

L'iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli

Veronica Panfili

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 6 Novembre 2015, n. 789

<http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00789.html>

*Le cose che giungono attraverso l'orecchio
muovono meno l'animo di quelle
poste sotto gli occhi i quali si sa sono ben attendibili»*

Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*.



Fig. 01 - Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, 1753.
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Massimo Velo, cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.

Considerato un testo di fondamentale importanza per tutti gli artisti volti a rappresentare concetti astratti sotto forma di personificazioni, l'Iconologia fu scritta da Cesare Ripa nel 1593 [1](#).

Nonostante la scarsità di notizie biografiche circa l'autore [2](#), il testo ebbe grande fortuna tanto da vantare svariate edizioni che nutrirono d'immagini allegoriche l'intera Europa per oltre due secoli divenendo un vero e proprio prontuario d'immagini.

Tra queste, vi è quella edita a Perugia nel 1764 nella stamperia di Piergiovanni Costantini, scritta da Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve, accademico augusto.

Differentemente dalle altre edizioni che replicavano lo schema alfabetico scelto dal Ripa nella redazione delle varie voci con l'intento di rendere la ricerca di esse più facile, in questa si assiste ad una novità; ogni allegoria viene accompagnata dall'inclusione di un *exemplum*, un fatto tratto dalla storia, dalla religione e dal mito [3](#), in cui emerge in modo chiaro il vizio o la virtù sopra descritta rendendo l'opera un prontuario subito utilizzabile come un vero e proprio dizionario.

Le voci redatte dal Ripa vennero così inserite all'interno di un contesto morale da cui trarne esempi. L'opera, in cinque volumi, contiene al suo interno 377 illustrazioni, acqueforti eseguite



da Carlo Spiridore Mariotti artista molto importante per quel che riguarda il panorama artistico perugino del Settecento [4](#). Al suo interno vengono inserite delle nuove voci, assenti nelle edizioni precedenti, frutto della mente geniale dell'abate Orlandi. Nel frontespizio dell'opera è possibile leggere il nome di colui a cui viene dedicata, il finanziatore di essa: Raimondo di Sangro (fig. 2) [5](#).

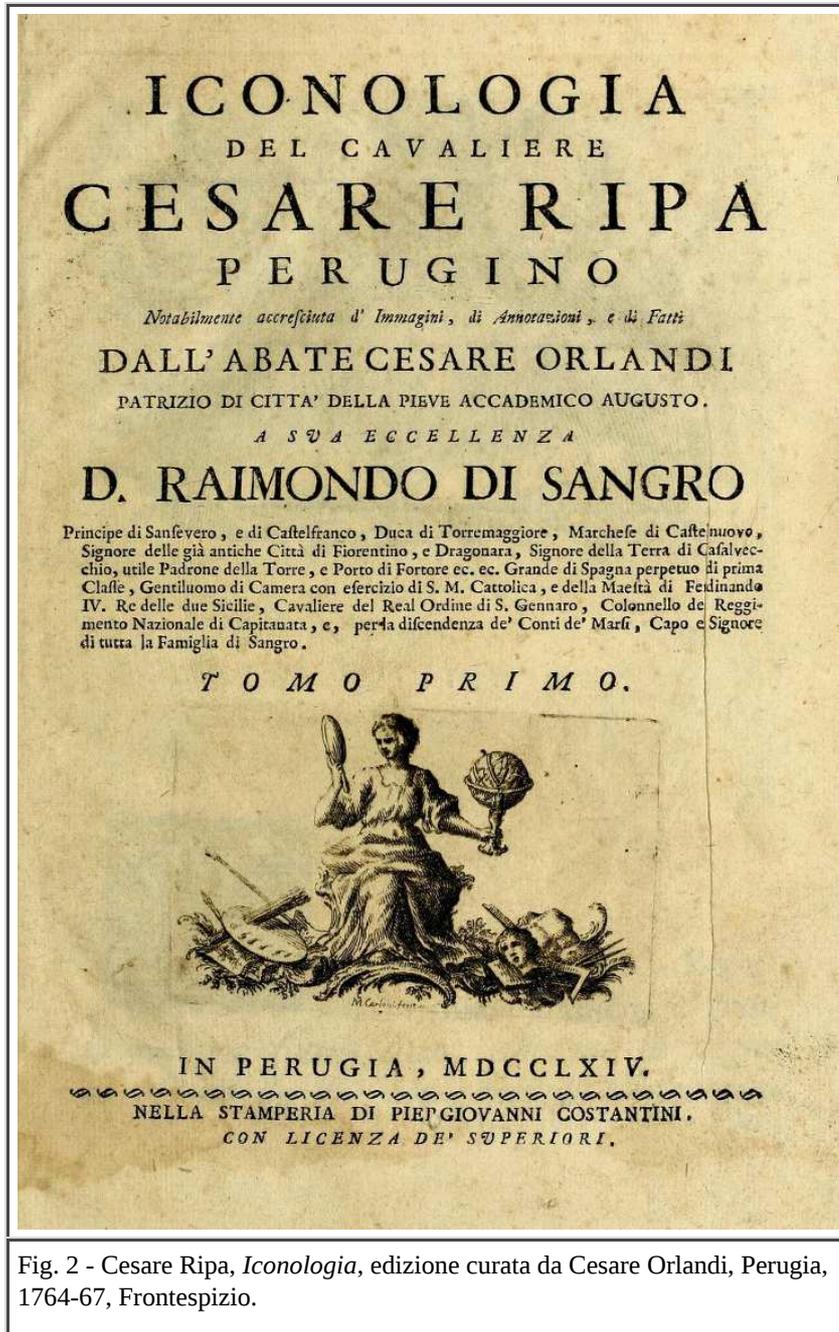


Fig. 2 - Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione curata da Cesare Orlandi, Perugia, 1764-67, Frontespizio.



Fig. 3 - Giuseppe Sammartino, *Cristo velato*, 1753.
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Massimo Velo, cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero

Personaggio di grande ingegno, sue sono moltissime invenzioni quali la pittura olioidrica e la stoffa impermeabile, dedicò la sua vita a molte passioni tra cui l'attività tipografica alla quale diede molto spazio allestendo, nei sotterranei del suo palazzo sito in Piazza San Domenico Maggiore a Napoli, una tipografia che divenne il primo nucleo della stamperia borbonica reale dopo la donazione al re Carlo di Borbone, del quale era amico e consigliere.

Questo interesse lo spinse ad avvicinarsi anche al testo ripano del quale decise di finanziare l'edizione del 1764.

In quello stesso periodo il VII principe di Sansevero stava portando a termine una delle sue più importanti committenze: l'arredo scultoreo della Cappella Sansevero quel «*Magnifico tempio sepolcrale*» [6](#) il cui programma iconografico venne stabilito dal principe e da Antonio Corradini [7](#), artista di fama internazionale.

Conosciuta ai più come il nome di *Pietatella*, o *Santa Maria della Pietà*, la Cappella affonda le sue origini in un episodio leggendario descritto da Cesare D'Egenio Caracciolo nella sua opera *Napoli Sacra* del 1623.

In questo racconto la costruzione della piccola cappella ad unica navata viene fatta risalire al 1593, anno coincidente per caso con l' *editio princeps* dell'Iconologia [8](#).

Dopo un primo fermento cinquecentesco circa la costruzione della Cappella i lavori vennero abbandonati; di questa prima fase rimane solo l'impianto perimetrale che consta di un esiguo spazio formato da un unica navata. Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria, riprese i lavori occupandosi della decorazione scultorea. Purtroppo dell'aspetto seicentesco non rimane quasi più nulla, tranne le quattro opere tenute per volontà di Raimondo di Sangro [9](#). Dalle fonti emerge che queste erano di grande prestigio, riconducibili alla scuole fanzaghiana del Landini e del Mencaglia [10](#), come citato dell'opera di Pompeo Sarnelli *Guida de' forestieri, curiosi di vedere*, e *d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, dove, parlando della cappella, la descrive come «*Gradatamente abbellita con lavori di finissimi marmi, intorno alla quale sono le statue di molti degni personaggi di essa famiglia co' loro elogi*».

Si dovrà aspettare il 1750 per assistere ai nuovi lavori che daranno alla Cappella l'aspetto attuale.

Il committente, Raimondo di Sangro, decise di ornare la Cappella gentilizia di famiglia unita una volta al palazzo attraverso un ponte, con delle statue, poste davanti ai pilastri che immettono alle cappelle laterali, raffiguranti allegorie riferite al defunto a cui si riferiscono.

A dare forma a questo vasto panorama iconografico, volto a glorificare gli appartenenti della famiglia Di Sangro, venne chiamato Antonio Corradini che in soli due anni di lavoro riuscì concepire il *corpus scultoreo*.

Alla sua morte, lasciò in eredità ben 36 bozzetti in terracotta dei quali solo uno è tutt'ora conservato al Museo di Sanmartino a Napoli; quello del Cristo morto, meglio conosciuto come velato (fig. 3). Dai documenti è emerso come inizialmente questa statua doveva trovarsi al di sotto della cappella, nella cavea sotterranea che ora ospita le famose *macchine anatomiche*, frutto degli studi portati avanti dal principe di Sansevero con l'aiuto del chirurgo palermitano Giuseppe Salerno.

Il Corradini concepì delle splendide opere raffiguranti le virtù che caratterizzarono le persone

alle quali sono dedicate.

Morto dopo solo due anni di lavoro lasciò il progetto incompiuto; sue sono le statue della *Pudicizia*, dedicata alla madre del committente, morta dopo la sua nascita, Cecilia Gaetani D'Aragona, e quella del *Decoro* dedicata alle consorti del principe Giovan Francesco: Isabella Tolfa e Laudomia Milano.

Mancato il maestro veneto vennero chiamati altri artisti a portare avanti il progetto iconografico.

La maggior parte delle notizie circa l'attribuzione di esse e la datazione certa provengono dall'Istituto Banco di Napoli, che durante i secoli ha conservato nell'archivio storico tutte le polizze di pagamento ed i contratti stipulati tra committenza ed artisti.

Nell'équipe chiamata a portare avanti l'eredità lasciata dal Corradini spiccano i nomi di molti artisti importanti tra cui Francesco Queirolo [11](#); sue sono le statue del *Disinganno* dedicato al padre di Raimondo, Antonio di Sangro, la *Sincerità* dedicata alla moglie di Raimondo, Carlotta Gaetani, la *Liberalità* dedicata a Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, moglie del quarto principe di Sansevero, e l'*Educazione*, destinate ad onorare la memoria della due mogli di Paolo di Sangro, Girolama Caracciolo e Clarice Carafa di Stigliano. più le statue dei santi appartenenti alla famiglia: *San Oderisio* e *Santa Rosalia*. Francesco Celebrano [12](#), eseguì le statue del *Sepolcro di Cecco di Sangro*, il *Dominio di se stesso* (fig. 4), composizione dedicata alla nonna di Raimondo Geronima Loffredo, e la pala d'altare con il bassorilievo della *Deposizione di Cristo*. A Giuseppe Sanmartino [13](#) si deve la realizzazione della statua che più di tutti colpisce i visitatori: il *Cristo velato*. Massima espressione di virtuosismo artistico rappresenta il momento più intenso della passione, la deposizione, il corpo disteso dell'uomo sembra quasi ancora respirare al di sotto di quel sottilissimo velo che lo avvolge.



Fig. 4 - Francesco Celebrano, *Dominio di se stesso*, 1767.

Napoli, Museo Cappella Sansevero.

Foto cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.

Riguardo ad esso è nata con il tempo la leggenda, accreditata dalla nota fama alchimistica di Raimondo, secondo la quale il velo è frutto di un processo alchemico di "marmorizzazione" del tessuto compiuto dal principe. Questa tesi viene accreditata dalla ricetta di questo processo scoperta di recente e conservata nell'Archivio Storico del Banco di Napoli [14](#).

Leggendo attentamente le fonti emerge come la statua fu ricavata da un unico blocco di pietra. Nel documento datato 16 dicembre 1752 il principe Raimondo scrive esplicitamente: «*E per me gli suddetti ducati 50 gli pagherete al Magnifico Giuseppe Sanmartino in conto della statua di Nostro Signore coperta di un velo ancor di marmo*».

Informazione che trova supporto anche nelle lettere scritte dal principe ed indirizzate al fisico Jean-Antoine Nollet dove il sudario viene descritto come: «*Realizzato dallo stesso blocco della statua*», affermazioni, queste, che screditano coloro i quali vogliono rintracciare escogitazioni alchemiche nel velo che risulta il frutto del solo ispiratissimo scalpello di Sanmartino.

A Paolo Persico [15](#) venne affidata la realizzazione del gruppo *Soavità del giogo coniugale* dedicata a Gaetana Mirelli moglie di Vincenzo di Sangro, il figlio di Raimondo e gli *Angeli piangenti*.

Per ultimo, ma non per questo meno importante, Fortunato Onelli [16](#) si occupò del gruppo *Zelo della religione* gruppo dedicato alle due mogli di Giovan Francesco di Sangro, primo fondatore della Cappella, Ippolita del Carretto e Adriana Carafa della Spina e quello dell'*Amor divino* eseguito in onore di Giovanna di Sangro, moglie del quinto principe di Sansevero Giovan Francesco.

Osservando attentamente il *corpus* scultoreo della cappella si è notato come ci sia una grande somiglianza tra le statue e le corrispondenti voci descritte nell'*Iconologia* del 1764.

Lo stesso Ripa, nel proemio della *princeps* scriveva «*Le immagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio, non hanno ne più certa ne più universale regola che l'imitazione delle memorie che si trovano nei libri* [17](#)», frase che interpreta a pieno modo lo spirito con il quale si è voluta portare avanti la ricerca volta a dimostrare il forte connubio tra arte figurativa e letteraria presente nella Cappella Sansevero.

Leggendo le varie voci a cui si riferiscono le statue si è notato come molte di esse derivino, nelle loro caratteristiche iconologiche, dalle voci descritte nell'*Iconologia* alcune delle quali accompagnate anche dai disegni del Mariotti.

Alcune opere hanno come referente iconografico una sola voce del Ripa: il *Decoro* (fig. 5) riprende dal testo iconologico la scritta posta al di sopra del rocco di colonna *SIC FLORE! DECORO DECUS*, la scelta di una soggetto di giovane età perché come dice il Ripa «*giovane e di bello aspetto perché la bellezza rifulge per decoro* [18](#)», e i diversi calzari che indossa il ragazzo, un cuturno ed un sandalo, antiche rappresentazioni di classi sociali, per dimostrare che ad ogni estrazione sociale si riferisce un determinato tipo di decoro; si legge, difatti, riguardo ad esso: «*trattiamo ancora del Decoro circa l'andare, camminare, e comparir sinora tra le genti, che perciò alla gamba delira abbiamo dato il grave cuturno, e alla sinistra un semplice socco* [19](#)» (fig. 6).

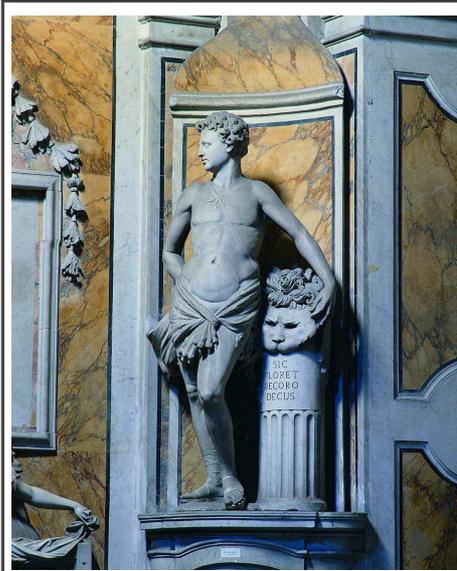


Fig. 5 - Antonio Corradini, *Decoro*, 1751. Napoli, Museo Cappella Sansevero. Foto cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.



Fig. 6 - Carlo Spiridore Mariotti, *Decoro*, acquaforte da Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione curata da Cesare Orlandi, Perugia, 1764-67, vol. II, p. 125.

La *Liberalità* (fig. 7) trova presenti gli attributi del compasso e della cornucopia recanti in mano, accompagnati dalla raffigurazione dell'aquila che viene messa ai piedi della donna, tutti elementi citati nel testo ripano dove si legge: «sarà vestita di bianco con un'Aquila in capo, e nella destra mano una Cornucopia ed un compasso, e col la cornucopia versi gioie, denari, collane, et altre cose di prezzo (fig. 8) [20](#)».



Fig. 7 - Francesco Queirolo, *Liberalità*, 1754-55. Napoli, Museo Cappella Sansevero.

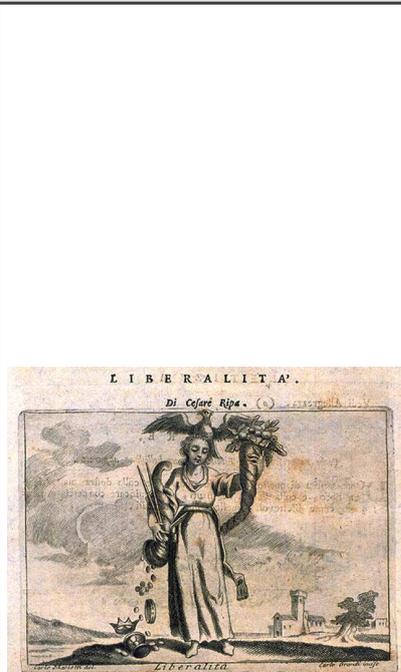


Fig. 8 - Carlo Spiridore Mariotti, *Liberalità*, acquaforte da Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione curata da

Foto cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.	Cesare Orlandi, Perugia, 1764-67.
--	-----------------------------------

La *Sincerità* (fig. 9) si esprime attraverso il suo attributo per antonomasia la colomba. In mano reca un cuore, simbolo di purezza. Il Ripa, descrivendo questa voce, la cita così: «*Donna vestita d'oro che con la destra tenghi una Colomba bianca, e con la sinistra porghi in atto grazioso e bello un cuore* [21](#)». Nel gruppo scultoreo non solo vengono rappresentati tutti gli attributi del testo iconologico, ma si trova corrispondenza anche nel modo in cui vengono disposti, a sinistra o a destra come descritto dal Ripa.



Fig. 9 - Francesco Queirolo, *Sincerità*, 1754-55
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Sandro Fogli, cortesia © Archivio Museo
Cappella Sansevero.

Lo *Zelo della religione* ha come attributo la lanterna, il lume che rischiarla la mente allontanando il fedele dalla minacciosa eresia. Il Ripa lo descrive così: «*Uomo in abito di Sacerdote, che nella destra mano tenga una sferza, e nella sinistra una lucerna accesa* (fig. 11) [22](#)».



Fig. 10 - Fortunato Onelli, Francesco Cebrano, *Zelo della religione*, 1767. Napoli, Museo Cappella Sansevero. Foto cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.



Fig. 11 - Carlo Spiridore Mariotti, *Zelo della religione*, acquaforte da Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione curata da Cesare Orlandi, Perugia, 1764-67.

L' *Educazione* (fig. 12) riprende dalla voce ripana la rappresentazione di una donna seduta con il seno in mostra, simbolo di amore materno, intenta ad insegnare la lettura ad un fanciullo che, nonostante sia rappresentato di giovane età, è abbigliato con costumi da adulto a sottolineare il grande ruolo svolto dell'educazione che forma i costumi dei giovani. Egli tiene in mano un libro, il *De officiis* di Cicerone, considerato, fin dall'antichità testo di fondamentale importanza per la formazione dei fanciulli. L'Orlandi la descrive come: «*Donna di età matura / mostrerà le mammelle che sono piene di latte / starà a sedere / L'educazione è insegnare la dottrina e ammaestramenti di costumi* [23](#)».



Fig. 12 - Francesco Queirolo, *Educazione*, 1753-54
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Sandro Fogli, cortesia © Archivio Museo
Cappella Sansevero.

Importante è la scritta che ricorre alla base del gruppo: *Educatio et disciplina mores faciunt* (l'educazione e la disciplina formano i costumi), la stessa che troviamo alla voce *Educazione* descritta dall'abate Orlandi il quale, attraverso l'espedito del citazionismo del passato, la riprende dai versi di Seneca scritti nel terzo libro del *De ira*.

Anche l'*Amor divino*, (fig. 13) con il suo sguardo rivolto verso il cielo e il cuore ardente in mano deriva dalla voce del Ripa. Esso si riferisce alla voce *Amore verso Dio*: «Uomo che stia riverente con la faccia rivolta verso il Cielo / e con la destra mostri il petto aperto [24](#)».



Fig. 13 - Francesco Queirolo, *Amor divino*, seconda metà XVIII secolo
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Sandro Fogli, cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.

La *Soavità del gogo coniugale* (fig. 14) presenta delle caratteristiche molto importanti che derivano proprio dalla descrizione di Cesare Orlandi.

L'allegoria viene rappresentata da una donna in piedi con il ventre rigonfio, simbolo evidente di maternità, finalità primaria del matrimonio.

La sua testa è cinta da una corona in cui è possibile vedere l'intrecciarsi di foglie di vite e di ulivo che rappresentano fin dall'antichità, secondo la descrizione fatta dall'Orlandi, l'unione tra uomo e donna [25](#).

Il putto presente in basso al gruppo scultoreo, tiene tra le braccia un uccello che la critica ha sempre identificato con un pellicano, animale usato anticamente come simbolo sia del sacrificio di Cristo sia dell'amore che si prova per la propria prole.

Osservando attentamente l'animale si nota come sia assente del tutto la sua caratteristica principale: il becco a sacco. Il volatile presenta sì il collo lungo ma il suo becco è piccolo, caratteristica che si trova in un altro animale marittimo, l'alcione, che viene descritto proprio in questa voce a sottolineare l'amore che si prova verso l'amato.

L'animale, difatti, trova la sua origine nel mito di Alcione, donna che per salvare il proprio amato, Ceice, dall'annegamento si tuffa nel mare muovendo la pietà degli dei che decisero di trasformarla in uccello per non farla morire [26](#).

Riporto qui una sintesi dei passi più importanti della voce *Benevolenza et unione matrimoniale*

che, come pervenuti da fonti, viene citata così anche nel contratto di pagamento stipulato tra l'artista, Paolo Persico ed il mecenate, Raimondo di Sangro.

Nell'*Iconologia* l'allegoria viene descritta come: «Donna che tenga in testa una corona di Vite intrecciata, con un ramo d'Olivo in mano; verso il seno un'Alcione Augello Maritimo / L'alcione è un Augello poco più grande di un Passero / ha il collo sottile e lungo (fig. 15) [27](#)».



Fig. 14 - Paolo Persico, *Soavità del giogo coniugale*, 1768.
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Sandro Fogli, cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.



Fig. 15 - Carlo Spiridore Mariotti, *Benevolenza et unione matrimoniale*, acquaforte da Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione curata da Cesare Orlandi, Perugia, 1764-67.

Altri gruppi scultorei presenti nella cappella hanno invece nella loro raffigurazione, l'unione di più voci allegoriche come nel caso delle due statue dedicate ai genitori del committente: la *Pudicizia* ed il *Disinganno*.

La prima, eseguita da Antonio Corradini nel 1750 (fig. 16), raffigura una donna avvolta in un velo trasparente che ne cinge il corpo dalla testa ai piedi enfatizzando la sua sensualità. L'uso del velo non solo è un espediente riscontrabile nella maggior parte dei lavori corradiniani, ma anche un referente iconografico derivato dalla voce *Pudicizia* del Ripa dove si legge «*Donna con velo trasparente che le cuopra la faccia* [28](#)» (fig. 17).

Ai suoi piedi è presente un vaso bruciaprofumi appartenente alla voce *Orazione*, dove si legge «*L'incensiere fumicante è simbolo dell'orazione* [29](#)», accanto al quale spunta un elemento arboreo, la quercia, descritta come pianta che fin dagli antichi aveva una valenza di vita, alla voce *Amor di fama* «*La corona civica era di Quercia, e gl'antichi coronavano di quercia quasi tutte le statue di Giove, quasi che questa fusse segno di vita* [30](#)», Facendo riferimento, a questa citazione molto probabilmente, la quercia viene inserita in maniera preponderante all'interno dell'opera come la volontà da parte del figlio di donare vita eterna al ricordo della madre morta precocemente.



Fig. 16 - Antonio Corradini, *Pudicitia*, 1752.
Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Sandro Fogli, cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.

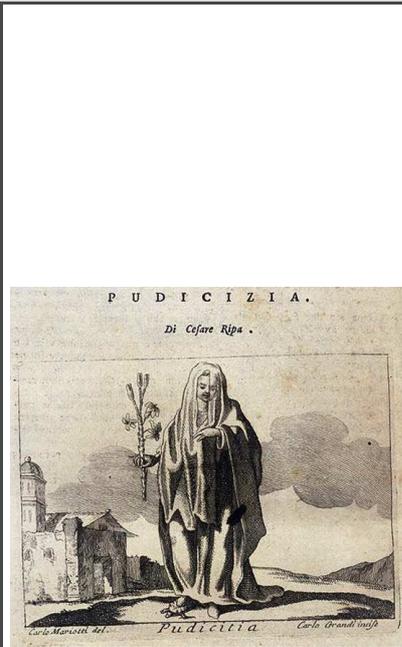


Fig. 17 - Carlo Spiridore Mariotti, *Pudicitia*, acquaforte da Cesare Ripa, *Iconologia*, edizione curata da Cesare Orlandi, Perugia, 1764-67.

Il secondo è dedicato al padre, Antonio di Sangro, uomo dalla vita abbastanza turbolenta, tanto da vantare anche l'attribuzione di un delitto passionale, che in età matura decise di tornare nella sua città di origine, Napoli, dove si dedicò alla vita pia.

La statua a lui dedicata, il *Disinganno*, (fig. 18) affonda le sue radici iconografiche nella medesima voce, del tutto assente nell'edizione scritta dal Ripa e quindi introdotta dall'Abate Orlandi.

Anche qui è possibile riscontrare la fusione di vari elementi desunti dalle voci del Ripa: la rete che avvolge l'uomo intento nell'atto di districarsi proviene dalla voce *Inganno*: « *In mano tenga una reta con alcuni sarghi, dentro d'essa* [31](#) », il giovane alato che rischiarla la vista dell'uomo attraverso la sua luce si rifà alla voce *Intelletto* dalla quale riprende gli attributi della corona fiammeggiante posta sul suo capo, massima espressione anche di quell'età cara al committente, l'Illuminismo che prevede il lume della ragione come massima espressione di saggezza, e lo scettro che reca in mano, attributi anche questi riscontrabili nella descrizione ripana: « *Giovinetto vestito d'oro; in capo terrà una corona medesimamente d'oro / dalla cima del capo gl'uscirà una fiamma di fuoco, nella destra mano terrà uno scettro* [32](#) ».



Fig. 18 - Francesco Queirolo, *Disinganno*, 1753-54, Napoli, Museo Cappella Sansevero.
Foto di Sandro Fogli, cortesia © Archivio Museo Cappella Sansevero.

Dai bozzetti corradiniani emerge come l'artista avesse concepito il gruppo scultoreo del *Disinganno* privo di quell'ambientazione scenica che fu invece messa in opera dal Queirolo come dimostrano i particolari del tendaggio, del globo terrestre, delle rupi presenti nella parte inferiore della composizione e anche la variegata disposizione dei libri, alcuni aperti altri chiusi.

La prima è una telo che, differentemente dal resto delle composizioni presenti nella cappella caratterizzate da sottili panneggi che esaltano le trasparenze ed i volumi sottostanti ispirate dalla leggerezza dei bozzetti corradiniani, risulta molto pesante. Nella sua estremità inferiore sono presenti delle frange e nella zona superiore vi è un fiocco fatto da una corda e terminante con delle nappine che pendono. Caratteristiche queste che fanno sembrare il telo simile ad un sipario che aprendosi lascia intravedere la scena. Questo stesso tipo di panneggio pesante è presente ai lati della tomba di Raimondo di Sangro eseguita da Francesco Maria Russo [33](#) posta nel vano antecedente la scala che porta alla cripta sotterranea. L'opera è composta da una grande lapide in marmo rosa dove campeggia l'elogio funebre del defunto inserita in una cornice adorna di grappoli d'uva e motivi vegetali che corrono su tutto il perimetro della lapide. Al di sopra si trova una cornice contenente il ritratto del defunto, eseguito dall'artista partenopeo Carlo Amalfi, sormontato da un grande arco decorato con armi, libri, strumenti musicali e scientifici, oggetti volti a commemorare le passioni e le glorie del principe.

La voce *Disinganno* si apre difatti così «*In una vaga maestosa prospettiva di teatro con improvvisa mutazione di Scena* [34](#)» frase che supporta la sopracitata interpretazione.

Inoltre lo stesso concetto di *Disinganno* può essere assimilato al concetto di farsa teatrale dove le bellezze, le gioie ed i piaceri della vita e persino il modo stesso vengono paragonati ad una finzione che dietro di sé cela la vera vita come dice lo stesso Orlandi «*Non può di certo, a mio credere, più espressamente spiagarsi l'esser del Mondo, che col figurarlo un artificioso teatro*

[35](#) ».

I piedi dell'uomo posano su di un terreno brusco e scosceso, volutamente realizzato così dall'artista per esaltarne la superficie ruvida, particolare espresso anch'esso alla voce *Disinganno*, dove il cambio di scena apportato alla mistificazione delle apparenze ha immerso l'uomo nella vera realtà delle cose, scoprendo «*un'orrida veduta di Selve, Monti, Rupi* [36](#)».

Accostando la descrizione letterale presente nel testo di Cesare Ripa alla corrispondente statua si notano delle importanti analogie che avvalorano la tesi secondo la quale il principe di Sansevero fu illuminato dal simbolismo dell'opera non solo da finanziarne un'edizione ma anche da prenderla come guida per la realizzazione delle opere scultoree che ornano le tombe del tempio sepolcrale di famiglia.

Si può quindi affermare che il *corpus scultoreo* della Cappella Sansevero non sia solo espressione della volontà del committente di esprimere criptici messaggi massonici da lasciare ai suoi avi, ma sia la trasposizione figurativa di un'opera letteraria e simbolica di grande importanza diffusa nel tempo.

NOTE

[1](#) L'edizione del 1593 fu aniconica, si dovrà aspettare il 1603 per avere l'introduzione d'immagini che la critica attribuisce al Cavalier D'arpino. Già nel titolo si può capire l'intento dell'autore di fornire un repertorio d'immagini pronte all'uso per artisti; si legge infatti: « *Iconologia / Ovvero Descrizione dell'immagini universali / cavate dall'antichità / et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino / opera non meno utile / che necessaria a Poeti, Pittori, e scultori per/ rappresentare le uirtù, uitij, affetti, / e passioni humane*».

[2](#) Circa la vita del Ripa pochissime sono le notizie. Lo stesso abate Orlandi, nella prefazione alla sua opera ricorda come scarsissime siano le notizie biografiche dell'autore. Dagli studi è emerso come Cesare Ripa nacque a Perugia intorno al 1555 e morì a Roma nel 1624 in condizioni di estrema povertà come testimoniato dallo stato d'anime della chiesa di Santa Maria del Popolo. Poco si sa anche della sua formazione letteraria

Si hanno notizie molto importanti circa i suoi contatti con le accademie dei Filomati e degli Intronati di Siena, dedite agli studi antiquari, all'interno delle quali il Ripa aveva il titolo accademico di *cupo*. Andò poi a Roma dove entrò all'interno della corte del cardinale Anton Maria Salviati con il titolo di trinciante, addetto a tagliare le vivande durante i banchetti. Fu qui che, ascoltando i discorsi eruditi dei commensali del Salviati, indirizzò i suoi interessi verso il mondo antiquario ed antico di cui l'*Iconologia* è il risultato. Nel 1598 papa Clemente VIII gli conferì il titolo di cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro.

[3](#) Dopo la descrizione degli attributi che delineano la personificazione della voce ripana, è presente nell'edizione redatta dall'abate Orlandi l'inserzione di un «*fatto storico*», un «*fatto storico sagro*», e di un «*fatto storico profano*» che forniscono esempi utili e pratici per la contestualizzazione di ogni voce.

[4](#) Il profilo biografico del Mariotti viene delineato nell'opera di Baldassarre Orsini, *Memorie de' pittori perugini*, dove si parla della sua prima formazione presso la bottega di Giacinto Boccanegra nella quale egli imparò a «*Ritrarre gruppi di gente bassa e vile che rimirava nella piazze e nei cantoni della città*», passando poi a quella di Anton Maria Garbi quindi a quella di Marco Benefial a Città di Castello ed il quella di Pierre Subleyras, Giaquinto, quindi di De Troy, Notoire e Blanchet a Roma. Gran parte della sua formazione fu eseguita su numerosi taccuini che, rappresentando il lavoro più proficuo dell'artista, vennero comprati nel 1974 dal Consiglio Regionale dell'Umbria. Di grande importanza raffigurano scene di vita quotidiana, ritratte dal vero molte delle quali saranno poi la base per la realizzazione delle acqueforti presenti all'interno dell'edizione ripana del 1764 curata dall'abate Cesare Orlandi.

[5](#) Raimondo di Sangro nasce a Torramaggiore, nel foggiano, nel 1710, mortagli subito la madre e data la volontà del padre di allontanarsi dal nucleo familiare, la sua formazione venne affidata ai nonni paterni che lo mandarono a Roma nel complesso dei Gesuiti dove stette fino all'età di venti anni. Tornato a Napoli entrò a far parte di quella cerchia di eruditi molto vicini alla casata reale dei Borboni che in quel periodo stavano svolgendo dei lavori di grande importanza volti a rilanciare la città partenopea del punto di vista artistico.

Personaggio di grande cultura entrò a far parte dell'Accademia della Crusca con il titolo di esercitato ed il motto «*Esercitar mi sole*». Dedicò gran parte della sua vita alla stesura di opere letterarie tra cui è da ricordare la *Pratica per gli esercizi militari* opera che gli fece guadagnare la stima di Federico II re di Prussia.

Una sua opera, *Lettera di una peruviana*, lo portò all'allontanamento dalla congregazione del tesoro di San Gennaro in quanto venne considerata eretica in seguito alle accuse mossegli dal vescovo di Salerno Innocenzo Molinari alla quale seguì la *Lettera apologetica*.

Tornato vincente dalla battaglia di Velletri a seguito di re Carlo, decise di portare a termine la decorazione scultorea della cappella gentilizia di famiglia iniziata un secolo prima. Per la realizzazione del programma iconografico chiamò Antonio Corradini. Dopo la sua morte chiamò un'équipe di artisti pronti a sviluppare i bozzetti lasciati dall'artista estense creando un vero e proprio gioiello del Barocco napoletano. Morì a Napoli nel 1770, i suoi resti sono conservati all'interno della Cappella Sansevero.

[6](#) Così viene descritta nella dedica scritta dall'Orlandi la Cappella. Per approfondimenti si veda: RIPA-ORLANDI, 1764.

[7](#) Antonio Corradini (Este 1668 - Napoli 1752) fu allievo del Tarsia. Dal 1743 ed il 1744 venne a Napoli da Roma chiamato dal principe per contribuire alla decorazione plastica della Cappella. Soggiornò all'interno del palazzo Sansevero dove morì dopo due anni. Nonostante sia considerato uno degli scultori veneti più famosi, lavorò difatti a Dresda, Praga, Lisbona, la sua formazione ed i suoi primi lavori sono quasi del tutto sconosciuti.

[8](#) La vicenda narra di un uomo che, nonostante la sua innocenza, veniva trascinato in catene per essere giustiziato. Passando davanti al muro di cinta del giardino del palazzo Sansevero notò che una parte di esso era crollato scoprendo un'immagine sacra raffigurante una pietà. L'uomo, interpretando l'accaduto come segno di provvidenza, chiese grazia. Una volta ottenuta l'uomo, ormai libero, tornò nel luogo facendo un dono alla sacra raffigurazione.

[9](#) Esse sono: *Monumento al primo principe di Sansevero Giovan Francesco di Sangro, Monumento al Paolo di Sangro secondo principe di Sansevero, Monumento a Paolo di Sangro quarto principe di Sansevero*, ed il *Monumento ad Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria*.

[10](#) Giulio Mencaglia, nativo a Carrara, partecipò a numerosi cantieri nella Napoli seicentesca. I suoi lavori vennero più volte menzionati assieme a quelli di Cosimo Fanzago.

[11](#) Francesco Queirolo nacque a Genova nel 1704. La sua formazione ebbe luogo nella bottega del suo concittadino Giuseppe Schiaffino, per poi passare a Roma presso Giuseppe Rusconi. Una prima presenza a Napoli viene attestata presso la committenza di Don Carlo di Borbone, per il quale eseguì un *David*. Tornò poi nella città partenopea nel 1752 dove si cimentò nella decorazione plastica della Cappella Sansevero.

[12](#) Francesco Celebrano fu pittore, scultore, e direttore dei "modellatori" nella Real fabbrica di porcellane di Capodimonte, nonché pittore della famiglia di re Ferdinando IV di Borbone. Fu autore di una vasta produzione presepiale. Data la sua esperienza divenne consulente della casa reale per l'acquisto di personaggi del presepe. Dopo aver partecipato al cantiere desangreo morì nella città di Napoli nel 1814.

[13](#) Conosciuto come uno degli scultori settecenteschi più stimato di Napoli, viene ricordato soprattutto per la statua del Cristo Velato eseguita partendo dal bozzetto di Antonio Corradini. Ebbe una feconda carriera che lo fece partecipare ai cantieri più in vista della città come ad esempio la decorazione della chiesa dell'Annunziata. Sanmartino fu attivo anche come figuraio di presepi; alcune sue opere principali si trovano al Museo di San Martino a Napoli.

[14](#) La ricetta, scoperta dalla studiosa Clara Mancinelli, è la seguente: «*Calcina viva nuova 10 libbre, acqua barilli 4, carbone di frassino, con ausilio di mantici a basso vento. Cala il Modello da coprire in una vasca ammattonata; indi coprilo con velo sottilissimo di spezial tessuto bagnato con acqua e calcina. Modella le forme e gitta lentamente l'acqua e la Calcina Misturate. Per l'esecuzione : soffia leve co' mantici i vapori esalati dalla brace nella vasca sotto il liquido composito. Per quattro di ripeti l'opera rinnovando l'acqua e la Calcina. Con macchina preparata alla bisogna Lava il modello e deponilo sul piano di lavoro, acciocchè il rifinitore Lavori d'acconcia Arte. Sarà il velo come di marmo divenuto al naturale e il Sembante del modello trasparire*».

[15](#) Fu artista locale. Della sua formazione non si sa purtroppo nulla ma, osservando i suoi lavori, si nota come molto probabilmente lavorasse alla bottega di Matteo e Felice Bottiglieri in quanto il suo stile è molto vicino a quello del Sanmartino, anche lui formatosi lì. Le sue prime opere trovano posto nella Cappella di Raimondo di Sangro. Molto importanti saranno i suoi lavori per la Reggia di Caserta eseguiti in collaborazione con il Vanvitelli.

[16](#) Artista napoletano, poche sono le notizie della sua formazione, dal 1766 lavorò nel cantiere desangreo.

[17](#) RIPA, 1593.

[18](#) *Ibidem*.

[19](#) RIPA-ORLANDI, 1753.

[20](#) RIPA, 1593.

[21](#) *Ibidem*.

[22](#) *Ibidem*.

[23](#) RIPA-ORLANDI 1753.

[24](#) RIPA, 1593.

[25](#) Il poeta Catullo nei suoi versi scriveva «*Ciascuna vite/ Essa giace, è l Giardin non se n'adorna/ Pel frutto suo, né l'ombre son gradite:/ Ma quando all'Olmo, o al Pioppo s'appoggia, Cresce feconda per sole, e per pioggia*».

[26](#) Petrarca nei *Trionfi* inserisce l'episodio di Alcione e Ceice proprio a riguardo della Benevolenza et unione. Alcione, figlia di Eolo, scatenò l'invidia di Diana in quanto venne scambiata per lei da Ceice che, estasiato dalla sua bellezza la sposò. Il loro fu un matrimonio così felice da muovere l'ira di Diana che decise di scatenare una tempesta in quel tratto di mare dove stava navigando Ceice. Informata dai fatti da Morfeo durante il sonno, Alcione corse per salvare il marito. Nonostante fosse già morto al suo arrivo, la donna si tuffò nel disperato tentativo di salvarlo. Giove, spinto da compassione, decise quindi di ridare la vita a Ceice e di trasformare i due in Alcioni, animali marittimi che vivono sulle coste e nidificano sulle sponde del mare.«

[27](#) RIPA-ORLANDI 1753.

[28](#) RIPA, 1593.

[29](#) *Ibidem*.

[30](#) *Ibidem*.

[31](#) *Ibidem.*

[32](#) *Ibidem.*

[33](#) Francesco Maria Russo eseguì anche la decorazione della volta chiamata paradiso dei Di Sangro.

[34](#) RIPA-ORLANDI, 1764.

[35](#) *Ibidem.*

[36](#) *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

ALPARONE 1957

Giuseppe ALPARONE, *Note sul Cristo velato nella Cappella Sansevero a Napoli*, in “ Bollettino d'Arte, Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale delle antichità e delle belle arti” , anno 42, n. 2 (apr.-giu. 1957), pp. 179-185.

BIASUZ 1948

Giuseppe Biasuz, *Aggiunta all'opera di Antonio Corradini*, in “ Arte veneta. Rivista di Storia dell'Arte”, 2 Venezia 1948.

CARACCIOLO 1624

Eugenio CARACCIOLO, *Napoli Sacra: ove oltre le vere origini, e annotazioni di tutte le chiese, monasterii...con più indici*, Napoli, per Ottavio Beltrano, 1624.

CATELLO 2004

Elio CATELLO, *Giuseppe Sanmartino, 1720-1793*, Napoli, Electa 2004.

CAUSA PICONE 1959

Marina CAUSA PICONE, *La Cappella Sansevero*, Napoli, Arte Tipografica, 1959.

COGO 1996

Bruno COGO, *Antonio Corradini scultore veneziano (1688-1752)*, Este, Libreria gregoriana estense, 1996.

CROCCO 1967

Augusto CROCCO, *Breve nota di quel che si vede in casa del principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, a cura di Augusto Crocco, Colonnese, Napoli, 1967.

NAPPI 1977

Eduardo NAPPI, *La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1977.

ORLANDI 1764

Cesare ORLANDI, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa Perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di notazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi. Abate di Città della Piave Accademico Augusto*, Perugia, Giovanni Costantini, 1764.

RIPA 1593

Cesare RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le uirtù, i uitij, affetti, & passioni humane*. Roma, Giovanni Gigliotti, 1593.

SARNELLI 1788

Pompeo SARNELLI, *Guida de' forestieri per la città di Napoli: in cui si contengono tutte le notizie topografiche della città, nuovamente spurgata dalle suiste e accresciuta di quanto si*

osserva in famosa città, Napoli, a spese del librajo Nunzio Rossi, 1788.

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista



 [copyright info](#)

N i c e Network Solutions

www@bta.it