

Predella journal of visual arts, n°45-46, 2019 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**«Studiosi», «dotti», «amatori» e
«financo i curiosi» (G. Jatta, 1869).
Il disegno nella Puglia storica
dell'Ottocento tra «oggetti e
monumenti storici o di arte»**

The theme of the Design and its possible print translations in the so-called "historical Apulia" can be approached from several points of view. By presenting exemplary cases, this essay aims to reconstructing the circumstances that brought together men (architects, restorers, travellers, connoisseurs) and institutions (public and private museums, provinces, Society of National History) which were already present or being established in the reference area during the 19th century. At that time, growing importance was attached to the visual experience relating to different kinds of documentation; within this framework, the possibilities of analysis of the most diverse types of graphic translations (technical reliefs, sketches, illustrations accompanying printed texts) overlap with a wide range of leading figures: from cultured travellers – who were attentive not only to the artistic monument, but also to the more strictly archaeological object – up to the "large" world of merchants and collectors, present on several occasions in this area between the 19th and 20th centuries and attracted by the rich artistic endowment of the territory. Palazzo degli Studi di Bari, designed by the Neapolitan engineer Giovanni Castelli, acted as a catalyst for all this; it represents the synthesis and, at the same time, the starting point for this research.

Il tema del disegno e della sua eventuale traduzione a stampa nella Puglia storica dell'Ottocento può certo essere affrontato da diversi punti di vista. Uno di questi è da individuarsi nella tracciatura offerta dal dibattito che ha portato ad avvicinare i destini di uomini (architetti, restauratori, viaggiatori, conoscitori) a quello delle istituzioni (musei pubblici e privati, province, Società di Storia Patria) presenti o in via di affermazione in questa porzione di territorio italiano nell'arco del XIX secolo¹. L'avvio dei lavori per la costruzione (14 marzo 1868) dell'edificio attualmente noto come Palazzo Ateneo, ubicato a Bari nel cuore del quartiere murattiano², è un elemento indicativo per iniziare a valutare la molteplicità di fatti e di situazioni che si intendono qui presentare. A monte di tale episodio e in un clima evidentemente alimentato dalle istanze unitarie³, pare utile notare come il Consiglio Provinciale della città avesse deliberato un bando di concorso nel settembre del 1863, poi pubblicato l'anno successivo (10 settembre 1864), con il seguente titolo: *Reale Prefettura della Provincia di Terra di Bari - Programma per il concorso artistico al progetto di un grande edificio liceale nella città di Bari*⁴.

A vincere la selezione fu l'architetto napoletano Giovanni Castelli (1825-1902), allievo di Errico Alvino (1809-1872)⁵, come il maestro molto noto tra le fila della borghesia partenopea, ispirato dagli ideali estetici neorinascimentali ed eclettici, tra il 1875 e il 1878 al lavoro sempre in Puglia per edifici di villa di sicuro pregio come la Casina dei Bianchi a Bari, quella dei Giannuzzi ad Andria e quella, però rimasta allo stadio di suggestione progettuale, del conte di Conversano Rodolfo

Acquaviva ad Alberobello⁶. Nel caso di Palazzo Ateneo, Castelli declinò l'idea di un contenitore in grado di aggregare le principali funzioni culturali di Bari (scolastiche di ogni ordine e grado, bibliotecarie, di ricerca con tanto di osservatorio e di orto botanico), interpretando in tal modo la notevole fioritura che, negli stessi anni, aveva interessato la città sul versante degli studi giuridici, economici e, soprattutto, storici, di cui era diretta espressione la Commissione Provinciale per l'Archeologia e la Storia Patria, dalla quale poi nacque il cosiddetto Museo Provinciale destinato a essere ospitato nei medesimi spazi⁷.

Il progetto di Castelli era la ventesima proposta delle quarantatré complessive giunte sul tavolo del cosiddetto Giuri⁸. Tale organismo scelse di avvalersi del parere tecnico di Francesco Mazzei (1806-1869)⁹, direttore dell'Ufficio Speciale per i Fabbricati Demaniali e, soprattutto, dell'architetto Emilio De Fabris (1807-1883), formatosi con Gaetano Baccani (1792-1867), a sua volta amico di Alvino mentore di Castelli, professore di architettura della Regia Accademia di Belle Arti di Firenze e, negli stessi anni, impegnato in molte commissioni giudicatrici di vari concorsi. Si noti come il suo nome in questa fase avesse già assunto un discreto rilievo, in particolare nel lungo *iter* per la realizzazione della facciata del duomo di Santa Maria del Fiore, cui sommare l'affidamento dei lavori, sempre nella prima metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, per la tribuna del David nella fiorentina Galleria dell'Accademia poi portata a termine nel 1882¹⁰.

I progetti per il nuovo Palazzo degli Studi giunsero a Bari completamente anonimi e, dal 20 al 30 giugno del 1865, furono anche esposti in una sala del Teatro Piccinni¹¹, questo quindi prima di acquisire i giudizi di Mazzei e di De Fabris – formalizzati nel marzo del 1866 – per cui si rimanda in questa stessa sede all'*Appendice documentaria*. In particolare, il progetto di Castelli si componeva di «otto tavole di disegni», alcune delle quali probabilmente ancora da identificarsi con quelle conservate nel fondo *Provincia* dell'Archivio di Stato di Bari, a illustrare una soluzione contraddistinta, come le altre, da un motto¹² (fig. 1). In questo caso, l'enunciato risultava però unico nella tipologia adottata perché era il solo a richiamare una nota personalità politica contemporanea – nello specifico si trattava di «Lincoln» –, anziché rimandare a un auspicio più generale o di tipo squisitamente culturale. A ben vedere il dato sembra tutt'altro che neutro, nel senso che Castelli così facendo – ed escludendo che egli avesse voluto riferirsi all'omonima cittadina del Regno Unito –, associava il suo messaggio a una delle figure forse di maggiore spicco del periodo. Appunto si trattava del presidente americano Abraham Lincoln, che Castelli adottò quale elemento marcatore in modo da porre in relazione la carica innovativa dello statista – che per il tramite di amici diplomatici e collezionisti come George Washington Wurts (1843-1928) manifestò una discreta

attenzione per l'Italia unitaria¹³ – con i contenuti del progetto da lui presentato. Tra l'altro, Lincoln solo un anno prima, nell'aprile del 1865, era stato assassinato in un teatro di Washington, pagando così con la vita le sue idee sulla schiavitù e sulla "questione meridionale" statunitense, nonché la sua rielezione alle presidenziali del 1864, casualmente avvenuta nello stesso anno di promulgazione del bando barese per il «grande edificio» in questione¹⁴.

Quello che colpisce rispetto al menzionato elenco del 1866 è l'immane repertorio grafico che la procedura riuscì a generare, inserendo così a pieno titolo l'episodio barese nella grande stagione dei concorsi per edifici pubblici e religiosi che da Firenze (la facciata di Santa Maria del Fiore di De Fabris, 1864), a Napoli (Palazzo Municipale, 1877), a Savona (facciata del duomo, 1879), a Torino (Palazzo delle Belle Arti, 1880), a Roma (monumento a Vittorio Emanuele II, 1880; sede del Parlamento Nazionale, 1890), aveva attraversato l'Italia del secondo Ottocento¹⁵. Il *corpus*, infatti, si componeva di ben 303 fogli, accompagnati dagli «allegati scritti», oltretutto dagli altri quarantadue motti – certo più retorici e politicamente meno indirizzati a prospettive internazionali rispetto a quello di Castelli – tra cui: «Temo e spero», «Consilium naturae magister artis», «Omnia percunt sed gloria restat», «Arte e libertà», «Per conoscere miglior acque alzo le vele», «Morale e intelligenza rendono saldo il trono della libertà», «Scienza, civiltà e progresso», «L'architettura segna sempre la civiltà dei popoli» e «Roma-Venezia»¹⁶. Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, l'insieme della documentazione – tra cui comunque si riconosce anche la proposta di Guglielmo Calderini (1837-1916) contrassegnata dal motto «Fratellanza» – è da ritenersi di difficile reperimento in quanto oggetto di una vera e propria "diaspora" dovuta alla restituzione dei materiali ai concorrenti¹⁷. Naturalmente, questo non vale per alcuni dei fogli che corredevano la proposta di Castelli che, tra l'altro, si sarebbe rivelata anche capace di condizionare sul lungo periodo il design di elementi monumentali come la segnaletica in pietra (fig. 2), quest'ultima a indicare l'ingresso al Museo Provinciale nel principale dei previsti giardini antistanti il palazzo¹⁸.

Va poi considerato come lo stesso Castelli, che nel 1873 ottenne una medaglia d'argento all'Esposizione Universale di Vienna proprio per il progetto dell'edificio di cui sopra¹⁹, dal 1884 fosse stato coinvolto, su interessamento del Capitolo della cattedrale di Bari, nello sviluppo del restauro della chiesa metropolitana, contribuito da lui formalizzato in una relazione significativamente intitolata *D'un disegno di restauro al duomo di Bari*, edita nello stesso anno a Napoli per i tipi della Reale Accademia delle Scienze. L'impegno di Castelli per l'edificio dedicato a San Sabino, che già negli anni Venti dell'Ottocento l'arcivescovo Nicola Coppola descriveva come una «vigna devastata» in ragione del suo pessimo stato conservativo²⁰, era

pertanto speculare per importanza a quello da lui profuso nel costruendo palazzo che in seguito diventerà sede dell'Università.

L'indiscutibile importanza della cattedrale di Bari e, più in generale, dei monumenti architettonici della Terra di Bari e della Puglia tutta – specie nel novero degli scritti di storia dell'arte dell'Ottocento – è stata bene messa in evidenza dalla critica²¹, soprattutto muovendo da Benedetto Croce, il quale, già nel 1893, aveva inquadrato la questione nella storia del Mezzogiorno d'Italia dalle pagine di «Napoli Nobilissima»²². In tale temperie, a fornire la possibilità di porre l'accento proprio sul disegno, qui da intendersi come strumento di lettura filologicamente privilegiato, sono spesso operazioni a largo raggio condotte da studiosi tanto stranieri, permeati di una visione più storicistica, quanto italiani, questi ultimi mossi dalla prospettiva di servirsene magari in previsione di pionieristici interventi di tutela²³. Procedendo per casi esemplari e senza pretesa di esaurire in questa sede l'argomento, tra le prime esperienze si pone quella condotta nel 1844 dal francese Jean-Louis-Alphonse Huillard-Bréholles (1817-1881)²⁴, che, sebbene ritenuta da Croce poco performante, tuttavia era dotata di un duplice livello di accesso a informare le trentacinque tavole del corredo iconografico disegnate da Victor Baltard (1805-1874), *pensionnaire* dell'Académie de France a Roma²⁵. Da un lato, lo standard fissato da Huillard-Bréholles e Baltard era più legato a una componente di tipo paesaggistico finalizzata a una lettura topografica del territorio (fig. 3); dall'altro, ambiva a un maggiore approfondimento, con incursioni su monumenti iconici come l'immane cattedrale di Bari e il mausoleo di Boemondo a Canosa, il secondo accompagnato da una precisione di rilievo utilmente confrontabile con la coppia di tavole (fig. 4) che, ancora nel 1878, furono redatte per mano del Corpo Reale del Genio Civile al fine di sostenere la «perizia» di un restauro complesso il cui *iter* era stato avviato solo l'anno prima da Giovan Battista Cavalcaselle²⁶.

Sempre in relazione a una moderna attività di tutela agli esordi, non può essere ignorato il contributo di Sante Simone (1823-1894), originario di Conversano, ma formatosi presso una scuola privata di disegno a Napoli, rientrato in Puglia dal 1848, intento a studiare le architetture del medioevo regionale senza tralasciare l'obiettivo della divulgazione. Sollecitando anche l'interesse di uno storico come Eduard Winkelmann (1838-1896)²⁷, egli ebbe modo di diffondere la sua visione attraverso strumenti editoriali come la raccolta *Puglia illustrata* e come la rubrica *Puglia medioevale*, quest'ultima ospitata sulle pagine della rivista fiorentina «Arte e Storia»²⁸. Egli fu inoltre autore di due curiosissime opere manoscritte, peraltro ancora conservate nel fondo recante il suo nome presso l'Archivio Storico del Comune di Conversano: da un lato, il *Dizionario Architettonico Storico Archeologico* (1880), con cui egli si proponeva di passare in rassegna – ovviamente impiegan-

do il *medium* grafico – pure i modelli più generali dell'architettura, dalle arcate dell'acquedotto dell'Acqua Claudia, a Palazzo Farnese, sino alle pagode indiane (fig. 5); dall'altro, *I più importanti avanzi dell'architettura del Medio Evo in Conversano* (ante 1888), con ogni evidenza un affondo collegato alla problematica “teoria del restauro” da lui sviluppata e, soprattutto, applicata al duomo della sua città natale sin dal 1877 (fig. 6)²⁹.

Un'analoga centralità del contributo grafico, inteso quale passaggio propeudeutico alla conoscenza del manufatto, è poi possibile riconoscerla in Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855) e in Demetrio Salazaro (1822-1882). Certo, se il primo, di cui si dirà anche oltre, dimostrò una più diretta predilezione per gli aspetti architettonici e scultorei, fu soprattutto il secondo, «ispettore nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli», a introdurre nei suoi *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo* una maggiore attenzione per la «Pittura» che, a suo dire, sebbene «più contrastata dagli storici», egli ritenne meritoria di una serie di cromolitografie tratte da acquarelli del pittore napoletano Francesco Autoriello (1824-1894). Tali tavole furono eseguite dal menzionato artista sotto la direzione dello stesso Salazaro a illustrare «dipinti ad olio» (Bisceglie), quindi opere su tavola migrate poco dopo negli Stati Uniti (Monopoli, ora al Fine Arts Museum di Boston) (fig. 7), ancora affreschi (Barletta) e, solo in ultima istanza, architetture (Castel del Monte)³⁰. Quanto al tedesco Schulz, direttore dei Musei e delle Accademie di Dresda, nel suo *Atlas* – pubblicato postumo da Ferdinand Von Quast (1860) –, anche nel suo caso si registra ovviamente la presenza di tavole tirate da disegni dedicate ai monumenti iconici della Puglia riferite ai centri di Bari, Canosa, Molfetta, Bitonto, Bitetto, Altamura, Ruvo, Trani, Barletta, Andria, il “solito” Castel del Monte, Troia, Siponto, Monte Sant'Angelo, Brindisi, Otranto, Lecce e Galatina³¹. Tuttavia, il dato forse più performante rispetto all'analisi tracciata in questa sede è quello che potrebbe definirsi autobiografico: egli, infatti, non mancò di farsi ritrarre – addirittura a introduzione del proprio volume – con la matita in mano, un album sulle ginocchia e alcuni fogli appoggiati sul tavolino alla sua destra (fig. 8), il primo dei quali recante in bella evidenza la facciata della cattedrale di Troia. Il tutto, per giunta, tenuto fermo da alcuni reperti antiquari (un'anfora e una testa fittile), a intercettare il revival del gusto classicista figlio della stagione dei *grand tourists* settecenteschi³².

Nell'ultimo decennio del secolo, il quadro appena tracciato s'incrementa con i rilievi (figg. 9, 10) – piante, sezioni, oltre ai più disparati elementi decorativi – elaborati a scopo didattico da una personalità ancora in gran parte da sondare come Pasquale Fantasia (notizie 1889-1890). Professore di disegno presso il Regio Istituto Tecnico e Nautico di Bari – scuola che trovò la sua nuova collocazione proprio

negli spazi del palazzo progettato da Castelli e ora ospitante l'Ateneo –, infatti, Fantasia si dimostrò capace di «privilegiare le scienze applicate con indagini sul campo» e con ripetute «esercitazioni topografiche» svolte a beneficio e con il concorso dei suoi studenti³³. L'esito di questo percorso è fissato nelle tavole a corredo di ben due sue pubblicazioni, entrambe apparse nel 1889 sull'«Annuario del Regio Istituto Tecnico e Nautico di Bari»³⁴. In particolare, l'impegno in capo al duomo del capoluogo pugliese valse a Fantasia contatti con diversi illustri studiosi. Tra questi, Giacomo Boni (1859-1925), il quale, più tardi, tra 1890 e 1892, da «giovane ispettore» alle prese con territori che la sua più attenta “biografia”, Eva Tea, riteneva «artisticamente desolati»³⁵, ritenne utile affidarsi proprio a lui per far eseguire dai suoi già rodati allievi altri rilievi: quelli della cattedrale di Bitonto³⁶, oltre a quelli delle chiese di San Gregorio a Bari, di San Pietro a Balsignano, presso Modugno, di Ognissanti a Valenzano. Tutti i luoghi di culto appena elencati erano «degni di configurare con un'esatta illustrazione grafica»³⁷, scrisse Boni smentendo così lo scetticismo della Tea, nel costituendo ma mai portato a termine catalogo dei monumenti della provincia (1875)³⁸.

L'articolato processo appena descritto trovò infine un punto d'arrivo con le tavole di Ettore Bernich (1850-1914), architetto romano giunto in Puglia nel 1892, attivo ad ampio raggio tra i più diversi cantieri di restauro in centri come Bitonto, Bari (compresa la cattedrale), Giovinazzo e Ruvo³⁹, che, nella circostanza dell'*Esposizione d'Arte Sacra* di Torino del 1898⁴⁰, fece parte del gruppo di studiosi impegnato ad allestire un percorso il più possibile rappresentativo della regione apula tra l'XI e il XIV secolo⁴¹. Scartata l'ipotesi di una mostra di tipo esclusivamente archeologico e consapevoli del fatto che «monumenti di simil genere» non si potevano «certo riprodurre integralmente», Bernich scrisse di come si fosse reso «necessario rilevarne i particolari decorativi più importanti», optando per una settantina di calchi affiancati da fotografie, acquarelli e, naturalmente, disegni. Questi ultimi, a firma proprio del Nostro (fig. 11), confluirono nell'apparato illustrativo dell'opuscolo *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale*, con l'intento di fornire un'agile guida dotata «di riproduzioni grafiche di monumenti e di oggetti d'arte esistenti nelle città del barese non compresi nella mostra»⁴². Così facendo, sempre a detta di Bernich, si gettarono le basi per la definizione di un prezioso strumento concepito per un uso trasversale dei visitatori e degli studiosi di architettura che, al netto dei precedenti costituiti da Huillard-Brèholles e da Salazar, ambiva a porsi in modo esplicito nel solco del percorso iniziato in special modo con Schulz-Von Quast e poi proseguito sino a Simone⁴³.

Quanto maturato, da un lato, nel contenitore di Palazzo Ateneo, che nacque, ribadiamolo, per accogliere anche la sede del Museo Provinciale, e, dall'altro, tra

la cattedrale di Bari e l'orizzonte largo dei monumenti regionali, può ritenersi dunque in un certo qual modo il relè per la tutela di un patrimonio su cui l'attenzione aveva cominciato ad appuntarsi ben prima del XIX secolo. Il dato si spiega in ragione delle rotte artistiche e antiquarie disciplinate sin dal 1755⁴⁴, cui sommare gli effetti dispiegati dalle successive norme in materia di tutela dei beni culturali, in particolare a muovere dal regio decreto emanato da Ferdinando I di Borbone come re delle Due Sicilie, del 1822, sugli «oggetti e monumenti storici o di arte»⁴⁵. La possibilità di raccontare una simile dotazione attraverso le più diverse tipologie di restituzioni grafiche (rilievi tecnici, schizzi, illustrazioni a corredo di testi a stampa), sempre nell'ottica della crescente importanza attribuita all'esperienza visiva in relazione ad altri ambiti di documentazione⁴⁶, appartiene a uno schema che, a ben vedere, introduce ad un secondo filone di indagine, quello fornito dalla figura dei colti viaggiatori che si dimostrarono attenti, oltre che alla componente monumentale sin qui considerata, anche al dato più strettamente archeologico e al rapporto più o meno mediato con il mondo dei collezionisti, secondo una modalità che andò avanti sino all'arrivo di conoscitori di ambito anglo-americano come Edward Perry Warren e come Bernard Berenson, a più riprese presenti sul territorio apulo-lucano tra Ottocento e Novecento⁴⁷.

Da un certo punto di vista, tale dinamica si apre sia con il pittore di paesaggi della Terra d'Otranto Louis Ducros (1748-1810)⁴⁸, sia con Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727-1791) e con il suo *Voyage pittoresque* dedicato alla *Grande Grèce*⁴⁹: specie la seconda, infatti, fu un'opera che, snodatasi dalla Puglia alla Basilicata, sino a comprendere la Calabria, senz'altro contribuì ad alimentare la narrazione per immagini, appunto archeologica e storico-artistica, di un Sud "altro", persino poi aperto alle istanze barocche. In questa filiera e sulla scia di una vera e propria rotta alternativa al comprensorio partenopeo e ai centri siciliani⁵⁰, s'inserisce il profilo di Aubin-Louis Millin (1759-1818), uno dei protagonisti indiscussi della vita culturale in Francia dalla Rivoluzione all'Impero, conservatore del Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale, poi professore di archeologia, membro dell'Institut de France, direttore del «Magasin encyclopédique»⁵¹. Nella circostanza del suo viaggio nel meridione, esteso anche alla Puglia che ebbe occasione di visitare nel biennio 1812-1813, egli passò in rassegna soprattutto l'antichità classica e i monumenti non solo architettonici o scultorei del Medioevo regionale. Quello che è stato definito una «sorta di pellegrinaggio storico e artistico»⁵², si basava proprio sulla sistematica ricognizione condotta in prima persona da Millin, la cui metodologia aveva nel momento disegnativo un ruolo di fondamentale e di insostituibile importanza. Questo fatto lo studioso francese andò ad attestarlo sia per via epistolare: «non seulement je n'en possède seul des dessins fidèles, mais je les

ai vus sur le lieu. Ces dessins sont du plus grand intérêt pour notre histoire»⁵³; sia in modo concreto attraverso la raccolta di fogli che, appunto per la Puglia, riguardarono manufatti e luoghi significanti come il colosso di Barletta, allora ritenuto dell'imperatore Eraclio e già nel 1816 meritevole di una pubblicazione dedicata proprio a Millin⁵⁴, la porta bronzea di Monte Sant'Angelo⁵⁵, la Trinità di Venosa⁵⁶, il mausoleo di Boemondo a Canosa⁵⁷, sino alla basilica di San Nicola a Bari, da lui visitata nel gennaio del 1813 e fissata come di consueto nelle tavole di uno dei suoi disegnatori di fiducia: Ignazio Aveta (o de Aveta) che, in particolare, si applicò nel rilievo della placca con l'incoronazione di Ruggero II⁵⁸, della cattedra dell'abate Elia⁵⁹ e della perduta porta bronzea istoriata di Barisano da Trani⁶⁰.

Millin è inoltre degno di nota perché è colui che seppe intrattenere rapporti privilegiati con personalità di primo piano del collezionismo meridionale come l'arcivescovo di Taranto Giuseppe Capecepatro⁶¹. L'alto prelato certo giocò un ruolo essenziale dal punto di vista di Millin, in special modo per le sue ottime entrate sul versante napoletano, inserito com'era negli ambienti dei conoscitori privati, degli amatori e dei restauratori, sino a comprendere la cerchia degli eruditi, tra cui il salentino Michele Arditi⁶², nonché degli artisti che gravitavano intorno alla regina di Napoli, Carolina Murat⁶³. Il dato potrebbe apparire eccentrico se non fosse che Mellin è colui che pubblicò nel 1816 (fig. 12) i risultati della scoperta dell'ipogeo Monterisi-Rossignoli a Canosa (1813), i cui arredi finirono in larga misura proprio nel Museo Palatino della regina ubicato nei suoi appartamenti del Palazzo Reale di Napoli⁶⁴. Tale aspetto viene sottolineato anche dai documenti dedicati proprio al ritrovamento del sepolcro in questione descritto come «una struttura sorprendente fatta nel masso del tufo» che, corredati di alcuni disegni acquarellati, ancora si conservano nel fondo *Monumenti e Scavi* dell'Archivio di Stato di Bari⁶⁵ (figg. 13, 14).

Sembra significativo evidenziare come la raccolta di tavole operata da Millin, frutto di un'attenta e complessa campagna di rilievo degli spazi del monumento e degli oggetti in esso contenuti, fosse stata introdotta dallo studioso francese con un richiamo ficcante proprio al suddetto mondo del collezionismo che, legittimamente, può ritenersi autentico motore di prodotti editoriali fortemente e modernamente supportati dal punto di vista grafico ad accompagnare, ovvio, tanto il dato non secondario dell'approfondimento scientifico⁶⁶, quanto quello di un mercato in fortissima e non sempre trasparente espansione⁶⁷. In tal senso, paradigmatico è il caso dei cinquantaquattro acquerelli di Prosper Biardot, pseudonimo dietro il quale si celava la collezionista inglese e appassionata di archeologia Elizabeth Caroline Hamilton-Gray (1810-1887), sposa del teologo John Hamilton Gray (1800-1867)⁶⁸. Queste tavole (fig. 15), riferite al corredo di un altro complesso

funerario canosino, i cosiddetti ipogei Lagrasta, riproducevano diversi pezzi scoperti nel biennio 1843-1845 che, tuttavia, furono pubblicati dalla Hamilton Gray (sotto le mentite spoglie di Biardot) solo nel 1872, peraltro aggiungendovi – «en faveur des artistes» – «une série de figurines drapées tirées de sa collection et de l'ancien cabinet de monsieur le vicomte H. de Janzé»⁶⁹.

Nel caso specifico, dunque, si ha a che fare con un passaggio di messa a valore, qui svolto con la mediazione di un opulento apparato disegnativo impostato a monte del prodotto editoriale, di almeno due collezioni, quella propria della Hamilton Gray-Biardot e quella del visconte Hippolyte (?) De Janzé (1790-1865). Il tutto si era compiuto in parallelo o forse anche prima di un tentativo di vendita degli stessi «objets d'art antiques» al «conte di Chambord à Frohsdorf»⁷⁰. Operazione, si noti, andata a vuoto⁷¹, ma comunque degna di attenzione per via del corredo iconografico che era stato predisposto per supportarla credibilmente: in questo caso, un vero e proprio album di fotografie (fig. 16), con tanto di circostanziata introduzione manoscritta, da mettere a sistema rispetto ai materiali di cui sopra andati in stampa nel 1872⁷².

La scelta fatta dalla Hamilton Gray-Biardot, da un lato con il manoscritto e, dall'altro, con la pubblicazione del 1872, certo colpisce, soprattutto se si considera quanto invece accaduto nello stesso torno d'anni con la pubblicizzazione di una delle più note raccolte pugliesi, quella degli Jatta a Ruvo di Puglia, attraverso il *Catalogo del Museo Jatta* curato da Giovanni juniore Jatta (1832-1895)⁷³. In effetti, questo volume, edito a Napoli nel 1869 si proponeva come un tomo di ben 1178 pagine che, sebbene correttamente a servizio delle centinaia di pezzi archeologici stipati nelle vetrine delle quattro sale del noto museo rubastino, risultava completamente aniconico, ad eccezione delle tre tavole conclusive firmate «Richter & C. Napoli» (fig. 17), dal nome dello stampatore di origini elvetiche Cristiano Richter attivo nell'articolato panorama dell'editoria partenopea sin dal 1842⁷⁴. In tal caso, è necessario comunque riconoscere che lo stesso Jatta anticipava l'intenzione di «far seguire alla pubblicazione del presente *Catalogo* quella di un *Atlante*, nel quale, se non tutti», almeno in parte, avrebbe voluto far «ritrarre fedelmente i principali ed inediti vaculari dipinti della collezione», con questo lasciando intendere l'avvio di una campagna di rilevazione su vasta scala di cui, però, è ancora difficile valutare l'eventuale esito in termini di consistenza e di qualità⁷⁵. È vero però che il *Catalogo* Jatta avrebbe maturato, insieme alla di poco successiva edizione Hamilton Gray-Biardot (realizzata, ricordiamolo, anche «en faveur des artistes»⁷⁶), una spiccata attenzione alla funzione di modello visuale e culturale di simili materiali; un aspetto che avrebbe potuto interessare, per riprendere il ragionamento di Giovannino, tanto gli «studiosi», i «dotti», gli «amatori» e «financo i curiosi»⁷⁷,

quanto, aggiungiamo qui noi sulla scorta delle suggestioni fornite dal libro della Hamilton Gray-Biardot, gli artisti, cioè le persone probabilmente più attente allo studio – chiaramente in chiave di esercitazione accademica – della pittura e della statuaria antica, oltreché delle molteplici soluzioni iconografiche offerte dai reperti vascolari, non a caso enfatizzati in questi termini ancora nel monumentale *Catalogo* del museo Jatta⁷⁸.

In chiusura, una lettura così angolata consente di aprire la questione almeno ad un'altra vicenda di collezionismo sempre potenzialmente tangente al tema del disegno nella Puglia del XIX secolo, quella dei De Paù a Terlizzi, i cui pezzi principali sappiamo che andarono sul mercato dal luglio del 1836⁷⁹. In un contesto capace di destare addirittura l'interesse di un diplomatico alla corte di Napoli come l'inglese Lord William Douglas Hamilton (1730-1803)⁸⁰, non è azzardato ipotizzare la frequentazione di questa raccolta da parte di artisti magari attenti, oltre che ai reperti antiquari, anche ai dipinti, per i quali, nel caso specifico, si erano affastellate nel tempo sontuose attribuzioni che, pur da intendersi come semplici indicatori di gusto, chiamavano comunque in causa nomi del calibro di Tiziano, Veronese, Bassano, Pietro da Cortona, Ribera, Annibale Carracci, Rubens, Perugino, Parmigianino, Giulio Romano, sino al mito classicista per antonomasia incarnato da Raffaello, di cui si segnalava l'esistenza di un'opera centrale in epoca di romanticismo storico come la *Fornarina* (sebbene con ogni evidenza una copia)⁸¹. Pensando a Michele de Napoli (1808-1892), campione della cultura figurativa apula dell'Ottocento al pari del barlettano Giuseppe De Nittis (1846-1884) e del bitontino Francesco Spinelli (1832-1907)⁸², molto attento allo studio degli "antichi maestri", della pittura del Sei e del Settecento e delle tensioni iconografiche classicheggianti di matrice rinascimentale, sulla scia di un Felice Schiavoni, di un Federico Faruffini, di un Giuseppe Sogni o di un Francesco Gandolfi, non si fa fatica ad immaginarlo, giovane, negli spazi della galleria dei De Paù a tracciare disegni e bozzetti analoghi a quelli ancora conservati (fig. 18) presso la Pinacoteca a lui dedicata nella natia Terlizzi, un tempo suo atelier-abitazione⁸³. Molti di questi, infatti, sono riferibili proprio al suo momento formativo che, impostatosi a Napoli tra gli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, cadde giusto in coincidenza della ricordata alienazione della quadreria dei De Paù suoi concittadini⁸⁴.

1 In questi termini, molto utile si rivela la ricerca di T. De Francesco, *Uomini e istituzioni culturali in Terra di Bari fra XIX e XX secolo*, Bari, 2010. Non si manchi poi di considerare il lavoro di F. Canali, V.C. Galati, *Paesaggi, città e monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra Otto e Novecento. Una "piccola patria" d'eccellenza, dalla conoscenza alla valutazione e alla tutela dei monumenti nei resoconti di letterati, viaggiatori, studiosi e funzionari*, Firenze, 2017.

2. Sulle funzioni del palazzo, oltre al praticamente coevo contributo di L. Sylos, *L'istruzione pubblica in Puglia. Il Regio Liceo-Ginnasiale Cirillo in Bari*, in «Rassegna Pugliese», XI, 1894, pp. 24-25, si rimanda a S. Barbuti, C. Calò Carducci, M. Pasculli Ferrara, *Bari e il suo Ateneo 1866-1935*, Bari, 2005, cui va almeno aggiunto G.P. Consoli, *Il Palazzo dell'Ateneo di Bari*, in *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia, 1861-1911*, catalogo della mostra, Roma 2011, a cura di F. Mangone, M.G. Tampieri, Pozzuoli, 2011, pp. 227-232. Significativo per inquadrare il rapporto dell'edificio con la città il saggio di L. Zingarelli, *La costruzione di un centro. Arte e istituzioni a Bari fra Otto e Novecento*, in *Storia di Bari. Il Novecento*, a cura di F. Tateo, Bari-Roma, 1997, pp. 67-94. Da ultimo si veda A. Leonardi, "The Atheneum". *Giuseppe Castelli e Rinaldo Casanova: tempi, forme e funzioni per il Palazzo degli Studi e il Museo Provinciale di Bari*, in *Il Museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra, Bari 2020, a cura di L. De Rosa, A. Leonardi, in corso di stampa (con precedente bibliografia).
3. Certamente il cantiere di Palazzo Ateneo rientrava in un più largo discorso di identità politica per cui si rimanda a M.L. Scalvini, F. Mangone, M. Savorra, *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura*, Napoli, 2002. Specie in ragione della sua affermazione economica, il capoluogo apulo era diventato il punto di riferimento per quell'area che ancora oggi s'identifica con la cosiddetta "Terra di Bari". Si veda: V.A. Leuzzi, *La diffusione del positivismo in Terra di Bari*, in *Storia di Bari*, cit., pp. 95-123.
4. De Francesco, *Uomini e istituzioni*, cit., p. 63, nota 117.
5. Su Alvino, oltre al contributo monografico di G. Pugliano, *Errico Alvino e il restauro dei monumenti*, Napoli, 2004 (con precedente bibliografia), si veda anche A. Pane, *Da Errico Alvino a Lamont Young. Percorsi del neomedievalismo a Napoli tra invenzione e restauro*, in «Archeologia dell'Architettura», XXI, 2016, pp. 56-73.
6. G. Pane, *Castelli Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1978, vol. 21, *ad vocem*. Si veda inoltre quanto riportato nella scheda di P. Esposito, *Architetti, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti nella Puglia fra Sette e Novecento. Giovanni Castelli*, in *Giardini di Puglia. Paesaggi storici fra natura e artificio, fra utile e diletto*, a cura di V. Cazzato, Galatina, 2010, pp. 455-456. Si consideri poi M. Pasculli Ferrara, *L'architetto napoletano Giovanni Castelli: il Palazzo Ateneo e i suoi "giardini storici" nel cuore della Bari murattiana*, in *Arte Cultura Società nell'Ottocento meridionale. Studi per i 25 anni di Fondazione del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia*, a cura di D. Donofrio Del Vecchio, Bari, 2013, pp. 398-413.
7. In aggiunta alla bibliografia qui citata alle note 2 e 6, si veda anche A. Leonardi, *Il sistema del collezionismo nella Puglia storica dell'Ottocento. Gusto antiquario e modelli figurativi per un "nuovo" museo in Palazzo Ateneo a Bari*, in *Camillo d'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, a cura di E. Acanfora, M.V. Fontana, Foggia, 2016, pp. 92-105. In Archivio Storico della Provincia di Bari (ASPB), b. 654, *Del concorso al progetto artistico per un Ateneo da costruirsi in Bari*, 1866, si leggono le caratteristiche previste per il nuovo edificio poi sostanzialmente recepite dal progetto di Castelli: «L'edificio dovrà essere impiantato in una grande piazza di lunghezza metri 298 per la larghezza di metri 200, 40 circondata su tre lati, cioè all'Est, all'Ovest, ed al Nord, da' fabbricati civici, e limitata nel quarto lato dalla stazione ferroviaria. Ad evitare che tal novello edificio avesse a mascherare la cennata stazione, bisognerà stabilirlo su di uno de' lati della piazza stessa ed in modo da rimanerne libera una porzione di metri 298, per metri 105, 30. La rimanente porzione dello spazio summentovato che si ridurrà alla larghezza di metri 95, 10 sulla lunghezza di metri 298 verrà contornata da tre zone libere da servire per altrettante strade, due delle quali avranno la uguale larghezza di metri 13, e risponderanno sui lati minori, e la terza avrà la larghezza

di metri 11, 10 e starà sul lato maggiore. Rimarrà quindi una superficie di figura rettangolare di lato maggiore metri 272 e minore metri 84, che si occuperà dal nuovo edificio, il cui fabbricato però dovrà limitarsi ad una pianta di lunghezza metri 120 per la larghezza di metri 84 utilizzando la maggior superficie ad uso di orti agrarii e botanici per le applicazioni delle rispondente scienze. L'edificio dovrà essere formato da un pianterreno e due piani superiori, ed avere in ciascuno dei lati di un portone. Tali circostanze però non dovranno inceppare il genio del progettista, che sarà libero negli aggiustamenti architettonici, potendo aggiungere quel numero di vani, che nel proprio gusto stimerà regolari».

- 8 ASPB, b. 654, *Del concorso al progetto artistico per un Ateneo da costruirsi in Bari*, 1866. Il Giuri era composto «nelle persone de' signori prefetto presidente commendatore Fasciotti, cavalier Giuseppe Signorile deputato provinciale, cavalier Francesco Barone deputato provinciale, cavalier Giuseppe Bianchi consigliere comunale, cavalier Beniamino Scavo consigliere comunale, Pietro Palermo ingegnere capo del Genio Civile nazionale, Giuseppe Laudisio regio ispettore degli studii». I contenuti del documento furono restituiti anche in una versione a stampa edita a Bari nel 1866 dalla Tipografia Cannone, quest'ultima segnalata anche in Consoli, *Il Palazzo dell'Ateneo di Bari*, cit., p. 232, nota 1.
- 9 Su Mazzei si rimanda a D. Olivieri, L. Benassi, *Un (altro) architetto per la Capitale. Francesco Mazzei «valente e modesto» restauratore a Firenze*, in «Annali di Storia di Firenze», X-XI, 2015-2016, pp. 237-265.
- 10 Tra i concorsi per i quali De Fabris esercitò il ruolo di commissario si contano quelli per la facciata di San Petronio a Bologna, per il teatro di Alessandria d'Egitto, per la fontana nella piazza del duomo di Prato, per il cimitero di Cremona, cui sommare il restauro del Teatro Comunale di Messina, i progetti per l'area della Fortezza Paolina di Perugia e quelli per la chiesa dell'Immacolata a Genova. M. Cozzi, *De Fabris Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1987, vol. 33, ad vocem.
- 11 ASPB, b. 654, *Regno d'Italia, Regia Prefettura di Terra di Bari, La commissione per l'esame in concorso de' progetti di un grande edificio liceale in Bari*, 15 giugno 1865. L'annuncio riportava quanto segue: «Che dal giorno 20 al 30 corrente giugno verranno esposti in questa sala del Teatro Piccinni tutti i progetti inviati in tempo utile per l'edificio liceale da impiantarsi in Bari. Chiunque vorrà osservarli è abilitato accedervi dalle ore 10 antimeridiane alle 4 pomeridiane di ciascuno degli indicati giorni».
- 12 Archivio di Stato di Bari (ASB), F. Provincia di Bari, s. Ateneo, b. 1, fasc. 7.
- 13 C.B. Strehlke, *Filadelfia-Roma: George Washington Wurts e Henrietta Tower da Lincoln a Mussolini*, in *Voglia d'Italia*, catalogo della mostra, Roma 2017-2018, a cura di E. Pellegrini, Napoli, 2017, pp. 49-79, p. 49.
- 14 Cfr. *supra*, note 7 e 8. Sul presidente americano, nel novero di una vasta bibliografia qui non comprimibile, si rimanda almeno a J. Oakes, *The Summer of 1863. Lincoln and black troops, in The Civil War in Art and Memory*, a cura di K. Savage, Washington, 2016, pp. 53-64.
- 15 Cfr. *Architettare l'Unità*, cit.
- 16 ASB, F. Provincia di Bari, s. Ateneo, b. 1, fasc. 7, *Elenco privo di intestazione dei progetti pervenuti in risposta al bando di concorso del 10 settembre 1864*.
- 17 Il dato è suggerito dalla seguente nota: «spedito a Bologna al prefetto per mezzo della prefettura» a margine del menzionato progetto «Roma-Venezia». Quanto alla partecipazione del Calderini, questa si evince da almeno due lettere, rispettivamente del 28 maggio e del 5 giugno 1865, con cui il progettista accompagnava le cinque tavole della sua proposta com-

- prensiva di una «parte descrittiva» a stampa. ASPB, b. 654, *Ateneo, Progetti - Corrispondenza con gli ingegneri*.
- 18 Leonardi, *Il sistema del collezionismo*, cit., p. 101, fig. 4. Il foglio recante la segnalazione del museo che qui si presenta appare come una variante rispetto a quello pubblicato nel testo indicato.
 - 19 Pane, *Castelli*, cit. che riporta la notizia in merito a un «edificio scolastico per Bari» da riconoscersi nel progetto di Palazzo Ateneo. Il dato ha un suo interesse, dal momento che l'esposizione poteva contare su una sezione del padiglione italiano dedicata a «Educazione, Istruzione e Cultura» che, tra i diversi aspetti toccati, comprendeva «l'insegnamento e la scuola, incominciando dalla scuola elementare, sino a quelle di rami speciali ed all'università». Si veda «L'esposizione universale di Vienna illustrata», I, 1, 1873, p. 3.
 - 20 Con questo a rimarcare il degrado accumulato nel tempo dal perno della religiosità cittadina barese insieme alla vicinissima basilica di San Nicola. Si veda V. Robles, *La Chiesa e la città*, in M. Dell'Aquila, B. Salvemini, a cura di, *Storia di Bari nell'Ottocento*, Bari, 1994, pp. 341-372, in part. p. 347. Negli stessi anni le precarie condizioni di conservazione sono rimarcate pure da Charles Didier (1827): G. Dotoli, F. Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'Ottocento*, Fasano, 1985, pp. 276-277.
 - 21 L. Derosa, «Senza commettere falsi...»: le vicende della cattedrale tra storiografia e restauri (1860-1960), in *Le radici della cattedrale: lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari*, a cura di P. Belli d'Elia, E. Pellegrino, Bari, 2009, pp. 5-19. La studiosa ricorda in particolare il dibattito alimentato da personalità come Arcangelo Prologo, Giovanni Beltrani, Raffaele de Cesare, Giovanni juniore Jatta, Ottavio Serena, Giovanni Bovio, Luigi Sylos Calò, Francesco Carabellese, Giovan Battista de' Rossi, oltre alla figura dell'editore-tipografo Valdemaro Vecchi, il quale, impiantatosi a Bari da Fidenza, divenne un punto di riferimento per questa comunità di intellettuali. Per la situazione allargata alla dinamica regionale si rimanda al volume *Pietre di Puglia. Il restauro del patrimonio architettonico in terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Guarnieri, Roma, 2007.
 - 22 B. Croce, *Sommario critico della storia dell'arte nel napoletano. L'arte nell'Italia Meridionale dal secolo XI alla metà del XIII secolo*, in «Napoli Nobilissima», IV, 1893, pp. 55-56; *id.*, *Sommario critico della storia dell'arte nel napoletano. Architettura sacra: Bari, Bitonto, Bitetto, Altamura, Barletta, Molfetta*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1893, pp. 130-134; *id.*, *Sommario critico della storia dell'arte nel napoletano. Architettura sacra: chiese di Trani, Ruvo, Altamura, Canosa*, in «Napoli Nobilissima», X, 1893, pp. 152-156.
 - 23 In tal senso, si rivelano utili diversi dei contributi inseriti nel volume *Il Medioevo ritrovato. Il patrimonio artistico della Puglia e dell'Italia meridionale prima e dopo Aubin-Louis Millin (1759-1818)*, atti del convegno, Roma 2017, a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, in «Arte medievale», VIII, 2018.
 - 24 J.L.A. Huillard-Bréholles, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale*, Paris, 1844. Naturalmente, non si dimentichi anche il tomo, comunque privo di apparato illustrativo, di F. Lenormant, *La Grande-Grèce, paysage et histoire, a travers l'Apulie et la Lucanie*, Paris, 1883. Su questi apporti si veda P. Belli d'Elia, *Puglia romanica cent'anni dopo. Ovvero come passa il tempo*, in *Castelli e cattedrali di Puglia. A cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, a cura di C. Gelao, G.M. Jacobitti, Bari, 1999, p. 3. Da ultimo, su Huillard-Bréholles si rimanda a E. Scungio, *Huillard-Bréholles e lo studio dei monumenti della Puglia normanna e sveva*, in *Medioevo ritrovato*, cit., pp. 217-229 (con precedente bibliografia).

- 25 Scungio, *Huillard-Bréholles*, cit., p. 218.
- 26 ASB, F. Monumenti e Scavi n. 8, *Mausoleo di Boemondo in Canosa*, lettera del 18 aprile 1878 con due allegati. I disegni completano il quadro restituito attraverso i materiali dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS) segnalati in P. Giuri, *Giacomo Boni. Cronache sulla conservazione di un ignoto patrimonio architettonico nell'Italia meridionale*, Galatina, 2017, pp. 168-171. Si veda anche *Pietre di Puglia*, cit., pp. 67-69.
- 27 L'attenzione di Winkelmann si manifestò in relazione alla pubblicazione di S. Simone, *Mostro della Puglia ossia la storia del celebre monastero di San Benedetto di Conversano*, Bari, 1855. Si veda poi *Conversano. Gli studi di un artista pugliese all'estero*, in «Arte e Storia», dicembre 1887, p. 224. Il dato di un interesse diffuso per Simone da parte della comunità scientifica internazionale è anche ripreso in *Discorso del cavalier Biagio nobile Accolti-Gil*, in «Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti», 3, 1896, pp. 69-71, dove si legge: «[...] dirò solo, per transenna, degli scritti di lui più importanti che trattano della storia dell'arte in Puglia che, se non mancano di mende, hanno al certo non pochi né comuni pregi, rilevati e plauditi da dotti italiani e stranieri quali il Gozzadini, il cardinal Bartolini, il Fiorelli, il Salazar, il Selvatico, il Von Duhn, il Winkelmann» (p. 70). Sulla rivista «Arte e Storia» si consideri poi quanto segue a nota 28.
- 28 Tra i diversi contributi su Sante Simone si vedano in particolare: A. Pepe, *Sante Simone ed Angelo Pantaleo. Due protagonisti del restauro architettonico in Puglia tra tardo Ottocento e primo Novecento*, in *Cultura architettonica nella Puglia dell'Ottocento*, atti del convegno, Conversano 1995, a cura di V. L'Abbate, Fasano, 1996, pp. 169-190; M. Bientinesi, *Il restauro nell'Ottocento: l'opera di Sante Simone tra teoria e prassi*, in «Carte per la storia di Conversano», a cura di C. Di Maggio, Conversano, 2002, pp. 41-74. Segnalazione del corpus grafico conversanese, composto da disegni a china su cartoncino, è anche in *Pietre di Puglia*, cit., p. 63, nota 17. Circa la rivista «Arte e Storia», ideata da Guido Carocci, pubblicata a Firenze per quarant'anni e diffusa in territorio nazionale e internazionale, si veda: M. Vannini, *Arte e storia. Cultura e restauro a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Firenze, 2011.
- 29 *L'architetto Sante Simone (1823-1894). Studi, progetti, cultura*, a cura di V. L'Abbate, C. De Toma, Fasano di Brindisi, 1996. La sua idea di "restauro" è bene espressa nel *Dizionario Architettonico Storico Archeologico* (ms. conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Conversano) da lui stilato: «rifare una cosa con le parti guaste o quelle che mancano ad esse per qualsivoglia ragione».
- 30 D. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli, 1871, p. 1, per la citazione sulla pittura «contrastata» dagli storici che ben si accorda con le problematiche considerate in L. Speciale, *Il discorso di Demetrio Salazaro sulla "coltura artistica dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo e una nota a margine"*, in F. Abbate, a cura di, *Interventi sulla 'questione meridionale'*, Roma, 2005, pp. 411-420. Il nome di Autoriello compare appaiato a quello di Salazaro almeno in altri due volumi, quello di E. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli, 1899, p. 20, e quello di C.T. Dalbono, *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli, 1878, p. 17. Per la stampa delle immagini, affidata al litografo Richter, si veda oltre alla nota 73. L'esemplare consultato da chi scrive presso la Biblioteca Nazionale di Bari "Sagarriga-Visconti" reca sul frontespizio la seguente nota: «Pasquale Favale di Gioia del Colle oggi ha fatto dono di quest'opera eminentemente artistica alla città di Bari sua seconda patria e da lui acquistata espressamente per farla esporre all'insegnamento scientifico in sua memoria nell'Ateneo dell'illustre città. Napoli, il 2 febbraio 1888». Essa era probabilmente contestuale agli appunti sparsi presenti su diverse altre pagine, tra cui quelli inerenti la notizia della vendita del polittico da parte della

- famiglia Sgobba e ora nelle raccolte del Museum of Fine Arts di Boston (n. inv. 37.410.1-7). Circa la nota di cui sopra, essa rimanda correttamente alla famiglia pugliese degli Sgobba che, per il tramite del figlio di Rosa Sgobba dell'Erba, il marchese Luigi dell'Erba, avrebbe poi venduto l'opera a Eliot Hubbard di Cambridge, verosimilmente tra il 1900 e il 1910. Si vedano a tal proposito le notizie riportate nella scheda di catalogo sul sito del Fine Arts Museum di Boston, *Virgin and Child with Saints Christopher, Augustine, Stephen, John the Baptist, Nicholas, and Sebastian*. Il polittico, in origine sull'altar maggiore della chiesa di Santo Stefano a Monopoli, ora attribuito a un «unidentified artist, Italian (Cretan-Venetian), early 15th century» (<http://collections.mfa.org/objects/594674>), era già stato riportato alla «maniera di Lorenzo Veneziano» da M.S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari, 1969, pp. 158, 211. Circa l'impegno di Salazaro come "ispettore" si veda infine N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli, 1996.
- 31 V. Lucherini, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti. Il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno, Parma 2006, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2007, pp. 537-553.
- 32 H.W. Schulz, *Denkmeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860.
- 33 Leuzzi, *La diffusione*, cit., p. 106.
- 34 P. Fantasia, *Su taluni frammenti di scultura rinvenuti nel duomo di Bari*, in «Annuario del Regio Istituto Tecnico e Nautico di Bari», VIII, 1888-1889, pp. 54-97; *id.*, *Il duomo di Bari*, in «Annuario del Regio Istituto Tecnico e Nautico di Bari», IX, 1890, pp. 7-68. Su Fantasia, cenni in P. Sorrenti, *Pittori, scultori, architetti e artigiani pugliesi dall'antichità ai nostri giorni*, Bari 1990, p. 37; *Pietre di Puglia*, cit., pp. 70-73. Ulteriori notizie in Derosa, "Senza commettere falsi...", cit., pp. 7-8, note 24-26. Si veda anche oltre nel testo.
- 35 Eva Tea scriverà a più riprese su Boni tra 1926 e 1959. Circa il suo impegno in Puglia: E. Tea, *Giacomo Boni nelle Puglie*, in «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», XXVIII, 1959, pp. 3-34, 193-224. Su Boni si veda da ultimo Giuri, *Giacomo Boni*, cit. (con precedente bibliografia). Per gli spunti di confronto offerti si consideri inoltre *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti*, atti del convegno, Venezia 2015, a cura di I. Favaretto, M. Pilutti Namer, Venezia, 2016. Il tema dell'apparente "desolazione" di queste aree sarà quasi un leitmotiv del periodo: A. Leonardi, *La Basilicata di Wart Arslan (1928-1930). Intorno a una missione artistica nella 'più negletta tra le Regioni d'Italia*, in M. Visioli, a cura di, *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, Milano, 2019, pp. 21-36.
- 36 Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero Pubblica Istruzione (MPI), Direzione Generale Antichità e Belle Arti (AA.BB.AA.), vers. I, b. 42, f. 480, 24 novembre 1890. Si veda anche *Pietre di Puglia*, cit., p. 80, nota 5.
- 37 ACS, MPI, AA.BB.AA., vers. II, s. II, *Divisione monumenti e oggetti d'arte*, b. 33, f. 420, 17 aprile 1892. Si veda anche Giuri, *Giacomo Boni*, cit., p. 46. Vengono indicate pure le caratteristiche del rilievo: «il rilievo di ciascun edificio comprenderà la pianta, i prospetti e gli spaccati in scala 1/100 o di 2/100 e nelle sezioni e particolari in scala di 5/100 o di 10/100. Gli ornati e quant'altro può essere fotografato direttamente e riprodotto con la eliotipia, saranno semplicemente delineati in contorno».
- 38 L. Beltrami, *Giacomo Boni. Con una scelta di lettere e un saggio bibliografico*, Milano, 1926, p. 49.
- 39 Su Bernich si veda il profilo tracciato in *Pietre di Puglia*, cit., pp. 86-103, con ampia documentazione della produzione grafica, oltre a *Ettore Bernich architetto: 1850-1914. La storia, il progetto, il restauro*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, F. Mangone, Roma, 2006.

- 40 Sulla mostra: Don Fastidio, *All'Esposizione di Torino*, in «Napoli Nobilissima», X, 1898, pp. 155-160; C. Gelao, *Tra calchi e monumenti. A cent'anni dall'esposizione nazionale di Torino*, in *Castelli e cattedrali di Puglia. A cent'anni dall'esposizione nazionale di Torino*, a cura di C. Gelao, G.M. Jacobitti, Bari, 1999, pp. 33-35.
- 41 L. Sylos, *La mostra dell'Arte Medioevale pugliese nell'Esposizione Nazionale di Torino del 1898*, in «Rassegna Pugliese», XIV, 1897, n. 8, pp. 225-230.
- 42 *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale*, a cura del Comitato per la mostra di arte pugliese, Trani, 1898, p. 2.
- 43 *Ibidem*. Nella stessa introduzione al volume, oltre a quanto già segnalato nel testo, Bernich ebbe modo di scrivere quanto segue: «Il maggior contributo di rilievi e osservazioni fu portato dallo Schulz nell'opera rimasta per sfortuna interrotta dalla sua morte e pubblicata postuma dal Von Quast. Ben poco vi aggiunsero lo Huillard-Bréllos e il Salazaro».
- 44 Cfr. A. Milanese, *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, 2014.
- 45 Copia a stampa del Regio decreto è anche in ASB, s. *Monumenti e Scavi di Antichità*. Circa gli aspetti legislativi del tempo si rimanda ai contributi in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno, Napoli 1997, a cura di I. Ascione, Roma, 2000. Sempre in relazione alle questioni normative e al contesto in cui matura la politica di tutela in ambito meridionale si veda N. Barrella, *Principi e principi della tutela. Episodi di storia della conservazione dei monumenti a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, 2003.
- 46 D. Levi, *Viaggi e nascita della storia dell'arte nell'Ottocento*, in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Pretti-Hamard, M. Righetti, G. Toscano, Roma, 2012, pp. 525-531.
- 47 A tal proposito si rimanda al recente intervento presentato da chi scrive insieme a Giuseppe De Sandi, «*E tempo di agire*»: Edward Perry Warren, Antonio Jatta, Bernard Berenson and the Apulian art market between private and public museums (XIX-XX century) nell'ambito di *International workshop series: Researching Art Market Practices from Past to Present and Tools for the Future. Workshop 4: Communication strategies: development, promotion and innovation*, a cura di P. Coen, E. Lazzaro, R. Morselli, N. Moureau, A. Turpin, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 25-26 novembre 2019.
- 48 Il viaggio di Ducros nel meridione lo portò anche in Puglia accompagnando quattro olandesi nel 1778: *Gli acquerelli di Louis Ducros. 1778 Quattro gentiluomini, un pittore di paesaggi, la Puglia del "Grand Tour"*, catalogo della mostra, Taranto 2008-2009, a cura di G. Andreassi, A. Dell'Aglio, G. Albenzio, Taranto, 2008.
- 49 Cfr. P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicilie": la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli, 1995; M.A. Dupuy-Vachey, *Vivant Denon et le Voyage pittoresque: un manuscrit inconnu*, Paris, 2009.
- 50 Si vedano almeno: C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 5, *Il paesaggio*, Torino, 1982, pp. 238-244; *Grand Tour. The lure of Italy in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra, London-Rome 1996-1997, a cura di A. Wilton, I. Bignamini, London, 1996; G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie (milieu XVIIIe siècle-début XIXe siècle)*, Roma, 2008.
- 51 Su Millin si vedano da ultimo i contributi in *Medioevo ritrovato*, cit., con particolare riferimento a G. Toscano, *L'archeologo, il pittore e lo scrittore. Aubin-Louis Millin, Franz Ludwig Catel e Astolphe de Custine nel Regno di Napoli*, pp. 37-54, e P. Belli d'Elia, L. Derosa, *L'invenzione*

- del Romanico pugliese: riscoperte, restauri, ripristini dal XVII secolo agli anni Venti del Novecento*, pp. 261-276.
- 52 A. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli: sulle tracce del Medioevo di Millin*, in *Viaggi e coscienza*, cit., pp. 299-324, in part. p. 299. Il richiamo più diretto è certo al "tour" di C. Brandi, *Pellegrino di Puglia*, Roma, 1960.
- 53 La frase è estratta dalla lettera di Millin al conte Auguste de Forbin (22 maggio 1817) pubblicata in G. Toscano, *Le Moyen Age retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples "angevine"*, in *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, atti del convegno, Paris 2006, a cura di C. Barbillon, P. Durey, U. Fleckner, Paris, 2009, pp. 275-310.
- 54 Parigi, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Estampes, Ga 66 Fol, f. 8, n. 330. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 319, fig. 28. La pubblicazione in questione è la seguente: T. Marulli, *Discorso storico critico sopra il colosso di bronzo esistente nella città di Barletta dedicato al signor cavaliere Albino Luigi Millin direttore del Reale Museo di Antichità di Parigi*, Napoli, 1816. Sul colosso si veda da ultimo L. Derosa, G. De Tommasi, a cura di, *Le due vite del Colosso. Storia, arte, conservazione, restauro del bronzo di Barletta*, Foggia, 2020.
- 55 BNF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 24, n. 320, *Formella con l'apparizione dell'angelo al vescovo di Siponto*. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 320, fig. 30.
- 56 BNF, Estampes, Pe 22 Fol, n. 387, *Tomba di Alberada nella SS. Trinità a Venosa*. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 301, fig. 4.
- 57 BNF, Estampes, Vb 132 a Fol, P62829, n. 327, *Porta bronzea del mausoleo di Boemondo*. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 302, fig. 5.
- 58 BNF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 15, n. 345. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 302, fig. 6.
- 59 BNF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 36, n. 328. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 306, fig. 12.
- 60 BNF, Estampes, vb 132a Fol, P62820, n. 343. Cfr. Iacobini, *Da Roma al Regno di Napoli*, cit., p. 306, fig. 13a.
- 61 A tal proposito, si veda A. Leonardi, G. De Sandi, *Collezionisti in curia. Religione, arte, gusto antiquario e naturalistico nella Puglia del secondo Settecento*, in *Il Settecento e la religione*, atti del convegno, Marina di Massa 2016, a cura di P. Delpiano, M. Formica, A.M. Rao, Roma, 2018, pp. 399-415, con precedente bibliografia.
- 62 Milanese, *In partenza dal Regno*, cit., pp. 14-17, 132-139, con precedente bibliografia.
- 63 F. Le Bars, *Millin et la collection de vases antiques de Caroline Murat, reine de Naples*, in *Viaggi e coscienza*, cit., pp. 413-422. Sulla vicenda collezionistica della regina si vedano almeno: M. Visone, *Carolina Murat e la grande Odalisca*, Firenze, 2007; O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat: storia di una collezione*, Napoli, 2008; G. Toscano, *Ingres, Granet et la reine de Naples*, Paris, 2017, pp. 98-107.
- 64 A.L. Millin, *Description des tombeaux de Canosa*, Paris, 1816.
- 65 ASB, F. Monumenti e Scavi, *Canosa. Vasi antichi ed altri oggetti rinvenuti in un sepolcro*, Reg. al n. 904, 1813-1817, fasc. 49. Si veda anche, con altri documenti, A.C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli. I corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma, 2007, p. 35.
- 66 A.L. Millin, *Descriptions des tombeaux de Canosa découvertes en 1813*, Paris, 1816, p. 1. Millin scrive: «La Pouille et la Basilicate ont produit un très grand nombre de ces beaux vases

peints qui font aujourd'hui la richesse des cabinets des antiquaires, et l'ornement des palais des rois. La Pouille sur-tout en a fourni d'admirables par leur grandeur, par la beauté des peintures dont ils sont ornés, et par la singularité des sujet qu'elles représentent».

- 67 Nell'Ottocento, analoghe situazioni di "pubblicizzazione" di intere collezioni, nel caso specifico di quadri, si verificano con accenti di particolare originalità in area veneta: L. Olivato, *Paolino Caliari (1763-1835). Pittore, collezionista e falsario a Verona*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze, 2018, pp. 153-162, con precedente bibliografia. Sull'album di Caliari, si veda inoltre D. Biagi Maino, *Paolo Caliari o dell'Accademia. Un album di disegni ritrovato*, in *Studi in onore di Stefano Tumi-dei*, a cura di A. Bacchi, L.M. Barbero, Venezia, 2016, pp. 483-491.
- 68 Per un profilo di Elizabeth Caroline Hamilton-Gray dove, comunque, non viene fatta menzione dello pseudonimo da lei utilizzato in riferimento ai materiali canosini, si veda D. Williams, *The Hamilton Gray Vase*, in *Etruscan by definition: papers in honour of Sybille Haynes*, a cura di J. Swaddling, P. Perkins, London, 2009, pp. 10-20. Non si manchi di considerare anche F. Orestano, *Gli etruschi nella memoria culturale britannica, tra Otto e Novecento: ovvero il sublime fascino di un braccialetto*, in *Fascino etrusco nel primo Novecento, conversando di arti e di storia delle arti*, atti del convegno, Milano 2015, a cura di G. Bagnasco Gianni, Milano, 2016, pp. 145-176, in part. pp. 151-153. L'autrice del *Tour to the sepulchres of Etruria*, in 1839 (London, 1843), è segnalata anche in relazione alle dinamiche del mercato romano delle antichità e di quello toscano interessato ai reperti di Chiusi nei saggi di F. Gaultier e di G. Paolucci, in *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, catalogo della mostra, Paris 2018-2019, a cura di F. Gaultier, L. Haumesser, A. Trofimova, Paris, 2018, pp. 91, 106.
- 69 E. Prosper Biardot, *Les Terres-Cuites grecques funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus: accompagné d'un Atlas de 5 planches noires et coloriées*, Paris, 1872, p. VII. Il testo citato è tratto dal primo dei manoscritti menzionati nella successiva nota 69. Sui reperti archeologici rinvenuti negli ipogei Lagrasta si veda *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra, Bari 1992, a cura di R. Cassano, Venezia, 1992, pp. 203-212 e relative schede.
- 70 Cioè ad Henri d'Artois (1820-1883) che fu re di Francia dal 2 al 9 agosto del 1830. La notizia della tentata vendita è riportata nell'esemplare manoscritto del *Catalogue des objets d'art antiques de la collection Prosper Biardot* (NUM 4, PHOT 39), posseduto dal conte di Chambord e pervenuto per acquisto nel 2009 (inv. aut. 3310, LB 2397) all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi. Nella stessa raccolta si conserva una seconda copia di medesima mano (NUM MS 741). Entrambe sono datate approssimativamente tra il 1870 e il 1883, prendendo a riferimento come termine *ante quem* l'anno di morte del potenziale acquirente. Nell'introduzione dei due manoscritti Biardot viene ricordato come «un de nos plus célèbres archéologues, consacre de longue années à la recherche et à l'étude des monuments de l'antiquité». Nella medesima introduzione, egli è celebrato per il suo interesse rivolto al territorio apulo-lucano: «Les provinces de la Pouille et de la Lucanie dans le Sud de la péninsule Italique qui faisaient partie de la Grande Grèce, attirèrent surtout son attention, et ses principales recherches se concentrèrent aux environs de Canosa, petite ville de la province de Bari, bâtie sur le flanc d'une colline, non loin de Cannes, ce 'campo di sangue' ou Annibal écrasa l'orgueil romain».
- 71 Sempre l'esemplare NUM 4, PHOT 39 dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, riporta quanto segue dettagliando l'esito della vicenda che, comunque, non venne presentata come un diniego dovuto alla qualità della proposta: «ce volume est celle chez monsieur le comte de Chambord a Frohsdorf. Est resté long temps sur son bureau il n'a pas acheté la

- collection que représente ce volume qu'on lui à offert. Parce qu'il venait de donner 200,000 aux franciscains de Goritz ou est le tombeau de sa famille pour dire de prières a perpetuité».
- 72 Quanto pubblicato nel 1872 da Biardot-Hamilton Gray (per cui si veda *supra* alla nota 68) può ritenersi in continuità rispetto allo scritto dello stesso autore: P. Biardot, *Explication du symbolisme des terres cuites grecques de destination funéraire*, Paris, 1864. Il dato si ricava dalla prefazione alla pubblicazione del 1872 (Prosper Biardot, *Les Terres-Cuites grecques*, cit., p. V): «La plupart de ceux qui ouvriront le présent livre, par hasard, ou par curiosité scientifique, ou tout simplement pour y chercher la légende des belles images qui l'accompagnent, seront peut-être étonnés d'apprendre qu'ils ont sous les yeux une sort de seconde édition, remaniée et complétée, d'un travail déjà ancien». Infine, il nome di Biardot compare persino nelle note della *Commissione di Antichità e Belle Arti*, per cui si rimanda a Milanese, *In partenza dal Regno*, cit., p. 314, XX B1, 2.59, in merito ad una pratica di «estrare-gnazione» di ventisette quadri da Napoli (1845).
- 73 Il catalogo è stato anche oggetto di ristampa con premessa di G. Andreassi e prefazione di R. Cassano: G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Bari, 1996. Sul collezionismo della famiglia si veda da ultimo A. Leonardi, *Non solo «stoviglie». Il collezionismo in Terra di Bari. Il caso Jatta: consistenza e strategie tra casa e museo*, in *Il Museo che non c'è*, cit., in corso di stampa.
- 74 G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi*, Napoli, 1869. Per l'impresa del litografo Cristiano Richter, che vantava anche un'attività editoriale legata all'edizione in italiano del romanzo di Walter Scott, *Il talismano, o Riccardo di Palestina: storia del tempo delle crociate* (1847), si veda E. Kawamura, *L'iconografia nella produzione a stampa della Richter & C. per il settore turistico tra il 1900 e il 1930*, in «Eikonocity», 1, 2016, pp. 147-160.
- 75 Sulla componente archeologica della raccolta Jatta si vedano da ultimo i volumi di G. Galeta, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia LXXXI. Ruvo di Puglia. Museo Nazionale Jatta III*, Roma, 2016; ead., *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia LXXXIII. Ruvo di Puglia. Museo Nazionale Jatta IV*, Roma, 2017.
- 76 Si veda *supra* nota 68.
- 77 Jatta, *Catalogo*, cit., p. 1.
- 78 *Ivi*, pp. 1-2. Scrive Giovanni Jatta: «È incontrastabile l'attrattiva che le arti belle esercitano sul cuore umano; ma come questa non si renderà maggiore quando ci chiamerà ad ammirare le opere di una generazione che più non esiste, ma il nome della quale c'ispira venerazione e meraviglia? Quando ci porrà sotto gli occhi le pitture di quei greci che ci furono maestri d'ogni scienza e di ogni arte, e ci svelerà parte dei loro fatti gloriosi, dei loro riti sacri, dei loro costumi? Quando infine ci mostrerà, ad onta del tempo che ha distrutti i capolavori di Zeusi, di Apelle e di Parrasio, conservati su fragile creta gli avanzi della greca pittura, la quale sia pel suo pregio artistico sia per ciò che concerne la istoria e l'archeologia sveglia d'ogni lato la nostra ammirazione? Certamente i vasi fittili Italo-Greci usciti dal seno di quella terra che ebbe il nome di Magna Grecia e d'altre classiche regioni italiche chiamano d'oltremonti e d'ogni parte i dotti, gli amatori di antichità ed i curiosi per farsi ammirare».
- 79 G. De Sandi, *Il "salone delle feste" e la quadreria De Paù a Terlizzi: un modello di connoisseurship nella Puglia del Settecento*, in *The Taste of Virtuosi*, cit., pp. 123-138 (con precedente bibliografia). Circa la questione del collezionismo nell'area della cosiddetta Puglia storica, si veda A. Leonardi, G. De Sandi, *Collezionisti, collezionismo e processi di musealizzazione in Puglia tra XVIII e XIX secolo*, in «Annali di critica d'arte», 12, 2016, pp. 345-374.
- 80 L. Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli, 1805, vol. IX, p. 162.

- 81 A. Fortis, *Lettera dell'Abate Alberto Fortis alla Signora Elisabetta Caminer Turra, contenente notizie sulla città di Terlizzi, nella provincia di Bari*, in «Nuovo Giornale Enciclopedico di Vicenza», giugno 1789, pp. 3-7, in part. p. 3. Gli artisti qui menzionati sono riportati nella sequenza proposta da Fortis. Circa la diffusione del "mito" della Fornarina: C. Bon di Valsassina, *La fortuna della "Fornarina" nel Romanticismo storico*, in *La Fornarina di Raffaello*, catalogo della mostra, Milano 2002, a cura di L. Mochi Onori, Milano, 2002, pp. 57-67.
- 82 Da ultimo si vedano: G. Mongelli, *Michele De Napoli: dalla "pittura storica" alle opere tarde. Nuove considerazioni nel centenario della nascita*, Foggia, 2010; C. Farese Sperken, *La pittura dell'Ottocento in Puglia*, Bari, 2015, con precedente bibliografia. Della stessa autrice, nello specifico dei tre autori menzionati, si veda *ead.*, *Per una rivalutazione della pittura dell'Ottocento in Puglia: Michele De Napoli, Francesco Spinelli, Giuseppe De Nittis*, in «Archivio Storico Pugliese», 28, 1975, pp. 353-381. Si consideri inoltre C. Gelao, *De Napoli Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1990, vol. 38, pp. 695-696.
- 83 La Casa-Museo di De Napoli fu peraltro catalogata già tra Ottocento e Novecento: N. Paloscia, *Catalogo illustrativo della Pinacoteca De Napoli*, Bitonto, 1898; M. D'Orsi, *Catalogo della Pinacoteca De Napoli in Terlizzi*, Bari, 1939.
- 84 Nato nel 1808, De Napoli si trasferisce nel capoluogo campano nel 1828 per completare gli studi giuridici. Conseguita la laurea, si iscrive al Reale Istituto di Belle Arti nel 1833, senza però mancare di continuare ad avere rapporti con la città d'origine dove tornerà definitivamente nel 1863, alla morte del padre. A Terlizzi egli rientrò dopo una carriera spesa all'ombra del Vesuvio tra i pennelli della sua professione e gli incarichi amministrativi, i secondi che dal 1861 lo avevano visto impegnato come ispettore del Museo Nazionale e come direttore dell'Istituto di Belle Arti. Si veda C. Gelao, *De Napoli Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1990, vol. 38, *ad vocem*. Quanto ai bozzetti della formazione che maggiormente risentono di questa sua attenzione per la pittura antica e per gli ideali classici, si guardi soprattutto al *Nudo virile in piedi* (matita, carboncino e gessetto bianco su carta, 57,5x41,5 cm) e al *Nudo virile alla colonna* (matita, carboncino e gessetto bianco su carta, 56x41 cm), per i quali, oltre alla bibliografia citata *supra* a nota 81, si rimanda a D'Orsi, *Catalogo della Pinacoteca*, cit., pp. 35, 38, nn. 153 e 116 e alle Schede di Catalogo Generale della Soprintendenza BSAE della Puglia: 1600000350 (1973) e 1600004342 (1974) di C. Farese Sperken (1973). Interessante anche la coincidenza iconografica che il bozzetto dell'*Estasi di San Francesco d'Assisi* (olio su tela, 41x19 cm) mostra con un dipinto di analogo soggetto: un «S. Francesco d'Assisi che in amoroso atteggiamento riceve le stimate», censito nella quadreria dei De Paù a Terlizzi con un'improbabile attribuzione al Perugino. Su quest'ultimo aspetto, si veda il documento conservato in Archivio di Stato di Napoli, *Offerte di vendere al Museo quadri ed altri oggetti, Elenco della Quadreria dei Sig.ri De Paù*, 1827, per la cui trascrizione e commento si rimanda a De Sandi, *Il "salone delle feste"*, cit., pp. 134-135. Per l'*Estasi* di De Napoli si consideri oltre a D'Orsi, *Catalogo*, cit., p. 42, n. 199, la Scheda di Catalogo Generale della Soprintendenza BSAE della Puglia: 1600033987 (1974) di C. Farese Sperken (1973). Su De Napoli, che si è visto fu anche ispettore presso il Museo Nazionale di Napoli, si veda N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli, 1996, pp. 79-81. Da ultimo chi scrive è intervenuto sul ruolo di De Napoli come conoscitore con una relazione dal titolo *Accanto all'antico: "la raccolta del signor Jatta e la sola che meriti nella nostra provincia il nome di Pinacoteca"*, in *Sguardi incrociati sull'antico. Napoli e l'Europa dalla Rivoluzione alla Restaurazione (1790-1840). Patrimonio archeologico, prassi artistiche e architettoniche, collezionismo e musei*, convegno internazionale a cura di P. D'Alconzo, Napoli, 7-9 novembre 2019, i cui atti sono in corso di stampa.

Appendice documentaria

Del concorso al progetto artistico per un Ateneo da costruirsi in Bari - Parere consultivo

Rapporto de' professori al voto consultivo

ASPB, b. 654, *Del concorso al progetto artistico per un Ateneo da costruirsi in Bari, 1866.*

Illustriissimi signori commendator prefetto e onorevoli componenti il Giurì per il concorso al progetto di Liceo da costruirsi in Bari.

Noi sottoscritti architetti costà venuti per invito vostro ad esaminare i disegni inviati a concorso per un progetto di Liceo, e per profferire su quelli un parere, compiuto oggi l'ufficio nostro, siamo ad esporvi quanto abbiamo fatto, quanto abbiamo risolto in adempimento del mandato onorevolissimo. E innanzi tutto sentiamo il debito di rendere testimonianza d'ammirazione e d'encomio, prima a voi, onorevoli signori, che rappresentanti della Provincia e del Comune deliberaste con generoso divisamento, che dovesse sorgere nella città vostra un edificio destinato ad accogliere ed educare la gioventù nelle scienze e nella dottrina, e stesse monumento solenne della vostra sollecitudine per l'incremento di quanto vi ha di più grande nella vita di un popolo, vogliamo dire l'intellettuale progresso, fonte benefica di civiltà. Vogliamo poi che altro non minore encomio sia dato alla eletta scjiera di quelli ingegni che nel concorso da voi con singolare munificenza aperto risposero degnamente all'appello, e corsero con bell'ardimento l'arringo; e questi preghiamo a volerci essere della loro indulgenza cortesi, se per obbligo del nostro ufficio dovremmo mostrarci severi nell'arduo esame. Arduo perché a ben giudicare di tanta opera non bastano i requisiti dell'arte se a questi non va congiunto il criterio pratico, e il fino discernimento del pensatore. Arduo ancora perché, non poche essendo le prove che nella nobile palestra vennero a far bella mostra di merito, ed una essendo la palma dal programma vostra concessa, più delicato riesce l'incarico di profferire sentenza. Arduo infine perché, mentre vi piacque onorarci o Signori, di tanta parte della vostra fiducia con chiamare noi soli a coadiuvarvi col nostro parere, d'altrettanta parte accrescete la nostra responsabilità, di maniera che la reputammo fin da principio, e ci pare tuttora, gravissima. Ma voi in tal modo operando faceste assegnamento sulla coscienza nostra (e se la fiducia non è superba) sulla nostra perizia nelle cose dell'arte; di quella ci sentiamo forti per potervi rispondere, di questa, ci resta vivissimo il desiderio che non vi siate nella vostra scelta ingannati. Vi esporremo adesso l'ordine tenuto nei nostri studi e le conclusioni che furono il risultamento.

Venuti dinanzi ai disegni che dovevano formar subbietto del nostro esame ci fu facile riconoscere, come era necessario stabilire un metodo d'operazione che ci guidasse per via di criteri fermi e determinati nelle nostre ricerche; e però ponemmo come cardinale principio questo: che quel concorrente avrebbe meglio meritato che nello spartimento del progettato edificio avesse soddisfatto alla più conveniente e razionale distribuzione dei locali, e degli usi dal programma di concorso richiesti; che fosse riuscito a stabilire per ogni dove la circolazione abbondante della luce e dell'aria, elemento primissimo di salubrità; che così nell'insieme, come nelle parti, avesse marcato l'impronta di quella grandiosa semplicità che ben si addice all'indole del soggetto, e a dargli carattere monumentale. Ciò quanto alle piante. Circa poi alla parte decorativa fu conve-

nuto, che quello stile d'ornamentazione sarebbe stato da preferire che più risentisse della buona architettura italiana, classica o derivata dai migliori modelli del periodo moderno, purché applicata con correttezza di proporzioni e di forme. Fissati questi principi non ponemmo indugio a dare cominciamiento ai nostri lavori, e colle norme come sopra tracciate, e coll'ordine stesso dei numeri progressivi assegnati dal catalogo ai quarantatré disegni inviati a concorso, prendemmo ad analizzarli parte a parte ciascuno e gli facemmo di mano a mano soggetto delle nostre discussioni. I risultamenti di queste troverete, o signori, succintamente riportati nell'esame sommario che stiammo opportuno di porre a seguito del presente rapporto, sì perché potrete rilevare da quelli l'ordine tenuto nei nostri studi, sì perché gioveranno a darvi notizia dei meriti e dei difetti che negli esaminati disegni abbiamo avuto motivo di riscontrare. Compiuta tanta e non lieve parte del nostro lavoro, restava l'altra ben altrimenti delicata e difficile, di scegliere fra tutti i disegni migliori, e fra i migliori l'ottimo. E poiché ad ottenere tale scopo niun'altra via si prestava se non quella di procedere, prima per esclusione, e quindi per analisi comparativa risolvemmo per tanto di classare i disegni già partitamente studiati in queste categorie.

1° dei disegni che reputammo tali da non essere punto curati.

2° dei progetti degni di qualche lode, cioè di quelli dove trovammo la somma dei meriti bilanciata dai difetti.

3° dei progetti che hanno pregi prevalenti e assoluti.

Non designeremo con distinzione alcune quelle opere che in seguito dei nostri lunghi e accuratissimi studi vennero comprese nella prima o nella seconda categoria sembrandoci che quanto una tale classazione fu necessaria a noi per dar ordine alle nostre operazioni, altrettanto sarebbe inutile adesso, e riuscirebbe forse poco gradita alla maggior parte dei concorrenti; ma solamente vi faremo noti i numeri e i motti dei disegni che ci parver meritevoli di esser compresi nella terza categoria che sono i seguenti.

n. 8 col motto Damone e Pitia.

n. 10 col motto Badate al programma.

n. 12 col motto Arte e Libertà.

n. 13 col motto Per correr miglior acqua alza le vele.

n. 15 col motto Maria.

n. 20 col motto Lincoln.

n. 29 col motto Fratellanza.

Ristretti per tal modo a sette i disegni presi in particolare considerazione; e persuasi che appunto in ragione di tale restrizione di numero più si vedrebbero spiccare nei disegni prescelti le relazioni dei meriti, e i meriti verrebbero meglio contrappesati, riportammo su questi i nostri esami scrupolossissimi; e dopo di avere esaurite per ogni parte le comparazioni, le discussioni, e le indagini, venimmo di comune accordo e colla piena convinzione della nostra coscienza, nella seguente conclusione. In ciascuno dei sette mentionati disegni si trovano (con diversa misura) pregi rilevantissimi, come anche cagioni di critica o menda. Considerando però, che molte e gravissime difficoltà doverono incontrarsi da coloro che impresero a trattare il difficile tema, massimamente perché tanti e svariati erano i legami di destinazione e di usi che dentro un determinato spazio occorreva disimpegnare. Considerando come raro avvenga che un'opera riesca, massime nel suo primo getto perfetta. Considerando come importi di tener conto della comparativa maggiore o minore idoneità che offre ciascun disegno a raggiungere la desiderata possibile perfezione quando sia sottoposto a studi riposati e tranquilli. Premesse tali conside-

razioni a noi sembra, che il disegno di n. 20 col motto Lincoln sia quello in cui si trova riunita la maggior parte dei pregi; quello dove le mende compariscono più suscettive di correzione; quello infine che per ogni rispetto è degno dell'assegnata onorevolissima ricompensa. Noi abbiamo compiuto il nostro ufficio verso di voi, o signore, ma non ci pare di aver fatto il debito nostro verso i sei concorrenti da noi già designati come meritevoli di lode particolare, giacché crediamo di dover domandare per essi un segno notevole di considerazione. E certo crediamo che vorrete tener presente, come fino dai preliminari dovemmo riconoscere possibile il caso che mentre uno era il premio, diversi fossero i concorrenti che per grado di merito molto si avvicinassero a conseguirlo; un tal caso si è verificato; ed a noi basta di richiamare su questo la vostra attenzione.

Firenze, li 3 marzo 1866

Francesco Mazzei
Direttore dell'Ufficio Speciale pei Fabbricati Demaniali

Emilio De Fabris
Professore di Architettura nella Regia Accademia di Belle Arti di Firenze

. Esame sommario

. Numeri progressivi dati dal catalogo

. N. 1. In luogo del motto Bollo a secco colle iniziali F.D.

Il caso che segnava col primo numero questo progetto gli conferiva una distinzione che noi siamo lontani dal confermare; e ciò perché sembra che lo spartimento generale delle piante manchi d'ingegno, e d'ogni merito di arte; che disgregati fra loro siano i locali attenenti alle varie sezioni; e perché queste difettano, per la maggior parte, della necessaria ampiezza e capacità ecc. ecc. E quanto al carattere ed alle forme architettoniche degli alzati, stimiamo opportuno di non farne parola.

. N. 2. Col motto Temo e spero.

Merita lode lo spartimento d'insieme di questo progetto; e la distribuzione delle singole parti non manca di merito. Resta però da desiderare che una scala principale, nobile e grandiosa, fosse collocata in posizione centrale e prossima al gran vestibolo; che più modeste fossero quelle, che hanno importanza secondaria; che maggiore ampiezza avesse la sala per il teatro, e più libera ventilazione avessero i dormitori, che le latrine fossero poste in contatto più diretto coll'aria esterna, e quindi riuscissero più luminose, e ventilate ecc. Si nota inoltre che mancano i necessari locali di corredo all'osservatorio. Una semplicità che confina con assoluta sterilità di concetto predomina nelle facciate e nelle sezioni: ed in quelle parti dove l'artista ha inteso applicare forme architettoniche, queste compariscono grette e meschine.

. N. 3. Col motto Non è la sontuosità dell'edifizio ma sibbene la semplicità che decide.

L'area che in grandissime proporzioni è occupata dal cortile assorbe la maggior parte del terreno assegnato per l'edifizio; dal che risulta, ristrettezza molto nelle dimensioni delle scuole; confusione nella classazione dei differenti locali come (a modo d'esempio) le sale universitarie e i dormitori posti in un medesimo piano; i dormitori spartiti in due piani ecc. Però la disposizione del tutto insieme non è priva di merito, massimamente perché i vari ambienti (ad eccezione di

moltissime latrine create nelle grossezze dei muri) vi si trovano convenientemente areati. Per contrario a noi sembra che le facciate manchino d'ogni sentimento d'arte e di gusto, e che le sezioni non sieno convenientemente sviluppate né intese.

. *N. 4. Col motto Consilium Naturae Magister Artis.*

Sebbene si trovino compresi nello spartimento di questo progetto non pochi cortili, pur tuttavia l'artista non è riuscito a dare alle scuole elementari e tecniche altra luce che quella proveniente dai portici, vale a dire di secondo lume. Del resto la distribuzione è confusa; l'area in gran parte assorbita dai portici; e per liberare o illuminare molti ambienti, sono stati adottati in più luoghi artifizii e compensi meschini. Si aggiunge che il carattere, e le forme architettoniche colle quali si vedono sviluppate le sezioni, e gli alzati non presentano pregi che contrastino in meglio coi molti difetti che si rivelano nelle piante.

. *N. 5. In luogo del motto Firma dell'autore (che venne coperta).*

Di questo progetto non occorre parlare, perché come l'autore ha perduto la fatica nel comporlo, noi perderemmo il tempo nell'analizzarlo.

. *N. 6. Col motto Omnia percunt, sed gloria restat.*

L'autore di questo disegno ha dimenticato che il programma di concorso vuole che l'intero edificio si componga di pian terreno e di due piani superiori; ai quali esso autore ne ha aggiunto un terzo. Segue che essendosi egli posto nel caso di disporre di un terzo di superficie al disopra degli altri concorrenti, resta per tal modo alterato ogni termine di confronto con essi quanto alla disposizione degli usi richiesti. Oltre ciò (e basta perché a senso nostro il progetto non venga, a titolo di giustizia considerato) si aggiunge che non va esente da molti e gravi difetti così nello spartimento delle piante, come nel carattere e nell'applicazione delle forme architettoniche.

. *N. 7. Col motto Astrea.*

Nell'uscire dai limiti prescritti dal programma di concorso, l'autore di questo progetto non ha accresciuto né la comodità né la convenienza della distribuzione dei locali richiesti tanto che l'aula (per citare fra i molti un esempio) risulta più piccola della biblioteca, e nemmeno è simmetrica nella forma. Ci riportiamo pertanto a ciò che è detto al precedente n. 6, considerando altresì che lo scarso merito degli alzati, non fa troppo rincrescere la esclusione che al progetto stesso crediamo doversi per ogni ragione assegnare.

. *N. 8. Col motto Damone e Pitia.*

Merita posto fra i progetti meglio considerati il disegno di cui adesso facciamo parola: però giustizia vuole che anche in esso si rilevino i difetti seguenti. Troppo spazio è occupato per il vestibolo e per il oratori a carico d'ogni resto; i dormitori si trovano disposti in due piani ed alcuni di essi son framisti con i musei: le scuole elementari credute capaci per 70 alunni sono eguali in superficie a quelle che hanno a servire per 100: sei scuole al pian terreno hanno luce secondaria; sono piccoli molti locali di prima importanza, e piccola l'aula se si confronta cogli oratori quando fossero sgombri (specialmente quello per gli esterni) da tante inutili forme che lo imbarazzano. Le sezioni o tagli a noi sembrano assai bene architettate e pregevoli: questo lodiamo a preferenza della facciata principale, dove il corpo centrale non armonizza col suo imbasamento, ed i corpi posti alle due estremità compariscono monotoni ed anche troppo estesi, per non riuscire

a carico del predetto corpo centrale. Nel tutto insieme l'effetto di questa facciata riesce assai languido, e manca di sentimento monumentale.

. N. 9. Col motto Amore alla gioventù m'indusse all'opera.

Il primo e il più rilevante difetto di questa composizione consiste nella confusione massima dei locali destinati ad usi differenti come (per modo d'esempio) le scuole universitarie spartite in tre piani; le scuole tecniche in due piani, e così i dormitori ecc. oltre ciò è da notare che molti ambienti difettano dell'opportuna capacità, essendo che troppa superficie rimane assorbita da cinque cortili, da otto scale, e da moltissimi atrii o vestiboli d'ingresso. Segue che il tutto insieme non offre argomento di particolare considerazione. Sebbene lo stile adottato per la facciata principale derivi dal classico, e massime nella parte centrale imiti le composizioni palladiane, tale imitazione però a noi sembra sterile e disadorna. Grandiosa e nobile si presenta l'aula degli esperimenti, ma scompagnata da conveniente vestibolo.

. N. 10. Col motto Badate al programma.

Per poco che si prenda in esame questo progetto è facile riconoscere un ingegno pronto ed una mano sperimentata nell'artista che lo ha immaginato; e certamente è opera meritevole di molta considerazione. Però non possiamo dispensarci dal rilevare (quanto alle piante) che la circolazione dell'aria riesce languida e fiacca a cagione dei cortili che troviamo piccoli relativamente alle grandi masse de' fabbricati che gli recinge; che le varie scuole prospicienti sul cortile principale non sono accessibili che dal cortile stesso, il quale sebbene sia detto che dovrà essere coperto con vetri, pur tuttavia mancando di portici ci sembra che offra passaggio comodo ed opportuno; che meschini troviamo i compensi praticati per accedere alle scuole rispondenti sui cortili minori; piccoli i musei; ristretta la libreria; angusti i corridoi, due dei quali più larghi ma quasi privi di luce. Buono ci sembra lo spartimento del primo piano e del piano secondo; buona la disposizione generale de' dormitori, sebbene anche questi non abbiano accessi troppo felici. Di non minore perizia nel magistero dell'arte dà prova la composizione degli alzati delle facciate; e specialmente elegante a noi sembra il corpo centrale della facciata principale di stile leonardesco, ed i torrini architettati sugli angoli estremi di essa; ma veramente ci duole che coteste parti, certo pregevoli per loro stesse punto non leghino, né armonizzano colla generale composizione, né abbian carattere che annunzi o corrisponda alla destinazione dell'edificio. Simili avvertenze troviamo che occorrono per la facciata minore; e finalmente a noi sembra che quelle sporgenze semicircolari poste su tre lati esterni non produrrebbero a senso nostro nessun effetto pregevole o soddisfacente.

. N. 11. Col motto Valgami il lungo studio e il grande amore.

Lo spartimento e la distribuzione degli usi del programma richiesti vedesi assai bene disimpegnato nelle piante di questo progetto. Di fronte però a tale relevantissimo pregio, emergono non pochi difetti, i quali sarebbero: la scarsità della luce nelle scale principali che giunge languida e fiacca alle brache inferiori; la sala d'armi, il teatro e la guardaroba che non si trovano in migliori condizioni; le latrine attenenti alle scuole elementari, che non sembrano comode né decenti, poste come sono in grossezza di muro: le sale di conversazione e le stanze d'ufficio per il Liceo, Ginnasio e Istituto, ristrette e meschine ecc. Sobria nella parte decorativa e bene intesa ci sembra la composizione delle sezioni; le quali reputiamo superiori in merito alla facciata principale; in questa troviamo sterilità di concetto e poco soddisfacente il carattere degli ornamenti.

. N. 12. Col motto Arte e Libertà.

Con molto studio, e con pari ingegno a non sembran composte le piante che prendiamo ora in esame; pur tuttavia, e poiché per obbligo del nostro ufficio siam posti nella non grata necessità di ricercare anche in ciò che è buono i difetti, rileveremo che a cagione delle ristrette dimensioni dei cortili laterali, la circolazione dell'aria non riesce libera in alcune sezioni dell'edificio; che triti di forma e soverchiamente profondi compariscono i grandi vestibuli; piccoli gli oratori, ed altresì piccoli i dormitori nei quali è gioco forza addossare i letti agli spazi occupati dalle finestre ecc. Belle e pregevoli per molti rispetti troviamo le sezioni e gli alzati, se non che a noi sembra che la facciata principale sebbene presenti un insieme di carattere grandioso e monumentale, riesca però alcun poco pesante, e che le parti più riccamente architettate rimangan depresse e (se può dirsi) di proporzioni bastarde.

. N. 13. Col motto Per correr miglior acqua alza le vele.

Anche questo progetto merita posto fra i buoni, con tutto che offra esso pure argomento di critica, massimamente in ciò che si riferisce a retto criterio dello spartimento generale. In fatti vediamo che al pian terreno, una gran parte della superficie assegnata per l'intero edificio trovasi diremo quasi sprecata, per il vestibulo, per la grande aula, per la sala d'ostetricia; e al primo piano per la sala d'arme e per le scuole di disegno: intanto manca una grandiosa scala principale: sono anguste molte delle scuole elementari, liceali tecniche; piccoli gli oratori, poco ventilati i dormitori: piccolissime le stanze di studio annesse ai medesimi ecc. Distinte per merito voglion essere le sezioni e belle ci sembrano le grandiose linee della facciata tanto che ci limiteremo a notare, quanto a quest'ultima, che le proporzioni degli ordini compariscono alquanto depresse e così pure le finestre del pian terreno; e che le porte degli ingressi secondari potrebbero esserle con più felice composizione legate colle corrispondenti finestre del piano superiore.

. N. 14. Col motto L'ultima che si perde è la speranza.

Il vizio che troviamo comune a moltissimi fra i progetti esibiti in concorso cioè la confusione e l'intralcio delle differenti sezioni e locali, si manifesta, non meno che in altri, nel presente progetto, nel quale facciamo inoltre avvertire che mal collocate a noi sembrano le due grandi scale, di cui una dovrebbe bastare; poco opportuna la ubicazione del teatro che corrisponde sul mezzo della facciata; male le latrine troppo disgregate dalle scuole; male l'aula alla quale bisogna accedere per corridoi; poche tra stanze di studio per 300 alunni, e meschine le stanze destinate a teatro anatomico, a farmacia, a ostetricia ecc. Quanto agli alzati non sembra che presentino argomento speciale di lode nei requisiti che valgono in alcun modo a distinguerli.

. N. 15. Col motto Maria.

Di bella costanza e d'inflessa operosità non disgiunta da merito ha dato prova l'autore di questo progetto e certo sarebbe da desiderare che tanta fatica potesse venir coronata da felice risultato. Però ci troviamo nostro malgrado, nella necessità di dichiarare che un siffatto lavoro non regge all'esame di un'analisi coscienziosa e imparziale. E per dimostrarlo, ci riporteremo innanzi tutto a quanto abbiamo detto circa al disegno di n. 6 cioè che il programma chiede un edificio composto di pian terreno e di due piani superiori, e non già di un sotterraneo, d'un pian terreno; e di tre piani sovrapposti e che perciò l'autore del progetto che prendiamo in esame è incorso, per questo titolo negli stessi rimproveri che ci parvero meritati dall'autore del progetto sopra rammentato. Né vale (per quanto a noi sembra) a scusare un tal fatto la larghezza colla quale il programma lascia libero il concorrente negli aggiustamenti architettonici per in incep-

pare il genio dell'artista' essendo chiaro che una tale libertà si riferisce alla parte decorativa, e non punto ad una arbitraria ed illimitata sovrapposizione di superficie, imperocché a noi sembra che ove ciò fosse non esisterebbero nel programma (lo abbiamo già detto) i termini di un vero e proprio concorso, e sarebbe ingiusto per non dire enorme, se si volesse sottoporre alla stessa severità di giudizio colui che dovè logorare l'ingegno onde spartire entro un determinato spazio le tante e svariate località del programma stesso richieste, e l'altro cui quello spazio fu suscettivo d'illimitato ingrandimento in conseguenza d'un arbitraria ed indeterminata sovrapposizione di piani. Ma tralasciando ciò, a noi duole di rilevare, che nulla ostante l'accrescimento indebito di tanta parte di superficie l'autore del progetto in discorso non riuscì ad utilizzarla, destinandola a più perfetta distribuzione dei locali richiesti, ma sibbene a disperderla, con assegnare a molti di questi una esagerata e soverchia ampiezza di dimensioni. Infatti per limitarsi (come di consueto abbiamo praticato) alle indicazioni degli addebiti più rilevanti, avvertiremo che al pian terreno, comprendono troppa parte di superficie le due scale principali, di cui una (come è detto al N. 14) dovrebbe bastare; che la sala per le sessioni è eccessivamente grande, ne è bello che, destinata a tal uso, sia tramezzata da quattro isolati pilastri; che alquanto singolari compariscono quelle tante scalette che conducono alle stanze de' professori; che (al primo piano) la grand'aula è collocata quasi per compenso su di una parte, cioè fuori di ogni asse centrale; che l'oratorio, sebbene ha da essere grande, non occorre che abbia dimensioni esagerate, e sia spartito a tre navate a somiglianza d'una cattedrale; che la sala per lezioni d'anatomia immaginata con tanto apparato di forma ha un accesso difficile e meschino; che al secondo piano il teatro eccede parimenti nelle dimensioni, ed ha i requisiti di una vera e propria sala da spettacoli ecc. Per contrario occorre avvertire che le sale di studio addette a ciascuna camerata, e le stanze per i prefetti si trovano poste al 3° piano e perciò disgiunte dalle camerate stesse; che al secondo piano alcuni anditi di necessaria circolazione sono quasi allo scuro; che in fine (per tacer d'altro) le camerate cellulari che han da servire alla classe più distinta degli alunni sono collocate negli ammezzati a tetto, così lo scrittoio e le stanze annesse ecc. Le quali cose tutte è forza convenire oscurano i pregi che per altra parte s'incontrano nelle piante predette. Molta e svariata cognizione dell'arte decorativa si scorge nella ricca serie di sviluppo e di studi che fanno corredo a questo progetto, tanto che quasi diremmo che l'autore ha voluto piuttosto dar con essi una prova della sua perizia nel trattare i differenti stili architettonici, anziché mostrarsi osservatore di quella massima che vuole mantenuta in uno stesso edificio l'unità del carattere; e che ciò sia vero basti a provarlo la indicazione seguente. Oratorio per i convittori, stile moresco bastardo; sala per le sessioni mensuali, rococò, o barocco bastardo; oratorio per gli esterni, semigotico bastardoM; armeria, dorico; cortile lombardesco ecc. Quanto poi alle facciate diremo, che in quella del primo progetto (stile lombardesco) non armonizzano fra loro la massa centrale e le secondarie ma buoni sono i particolari, sebbene non sembrano lodevoli le balaustre che si compenetrano nel vivo dei pilastri dell'ordine; e quanto alla facciata esibita come progetto secondo, avvertiremo che l'artista non ha posto mente a ciò che nel carattere dell'architettura fiorentina dei secoli XIV e XV alla quale egli ha inteso ispirarsi, i piani terreni vogliono essere elevatissimi, e non traforati da molte e grandi aperture; che quello stile non ammette interruzioni di linee orizzontali nel modo che vedesi praticato nel disegno in discorso; che i piloni o sodi posti fra finestra e finestra al secondo piano, essendo quasi il doppio in larghezza di quelli del primo piano nuociono non tanto alle leggi dell'armonia quanto a quelle della statica. Oltre ciò ci permetteremo osservare in proposito della predetta seconda facciata, che lo stile fiorentino di quell'epoca quand'anche fosse convenientemente trattato, a noi sembra che abbia carattere troppo severo e quindi poco opportuno per le facciate dell'edificio che s'intende di costruire.

. N. 16. *Col motto Educatio mater libertatis.*

Lo spartimento di questo progetto soddisfa nell'insieme gli usi richiesti sebbene l'intero edificio prenda luce, nella parte interna, da un solo cortile. E' però vero che tale resultamento è stato dall'autore ottenuto per via di nudi corridoi o anditi a squadra i quali, se giovano a rendere felice la circolazione dei differenti locali, danno altresì alla composizione un aspetto monotono ed una forma che nulla sente delle risorse dell'arte. oltre ciò è da notare che mancano i dormitori cellulari per gli alunni maggiori, e le latrine non restano convenientemente dimensionate. Il carattere della facciata è malfermo, e massime nella parte centrale non saprebbe lodare; come neppure a noi sembrano pregevoli quelle costruzioni affatto illusorie, che nella parte centrale e sugli angoli estremi della facciata sovrastano al tetto.

. N. 17. *Col motto Si educa la gioventù ispirandole l'amor della patria.*

In proposito di questo lavoro ci riportiamo, per essere buoni, a quanto abbiamo dovuto dichiarare circa il n. 5.

. N. 18. *Col motto Libero il campo alla spontanea concorrenza.*

Una passione infelice di fare sfoggio delle forme le più scontorte e bizzarre ha condotto l'autore di questa composizione a disperdere inutilmente gran parte della superficie assegnata, e a confondere ed intralciare i locali destinati alle diverse sezioni. Parimente infelici compariscono gli alzati, nei quali manca ogni elemento di buono stile ed ogni correttezza di forma.

. N. 19. *Col motto Bene agendo riconoscenza incontrasi.*

Nelle piante di questo progetto si trovano alcuni pregi, e i locali dal programma richiesti vi sono (ciascuno partitamente) assai bene disimpegnati. Però la cattiva composizione degli alzati, massime delle facciate, e la scorretta forma delle parti principali di esse dispensano da ogni più seria considerazione in proposito.

. N. 20. *Col motto Lincoln.*

Degno di particolare considerazione il progetto di cui prendiamo a parlare, ed a noi sembra che meriti posto distinto fra i buoni disegni esibiti in concorso; imperocché la grandiosa semplicità dello spartimento generale; il facile e ben inteso modo di circolazione dell'intero edificio; la giudiviosa distribuzione delle sue parti sono altrettanti pregi essenziali che a senso nostro rendono ottima la composizione delle piante nelle quali a noi sembra che poche mende si trovino da rilevare, e sono le seguenti. La grande aula è collocata a troppa distanza dalla scala principale, e manca di conveniente vestibolo, mentre di questi abbondano altri locali che sono di minore importanza; le scuole poste al pian terreno sembrano alquanto ristrette e così gli oratori; ma quelle e questi crediamo suscettivi d'ingrandimento, quando il progetto fosse sottoposto a studio maggiore. Meritevole di simil parte di lode crediamo che sieno nel loro insieme le sezioni, ed anche pregevoli a noi sembrano le facciate, se non che stimiamo che miglior partito potrebbe trarsi dalla facciata principale, quando il corpo centrale fosse riunito coi vicini torrini in modo che, senza essere monotono, componesse un tutto insieme più compatto e grandioso.

. N. 21. *Col motto Cercali al Nilo.*

Anche nelle piante di questo progetto si trovano alcune parti che meritano lode; pur tuttavia crediamo basti avvertire, come le ristrette dimensioni dei cortili non sembrano sufficienti a sta-

bilire nell'interno dell'edificio la necessaria circolazione dell'aria. E quanto agli alzati non potendo lodarli, ci asterremo dal farne parola.

. N. 22. Col motto Deniques sit quodis simplex dumtax et unum.

L'unico cortile che serve a illuminare ed a ventilare lo spartimento interno dell'edifizio produce, come al n. 16 monotonia di forma e disgregazione di parti. E' perciò che non ci fermeremo ad analizzare uno ad uno gl'inconvenienti che da questo primo dato derivano, ma solamente diremo, che soverchiamente grandi risultano le dimensioni del vestibolo principale di fronte a quelle collocati i dormitori cellulari negli ammezzati sotto il tetto, che mancano i locali di corrido all'osservatorio ecc. Quanto agli alzati non sembra che meritino gran parte di lode; e le forme bramantesche alle quali l'autore ha inteso ispirarsi nel comporre le facciate non sono trattate con sufficiente intelligenza di quello stile.

. N. 23. Col motto Morale ed intelligenza rendon saldo il trono della libertà.

Certo non può negarsi che il concetto generale di queste piante, e la composizione degli alzati non sia nuova o meglio diremo originale. Disgraziatamente però una tale originalità non è punto da invidiarsi da chiunque senta un qualche amore per l'arte; ed è perciò che ci asterremo da ogni altro commento in proposito di questo lavoro.

. N. 2. Col motto lo veggio ben che giammai non si sazia il nostro intelletto se il ver non l'illustra.

Noi certamente non vorremmo censurare il presente progetto solamente perché è trattato con carattere e semplicità tutta greca, Osserveremo però che nello spartimento delle piante, i corridoi o ambulacri tanto e più occupano di superficie quanto i locali destinati alle scuole le quali riescono per queste ragioni ristrettissime e, diciamolo anche inammissibili; osserveremo poi che, per conseguenza di questa principalissimo errore, ogni altro locale difetta della relativa capacità, non esclusi i dormitori, massime quelli cellulari spartiti inopportunamente su tre file. Quanto agli alzati a noi sembra ardua impresa quella d'applicare lo stile greco in tutta la sua primitiva ottica semplicità ad un edifizio destinato ad usi moderni e speciali, né da tale opinione ci hanno fatto ricredere i risultamenti che nello sviluppo della parte decorativa ha riportato l'autore di quest'opera dove l'ordine dorico posto in fronte ai vestibuli, male si accompagna cogli spartimenti pieni che sono compresi fra questi, e dove all'ordine jonico del primo piano vien sovrapposto un seguito d'arcate a guisa di loggia, troppo pesanti per non aggravare, e quasi diremmo schiacciare l'ordine predetto. Il cortile che vedesi decorato con un terzo ordine corintio comparisce assai più razionale ma oltreché quella decorazione presenta un'insieme più nobile, e ricco dell'istessa facciata noi (lo ripetiamo) non sapremmo trovarlo opportuna per il carattere e l'uso dell'Edifizio richiesto.

. N. 25. Col motto Libertà e Virtù.

La molta confusione che si riscontra nello spartimento e nella distribuzione dei locali richiesti toglie gran parte dei meriti che pur si trovano nelle piante di questo progetto. A ciò si aggiunge angustia massima nelle dimensioni di molte scuole e di altri locali primari; povertà di luce in alcuni di essi, cortili piccoli, insufficiente ventilazione nei dormitori ecc. E quanto alle sezioni ed alle facciate troviamo sterilità di concetto e mediocre sveltezza di forma.

. N. 26. Col motto Trionfi il merto e taceranno i buoni.

Lo spartimento generale di questa composizione merita lode, massimamente perché luminosi e ben ventilati i più importanti locali; ben collocata la scala principale; spaziose abbastanza e ben disposte le scuole, l'aula, la biblioteca e musei. Per altra parte non deesi tacere che molto male sono collocate le latrine, frammezzo alle quali occorre passare onde accedere alle scuole che piccolissimi sono gli oratori, i dormitori e le stanze di studio annesse alle camerate; che mancano alcuni locali di corredo ai musei, alla biblioteca ecc. Ci duole dover dichiarare che se nella parte distributiva del progetto che abbiamo in esame si trovano non poche parti che meritan lode, così non avviene quanto agli alzati dove l'ingegno e la maestria dell'artista comparisce mediocre.

. N. 27. Col motto L'architettura segna la civiltà dei popoli.

Un giudizio non dissimile dal precedente crediamo che non disconvenga a questo progetto, cioè che mentre dobbiamo dar lode alla composizione delle piante, per contrario non meritan plauso gli alzati i quali sembran poveri assai di concetto e di gusto. Il disegno immaginato per un secondo progetto della facciata principale, sebbene sia preferibile all'altro, pur tuttavia non va esente da gravi censure.

. N. 28. Col motto La virtù e la sapienza ravvicinano l'uomo al Creatore.

Se nell'esame dei progetti 26 e 27 ci parvero buone le piante e (per grado di merito comparativo) mediocri molto gli alzati, tutto il contrario accade in proposito del progetto presente, dove troviamo disordinato e confuso lo spartimento delle piante, e pregevole la composizione delle sezioni e delle facciate. In fatti quanto a quest'ultime le tavole d'insieme e i molti sviluppi che ad esse fanno corredo sono disegnate con stile e carattere che sente la buona derivazione dal classico (ad eccezione dell'oratorio che non lodiamo) ed anche la facciata principale ci sembra soddisfacente, sebbene comparisca alquanto monotona, e sebbene le finestre del pian terreno non armonizzino nei rapporti di proporzione, con quelle del primo piano. L'ortografia della scuola di botanica è composta con pura eleganza di forma e con perfetta armonia.

. N. 29. Col motto Fratellanza.

La soverchia importanza data in questo disegno alla sezione centrale, cioè alle scale, alla chiesa, ed al refettorio, è cagione che i dormitori, i musei, le stanze di studio, le sale per l'ostetricia ecc. manchino della necessaria capacità. Si aggiunge che il refettorio manca di luce viva e che le cucine e loro dipendenze male potrebbero venir collocate nei sotterranei per la ragione (riferibile a tutti i progetti dove venne adottato un simil partito) che il livello del suolo è in Bari di poco al disopra del livello del mare. Con tutto ciò sentiamo l'obbligo di dichiarare che la composizione generale di queste piante è con molt'arte condotta. Le sezioni sono nell'insieme assai buone e la facciata principale presenta uno spartimento di masse sodisfacente, ancora che meglio potrebbero esser decorati i corpi che stanno sugli angoli estremi e migliore potrebbe desiderarsi la forma di molti particolari. Nel tutto insieme però a noi sembra (lo ripetiamo) che questo progetto meriti considerazione.

. N. 30. Col motto Scienza, civiltà e progresso.

Di molta diligenza ma di altrettanta inesperienza nell'arte, dà prova l'autore di questo progetto, sia che si prenda a considerare lo spartimento delle piante, sia che si portino gli esami sopra gli alzati. Quanto alle prime, la soverchia abbondanza dei cortili riduce a dimensioni ben piccole quasi tutti i locali che sono di assoluta importanza; circa poi gli alzati, ed in particolare modo alla

facciata principale, troviamo che questa non è da lodare né per il concetto né per la forma; e la maniera colla quale è architettato l'osservatorio giustifica largamente questo nostro giudizio.

. *N. 31. Col motto Vincit amor Patriae laudumque immensa cupido.*

Vizio massimo di questo disegno è la confusione dello spartimento generale e più ancora la ristrettezza, anzi l'assoluta deficienza di spazio in moltissimi locali, come (a modo d'esempio) nelle scuole elementari, che hanno dimensioni simili a quelle assegnate per le vicine latrine; nelle scuole universitarie destinate per 200 alunni che sono eguali a quelle per soli 100 ecc. Tali difetti insieme ad altri, che per brevità non si citano, rendono inamissibile una tale composizione, alla quale corrisponde, per poco valore di merito, la ornamentazione delle sezioni e delle facciate.

. *N. 32. Col motto Che vi sia ciascun lo dice dove sia nessun lo sa.*

Un numero eccessivo di piccoli cortili fraziona in minute parti l'insieme di questo disegno, ed è cagione (appunto come nel disegno precedente) di grave disordine nella distribuzione dei locali e d'insufficiente capacità in molti di essi. A ciò si aggiunge la mancanza (che a noi sembra assoluta) di due scuole al tecnico; di una sala per la riunione dei professori; le stanze di studio per le camerate ecc. Le facciate e i tagli non offrono argomento di nessuna lode particolare.

. *N. 33. Col motto Nulla spera despero.*

In proposito di questo lavoro ci riportiamo a quanto è detto per il N. 5.

. *N. 34. Col motto L'istruzione è la madre della civiltà.*

L'errore che innanzi tutto si avverte in questo progetto è l'ubicazione del fabbricato, non centrale al lato maggiore della piazza. Però tale equivoco sarebbe facile a correggere, e per se solo non ci porterebbe a troppa severità di giudizio, se non s'incontrassero difetti rilevantissimi nello spartimento generale delle piante; nella distribuzione, e nella insufficienza di capacità in moltissimi locali, in una parola nella manifesta mediocrità di quanto tiene a merito d'arte, così nel concetto e nello studio delle piante medesime, come nelle forme, e nella composizione degli alzati. Si avverte altresì che la sala d'arme e degli esercizi ginnastici, posta fuori del corpo dell'edificio, occupa non poca parte del terreno che dovrebbe essere utilizzato per gli orti agrario e botanico.

. *N. 35. Col motto Ranieri.*

Il nostro silenzio su questo progetto riuscirà meno grave al suo autore di quanto lo sarebbero le nostre parole.

. *N. 36. Col motto Il vero progresso civile è l'istruzione.*

La scarsità e quasi deficienza di luce che si verifica in moltissime scuole, nelle latrine ed in altri locali di questo progetto, ci è parsa colpa di tanto grave rilievo da render vana qualunque altra considerazione, ancora che fosse per riuscire in lode di alcune parti del progetto stesso. Avvertiremo però che nemmeno la facciata principale va immune di critica, perché comparisce eccessivamente traforata da vani, e perciò mancante d'equilibrio e di tranquillità nelle masse.

. *N. 37. Col motto Esaminate e poi giudicate.*

Dopo d'aver attentamente esaminato (come chiede il motto) la composizione di questo lavoro, abbiamo verificato che lo spartimento generale dei locali destinati alle diverse sezioni resta

stranamente confuso, tanto che si trovano disposte in piani differenti le scuole destinate ad una stessa sezione; i dormitori framisti alle scuole ecc. e poiché tale distribuzione non ci è sembrata lodevole, così giudichiamo che quanto alle piante non vi sia luogo a speciale considerazione. Le sezioni ed in particolare la facciata principale non è priva di merito, e (a parte alcune singolarità come sarebbe il carattere della trabeazione corintia e l'ornamento bizzarro posto sull'antico) la composizione risente dello stile classico, con assai buona applicazione di forma.

. N. 38. *Col motto Solo desio d'onor m'infiamma il petto.*

Le insufficienti dimensioni di varie scuole, la inconvenienza delle latrine poste in molte di queste in prossimità della cattedra del maestro; la cappella bizzarra di forma e di scarsa capacità; i cortili resi angusti per dar luogo ad inutili passaggi coperti; la grande aula insufficiente; i dormitori poco ventilati e massime quelli cellulari privi affatto di luce diretta sono tali difetti che ci dispensano da trattenerci più a lungo intorno alle piante di questo progetto. E se si aggiunge che così le sezioni come le facciate compariscono (per grado di merito) inferiori alle piante, dovremo di necessità concludere che il tutto insieme non può, a parer nostro, lusingarsi di particolare considerazione.

. N. 39. *Col motto Roma e Venezia.*

Nello spartimento generale di queste piante, abbiamo trovato commendevole il sistema col quale sono stati divisi per sezione i locali destinati all'università, al convitto, al ginnasio, all'istituto, ed alle scuole tecniche; e parimente ci è sembrata lodevole la distribuzione di ciascuna parte delle sezioni medesime. Di fronte però a tali pregi è pur necessario riconoscere che molta sterilità di concetto artistico ed anche grettezza di forma si trova nella composizione di quest'opera; e ciò massimamente risulta dall'esame degli alzati e della facciata principale dove a noi sembra che un disaccordo evidente esista fra le proporzioni del pian terreno e quello dell'ordine sovrapposto; e che tale disaccordo comparisca egualmente sensibile fra l'ordine stesso e le differenti parti decorative che vi restan comprese. Diciamo poi che il carattere e la forma data alla torre, toglie ogni dubbio sullo scarso valore estetico dello esaminato progetto.

. N. 40. *Col motto Labor omnia vincit.*

Un gigantesco vestibolo, una grandissima scala ed un secondo vestibolo ottagonno occupano al pianoterreno tutto intero lo scompartimento centrale di questo edificio; come al primo piano, lo spartimento medesimo resta occupato dalla grande aula e dal teatro, ambedue posti in servitù di passo a cagione dei prossimi corridoi, essi pure esagerati in larghezza. Da tale inopportuna dispersione di superficie segue per necessità, come abbiamo altrove, e bene spesso dovuto osservare che anguste riescono moltissime scuole ed altri locali di prima importanza; che mancano alcune stanze per i professori, e manca una buona sala d'arme; che disconviene l'ubicazione dell'infermeria posta immediatamente sotto il tetto. Abbastanza pregevoli crediamo che sieno le sezioni, e buona nell'insieme la composizione della facciata principale. In questo però vorremmo che fosse meglio studiata la parte superiore del corpo centrale; più grandiose e robuste le decorazioni degli angoli estremi; e che con migliore e più ingegnoso partito fossero sviluppate le porte che servono agli ingressi secondari.

. N. 41. *Col motto Ingegnati se puoi d'esser palese.*

Lo spartimento stranamente irregolare e la confusione che si riscontra nella distribuzione degli usi e dei locali dal programma richiesti ci permettono di esser brevi quanto alle piante di questo

progetto. Circa poi alle corrispondenti sezioni ed alle facciate avvertiremo che l'eccessiva semplicità colla quale si vedon composte toglie all'edificio ogni carattere monumentale.

. *N. 42. Col motto Alere Flammam.*

Abbiamo già detto che i locali sotterranei posti, come nel disegno che prendiamo in esame, a tre metri sotto il piano stradale, non sembrano ammissibili, ma questo non è il solo inconveniente che nel disegno stesso ci occorra di rilevare, poiché troviamo che troppa parte di superficie resta assorbita dall'oratorio e dall'aula, ed anche perché a tanto edificio manca un ingresso centrale ed una grandiosa scala principale. Diciamo però che la disposizione del tutto insieme (quanto alle piante) non è priva di merito. Altrettanti stimiamo che non possa dirsi quanto agli alzati nei quali la parte decorativa si presenta sotto forme e carattere che in vero non sapremmo ben definire.

. *N. 43. Col motto Amore ed Arte.*

I tanti cortili di cui abbonda il presente progetto in vece di favorire la facile ventilazione degli spartimenti interni gli nuocciono, se si considera alla ristrettezza delle loro dimensioni. Oltre ciò è da notare che questi nemmeno giovano a dare abbondanza di luce ai differenti locali, perché di fatto si osserva che 4 delle principali scuole (quelle segnate di N. 5) si trovano per una sola metà illuminate. Del resto i corridoi sono angusti; la distribuzione delle varie parti confusa, e il tutto insieme offre un partito non troppo artistico ed anche poco ingegnoso. Quanto agli alzati una sola parola basta a qualificarli; ed è che lo stile predominante (se pure è uno stile quello trattato) arieggia il maresco ed anche di pessima scelta.

Firenze, li 3 marzo 1866

Francesco Mazzei
Direttore dell'Ufficio Speciale pei Fabbricati Demaniali

Emilio De Fabris
Professore di Architettura nella Regia Accademia di Belle Arti di Firenze

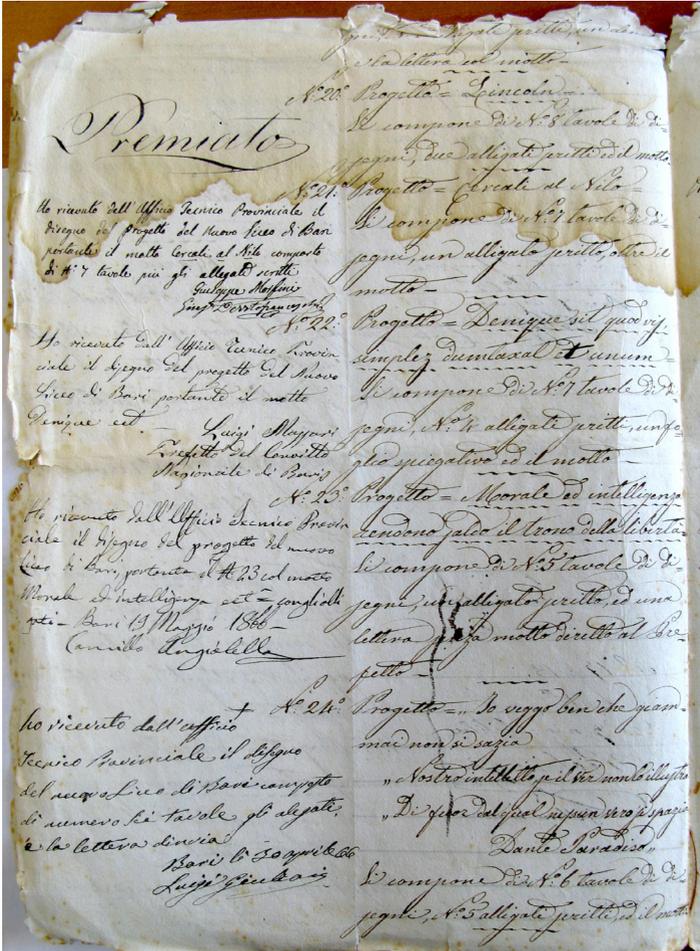


Fig. 1: Elenco dei progetti presentati per il concorso di Palazzo Ateneo a Bari (Bari, 1866). Con l'indicazione «Premiato» è segnalato anche quello di Giuseppe Castelli recante il motto «Lincoln». ASB, F. Provincia di Bari, s. Ateneo, b. 1, fasc. 7.



Fig. 2: Schizzo per la segnaletica monumentale del Museo Provinciale realizzata in piazza Umberto I. ASPB, 1896-1942.



Fig. 3: Victor Baltard (disegnatore), Charles Ransonnette (incisore), *Vue générale de la Paille pris des hauteurs de l'Apennin près de Melfi*, in J.L.A. Huillard-Bréholles, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale*, Paris, 1844, tav. I.



Fig. 5: Sante Simone, *Pagode indiane*, in *Dizionario Architettonico Storico Archeologico*, 1880, foglio sciolto. Conversano, Archivio Storico del Comune.

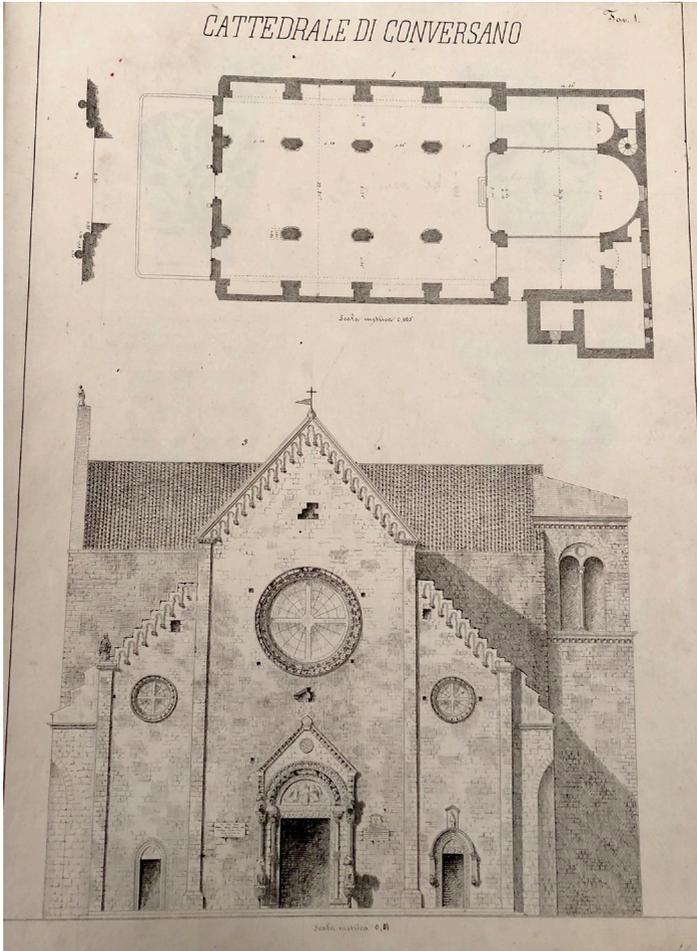


Fig. 6: Sante Simone, *Pianta della cattedrale e Facciata principale della cattedrale*, in S. Simone, *La cattedrale di Conversano*, 1878, tav. 1. Conversano, Archivio Storico del Comune.



Fig. 7: Francesco Autoriello (disegnatore), *Dipinto su tavola nella chiesa di Santo Stefano in Monopoli*, in D. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli, 1871, parte I, tav. IV. L'immagine reca a matita la seguente indicazione: «venduto alla famiglia Sgobba per lire 6.00».



Fig. 8: G. Weinhold, *Ritratto di H.W. Schulz*, in H.W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, tavola fuori numerazione.

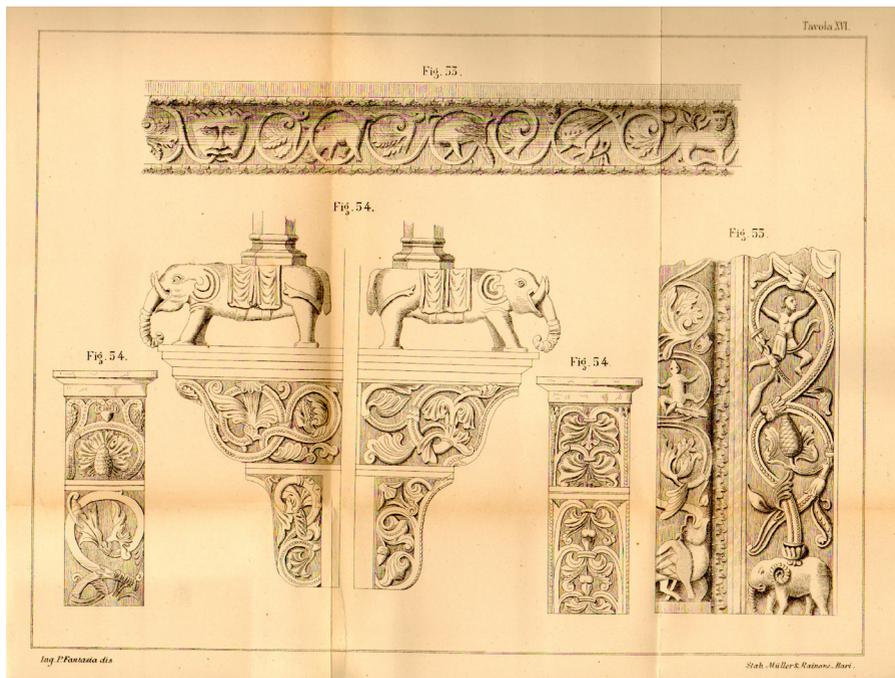


Fig. 9: Pasquale Fantasia, *Modanature decorate*, in P. Fantasia, *Il duomo di Bari: ricerche illustrate da venti tavole*, Bari, 1892, tav. V.



Fig. 10: Pasquale Fantasia, *Sezione*, in P. Fantasia, *Il duomo di Bari: ricerche illustrate da venti tavole*, Bari, 1892, tav. XL.

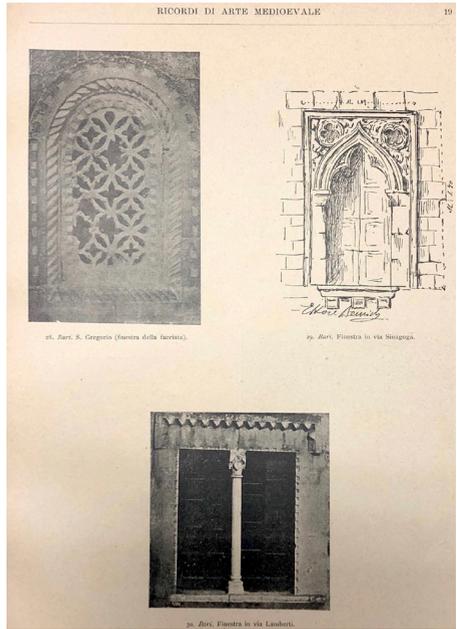


Fig. 11: Ettore Bernich, *Capitelli della cattedrale vecchia di Molfetta e Finestra in via Sinagoga*, da *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale*, Trani, 1898, pp. 48, 19.

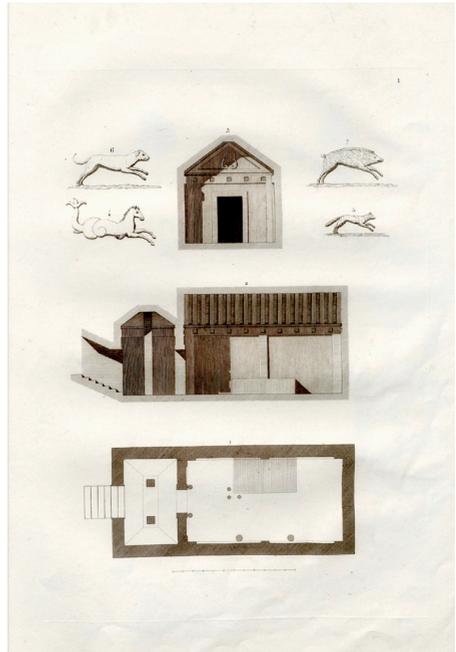
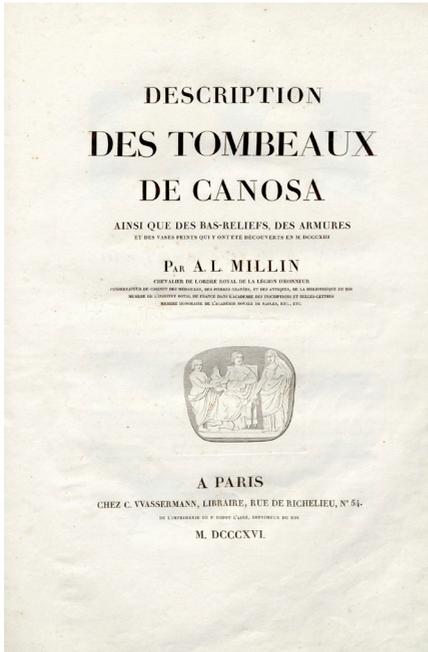


Fig. 12: Frontespizio del volume di A.L. Millin, *Description des tombeaux de Canosa*, Paris, 1816, con pianta e sezioni dell'ipogeo Monterisi-Rossignoli a Canosa (tav. 1).

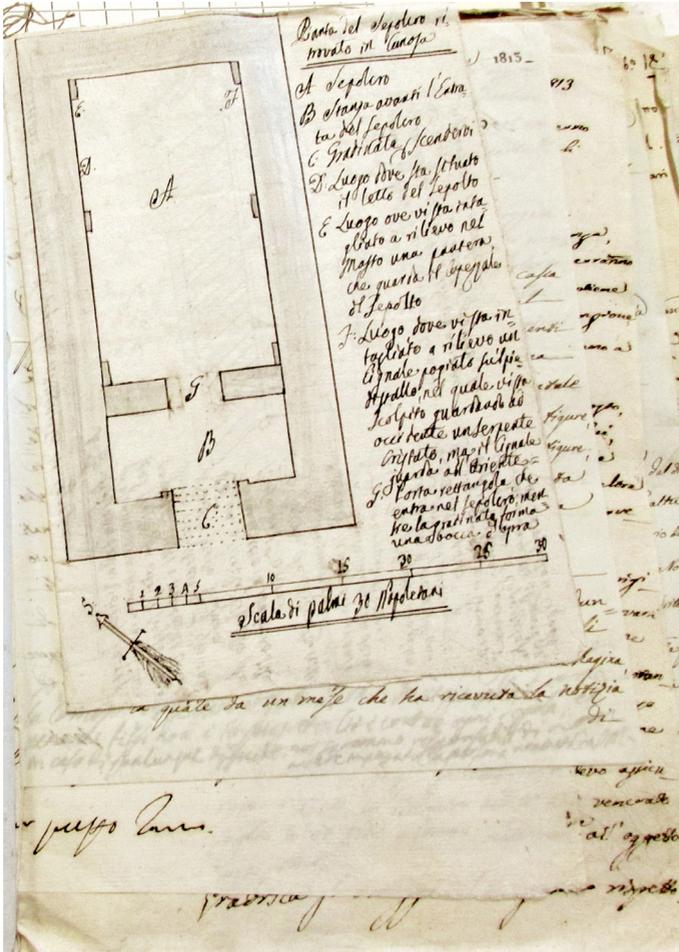


Fig. 13: Pianta del sepolcro ritrovato a Canosa. ASB, F. Monumenti e Scavi, Canosa. Vasi antichi ed altri oggetti rinvenuti in un sepolcro, Reg. al n. 904, 1813-1817, fasc. 49.

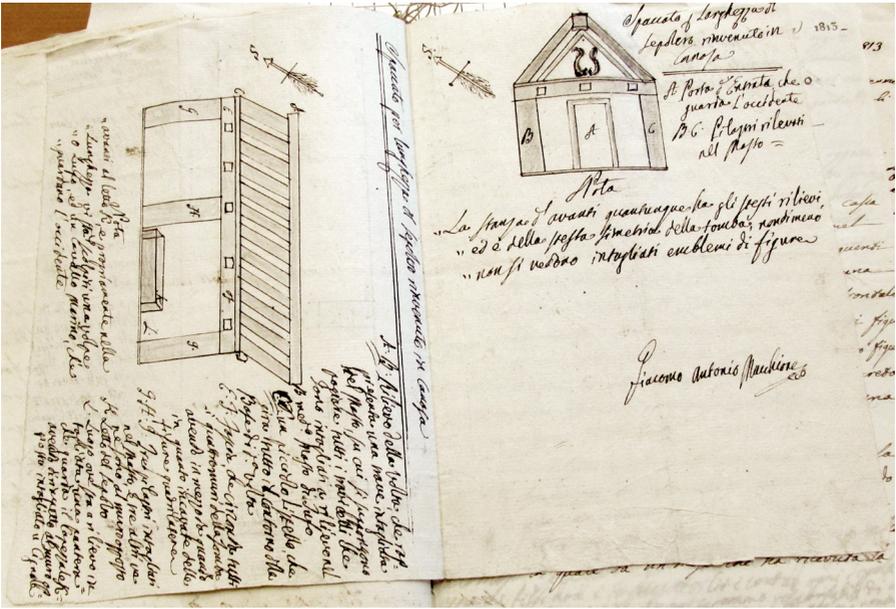


Fig. 14: Spaccato per larghezza del sepolcro ritrovato a Canosa. ASB, F. Monumenti e Scavi, Canosa. Vasi antichi ed altri oggetti rinvenuti in un sepolcro, Reg. al n. 904, 1813-1817, fasc. 49.



Fig. 15: *Terres-cuites grecques funebres - Collection Prosper Biardot*, in P. Biardot, *Les Terres-Cuites grecques funebres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus : accompagné d'un atlas de 5 planches noires et coloriées*, Paris, 1872, tav. XL.

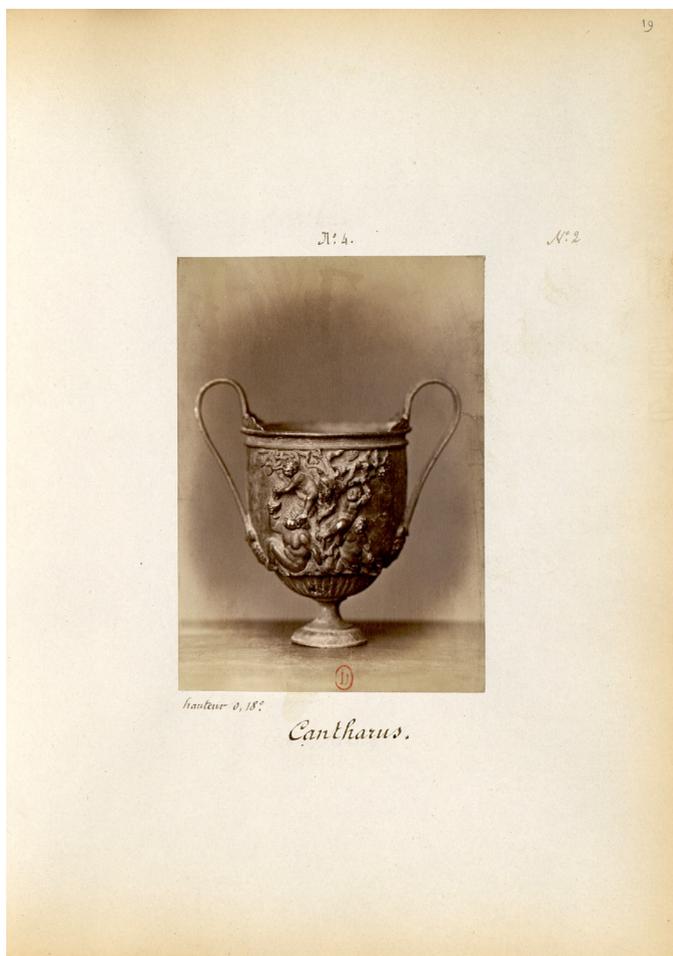


Fig. 16: *Cantharus*, da *Catalogue des objets d'art antiques de la collection Prosper Biardot*. Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, NUM 4 PHOT 39.

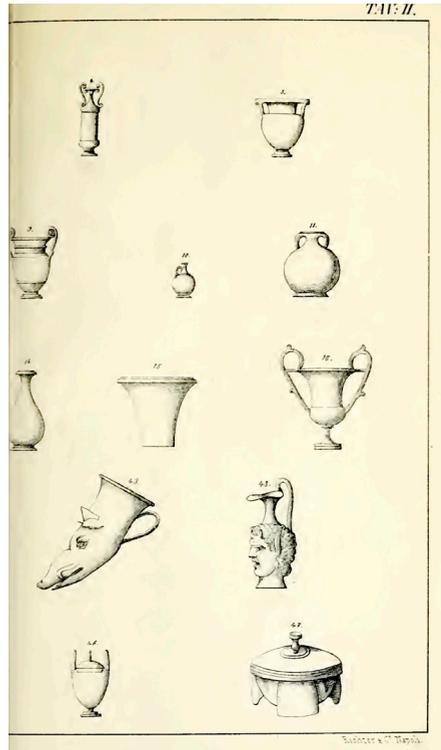


Fig. 16: Frontespizio e tavola II del volume di G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi*, Napoli, 1869.

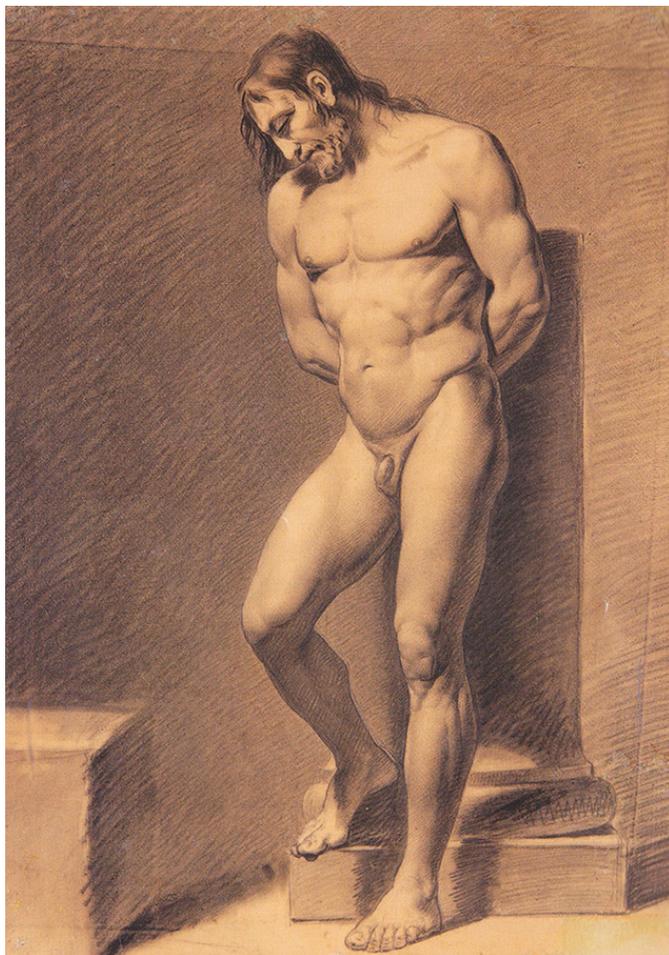


Fig. 18: Michele de Napoli, *Nudo virile alla colonna*, terzo-quarto decennio del XIX secolo.
Terlizzi, Pinacoteca Michele de Napoli.