alla morte nel 1908 e quella di Giovanni nel 1919, su catalogo d'asta di Salvatore Di Giacomo[295].

Sulla scia di Demetrio Salazar (Salazaro) e di Gaetano Filangieri, si pone Camillo Boito che, da Napoli, in occasione del terzo convegno artistico del 1877, chiede una rilettura dell'esperienza europea in chiave nazionale proponendo il ritorno alle arti applicate come strumento di recupero della tradizione del Rinascimento[296]. L'attenzione all'arte rinascimentale è parte integrante dello spirito del Risorgimento, come aveva affermato nel 1846 il direttore della regia galleria di Torino, Roberto d'Azeglio, nel saggio di Storia dell'arte edito a Firenze da Le Monnier[297]. Fratello del primo ministro (e pittore) Massimo d'Azeglio, cui si riporta la celebre parola d'ordine: "L'Italia è fatta, facciamo gl'Italiani", il marchese piemontese aveva denunciato l'attenzione svogliata, incompiuta e superficiale per la Storia dell'arte da parte di artisti e letterati troppo distratti "dalla politica e dalle esigenze della società". È necessario, avverte, promuovere lo studio della Storia dell'arte "che legò all'Italia tanti secoli di gloria" e che deve essere studiata e conservata per rinsaldare l'identità nazionale. Mezzo secolo dopo la cultura italiana è impegnata a fondo nel *National Building* e la Principessa raccoglie, coniugandola al femminile, la sfida risorgimentale di "fare gl'Italiani", che continua ad ingaggiare al Suor Orsola ancora nei primi tre decenni del Novecento. Un Risorgimento di cui vuole rendere orgogliose le ragazze del Mezzogiorno, mai fatte dimentiche, nelle sue aule, del:

«patriottismo napoletano che non fu piccolo né inglorioso nel 1799 e nel 1821, se no [le allieve] si abituano a riguar-

Giovanni Tesorone, fotografia, Museo delle Ceramiche di Faenza

[294] R. DE FUSCO, *Il Floreale*, pp. 71-72.
[295] S. DI GIACOMO, *La collezione d'arte del fu commendatore Giovanni Tesorone (catalogo d'asta)*, Milano 1919. L'incanto fu battuto alla Galleria Diodato di Napoli dal cavaliere Alfredo Geri di Milano.
[296] C. TROPEA, *Il Museo Artistico Industriale e il Regio Istituto d'Arte di Napoli*, Firenze 1941, pp. 20-21; G. SALVATORI, *Il "Museo scuola officina" nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna 1877-1912*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. TERRAROLI, F. VARALLO, L. DE FANTI, Milano 2000, pp. 95-112.
[297] R. D'AZEGLIO, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno* (1846), Firenze 1861, I, p. 94; II, pp. 489-490.



Lettera del Principe di Satriano Gaetano Filangieri alla Principessa di Strongoli, 1884

dare il patriottismo come roba dell'altra [alta?] Italia il che non è esatto, ed è molto dannoso»[298].

"Finché avrò vissuto – scrive alla Pagliara nel 1919 –, e tu dopo di me, avremo tenuti alti gl'ideali del 1860"[299]. L'idea della Principessa, espressa con il linguaggio dell'epoca, è quella di un'"educazione virile" tutta coniugata al femminile; è l'idea sottesa al primo motto pignatelliano dell'Istituto, "Indivisibili volle il Signore la luce e l'amore", da leggersi nell'ottica di un'emancipazione intellettuale volta all'affermazione morale[300]. Sta qui il senso delle tante visite reali tra i giardini, le aule, le collezioni d'arte dell'Istituto: la regina Margherita nel 1893, Umberto I e Margherita nel 1900, la principessa di Piemonte Maria Josè nel 1932, il principe reale ereditario Umberto [II] con Maria Josè nel 1934. Per la Principessa, le allieve incontrano nei Reali l'incarnazione del Risorgimento. La forte connotazione nazionale non contraddice il radicamento europeo, come prova la stessa dinastia imparentata più volte con i Sassonia e gli Asburgo, per non parlare delle mai dimenticate origini savoiarde.

Ma andiamo a Filangieri. I toni, delicati e familiari, dell'unica lettera conservata di Gaetano Filangieri *jr*. alla Principessa, del 1884[301], lasciano trasparire un rapporto solido, dove le attività assistenziali accompagnano, in entrambi, l'attenzione per le arti visive e le scuole professionali. L'epidemia di colera, l'ennesimo dramma di Napoli[302], suscita risposte all'insegna della concretezza, come la legge per il risanamento della città emanata il 15 gennaio 1885[303], come l'anelito ad un maggiore rigore negli studi[304]. Nel 1885 esce il terzo volume dei *Documenti* filangeriani e il 10 maggio 1886 il principe di Satriano – liberale municipalista che non cessa di esibire la croce di prima classe dell'ordine di Francesco I, la più alta decorazione culturale borbonica – accetta l'elezione ad assessore nella giunta del duca di Noja.

[298] Vedi D'ALESSANDRO, *L'educazione alla libertà*, p. 187.
[299] IBIDEM, p. 190.
[300] Vedine la discussione in FIORAVANTI, *Le scuole*, p. 269.
[301] Lett. di Filangieri, 9 settembre 1884, cit.
[302] Gli anni del colera nel Napoletano: 1864, 1884, 1886.
[303] Cfr. A. GAMBARDELLA, *Il disegno della città*, in GALASSO, *Napoli*, pp. 3-37, pp. 17-18.
[304] R. DE LORENZO, *Introduzione, a Filangieri, Documenti*, rist. Napoli 2002, pp. 13-15.

In quel filo rosso che lega il mondo artistico della Napoli del secondo Ottocento, impegnato a concorrere alla costruzione nazionale mediante la codificazione di un nuovo "messaggio pedagogico industriale e artistico"[305] che sappia inserire l'Italia con una propria identità nel "concerto europeo", il ruolo del principe Filangieri è netto. Esponente di spicco – con Capasso, con Schipa, con la sorella Teresa – della Società Napoletana di Storia Patria che, insieme alla rivista crociana "Napoli Nobilissima", costituiva l'ala idealista del vecchio movimento hegeliano napoletano, Satriano propone il recupero delle arti applicate attraverso le fonti. Per fare scuola, dice, per formare artisti e studiosi. Filangieri, con i suoi *Documenti*, apre alle nuove prospettive di ricerca quel bisogno di ricostruzione delle singole personalità artistiche, secondo quanto andava recuperando Adolfo Venturi nel suo "Archivio Storico dell'Arte", proiettandosi in avanti con la progettazione di una didattica mirata, tramite le scuole-officine, alla trasformazione in senso industriale dei processi lavorativi; senza mai dimenticare la conservazione dei monumenti per cui vengono approntate[306]. Per questo Tesorone, già nel 1892, nel porre l'attenzione sui "nomi delle principali chiese [napoletane] ove il nostro barocchetto mostrasi nella sua forma più eletta", si preoccupa della riproduzione fotografica di S. Caterina da Siena, della Pietà, di San Martino, della Cappella del Tesoro di San Gennaro, primo elemento per la tutela del patrimonio storico-artistico[307].

Le indicazioni programmatiche del principe Filangieri avevano trovato nel 1878 una consacrazione nella fondazione, definita nel 1880, del Museo artistico industriale, su cui aveva lavorato una commissione nominata dall'irpino Francesco De Sanctis che, dopo essere stato ministro della pubblica istruzione con Cavour e Ricasoli, guidò il dicastero nei tre governi Cairoli (1878 e 1879-1881). De Sanctis fa assegnare al Museo uno stanziamen-

[305] IBIDEM.

[306] N. BARRELLA, *"Per la storia, le arti, e le industrie". Metodi e obiettivi della ricerca di Gaetano Filangieri nella Napoli di fine '800*, in FILANGIERI, *Documenti*, p.44.

[307] Lett. n. 2 di Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa di Strongoli a Napoli, 7 settembre 1892, ASTSOB, vedi Appendice.

to governativo annuo a carico dei fondi per l'industria ed il commercio[308], cui si aggiunge il sostegno del municipio, della provincia, dell'ente camerale e del banco di Napoli. Sull'onda della spinta impressa dal patriota ed archeologo Demetrio Salazar (1823-1882), l'arte del passato diventa oggetto d'insegnamento professionale nel presente, non diversamente dal museo inglese di Kensington, egualmente caratterizzato dal collegamento alle scuole-officine[309]. Il Museo artistico industriale di Filangieri è in linea con le iniziative europee del settore delle arti applicate, nel tenace tentativo di coinvolgere Napoli in una formazione professionale all'avanguardia, al di là delle vaste aree d'incomprensione ed indifferenza[310]. Stato e municipio creano commissioni, dànno incarichi per trovare nuove soluzioni, ma a far premio sono le energie personali.

Si comincia nel 1882 nel conservatorio di Santa Maria della Solitaria, tra l'omonima via e la piazzetta reintitolata al Salazar, che una rampa proietta verso il largo di Palazzo. L'edificio era sorto nel 1587 come orfanotrofio per le figlie dei caduti dell'*armada* acquartierata tra i Quartieri Spagnoli e i castelli: l'opera pia connessa sopravvive tuttora nelle sostruzioni del convento di Santa Caterina, sede della facoltà di lettere del Suor Orsola, quasi a memento dell'antico sodalizio tra l'Istituto ed il Museo artistico industriale.

L'iniziativa filangeriana aveva coinvolto, fin dai primordi, l'arte e la cultura napoletana. Domenico Morelli (1823-1901) assume la direzione della raccolta antica e moderna del Museo, Filippo Palizzi (1818-1899) è responsabile della scuola-officina di ornato e Giovanni Tesorone, si è detto, di quella di ceramica.

Morelli e Palizzi sono i riferimenti meridionali della battaglia artistica diretta a voltare pagina con il lungo tempo dell'accademismo, neoclassico e scolastico, anche se il primo – con la sua pittura d'invenzione storica[311] – tiene di più a confermarsi nel *National Building* italiano che lo aveva incoronato fin dalla prima Esposizione nazionale di Firenze del 1861[312], mentre il verismo minuzioso ed analitico di Palizzi, con le sue esigenze artigianali di rigorosa rifinitura del prodotto, accompagna più direttamente gli sviluppi filangeriani[313]. Tesorone a sua volta introduce una dimensione imprenditoriale nella corrispondenza tra elemento artistico tecnico e produzione industriale, rilevando la difficoltà dell'arte a piegarsi ai ritmi di lavoro della produzione seriale e l'impossibilità di moltiplicare il pezzo unico. Da qui la rivendicazione dell'autonomia culturale del Museo nel settore decorativo industriale, con la prevalenza delle scuole-officine sulla direzione artistica; da qui il tentativo di coordinarle in un'interdisciplinarietà.

Il moderno "sogno del Principe"[314] nasce dal desiderio di collegare un'antica collezione patrizia, che sa di Mezzogiorno ma anche di Francia e d'Inghilterra, a scuole-officine dove si costruisca un futuro economico-artistico per Napoli. La passione del raccoglitore di oggetti d'arte applicata, secondo la lezione di Bartolommeo Capasso di cui Filangieri condivide l'amore per le testimonianze materiali del passato[315], si salda all'orientamento per una cultura di dimensione europea, attenta ai valori dell'esperienza e ai fatti provati. Il Museo artistico industriale insiste su una raccolta di modelli antichi e moderni, fondamentali per una scuola che ha l'ambizione di orientare Disegno e Plastica alla nuova industrializzazione del Mezzogiorno[316]. Tra i meriti di Filangieri c'è quello di saldare nel Museo artistico industriale la lezione degli artisti napoletani, e le attese degli allievi operai che si formano lavorando nelle scuole-officine, con l'impegno di un'aristocrazia ancora capace di direzione politico-economica. Del Pezzo, Spinelli, Ruffo, i grandi nomi di Napoli – che restano altisonanti nonostante la precarietà delle giunte moderate che guidano a palazzo San Giacomo – sono tutti a fianco del Museo, come la Principessa, oppure nel consiglio di amministrazione.

[308] Con la l. 30 giugno 1878, n. 4449, fu affidato l'incarico al governo di designare con decreto reale le attribuzioni del ricostituendo ministero di agricoltura, industria e commercio, poi stabilite con r. d. 8 settembre 1878, n. 4498.

[309] D. SALAZAR, *Sulla necessità di istituire in Italia dei musei industriali artistici con scuole di applicazione*, Napoli 1878. Cfr. M.A. FUSCO, *L'arte (1860-1970)*, in GALASSO, *Napoli*, pp. 433-463, a p. 446.

[310] DE LORENZO, *Introduzione*, p.14.

[311] Secondo il gusto dell'epoca, Benedetto Croce attribuiva speciale valore alla pittura storica e alla scultura monumentale, sottolineando che "la storiografia può altresì esprimersi attraverso le arti figurative", come disse nel 1893 all'Accademia Pontaniana, CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, p. 31.

Filippo Palizzi, *Autoritratto*, olio su tela, ~1860, Museo Civico di Vasto

[312] Morelli portò alla prima Esposizione nazionale d'arte di Firenze (1861) l'opera *Gl'Iconoclasti*, già presentata nel 1855 a Napoli, che Ferdinando II aveva commentato ambiguamente: *"Bello piccerì, ccà dinto nce sta nu pensiero"*, D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX*, a cura di B. CROCE, Bari 1915, p. 26. Cfr. L. MARTORELLI, *Domenico Morelli e il suo tempo* (catalogo della mostra), Napoli 2006, scheda 14, pp. 48-49.

[313] Vedi V. CORBI, *Pittura e scultura dal 1860*, in E. PONTIERI (dir.), *Storia di Napoli*, X, Cava de'Tirreni 1971, pp. 343-401, pp. 347-355.

[314] E. ALAMARO, *Il sogno del principe. Note introduttive alla querelle Palizzi-Tesorone*, in "Bollettino del Museo internazionale delle ceramiche di Faenza", Faenza, LXX/1-2 (1984), pp. 22-55, a p. 15.

[315] Sono gli anni in cui B. CAPASSO pubblica per la Società Napoletana di Storia Patria, con intenti non dissimili da quelli del principe Filangieri, i suoi *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*, I-III, in quarto grande, Napoli 1881 (I), II (1885), III (1892) e, con la tipografia Rinaldi-Sellitto, l'*Inventario cronologico-sistematico dei Registri Angioini conservati nell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1894.

[316] BARRELLA, *"Per la storia, le arti, e le industrie"*, p. 45.

Alcuni sono liberali come il conte Francesco Spinelli eletto sindaco all'unanimità nel 1894, altri cattolici come il conte Pasquale del Pezzo, che gli subentra lo stesso anno (lo era già stato nel 1889 e lo tornerà all'inizio della grande guerra), e come il successore Beniamino Ruffo, duca di Guardia Lombarda (1895), ma tutti s'impegnano nel tentativo di rivitalizzare la Napoli in ginocchio tra il terremoto di Casamicciola (1883), gli anni del colera (nel 1884 a Napoli e nel 1886 a Torre Annunziata) e i tumulti del pane della primavera del '98 con il massiccio intervento dell'esercito[317]. Vale la pena di rammentare la testimonianza di don Pasquale del Pezzo dei duchi di Caianello (1842-1899)[318]. Cattolico a tutto tondo, soprintendente del Pio Monte della Misericordia, creato nel 1872 dal beato Pio IX conte palatino, Del Pezzo, sostenuto dal cardinale Sanfelice, si batte con l'Opera dei Congressi. È sua la lettera aperta del 1882 per la partecipazione dei cattolici napoletani alle elezioni municipali, in cui conquistano più volte la maggioranza a palazzo San Giacomo. Professore di geometria proiettiva alla "Federico II", linceo, senatore del regno, affianca il Museo artistico industriale tanto da rettore dell'università, che da sindaco, fino a diventarne regio commissario e poi presidente. Sarà lui, nel 1899, a scoprire la nuova vivace facciata maiolicata disegnata da Morelli, seguita nel 1900 dalla partecipazione alla Esposizione internazionale di Parigi con la premiazione delle ceramiche e dei materiali lavorati a sbalzo e fusione dagli allievi.

Le attività decollano, sotto il patrocinio di casa Filangieri, che fa incontrare maestri riconosciuti della pittura napoletana, come Domenico Morelli e Filippo Palizzi, a campioni dell'*Arts and Crafts* come Tesorone. Il Museo artistico industriale ospita, nell'ala didattica, opere della tradizione locale e straniera: dai *biscuits* di Capodimonte, alle porcellane cinesi. Le scuole-officine annesse, cui le collezioni sono finalizzate, comprendono laboratori di ceramica, fusione in bronzo, cesello, litografia e incisione su metalli. Inaugurato ufficialmente nel 1889, il Museo viene continuamente arricchito – con altre scuole-officine, una biblioteca, ampie raccolte di disegni tecnici e d'ornato – in uno sviluppo che prosegue fino alla morte del principe nel 1892, quando gli succedono, alla presidenza, la sorella Teresa morta nel 1903, poi sindaci o ex sindaci come il duca di Caianello (1899)[319] e il duca di Guardia Lombarda, mentre Antonio Turchiarulo, assessore nel 1883 insieme al principe di Strongoli e sindaco dieci anni dopo, è membro del consiglio di amministrazione.

[317] Cfr. A. SCIROCCO, *Dall'unità alla prima guerra mondiale*, in PONTIERI, *Storia di Napoli*, X, pp. 1-123, specialmente pp. 49-51 e 58; A. CAPONE, *L'età liberale*, in G. GALASSO, R. ROMEO (dir.), *Storia del Mezzogiorno*, XII, *Il Mezzogiorno nell'Italia unita*, Napoli 1991, pp. 91-194, soprattutto: *La crisi di fine secolo*, pp. 164-170.

[318] Cfr. *Annuario della nobiltà italiana*, 1901, p. 1138.

Spendiamo qualche riga sul processo di livellamento che ridurrà, in un secolo, il Museo artistico industriale a semplice scuola secondaria, per cogliere la portata dell'occasione perduta. Dal 1893 al 1896 il conte Spinelli assume, accanto all'ormai declinante Teresa Filangieri, la guida del Museo, con il ridimensionamento dei progetti e la stesura di un nuovo statuto, spingendo per la riconfigurazione in regio istituto di arte applicata. Per Spinelli il Museo "è soprattutto luogo di istruzione artistica e tecnica"[320]. La situazione sembra precipitare nel 1894, con il dimezzamento dei contributi[321], ma un paio d'anni dopo c'è il successo della ripavimentazione degli appartamenti Borgia in Vaticano, fatta di quattrocento mattonelle in stile rinascimentale, prodotte con tecniche moderne "per poter resistere all'uso come se fossero *iron–stone* inglesi"[322]. Ancora nel febbraio del 1897, rispondendo alla Principessa che gl'ingiunge di "pensare solo al proprio lavoro", Tesorone esprime tutta l'amarezza per la proposta di riforma di Palizzi, che comporta la sostituzione di Giuseppe Pettinati ed Ernesto Montrone: un'"umiliazione" per i docenti[323]. Nel carteggio non mancano scritti in cui Tesorone denuncia irregolarità nelle nomine, mostra diffidenza nei confronti degli artisti che ritiene lontani dalle scuole-officine (Michetti, Palizzi, Ernesto Basile), li accusa d'innescare la progressiva disaffezione di Roma[324].

[319] Vedi Lett. n. 20 di Tesorone alla Principessa, 23 aprile 1899, cit.

[320] Vedi la cit. in E. ALAMARO, *La Querelle Palizzi – Tesorone*, Faenza 1988, p. 3.

[321] Lett. n. 10 di Tesorone da Napoli alla Principessa da Napoli, 9 giugno 1894, ASTSOB, fasc. 24.

[322] Lett. n. 63, s. d., *ibid*.

[323] Lett. n. 13, 6 febbraio 1897, *ibid*.

[324] Lett. nn. 28, 67, 94, s. d., *ibid*.

Tesorone conta fin troppo sull'accesso al Quirinale garantitogli dalla Principessa che, conoscendo i problemi strutturali del Museo, prende a non rispondere. Il carteggio abbonda di suppliche del tipo: "mi scriva un rigo, o mia buona Principessa, dopo aver veduto qualcuno, e mi faccia uscire, se può, da questo stato d'abbattimento, anzi di disperazione"[325]. Tesorone personalmente si colloca tra coloro che considerano il Museo artistico industriale:

«troppo alta cosa, troppo bella cosa, troppo civile cosa, troppo pratica cosa, per evolversi in un Paese che mozza le cose alte, che ingoffisce le belle, che fa volgari le civili»[326].

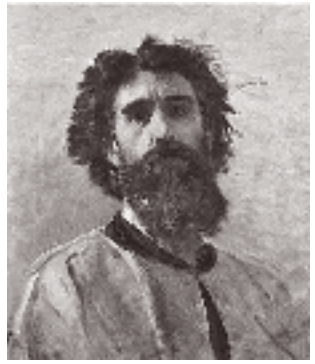
Di tanto in tanto ottiene le sue vittorie, come quando la Principessa fa pressione sul capo divisione dell'industria, Calligari[327].

I dicasteri dell'istruzione e dell'industria non dialogano e Tesorone ne getta la colpa su Domenico Morelli che vuole collegare il Museo all'Accademia di belle arti per "suggellare tutto sotto il suo assoluto potere". Arriva a sperare che la Principessa ne parli ai sovrani alla biennale di Venezia[328], insiste che il Museo non debba isolarsi dalla città, ricorda che "l'altro problema è che Morelli e Palizzi fanno la corte a Perricci, per far fuori il Cellini"[329]. L'attacco ripetuto ad Ernesto Basile, una presenza non certo insignificante nella sperimentazione del nuovo linguaggio floreale anche a Napoli[330], è troppo personale per non isolarlo nello stesso movimento. Si arriva alla ristrutturazione e un regio decreto del 1906 riordina la fondazione filangeriana a R. Istituto Artistico Industriale di Napoli sotto la responsabilità del ministero dell'agricoltura industria e commercio, ma con larga proiezione internazionale come mostra la presidenza (1909-1913) dell'armeno principe Aslan d'Abro Pagratide, attivo tra Napoli, Parigi e Londra[331].

Siamo davanti ad una vita nuova, che in qualche modo prosegue, non senza fama, in continuità morale con

[325] Lett. n. 65, mercoledì 5 giugno, s. a., n. 66, s. d., *ibid*.
[326] Lett. n. 33, di lunedì, s. d., *ibid*., vedi Appendice.
[327] Lett. n. 68, s. d., *ibid*.
[328] Lett. n. 94, s. d., *ibid*.
[329] Ignazio Perricci, nominato da Palizzi professore di decorazione artistico-industriale ai tempi della fondazione di Filangieri, non s'intende con Tesorone, Lett. n. 94 di Tesorone alla Principessa, s. d., ASTSOB, fasc. 24.
[330] Cfr. DE FUSCO, *Il Floreale*, pp. 19, 72-75, 90.
[331] L. ARBACE, *Il Museo artistico industriale di Napoli*, Napoli 1998, pp. 15-17.

il suo mandato originario. Anche nella generazione successiva ai Filangieri, le scuole-officine del Museo artistico industriale continuano a raccogliere consensi di critica e commissioni[332]. L'attività didattica artistico-industriale viene seguita all'estero. Onorato Fava, nel 1900, annota le visite dei direttori di analoghi istituti di Belgio, Germania, Olanda, Spagna, Inghilterra, Francia e Russia[333]. L'aumento degli allievi impone, nel 1898, altri nuovi locali.



Domenico Morelli, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Siamo davanti ad un impegno degli esponenti più in vista della società napoletana che Tesorone, chiuso nella dura e limitata realtà della scuola-officina di ceramica, stenta a comprendere: da qui gli scontri mediati dalla Principessa con l'autorevolezza del nome e del ruolo a Corte[334]. Scontri che oppongono Tesorone non solo al consiglio di amministrazione del Museo, ma anche agli artisti che lui, a metà tra l'industria e la critica d'arte, sempre uomo della produzione, comprende poco.

L'eclettismo della produzione delle scuole-officine, precocemente incanalato da Filangieri al *revival* rinascimentale che presto trionfa nello "stile umbertino", aveva visto il fondatore come primo committente, con la decorazione quattrocentesca della facciata e degl'interni del palazzo Como (Cuomo) a via Duomo, da lui risistemato in chiave celebrativa della casata a museo civico[335] e donato alla città di Napoli (1882)[336]. Il Floreale napoletano, più legato alla *Kunst und Industrie* tedesca che all'*Arts and Crafts* inglese, convive senza troppi problemi con la monumentalizzazione retorica che pervade il nuovo stile nazionale. Il principe di Satriano precorre l'ondata di committenza pubblica e privata costituita dalla decorazione e dall'arredo dei palazzi del risanamento, dove trionfano le decorazioni neo-islamiche e le mattonelle esagonali all'aragonese fabbricate dagli allievi. Una committenza ricca ma, abbiamo cominciato a dire, destinata ad esaurirsi nonostante il recupero del porto e il nuovo rione Carelli a Posillipo prodotti dalla legge 8 luglio 1904 per "il risorgimento economico della città di Napoli".

[332] IBID., p. 15
[333] O. FAVA, *Il Museo artistico industriale*, in "Napoli Oggi", I (1900), p. 407. Cfr. DE FUSCO, *Il Floreale*, p.70.
[334] Lett. nn. 20, 28, 48, 62 di Giovanni Tesorone [da Napoli] alla Principessa a Napoli, la n. 20 del 23 aprile 1899, le altre s. d., ASTSOB, fasc. 24.
[335] Vedi F. ACTON, *Il museo civico Gaetano Filangieri di Napoli*, *ib.*, 1961, con il nuovo catalogo che aggiorna, al recupero postbellico del 1948, il primo catalogo del 1888. Cfr. FUSCO, *L'arte*, pp. 446-447.
[336] Eretto in ente morale con R. D. 16 agosto 1882, il museo civico Gaetano Filangieri, inaugurato l'8 novembre del 1888, fu dotato dal principe di Satriano di un capitale con una rendita annua, dispersi i quali vive a carico dell'erario comunale che ha spesso difficoltà a consentirne l'apertura regolare.

L'obiettivo di Palizzi era di "plasmare l'arte applicata a misura della pittura", proseguendo la lezione delle manifatture borboniche di Capodimonte, ma Tesorone contesta i suoi disegni per la produzione della scuola-officina ceramica da lui diretta come oggetti irrealizzabili in una dimensione industriale[337]. Scoppia la *querelle* Palizzi – Tesorone [338] che – tra la pubblicazione di un aspro libello firmato da Morelli e Palizzi contro Tesorone e la sua strenua opposizione a dividere la didattica dalle officine – accelera la crisi[339]. Tesorone contrappone, alla tradizionale scuola d'arte voluta da Palizzi, il ritorno al progetto filangeriano di un istituto industriale che privilegi l'avviamento al lavoro sull'apprendistato tradizionale, fatto di copie ed esercitazioni. Punta su un insegnamento del disegno orientato ad officine organizzate tecnicamente, su modelli di opere selezionate, perché gli alunni applichino l'insegnamento artistico alla produzione industriale sotto l'impulso del lavoro pratico e remunerativo. Così impostate, le officine annesse alla scuola industriale avrebbero corretto e completato il sistema delle antiche Manifatture di Stato, avendo come obiettivo di far concorrere la tecnica di più officine in una produzione collettiva. Ma, a non fare i conti con l'economia, non sono tanto Morelli e Palizzi che propongono, nei fatti, i modelli della tradizione richiesti dalla committenza napoletana come dal turismo europeo. I fondi del Museo erano limitati fin dai tempi di Gaetano Filangieri e gli scontri, in cui Tesorone ha tanta parte, innescano la progressiva separazione dell'istituto dalla città[340].

Peraltro, dalle numerose lettere di Tesorone alla principessa sulle emergenze economiche del Museo artistico industriale, emerge forte il desiderio di una presenza, di un dialogo con la società civile. Tesorone auspica una maggiore aderenza alle esigenze del mercato e delle attività produttive napoletane, rifiutando i manufatti "sofisticati" sostenuti dalla direzione artistica di Morelli.

[337] DE FUSCO, *Il Floreale*, p. 70.
[338] Vedila in ALAMARO, *Il sogno del principe*; ID., *La querelle*.
[339] Lett. n. 86 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc. 24; cfr. ALAMARO, *La querelle*, p. 71.
[340] IBID.

Chiede di far lavorare gli allievi gomito a gomito con i docenti. I risultati del Museo erano proclamati eccellenti, ma non si riuscivano a raggiungere i veri obiettivi[341].

Stiamo entrando in un'altra fase, l'istituto del *Kunst und Industrie* napoletano sprofonda negli scontri interni e nel solito giochetto delle "prime donne". Ritiratosi D'Abro, si punta ad un riassetto sotto il regio commissario Alfredo Minozzi, mentre la direzione artistica viene assunta dal pittore Lionello Balestrieri. Gli indirizzi che fino a quel momento avevano sostenuto il Museo artistico industriale si vanno svuotando. Ridotte le collezioni, la finalizzazione industriale delle raccolte museali scema in un ruolo secondario, mentre le scuole-officine vedono crollare la domanda per il progressivo arrestarsi del risanamento di Napoli. Subentrano altri regi commissari finché, chiuse le scuole-officine e con esse l'esperienza degli alunni-operai, resterà solo la parte didattica con i normali laboratori per l'apprendistato, sotto il nome di Regio Istituto d'Arte Filippo Palizzi. Il fascismo garantisce la ristrutturazione dell'edificio (1932-1939); la ricostruzione repubblicana sana le ferite dei bombardamenti angloamericani, restaura l'istituto e recupera le collezioni d'arte applicata. Il riallestimento museale verrà inaugurato nel 1952, l'anno del definitivo riassetto al Suor Orsola della fondazione Pagliara: eventi gemelli che tiene a battesimo, da napoletano, il presidente del senato Enrico de Nicola. Il 1952 è anche l'anno della donazione allo stato di villa Aragona Cortes alla riviera di Chiaia da parte di donna Rosina Fici dei duchi di Amafi, dama di palazzo della regina Elena. Anche se l'ennesima riforma scolastica ha "normalizzato" l'Artistico-industriale come scuola superiore[342], l'orizzonte del *Kunst und Industrie* napoletano si specchia tuttora, oltre che nelle più significative collezioni filangeriane a palazzo Como (1882), nel museo storico dell'istituto Palizzi (1882, rest. 1952), nel museo nazionale della ceramica Duca di Marti-

[341] L. ARBACE, *Il Museo artistico industriale*, p. 15.
[342] IBID.

na (1924-1925) e nel museo Pignatelli a riva di Chiaia (1952)[343], tra i maggiori d'Europa per le arti applicate.

Di quest'ultimo periodo nell'archivio del Suor Orsola non sono stati trovati, finora, documenti: la corrispondenza della Principezza di Strongoli con Tesorone si ferma alla crisi del progetto filangeriano di uno spazio d'incontro tra arte e industria che, attraverso l'elaborazione nelle scuole e la produzione nelle officine, rimandasse al tessuto civile[344].

2. *Committenza, realizzazioni e didattica. Francesco e Vincenzo Jerace*

I rapporti tra Museo artistico industriale e Istituto Suor Orsola Benincasa, l'uno con i laboratori, l'altro che affianca Magistero e Scuola di lavoro manuale, inseriscono patrocinio, committenza, produzione e insegnamento in un modello circolare che riesce ad imporsi. La Principessa, dama di Corte, è un motore di promozione potente per gli artisti chiamati in cattedra. In campo culturale Umberto I, assorbito dalle armate, accettava volentieri l'influenza di Margherita e con lei della Principessa.

Prendiamo il caso dei due fratelli calabresi Jerace, lo scultore e pittore Francesco (~1853-1937) ed il pittore e scultore Vincenzo (1862-1947), entrambi formati al real istituto di belle arti di Napoli, entrambi – dopo il passaggio obbligato tra classicismo e naturalismo partenopei – attenti alle esperienze europee, a partire dal Floreale. Sia Francesco, professore onorario al real istituto, che Vincenzo, molto presente all'estero, furono al Suor Orsola, chiamati ad insegnare Plastica e Modellazione, come al Museo artistico industriale. Oltre agli incarichi del Suor Orsola e a quelli personali della Principessa, su cui torneremo, Francesco Jerace riceve la sua consacrazione con la committenza reale, promossa dalla Principessa, del monumento a Vittorio Emanuele II (1888) per la reggia

[343] Eretto a villa Aragona Pignatelli (già villa Acton) al n. 200 di riva di Chiaia – per donazione allo stato nel 1952 della dama di palazzo dell'esiliata regina Elena, donna Rosina Fici dei duchi di Amafi (1886-1955), vedova del principe del sacro romano impero don Diego Tagliavia Aragona Pignatelli Cortes (1862-1930) – il museo fu inaugurato nel 1960 e ancora riordinato da Raffaello Causa (1973), per accogliervi nelle scuderie quello delle carrozze del marchese D'Alessandro, aperto nel 1975. Cfr. B. MOLAJOLI, *Il museo principe Diego Pignatelli Cortes*, Napoli 1960; R. CAUSA, G. DE FRANCISCIS, *Un progetto di sistemazione del museo di villa Pignatelli in Napoli*, in "Musei e gallerie d'Italia", XVIII/49 (1973), pp. 18-26; A. TECCE, K. FIORENTINO, *Il Museo Pignatelli di Napoli*, *ib.*, 1994. Nel lavoro della Tecce si segnala, a p. 14b, una confusione tra i duchi di Monteleone e i duchi di Amalfi (titolo riabilitato in Spagna nel 1902 e ancora nel 1959), che rende irriconoscibile l'autrice della donazione. Donna Rosina Fici, palermitana come il marito Diego Pignatelli, era figlia del duca di Amafi, non di Amalfi.

[344] ALAMARO, *La querelle Palizzi – Tesorone*, pp. 3-17.

Francesco Jerace, *Popolana*, Museo artistico industriale, Napoli

di Napoli, dove Umberto I volta pagina, nella grandiosità volutamente retorica della nuova statuaria disposta in facciata, con la fiammata di violenza arsa dieci anni prima nell'attentato di Passanante. In contemporanea Vincenzo Jerace presenta alla biennale internazionale di Venezia la sua opera più nota: l'*Excubitor*, una sorta di glifo monumentale: donna-angelo-serpente. La Principessa accompagna i sovrani, che vi si soffermano[345].

I due saloni al secondo piano dell'ala su riva di Chiaia dell'ospedale pediatrico creato nel 1880 da Teresa Filangieri ristrutturando, sotto l'egida della Croce Azzurra, la caserma di Sant'Orsola, custodiscono nelle lunette i ritratti a stucco della duchessa e del marito modellati da Francesco Jerace[346]. Ancora, grazie agl'incontri procurati dalla Principessa, il sesto duca di Guardia Lombarda, don Beniamino Ruffo-Scaletta (1848-1901), impegnato nel Museo artistico industriale da sindaco di Napoli, incarica Francesco Jerace, per il nuovo palazzo di villa Ruffo al rione Amedeo, di una decorazione tratta dagli *Amori degli Angeli* di san Tommaso Moro, riprendendone i disegni a sanguigna delle teste. Donna Silvia Croce mi mostrò, nel salone centrale della sua residenza a villa Ruffo, le decorazioni marmoree eseguite ai lati del caminetto da Francesco Jerace, che ebbe pure casa a via Amedeo.

Se la statuaria migliore di Jerace si coglie nell'afflato verista – attestato, ad esempio, dal busto della *Popolana* al Museo artistico industriale, con quel nudo seno prorompente secondo un uso non infrequente tra i vicoli dei Quartieri Spagnoli e le paranze di riva di Chiaia –, le commesse celebrative dell'aristocrazia costituivano un ancoraggio economico sicuro: nei depositi del museo civico di Castelnovo abbiamo i busti di Gaetano Filangieri *jr*. e di donna Maria Pignatelli di Monteroduni[347]. Non diversamente avvenne per il fratello Vincenzo, anche lui prescelto per la ritrattistica patrizia, dipinti e busti di cui ebbe incarichi dalla corte fino alla caduta della monarchia: sua la statua di Cristina di Savoia alla SS. Annunziata di Sabaudia.

Francesco Jerace, *Vittorio Emanuele II*, particolare, Napoli, Palazzo Reale, 1888

[345] Cfr. Lett. n. 94 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc. b, b. 1-2. Nella lettera, che è possibile ricondurre al 1888, si chiedono notizie della visita dei sovrani a Venezia.

[346] Vedi PIGNATELLI DEL BALZO, *Teresa Filangieri*, p. 578. Nella crisi infinita della sanità napoletana, che ha visto l'abbandono di questo ed altri edifici storici, nella notte tra il 22 e il 23 aprile del 1998 è stato trafugato il busto in terracotta, sempre di Francesco Jerace (~1880), della figlia della duchessa di Roccapiemonte, Lina (morta nel 1860), cui era dedicato l'ospedale pediatrico, JACOBACCI, *Io*, *Teresa Filangieri*, p. 187, con foto tra le tav. ill., s. n.

[347] Cfr. I. VALENTE (a cura di), *Il bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento* (catalogo della mostra, Napoli, San Domenico Maggiore, ottobre 2014 – gennaio 2015), Napoli 2014. La mostra, prorogata a maggio 2015, che ha tratto per la prima volta dai depositi del museo civico di Castelnuovo i gessi dei busti di Gaetano Filangieri *jr*. e di Maria Pignatelli eseguiti da Francesco Jerace, ha presentato anche un paio di gessi in prestito dal Suor Orsola: la *Testa di donna* (gesso dipinto) del museo Pagliara e quello di Rocco Pagliara, *ib*.

Non furono i soli. Con i due fratelli Jerace, insegnarono al Suor Orsola pittori come Giuseppe Pettinati, vennero al Suor Orsola decoratori come Giuseppe Cellini, tutti chiamati in contemporanea a lavorare per il Quirinale. Ci torneremo nel terzo capitolo.

3. *Scelte mediterranee al femminile*

Contribuire alla costruzione di un'Italia unita moderna e diversa, mediante il progetto educativo realizzato al Suor Orsola, era il grande obiettivo civile della Principessa di Strongoli. Ne discende il continuo potenziamento, in primo luogo, della Scuola di lavoro manuale, destinata a fronteggiare la grave condizione delle ragazze dei Quartieri Spagnoli e di riva di Chiaia. Una frontiera – quella di donna Adelaide – all'insegna dell'emergenza, solo che si guardi alla sostanziale mancanza di progettualità istituzionale per l'istruzione femminile, assente dalla celebrata legge Casati del 13 novembre 1859[348].

La ristrutturazione in chiave femminile della Principessa segue da vicino, pur non risolvendovisi, le esperienze napoletane, queste tutte volte al maschile, del risalente Real Istituto di Belle Arti in Napoli e del nuovo Museo Artistico Industriale (1878).

Riordinato da Ferdinando I con il real decreto 2 marzo 1822 in quindici sezioni che coprivano l'intero arco delle arti e delle applicazioni (disegno, pittura, scultura, architettura, prospettiva, ornato, paesaggio, incisione e intaglio in acciaio e legno, incisione in rame, incisione in pietre dure, anatomia applicata alle belle arti, preparazioni in cera, storia mitologia ed estetica applicata, scenografia, storia sacra e profana), il real istituto era risultato un presidio per la cultura artistica napoletana: venti professori ordinari, una quarantina di onorari, una reale scuola elementare di disegno per gli artieri, un reale laboratorio delle pietre dure, un reale pensionato di perfezionamen-

[348] S. FRANCHINI, P. PUZZUOLI (a cura di), *Gl'istituti femminili di educazione e di istruzione (1861-1910)*, Roma 2005, pp. 22-89, 486-500.

to a Roma. Alla fine del regno borbonico, v'insegnavano tra gli ordinari, tanto per fare qualche nome: Tommaso de Vivo (disegno), Gabriele Smargiassi (paesaggio), T.A. Juvara (incisione in acciaio), Francesco Pisante (incisione su rame), Raffaele Postiglione (elementi di disegno). Ancora, si contavano tra i professori onorari della sezione di pittura: Cammarano, Carelli, Fergola, Gigante, F. Palizzi; di scultura: Annibale, Calì, Ricca; di architettura: Alvino, Forte, Gavaudan, Janni, Niccolini[349]. Quando, nel 1878, due decreti del ministro della pubblica istruzione F. De Sanctis ne modificano l'ordinamento, s'introducono sette scuole-laboratori che rivisitano le antiche sezioni specializzate: parati di carta e decorazioni tessili; ceramica ed applicazioni; legno, intaglio, intarsio; lavorazione a cesello, sbalzo e smalto; cuoio e legatoria libraria; oreficeria e gioielleria; corallo, tartaruga e pietra di lava. L'aumento degli allievi allarga gli spazi al collegio di Marina.

Intanto lo statuto del 1878 del nuovo Museo artistico industriale filangeriano prevedeva che, per potenziare la formazione professionale, alle raccolte museali propriamente dette si affiancassero una scuola-officina artistica per le riproduzioni, una gipsoteca, una biblioteca e apparecchi per la riproduzione fotografica in gesso e galvanoplastica. Le scuole-officine di disegno [applicato], plastica ornamentale e ceramica entrano a regime per prime.

Sono questi gl'immediati riferimenti della riorganizzazione del Suor Orsola. Quando nel 1892 viene pubblicato *L'ordinamento della scuola professionale dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli*, a firma della regia ispettrice Adelaide Pignatelli e della direttrice Maria Antonietta Pagliara, l'insegnamento artistico compare nel corso superiore per istitutrici: non è solo disegno, ma: "Storia dell'arte, delle industrie e [di] biografie di donne che lasciarono bella forma di sé nelle virtù domestiche e nella storia delle arti più utili"[350]. Viene dato rilievo ai laboratori di cucito, ricamo, sartoria, fiori artificiali attivati

Alula di disegno dal vero

[349] Vedi *Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1857*, Napoli s. d. [1856], pp. 517-520.

[350] FRANCHINI, PUZZUOLI, *Gl'istituti femminili*, pp. 22-89; 486-500.

nelle sale di lavoro dell'opera pia ereditata dal comune[351]. Nel 1893 fu aggiunta l'officina d'intaglio ligneo *slojd* curata da Giovanni Tesorone.

La scuola professionale del Suor Orsola partecipa alle esposizioni internazionali su invito del ministero, secondo un programma di valorizzazione industriale e commerciale della didattica professionale. L'istituto è presente all'esposizione di Torino del 1898, con lavori di ricamo e cucito realizzati dalle allieve[352]; è in grado di presentare un campionario della sua produzione lignea (mobiletti, scatole, tabacchiere, intarsi, statuine) alla grande esposizione universale di Parigi del 1900. Nel 1902 la Scuola femminile di lavoro manuale del Suor Orsola prende parte al secondo congresso degl'istituti industriali e commerciali che accompagna la prima esposizione internazionale d'arte decorativa di Torino; nel 1907 partecipa a Roma alla mostra didattica delle scuole industriali e commerciali, con l'intervento della Principessa di cui abbiano già parlato, sulla necessità di un istituto femminile superiore di Magistero professionale[353]. Nel 1911, in quest'ottica, hanno inizio i lavori di ampliamento delle fornaci per la lavorazione della ceramica[354].

Nella Scuola di lavoro manuale di Suor Orsola, che va gemmando nei corsi professionali superiori, si cerca di rispondere alla domanda di formazione di docenti per le scuole-laboratori, unificando insegnamento teorico e didattica tecnica[355]. Il nodo stringeva tutte le scuole professionali femminili italiane, limitate al mero apprendistato, con una didattica basata su metodi e processi empirici. Pur senza confondere scuola e produzione, insegnamento e commercio, la Principessa si rende conto che la formazione professionale delle allieve deve essere cosciente del processo di industrializzazione del Paese.

Il Disegno, fondamento dell'attività della Scuola di lavoro manuale del Suor Orsola, si articola in due corsi (Disegno lineare, o geometrico, e Disegno decorativo) sotto la guida di Federico Rossano, che l'insegna

[351] CALVANO, *La riforma*, p. 283.
[352] Fascicolo s. n. relativo alla partecipazione dell'Istituto Suor Orsola all'Esposizione nazionale di Torino del 1898, AUNISOB.
[353] Cfr. PIGNATELLI DI STRONGOLI, *Per un Istituto femminile di Magistero superiore professionale*, cit.
[354] CALVANO, *La riforma*, p. 290.
[355] IBID., pp. 283-284.

Francesco Jerace, *Medaglione con il ritratto della Principessa*, Museo storico universitario Suor Orsola Benincasa, Napoli

Lezione di disegno decorativo

Laboratorio di plastica,
inizio del '900

dal 1900 al 1912. Si aggiunge all'insegnamento di Plastica e Modellazione, pensato prima come insegnamento propedeutico e, dal 1908, quale materia pratica ("scuola di applicazione") della sezione professionale. L'insegnamento di Plastica era cominciato nel 1895 sotto la responsabilità, lo abbiamo già segnalato, dei due fratelli Jerace[356], Francesco e Vincenzo. Francesco, il maggiore, è incaricato dell'impianto dell'intera scuola[357], ma "il programma d'esame per la scuola di plastica" è svolto di fatto, dal 1895 al 1898, dal minore, Vincenzo[358]. La Principessa ama Francesco Jerace, se lo tiene accanto, gli fa ottenere continue commesse, ma lo esclude da ruoli direttivi che l'obbligherebbero ad un'assiduità che non può garantire[359].

L'apertura ad una moderna formazione tecnica al Suor Orsola decolla con il varo delle scuole-laboratorio nella sezione professionale. Nel laboratorio di plastica e ceramica vengono chiamati, su proposta di Tesorone, Giuseppe Pettinati[360] (di cui la raccolta d'arte Pagliara conserva una scultura) ed Ernesto Montrone[361], docenti del Museo artistico industriale. Montrone tiene il corso di decorazione e di disegno applicato alle arti: composizione, pittura ad acquerello, pittura su porcellana e maiolica. Giuseppe Pettinati, ceramista capo della scuola-officina del regio museo artistico industriale dal 1888, esperto di decorazione a rilievo, in particolare dei mattoni e mattonelle per gli esterni degli edifici tanto di moda negli anni del floreale[362], insegna Plastica al Suor Orsola dal 1908. Sotto la sua direzione vengono eseguite le formelle, per larga parte di riproduzione, in terracotta con lucertole e betulle stese lungo i corridoi che conducono all'ipogeo e alle scuole. Il pittore Paolo Vetri, il genero di Morelli noto per la decorazione di chiese e palazzi napoletani, come per le note sulla prospettiva e la pittura murale[363], è chiamato ad insegnare nel 1913 nella sezione di arte libraria ed anche di lui restano disegni nella raccolta d'arte Pagliara.

[356] Di Francesco Jerace restano al Suor Orsola un ritratto in terracotta di Rocco Pagliara (oggi esposto nel corridoio delle sculture della raccolta d'arte Pagliara) e un busto di donna con collana in gesso satinato su cui torneremo ancora, cfr. M.T. PENTA, *Francesco Jerace*, in EAD., *L'Europa a Napoli*, pp. 75-77. Di Vincenzo sono le mensole delle gallerie del rettorato.

[357] Lett. 9 ottobre 1894 e 9 febbraio 1898, ASTSOB, Corr. non uff., b. 9, inc. F. Jerace. Ma il ministero dell'industria, che finanzia i laboratori, il 22 luglio del 1896 è ancora in attesa del programma definitivo, Lettera ministeriale alla Principessa, Roma 22 luglio 1896, ASTSOB, Archivio delle scuole, b. 8, inc. A, f. 8.

[358] Vedi *Programma d'esame per la scuola di plastica dell'anno 1895-1896*, *ibid.*, b. 261, inc. 1. Cfr. CALVANO, *La riforma*, p. 293, nota 34.

[359] Lett. nn. 71 e 74 di Tesorone da Napoli alla Pagliara e alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc B, b. 1-2, 74.

[360] Giuseppe Pettinati, capo tecnico dell'officina ceramica del Museo artistico industriale dal 1888, è presente al Suor Orsola dal 14 aprile 1908 fino al 1913, affiancato dall'assistente esecutivo Nunzio Zaccardo, tornitore e modellatore, cfr. CALVANO, *La riforma*, p. 290.

[361] Ernesto Montrone, "dipintore del crudo" dell'Artistico industriale, dal 1907 tiene alle magistrali del Suor Orsola il corso di disegno superiore applicato alle arti, *ibid.*

[362] ARBACE, *Il Museo artistico industriale*, p. 100.

[363] P. VETRI, *A proposito dell'insegnamento della pittura a fresco nelle Accademie di Belle Arti in Italia*, Napoli 1928. Cfr. C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze 1953, p. 282; CALVANO, *La riforma*, p. 293, nota 31.

Saggi di "plastica applicata" delle allieve

Al Suor Orsola lo svolgimento dell'insegnamento artistico va di pari passo con il progetto di riforma dell'insegnamento professionale, mentre si apre il problema dell'adesione al Floreale, stimolata dai manufatti che arricchiscono le raccolte del Museo artistico industriale e dalla sperimentazione di artisti che, nella lezione tardo-ottocentesca, cercavano anche a Napoli, con vario risultato, nuovi linguaggi e nuove tecniche. L'urgenza di un raccordo tra tradizione artistica e nuove prospettive industriali affascina, nella carenza cronica delle istituzioni napoletane, tanto la vecchia aristocrazia che ricostruisce la riviera di Chiaia, aprendo il rione Amedeo, che la nuova borghesia imprenditoriale, spinta anch'essa ad appropriarsi del linguaggio floreale e dell'interesse per le arti applicate[364]. Pur senza infirmare la vincente, e verbosa, esemplarità neorinascimentale, lo si registra nella costruzione di nuovi edifici (come il Grand Hôtel Eden) e nella realizzazione di fabbriche (come quella di cioccolata Gay Odin).

Laboratori del Museo Artistico industriale, Medaglione con ritratto della Principessa, gesso e terracotta, Liceo Artistico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, corridoio, Napoli

Tesorone, come abbiamo visto, coinvolge la fondazione dei laboratori del Suor Orsola nella penetrazione del Floreale a Napoli[365], in cui s'iscrive – oltre alla committenza pubblica – anche la realizzazione di oggetti personali della Principessa, oppure per il Suor Orsola, in metallo, in terracotta o maiolica, come i disegni e i gessi per far esercitare le allieve, realizzati in collaborazione dalle scuole-officine del Museo e dai laboratori della Scuola di lavoro manuale.

Molti di questi oggetti sono ancora presenti nell'Università di Suor Orsola Benincasa, anche se una documentazione completa si avrà solo con il riordino degli archivi. In ogni caso, come abbiamo cominciato a vedere, è Tesorone a documentare il medaglione di Francesco Jerace esposto nel Museo storico universitario Suor Orsola[366]. Non sarei lontana dal ritenere modellato sotto la guida di Jerace lo stesso medaglione robbiesco in gesso e terracotta che sovrasta la porta d'ingresso del secondo

[364] DE FUSCO, *Il Floreale*, p. 21.

[365] F. BENZI, *L'Italia liberty tra pittura e le altre arti*, in ID. (a cura di), *Il Liberty in Italia* (cat. mostra), Roma-Milano 2001, p. 64.

[366] Lett. n. 40 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc. 24, vedi Tavola.

Andrea della Robbia, *Annunciazione*, ~1475, La Verna, Chiesa Maggiore, Cappella Niccolini

piano del Liceo Artistico di Suor Orsola. Tesorone informa la principessa della modellazione e in particolare scrive di essersi:

> "ispirato a fotografie giuntegli da Firenze per il rilievo da dare alla testa... Si tratta di un'opera di Luca della Robbia dove c'è la Madonna che guarda in basso mentre l'angelo le recita l'Ave"[367].

L'attenzione della Principessa volge soprattutto all'*Annunciazione* (~1475) di Andrea della Robbia nella cappella Niccolini della chiesa maggiore de La Verna da collegare all'altra, pure robbiana, derivata da un esemplare oggi al museo di San Marco a Firenze[368]. Tesorone parla infatti di un'altra "madonnina" dotata di "una cornice del tipo delle ghirlande robbiane, ma tutta bianca"[369]. È la terracotta robbiesca posta sulla parete delle rampe d'accesso al claustro del Suor Orsola. Le opere dei Della Robbia sono riprodotte al Suor Orsola come esempio per le allieve a ulteriore conferma di quanto il Rinascimento costituisse un riferimento costante nella costruzione dello stile nazionale.

Terracotta su modello dell'*Annunciazione* di Andrea della Robbia, Giardino del Claustro, Istituto

Nel contesto non mancano le sperimentazioni tecniche nella lavorazione di porcellana, ceramica e terraglia, anche in chiave di ritorno all'antico. La documentazione è ricca di suggestioni come l'"alluminatura", che lamina su alluminio d'oro e d'argento per ottenere maggiore brillantezza[370]. Lo scambio d'informazioni perseguito dalla Principessa in ordine alle tecniche produttive la mostra attenta al mondo del lavoro, in cui si dovranno inserire le allieve, e al necessario rinnovamento delle tradizioni della porcellana napoletana. Tesorone s'impegna nel recupero decorativo della "maiolica stannifera", una tecnica documentata per Guidobaldo della Rovere, che considera però inadatta alla lavorazione di tazze e piattini ("tondini da tavola")[371], sostituita com'è dalla porcellana, per non parla-

[367] Lett. n. 75, *ibid.*, s. d. [ante 1909], fasc. b, b. 1-2.

[368] Vedi G. GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Milano 1992, p. 192.

[369] Lett. n. 43 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB fasc. b, b. 1-2, vedi Tavola.

[370] Lett. n. 90, s. d. [1896], *ibid.*; Lett. n. 18 di ID. da Napoli a EAD. a Piana di Cerchiara (CS), 22 gennaio 1899, ib. Cfr. C. MALTESE, *Le tecniche artistiche*, Milano 2005², p. 338. Resta comunque il dubbio che Tesorone, invece di una cornice, parli semplicemente d'"illuminare" una pergamena mediante l'aggiornamento delle tecniche della miniatura.

[371] Lett. n. 30 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc. 24.

re dell'*iron stone* inglese. Per la decorazione di tovaglie e fazzoletti su disegno di Montrone, realizzata al Suor Orsola, venne utilizzato un eliotropio, l'apparecchio di sviluppo e riproduzione luminosa[372]. Le numerose presenze di artisti tra i docenti dell'Istituto confermano un gusto tutt'altro che provinciale: abbiamo già visto sfilare Cellini, Scoppetta, Basile ...

È appena il caso di rilevare che, pur coordinate nello spirito e negli obiettivi sociali, le scuole-officine del Museo artistico industriale seguono principi distinti da quelli dei laboratori del Magistero, dei Corsi professionali superiori e della Scuola di lavoro manuale attivi nell'Istituto Suor Orsola. La Principessa, intervenendo sulla destinazione degli oggetti d'arte applicata prodotti nei laboratori del Suor Orsola, avverte: "La nostra scuola è metodo, non è laboratorio, nè pletora di produzione". "Non lavoriamo per il pubblico – le fa eco la direttrice Pagliara – poiché la preoccupazione di produrre falsa sempre il metodo d'insegnamento". Un istituto universitario, anche una scuola professionale, sono diversi dalle scuole-officine del Museo artistico industriale, come le studentesse di Magistero e le stesse allieve della Scuola di lavoro manuale perseguono una formazione diversa da quella degli alunni-operai filangeriani[373].

L'esperienza del Suor Orsola, quella del Museo artistico industriale, la fondazione delle raccolte d'arte applicata (de Sangro, Pignatelli) in ogni caso fanno sistema. Così Enrico Taverna ristruttura, a partire dal 1887, la Scuola di corallo di Torre del Greco[374]. Il recupero delle tradizioni delle arti applicate di Napoli risponde alle attese della società tramite la professionalizzazione delle scuole-officine del Filangieri e dei laboratori della scuola manuale femminile della Strongoli, mentre apre alla valorizzazione della dimensione mediterranea della Nuova Italia e ad un vero dialogo con l'Europa.

[372] Lett. nn. 38 da Firenze e 46 da Napoli di Tesorone alla Principessa a Napoli e n. 73 di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc. b, b. 1-2.

[373] Vedi CALVANO, *La riforma*, p. 290.

[374] Cfr. G. SALVATORI, *Il "Museo-Scuola-Officina" nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna, 1877-1912*, in V. TERRAROLI, F. VARALLO, L. DE FANTI (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 95-112.

4. *Il movimento napoletano per le arti applicate nei rapporti con Roma e l'Europa. L'esperimento del Magistero professionale superiore*

Dall'ultimo ventennio del XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale la Napoli intellettuale vive e mette a frutto un desiderio di riscatto – in parte figlio degli ideali di un Risorgimento radicato nella rivoluzione partenopea del 1799, in parte erede delle tradizioni artistiche della città della Sirena –, che sboccia in un'interessante apertura internazionale, attraversando vivacemente le vicende del Museo artistico industriale e del Suor Orsola. La svolta, come tutte le questioni riguardanti Napoli ed il Mezzogiorno, pur non ignorata, resta in parte da scandagliare per la sua complessità. A Napoli, dove più forti erano stati l'isolamento ed il ristagno economico, più urgeva il recupero di un rapporto con l'Europa[375].

Per quanto riguarda le arti applicate, la particolare congiuntura che si verifica in questi anni si salda al risveglio delle energie produttive dell'Italia unita[376]. Nel 1880 viene inaugurata la Scuola di arti e mestieri dell'Aquila, cui segue nel 1881 quell'Esposizione nazionale industriale e artistica di Milano che risulta la prima sede di confronto italiano tra industria e arte "nella prospettiva ancora vittoriosa del potenziamento produttivo e del miglioramento della qualità in materia di arti decorative e di architettura"[377]. Sarà la volta della pubblicazione dei *Documenti* di Gaetano Filangieri *jr.*, che si susseguono dal 1883, e delle ricerche sulla lavorazione della maiolica di Vincenzo Bindi, in diretto contatto con Tesorone che sta avviando la scuola-officina di ceramica del Museo artistico-industriale. Due le idee portanti: la "bellezza-necessità" che dal progresso della produzione industriale sperava la rinascita delle arti e la convinzione che le scuole d'arte applicata fossero vita pratica da rivestire di bellezza[378].

Napoli, in Italia, precorre. Il saggio di Salazar del 1878[379] segna la novità in un panorama europeo dove il

[375] Cfr. G. GALASSO, *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di P. ALLUM, Roma - Bari 1978, p. 152.

[376] Cfr. F. BOLOGNA, *Cifani*, Milano 1986; ID., *Teofilo Patini*, Teramo 1990; ID., *Dalle arti minori all'industrial design* (1972), Napoli 2009.

[377] BOLOGNA, *Cifani*, p. 13.

[378] IBIDEM, pp. 3-19, discute le tesi di PRIMO LEVI, l'*Italico* (1853-1917), a proposito dell'esposizione industriale e artistica milanese del 1881.

[379] SALAZAR, *Sulla necessità di istituire in Italia dei musei industriali artistici*, cit.

tema è dominato da inglesi e austro-tedeschi, nei due movimenti, in parte a specchio, dell'*Arts and Crafts* e del *Kunst und Industrie*, da cui muoveva, soprattutto per impulso gernanico, il movimento di riforma dell'insegnamento artistico (la *Kunsterziehungsbewegung*). Era l'eredità delle riflessioni sul valore sociale ed estetico dell'artigianato e del libero lavoro umano di John Ruskin e William Morris, per cui Owen Jones propugnava che ogni città, nel quadro di una buona educazione alle arti decorative, dovesse avere un museo d'arte applicata, ogni villaggio una scuola di disegno; ed era quanto si faceva a Londra dal 1855 con le scuole-officine del museo di South Kensington. Era quanto si faceva a Vienna dal 1864 con l'*Österreiches Museum für Kunst und Industrie*; era quanto si faceva a Berlino, Colonia, Amburgo, tra il 1865 e il 1869. In Italia emerge il museo civico di Torino fondato nel 1860 come museo delle arti applicate all'industria, seguito dal Museo artistico industriale di Napoli, incentrato sulle scuole-officine[380].

Su questa linea si pongono i laboratori della Scuola di lavoro manuale di Suor Orsola, con una ricerca metodologica parallela a quanto scriveva N. Pevsner[381], pur nella sua scarsa attenzione ai fatti italiani, sull'insegnamento del disegno nella scuola europea, mantenutosi troppo a lungo sulla scia dell'esperienza tardo settecentesca dove dapprima si copiava da copie, poi da calchi in gesso, infine, solo infine, dal vero. Emblematica è la lettera del 1893 in cui Tesorone avverte la Principessa di Strongoli che tutti gli oggetti di riproduzione necessari alle allieve di Suor Orsola possono trovarsi all'esposizione di Chicago[382]. Emerge la dimensione internazionale e il legame con la capitale: oltre al pavimento delle sale Borgia in Vaticano, in una lettera alla Principessa attribuibile agli anni Novanta[383] si parla di alcune tavole per la realizzazione di un "gabinetto ideale" e si accenna ad "un lavoro per Monza", per la villa reale. Su richiesta della Principessa, si è visto, Tesorone s'incarica delle ma-

[380] BOLOGNA, *Cifani*, p. 18.
[381] N. PEVSNER, *Le accademie d'arte*, trad.it. di A. Pinelli, Torino 1982.
[382] Lett. n. 7 di Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa di Strongoli a Napoli, 9 novembre 1893, ASTSOB, fasc. 24.
[383] Lett. n. 41, s. d., *ibid*., fasc. b, b. 1-2.

Copertina
attribuita a Pietro Scoppetta

ioliche del "gabinetto da bagno" del re, al Quirinale[384]: le spedisce i disegni (che non si ritrovano in archivio), propone di farle realizzare alla sua scuola-officina, fornisce i modelli delle sagome delle porte e del soffitto[385]. È l'ambiente romano della corte di Umberto e Margherita, è la Roma "floreale" del linguaggio artistico di Sartorio, De Carolis, Cellini[386].

Il clima al Suor Orsola è nuovo, ispirato fin dalla scuola magistrale all'apertura: da Napoli all'Italia, all'Europa. La Pagliaro lo racconta nel saggio del 1910[387]. La Principessa indirizza l'attenzione del Suor Orsola a Firenze che, mentre a Roma si lavora per costruire la capitale, continua ad essere meta di pellegrinaggi d'intellettuali e artisti di tutta Europa, creando interessanti scambi. Sono fruttuosi gli incontri con la ceramica di William de Morgan e Galileo Chini, attraverso i quali il Floreale si radica nella produzione ceramica toscana. La Principessa assume in quegli anni il patronato del comitato artistico di Firenze presieduto da Domenico Morelli[388]. Tesorone dichiara di voler lavorare con la principessa per "l'arte pubblica" attraverso questo comitato, in cui è entrato grazie a D'Annunzio[389]. In occasione della realizzazione di una medaglia per i martiri della rivoluzione napoletana del 1799, si pensa ad un eguale comitato a Napoli.

L'adesione al gusto floreale si manifesta anche nell'interesse per la grafica pubblicitaria, che dalla metà degli anni '90 vede Napoli investita di un ruolo traente con artisti come Pietro Scoppetta[390], che aveva cominciato dipingendo cartoline seriali della costa d'Amalfi e, da pittore affermato, segnò un paio di vivaci ritratti della Principessa, come di Rocco Pagliara[391], il musicofilo fratello della direttrice Maria Antonietta, ennesimo testimone napoletano delle vicende artistiche europee con i suoi viaggi a Londra e Parigi. Scoppetta si muove in quella felice stagione della grafica napoletana che vide la sua maturità artistica nella realizzazione delle tavole per l'allora sperimentale "Mattino Illustrato", per le edizioni

Copertina di Pietro Scoppetta

[384] Lett. n. 48, s. d., *ibid*.
[385] Lett. n. 42 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., *ibid*.
[386] F. BENZI, *L'Italia Liberty tra la pittura e le arti decorative*, in ID. (a cura di), *Il* Liberty *in Italia*, (cat. della mostra di Roma), Milano 2001, p. 28.
[387] M.A. PAGLIARO, *Una visita alle scuole di nuovo tipo nei Paesi d'Oltralpe*, Napoli 1910, con speciale attenzione alla Bedales School nell'Hampshire, istituita da J. Haden Bradley, dove aveva soggiornato per qualche tempo.
[388] Lett. nn. 21, 39, 52, 56, 91 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, del 1899-1901 e ss. [ante 1909], spesso s. d., ASTSOB, fasc. 24.
[389] Lett. n. 91, s. d. [ante 1909], *ibid*.
[390] Scoppetta frequentò l'Istituto di Suor Orsola, tenne forse qualche lezione, ma il suo nome non risulta nei registri degl'insegnanti.
[391] Un ritratto a pastello della Principessa per mano di Scoppetta, vedi p. 145, è esposto nel Museo storico universitario Suor Orsola e un altro, più tardo, è conservato nei depositi. Presso la fondazione Pagliara, restano ancora due ritratti, a pastello e a matita, eseguiti da Rocco Pagliara.

musicali Bideri, per "La tavola rotonda" e la"Cronaca bizantina". Gli stereotipi visivi della tradizione napoletana vengono resi, nei soggetti della vita moderna, con tocchi rapidi e spontanei che guardano alla pubblicità[392].

Le riviste in qualche modo legate alla Principessa – "Emporium", "Convito" e "L'Illustrazione Italiana" – diffondono il verbo del preraffaellismo e *del Kunst und Industrie* ovvero dell'*Arts and Crafts*. La rivista "Emporium" di Vittorio Pica, oltre alle nuove tendenze dell'arte internazionale, guarda alle arti applicate, con articoli come quello di Carotti su *Le esposizioni di arti e mestieri in Inghilterra* del 1895[393]. Anche se poi la rivista italiana più impegnata nel settore, accanto ad "Ornamenti di tutti gli stili", è l'"Arte italiana decorativa e industriale" di Camillo Boito, sempre informata su Napoli, il Suor Orsola, il Museo artistico industriale[394].

È l'auspicata e non facile apertura dell'Italia all'Europa, a partire dalla complessa situazione napoletana, registrata da Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio sul neonato "Mattino" (1896), che partecipa, nelle sue cronache, del movimento artistico dell'epoca al punto che Tesorone ritiene di:

> «dover scrivere a Matilde ancora una sola parolina di ringraziamento, ora che la cosa è compiuta e tanto felicemente compiuta che al successo [del Suor Orsola e del Museo artistico industriale] non è stata estranea la parte che vi ha preso "Il Mattino" mettendo il giornale a nostra disposizione»[395].

L'indebolirsi progressivo, dopo la morte di Teresa Filangieri (1903), del progetto del Museo artistico industriale spinge la Principessa a propugnare dei "corsi professionali di Magistero superiore", sempre volti al femminile, per preparare "dirigenti di materie strettamente tecniche, industriali e commerciali, come le scienze e le arti domestiche, l'orticoltura e il giardinaggio". Il 9 dicembre del 1907 chiede un appoggio economico al capo

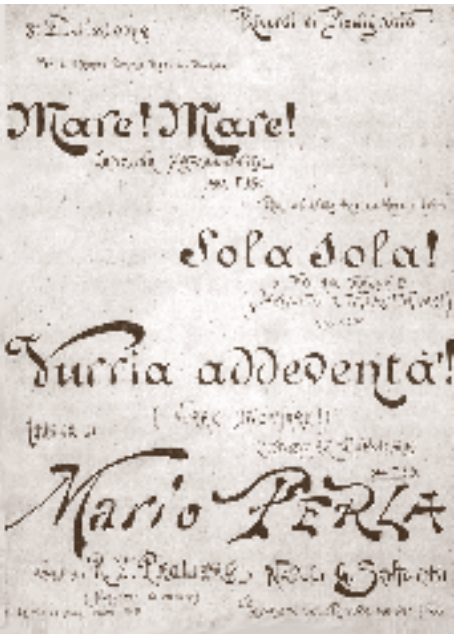
[392] Cfr. M.A. CUOZZO, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana dalla Belle Epoque al Fascismo*, Napoli 2005, pp. 144-146; G. SPINA, *Pietro Scoppetta*, in PENTA, *L'Europa a Napoli*, pp. 99-102.

[393] BOLOGNA, *Cifani*, p. 23.

[394] Lett. n. 58 di Tesorone alla Principessa, s. d., ASTSOB, fasc. b, b. 1-2.

[395] Lett. n. 45, *ibid*.

Copertina per una canzone su versi di Rocco Pagliara



del governo e il 16 pubblica il progetto su "La Nuova Antologia"[396], ma già il 17 Giolitti risponde che non ha fondi[397].

La Principessa fa da sola e l'iniziativa decolla nel 1913 come Magistero professionale superiore, articolato in cinque corsi. Oltre a contabilità, economia domestica, orticoltura e giardinaggio, le allieve – tutte dotate di diploma di scuola media superiore – frequentano corsi di arti e industrie femminili e corsi di arti e industrie decorative. Svolgono il loro tirocinio didattico presso la Scuola di lavoro manuale perchè, afferma la Principessa, ad insegnare non s'impara "solo ascoltando lezioni di pedagogia, quanto insegnando ed eseguendo la tecnica dei lavori"[398]. L'iniziativa, presto sostenuta da un contributo annuale sui fondi ministeriali dell'industria, dà luogo ad un vero e proprio "Istituto femminile di preparazione di dirigenti di scuole professionali" affiancato al Magistero, ma alla fine degli anni Venti l'esperimento si esaurisce, per il rapporto negativo iscritti-spese[399]. Al Magistero restano i laboratori e gl'insegnamenti.

Grazie anche all'apporto del Suor Orsola, l'Italia riscopre la forza identitaria delle proprie tradizioni artistiche, in dialogo con l'Europa ed il Mediterraneo. Scuole, musei, cooperazione tra industria e *design*, in cui resta determinante l'influenza degli ambienti austro-tedeschi, influenzano l'acquisizione del metodo storico-artistico. Non dimentichamo che Europa significava, nella Napoli a cavallo tra Ottocento e Novecento, soprattutto dialogo tra Mediterraneo e *mittel-Europa*, dove gli antichi legami storico-culturali s'irrobustivano della prospettiva politica della Triplice Alleanza garantita da casa Savoia[400].

Nel linguaggio artistico-industriale dell'Italia di questi anni è scolpito l'incontro ricercato con la costa sud del Mediterraneo, a secondare l'espansione coloniale nell'Egeo, in Libia, in Maghreb, in Africa Orientale, ritenuta indispensabile per la costruzione di una nazione europea alla pari con le altre. Prima che una vetrina delle

Copertina di Pietro Scoppetta

[396] PIGNATELLI DI STRONGOLI, *Per un Istituto femminile di Magistero superiore professionale*, pp. 55-65.

[397] ASTSOB, Corr. non uff., b. 8, inc. G. Giolitti. La lettera, originariamente in Corr. uff., è ricatalogata.

[398] Vedine la discussione in CALVANO, *La riforma*, p. 286.

[399] MINISTERO DELL'AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, *Statistiche sulle scuole industriali a. 1913-1914*, Roma 1914, un esemplare è consultabile in ASTSOB, Archivio scolastico, Corr. uff., b. 11, inc. A, 1; *Relazione* [storica] *sulle scuole del Suor Orsola*, Napoli 16 agosto 1932, ib., b. 1, inc. 9.

[400] DE FUSCO, *Il Floreale*, pp. 3-20.

produzioni italiane, l'Esposizione internazionale di Torino del 1902 risulta la finestra, spalancata da una nazione assetata di riorientamento, sull'evoluzione delle arti figurative ed industriali d'Europa[401].

In Italia si stava affermando l'aspirazione ad una aristocratica eleganza e bellezza che insieme avrebbe voluto farsi pratica e industriale. Da lì lo studio di decorazioni adatte a tutte le case e a tutte le borse, anche se con ritardo, perché le innovazioni non potevano prescindere dalle condizioni economiche e ambientali specifiche del Paese. All'*arte nuova* italiana appariva urgente un perfezionamento organizzativo e tecnologico, con una più stretta collaborazione tra disegno e industria, in grado di conciliare tradizione e progresso. Le lucide scelte progettuali della Principessa, per un ordinamento didattico delle arti applicate in grado di rispondere alle indicazioni del *Kunst und Industrie* mittel-europeo, forniscono un nuovo tassello al complesso mosaico di questa vicenda, anche nei rapporti con la critica a partire da Vittorio Pica e dal suo "Emporium".

Conosciamo i rapporti di Pica con Rocco Pagliara[402], che sappiamo limitati al periodo giovanile del primo, molto meno quelli con la Principessa[403]. Pica, che si colloca tra i promotori della biennale di Venezia (1895) e delle esposizioni d'arte decorativa a Torino (1902) e a Milano (1906)[404], fu protagonista di una prospettiva internazionale consapevole della progressiva marginalizzazione dell'arte figurativa napoletana. È il desiderio di sprovincializzazione che lo porta ad evadere nella fantasmagoria della Parigi di Hugo e di Zola, nelle tele degli impressionisti, tra gli autori delle *affiches*, a tuffarsi nel mito della modernità. L'isolamento nelle arti, come in ogni altra attività intellettuale, profila rischi di decadenza, mentre puntare sul dialogo, sul protendersi di un'arte in un'altra, segnala la molteplicità delle aspirazioni dell'anima contemporanea. Pure quel cosmopolitismo italiano, che apre all'arte della *réclame* e all'arte come *réclame*[405], una

[401] G. TESORONE, *L'odierno movimento dell'arte decorativa e industriale*, in "Arte italiana decorativa e industriale", XI/6 (1902), pp. 69-92; ID., *L'Esposizione di Torino e la critica straniera*, in "L'arte decorativa moderna", I/8 (1902), pp. 120-192.

[402] M.T. PENTA, *Lettere di Vittorio Pica a Rocco Pagliara ('79-'96)*, in EAD., *L'Europa a Napoli*, pp.135-254; P. VILLANI, *La seduzione dell'arte*, Napoli 2010, pp. 133-250.

[403] Lett. n. 93 di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d., ASTSOB, fasc. 24.

[404] M.T. PENTA, *Vittorio Pica, cenni biografici*, in EAD., *L'Europa a Napoli*, pp. 131-133.

[405] N. D'Antuono, *Vittorio Pica, un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma 2002, pp. 85-98.

volta approdato all'espansione europea, sotto molti aspetti prodigiosa, del Futurismo finirà per ribaltarsi, contraddittoriamente, in affermazione nazionalista esclusiva ed escludente.

Ma all'inizio del Novecento le prospettive sono appaganti. È l'esaltazione di una pittura dove a istanze realistiche e veriste si mescolano gli orientamenti spiritualisti, eco delle Secessioni e dei Preraffaelliti, documentati dall'"Emporium" di Pica ed esaltati nel "Convito" di De Bosis. È il modello di artista incarnato da D'Annunzio, l'abruzzese che canta il suo *San Sébastien* in francese, che si dice non contaminato dalla barbarie materialista, ansioso di una dignità eroica nella trasformazione poetica, ma che finisce per atteggiarsi, dalla metà degli anni Dieci, a enfatico vate di un nazionalismo armato e intransigente, che aprirà le porte, archiviata l'*Italietta* giolittiana, all'avventura di Fiume e al fascismo.

5. *Conclusioni: la Principessa e il "canone" storico-artistico italiano*

L'insegnamento universitario della Storia dell'arte in Italia decolla al Magistero di Suor Orsola in parallelo se non in anticipo sullo *Studium Urbis*, nel nome di Adolfo Venturi, con i due cicli d'insegnamento che abbiamo studiato: 1896-1901 e ~1926-1932, accompagnati dalla parallela elaborazione della monumentale *Storia dell'arte italiana*, in ventidue volumi (1901-1936). Coscientemente, come emerge dal loro carteggio, la Principessa di Strongoli, governatrice di Suor Orsola, e lo storico dell'arte Adolfo Venturi lo disegnano in tardivo, ma maturo, frutto della risposta della cultura liberale all'appello risorgimentale alla storia, alle storie, da cui si attendeva il recupero dell'identità stato-nazione. È un frutto che si coglie all'interno del processo di costruzione dell'i-

dentità nazionale (il *National Building* italiano), lungo la direttrice di Massimo d'Azeglio, sempre presente nella Principessa: "Il primo bisogno d'Italia è che si formino Italiani dotati d'alti e forti caratteri... pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gl'Italiani"[406]. L'"insegnamento della Nazione" – chiesto da Foscolo, dall'Alfieri, da Manzoni, reclamato da Gioberti, da Mazzini, da Balbo, da Durando – aveva tradotto in realtà politica un'aspirazione millenaria[407], richiedendo strumenti di radicamento identitario in grado di allargare il consenso alle istituzioni statutarie[408]. Costruire la nazione significava collegare l'insegnamento dei "monumenti" del suo passato, compito della scuola, a una sociabilità sostanziale che la rinsaldasse nei legami economici e politici[409].

La prima istituzione dell'insegnamento della Storia dell'arte in Italia, tra Napoli e Roma, è anch'essa frutto dell' "identificazione, tenacemente perseguita e profondamente radicata negli animi del ceto dirigente liberale, dell'idea di nazione e di quella di libertà"[410].

Per l'istituzione dell'insegnamento universitario della Storia dell'arte abbiamo visto battersi, a cavallo tra Ottocento e Novecento, i nomi della cultura dell'Unità chiamati alla battaglia, tramite la Principessa di Strongoli, dal Quirinale di Margherita. Donna Adelaide, che al "Suor Orsola" aveva fatto da sola, penò a vederlo accettato per il "suo" Venturi allo *Studium Urbis*. La libera docenza di Storia dell'arte viene istituita su relazione di Giosuè Carducci (R. D. 12 gennaio 1890); l'incarico segue su quella di Pasquale Villari (D. M. 31 ottobre 1896); l'istituzione della cattedra, che movimenta Guido Baccelli, arriva nel 1901 con la nomina di Venturi a professore straordinario nell'università di Roma. Giocano un ruolo i gabinetti "di corte" del marchese di Rudinì e del tenente generale Pelloux, direttamente legati al Quirinale, non meno che quelli guidati da liberali di sinistra come il vecchio Saracco o Zanardelli. Il richiamo alla *patriae unitati* e alla *civium libertati*, che Zanardelli volle scolpito sui

[406] M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Torino 1876, I, p. 5. La tesi dell'Azeglio era stata assunta a parola d'ordine nel 1869 da Ferdinando Martini, vedi S. SOLDANI, G. TURI (a cura di), *Fare gl'italiani, scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, I, Bologna 1993, *Introduzione*, p. 17, quindi rilanciata nel 1878 da L. CARPI, *L'Italia vivente. Aristocrazia di nascita e del denaro*, Milano 1878, p. 229. L'idea di D. BEALES, E. BIAGINI, *Il risorgimento e l'unificazione in Italia*, Bologna 2005, p. 210, che sia "apocrifa", benchè spesso ripetuta, non ha fondamento. Vedi la discussione generale in E. CUOZZO, G. DE' GIOVANNI-CENTELLES, *Alle radici dell'identità italiana. Le prosopografie storiche*, Roma 2009.

[407] F. CHABOD, *L'idea di nazione*, Bari 1967[2] (Corso milanese 1943-1944), a c. di A. SAITTA e E. SESTAN, p. 67. Cfr. G. GALASSO, *L'Italia come problema storiografico*, Torino 1979 (Introduzione alla nuova *Storia d'Italia* della Utet).

[408] Vedi E. GELLNER, *Nazioni e nazionalismo*, Roma 1985; E.J. HOBSBAWM, T. RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino 1987; E.J. HOBSBAWM, *Nazioni e nazionalismo dal 1780. Programma, mito, realtà*, Torino 1991.

[409] Cfr. A.M. BANTI, *La nazionalizzazione delle masse*, in *Storia contemporanea*, Roma, Manuali Donzelli, 1997, pp. 151-174, a p. 166.

[410] R. ROMEO, *Dal Piemonte sabaudo all'Italia liberale*, Torino 1964, p. 272, cfr. G. GALASSO, *Potere e istituzioni in Italia*, Torino 1972, pp. 219-221.

propilei del Vittoriano (1885-1911), è il *leit motiv* del Risorgimento[411], la grande eredità delle generazioni successive all'Unità.

È possibile considerare il magistero storico-artistico di Venturi, al Suor Orsola e allo *Studium Urbis*, come uno dei più preziosi anelli di collegamento, quello *sub specie artis*, tra il deposito storiografico risorgimentale (Cuoco, Colletta, Balbo, Troya, De Sanctis, Amari) e la generazione di quanti, a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, sulla scia di Croce (Barbagallo, Chabod, Falco, Maturi, Morandi, Ottokar, Sestan), ne raccolsero e svilupparono l'eredità. Spadolini e Banti hanno parlato di un "canone" risorgimentale, di scrittori ed opere che hanno costruito l'ideario dell'Italia unita. Venturi, che traccia il suo solco storiografico nel campo dell'arte, è un anello coerente[412].

Come ho rilevato nel capitolo terzo, fin dal 1846 il direttore della galleria reale di Torino, Roberto d'Azeglio, aveva chiesto, per rinsaldare l'identità nazionale, di promuovere lo studio della Storia dell'arte "che legò all'Italia tanti secoli di gloria"[413]. Mezzo secolo dopo la cultura italiana, impegnata a fondo dal Quirinale di Margherita nel *National Building*, completa, grazie alla spinta della Principessa di Strongoli, la risposta alla domanda risorgimentale allargandola al mondo dell'arte. L'"elenco degl'immortali" spadoliniano, il "canone risorgimentale" di Banti, racchiudono un'idea-forza unitaria cui, grazie al Suor Orsola, anche nel campo storico-artistico non difetta il volano del Mezzogiorno. In questa visione risorgimentalista rientra senz'altro la scelta dei temi intorno ai quali Venturi articola la Storia dell'arte[414]. Le sue scelte, raccolte dalla riforma Gentile, verranno incise dalla scuola pubblica, per un secolo e mezzo, nell'ideario degl'Italiani.

A scorrere i programmi di Storia dell'arte tracciati per il Magistero – programmi molto attenti alla pittura, ma al Suor Orsola furono presenti scultori come Fran-

[411] A. MERIGLIANO, *Il Vittoriano, nella collettanea Giuseppe Zanardelli. Il coraggio della coerenza. 1826-1903*, Milano 2003, pp. 116-119, cfr. C. BRICE, *Le Vittoriano. Monumentalité publique et politique à Rome*, Roma 1998.

[412] G. SPADOLINI, *Autunno del Risorgimento. Miti e contraddizioni dell'unità*, Firenze 1986, *Gl'immortali d'ieri*, pp. 3-107; A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000, pp. 45-55.

[413] Cfr. R. D'AZEGLIO, *Studi storici*, cit.

[414] Lett. n. 14 di Venturi alla Principessa, 31 marzo 1898, BSNP, pubbl. in Appendice.

cesco Jerace e Vincenzo Gemito –, cogliamo un'"italianità", che è universalità, centrata sul Rinascimento, visto come preparazione, primavera, fioritura, recupero: ad accompagnare, in campo artistico, la lunga genesi dello stato-nazione unitario[415]. Vi domina l'idea, tracciata dalla *Civiltà del Rinascimento in Italia* di Burckhardt[416], della coincidenza tra Rinascimento e classicismo, l'idea della storia come sviluppo delle individualità strettamente connessa alle concezioni progressiste dello storicismo, e qui il debito è con il Ranke. "Il Rinascimento, il significato e la funzione del Rinascimento nella storia d'Italia – avverte Tessitore – è un *topos* della cultura idealistica italiana tra Ottocento e Novecento"[417]. Venturi lo trasmette all'indagine storica-artistica, accogliendone entrambe le lezioni interpretative, spaventiana e desanctisiana, dipanatesi dall'equivalenza terminologica iniziale tra Rinascimento e Risorgimento, che aiutò il saldarsi del concetto[418]. Spaventa era tornato ad Hegel per serrare concetto e funzione politica in nome della prevalenza dell'umanesimo sul divino, finendo per fissare la categoria del Rinascimento come idea-forza[419]. De Sanctis, evitando di contrapporre religione e stati nazionali, punta su blocchi epocali (il medioevo, la modernità) e indica a metodo la centralità di fatti e dati[420]. Da qui la sintesi, stabilita dall'idealismo ottocentesco, tra Rinascimento e modernità, che Croce ravvisa nell'avvio del processo di secolarizzazione[421]. Nasce su questo retroterra la centralità del Rinascimento nell'ambito della nuova disciplina storico-artistica, così dotata di un metodo in grado di affrontare il campo poco arato dell'arte. Si tratta di una prospettiva storica che ormai è storia a sua volta, ampiamente rivisitata dalla Scuola degli *Annales*, ma che pure fu e giocò un ruolo nel riannodare Napoli, il Mezzogiorno, l'Italia all'Europa.

Del resto Croce fin dalla fine degli anni Dieci antivede l'avvento di una scuola nuova e diversa – i "narratori della *fabula de lineis et coloribus*" che mostrano "antipatia" per Raffaello, Leonardo e Michelangelo –, scuola che, per

[415] Sugli studi storico-artistici degli anni Dieci sul Rinascimento: L. Venturi (1917, 1919), Vesco (1919), Pittaluga (1917-1918), Recchi (1918), Lopresti (1919), vedi CROCE, *La storia delle arti figurative*, pp. 320-335, soprattutto p. 332 e nota 1.

[416] J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento* (1860), Roma 2010, pp. 140-177.

[417] F. TESSITORE, *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna, 2012, X, *Il Significato del Rinascimento*, pp. 295-324, a p. 295.

[418] Cfr. ID., *L'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana tra Otto e Novecento (1989)*, in ID., *Nuovi contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma 2002, pp. 217-246, che discute il programma del 1848 lanciato da Bertrando e Silvio Spaventa sul napoletano "Il Nazionale".

[419] B. SPAVENTA, *Saggi di filosofia, politica e religione*, Napoli 1867, pp. 308, 347.

[420] F. DE SANCTIS, *Opere*, a cura di N. Borsellino, Torino 1965, p. 275.

[421] CROCE, *Teoria e Storia della storiografia*, pp. 205-223, a p. 205: "La negazione della trascendenza cristiana fu opera dell'età del Rinascimento".

"una serie di motivi non logici, ma psicologici e irrazionali", esalta il barocco e con esso il decadentismo contemporaneo (l'arte impressionistica, cubistica, futurista)[422]. Croce torna al dibattito istituzionale sulla disciplina storico-artistica attaccando, nei seguaci italiani di Berenson in cui ritrova la "nuova scuola", il tentativo di sostituire l' "attribuzionismo" alla documentazione, le "esagerazioni nel deprimere e nell'esaltare" ad una guida sicura nel ricercare "il pregio intrinseco e reale dell'arte"[423].

La lezione storico-artistica di Venturi, pur così "italiana", è aperta all'Europa: de Witt, Hind, Cassirer, Kristeller. La generazione degli storici dell'arte del Novecento non se ne discosta, a partire dagli allievi: Pietro Toesca, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan. Sullo sfondo si profila già il panestetismo antistituzionale di Lukács, che tanta eco ebbe nella seconda metà del secolo scorso; si mostrano E. Bloch, la Scuola di Francoforte con Adorno e W. Benjamin. Ma vi si riversa presto la sabbia del tempo. Un saggio di A. Leone de Castris della fine degli anni Settanta indica nella sostanziale rimozione dell'Estetica dalla cultura del secondo Novecento una grave ferita alla "più remota e resistente e socialmente espansiva tra le forme teoriche di autocoscienza degl'intellettuali"[424].

Iniziative come la Scuola di lavoro manuale e i corsi professionali di Magistero, in parallelo all'appoggio al Museo artistico industriale di Filangieri, collocarono la Principessa alla testa del movimento italiano per la rivalutazione delle arti applicate, all'epoca ancora considerate – sulla definizione tomistica[425] – "minori", "meccaniche", "servili", anche se poi l'Estetica contemporanea è tornata a Kant (*Crit. del Giud.*, § 44) per esaltare l'arte pura come liberazione dall'invasione della tecnocrazia[426].

Tanto maggiore risulta l'impatto sul Mezzogiorno del Magistero di Suor Orsola della Principessa di Strongoli quanto più ci si rende conto dell'isolamento di Napoli durante il fascismo. Dal lungo tramonto digiaco-

Laboratorio di ceramica nella "fornace"

[422] CROCE, *La storia delle arti figurative*, p. 330.

[423] IBID., p. 331.

[424] A. LEONE DE CASTRIS, *Croce, Lukáks, Della Volpe. Estetica ed egemonia nella cultura del Novecento*, Bari 1978.

[425] TOMMASO D'AQUINO (Aquinas), *S. Th.*, II, 1, q. 57, a. 3, ad 3.

[426] H. MARCUSE, *One Dimensional Man*, Berkeley 1964, pp. 238ss.

miano all'estrema e pur dignitosa fase della Serao, con Croce accerchiato, Napoli è costretta – ha rilevato in una splendida pagina la Giammattei[427] – a rinchiudersi nella scena bloccata del *Natale in casa Cupiello* di Eduardo de Filippo, dove l'unica via d'uscita, il presepio, rinvia all'eterno napoletano di "Cupiello", ennesima maschera di Pulcinella, a incarnazione del *multiversum* mediterraneo di Ernst Bloch: quello della compresenza, nell'apparente immobilità del mare Interno, di "tempi storici non congruenti che coesistono nello stesso presente cronologico"[428]. La scena chiusa, inchiavardata su lettone e presepio, della napoletanità antica di Eduardo non è solo eredità sancarliniana, ma rito cunicolare di un popolo napoletano che vuole riaffacciarsi alla storia[429]. "*Le savoir sur la Falaise*" raccolto dalla Principessa si fa città sul monte e rocca d'ancoraggio dello spirito libero. Ha ragione il rettore d'Alessandro: "Non c'è università senza progetto, non c'è progetto senza donne e senza uomini in carne e ossa che sappiano renderlo vivo"[430].

Da Plumyène[431] a Gellner[432], è rinsaputo che lo stato-nazione viene edificato con il concorso di una storiografia incline al mito degli "eroi fondatori" del presente comune. Croce, Gentile, Venturi, la Principessa vedono nello stato-nazione il motore del progresso civile. Non va trascurato il rischio di deriva totalitaria insito nell'apparato storico-mitologico dello stato, di qualunque stato[433], ma la stessa Arendt pone la memoria storica a fondamento del politico per la sua capacità di dare coerenza d'insieme alle identità plurali in gioco[434]. Non è la fede nel riscatto ad infirmare una democrazia, sibbene l'abdicazione ai fondamenti di ragione e libertà.

Abbiamo così ripercorso con la Principessa di Strongoli la storia dell'entusiasmo della Nuova Italia davanti alle prospettive di rinnovamento destate dall'unificazione nazionale, tanto nel campo della didattica che nelle arti. Abbiamo seguito la storia di quegli entusiasmi nel passaggio

[427] GIAMMATTEI, *La letteratura*, pp. 408-409.
[428] Cfr. R. BODEI, *Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli 1979.
[429] Cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Torino 1978.
[430] D'ALESSANDRO, *Per quello che verrà* in Le savoir sur la falaise. *Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa*, pp. 149-155, a p. 155.
[431] J. PLUMYÈNE, *Histoire du nationalisme*, Parigi 1979.
[432] E. GELLNER, *Nation and nationalism*, Oxford 1983.
[433] Vedi la lucida riflessione di E. CASSIRER, *Il mito dello stato*, Milano 1966, cfr. J.A. BARASH, *Politiche della storia* (2004), Milano 2009.
[434] H. ARENDT (1906-1975), *Tra passato e futuro*, Milano 1999, pp. 70-129 e 256-290; cfr. EAD., *The origins of totalitarism*, Nuova York 1951, una trad. it.: *Le origini del totalitarismo*, Torino 1978.

Pietro Scoppetta, *Ritratto di Adelaide Pignatelli principessa di Strongoli*, pastello su carta, Museo storico dell'Istituto Suor Orsola benincasa

[435] G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Milano 2002, p. 244.

tra *Italietta* liberale e fascismo fino al loro risolversi in una profonda ansia di rinnovamento annegata nelle due guerre mondiali, fino a quel progressivo rinunciare dell'arte europea all'autonoma funzione edificante ed identificante che aveva in una civiltà della conoscenza, che dal conoscere faceva dipendere l'agire[435]. Una conoscenza che era ed è appartenenza all'incontro tra la vecchia via e la nuova, luogo che rende possibile costruire saperi in grado di aggiungere nuove tessere alla costruzione fattiva e realistica di coscienze civili capaci di liberarsi dalla muffa che dissolve nel nonsenso il riconoscimento e la concretizzazione di ogni impegno. Abbiamo visto, nell'affermarsi della Storia dell'arte come disciplina, un mezzo per la costruzione dell'identità italiana, un faro che resta acceso di fronte allo sconforto di intere generazioni ingessate nei sensi di colpa di una buia precarietà esistenziale, generazioni su cui passa lo scorrere inesorabile di un tempo che vede sfiorire ogni giovinezza.

Modelli in gesso nel laboratorio di plastica

IV.

Appendice documentaria

AUNISOB Archivio Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

ASTSOB Archivio Storico Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli

BSNP Biblioteca della Scuola Normale Superiore, Fondo Adolfo Venturi, Pisa

BCR Biblioteca Classense, Ravenna

Avvertenze

A. La corrispondenza riportata negl'indici-inventari e nelle trascrizioni è manoscritta. Dove sia dattiloscritta, o a stampa, è indicato.

B. La numerazione dei documenti è mia, difettando un'inventariazione generale dell'ASTSOB, le cui segnature archivistiche, ove esistenti, sono comunque riportate.

L'ordinamento degli archivi del Suor Orsola fu avviato da Egildo Gentile (1878-1961), archivista di Stato. Le sezioni della corrispondenza ufficiale con Roma (dal 1864) sono state inventariate dalla figlia, la direttrice dell'archivio militare a Pizzofalcone Iolanda Donsì Gentile, archivista del Suor Orsola dal 1958 al 1964, e da Amelia Gentile (1983), le quali hanno pure inventariato i programmi del Magistero (dal 1896) e i verbali del consiglio di amministrazione (1871-1974). Per la corrispondenza indirizzata alla Principessa di Strongoli esiste, non esaustivo, l'indice dei mittenti dal 1868, curato nel 1970 da A. Gentile. Prelevamenti successivi del materiale, ad uso amministrativo o di studio, seguiti da risistemazioni provvisorie, non hanno rispettato l'ordinamento originario delle fonti di produzione. La struttura dell'archivio è descritta da DE MARTINO, *Una storia a mille voci. Un secolo di vita dell'Università di Magistero*, in ID., *L'Istituto*, pp. 197-244, Appendice, p. 242, cfr. I. DONSÌ GENTILE, *Ieri e oggi*, *ibid.*, pp. 320-341, alle pp. 336, 339.

Nella pagina precedente:
P. Molfini, *La Principessa di Strongoli*, 1928, disegno a penna, Istituto Suor Orsola Benincasa, Rettorato

Ex libris
della Principessa di Strongoli

Vincenzo Gemito,
Ritratto di Adelaide Pignatelli principessa di Strongoli, 1918,
disegno a matita, Museo storico
dell'Istituto Suor Orsola Benincasa

1. *Indice-inventario della corrispondenza*

1.
La corrispondenza con il principe di Satriano don Gaetano Filangieri *jr*
Una lettera

1. ASTSOB, fasc.7
Lettera del principe di Satriano don Gaetano Filangieri *jr*. da Castellammare dove si è rifugiato alla Principessa di Strongoli rimasta a Napoli, 9 settembre 1884
Filangieri invia alla Principessa centoventi lire per le cucine economiche da lei organizzate a riva di Chiaia al culmine dell'epidemia di colera.
La lettera è su carta intestata alle armi filangeriane con la croce patente soppannata dall'aquila dell'impero.

2.
La corrispondenza con Corrado Ricci
Sedici lettere

1. BCR, fasc. 187, 34992
Biglietto della Principessa di Strongoli dal Quirinale a Corrado Ricci pure a Roma, s. d. [ante 1900]
La Principessa scrive a nome della regina Margherita che sua maestà non potrà essere presente ad una conferenza di Ricci di cui ricorda "le buone e patriottiche cose che ha fatto".

2. BCR, fasc. 187, 34987
Telegramma della Principessa da Napoli a Ricci a Roma, 8 maggio 1922
La Principessa chiede a Ricci la disponibilità per una conferenza a Napoli il prossimo sabato 20.

3. BCR, fasc. 140, 26249, 2,2,140
Telegramma di Maria Antonietta Pagliara da Napoli a Corrado ed Elisa Ricci a Roma, 15 giugno 1922
Semplice saluto.

4. BCR, fasc. 187, 34988
Lettera della Principessa da Napoli a Ricci a Roma 21 giugno 1922
La Principessa ringrazia Ricci di aver accettato di essere a Napoli il 16 dicembre.

5. ASTSOB, fasc. s. n.
Lettera di Ricci da Roma alla Pagliara a Napoli, 20 novembre 1922
Ricci scrive alla Pagliara, direttrice del Suor Orsola, che le sue due conferenze sono pronte, ma rileggendole ha trovato che quella su *Arte e commercio* ha più brio e varietà rispetto all'altra su *Arte e ideale*; decide dunque per la prima.
Cfr. Appendice

6. BCR, fasc. 140, 26946, 2,2,140
Lettera della Pagliara da Napoli a Ricci a Roma, novembre 1922
Maria Antonietta Pagliara, direttrice del Suor Orsola, scrive che raggiungerà Ricci a Roma per parlargli della biblioteca del fratello Rocco e gli conferma che la data fissata per la sua conferenza al Suor Orsola resta il 16 dicembre alle ore 15, dal titolo: *L'arte ed il commercio*.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato di Magistero Superiore Femminile / Suor Orsola Benincasa / la Direttrice.
Cfr. Appendice

7. BCR, fasc. 140, 26947, 2,2,140
Lettera della Pagliara da Napoli ad Elisa Ricci a Roma, dicembre 1922
Maria Antonietta Pagliara, direttrice del Suor Orsola, scrive a nome della Principessa esprimendo il desiderio di accompagnare Elisa Ricci con il marito Corrado a visitare Napoli in occasione della conferenza del 16 prossimo; comunica dettagli sulla stanza d'albergo e scrive che la Società Dante Alighieri avrebbe desiderato una seconda conferenza a Napoli del professore Ricci, ma non è stata chiesta per discrezione.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato di Magistero Superiore Femminile / Suor Orsola Benincasa / la Direttrice.

8. BCR, fasc. 140, 26948, 2,2,140
Lettera della Pagliara da Napoli a Ricci a Roma, 5 dicembre 1922
Saluto a Ricci di Maria Antonietta Pagliara, direttrice del Suor Orsola, a nome della Principessa.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato di Magistero Superiore femminile / Suor Orsola Benincasa / la Direttrice.

9. BCR, fasc. 187, 34989
Lettera della Pagliara da Napoli a Ricci a Roma, 5 dicembre 1922
La Principessa, governatrice del Suor Orsola, attende la conferenza di Ricci e spera di vedere anche la signora Elisa.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato di Magistero Superiore Femminile / Suor Orsola Benincasa / la Governatrice.

10. BCR, fasc. 187, 3499
Lettera della Principessa da Napoli a Ricci a Roma, 18 febbraio 1923
La Principessa comunica a Ricci l'inaugurazione della mostra del pittore Eduardo Monteforte e gli chiede di disporre l'acquisto, per la regia galleria d'arte moderna di Roma, di alcune vedute del Vesuvio, affinché l'arte napoletana possa essere più compiutamente rappresentata nella capitale.

11. BCR, fasc. 187, 34933 bis
Lettera della Principessa da Napoli al senatore Corrado Ricci a Firenze, 2 agosto 1926
La Principessa di Strongoli raccomanda, al senatore Corrado Ricci, Ginevra Capocelli [sorella di Erminia, segretaria del Suor Orsola][436] per una visita a Firenze allo scopo di visitarne i monumenti e migliorare la propria cultura.

12. BCR, fasc. 187, 26249, 2, 2, 140
Lettera della Pagliara da Napoli al senatore Ricci a Roma, 16 dicembre 1929
La Pagliara, direttrice del Suor Orsola, scrive che si recherà presto a Roma per verificare il lavoro di sistemazione della biblioteca del fratello Rocco a palazzo Venezia, ma intanto si considera soddisfatta per la decisione di Ricci di disporre i libri in sale contigue.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato di Magistero Superiore femminile / Suor Orsola Benincasa / la Direttrice.

13. BCR, fasc. 225, 4166
Lettera della Pagliara da Napoli al senatore Ricci a Roma, 2 luglio 1932
Il consiglio dei professori dell'Istituto Superiore Suor Orsola Benincasa chiede a Ricci un contributo da pubblicare in una raccolta di scritti per celebrare il trigesimo della morte della Principessa.
Dattiloscritto su carta bordata a lutto.

14. ASTSOB, fasc. s. n.
Lettera della Pagliara da Napoli al senatore Ricci a Roma, 2 luglio 1932
Breve commemorazione della Principessa [non pubblicata], che la dipinge "incarnazione di idealità e attività".

15. *Ib.*
Biglietto di Elisa Ricci da Roma alla Pagliara a Napoli, s. d.
Biglietto di condoglianze per la scomparsa della Principessa.

16. *Ib.*
Cartolina postale di Ricci da Roma alla Pagliara a Napoli, 31 luglio 1932
Ricci ringrazia la Pagliara per la bella pubblicazione del trigesimo che esalta l'operato della Principessa.

[436] Erminia Capocelli (1890-1972), nominata segretaria del Suor Orsola nel 1909, fu stabilizzata nel 1914, per diventare nel 1946 direttore amministrativo e quindi, dal 1948, anche segretaria del consiglio di amministrazione e membro effettivo dal 1955. Fu tra le immediate collaboratrici della Principessa. Cfr. la commemorazione al Suor Orsola: *Per Erminia Capocelli*, Napoli, 1972.

[437] "Pes di Villamarina-Montereno S. E. marchesa Paola, nata contessa Rignon, dama dell'Ordine Sovrano di Malta, fregiata dei Reali Ordini di Maria Luisa delle Dame Nobili di Spagna, di Portogallo e di Baviera", *Calendario reale*, 1896, p. 201.

3.
La corrispondenza con Giovanni Tesorone
Novantaquattro lettere
nn. 1-30, ASTSOB, fasc. 24.
nn. 31-94, ASTSOB, fasc. b, busta 1-2.

1.
Lettera di Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa di Strongoli a Napoli, 31 agosto 1891
Rinvio di un appuntamento a cui avrebbe partecipato anche il pittore Palizzi.
Su carta intestata: Museo/ Artistico industriale/ Scuole Officine / Napoli.

2.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 7 settembre 1892
Tesorone elenca alcuni monumenti del Barocco a Napoli di cui trattare al Suor Orsola e suggerisce, per le riproduzioni, il fotografo Sommer di Napoli.
Su carta intestata: Museo/ Artistico industriale/ Scuole Officine / Napoli.
Cfr. Appendice.

3.
Lettera di Tesorone da Roma alla Principessa a Napoli, 9 dicembre 1892
Tesorone, addolorato per la scomparsa di un comune amico [il principe di Satriano don Gaetano Filangieri *jr.*, fondatore del Museo artistico industriale, deceduto l'11 novembre], scrive del viaggio nell'Italia centrale dove ha confermato in Deruta la provenienza dei pavimenti delle sale Borgia in Vaticano cui lavora, concludendo con l'attesa dell'arrivo al Quirinale della Principessa per darle conto dei vasi commissionati per la regina Margherita

4.
Lettera di Tesorone da Roma alla Principessa a Napoli, 25 dicembre 1892
Tesorone, che si è accordato con la marchesa di Villamarina, la dama d'onore di sua maestà la regina[437], per presentare a Margherita i vasi realizzati dal Museo artistico industriale, assicura la Principessa di pronte notizie del giudizio della sovrana.

5.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 27 marzo 1893
Scrive della sagoma di uno specchio che ha realizzato per la Principessa e chiede che gli sia reso un fascicolo dell'*Italia Artistica* inviato in visione, mentre assicura della sostituzione della copia difettosa della *Madonnina* robbiesca prima del prossimo, atteso appuntamento.
Il biglietto è bordato a lutto.

6.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 1 aprile 1893
Tesorone, scrivendo dal palazzo della marchesa di Rende [Angelica Caracciolo di Torella], ringrazia la Principessa per quanto già è andato in porto e assicura che la nuova *Madonnina* robbiesca sarà messa subito in lavorazione con l'aggiunta di una cornice.

7.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 9 novembre 18939 novembre 1893
Tesorone comunica che tutti gli oggetti di riproduzione sono alla Esposizione di Chicago, ma che ha a disposizione, di vera maiolica stannifera italiana, un vaso di forma orientale con due grifi a rilievo per manici, e concorda con il prezzo offertogli.
Su carta intestata: Museo / Artistico industriale / Scuole Officine / Napoli.

8.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 18 novembre 1893
A proposito della realizzazione di un vaso che non è piaciuto alla Principessa, Tesorone lamenta che gli si propongano lavori belli, ma impossibili da realizzare in tempi stretti e, nel contempo, deplora che la nuova legge bancaria riduca il sussidio del banco di Napoli al Museo artistico industriale.
Cfr. Appendice

9.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 29 novembre 1893
Tesorone denuncia la situazione del Paese, di cui sgomenta la miseria morale ma, in ordine alla cornice commissionatagli, assicura che la farà dipingere con il "fisik-colour" porpora caratteristico delle porcellane barocche.

10.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 9 giugno 1894
Tesorone, denunciando che il Museo artistico industriale è posto in ginocchio dal taglio concomitante dei finanziamenti di banco di Napoli, camera di commercio e ministero dell'agricoltura, chiede aiuto e interventi alla Principessa, allegando il numero di giugno dell' "Antologia" e confermando che sta lavorando alla *Madonnina* robbiesca.

11.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 8 aprile 1896
Tesorone segnala le decisioni della duchessa di Roccapiemonte [Teresa Filangieri], per risolvere la crisi finanziaria del Museo artistico industriale mediante il coinvolgimento del governatore dell'Albergo dei poveri.

12.
Lettera di Tesorone da Roma alla Principessa a Napoli, 26 novembre 1896
Tesorone segnala, per il Suor Orsola e le sue lezioni, le riproduzioni del fotografo fiorentino Alinari, interviene sul dipinto *L'Offerta* commissionato a Michetti per il matrimonio del principe reale ereditario Vittorio Emanuele con Elena di Montenegro e specifica le urgenze dei pagamenti per la nota cornice ed altre spettanze.

13.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 6 febbraio 1897
Tesorone relaziona sui restauri che conduce in Vaticano e sul Museo artistico industriale, dove sono in corso la riforma delle scuole-officine e la sostituzione di Giuseppe Pettinato ed Ernesto Montrone voluta da Palizzi, insistendo che "Il lavoro che Burchi ha preso per la cornice è una cosa ben grave" e criticando il consiglio ripetutogli dalla Principessa: "Non parlate del passato, non parlate delle persone, non giudicate le intenzioni di quello e di quell'altro, pensate alle cose, lavorate, lavorate solamente".
Cfr. Appendice

14.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 7 ottobre 1897
A proposito dell'edicola [nel giardino del claustro di Suor Orsola?] affidata dalla Principessa a lui e a Comencini, che ne stanno rifacendo il disegno, Tesorone specifica che la parte costruttiva sarà di travertino liscio, mentre l'ornato sarà di maiolica e i pilastrini avranno capitelli di fiori e frutta, puttini e allegorie dell'infanzia.

15.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 7 ottobre 1897
Tesorone conferma che il lavoro per l'edicola di cui alle precedenti lettere, condotto con Comencini, sarà terminato a novembre e che Francesco Jerace, di ritorno a Napoli, ha accettato la commissione del medaglione [con il suo ritratto] che sta a cuore alla Principessa, resa certa del successo del Museo artistico industriale dall'ultimo numero de *L'Oeuvre d'Art*, la rivista diretta da Eugenio Müntz, dove si legge una lettera dello stesso Tesorone alla duchessa di Roccapiemonte [Teresa Filangieri], in cui descrive la visita di Leone XIII alle restaurate sale Borgia in Vaticano, successo tanto vasto che il traduttore francese di D'Annunzio, Herelte, sta per tradurre alcuni scritti venturiani.

16.
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa a Napoli, 14 giugno 1897
Tesorone prega la Principessa di parlare, quando salirà al Quirinale, alle personalità del consiglio del Museo artistico industriale, tra cui i pubblici amministratori napoletani Antonio Turchiarulo, il conte Carlo Spinelli e il duca Beniamino Ruffo di Guardia Lombarda.

17.
Lettera di Tesorone alla Pagliara, s. l., 18 gennaio 1899
Tesorone prende accordi per alcuni disegni e due telai in legno per il Suor Orsola.

18.
Lettera-cartolina postale di Tesorone da Napoli alla Principessa a Piana di Cerchiara (CS), 22 gennaio 1899
Tesorone scrive alla Principessa della realizzazione commissionatagli di una cornicetta "alluminata" in oro [non è chiaro se T. si riferisca alla cornicetta disegnata intorno al testo della pergamena o alla cornice esterna in cui esporla: nel primo caso si dovrebbe leggere: illuminata] e ne domanda il pagamento.

19.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 2 [s.m.] 1899
Tesorone chiede udienza e soldi per pagare la tappezzeria commissionatagli.

20.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 23 aprile 1899
Anche se Napoli si caratterizza sempre più per la sua "ignavia sublime" in ordine alle esigenze dell'"arte pubblica", per cui irride al discorso tenuto al circolo Filologico dal conte Pasquale del Pezzo, duca di Caianello, Tesorone – impressionato positivamente dal ricevimento a Eboli in onore di Gabriele d'Annunzio e della baronessa [Artemisia] Barracco [dama di palazzo in servizio a Napoli] – prosegue il lavoro, come sa il comune amico di Firenze Augusto Burchi, al progetto di Danesi per la vetrata, mentre Montrone completa il ventaglio ed è in corso la realizzazione della tovaglia, tutte commissioni della Principessa al Museo artistico industriale.

21.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 9 maggio 1899
Tesorone, che accenna alla necessità di uno statuto per un comitato artistico di Firenze animato da Domenico Morelli, riscontra la proposta della Principessa per vasi ispirati alle nuove forme vegetali [il floreale].

22.
Lettera di Tesorone alla Principessa a Napoli, s. l., 7ottobre 1899
Tesorone scrive alla Principessa che la Pagliara le mostrerà i ricami per il fazzoletto a motivi floreali commissionatogli, insistendo sulla corrispondenza tra tecnica e disegno in ordine alla necessaria praticità.

23.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 2 dicembre 1899
Tesorone, che sta realizzando varî fazzoletti a colori per la Principessa, riprende a parlare del primo, disegnato da Montrone e ricamato dalle allieve del Suor Orsola, chiedendo un incontro con Jerace e Pettinati.

24.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 9 s. m. 1900
Tesorone ricorda alla Principessa che Savelli, che le ha presentato, desidera udienza.

25.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 19 aprile 1900
Tesorone, evocando il comune amico Adolfo de Bosis, augura buona Pasqua.
Su carta intestata: Circolo Artistico[438].

26.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 8 aprile 1901
Nell'attesa di vedere la Principessa, la informa dei lavori di cottura delle maioliche dell'edicola di cui alle lettere precedenti.
Su carta intestata: Circolo Artistico.

27.
Cartolina postale di Tesorone da Napoli alla Principessa a Piana di Cerchiara (CS), 9 dicembre 1901.
Tesorone chiede alla Principessa la fotografia di una porta ed accenna ad altre foto che si prestano all'illustrazione delle lezioni.

28.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, che spedisce un campione di stoffa grigia per la realizzazione di un cofanetto chiestogli dalla Principessa, racconta gli scontri con il duca Del Pezzo, a proposito delle nomine nel Museo artistico industriale attaccate da Palizzi, e della contestata modifica dello statuto, polemiche che si riverberano sulle relazioni con il ministero e la stessa produzione, finanche sui lavori eseguiti per Vaticano e Quirinale, dove sta realizzando le latrine reali.

[438] Il Circolo Artistico di Napoli fu fondato nel 1888 dal principe Giuseppe Caravita di Sirignano nel palazzo alla riviera di Chiaia che già aveva accolto gli artisti della corte del Conte di Siracusa ed ora veniva ristrutturato in stile rinascimentale con il contributo delle scuole-officine del Museo artistico industriale e dotato di uno studio fotografico all'avanguardia. Mentre Filangieri punta alla città e al mondo produttivo, Caravita intesse un dialogo più esclusivo con la comunità degli artisti, come i Vonwiller nel loro palazzo a via della Pace. L'iniziativa napoletana di ospitare studi d'arte è simile a quella romana dei conti Vaselli, sotto il Pincio, tra via del Babuino e via Margutta, tuttora valorizzata dal conte Marco Fabio Marenghi Vaselli. È rimarchevole come si tratti di atti di mecenatismo tutto privato. Vedi M.A. FUSCO (a cura di), *Il principe di Sirignano, un gentiluomo fotografo*, Napoli 1992.

29.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone scrive alla Principessa sulla realizzazione e i prezzi di una giardiniera, un *cabaret* e un fazzoletto, parte di una committenza di tovaglie e tovaglioli per il Suor Orsola.

30.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone informa la Principessa dello stato dei lavori per le terraglie e le maioliche del Suor Orsola, escludendo la maiolica stannifera come inadatta a tazze e tondini da tavola e suggerendo un rinnovamento per la porcellana di Capodimonte.
Su carta intestata: Museo Artistico industriale / Scuole Officine di Napoli.

31. ASTSOB, fasc. b, busta 1-2
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Dopo avere comunicato alla Principessa il prezzo di un libro su Tiziano, Tesorone cita il *Dictionnaire du mobilier* di Hovart come fonte d'ispirazione per la mobilia su cui sta lavorando.
Su carta intestata: Museo / artistico industriale/ Scuole Officine di / Napoli.

32. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone informa la Principessa degli scontri con il principe [Aslan] d'Abro [Pagratide] per il Museo Artistico industriale e le segnala un articolo che ha scritto per la rivista il "Convito".

33. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone comincia a parlare alla Principessa del lavoro di Adolfo Venturi per il rinnovamento dello studio storico del Disegno, per finire a trattare dell'indifferenza della città di Napoli verso il Museo artistico industriale, accennando ad un possibile biglietto reale di nomina al principe Aslan d'Abro Pagratide.
Cfr. Appendice

34. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone suggerisce, per ottenere modelli di stemmi, di ricercare nella biblioteca di San Giacomo, dove sono custodite le pubblicazioni araldiche dell'antica biblioteca reale di Napoli, e tra i volumi della biblioteca del museo Filangieri, terminando con un confronto con la Principessa sulla recente nomina del conte Carlo Spinelli [al Museo artistico industriale].

35. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Lettera di saluto e di ringraziamento.

36. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, che ha avuto un chiarimento sul Museo artistico industriale, informa la Principessa del positivo risultato.

37. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, dopo avere manifestato il dolore per la morte di un giovane allievo che amava come un figlio, torna sul rifiuto del governo di ogni proposta di ammodernamento del Museo artistico industriale ma, dopo avere riscontrato le polemiche con Spinelli, Guardia Lombarda, Gervasi e Spinazzola, critica anche l'operato di Domenico Morelli.

38. IB
Lettera di Tesorone da Firenze alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone accusa la duchessa di Roccapiemonte [Teresa Filangieri] di essere troppo vecchia e stanca per conferire al Museo artistico industriale, che pure ha istituito, la necessaria freschezza e modernità, per terminare, in polemica con Vittorio Pica anche per la cattiva sorte di Montrone, informando la Principessa che la tovaglia ed i tovaglioli realizzati con l'eliotropio sono pronti e che ha assegnato a Farneti il disegno della coperta richiesta.

39. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone insiste perchè la Principessa accetti la nomina a patrona del comitato artistico a Firenze di cui Morelli è presidente onorario.

40. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone informa la Principessa dello stato dei lavori del medaglione con il suo ritratto e suggerisce Comencini come direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Napoli.

41. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, parlando degli schizzi per la ripavimentazione delle sale Borgia in Vaticano, suggerisce un "gabinetto ideale" producendo alcune tavole [che non si ritrovano in archivio], per poi informare che il lavoro commissionatogli per la villa reale di Monza è a buon punto e intonare un miserere sulle difficoltà economiche del Museo artistico industriale.

42. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone presenta alla Principessa un'idea per la realizzazione delle maioliche del gabinetto da bagno del Quirinale, in una ai modelli delle sagome delle porte e del soffitto, che propone di far eseguire al Museo artistico industriale, mentre – per il rilancio dell'istituto – attende una riunione del consiglio provinciale.

43. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, dopo l'ennesima geremiade sulla fine del sussidio del Banco di Napoli al Museo artistico industriale, torna sulla realizzazione della nota *Madonnina* in terracotta decorata da una cornice alla maniera delle ghirlande robbiane: tutta bianca.

44. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone scrive delle gravi difficoltà economiche in cui versa il Museo artistico industriale.

45. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone parla della pubblicazione di alcune sue conferenze su "Il Mattino" di Napoli e dei suoi rapporti con Matilde Serao.
Su carta intestata: Istituto pareggiato / Suor Orsola Benincasa / Napoli / Salita Suor Orsola.

46. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone scrive delle tovaglie e tovaglioli, su disegno di Montrone, commissionatigli dalla Principessa, ricordando che userà, per la riproduzione, la tecnica dell'eliotropio ed accennando alle riunioni del Circolo artistico.

47. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone informa la Principessa della nomina del conte Del Pezzo, duca di Caianello, a regio commissario del Museo artistico industriale, accenna all'amicizia con Giuseppe Ceci e scrive di essere al lavoro per il disegno del "gabinetto ideale".

48. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, dopo avere trattato dei rapporti con il conte Del Pezzo, duca di Caianello, e del fatto che questi ha accettato l'incarico al Museo artistico industriale, chiede di nuovo consiglio alla Principessa per la costruzione al Quirinale del "gabinetto da bagno del re" e accenna alla realizzazione di tre tavole acquerellate di ottanta centimetri, ed in particolare di una raffigurante il pavimento, che le spedirà, sollecitando altresì un parere su un suo articolo tecnico relativo ai "misteri del fuoco".

49. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, che ha incontrato Domenico Morelli per la preparazione della prossima visita della regina al Museo artistico industriale, lamenta che Margherita non vedrà il palazzo di Capodimonte dove lo stesso Tesorone ha apportato alcuni cambiamenti alla scala, al portico e ha recuperato alcuni dipinti.
Su carta intestata: Circolo Artistico.

50. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, irritato di essere stato sorpassato, trova che un lavoro che la Principessa ha affidato direttamente ad un giovane sia troppo pesante.

51. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Lettera di auguri.
Su carta intestata: Museo Artistico Industriale / Napoli.

52. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone tratta dell'invito alla Principessa di accettare il ruolo di patrona del noto comitato artistico di Firenze.

53. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d., s. l.
Rinvia un appuntamento.

54. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone, trattato della spedizione di un lucido, chiede un appuntamento con la Principessa e assicura che sarà presente alle conferenze in corso.

55. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone, ricordate le difficoltà economiche, lamenta una mancata visita della Principessa al Museo artistico industriale.

56. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone tratta dei lucidi raffiguranti violette e giacinti fatti realizzare dalle allieve del Suor Orsola e spinge per il comitato di Firenze.

57. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone formula gli auguri di Pasqua e chiede udienza alla Principessa per mostrarle alcuni nuovi lavori del Museo artistico industriale.

58. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone segnala uno degli ultimi fascicoli dell'"Arte italiana industriale e decorativa" dove è illustrata una sua opera sulla vetreria dell'opificio serico di San Leucio.

59. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, venerdì 22, s. m., s. a.
Tesorone suggerisce un riordino della scuola-cucina del Suor Orsola.

60. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, venerdì 23 dicembre, s. a.
Comunicazioni per il pranzo natalizio.

61. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Ancora sulla scuola-cucina di Suor Orsola e la sua organizzazione.

62. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa, s. d.
Tesorone affronta, in tono concitato e commosso, la crisi del Museo artistico industriale, connessa certo all'invecchiamento della duchessa di Roccapiemonte [Teresa Filangieri], ma innescata dalla lettera di Palizzi e Morelli al ministero [dell'agricoltura, industria e commercio] sul nuovo statuto ed il riordino della scuola e delle officine con il rischio della divisione della direzione artistica dal Museo stesso, per concludere scoraggiato sull'intero consiglio di amministrazione: De Bosis, Miraglia, Calligari, Spinelli, Del Pezzo, Guardia Lombarda.
La lettera, assai concitata, è incompleta.

63. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone parla delle sue mattonelle per i pavimenti Borgia in Vaticano, compiacendosi del fatto che sembrino rinascimentali, il che lo porta a dolersi ancor più del cambiamento di rapporti con il ministero [dell'agricoltura, industria e commercio] per cui occorre l'intervento di Boito.

64. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa a Napoli, s. d.
Chiede aiuto alla principessa per risolvere la crisi del Museo, mentre accenna alle lezioni tecniche da lui impartite agli allievi di Palizzi.

65. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, mercoledì 5 giugno, s. a.
Tesorone, dopo avere raccontato di un altro scontro con Palizzi, l'accusa di scrivere contro il consiglio di amministrazione al ministero [dell'agricoltura, industria e commercio] che gli crede, manifestando lo sconforto della duchessa di Roccapiemonte e chiedendo aiuto alla Principessa.

66. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, raccontato dell'ennesimo litigio con la direzione del Museo artistico industriale, chiede aiuto alla Principessa e, tramite lei, alla duchessa di Roccapiemonte.

67. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, lunedì sera, s. d.
Tesorone, accusato Palizzi di avere fatto perdere al ministero [dell'agricoltura industria e commercio] ogni fiducia nel Museo artistico industriale, informa la Principessa di una lettera in cui il conte Carlo Spinelli si augura che i rapporti tra i docenti migliorino e la informa che le spedirà, prima d'inoltrarle a Roma, le riflessioni del consiglio di amministrazione su un opuscolo di risposta al "libello" di Palizzi e Morelli, concludendo con un accenno all'impegno della duchessa di Roccapiemonte [Teresa Filangieri] per risollevare le sorti del Museo.

68. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone ringrazia la Principessa per avere risolto le questioni riguardanti il Museo artistico industriale grazie ad una lettera a Calligari [capo divisione del ministero dell'agricoltura, industria e commercio].

69. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Si scusa per l'assenza ad una festa organizzata dalla Principessa: era malato.

70. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, martedì, s. d.
Tesorone interviene sulla realizzazione di un modello per la testata da letto della Principessa, che questa chiede di commissionare a Farneti, e su una riproduzione a contorno di un disegno di Cellini da far realizzare alle ragazze della Scuola di lavoro del Suor Orsola.

71. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone accenna alle perplesssità della Principessa sulla nomina di Francesco Jerace ad un incarico direttivo nell'organizzazione artistica del Suor Orsola.

72. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone parla dell'apertura della "Scuola di governo domestico" [economia domestica] al Suor Orsola.

73. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Dopo avere relazionato sulla realizzazione di un lucido per un menu, commissionatogli dalla Principessa insieme ad alcuni disegni per fazzoletti realizzati con l'eliotropio, Tesorone chiede alla Pagliara di ordinare dei telai per il ricamo.

74. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, sabato, s. d.
Tesorone concorda con la Principessa che Francesco Jerace non possa assumere la direzione artistica del Suor Orsola, mentre, nell'ambito pratico, dichiara che i disegni di Montrone per il tovagliato commissionato al Museo artistico industriale sono adatti ad una testata da letto, ad un paravento, ad una copertina da libro, ma non ad un fazzoletto, una coperta o una tovaglia.

75. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d. [ante 1909]
A proposito delle fasi di realizzazione di un medaglione da parte di Francesco Jerace su commissione della Principessa, Tesorone ha fatto arrivare una fotografia da Firenze per il rilievo da dare alla testa.
Cfr. Appendice

76. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone informa la Principessa di una sua lettera ad Adolfo Venturi e del fatto che "le conferenze [del Venturi] saranno parte di un piccolo manuale sulla Storia dell'arte che colmerà una lacuna che i più sentono in Italia nella letteratura didattica".

77. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone chiede di vedere la Principessa il giorno successivo.

78. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone dichiara di non essere in grado di contattare Michetti e D'Annunzio come gli aveva chiesto la Principessa.

79. IB
Lettera-biglietto di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone segnala alla Pagliara l'ennesimo incidente avvenuto durante un pranzo nella scuola-cucina del Suor Orsola.

80. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone rilascia ricevuta dei pagamenti del Suor Orsola.

81. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli s. l., s. d.
Tesorone chiede il nome del maiolicaro di Chiaia che ha realizzato il secondo coretto del Suor Orsola.

82. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. l., s. d.
Tesorone scrive alla Pagliara sull'organizzazione di un pranzo della scuola-cucina del Suor Orsola.

83. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone auspica la riapertura della scuola di economia domestica al Suor Orsola, improvvidamente chiusa.

84. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone, trattando dell'organizzazione dei pranzi pubblici dell'Istituto, torna ad incoraggiare la riapertura della scuola di economia domestica al Suor Orsola.

85. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone chiede alla Pagliara se, come da accordi presi in precedenza, siano stati consegnati alla regina Margherita i libri inviatile.

86. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara, s. d.
Tesorone, traendo spunto da un pranzo pubblico dell'Istituto rivelatosi non all'altezza, insiste sull'attività della scuola – cucina del Suor Orsola e sulla necessità di uno studio più approfondito dell'economia domestica.

87. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara, s. d.
Tesorone invita la Pagliara a saldargli i conti in sospeso.

88. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone scrive dei suoi problemi di salute e del lutto per la morte di un figlio che ha travolto Montrone.

89. IB
Lettera di Tesorone alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone chiede, per i disegni di tovaglie e tovaglioli che dovrà realizzare, una fotografia di fiori di giacinto nella collezione Alinari.

90. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa, s. d.
Tesorone torna sull'uso della tecnica della "alluminatura" in oro che userà nella nota cornicetta per la Principessa.

91. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa, s. d. [ante 1909]
Tesorone riferisce dei rapporti con il comitato artistico di Firenze, in cui l'ha fatto entrare D'Annunzio, e della possibilità di fondare un comitato simile a Napoli, con la realizzazione di una medaglia commemorativa della rivoluzione partenopea del 1799.

92. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, s. d.
Tesorone chiede alla Pagliara di farsi tramite con la Principessa e di accogliere la proposta di Farneti, artista stimato.

93. IB
Lettera di Tesorone [da Napoli] alla Principessa a Napoli, lunedì 17 aprile, s. a.
Tesorone, tra varia informazione (Biagi, Pica, una società artistica istituita a Roma) tratta del rifacimento di un disegno di rose commissionatogli.

94. IB
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d.
Tesorone, informata la Principessa della difficile situazione tanto del Museo artistico industriale che dell'Istituto di belle arti dovuta ai cambiamenti imposti da Domenico Morelli (tra cui il tentativo di sostituire Perricci a Cellini), che si riverberano sui rapporti con il governo, critica Michetti e Basile e chiede notizie della visita dei sovrani a Venezia.

4.
La corrispondenza con Adolfo Venturi
Ottantadue lettere
[Le collocazioni diverse sono segnalate]

1.
Lettera di Adolfo Venturi da Roma alla Principessa di Strongoli a Napoli, 18 luglio 1896
Venturi cerca un confronto con la Principessa di Strongoli sull'insegnamento artistico.
Cfr. Appendice

2.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 11 ottobre 1896
Venturi sollecita la protezione di un bimbo in difficoltà che ha segnalato alla Principessa.

3.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 4 novembre 1896
Venturi chiede alla Principessa di vedere un quadro dei conti Rinieri (?) e notizie delle due conferenze programmate al Suor Orsola, mentre sottolinea l'importanza e la difficoltà dell'insegnamento del buon gusto e dell'arte.
Cfr. Appendice

4.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 1 dicembre 1896
Venturi scrive alla Principessa della sua abitudine, durante le conferenze [o lezioni], di fornire tavole illustrate su cui siano riportati i monumenti da trattare, per cui chiede il numero delle studentesse e notizie dei modelli eseguiti da [Francesco] Jerace.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

5.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 15 giugno 1897
Venturi non ha avuto conferma per le due, o tre, conferenze da tenere alla scuola del Suor Orsola, forse per il costo delle tavole illustrate, comunque non alto avendo già le fotografie da riprodurre, sicchè ripete la sua disponibilità alla Principessa, anche se l'anno scolastico in corso sta per terminare ed il suo lavoro al ministero dell'istruzione gl'impedisce di trovare la giusta tranquillità per gli studi, il che comunque non lo distrae dal sollecitare alla Principessa un sussidio reale per la piccola Margherita De Pea, in pessime condizioni economiche e di salute.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

6.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 8 luglio 1897
Venturi rileva con la Principessa, per le conferenze da tenere al Suor Orsola, la difficoltà di concentrare in poche lezioni le importanti tematiche della Storia dell'arte italiana, visto che parlerà anche di arte contemporanea, per concludere rinnovando la richiesta di vedere il quadro dei conti Rinieri (?) di cui ad una lettera precedente.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

7.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa al Quirinale, 5 novembre 1897
Venturi è a Roma ed attende di prendere nuovi accordi con la Principessa.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

8. BSNP, CV, VT P2b 017 bis
Lettera della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 12 dicembre 1897
La Principessa complimenta Venturi, che convoca per il 18 p.v., del successo delle conferenze tenute al Suor Orsola, con la proposta di altre nei giorni 19, 21 e 23 dicembre ed ancora dopo Natale, ribadendo l'importanza delle continuità, per non far dimenticare alle allieve quel che hanno imparato.
Su carta intestata: Croce Azzurra.

9. IB
Lettera della Principessa da Napoli a Venturi a Napoli, 18 dicembre 1897
La Principessa dà il benvenuto a Napoli a Venturi, lo invita a casa e gli manifesta la soddisfazione delle allieve per le tavole illustrate delle ultime tre conferenze al Suor Orsola.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato Suor Orsola Benincasa / Napoli/ Salita Suor Orsola.

10.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 21 dicembre 1897
Venturi ringrazia dell'accoglienza a Napoli, esprime apprezzamento per l'operato della Principessa e programma nuove conferenze per Pasqua da conciliare con le lezioni all'università di Napoli, accennando alle incomprensioni con il rettore Del Pezzo, per cui le *Rime* della duchessa d'Andria gli sono state di conforto.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

11.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 10 gennaio 1898
Venturi comunica alla Principessa l'indirizzo della sua abitazione, la ringrazia per il bene che fa alla piccola Margherita De Pea e le chiede di farla accogliere nell'ospizio per l'infanzia della duchessa di Roccapiemonte [Teresa Filangieri].
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

12. BSNP, CV, VT P2b 017 bis
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 10 gennaio 1898
La Principessa fissa le cinque conferenze che Venturi terrà a Napoli durante le vacanze pasquali, mentre chiede consiglio sulla disposizione di quindici mensole da collocare sui pilastri del claustro del Suor Orsola, di cui ha chiesto il modello a Giovanni Tesorone, ricordando che prevede di sistemare di fronte a questi pilastri le fototipie tratte dall'*Arte classica* di Brukmann e Brum [oggi nel corridoio del 5° e 6° piano della facoltà di scienze dell'educazione].
Su carta intestata: Istituto Pareggiato Suor Orsola Benincasa / Napoli/ Salita Suor Orsola.
Cfr. Appendice

13. IB
Lettera della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 30 marzo 1898
La Principessa chiede a Venturi la disponibilità per altre conferenze [lezioni] al Suor Orsola.

14. IB
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 31 marzo 1898
Venturi risponde alla lettera precedente della Principessa [n. 13] che, avendo chiesto una settimana di congedo al ministero della pubblica istruzione, può riprendere il suo corso con una conferenza al giorno fino a Pasqua, secondo il programma allegato.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.
Cfr. Appendice

15. BSNP, CV, VT P2b 017 bis
Lettera-cartolina postale della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 6 aprile 1898
La Principessa dispone il calendario delle conferenze che saranno tenute dal martedì al sabato dal professore Venturi incaricato anche di avvisare Tesorone del suo arrivo a Napoli.

16. IB
Lettera della Principessa da Piana di Cerchiara (CS) a Venturi a Roma, 23 aprile 1898
La Principessa si rammarica di non essere stata presente alle conferenze pasquali di Venturi e, mentre ne sottolinea l'impatto sulla Napoli "filosofica e non guastata da falsa cultura", gli chiede di programmare, per l'anno successivo, altre conferenze sulle arti decorative.

17. IB
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 31 marzo 1898
La Principessa chiede a Venturi il disegno della decorazione di "quel soffitto di Pinturicchio" [all'appartamento Borgia in Vaticano, dove lo storico dell'arte e Tesorone stanno lavorando], con l'intento di fare realizzare un tappeto alle allieve della Scuola di lavoro manuale del Suor Orsola, anche in vista delle conferenze-lezioni sull'arte decorativa.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato Suor Orsola Benincasa / Napoli/ Salita Suor Orsola.

18.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 1 maggio 1898
Per quanto riguarda le nuove conferenze-lezioni chiestegli [nelle lettere nn. 16 e 17] per l'anno successivo, Venturi scrive alla Principessa che tutto dipende dalla situazione all'università di Napoli [dove ha un difficile rapporto con le autorità accademiche, non diversamente da Roma], mentre - assicurato l'impegno per la pergamena del dono di nozze al principe reale ereditario Vittorio Emanuele di Savoia – indica, per la realizzazione del tappeto [di cui alla lettera n. 17], una fotografia dell'Anderson e una cromolitografia, da cui propone di trarre riduzioni grafiche per le allieve della Scuola di lavoro manuale del Suor Orsola da commissionare a Giuseppe Cellini, anche se sarebbe meglio ispirarsi al pavimento maiolicato "con una pioggia di margherite nell'azzurro" di Santa Maria delle Grazie a Capo Napoli.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

19. BSNP, CV, VT P2b 017 bis
Lettera della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 22 giugno 1898
La Principessa, dopo avergli chiesto le fototipie delle conferenze e chiarimenti sull'attribuzione ai Garofali di alcuni dipinti che vuole vendere, lo informa dell'appoggio del ministro della pubblica istruzione Luigi Cremona alla sua nomina alla cattedra di Storia dell'arte.
Su carta intestata: Scuola di lavoro manuale/ (rampe Suor Orsola) / Direzione.
Cfr. Appendice

20
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 1 luglio 1898
Venturi racconta della mostra degli artisti Lombardi al Burlington Fine Art Club di Londra, commenta il suo trasferimento alla galleria nazionale di palazzo Corsini a Roma, che ritiene un grave torto nei suoi confronti per cui sollecita l'intervento della Principessa, mentre da parte sua sta organizzando le prossime conferenze per il Suor Orsola.
Su carta intestata: L'ARTE / già "Archivio Storico dell'Arte"/ Direzione.

21. BSNP, CV, VT P2b 017 bis
Lettera-cartolina postale della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 5 luglio 1898
La Principessa, spedite a Venturi le fotografie dei dipinti attribuiti ai Garofali di cui gli ha chiesto, lo informa che [approfittando del servizio mensile al Quirinale come dama di corte] cercherà di risolvere a Roma le questioni pendenti del Suor Orsola.

22.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 15 luglio 1898
Venturi sta organizzando visite guidate per le studentesse del Suor Orsola alla regia galleria di Torino e all'accademia di Brera, dove terrà conferenze sull'arte lombarda.

23.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 14 ottobre 1898
Venturi relaziona alla Principessa sulla proposta ministeriale di nomina a professore ordinario di Storia dell'arte medievale e moderna all'università di Napoli, che andrebbe bene anche se preferisce l'insegnamento a Roma ed insiste perché ella continui ad aiutarlo.
Su carta intestata: Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe in Roma.
Cfr. Appendice

24.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 19 ottobre 1898
Venturi cita Chiappelli per rammaricarsi di non aver ancora spedito le tavole illustrate per le conferenze, mentre comunica alla Principessa che l'ufficio del professore Mantica, capo di gabinetto del ministro della pubblica istruzione [Guido Baccelli], è alla Minerva.
Su carta intestata: L'ARTE / già "Archivio Storico dell'Arte"/ Direzione.

25. ASTSOB, fasc. 17
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 25 ottobre 1898
Venturi chiede alla Principessa di raccomandarlo ancora al ministro della pubblica istruzione [Guido Baccelli] per la nomina a professore ordinario all'università.
Su carta intestata: L'ARTE / già "Archivio Storico dell'Arte"/ Direzione.

26. IB
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 19 dicembre 1898
Venturi racconta della sua partecipazione alle celebrazioni per il centenario berniniano, di cui è membro del comitato esecutivo e parla della sua visita a Napoli.
Su carta intestata: L'ARTE / già "Archivio Storico dell'Arte"/ Direzione.

27.
Lettera di Venturi [da Napoli] alla Principessa a Napoli, 2 marzo 1899
Venturi, informata la Principessa della sua conferenza a Milano su "Dante e Giotto", le chiede udienza per il giorno dopo.

28.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 1 aprile 1899
Venturi, informata la Principessa di un' escursione con gli allievi dell'università di Roma a Viterbo e Orvieto, le manifesta le loro tante difficoltà economiche che cercherà di alleviare con il ricavato delle sue conferenze su "Dante e Giotto" al Circolo Artistico Internazionale mentre, a proposito del trittico chiestogli per il Suor Orsola, scrive di averne trovato uno, ma troppo costoso, e per intanto invia pubblicazioni ed estratti di nuovi articoli.

29.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 7 dicembre 1899
Venturi sarà a Napoli il giorno 18 p. v. con le riproduzioni dei principali monumenti di cui discuterà durante la conferenza, ribadendo l'importanza per le allieve di guardare e riguardare le tavole illustrate imparando le didascalie.
Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione / Direzione generale delle Antichità e Belle Arti.

30. BSNP, CV, VT P2b 017 bis
Lettera-cartolina postale della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 30 dicembre 1899
Auguri di buon anno.

31.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 30 aprile 1900
Venturi scrive di aver ricevuto da Anderson cinque fotografie stampate al carbone, che si affretta a rispedire alla Principessa con il *passepartout* che potrà servire per mostrare la disposizione anche delle altre foto.
Su carta intestata: Galleria Nazionale / e / Gabinetto delle Stampe.

32.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 19 novembre 1900
A causa dei gravi problemi di salute e degli impegni all'università di Roma con la nuova scuola di perfezionamento, Venturi non potrà essere al Suor Orsola per le conferenze richieste dalla Principessa, quindi chiede di essere sostituito rinnovando la sua disponibilità a fornire "materiali di insegnamento".
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

33.
Telegramma di Venturi da Napoli a Maria Antonietta Pagliara a Napoli, 8 gennaio 1901
Venturi avverte di essere giunto a Napoli, disponibile per la prolusione del giorno successivo al Suor Orsola.

34.
Lettera di Venturi [da Napoli] alla Pagliara a Napoli, 10 gennaio 1901
A proposito del programma allegato [che non si ritrova in archivio] delle lezioni da tenere al Suor Orsola, Venturi accenna alla difficoltà d'inserire la scultura, ma assicura che svolgerà lezioni sulla pittura italiana del Rinascimento, utilizzando vetrini per le proiezioni per cui richiede il proiettore e altri materiali.

35.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 20 gennaio 1901
Venturi elenca i materiali che gli occorrono per le conferenze programmate al Suor Orsola: il proiettore, la tela, la luce per il tavolo, chiede se Schön possa prestarli e, nel caso, vuole sapere le dimensioni dei vetrini per far eseguire le fotografie.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

36.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 29 gennaio 1901
Venturi, conscio delle difficoltà nel trovare un proiettore perché troppo costoso, propone di chiederlo a Benedetto Croce subcommissario alle scuole del comune di Napoli, mentre loda la dedizione della Principessa nel promuovere l'insegnamento della Storia dell'arte al Suor Orsola.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

37.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 3 febbraio 1901
Apprese le difficoltà opposte da Benedetto Croce al prestito del proiettore, Venturi opta per far stampare le tavole illustrate delle lezioni all'editore Danesi, chiedendo il numero esatto delle allieve affinché ne ricevano una per ciascuna.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

38. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 11 febbraio 1901
Lamentando di non aver ricevuto notizie per le conferenze, Venturi fa comunque stampare le tavole illustrate per la sua prima lezione: tavole a stampa che, usate al posto della lanterna magica, resteranno come materiale didattico al Suor Orsola.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

39.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 21 febbraio 1901
Venturi conferma la conferenza al Suor Orsola per il giovedì successivo alle ore 11.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

40.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 26 febbraio 1901
Venturi chiede di mandare a prendere all'Hôtel de Genève le tavole illustrate per la conferenza che terrà giovedì
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

41.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 4 marzo 1901
Venturi chiede di rinviare al sabato la conferenza che avrebbe dovuto tenere in settimana, e che è il proseguimento della lezione precedente, nell'impossibilità di essere a Napoli nel giorno previsto.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

42.
Telegramma di Adolfo Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 6 marzo 1901
Venturi chiede di spostare la conferenza al Suor Orsola al giovedì alle ore 11, contrariamente alla lettera precedente [lett. n. 41].

43. ASTSOB, fasc. 17
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 12 marzo 1901
Venturi chiede di spostare la conferenza fissata per il giovedì al sabato.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

44.
Lettera-cartolina postale di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 18 aprile 1901
Venturi chiede di mandare qualcuno a ritirare, all'Hôtel de Genève, le tavole illustrate che serviranno per la lezione su Piero della Francesca.

45.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 19 aprile 1901
Venturi si scusa per il ritardo nella spedizione delle fotografie stampate su carbone per le lezioni al Suor Orsola.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

46.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 29 maggio 1901
Venturi chiede alla Pagliara di disporre due lezioni per la settimana entrante, visto che non potrà essere a Napoli per il giorno previsto, intanto si programmi anche una lezione di Estetica per le allieve che dovranno diplomarsi.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

47.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 6 giugno 1901
Venturi chiede conferma della lezione da tenere il sabato seguente, in sostituzione della lezione precedentemente rimandata [vedi lett. n. 46].
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

48.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 24 giugno 1901
Venturi chiede una risposta alla lettera precedente e un accordo per gli esami indicando come recapito la regia pinacoteca annessa al museo nazionale di Napoli.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

49.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 30 giugno 1901
Venturi [bruscamente congedato dalla regia pinacoteca partenopea di cui stava progettando il riordino] scrive con amarezza di non aver intenzione di tornare più a Napoli e di aver atteso inutilmente una telefonata di conforto della Principessa.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

50.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 14 agosto 1901
Venturi, in risposta ad una lettera della Pagliara del 31 luglio [che non si ritrova in archivio], compiega l'elenco delle conferenze-lezioni tenute nell'anno scolastico 1900-1901 presso l'Istituto di Magistero Suor Orsola Benincasa.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.
Cfr. Appendice

51.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 21 ottobre 1901
Venturi chiede udienza a Roma alla Principessa.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

52.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 12 novembre 1901
Venturi chiede alla Principessa del pagamento delle conferenze dell'anno scolastico 1900- 1901, lamentandosi del silenzio della Pagliara.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

53.
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 1 aprile 1902
Venturi chiede alla principessa di non dimenticare le sue spettanze.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

54.
Lettera di Venturi [da Roma] alla Pagliara a Napoli, 30 maggio 1902
Venturi riscontra il pagamento delle lezioni di Storia dell'arte impartite al Suor Orsola.

55. ASTSOB, fasc. 17
Lettera del senatore Adolfo Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 24 febbraio 1926
Venturi informa la Pagliara che il giorno successivo sarà a Napoli per tenere una conferenza alla Compagnia degli Illusi e chiede un appuntamento.
Su carta intestata: Senato del Regno.

56. IB
Lettera di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 15 marzo 1927
Venturi comunica che verrà a Napoli dopo le vacanze pasquali per prendere accordi per le lezioni da tenere al Suor Orsola.

57.
Lettera di Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 1 novembre 1927
Venturi programma una prossima visita a Napoli in cui sia possibile vedere la collezione di stampe, e il loro catalogo [nella raccolta d'arte Pagliara], intanto l'aggiorna della prossima pubblicazione: degli *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, della monografia su Giovanni Pisano, della prossima uscita del XV volume della *Storia dell'Arte Italiana* e del lavoro introduttivo ai disegni di Leonardo.
Cfr. Appendice

58. ASTSOB, fasc. 17
Lettera del senatore Venturi da Napoli alla Pagliara a Napoli, 27 marzo 1928
Venturi informa la Pagliara di essere appena arrivato a Napoli e che sarà al Suor Orsola il giorno dopo per la sua conferenza.
Su carta intestata: Senato del Regno.

59. IB
Lettera del senatore Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 24 aprile 1928
Venturi tratta del programma delle prossime lezioni-conferenze da svolgere al Suor Orsola, che andranno estratte dal suo libro sui *Grandi artisti italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925, e saranno impartite da lui personalmente, oppure affidate ad un professore di Storia ovvero di Letteratura; vuole, inoltre, aggiungere altre lezioni riguardanti le principali opere presenti a Napoli nel Museo Nazionale, fondamentali per permettere alle allieve del Suor Orsola di comprendere la bellezza del territorio.
Su carta intestata: Senato del Regno.
Cfr. Appendice

60. IB
Lettera del senatore Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 24 aprile 1928
Venturi scrive alla Pagliara di non aver ricevuto dalla Principessa notizie sul programma delle sue conferenze ed informa di non avere ancora ricevuto i fascicoli de *L'Arte*.
Su carta intestata: R. Accademia Nazionale dei Lincei.

61. IB
Lettera del senatore Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 26 ottobre 1928
Venturi, che propone di tenere una lezione su Raffaello il 3 o il 5 di novembre, è pronto per organizzare, nell'occasione, l'insegnamento della Storia dell'arte al Suor Orsola.
Su carta intestata: Senato del Regno.

62. IB
Lettera del senatore Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 31 ottobre 1928
Venturi informa che sarà a Napoli dal 1 al 6 novembre all'Hotel Vesuvio.
Su carta intestata: Senato del Regno.

63. AUNISOB, busta 2, fasc. 5
Dattiloscritto della conferenza di Venturi su Giorgione al Suor Orsola, 1928
Venturi mette in rilievo come il Cinquecento sia stato un secolo che "ha dato unità all'Italia" e riconosce a Giorgione il merito di congiungere Venezia alla terraferma.
Si tratta, probabilmente, di una trascrizione da appunti, anche se è archiviato come testo originale.
Cfr. Appendice

64.
Lettera – perizia del senatore Venturi da Napoli alla Pagliara a Napoli, 6 maggio 1929
Venturi autentica il piccolo dipinto *Paese d'autunno*, firmato Corot [della raccolta d'arte Pagliara, UNISOB] eseguendone un'attenta descrizione, mentre conferma l'attribuzione.
Su carta intestata: Senato del Regno.
L'originale dell'autentica non si ritrova in archivio.
Sussiste solo una riproduzione fotografica.
Cfr. Appendice

65. ASTSOB, fasc. 17
Lettera del senatore Venturi da Napoli alla Principessa a Napoli, 6 maggio 1929
Venturi informa di essere arrivato a Napoli e chiede l'ora precisa della lezione che dovrà tenere il giorno dopo, prendendo accordi per le proiezioni.
Su carta intestata: Senato del Regno.

66. IB
Lettera del senatore Venturi da Napoli alla Principessa a Napoli, 7 maggio 1929
Venturi non ha potuto consegnare il manoscritto dell'ultima conferenza perché necessita di essere nuovamente dattilografato.
Su carta intestata: Senato del Regno.

67. AUNISOB, busta 2, fasc. 7
Lettera e dattiloscritto della conferenza di Adolfo Venturi su Leonardo da Vinci [da Roma] alla Principessa a Napoli, 7 maggio 1929
Lettera di trasmissione del dattiloscritto.

68. BSN, CV, VT P2B 017 BIS
Lettera della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 8 maggio 1929
La Principessa ringrazia del dattiloscritto della conferenza di Venturi del 7 maggio 1929 su Leonardo da Vinci, tenuta al Suor Orsola, e attende la conferenza su Michelangelo programmata per l'anno successivo.
Su carta intestata: Istituto Pareggiato / di / Magistero Superiore Femminile / Suor Orsola Benincasa.
Cfr. Appendice

69. IB
Cartolina della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 16 marzo 1930
La Principessa fissa la data della conferenza su Michelangelo per il 5 aprile.

70. ASTSOB, fasc. 17
Lettera di Venturi da Napoli alla Principessa a Napoli, 6 maggio 1929
Venturi informa la Principessa che il giorno 5 aprile sarà al Suor Orsola per la conferenza su Michelangelo e per discutere del Greco [El Greco, *Le Stimmate di san Francesco*, Raccolta d'arte Pagliara, UNISOB].
Su carta intestata: [R. Accademia Nazionale dei] Lincei.

71.
Lettera di Venturi da Napoli alla Principessa a Napoli, 6 maggio 1929
Venturi chiede il numero preciso delle tavole che deve far stampare per una prossima lezione.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

72.
Minuta di lettera della Pagliara da Napoli a Venturi a Roma, s. d.
La direttrice del Suor Orsola, M.A. Pagliara, farà ingrandire le fotografie inviate, ma la giornata di sabato non è adatta alle lezioni di Venturi che andranno svolte sempre di giovedì, alle h. 11.00.

73.
Lettera di Venturi da Napoli alla Pagliara a Napoli, s. d.
Venturi lamenta che, solo dopo essere giunto a Napoli, sia stato informato dello spostamento della lezione-conferenza.
Su carta intestata: Hôtel de Genève, 8 Central / Frères Isotta / Naples.

74. AUNISOB, busta 2, fasc. 9
Dattiloscritto della conferenza di Venturi su Correggio, 6 dicembre 1930
Cfr. Appendice

75. BSN, CV, VT P2B 017 BIS
Lettera della Principessa da Palazzo Margherita a Venturi pure a Roma, 8 aprile [ante 1926]
La Principessa chiede chiarimenti su "un intervento" di Venturi per un quadro ritenuto di Leonardo, la *Flautista*, presente nell'appartamento della marchesa di Villamarina [la dama d'onore della regina madre].
Su carta intestata: Palazzo Margherita / Roma.

76. IB.
Lettera della Principessa [da Napoli] a Venturi a Roma, s. d.
La Principessa chiede a Venturi di dedicare "quei suoi pregiati sei volumi [della Storia dell'arte italiana] all'Istituto Suor Orsola", auspicando che uno di questi venga tradotto all'estero con il nome dell'Istituto in prima pagina in quanto sarebbe "l'affermazione delle idee portate avanti dall'Istituto: di progresso tranquillo, temperato, nell'ordine morale e intellettuale del gusto, che è la segreta armonia del mondo".

77.
Lettera di Venturi da Napoli alla Principessa a Napoli, domenica, s. d. [1930?]
Venturi discute del materiale da usare nella conferenza [quella del 6 dicembre 1930?] su Correggio - fotografie dei putti e stampe al carbone dei genietti della Camera di San Paolo a Parma – chiedendo udienza alla Principessa per il giorno successivo.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.
Cfr. Appendice

78.
Lettera di Venturi all'Istituto Suor Orsola Benincasa, s. d.
È l'elenco di quindici conferenze tenute da Venturi al Suor Orsola.
Su carta intestata: L'ARTE / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma.

79.
Minuta adespota [della Pagliara], s. d.
Venturi terrà al Magistero di Suor Orsola un ciclo di lezioni, di cui si allega il programma [che non si ritrova in archivio], aperte anche ad uditrici esterne al prezzo di 5 lire, con appuntamento il giovedì dalle h. 11.00 alle 12.00; la minuta è corredata dall'elenco di sei quotidiani venduti a Napoli: "Corriere", "Pungolo", "Paese", "Mattino", "Roma", "Don Marzio".

80.
Stampato, s. d.
Invito ad un ciclo di lezioni di Storia dell'arte che l' "illustre Venturi" terrà nei giorni 19, 21 e 23 dicembre [s. a.], nella sala del liceo statale Vittorio Emanuele, di Napoli mentre un secondo ciclo sarà fissato per la primavera.

81. ASTSOB, fasc. 17
Lettera del senatore Venturi da Baiso (R.E.) alla Pagliara a Napoli, 2 aprile 1932
Venturi si rammarica di non essere stato vicino alla Principessa negli estremi momenti.
Su carta intestata: Senato del Regno.
Allegato uno scritto in memoriam *della Principessa di Strongoli*

82. ASTSOB, fasc. 17
Lettera del senatore Venturi da Baiso (RE) alla Pagliara a Napoli, 30 agosto 1932
Venturi compiega alla direttrice M. A. Pagliara le sue "due righe" per il nuovo tributo programmato dall'Istituto di Suor Orsola alla memoria della Principessa, che "l'animò di vita nuova", intendendo quale mezzo atto ad elevare il gusto degli Italiani, così "pronti a sentire il fascino della bellezza", l'introduzione nei corsi della Storia dell'Arte, ben prima che il ministro della pubblica istruzione [Giovanni Gentile] si muovesse a decretarne lo studio.
Su carta intestata: Senato del Regno.
Cfr. Appendice

Camille Corot, *Paese d'autunno*, olio su tavola, Raccolta d'Arte Pagliara, Istituto Suor Orsola Benincasa

2. *Lettere*

Si propone di seguito la trascrizione delle lettere di Corrado Ricci, Giovanni Tesorone e Adolfo Venturi indicate nel precedente indice-inventario (con alcuni regesti) della corrispondenza con il Suor Orsola, insieme ad una sintesi dei testi delle conferenze-lezioni tenute da Venturi nello stesso Istituto di Magistero.

Corrado Ricci (al centro) con Luigi Credaro ministro della pubblica istruzione (a sin.) e Giovanni Poggi, direttore degli Uffizi, durante l'esposizione della "Gioconda" a Firenze nel 1913, dopo il recupero del quadro sottratto due anni prima a Parigi da un custode italiano del Louvre

Corrispondenza di Corrado Ricci

1. ASTSOB, fasc. s. n.
Lettera di Corrado Ricci da Roma alla direttrice Maria Antonietta Pagliara a Napoli, 20 novembre 1922

Roma, Piazza Venezia 11
20/11/22

Cara, egregia Amica,

le due conferenze sono pronte, ma, rileggendole, ho trovato che quella intitolata Arte e commercio *ha brio e varietà, ossia è internazionale, l'altra intitolata* Arte e ideale *mi è monotona e poco piacevole.*

Vorrei, quindi, costì fare solo la prima, in quel giorno, in quell'ora, in quel luogo che a voi piacerà.

Intanto vi rimando molti affettuosi e rispettosi saluti,

Corrado Ricci

2. BCR, fasc. 140, 26946, 2, 2, 140
Lettera della Pagliara da Napoli a Ricci a Roma, novembre 1922

Novembre 922

Illustre Amico verrò a Roma fra pochi giorni e parleremo della biblioteca. Intanto posso già dirvi che la vostra conferenza è fissata per il giorno 16 dicembre alle ore 15. Restiamo intesi che farete una sola conferenza, l'Arte ed il Commercio, *ed oggi, spero, manderemo a stampare i biglietti d'invito.*

Grazie ancora di tutto, della vostra affettuosa bontà per noi e con la cara signora Elisa gradisca una stretta di mano dalla aff.ma vostra

Maria Antonietta Pagliara

Su carta intestata: Istituto Pareggiato di Magistero Superiore Femminile / Suor Orsola Benincasa/ la Direttrice.

Corrispondenza di Giovanni Tesorone

1. ASTSOB, fasc. n. 24
Lettera di Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa di Strongoli a Napoli, 18 novembre 1893

Signora Principessa,

mi affretto a rispondere alla Sua lettera, e innanzi tutto mi compiaccio col Principe della migliorata salute e con Lei, e con me medesimo, del Suo prossimo ritorno.

Mi duole che il vaso non faceva al caso Suo. Era un buon lavoro, degno del Museo e di Lei. Tutte le altre cose che Ella mi propone sono temi bellissimi, ma a tradurli in atto importa impegnare lavoro e tempo. La creazione di un modello nuovo, qualunque esso sia, è un lavoro di ricerca, e le ricerche vanno fatte con calma. Tutti i nostri alunni–operai sono impegnati a lavori urgenti, ed io stesso dovrò recarmi a Roma fra non molto per i lavori della Giunta superiore di belle arti della quale ora faccio parte. Ne avrò per quasi un mese.

Se mi dà tempo (parecchio tempo), farò quello che Ella vuole e propenderei per una cornice Louis XV; se no, Le proporrei un analogo Louis XV, lo stesso, un piccolo orologio da tavolino alto un trenta centimetri, di cui lo stampo esistente potrebbe presto calcarsi, rifinirsi, cuocersi, smaltarsi e dipingersi a due fuochi. Sarebbe a fondo bianco con disegni porpora, sul tipo del vaso che ha S. M. la Regina. Non si potrebbe impiegare per tutto il lavoro (per quanto l'ho analizzato) meno di un paio di mesi. Il prezzo resterebbe nei limiti da Lei indicati. Le conviene? Aspetto al più presto una risposta perché possa subito cominciare il lavoro.

Se vedesse come è ben riuscito il disegno del pavimento del Cambio, e che bel pavimento Louis XV abbiamo ora finito per il Barone Piccolo [?] *di Palermo, insieme con un gran camino e una fontana per casa Florio!* [Il museo annesso all'Istituto d'arte Filippo Palizzi a Napoli conserva nella sala della presidenza, al primo piano, il campione del pavimento delle rose per la villa Igiea di Palermo e la placca del leone, entrambi su disegno del Palizzi].

E in mezzo a queste belle cose ecco che la legge bancaria, che restringe al Banco di Napoli la facoltà dei sussidi, ci ferisce al cuore, portandoci via 19.000 delle 20.000 lire che avevamo di sussidio dall'istituto napoletano. Come faremo, non sappiamo noi stessi, forse dovremo chiudere due o tre officine. Ecco a che siamo ridotti in Italia, a vivere di suicidi quotidiani prima ancora di nascere. La Terra dei Morti, cantata giocondamente sul liuto piagnucoloso che avevagli prestato Lamartine con atto di spregio, diventa ormai un verità dolorosa grazie agl'Italiani medesimi. Ma lasciamo stare siffatto tema; porga, La prego, i miei saluti al Principe e creda alla devota ammirazione

del suo obbedientissimo
G. Tesorone

2.
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, 6 febbraio 1897

Mia buona Principessa!

Troppo ho lavorato e troppo ho sofferto in questi giorni. Perciò non ho potuto rispondere alla Sua preziosa lettera, preziosa per i consigli che mi dà, preziosa per la prova che essa contiene della grande e schietta amicizia che Ella ha per me.

*Io parto stasera per Roma, ma sarò qui nella metà della settimana. Avevo ben ragione di tremare per il lavoro vaticano. I guai, data la fretta, anzi il precipizio, sono cresciuti; altra roba ho perduta, sicchè quel buon Pettinati che è a Roma da 8 giorni lavora con quello che io gli mando giorno per giorno. In Vaticano fanno fuoco e fiamme per finir subito e per questo io corro lì. Di queste mie pene io non ho detto nulla a D'Abro [*il principe Aslan d'Abro Pagratide*] o a nessuno, come a nessuno ho detto le mie pene passate altro che nella cameretta che è lì sulla piazza di San Pasquale. Non mi giudichi da come io parlo con Lei e forse con la Duchessa [*di Roccapiemonte*]. Neppure fra le mura della mia casa vi parlo così.*

[Ella mi domanda:] *Come vanno le cose del Museo* [Artistico industriale]? *Come va D'Abro?*

Non è possibile rispondere in due parole e non ho modo di scriverle lungamente.

Alla prima domanda rispondo con un fatto.

Palizzi soprintendente, padrone come egli si stima di tutto e di tutti, assistito dal segretario (o forse viceversa), propone una riforma delle officine, per la quale Pettinati sarebbe cacciato via come un essere inutile, Montrone sarebbe umiliato moralmente e danneggiato materialmente da non potere rimanere.

Di più si propone di cacciar via tutti i giovani che hanno lavorato al pavimento vaticano, a tutto quello insomma che ho fatto io. Sarebbero invece ritenuti tutti i loro e premiati, alcuni più, alcuni meno. A capo officina, per la pittura ceramica, invece di Montrone che lavora da tre anni in sostituzione del maestro morto, e che è una perla di valore e di bontà, verrebbe sostituito un bestione, non cattivo, ma miserabile, straccione, tale perché non è buono a nulla o non ha potuto, causa la sua insipienza, trovar parte in nessuna fabbrica da che andò via dal Museo allorché vi fu la riduzione del personale. Tutta questa roba e altra simile è offerta alla mia approvazione perché il Consiglio sottoscriva e applichi la legge.

Ora, mi dirà, in qual modo devo applicare i suoi consigli? "Non parlate del passato, non parlate delle persone, non giudicate le intenzioni di quello e di quell'altro, pensate alle cose, lavorate, lavorate solamente". Tutto questo sta bene, ma nel caso mio sta come chi mi dicesse di camminare di gran corsa dopo avermi condannato alla mutilazione delle gambe.

Vede dunque che i suoi consigli non li posso applicare alla lettera come non posso impormi anche rispetto a D'Abro, [pena] *l'annullamento della mia persona morale. Sarebbe una vigliaccheria rispetto a tanta poca gente buona, lavoratrice.*

D'Abro, del quale io sono contento, in genere, ha già capito il doppio fondo di tutte queste proposte. Altro gli ho detto io, e qui non ho potuto nascondergli la mia amarezza e la mia sfiducia. Egli dice che sono apprensivo, ma in fondo deve essere convinto che ho ragione. Propostosi di rompere tutti gli angoli, egli lavora in favor mio presso quella gente e in favore di quella gente verso di me. Però mi ha detto a momenti, quando eravamo fuori dal Museo, quello che sentiva, dandomi una bella prova di amicizia e di fiducia.

Mi ha parlato delle peripezie della sua nomina come ne avrebbe parlato con Lei, mi ha fatto confidenze che non avrei creduto mi facesse mai, è giunto sino a dirmi che egli vuol mostrarsi duro con me nell'Istituto per paralizzare la gelosia di quei signori. Mi condusse con sé a colazione, e da buoni amici mi parlò del suo carattere, delle sue qualità, delle sue tendenze, dell'avversione che ha per l'eloquenza altrui – ma, Dio mio, lui parla senza sputar mai per ore intere! –, insomma volle palesarsi tutto.

Io fui misuratissimo nel rispondere a tanta effusione, ma non potei non battere un po' all'unisono ed essere offeso anch'io. Mi lesse un discorsino che si è preparato per la prima riunione del Consiglio, insomma mi trattò fraternamente. A parte il piacere che questa condotta mi fa, io trovo in questi fatti la prova delle affermazioni di Lei. Abro è certamente un uomo sincero ed anche un uomo semplice non ostante che passa a momenti da furbacchiotto. E capace di sentire la simpatia e l'antipatia, ma sarebbe incapace di sacrificare un atto di giustizia all'una o all'altra. A un fondo di rettitudine inglese [Per quanto cosmopolita, D'Abro Pagratide era un principe armeno], *aggiunge la prontezza d'un napoletano.*

Capisce prestissimo le cose e quasi si ribella se uno diffida della sua pronta percezione. È minuzioso, disciplinato sino alla pedanteria nelle opere, ma ha idee a volte sin troppo larghe. Egli vede un Museo artistico industriale che io sognavo anni dietro, una cosa immensa e pratica al tempo stesso, e questa illusione la esprime con un entusiasmo che commuove. E allora si capisce che voglia la produzione come la volevo io e voglia tutto il resto: un Museo ricco, fatto col contributo delle collezioni private, una bella biblioteca, belle sale di esposizione e via dicendo.

Davanti a questo entusiasmo io resto impaurito solo per il fatto di non sapere chi lo seguirà in questa via. Gli elementi che sono nel Museo li conosco tutti, e io non mi sento più quello di tre anni addietro. Se d'Abro fosse venuto dopo Filangieri, chi lo sa, forse né io avrei sofferto tanto, né il Museo sarebbe ubriaco di persone che non lavorano altro che così.

Di salute non mi sento bene perché troppa bile mi tocca di bere tutti i giorni.

Principessa mi scriva e mi dia notizie Sue e del Principe che saluto tanto tanto. Il lavoro che Burchi ha preso per la cornice è una cosa ben grave. Ci scriveremo due volte la settimana ed io conto di avviare il lavoro a Roma!

Mi creda Suo devmo
G. Tesorone

3. ASTSOB, fasc. n. 24
Lettera di Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d. [~1891]

Lunedì sera in fretta

Mia buona Principessa!

Le nostre cose? Ahimè cacciamole in fondo a questa lettera e cominciamo dal n. 2.

Venturi commendatore Adolfo, ispettore – potrebbe chiamarsi anche direttore – delle gallerie d'arte antica presso il ministero di pubblica istruzione. Egli è per la pittura quello che B. è per gli scavi e musei.

N. 3 – Accetterebbe qualunque incarico gli venga da Lei, perché La stima quanto Lei merita, perché è un uomo educato e buono. Certo è in grado di intuire con metodo il disegno, benché egli sia tutto versato sulle indagini dell'antico e non tratti questioni didattiche. È però intelligente, e l'intelligenza basta a tutto.

Non conosco al Ministero altri impiegati tecnici che possano trattare simili argomenti. Sono questioni studiate da commissioni straordinarie di artisti e vanno a finire alla giunta di belle arti.

N. 4 – Come uomo intelligente deve essere capace di intenderLa. La intenderà quanto me, che sarò anche meno intelligente di lui. Chi lo può dire? Le persone intelligenti s'intendono non per legge d'intensità, ma per legge di corrispondenza, di affinità, di simpatia. Io ho la fortuna d'intenderLa anche quando Lei non parla. Si figuri se La intendo quando Ella scrive. Infine io ho fede che La capisce. Non quanto me, ma La capisce.

N. 5 – Questo quesito è assorbito dal n. 4. Dato il granellino d'oro puro, estratto dalla roccia madre (e sono felice di considerare Lei come una roccia aurifera), per tradurre quel granellino in un oggetto bisogna essere persone di mestiere; e il mestiere è fatto da regole fondamentali, comuni a tutti quelli che lo trattano, e dall'attitudine, dal valore, dalla esperienza individuale, che è poi quello donde proviene la qualità caratteristica dell'oggetto, più o meno bello, più o meno simpatico, più o meno prezioso.

Ed ora al Museo [il n. 1]. *Una notizia sola che le vale tutte. Circola voce di un comunicato regio a D'Abro.*

Lo hanno inviato? Lo ha proposto Villari (e per esso Morelli), o Guicciardini? Si propone da sé spinto da ragioni ai quali è amico più che non lo sia a me? Lo so che ha veduto anche a [sic!] *Spinelli, ma non so che discorso abbiano fatto.*

Verrei al Museo [artistico industriale], *ma devo dirVi che vi verrei*

Sala del Museo Pagliara

con un pretesto. Fortuna volle che io, ignaro di tutto, gli facessi quella sfogata di cui Le parlai. Non faccio commenti, ma Lei – se mai io avessi la fortuna che Ella m'intende senza che io parli – dica a lui stesso quello che ha detto a me. Che il Museo, il Museo è troppo alta cosa, è troppo bella cosa, è troppo civile cosa, ed è troppo pratica cosa, perché possa evolversi in un Paese che mozza le cose alte, che ingoffisce le belle, che fa volgari le civili e rende astratto tutto ciò che vorrebbe essere martellato, condensato per riuscire pratico e utile. Povero Museo! Si tradurrà in una cosa reale questa che potrebbe essere una vera combinazione?

Che Lei mi scriva, poiché nei momenti difficili sa che io ho bisogno delle Sue parole e di quelle del buon Principe […]

Con il mio ossequio e il mio affetto sincero.

G. Tesorone

4.

Giovanni Tesorone da Napoli alla Principessa a Napoli, s. d. [ante 1909]

Di lunedì

Mia buona Principessa,

la Sua piccola agitazione non ha ragione si sussistere. La Direttrice Le spiegherà ogni cosa. Le pareva mai possibile che Tesorone Le combinasse un pasticcetto su a Suor Orsola? Suvvia, Principessa, seguiti ad avermi fede, e passiamo ad altro.

Ieri siamo andati con [Francesco] Jerace a vedere tutta la modellazione sin qui compiuta del monumento. Mi aspettavo – modestia a parte – che a Jerace piacesse, ma francamente non prevedevo che piacesse sino a quel punto. Non ha avuto proprio nulla da ridire. Ha detto invece..., ma sarà meglio che lo sappia da lui quello che ha detto. Io sono contento di questo risultato poiché esso eserciterà non poca influenza sul suo bel talento d'artista sulla esecuzione del medaglione. Molto già gli ho detto, molto gli dirò, se mai sarà necessario, sul corso del lavoro. Gli ho passate tutte le fotografie, gli ho espresse le mie opinioni sull'atteggiamento da dare alla figura e finalmente gli ho regalata una bella fotografia di grande formato che feci venire da Firenze apposta per suggestionarlo circa il rilievo da dare alla testa. È la più bella tavola di Luca della Robbia ov'è una Madonna di profilo che guarda in basso, praticamente, mentre l'Angelo Annunziatore le recita l'Ave. È inutile dire altro.

Jerace farà un bozzettone prima di por mano all'opera definitiva. Quando il conte Giannone sarà qui alla fine del mese (anche questo ho detto all'amico) spero che trovi bene avviata l'opera per decidere della somiglianza.

Quanto altro si è fatto al coronamento! E quanto sono contento d'averlo fatto fare! Intanto le cose della porta procedono bene.

Scusi la fretta. Tante cose affettuosissime al Principe ed a Lei

dal sempre Suo

G. Tesorone

Adolfo Venturi

Corrispondenza di Adolfo Venturi

1. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 1 di Adolfo Venturi da Roma alla Principessa di Strongoli a Napoli, del 18 Luglio 1896

Eccellenza,

*non parmi possibile che il Jerace sottoponga alla Giunta superiore delle belle arti, di cui è membro, i modelli da lui eseguiti. D'altronde la Giunta non si aduna per ora, anzi non si adunerà che a novembre, e l'approvazione da lui desiderata verrà assai tardi, se verrà. Io ritengo che S.E. il Ministro [*Il prof. Emanuele Gianturco, ministro della pubblica istruzione dal 14 luglio 1896 al 18 settembre 1897*] voglia esaminar bene la questione dei modelli per l'insegnamento artistico nelle scuole elementari, normali, ecc.*

Ha incaricato già me di dargli conto del modo con cui funzionano le scuole normali di disegno in Roma, e gli ho riferito che la speculazione purtroppo si è impadronita de' bisogni dell'insegnamento, che non c'è alcuna cosa di buono. A un tempo gli ho svolto un programma nuovo e pratico per l'insegnamento del disegno; e su di esso spero di aver modo di discutere quanto prima con S.E. il Ministro.

Tanto Le fo conoscere, perché non abbia timore l'Eccellenza Vostra che il Ministro possa esser vinto di sorpresa. La questione è troppo importante, perché non se ne cerchi, con vivo desiderio del bene, la soluzione. E saranno quindi benvenuti i modelli che l'E.V. si propone di inviare a questo Ministero, perché potrebbero contribuire allo svolgimento del programma del nostro buon Ministro. Con profondo ossequio,

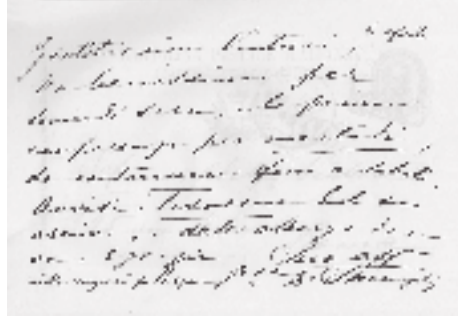
della E.V.
dev.mo e obbl.mo
Adolfo Venturi

2. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 3 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 4 novembre 1896

Eccellenza,

mi sarà gra[dito] *di visitare il quadro de' Conti Rinieri* [?], *appena mi sarà possibile di tornare a prendere una boccata d'aria e d'arte. E mi sarà graditissimo di tenere alla Sua dilettissima Scuola le conferenze d'arte.*

È necessario gettare semenze di buon gusto e d'arte nella scuola, se vogliamo che la educazione de' giovani prenda color nazionale. Ciò bene comprende l'Eccellenza Vostra e io, plaudendo a' suoi desideri, mi arrendo subito e con lieto animo.



Una certa difficoltà può trovarsi nel fare la sintesi di tanto campo d'attività umana, di tanta idealità riflessa nell'arte, in due sole conferenze. C'è un gran rischio: di confondere la mente di chi non abbia già gli elementi generali, dell'arte e della storia.
Ma penserò, studierò il modo di dire le cose con chiarezza e di ottenere un effetto utile.

Per compiacere all'Eccellenza Vostra mi proverò a vincere le difficoltà e con la maggior buona volontà di vincerle.

Con profondo ossequio,
dell'Eccellenza Vostra
dev.mo e obb.mo
A. Venturi

Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione /
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti

3. BSNP, CV VT p2b 017 bis
Lettera n. 12 della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 18 gennaio 1898

Gentile Professore Venturi,

restiamo dunque intesi che le altre cinque conferenze saranno nelle vacanze pasquali: [invitate ed allieve aspettano] *tutte le belle cose che sentiranno in esse, tutto l'ossigeno che ne assorbirà il nostro spirito.*

Ora vorrei da lei un consiglio e possibilmente un aiuto.

Ho quindici pilastri nel Claustro di questa scuola, ai quali vorrei mettere quindici mensole (di cui ho chiesto il modello a Tesorone) e, sopra ogni mensola, un busto o anche statuette o gruppi in gesso, rappresentanti quindici pilastri dell'arte della scultura. Essendo che, nei pilastri di fronte a questi, ho messe le fototipie dell'arte classica (Bruckmann, Brum) preferirei a quest'altra parete porre un campionario dell'arte medievale e moderna e anche contemporanea di tutti i Paesi. Non sono aliena dal chiedere a De Petra il gesso del Ferrante d'Aragona.

Credo che, per quanto riguarda i gessi di arte italiana, potrebbe pensarci il Ministero. Resta a vedere per l'arte straniera, e questi li potrei far comprare alla Scuola, se non costano troppo. Ma la scelta me la dovrebbe, la prego, far Lei. Un solo busto potrebbe esser greco e uno romano, per aver fatto anche l'intera serie, nei suoi migliori campioni. Troppe le gallerie impossibili che ebbe la bontà di promettermi!

L'apostolato del bello comincia a portare i suoi frutti, le dissi che tutti sono desiderosi del suo ritorno, e ruminando le sue parole, le trovano sempre più interessanti.

Creda nel pregiato dono che mi ha fatto di queste sue lezioni, fruttifere oltre quanto lei prevedeva ed io ne sono felice e contenta.

Le stringo cordialmente la mano

Sua aff.ma
Principessa di Strongoli

L'ILLUSTRE ADOLFO VENTURI

Lezioni sulla Storia dell'Arte

P.S.:

Le manderò le fototipie dopo la visita del Ministro, se questa visita avrà luogo.

Su carta intestata:
Istituto Pareggiato Suor Orsola Benincasa Napoli, Salita Suor Orsola

4. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 14 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 31 marzo 1898

Eccellenza,

chiederò domani al Ministero di assentarmi la prossima settimana. Lunedì quindi si potrebbe iniziare o meglio riprendere il corso di conferenze; ma si potrà combinare facendone una al giorno sino al Venerdì Santo? A Lei la sentenza! Vista la difficoltà di seguire l'andamento generale dell'arte, attenendomi scrupolosamente al programma fissato, parmi necessario di mutarlo così:

Il Trecento.
La scultura nel Rinascimento.
La pittura nel Rinascimento.
Il Barocco. I Carracci e il Bernini.
Il risorgimento classico e il Canova.

A questo modo non andrò in pericolo di dover tacere delle glorie dell'arte italiana, delle glorie maggiori.

Grazie delle Sue parole gentili, che mi animano a correre costì. Se non ci sarà cosa alcuna in contrario da parte dell'Eccellenza Vostra, domenica partirò per Napoli. Arriverò la sera, andrò questa volta ad un albergo che non sia tanto fuori di mano come il "Vesuvio" e L' avviserò subito del mio arrivo.

Con profondo ossequio
e con affetto
della E.V. dev.mo
Adolfo Venturi

Mi auguro che al mio arrivo l'E.V. non abbia a soffrire timori per la salute della Sua parente.

Su carta intestata: Ministero dell'Istruzione /
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

5. BSNP, CV VT p2b 017 bis
Lettera n. 19 della Principessa da Napoli a Venturi a Roma, 22 giugno 1898

Gentile Amico,

tornata testè dalla provincia, dove ho passato un paio di mesi, vengo a darle una triplice preghiera.

1°– Abbia la bontà di mandarmi le fototipie delle sue conferenze che illustrò [qualche mese fa], insieme alle note per le mie alunne, che mi promise di completare...

2° – Abbia la bontà di darmi un giudizio sul compratore; in persona di un negoziante parigino, ma questi non si deciderà alla compera se prima non avrà il parere scritto da Lei del pregio di questi quadri; e se sono o no dei Garofalo.

Dopo aver veduto le fotografie, Lei, passando per Firenze, potrebbe vedere gli originali, e dare su di essi il Suo giudizio sincero.

Come vanno le sue faccende? Con il ministro Cremona ha tutto da sperare, [visto che] *che* [si troverà davanti un uomo] *intelligente, elevato e fine com'è Lei, egregio professore Venturi. Auguriamoci che rimanga e che ci sia tempo di ottenere da lui quella tale cattedra per Lei all'Università, che ci potrà far avere le Sue lezioni in Napoli.*

Speriamo!

Le stringo la mano e mi confermo

Sua aff.ma
Principessa di Strongoli

Su carta intestata:
Scuola di Lavoro Manuale (Rampe Suor Orsola) / Direzione

6. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 23 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 14 ottobre 1898

Da Palazzo Corsini

Eccellenza,

nell'agosto il ministro [Guido Baccelli] *mi disse che mi avrebbe contentato; e il Mantica mi chiese, a nome del Ministro, se avrei accettato il posto di professore ordinario di Storia dell'arte medievale e moderna nella R. Università di Napoli. Risposi che a Roma avrei potuto insegnare meglio che a Napoli, tanta è qui l'abbondanza, la ricchezza di opere d'arte d'ogni tempo; ma che, se al Ministro fosse stato impossibile di darmi la cattedra nell'Università di Roma, avrei accettato l'altra in quella di Napoli. Alla fine di agosto partii, e più nulla seppi. Sono tornato ora dal Mantica, che sembra dimentico di quanto mi propose, a nome del Ministro, nell'agosto.*

E penso che se l'Eccellenza Vostra non mi aiuta ancora, finirò per restare deluso nelle mie speranze. Perciò Le scrivo, e La prego del Suo potentissimo ausilio. Mi raccomando a Lei. È necessario, per il bene degli studi, che non abbia più dipendenza di sorta con l'uomo che mi ha teso e mi tende insidie. Mi ha tolto ora gli alimenti, e ridotta la dotazione di questa galleria [nazionale delle stampe] *a limiti infinitesimali (tremila lire-3000) perché io non possa muovermi, dare incremento a questa istituzione. Mi è accaduto tuttavia di trovare un tesoro d'arte, ed egli ne osteggia*

l'acquisto, pauroso del bene che posso fare anche senza mezzi di sorta. Oh, che io non debba più pensare se non che all'educazione della gioventù italiana, che io possa dare grazia allo studio dell'arte, colore di italianità alla loro cultura! È necessario che io lasci questo ambiente senza luce. A lei mi raccomando.

Con profondo affetto,
dell'Eccellenza Vostra
dev.mo
Adolfo Venturi

Su carta intestata:
Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma

7. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 50 di Venturi da Roma a Maria Antonietta Pagliara a Napoli, del 14 agosto 1901

Da Palazzo Corsini

Gentile Signorina,

torno ora da un lungo viaggio, e rispondo senza indugio alla Sua lettera gentile del 31 luglio p. p. Non ricordo quante lezioni vi detti ma, ammainando le vele della mia memoria, ho compilata la nota qui acclusa. Se vi sarà errore, spero ch'esso sia a mio danno e non a favore.

Con ogni riguardo,

a Lei dev. mo
Venturi

Su carta intestata:
L'Arte / Direzione: Vicolo Savelli, 48 / Roma

8. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 57 del senatore Adolfo Venturi da Roma alla Pagliara a Napoli, 1 novembre 1927

Cara Signorina,

tornato a Roma, ricevo la Sua gentile lettera con i saluti graditissimi della Principessa di Strongoli. Verrò presto a Napoli; e la prima visita sarà per la Principessa e per Lei. Ho viaggiato molto, e seguiterò a correre tra le cose belle fin che il Signore mi darà forza di resistenza alle fatiche. Ella, tanto buona, non mi chiede neppure il mantenimento delle vecchie promesse. Grazie! Se riuscirò a scappare a Napoli per qualche giorno, le manterrò tutte. E vedrò anche le stampe e il loro catalogo. Dico scappare, perché proprio ho messa tanta legna al fuoco che devo stare all'erta per non bruciare vivo: ora sono pubblicati i miei Studi dal vero *attraverso le raccolte artistiche d'Europa, la mia monografia su* Giovanni Pisano *in due volumi; e si pubblicherà tra breve, dalla Reale Commissione Vinciana, la prima cartella, con la mia introduzione e il mio commento, dei disegni di*

Monografia di Adolfo Venturi, copertina

Leonardo da Vinci. In corso di stampa è il mio XV volume della Storia dell'Arte Italiana.

Veda dunque, cara Signorina, come io non possa staccarmi dal lavoro, se non scappando a rotta di collo. Perciò mi perdoni se talvolta ciò che è nel mio desiderio non entra per la via de' fatti.
Affettuosamente,

Suo dev.mo
A. Venturi

Su carta intestata: Senato del Regno

9. ASTSOB, fasc. 17
Lettera n. 59 di Venturi da Roma alla Principessa a Napoli, 24 aprile 1928

Eccellenza,

si compiaccia di dare alla professoressa Antonietta Pagliara la copia del mio discorso su Giorgione, pregandola di portarmelo con l'altro su Tiziano e i Farnese e con i vetrini delle proiezioni, quando verrà come dite alla fine del mese in Roma. Per le lezioni di Storia dell'arte, necessarie per l'elevazione del gusto delle giovinette, io Le feci un programma. Ripeto: per le grandi figure, come quella di Giorgione, io vedrò di fornire le mie conferenze. Ne ho pubblicate parecchie in Grandi artisti italiani, *Bologna, Zanichelli, 1925. Si potrebbero estrarre da quel libro le conferenze su: Antonello da Messina, Francesco Laurana, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino e Luca Signorelli, Mattia Preti, il Cavaliere Calabrese, Raffaello.*
*Se Ella intende di estrarle, io potrei incaricare qualcuno di fare inserire i vetrini per le proiezioni; cosicché il professore di Letteratura o di Storia, tra le sue lezioni, potrebbe provvedere alle suddette conferenze, od anche un lettore potrebbe di quando in quando leggere le conferenze suddette. Per ogni conferenza la spesa per i vetrini potrebbe essere di 40 [*lire*] ogni 4, cioè di 160 [*lire*].*

A quelle conferenze ne aggiungerò altre su Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Botticelli, Michelangelo, Paolo Veronese.

Insomma un po' per volta avremo un repertorio ben fornito per le letture annuali. A questo però va aggiunto una serie di conferenze illustrative di cose esistenti a Napoli, sul tipo di quella sui quadri di Tiziano per i Farnese.

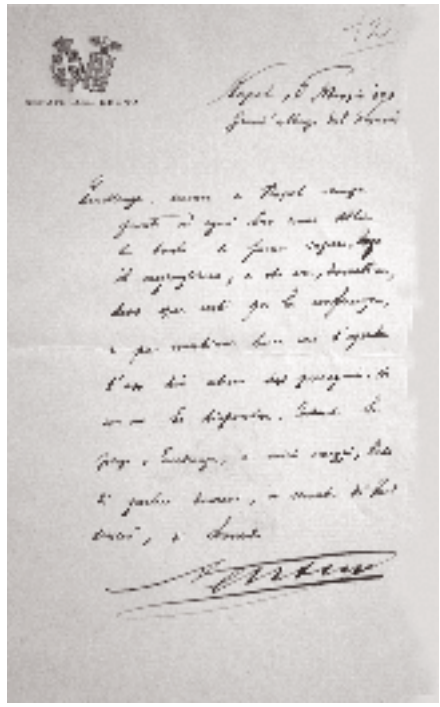
E queste ci tengo proprio a farle io.

Nel prossimo anno verrò a illustrare il Correggio nel Museo Nazionale, prendendo dai due quadri del museo lo spunto per far conoscere il pittore; e potrò anche discorrere di Andrea Mantegna, Alvise e Bartolomeo Vivarini, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, cioè dei quadri veneti quattrocenteschi del Museo Nazionale.

Quando così piaccia a Lei, io mi terrò impegnato a venire due volte per le due conferenze e lascerò ogni volta il manoscritto che servirà a future lezioni sulle cose di Napoli. In seguito, se il Signore mi concederà forza, illustrerò i mosaici della cripta del duomo, il Cavallini a Napoli, Simone Martini e il suo influsso sull'arte trecentesca napoletana, l'architettura catalana a Napoli, a Castelnuovo; insomma farò in modo che le giovinette della Scuola, da Lei governata, abbiano una chiara nozione delle cose grandi e belle che stanno in codesto meraviglioso ambiente.

Per eseguire questo programma mi metto a Sua disposizione e, quand'io vedrò di non potere continuarlo ordinatamente, Le suggerirò il mio vice. Intanto grazie della Sua lettera, e riceva, Eccellenza, i miei omaggi e quelli della mia assistente.

Affettuosamente devoto
Adolfo Venturi



10. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera n. 64 del senatore Venturi da Napoli alla Pagliara a Napoli, 6 maggio 1929

Cara Signorina Antonietta,

il quadro "Paese d'autunno", firmato "Corot", parmi squisita opera di questo maestro. A tutte le tinte egli ha dato un'estrema leggerezza, specialmente a quelle delle foglie che sembrano cadere dai rami, nel chiarore opalescente dell'aria, e alla veduta di lago, case, montagne, cielo, fusa in una tinta di pallore dalle semispente luci del tramonto. Tutto diviene indeciso nelle lontananze, contorni e rilievi, mentre si precisan le forme delle macchiette controluce di donna e bambino, determinate con la rara concisione plastica, propria alle figure del Corot. Il lirismo del pittore di paesaggi è espresso nel suo più alto grado dagli alberi tremuli, contorti, che sembran sentire il declino della stagione, il brivido dell'imminente sfacelo.

Adolfo Venturi

Su carta intestata: Senato del Regno

11. IBID.
Lettera n. 82 di Venturi da Baiso (RE) alla Pagliara a Napoli, 30 agosto 1932

Cara Signorina,

ho scritto le due righe per il nuovo tributo alla Principessa, alla sua memoria. Voglia accusarmi ricevuta e dirmi se il mio scritto corrisponde al Suo desiderio, se si coordini con gli altri che Ella prepara con tanto amore a ricordo della Nobile Dama.

Devotamente Suo

A. Venturi

P.S.:

I miei cordiali saluti alla Signorina Capocelli [Erminia, la segretaria dell'Istituto Suor Orsola].

Di seguito trascriviamo il contributo di Venturi in memoria della Principessa.

Baiso, 30 Agosto 1932

La Principessa, che animò di vita nuova quest'Istituto [di Suor Orsola], *vide quale mezzo ad elevare il gusto degli Italiani, così pronti a sentire il fascino della bellezza, la Storia dell'Arte.*

Prima che il gentile Ministro [Giovanni Gentile] *si muovesse a raccomandarne lo studio nella Scuola, per dare freschezza alla nostra cultura, la Principessa volle che alle alunne di questa scuola* [di Suor Orsola] *se ne rivelasse l'importanza. E fui invitato a impartire lezioni io stesso, che già mi ero preparato prima, secondo altro suo invito di compendiare in sette pubbliche conferenze a Napoli i trionfi dell'arte.*

Queste sette conferenze, ripetute a Trieste come sette squilli di Italianità, mi fecero pensare alla composizione della Storia dell'Arte *in sette volumi, aumentati nel corso del tempo .*

Le prove fatte alla Sua scuola con grandi tavole in fototipia passate ad ogni alunna per dare un punto fisso all'attenzione, chiarimento delle analisi di stile, mi fecero pensare alla necessità che nei Licei classici fossero illustrate ai giovani le opere dei genî, linguaggio della Patria anche nelle terre dove il nostro idioma non giunge.

Qualcosa ottenni, in gran parte per il sacrificio dei tanti insegnamenti [impartiti da] *i miei scolari, desiderosi di aprire gli occhi ai giovani sulla bellezza della nostra terra, sul riso delle pietre e dei colori che ne accompagna i passi nella vita civile; ma quel sacrificio, tornato non vano per l'educazione nazionale, è vano ancora per i tanti maestri e dirigenti delle scuole medie che hanno perduta la memoria, e sono ostili al nuovo, quasi scemasse la compagnia del vecchio insegnamento. Ad ogni modo qualcosa si è tentato in questa via, ove mi fu collaboratrice la Principessa.*

Tornai negli ultimi anni a discorrere alle dilette alunne della Sua scuola [il Suor Orsola] *di Michelangelo e Raffaello, di Leonardo e di Tiziano. Ella era sempre presente, e piaceva che le mie parole* [acquistassero forza] *dalla Sua presenza, nobiltà dall'eccellentissima Donna. Ora che non è più, invoco che i nostri studi trovino in Lei, nel nome Suo, nuova fortuna.*

Adolfo Venturi

Su carta intestata: Senato del Regno.

12. AUNISOB, busta 5, fasc. 1650, incart. 8
Lettera-elenco n. 80 di Venturi all'Istituto Suor Orsola Benincasa, s. d.

1. *La evoluzione dell'arte.*
2. *Gentile da Fabriano, Iacopo Bellini, Pisanello, Beato Angelico e Benozzo Gozzoli.*
3. *Masolino, Masaccio, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, [...], Filippo Lippi, Botticelli, Filippino Lippi.*
4. *Piero della Francesca, Melozzo, Giovanni Santi, il Signorelli.*
5. *Il Verrocchio e la sua scuola, Domenico Baldovinelli, i Pollaioli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio.*
6. *La pittura umbra, Nicolò Alunno, Fiorenzo di Lorenzo, il Perugino, il Pinturicchio.*
7. *Lo Squarcione e la Scuola padovana, Andrea Mantegna e Giò Bellini.*
8. *La pittura emiliana nel Quattrocento, i Ferraresi, il Francia bolognese. I Bianchi Ferrari, Modenese, etc.*
9. *La pittura Lombarda. Vincenzo Foppa, lo Zenale, il Bramantino, il Borgognone.*
10. *La pittura Veneta. I Bellini e la loro scuola. Antonello da Messina, il Carpaccio, Cima da Conegliano, vicentini e veronesi.*
11. *Leonardo da Vinci.*
12. *Michelangelo.*
13. *Raffaello.*
14. *Il Correggio.*
15. *Il Giorgione, Tiziano Vecellio, il Tintoretto, Paolo Veronese.*

Su carta intestata:
"L'Arte", Direzione, Vicolo Savelli, 48, Roma.

Monografia di Adolfo Venturi, copertina

Giorgione, *Pala di Castefranco*,
~1502, tempera su tavola di pioppo,
Duomo, Castelfranco Veneto

3. *Conferenze*

1. AUNISOB, b. 2, fasc. 5
Sintesi del dattiloscritto della conferenza su Giorgione tenuta da Adolfo Venturi a Napoli, presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa, 1928 *

La conferenza, contemporanea alla pubblicazione del volume della *Storia dell'Arte* contenente il capitolo su Giorgione, mette in evidenza come il Cinquecento sia stato un secolo che "ha dato unità all'Italia" e a Giorgione riconosce il merito di congiungere Venezia alla terraferma. Come prima opera gli attribuisce la *Giuditta* di San Pietroburgo. Nell'acuta descrizione della *Pala di Castelfranco* e della *Tempesta*, gli attribuisce "il disegno a matita rossa raffigurante fiume e campi intorno alle mura di Castelfranco della raccolta Bohler a Lucerna". Il confronto tra la *Tempesta* e *I tre filosofi* si sviluppa nell'attribuzione a Giorgione di un disegno di una testa, nell'*Ecole des Beaux Arts* a Parigi, fino a quel momento attribuita al Perugino. Venturi tratta inoltre del "ritratto del pittore a Berlino" e della discussa attribuzione a Giorgione del *Cavaliere di Malta* nella Galleria degli Uffizi. Tra le altre opere prese in considerazione, il *Ritratto di gentiluomo* (già nella collezione Grassi a Firenze, poi nella raccolta Altmann a New York), la *Venere* di Dresda, la "Pala del Prado", la *Zingarella* di Vienna, la *Madonna delle rose* pure al Prado (che confronta con il *Concerto Campestre* e la *Tempesta*), gli affreschi della facciata del Fondaco dei Tedeschi (oggi attribuiti a Tiziano). Venturi conclude il testo definendo "Tiziano drammaturgo e Giorgione sognatore e visionario sublime".

* Ferdinando Bologna mi fece notare, nel dattiloscritto in archivio, l'uso di un linguaggio lontano da quello del Venturi degli anni di riferimento. Si tratta, ritengo, di trascrizioni da appunti, anche se gl'inventari lo presentano come testo originale.

2. AUNISOB, b. 2, fasc. 5
Sintesi del dattiloscritto della conferenza su Leonardo tenuta da Adolfo Venturi a Napoli presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa, il 7 maggio 1929

La conferenza di Venturi, che rinvia alla trattazione su Leonardo da Vinci contenuta nel volume del 1925 della sua *Storia dell'arte italiana*, guida l'ascoltatore alle conquiste tecniche della pittura leonardesca, dalla bottega del Verrocchio, al *Battesimo* degli Uffizi, alla *Sant'Anna* del Louvre.

Il *Ritratto di donna* della collezione Liechtenstein a Vienna viene riconosciuto come prima opera, mentre cita una collaborazione per il marmo della *Donna dalle belle mani* del museo nazionale di Firenze e lo *Stendardo di Giovanni di Papi Morelli* per la giostra medicea del 1475. Contesta l'attribuzione a Verrocchio di alcune incisioni e in particolare di un'*Annunciazione* al Louvre in cui riconosce "una nuova intimità e profondità" tipica del tratto di Leonardo. Cita "una pala" per i frati del convento di San Donato a Scopeto presso Firenze, rimasta interrotta a causa della partenza per Milano, dove il *Cenacolo*, a causa del deterioramento, diventa "opera di pensiero". Tratta del viaggio a Firenze e a Venezia, del cartone per la *Sant'Anna* del Louvre "in parte realizzato con aiuto dei discepoli", per continuare il percorso con il ritratto di Costanza d'Avalos, i disegni per la battaglia di Anghiari e per la *Vergine delle Rocce*. Definisce la *Sant'Anna* del Louvre punto d'arrivo della pittura di Leonardo.

Leonardo, *Ginevra de' Benci*, ~1474, National Gallery of Art, Washington

3. AUNISOB, b. 2, fasc. 5
Sintesi del dattiloscritto della conferenza su Correggio tenuta da Adolfo Venturi a Napoli presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa, il 6 dicembre 1930*

Venturi delinea il percorso artistico di Correggio, dalla formazione a Modena presso Francesco Bianchi Ferrari alla assimilazione della lezione di Mantegna, fino alla conquista di un linguaggio artistico autonomo che egli ritiene "anticipare Rembrandt". Tra le opere analizzate da Venturi, tutte presentate alle allieve mediante diapositive, campeggiano la *Giuditta* della Galleria di Strasburgo, con "i gialli di luce divina"; la *Madonna di San Francesco* di Dresda; il *Sant'Antonio Abate* della Galleria di Napoli, oggi a Capodimonte; la *Zingarella* di Napoli; l'*Apoteosi di San Giovanni Evangelista* nell'omonima chiesa di Parma. In essi Venturi legge la conferma del viaggio di Correggio a Roma.

Correggio, *La Madonna di San Francesco*, 1514-1515, Gemäldegalerie, Dresda

* Si tratta, come negli altri dattiloscritti, degli appunti per una conferenza con proiezione di diapositive su vetro, progressivamente citate nel testo, ma di cui manca l'elenco. Venturi si muove sulla linea degli scritti precedenti: aveva trattato di Correggio in un articolo pubblicato su "L'Arte" del 1902 e nel relativo volume della *Storia dell'arte* pubblicato nel 1926. Insieme ad estratti sulla "Camera di San Paolo"e su "Gli affreschi poco noti in San Giovanni e nel duomo di Parma" sono riproposti nella raccolta di scritti venturiani curata da GIULIO C. ARGAN in *Epoche e maestri dell'arte italiana*.

Lo Studio della Principessa di Strongoli sul Claustro di Suor Orsola restaurato a cura della Fondazione Roma Mediterraneo (ora Terzo Pilastro Italia e Mediterraneo) su disegno dell'architetto Sergio Prozzillo

Bibliografia

R. d'Azeglio, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, I-II, Firenze 1861.

B. Spaventa, *Prolusione e introduzione alle lezioni di filosofia*, Napoli 1862.

R. De Zerbi, *L'arte moderna*, Firenze 1877.

D. Salazar, *Sulla necessità di istituire in Italia dei musei industriali artistici con scuole di applicazione*, Napoli 1878.

G. Filangieri [*jr.*], *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, I-VI, Napoli 1883-1891, rist. *ib.* 2002.

S. Di Giacomo *et al.*, *Chi chiagne e chi ride*, Milano 1895.

B. Croce, *Una questione di criterio nella storia artistica (polemica Labanca – Venturi)* in "Napoli Nobilissima", VIII (1899), pp. 161-163; Ibid., *Ancora del libro del Venturi*, IX (1900), pp. 13-14 (ripubbl. in P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina - Firenze 1985, pp. 117-121); Ibid., *Un nuovo scandalo al Museo Nazionale di Napoli*, pp. 145-148; Ibid., *Ancora del Museo Nazionale di Napoli*, pp. 162-166.

Annuario della nobiltà italiana [Crollalanza], XXIII, Bari 1901.

O. Roux, *La Prima Regina d'Italia*, Milano 1901.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I-XXII, Bologna 1901-1936.

M.A. Pagliara, *L'Istituto Suor Orsola nel primo anno di sua vita nuova*, Napoli 1902.

G. Tesorone, *L'odierno movimento dell'arte decorativa a Napoli*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", I/6 (1902), pp. 69-92.

Ibid., *L'Esposizione di Torino e la critica straniera*, I/ 8 (1902), pp.120-192.

A. Pignatelli del Balzo, *Teresa Filangieri*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", VL (1910), pp. 192-200, ripubbl. in De Martino, *L'Istituto*, pp. 577-579.

E. Visconti Venosta, F. Bernabei, C. Boito, *Relazione d'inchiesta sulla Pinacoteca di Napoli*, in "Rassegna d'arte", 1905, p. 78.

A. del Balzo Pignatelli di Strongoli, *Per un Istituto femminile di Magistero superiore professionale*, in "La Nuova Antologia", CXXXII (1907), pp. 55-65.

G. Amendola, *La philosophie italienne contemporaine*, in "Revue de Métaphisique et de Morale", 16 (1908), pp. 635-637.

G.C. Mezzacapo, *Il riordinamento della R. Pinacoteca di Napoli*, Napoli 1907.

Calendario reale, Roma 1908.

L. Mosca, *Napoli e l'arte ceramica dal XIII al XX secolo. La riforma dei musei artistici industriali*, Napoli 1908.

B. Croce, *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*, Heidelberg 1909.

G. Ceci, *Saggio di una bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Bari 1911.

L'Araldo. Almanacco Nobiliare del Napoletano, XXXV, Napoli 1912.

F. Zampini Salazar, *Margherita di Savoia prima regina d'Italia. La sua vita e i suoi tempi*, Roma 1912.

B. Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari² 1913.

Id., *Cultura e vita morale*, Bari 1914.

Prima Biennale d'Arte (cat. mostra), Napoli 1921.

A. Venturi, *Leonardo da Vinci*, Bologna 1921.

G. Gentile, *La riforma della dialettica hegeliana*, Messina² 1923.

Id., *Bertrando Spaventa*, Milano 1924.

J. Schlösser, *La letteratura artistica* (1924), Milano 2008.

Margherita di Savoia. Comitato nazionale per le onoranze a Sua Maestà la Regina Madre, Roma 1925.

A. Venturi, *Grandi artisti italiani*, Bologna 1925.

Id., *Correggio*, Roma 1926.

Id., *Memorie autobiografiche*, Milano, s. d. [1927], ripubbl. a cura di G.C. Sciolla, Torino 1991.

R. Eisler, *Wörsterbuch d. philos. Begriffe*, I, Berlino⁴ 1927.

U. Spirito, *L'idealismo italiano e i suoi critici*, Firenze 1930.

G. Gentile, *La filosofia dell'arte*, Milano 1931 (*Op. omnia*, IV).

B. Croce, *Breviario di Estetica. Quattro lezioni*, Bari 1932⁴.

A. Mirabelli *et al.*, *In memoria di Adelaide del Balzo Pignatelli, principessa di Strongoli, nel trigesimo della morte*, Napoli 1932.

T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Milano 1932.

V. Spreti, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, V, Bologna 1932.

T. Sillani, v. *Michetti, Francesco Paolo*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (Treccani), XXIII, Roma 1934, pp. 202-203a.

A. Venturi, *Istantanee*, Firenze 1936.

P. Toesca, v. *Venturi, Adolfo*, in *Enciclopedia italiana*, XXXV, 1937, p. 137.

B. Croce, *Teoria e storia della storiografia (1912-1913)*, Bari[4] 1941.

G. d'Annunzio, *Per la più grande Italia*, Roma 1943.

G. Nicodemi, *Bibliografia di Adolfo Venturi*, in "L'Arte", XVI (1946), pp. 25-102.

B. Croce, *Il giudizio del bello e l'ufficio pedagogico del critico*, Firenze 1947.

Id., *Nuovi saggi di Estetica* (1920), Bari[3] 1948.

C. Barbagallo, *Cento anni di vita italiana*, II, Milano 1948.

C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1948.

G. Artieri, *Il tempo della Regina*, Milano 1950.

B. Croce, *Filosofia. Poesia. Storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Bologna 1951 (*La letteratura italiana. Storia e testi*, 75).

C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze 1953.

B. Croce, *Il concetto della storia*, a cura di B. Parente, Bari 1954.

Genealogisches handbuch des Adels, Fürstliche Haüser, IV, Gluksburg 1956.

A. Venturi, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, prefazione di G.C. Argan, Torino 1956.

R. De Fusco, *Il Floreale a Napoli*, Napoli 1959.

A. Omodeo, *Lettere 1910-1946*, Torino 1963.

R. Franchini, *Croce interprete di Hegel*, Napoli 1964 (*Storia e Pensiero*, a cura di F. Nicolini, 12).

R. Romeo, *Dal Piemonte sabaudo all'Italia liberale*, Torino 1964.

C. Motzo Dentice d'Accadia, *Le opere e i giorni di un antico Istituto*, Napoli 1966.

E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, Milano 1966.

F. Chabod, *L'idea di nazione* (Corso milanese 1943-1944), a cura di A. Saitta e E. Sestan, Bari[2] 1967.

B. Croce, *Epistolario*, I, *Scelta di lettere curata dall'autore, 1914-1935*, Napoli 1967.

A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana. Il Cinquecento*, IX, I (1925), II (1926), III (1928), rist. Liechtenstein 1967.

B. Croce, *Epistolario*, II, *Lettere ad Alessandro Casati, 1907-1952*, Napoli 1969.

R. de Cesare, *La fine di un regno* (1909), Milano 1969.

A. Schettini, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli 1969.

P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal bello ideale al preraffaellismo*, Messina - Firenze 1972.

G. Galasso, *Potere e istituzioni in Italia*, Torino 1972.

Id., *L'Italia come problema storiografico*, Torino 1979.

E. Gellner, *Nation and nationalism*, Oxford 1983.

L'Istituto Suor Orsola Benincasa, 1895-1995, Napoli 1996.

C. Maltese, *Le tecniche artistiche* (1973), Milano 2005.

E. Pontieri (dir.), *Storia di Napoli*, X, Cava de' Tirreni 1971.

E. Croce, *La patria napoletana*, Milano 1974.

G. Artieri, *Cronaca del Regno d'Italia. Da Porta Pia all'intervento*, I, Milano 1977.

G. Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di P. Allum, Roma - Bari 1978.

H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino 1978.

R. Romano, *La storiografia italiana oggi*, Roma 1978.

J. Plumyène, *Histoire du nationalisme*, Parigi 1979.

G.C. Sciolla, *Materiali per la storia della critica d'arte del Novecento*, Torino 1980.

A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, 1885-1900, Torino 1981.

P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli*, Napoli 1981.

M. M. Lamberti, *I mutamenti del mercato e le vicende degli artisti 1875-1915*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, *Il Novecento*, Torino 1982, pp. 1-259.

G.L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste* (1973), Roma - Bari 1982.

R. Pertici (a cura di), *Carteggio Croce-Amendola*, Napoli 1982.

E. Alamaro, *Il sogno del principe. Note introduttive alla querelle Palizzi – Tesorone*, in "Bollettino del Museo internazionale delle ceramiche di Faenza", Faenza, LXX/1-2 (1984), pp. 22-55.

Id., *Il sogno del principe: il Museo artistico industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento* (cat. mostra), Faenza 1984.

P. Macrì, *Borghesia, città e stato. Appunti e impressioni su Napoli 1860-1880*, in "Quaderni storici", XIX/56 (1984), pp. 339-383.

A. Caputi, M.T. Penta, *La Raccolta d'Arte della Fondazione Pagliara*, Napoli 1985.

E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo*, Roma, 1985.

A. Illibato, *Le donne a Napoli nel Settecento*, Napoli 1985.

M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari 1985.

F. Bologna, *Cifani*, Milano 1986.

G. Spadolini, *Autunno del risorgimento. Miti e contraddizioni dell'unità*, Firenze 1986.

E. Alamaro, *La Querelle Palizzi – Tesorone*, Faenza 1988.

E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino 1987.

L. d'Alessandro, *Gabriele d'Annunzio. Cinque lettere per "L'Offerta" di Francesco Paolo Michetti*, Napoli 1988.

P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna 1988.

E. Alamaro, *Il ritorno del Principe* (cat. mostra), Napoli 1989.

G. Agosti, *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1876-1908*, Pisa 1990.

G. Galasso, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano 1990.

R.M. Selvaggi, *Nomi e volti di un esercito dimenticato*, Napoli 1990.

G. Galasso, R. Romeo (dir.), *Storia del Mezzogiorno*, XII, *Il Mezzogiorno nell'Italia unita*, Napoli 1991.

A. Venturi, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla, M. Frascione, Torino 1990.

L. Settembrini, *Lettere ad Adelaide Capece Minutolo e a Raffaele Masi*, a cura di Anna Pessina con prefazione di A. Scirocco, Napoli 1990.

G. Agosti, (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1909-1941*, Pisa 1991.

Id., [Archivio Venturi] *Elenco dei corrispondenti*, Pisa 1991.

E.J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismo dal 1780. Programma, mito, realtà*, Torino, 1991.

G. Sasso, *Variazioni sulla storia di una rivista italiana: "La Cultura" (1882-1935)*, Bologna 1992.

A.D. Smith, *Le origini etniche delle nazioni*, Bologna 1992.

M. Visentin, *Benedetto Croce, un pensatore europeo*, in N. Matteucci (a cura di), *La cultura civile*, Torino 1992 (*L'Italia e la formazione della civiltà europea*, I), pp. 247-265.

G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi. Incontri venturiani (22 gennaio – 11 giugno 1991)*, Pisa 1995.

P. Bellini, *Dizionario delle stampe d'arte*, Venezia 1995.

G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

F. Bologna, *L'insegnamento storico artistico nel Magistero*, in *De Martino*, L'Istituto, pp. 297-305.

I. Calvano, *La riforma dell'insegnamento professionale e l'Officina di plastica e ceramica tra Otto e Novecento*, *ibid.*, pp. 283-295.

P. Craveri, *Benedetto Croce e l'Istituto Suor Orsola*, *ibid.*, pp. 245-256.

L. d'Alessandro, *L'educazione alla Libertà ed al Risorgimento nelle lettere di Adelaide del Balzo*, *ibid.*, pp. 185-193.

M. D'Ambrosio, *I Circumvisionisti*, Napoli 1996.

G. De Martino (a cura di) *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli, 1895-1995*, Napoli 1996.

G. Montroni, Rara Avis. *La nobiltà meridionale nell'Ottocento*, Catanzaro - Roma 1996.

L. Arbace, *Il Museo artistico industriale a Napoli*, Napoli 1998.

M. Bondioli Osio, *La giovinezza di Vittorio Emanuele III*, Milano 1998.

I. Calvano, *Documenti sui primi anni della Federazione femminile napoletana*, in "Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa 1997-1998", Napoli 1998, pp. 109-142.

A.M. Banti, *La Nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000.

E. Malato (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*, VIII, Salerno 2000.

M.T. Penta, *L'Accademia di Belle Arti*, in A. Croce, F. Tessitore, D. Conte (a cura di), *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, II, Napoli 2000, pp. 431-460.

M.A. Picone Petrusa (a cura di), *Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945* (cat. mostra), Napoli 2000.

L. Trama, *Un'opera pia nell'Italia Unita: il "Suor Orsola Benincasa" dall'Unità alla nascita del Magistero*, Napoli 2000.

L. Capo, M.R. Di Simone (a cura di), *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia de "La Sapienza"*, Roma 2000.

F. Benzi (a cura di), *Il Liberty italiano*, (cat. della mostra di Roma), Milano 2001.

G. Salvatori, *Il Museo Scuola Officina nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianza di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912)*, in V. Terraioli, F. Varallo, L. De Fanti, *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2001, pp. 52-73.

G.C. Argan, *L'Arte moderna 1770-1970* - A. Bonito Oliva, *L'Arte oltre il Duemila*, Milano 2002.

S. Bertoldi, *Vittorio Emanuele III. Un re tra le due guerre e il fascismo*, Torino 2002.

N. D'Antuono, *Vittorio Pica, un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma 2002.

S. Gallo, G. Zucconi, *Arte del Novecento, 1900-1944*, Milano 2002.

P. Leone de Castris, *La Crocifissione di Masaccio a Napoli*, in "Confronto", I (2003), pp.17-30.

M.T. Penta (a cura di), *L'Europa a Napoli. Rocco Pagliara 1856-1914*, Napoli 2003.

Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo Storico Universitario, Roma 2004.

M.A. Picone Petrusa, *La Pittura italiana del Novecento*, Napoli 2004.

A. Porzio (a cura di), *L'inventario della Regina Margherita di Savoia* (cat. mostra), Napoli 2004.

A. Valerio, *Adelaide del Balzo, principessa Pignatelli*, in E. Roccella, L. Scaraffa (a cura di), *Italiane*, I, Roma 2004, pp. 57-59.

M.A. Cuozzo, *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana dalla Belle Époque al fascismo*, Napoli 2005.
S. Valeri, *Adolfo Venturi. La bibliografia 1876-1941*, Roma 2006.

Id., *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006.

G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 2007.

S. Berti (a cura di), *Benedetto Croce – Franco Venturi. Carteggio*, Napoli 2008.

M. D' Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Modena 2008.

A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci* (cat. della mostra di Ravenna), Milano 2008.

C. Bertoni (a cura di), *Benedetto Croce – Corrado Ricci. Carteggio*, Napoli 2009.

E. Cuozzo, G. de' Giovanni-Centelles, *Alle radici dell'identità italiana. Le Prosopografie storiche*, Roma 2009.

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), con introd. di L. Gatto, Roma[2] 2010.

F. Tessitore, *La ricerca dello storicismo. Studi su Benedetto Croce*, Bologna 2012, pp. 593-594.

P. Villani, *La seduzione dell'arte*, Napoli 2010.

Le savoir sur la falaise. Luoghi e storie dell'Università Suor Orsola Benincasa, Milano 2013.

I. Valente (a cura di), *Il bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento* (cat. della mostra, Napoli, San Domenico Maggiore, ottobre 2014 – gennaio 2015), Napoli 2014.

Finito di stampare a Napoli nel maggio 2015
per conto della Imago s.a.s. presso la Vulcanica Print s.r.l., Torre del Greco.