

CITTÀ TANGIBILI MATERIALITÀ E IDENTITÀ IN ITALIA MERIDIONALE

a cura di
Stefano D'Ovidio
Joris van Gastel
Tanja Michalsky

CAMPISANO EDITORE

QUADERNI DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA

5

a cura di
Stefano D'Ovidio
Joris van Gastel
Tanja Michalsky

Responsabile della redazione
Marieke von Bernstorff

Cura redazionale del volume
Mirjam Neusius



in copertina
Lecce, Santi Niccolò e Cataldo
(foto Roberto Sigismondi)

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto
riguarda le fonti iconografiche
e letterarie non individuate.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2020 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-55-6

INDICE

- pag. 7 PERCORSI NELLA MATERIALITÀ DELL'ARTE IN ITALIA MERIDIONALE
DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO
Stefano D'Ovidio e Joris van Gastel
- 19 TANGIBLE ETERNITY, SEMANTICS AND AESTHETICS IN THE BRONZE
DOOR OF THE MAUSOLEUM OF BOHEMOND AT CANOSA DI PUGLIA
Judith Utz
- 41 MEMORIE D'ARGILLA. I LATERIZI FIGURATI DI SANTA MARIA DI ANGLONA
Stefano D'Ovidio
- 67 BRINDISI BICOLORE: MATERIALI COSTRUTTIVI E LOGICHE DECORATIVE
DI UNA CITTÀ MEDIEVALE
Gaetano Curzi
- 89 *LOST IN TRANSLATION?* TRADUZIONI, TRASLAZIONI E PERCORSI
IDENTITARI ATTRAVERSO L'ITALIA MERIDIONALE
Bianca de Divitiis
- 111 ALLE RADICI DI UN'IDENTITÀ MATERIALE NELL'ARCHITETTURA
NAPOLETANA DEL RINASCIMENTO: IL CANTIERE DI CASTEL NUOVO
Maria Teresa Como
- 133 PERMANENZE E INNOVAZIONE NELL'ARCHITETTURA PUGLIESE D'ETÀ
MODERNA. IL RUOLO DEI MODELLI A STAMPA
Antonio Russo
- 153 IDENTITÀ MALTESE NELLA PIETRA GLOBIGERINA:
DA MATERIALE DA COSTRUZIONE A COMPONENTE DELLA MESTICA
NELLA PITTURA DI CARAVAGGIO E MATTIA PRETI
Sante Guido

- 181 PRINTING MESSINA'S MADONNA
Clare Kobasa
- 201 CARVED WITH A KNIFE. CONTINUITIES AND DISRUPTIONS
IN THE MATERIALITY OF LEGGE'S EARLY MODERN SCULPTURE
Joris van Gastel
- 221 SETE, LUCI, ORO, ARGENTO. *WRAPPING* E IDENTITÀ CIVICA
NEGLI APPARATI DI NICOLÒ PALMA PER L'INCORONAZIONE
DI CARLO DI BORBONE A PALERMO (1735)
Sabina de Cavi
- 251 I CORALLARI TRAPANESI E L'IMPOVERIMENTO DEI BANCHI
CORALLINI, OMEGA E ALFA DELLA MANIFATTURA TRAPANESE
TRA IL XVII E IL XVIII SECOLO
Lucia Ajello
- 269 MATERIA, CONTINUITÀ, IDENTITÀ: LA RILETTURA DEL MOSAICO
MEDIEVALE A SALERNO NEL XX SECOLO
Maddalena Vaccaro
- 293 INDICI DEI MATERIALI
- 295 INDICI DEI LUOGHI
- 301 INDICI DEI NOMI

PERCORSI NELLA MATERIALITÀ DELL'ARTE IN ITALIA MERIDIONALE DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO

Stefano D'Ovidio e Joris van Gastel

Materialità e “questione meridionale”: per un nuovo approccio
alla storia dell'arte nel Mezzogiorno

Come ha dimostrato Georges Didi-Huberman in un saggio del 1998 sulla *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs* di Julius von Schlosser,¹ un'attenzione ai materiali è propria della storiografia e consente di svelare preconcetti e tabù insiti nella disciplina storico-artistica. I materiali, sostiene Didi-Huberman, sono stati a lungo ambito esclusivo dei restauratori, mentre nella storia dell'arte il pregiudizio filosofico in favore dell'Idea ha ridotto il materiale a un anti-valore. Sulla scia di studi recenti, come quelli di Monika Wagner,² Caroline Walker Bynum,³ Michael Cole,⁴ e più in generale di quella corrente di studi che è stata definita «material turn», il materiale non può più essere considerato un anti-valore nella storia dell'arte. Tuttavia, la provocazione di Didi-Huberman non ha perso il suo potenziale discorsivo, soprattutto quando l'attenzione si sposta ad ambiti geografici meno canonici nella storia dell'arte. Questo libro parte proprio dall'ipotesi che la discussione sulla materialità si intrecci con un altro problema storiografico, quello dei rapporti centro-periferia.⁵

Il caso del Mezzogiorno d'Italia è un esempio particolarmente indicativo in tal senso. Nonostante il lungo dibattito sulla «questione meridionale» scaturito dalle posizioni di Antonio Gramsci,⁶ il Sud è stato a lungo descritto nella storia dell'arte come ridondante, dipendente da altre culture artistiche, lento a rispondere agli sviluppi di un presunto centro.⁷ Così, ad esempio, nel periodo medievale si sono contrapposte letture che collocavano l'arte meridionale a rimorchio dei principali centri artistici italiani ed europei.⁸ L'arte rinascimentale, sostengono ancora oggi i manuali scolastici, ha origine a Firenze, Venezia, Roma e in alcuni ducati del nord Italia, mentre il meridione non svolge un ruolo significativo, secondo un'idea che sembra ancora radicata nel pregiudizio di Jacob Burckhardt verso la cultura di corte del Regno e della stessa città di Napoli.⁹ I luoghi comuni negativi legati al barocco nel suo complesso hanno continuato ad accompagna-

re certa narrativa storico-artistica sull'Italia meridionale anche dopo la riabilitazione del barocco all'inizio del Novecento, un destino comune alla Spagna, con cui il Sud era così intimamente legato.¹⁰ Spesso questi luoghi comuni negativi possono essere messi in relazione con il pregiudizio nei confronti dei materiali evidenziato da Didi-Huberman.

Esemplare per un tale intreccio tra materialità e dinamiche centro-periferia è il libro *Southern Baroque Art* dello scrittore britannico Sacheverell Sitwell, pubblicato nel 1924.¹¹ Allargando l'orizzonte a una vasta area geografica, che comprende l'Italia meridionale, la Spagna e il Messico, l'autore fa emergere la continuità culturale e artistica tra queste aree. Come scrive Laura Scuriatti, «the book is partially structured as a voyage of discovery in unknown countries – a narrative strategy which [...] tends to construct the foreign countries as typically exotic and 'other' [...]»¹² Questo carattere esotico si riflette anche nello stile del libro, che spesso divaga in evocazioni quasi allucinatorie. Nella sua breve descrizione del Gesù Nuovo di Napoli, un senso di shock materiale viene trasmesso al lettore, una sensazione inaspettata di abbandono improvviso «as if a stronger hand dragged you on to the stage of a theatre» (fig. 1):

Looking to each side the walls seemed alike hung with silk, for the marbles were so arranged with their strong patterns that brocade was revealed as their cheap and evident imitation. And marble was as much the truer as crystal to glass¹³.

Cambiando scena, in rapida successione, dallo «horrible waxwork world» di Bagheria, alle «mummies» nella chiesa napoletana di San Domenico, al «Tussaud-like realism» del gruppo di terracotta napoletana di Guido Mazzoni a Monteoliveto, fino alle esecuzioni pubbliche e ai circhi itineranti, Sitwell crea un'atmosfera inquietante tra orrore ed esotismo. In una delle sculture della Cappella Sansevero a Napoli, discerne «a far Eastern deadliness of realism.»¹⁴ Malgrado il titolo del libro, le descrizioni approfondite di opere d'arte sono scarse e per lo più limitate alla pittura; un'osservazione su Cosimo Fanzago chiarisce tuttavia che anche Sitwell si scontra con il gusto meridionale per la decorazione: «Many features of his art have a more Spanish than Italian air about them, with their barbaric and southern exuberance.»¹⁵

Se si mettono da parte simili stereotipi duri a morire, l'attenzione ai materiali può raccontare una storia diversa. La facciata della chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo a Lecce (fig. 2)¹⁶ illustra bene la continuità tra il portale finemente intagliato, datato intorno al 1180, e l'ornamento barocco, eseguito da Giuseppe Cino e dalla sua bottega nel 1716 – continuità che, al di là di possibili elementi omayyyadi o fatimidi nel primo¹⁷ e la ricezione di modelli napoletani nel secondo,¹⁸ si esprime innanzitutto nell'uso dei materiali. Tale continuità materiale ci rende consapevoli del fatto

1. Gesù Nuovo, Napoli
(foto Luciano Pedicini)





che le connessioni formali possono essere trasmesse solo in forma materiale, sia da un luogo all'altro, sia da una generazione all'altra. Per converso, un'attenzione ai materiali può rivelare che le trasmissioni non sempre si svolgono secondo percorsi lineari, o si rivelano nei luoghi a cui gli storici dell'arte hanno tradizionalmente guardato. In un articolo brillantemente intitolato *Liquid Gothic*,¹⁹ Jill Caskey ha dimostrato che l'attenzione a un materiale come lo stucco complichino la visione tradizionale del Gotico in Italia meridionale, che postula un uso meramente decorativo di elementi gotici d'importazione transalpina, e suggerisce un'intrinseca resistenza al cambiamento (fig. 3). Si potrebbe dire che in questo contesto l'aggettivo «liquido» non si riferisca soltanto alla materialità dello stucco stesso, ma anche alla fluidità di culture che il suo impiego comporta.²⁰ Come ha osservato in modo analogo Tehmina Goskar: «fragmentation of scholarship caused by modern disciplinary constraints – Islamic, Byzantine, Western [ma possiamo pensare anche ad altri concetti e periodi storiografici] – has

2. Santi Niccolò e Cataldo. Lecce
(foto Roberto Sigismondi)
3. Chiostro del Paradiso.
Amalfi (foto autore)



artificially set apart cultures that had more in common than has hitherto been acknowledged.»²¹ Certo, gli scambi tra il Mezzogiorno d'Italia e il più ampio contesto del Mediterraneo sono stati ben indagati,²² ma le implicazioni di questi scambi nel rapporto tra materialità e identità culturali restano territori in gran parte inesplorati. Richiamando l'attenzione su alcune sorprendenti analogie nell'uso e nella documentazione materiale di tessuti attestati tanto in Puglia quanto in Egitto, Goskar si spinge fino a parlare di una cultura condivisa del tessile e dell'abbigliamento, rilevando acutamente che «one of the clearest ways [...] people self-identified with their material worlds [...] is through their dress choices.»²³

Queste considerazioni ci portano al concetto di identità. Come scrive Joanna Sofaer nell'introduzione al suo *Material Identities*: «Materiality conveys meaning. It provides the means by which social relations are visualized, for it is through materiality that we articulate meaning and thus it is the frame through which people communicate identities.»²⁴ Ciò significa che la

scelta di un certo materiale non è mai arbitraria. L'uso di un materiale implica l'impiego di strumenti e di tecniche, l'essere istruiti in una tradizione, la creazione di un insieme di strutture sociali più ampie. In altre parole, i materiali sono profondamente radicati nella società, indipendentemente dal fatto che siano locali o che provengano dall'altro capo del mondo. Foteini Vlachou ha recentemente sostenuto che la periferia ha il potenziale di sovvertire le categorie che hanno dominato il pensiero storico-artistico fin dalla sua nascita:²⁵ lo stesso si potrebbe dire dei materiali. Partendo da questo assunto, i saggi raccolti nel volume – frutto di un Workshop tenutosi alla Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte dal 6 al 7 luglio 2017 e ampliatisi con il contributo di altri studiosi – intendono proporre un percorso nella storia dell'arte meridionale dal Medioevo al Novecento, interpretata attraverso la materialità, nella speranza che il sovvertimento auspicato da Vlachou si verifichi anche per il Mezzogiorno, a lungo relegato alla periferia di altre culture e tornato oggi al centro dell'interesse nella storiografia artistica internazionale.

Geografia e storia della materialità in Italia meridionale
tra dimensione sociale e identità collettiva

I saggi raccolti in questo volume si collocano in una prospettiva storica di lunga durata, il secondo millennio dell'era cristiana, entro una cornice geografica che intende circoscrivere idealmente tutte le regioni dell'Italia meridionale (fig. 4), seppur con alcune eccezioni (Abruzzo, Molise e Calabria, solo marginalmente ricordate nel libro) e con lo sconfinamento in altri territori, legati al sud della penisola italiana da ragioni storiche oltre che geomorfologiche (Malta). Caratterizzato da un'eccezionale varietà ambientale e culturale, il Mezzogiorno si propone come il luogo ideale per uno studio sulla materialità nell'arte, intesa non soltanto come insieme di risorse primarie e condizionanti della produzione artistica e architettonica del territorio, ma anche e soprattutto come medium attraverso il quale sono stati plasmati e fusi modelli culturali, competenze tecniche, istanze di rappresentazione politica, sociale, ideologica e religiosa.

L'abbondanza di materie prime e la naturale propensione all'importazione di materiali, favorita dalla particolare posizione geografica al centro del Mediterraneo e da un articolato sistema viario ereditato dal mondo antico, è testimoniata dalla quantità e dalla varietà dei materiali di cui si tratta nel libro, che si è ritenuto opportuno indicizzare al termine del volume. Circa centoventi i materiali censiti. Vi figurano casi celebri e meno noti di materiali che ancora oggi contraddistinguono il paesaggio dei centri storici del Mezzogiorno, dal tufo giallo al piperno di Napoli, alla pietra leccese, al carparo e alla serra d'aspro di Brindisi, alle innumerevoli varietà di calcareniti cavate in loco o importate da regioni limitrofe. Ricorrono molti materiali di uso

4. Mappa dei centri dell'Italia meridionale menzionati nel testo (elaborazione Simona Salmieri)



comune, dai ciottoli di fiume, al legno, alle argille, disponibili in gran quantità e impiegate nella produzione di laterizi e di vasellame, anche in questo caso di provenienza e lavorazione allogene o frutto di scambi commerciali a largo raggio. I materiali preziosi sono per lo più d'importazione – oro, argento, lapislazzuli, alabastro e altri marmi pregiati, quasi sempre di spoglio – ma non mancano esempi di estrazione locale, come il ricercato corallo trapanese. Abbondano i materiali di manifattura artigianale: oltre ai derivati dell'argilla già menzionata, il bronzo, il vetro, la carta, i tessuti. Dai documenti d'archivio e dalle fonti testuali emergono i nomi attestati per indicare tipologie e qualità di materiali oggi dimenticati o noti solo agli specialisti (è il caso delle tinture impiegate nella produzione della seta, il cui uso fu bandito a Messina nel 1736: lagano, melazzo, parazzoli, summaco, vallonia).

Si tratta di una campionatura limitata solo ad alcuni centri del Mezzogiorno, ma indicativa delle potenzialità connesse a uno studio della materialità che parta dall'individuazione delle diverse tipologie di materiali, analizzandone la distribuzione nel territorio. Sarebbe anzi auspicabile condurre ricerche sistematiche che consentano di elaborare una carta geografica di tutti i materiali, sia locali, sia d'importazione, impiegate nell'edilizia storica e nella produzione artistica dell'Italia meridionale e di un glossario, che renda conto delle molteplici varianti lessicali documentate nelle fonti, oltre che delle tecniche e dei mestieri connessi al loro utilizzo.

L'ambito cronologico entro cui si situano i casi discussi (circa 1050–1950) corrisponde all'epoca in cui l'Italia meridionale ha preso forma e si è sviluppata come entità distinta dal resto della Penisola. È infatti nell'XI secolo che, con l'arrivo dei normanni e l'alleanza tra questi ultimi e il Papato, si gettano le basi per la formazione di un organismo statale autonomo, sopravvissuto tra alterne vicende politiche fino all'Unità d'Italia. Il libro si apre con un protagonista dell'impresa normanna nel Sud, il conte Boemondo d'Altavilla, e con le porte fuse in bronzo – tra le prime sul suolo italiano sin dalla tarda Antichità – per il suo mausoleo eretto nel duomo di Canosa (Judith Utz). L'approccio alla materialità di questo manufatto ancora enigmatico dimostra come attraverso l'impiego del bronzo siano espressi significati che rimandano all'identità culturale e materiale del Mezzogiorno medievale: la continuità con l'Antico e la naturale propensione verso l'Oriente bizantino e islamico.

Nei tre saggi seguenti (Stefano D'Ovidio, Gaetano Curzi, Bianca de Divitiis) ritornano alcuni grandi temi della stagione normanna in Italia meridionale: la fondazione e/o rifondazione di città, complessi episcopali e grandi edifici religiosi, la promozione del culto di reliquie, il riuso di *spolia*. Esaminati dal punto di vista della materialità, questi processi assumono corpo, forma e colore, che si riflettono nella definizione del paesaggio urbano (Brindisi), nella modulazione plastica e cromatica dello spazio co-

struito (Brindisi e Anglona), nell'impiego di materiali cui è riconosciuto uno specifico valore semantico (Bari, Brindisi e Salerno). La prospettiva diacronica ampia proietta lo studio di questi fenomeni nell'età angioina e aragonese, facendo emergere elementi di continuità e discontinuità nell'uso dei materiali, che possono assumere significati anche contrapposti in relazione alle esigenze di rappresentazione sociale e al codice culturale e visivo di chi ne fruisce (Brindisi, Capua, Nola).

Continuità e discontinuità si riscontrano anche nel cantiere di Castel Nuovo a Napoli (Maria Teresa Como), dove l'introduzione del piperno accanto al più tradizionale tufo giallo napoletano consentiva, per un verso, di dare forma a modelli architettonici d'importazione aragonese, per l'altro, di tradurli in organismi strutturali del tutto originali. La costruzione della grande volta stellata della cosiddetta Sala dei Baroni non sarebbe stata possibile senza l'interazione tra questi due materiali, che le conferiscono un'identità strutturale autonoma, reminiscente delle cupole dell'Antichità piuttosto che della tradizione costruttiva delle maestranze maiorchine. Il rapporto tra modello ed esecuzione, letto attraverso la specificità del materiale, ritorna nel caso dell'architettura leccese dei secoli XVI-XVII (Antonio Russo), in cui la traduzione nella caratteristica pietra locale di forme architettoniche di ascendenza romana, veicolate da riproduzioni a stampa, ha consentito una rielaborazione originale delle fonti, pienamente consapevole delle proprietà intrinseche nella materia adoperata.

L'identità materiale di un luogo non si esprime solo attraverso le forme del costruito ma si può concretizzare in altre manifestazioni artistiche. È il caso della globigerina, la pietra calcarea impiegata nell'edilizia storica di Malta (Sante Guido), incorporata nella materia pittorica delle opere di Caravaggio e di Mattia Preti durante il loro soggiorno nell'isola – testimonianza, allo stesso tempo, dell'eccezionale capacità creativa di due giganti della pittura italiana del Seicento e dell'identità materiale del luogo in cui operarono. La materialità di un'immagine può anche servire a dare corpo a valori identitari immateriali, come nelle incisioni a stampa della Madonna della Lettera di Messina (Clare Kobasa), in cui il medium cartaceo consente di istituire relazioni visive atemporali tra l'oggetto e il soggetto della devozione, la Vergine e la città che l'ha eletta ad avvocata, entrambe rappresentate idealmente e concretamente da un foglio di carta, la presunta epistola inviata dalla Madonna ai primi cristiani messinesi e una mappa della città nella sua veste seicentesca.

La materialità dell'ornamento accomuna i tre saggi successivi, che la esaminano da angolazioni diverse: l'ornamento architettonico e scultoreo di interni ed esterni del barocco leccese (Joris van Gastel), l'ornamento urbano degli apparati serici con cui fu addobbata Palermo in occasione dell'incoronazione di Carlo di Borbone (Sabina de Cavi), l'ornamento prezioso

dei coralli trapanesi (Lucia Ajello). La pietra leccese, che con la sua duttilità ha plasmato quasi in un'unica scultura il corpo urbano di Lecce, compete con il marmo nella statuaria, ma può anche dissimulare stucchi dorati per enfatizzare policromia e verismo di statue lignee prodotte a Napoli, in un ribaltamento nella gerarchia dei materiali di tradizione tosco-romana. Gli elaboratissimi rivestimenti serici di Palermo delineavano un percorso sensoriale di luci e colori che trasfigurava lo spazio urbano, conferendo valore semantico ai luoghi simbolo della Chiesa, delle istituzioni civili, dell'aristocrazia e delle classi artigianali e mercantili che insieme formavano il corpo della città. L'uso del corallo e la sua antica valenza apotropaica, che in era cristiana derivava dall'assimilazione all'immagine del sangue di Cristo, perdono progressivamente d'importanza nella manifattura trapanese tra Sei e Settecento in connessione con l'impoverimento dei banchi corallini, aprendo la strada all'impiego di altri materiali e all'elaborazione di nuovi procedimenti esecutivi.

Il caso del corallo trapanese dimostra come la compenetrazione tra materiali e luoghi di produzione possa riguardare anche una tecnica artistica. Il libro si chiude con l'esempio di Salerno (Maddalena Vaccaro), dove il rifacimento novecentesco dei mosaici medievali della cattedrale si configura come il tentativo di recuperare con l'arte musiva, non soltanto la presunta *facies* originaria di un edificio ormai perduto, ma anche una testimonianza tangibile del prestigio della città nel Medioevo, percepito attraverso il filtro storiografico del momento come l'elemento fondante dell'identità civica. La stessa Salerno che mediante l'impiego di *spolia* aveva inteso esprimere continuità col mondo antico, arrivando persino a costruirsi nel Rinascimento un passato fittizio di città romana, tramite il mosaico riscopriva tra le due guerre mondiali le sue radici medievali.

Se i casi trattati in questo libro sono inevitabilmente calati nella storia politica, economica, culturale e artistica del Mezzogiorno, un approccio alla materialità consente di proporre scansioni cronologiche estranee alla storiografia tradizionale. Si potrebbe parlare di età del piperno a Napoli o di epoca del corallo a Trapani, in cui la disponibilità di materia prima contribuisce in maniera determinante alla definizione del profilo urbano o alla fioritura di una manifattura artigianale in un dato momento storico, mentre il suo esaurimento impone l'elaborazione di formule alternative. L'era della seta affonda le sue radici a Palermo nella cultura tessile normanna e, attraverso gli apparati festivi, giunge fino a San Leucio, gettando le basi per lo sviluppo industriale moderno. Per ciascuno dei cento materiali menzionati in questo libro si potrebbe costruire una storia parallela, che consentirebbe di leggere sotto una nuova luce l'eredità materiale del Mezzogiorno.

Un aspetto preponderante nei saggi che qui si presentano è la dimensione sociale della materialità. La disponibilità di una materia prima favorisce

la formazione di maestranze in grado di gestire i processi di lavorazione, commercializzazione e messa in opera. I maestri pipernieri di Napoli, le famiglie di fabbricatori e di scultori della pietra leccese, gli artigiani della seta di Palermo e di Messina, i corallari trapanesi costituiscono gruppi familiari e corporazioni artigianali, che gli consentono di accrescere prestigio e visibilità. Viceversa, l'improvvisa carenza di un materiale può portare alla decadenza o alla trasformazione di categorie sociali, determinare l'ascesa di nuove figure egemoni, stravolgere il sistema economico e produttivo di una città. Ma la valenza sociale della materialità si estrinseca anche attraverso l'uso privilegiato di un materiale da parte di determinate classi, come nei casi già citati dei palazzi di Capua e di Nola, dove il reimpiego di marmi antichi contrassegna l'appartenenza dei proprietari, rispettivamente, all'élite cittadina di un'antica *Universitas* e a una potente famiglia dell'aristocrazia feudale.

La valenza identitaria della materialità dipende solo in parte dalla sua dimensione sociale. Fattori ambientali e culturali concorrono a stabilire connessioni dirette tra luoghi e materiali: la continuità visiva col paesaggio circostante, la persistenza di tradizioni artistiche, la creazione di miti letterari e storiografici. Ne risulta un quadro variegato in cui la materialità si propone come uno strumento interpretativo in grado di sovvertire categorie precostituite e di svelare il rapporto indissolubile tra arte, materia e società.

Note

Joris van Gastel è autore del primo paragrafo, Stefano D'Ovidio del secondo.

¹ Georges Didi-Huberman, «Viscosité et survivances: l'histoire de l'art à l'épreuve du matériau», *Critique* 54, 611 (1998), pp. 138–162.

² Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, Monaco di Baviera 2001.

³ Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Brooklyn 2011.

⁴ Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002.

⁵ Nicolas Bock, «Center or Periphery? Artistic Migration, Models and Standards», in *Napoli è tutto il mondo*, a cura di Livio Pestilli, Ingrid D. Rowland e Sebastian Schütze, Pisa 2008, pp. 11–36; Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*, Chicago 2004; Nikos Hadjinicolaou, «Kunstzentren und periphere Kunst», *Kritische Berichte* 4/11 (1983), pp. 36–56; Enrico Castelnovo e Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Giovanni Previtali, part 1, vol. 1, Torino 1979, pp. 287–352.

⁶ Per uno sguardo d'insieme sull'argomento: Nelson J. Moe, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley 2002; *Il Sud nella storia d'Italia: Antologia della questione meridionale*, a cura di Rosario Villari, Bari 1961.

⁷ A questo tema è stato dedicato il Workshop «La storia negata. Napoli nella storiografia artistica», curato da Adrian Breckenkamp, Joris van Gastel e Tanja Michalsky, che si è tenuto presso la Bibliotheca Hertziana il 5 luglio 2018.

⁸ Vinni 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 Arturo Carlo Quintavalle, Milano

2007, pp. 537–553; Vinni Lucherini, «“Die Totalität der Ansicht”. Heinrich Wilhelm Schulz e i monumenti della Puglia medievale», *Arte Medievale* 8 (2018), pp. 229–238.

⁹ Adrian Bremenkamp, «Renaissance Made in Naples: Alfonso of Aragon as Role Model to Federico da Montefeltro», *Predella: Journal of Visual Arts* 43–44 (2018), pp. 11–34; Christine Tauber, «Die Flucht ins Decorum: Jacob Burckhardts neapolitanische Kapitulation», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65,1 (2002), pp. 73–90.

¹⁰ La ricezione negativa dell'arte spagnola è stata ben studiata. Si vedano ad esempio: *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfurt*, a cura di Nigel Glendinning e Hilary Macartney, Woodbridge 2010; *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, a cura di Karin Hellwig, Vervuert 2007; *Manet, Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* (catalogo della mostra Paris/New York), a cura di Gary Tinterow e Geneviève Lacambre, New York 2003; *Kunst in Spanien im Blick des Fremden: Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, a cura di Gisela Noehles-Doerk, Francoforte 1996; Gridley McKim-Smith, «Spanish Polychrome Sculpture and its Critical Misfortunes», in *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections* (catalogo della mostra New York/Dallas/Los Angeles), a cura di Suzanne L. Stratton, New York 1994, pp. 13–32. Per l'Italia meridionale si veda Helen Hills, «“Quelle arpie barbaramente ignoranti”: Southern Baroque Decoration, Excess and the Obscene», in *La «sovraabbondanza» nel Barocco*, a cura di Valeria Viola, Rino La Delfa e Cosimo Scordato, Leonforte 2019, pp. 33–65.

¹¹ Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Art: A Study of Painting, Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th & 18th Centuries*, Londra 1924.

¹² Laura Scuriatti, «Walking the Tightrope: Sacheverell Sitwell's Rewriting of the Mediterranean in *Southern Baroque Art*», in *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, a cura di Caroline Patey, Giovanni Cianci e Francesca Cuojati, Milano 2006, pp. 327–340, p. 332.

¹³ Sitwell 1924 (nota 11), p. 16.

¹⁴ Sitwell 1924 (nota 11), pp. 25–27.

¹⁵ Sitwell 1924 (nota 11), p. 38.

¹⁶ *Il Tempio di Tancredi: Il monastero dei Santi Niccolò e Cataldo in Lecce*, a cura di Bruno Pellegrino, Milano 1996.

¹⁷ Vito Bianchi, «I musulmani nel Sud Italia: Scontri, incontri, reciprocità», in *Latein-griechisch-arabische Begegnungen: Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, a cura di Margit Mersch e Ulrike Ritzerfeld, Berlino 2009, p. 194.

¹⁸ Si veda il contributo di Joris van Gastel in questo volume.

¹⁹ Jill Caskey, «Liquid Gothic: Uses of Stucco in Southern Italy», in *Reading Gothic Architecture*, a cura di Matthew M. Reeve, Turnhout 2008, pp. 111–122, p. 114. See also Jill Caskey, «Stuccoes from the Early Norman Period in Sicily: Figuration, Fabrication and Integration», in *Confronting the Borders of Medieval Art*, a cura di Jill Caskey, Adam S. Cohen e Linda Safran, Leiden et al. 2011, pp. 80–119.

²⁰ Jill Caskey, Adam S. Cohen e Linda Safran, «Introduction: Surveying the Borders of Medieval Art», in *Confronting the Borders of Medieval Art*, a cura di Jill Caskey, Adam S. Cohen e Linda Safran, Leiden et al. 2011, p. ii.

²¹ Tehmina Goskar, «Material Worlds: The Shared Cultures of Southern Italy and its Mediterranean Neighbours in the Tenth to Twelfth Centuries», *Al-Masāq: Journal of the Medieval Mediterranean* 23/3 (2011), pp. 189–204, p. 190.

²² Per citare solo due voci note: David Abulafia, *Il Grande Mare: Storia del Mediterraneo*, Milano 2016; Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1949.

²³ Goskar 2011 (nota 21), p. 191.

²⁴ Joanna Sofaer, «Introduction: Materiality and Identity», in *Material Identities*, a cura di Joanna Sofaer, Malden 2007, p. 1.

²⁵ Foteini Vlachou, «Why Spatial? Time and the Periphery», *Visual Resources* 32/1–2 (2016), pp. 9–24, p. 10.