

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMAL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

2 - 2021



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Grafica e impaginazione: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2021, FONDAZIONE FRANZONI ETS
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Fontes

- Filippo Tassara
*Costruire nel Cinquecento a Genova. Nuovi documenti sul palazzo
(1584-1586) di Lazzaro e Giacomo Spinola in Strada Nuova* » 9

Studia

- Gianpaolo Angelini
*Cantieri di pietra e di carta. Materiali, pratiche e progetti nella
documentazione pavese del secondo Cinquecento,
dai collegi alla cattedrale* » 49

- Alessandra Casati
*Marmi in viaggio. Pietre da costruzione e altari policromi nel
Duomo di Pavia nel Seicento (con una nota sul ruolo dello
scultore-impresario)* » 89

- Filippo Gemelli
*L'approvvigionamento lapideo tra XIV e XV secolo nei cantieri
del Duomo e della Certosa di Pavia* » 157

Fragmenta

- Gabriele Gelatti
*Il risseu del chiostro cinquecentesco della Certosa di S. Bartolomeo
a Genova: il più antico mosaico di ciottoli della Liguria* » 195

Marmor absconditum

- Fausta Franchini Guelfi
*L'inedito altare di Felice Solaro per l'Arciconfraternita
di San Giovanni Battista di Voltaggio* » 263

Museum marmoris

Andrea Leonardi

Statue, oggetti antichi o all'antica per «la memoria a difendere».

Sul collezionismo antiquario in Puglia e il 'museo'

di villa Meo Evoli a Monopoli » 273

Futura

Progetti 2022 » 321



The background of the page is a classic marbled paper pattern, featuring intricate, swirling veins of light beige, cream, and pale yellow. The pattern is dense and organic, resembling natural stone or watercolor textures. In the lower-middle section, there is a horizontal decorative line consisting of a thin black border enclosing a central band of shimmering gold or bronze metallic finish.

MUSEUM MARMORIS



Andrea Leonardi

**Statue, oggetti antichi o all'antica per «la memoria a difendere».
Sul collezionismo antiquario in Puglia e il 'museo' di villa Meo Evoli
a Monopoli**

Abstract ITA

In occasione della mostra dedicata alla Civiltà del Settecento a Napoli (1980), Francis Haskell definì il volume dedicato alla collezione dell'ambasciatore inglese William Hamilton, *Les Antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-'67), come il libro più elegante del XVIII secolo. Un così formidabile indicatore di gusto legato alle rotte del Grand Tour trovò spazio anche nella raccolta libraria della famiglia Jatta ospitata nell'omonimo palazzo a Ruvo di Puglia. La dimora, ora in parte sede del Museo Archeologico Nazionale, rappresentò sin dagli inizi dell'Ottocento un crocevia di interessi legati all'antico e alla cultura classica, in parallelo alle analoghe esperienze dei Bonelli a Barletta (il cui archivio è confluito proprio nel fondo privato Jatta) e dei Martinelli-Palmieri-Meo Evoli a Monopoli che qui soprattutto interessano.

Abstract ENG

On occasion of the exhibition dedicated to the "Civiltà del Settecento a Napoli" (1980), Francis Haskell defined the volume dedicated to the collection of the English Ambassador William Hamilton, *Les Antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-'67), as the most elegant book of the XVIII century. A formidable indicator of taste, linked to the Grand Tour routes, also found space in the book collection of the Jatta family, housed in the homonymous palace in Ruvo di Puglia. The residence, part of which is now the seat of the National Archaeological Museum, represented since the early nineteenth century a crossroads of interests linked to ancient and classical culture, in parallel with the similar experiences of the Bonellis in Barletta (whose archive was merged into the private Jatta fund) and of the Martinelli-Palmieri-Meo Evoli in Monopoli, which are of particular interest here.

Parole chiave

Italy, Puglia, musei, collezioni, scultura

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-a-leonardi-statue-oggetti-antichi-o-allantica>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il padiglione attiguo alla neoclassica villa Meo-Evoli¹ [figg. 1-2], posto nella suggestiva cornice paesaggistica di Strada Cozzana a Monopoli, in Puglia, ad una quarantina di chilometri da Bari, è uno spazio del collezionismo voluto nel quarto decennio del XIX secolo dal suo proprietario del tempo, Francesco Paolo Martinelli (1803-1875), cavaliere gerosolimitano, membro della Camera dei Pari nel Parlamento Napoletano e a più riprese sindaco di Monopoli². Egli era pronipote di quel Vito Giuseppe Martinelli (1758-1833) che, nell'arco di un ventennio, dal 1772 al 1792³, aveva provveduto alla prima sistemazione del complesso, peraltro eretto richiamandosi a modelli neo-palladiani di sicuro coerenti rispetto agli storici contatti della Puglia con la Serenissima e considerata l'attenzione nell'area, proprio tra XVIII e XIX secolo, per il trattato cinquecentesco dell'architetto padovano⁴. Vito Giuseppe provvide inoltre alla formazione del nucleo principale della raccolta – vedremo quello inizialmente disposto nella «galleria» della dimora –, composto già allora (1828) da «cinquanta statue di marmo tra intere, mezzi busti e statue,

¹ La villa prende nome dagli ultimi proprietari del Novecento. Desidero ringraziare Nori Meo Evoli per la visita compiuta nel giugno del 2017 cui riferiscono alcune delle immagini (figg. 3-5, 7, 8, 11, 13-17, 19-31) del corredo iconografico. Una prima disamina sulla villa e il suo giardino è stata condotta in P. Esposito, *Il giardino di villa Meo Evoli a Monopoli*, in *Giardini di Puglia. Paesaggi storici fra natura e artificio, tra utile e diletto*, a cura di V. Cazzato, A. Mantovano, Galatina, Congedo, 2010, pp. 115-118. Sulla dimora si segnala inoltre il lavoro di tesi di laurea di C. Marasci, *I Martinelli e la villa Meo-Evoli a Monopoli tra storia, leggenda e realtà*, Bari, Accademia di Belle Arti, a.a. 1991-92, relatore prof. M. Casamassima.

² Egli ricoprì l'incarico dal 1834 al 1839 e poi dal 1846 al 1851.

³ La data e il ruolo di Vito Giuseppe Martinelli sono ricordati in una epigrafe che si conserva all'ingresso del piano nobile: HIUSCE INSTRUCTAE VILLAE ET EXORNATAE DOMUS/ ET MAGIS ANIMI SUI HILARITATEM/PER FRUCTUROS SIC VOS AMICI CONVOCAT/INGENIOSUS ET HILARIS HOMO/VITUS JOSEPHUS MARTINELLI EQUES PATRITIUS SALERNITANUAS/EX NOBILI PORTERETENSI CURIA/UT FRUENTOS FRUCTIBUS PRO VESTRO INGENIO/LONGAVITATEM ILLI AD PRECEMINI/IN TANTO OTIO QUAM BREVE NEGOTIUM/ A.D. 1792. Per Vito Giuseppe e Francesco Paolo Martinelli notizie in P. Esposito, *ad vocem*, in *Giardini di Puglia*, cit., pp. 476-477.

⁴ L. Trevisan, *Questioni di palladianesimo in Puglia. Appunti sull'architetto Orazio Lerario e sulla raccolta dei suoi disegni nell'Archivio Biblioteca Museo Civico di Altamura*, in *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del convegno (Bitonto, 25-26 ottobre 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia, Grenzi, 2015, pp. 111-125. L'autore segnala come, sin dal 1684, del trattato di Palladio se ne conservasse una copia presso il convento dei Santi Cosma e Damiano dell'Ordine degli Eremitani Scalzi di Sant'Agostino ad Altamura, poi soppresso nel 1809. Circa i contatti culturali con la Repubblica di Venezia, nel caso di Monopoli ne è plastica rappresentazione il *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini ora presso la Pinacoteca di Bari: C. Gelao, *Giovanni Bellini San Pietro Martire. Storia, arte, restauro*, Venezia, Marsilio, 2008.

trentasei tondi di marmo con teste a basso rilievo» e «tredici vasi antichi compreso quello mezzo situato sopra un tondo di marmo»⁵.

Pur nella brevità di questa comunicazione è possibile muovere dal caso di studio preso a riferimento, dove grande attenzione – lo si è appena visto appoggiandosi alle fonti documentarie – venne riservata alla statuaria, per tornare a riflettere in modo propedeutico anche su alcuni aspetti più generali del collezionismo antiquario nell'area della cosiddetta Puglia storica durante il XIX secolo⁶. A tal proposito, pare utile riprendere in mano il catalogo della mostra sulla *Civiltà del Settecento a Napoli* (1980), dove Francis Haskell, nel suo saggio sul mecenatismo e sul collezionismo all'epoca dei Borbone, individuò l'edizione più elegante di tutto il XVIII secolo nei quattro volumi dedicati alla collezione dell'ambasciatore inglese William Hamilton, *Les antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-'67)⁷. Il lettore giustamente si chiederà perché recuperare un fatto così eccentrico rispetto alle traiettorie pugliesi e monopolitane con cui questo saggio è stato aperto. In realtà, l'opera promossa dal diplomatico inglese si pone come efficace attestazione di una consuetudine con l'antico che, oltre ad essere espressione dei flussi artistici e antiquari alimentati dai 'giacimenti' meridionali, trovò modo di manifestarsi nella biblioteca di casa Jatta⁸.

⁵ Archivio di Stato di Bari [=ASB], Atti notarili di Monopoli, notaio Carlo Giuseppe Nistrò, 8 gennaio 1828, cc. 17r-25r.

⁶ Spunti anche in A. Leonardi, *Un ipernodo europeo ai confini del Grand Tour. Alle origini dell'idea di 'museo' nella Puglia storica tra Settecento e Ottocento*, in *Arte e cultura fra Classicismo e Lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I.C.R. Balestreri, L. Facchin, Milano, Jaka Book, 2018, pp. 327-348.

⁷ F. Haskell, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civiltà del Settecento a Napoli*. Catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979-ottobre 1980), a cura di R. Causa, Napoli, Centro di, 1980, I, pp. 29-33: 32. Per la mostra si rimanda ad A. Russo, *La 'civiltà' del Settecento a Napoli di Raffaello Causa*, *In onore di Raffaello Causa*, a cura di F. Vona, Napoli, Centro di, 2015, pp. 60-70.

⁸ Sul collezionismo Jatta, mi permetto di rinviare da ultimo ad A. Leonardi, *Non solo 'stoviglie' in Terra di Bari. Il collezionismo Jatta: consistenza e strategie tra casa e museo*, in *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*. Catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), a cura di A. Leonardi (con L. Derosa), Firenze, Edifir, 2020, pp. 153-175. Naturalmente, a monte di collezioni come quella degli Jatta si pone un'intensa attività di scoperta archeologica: R. Cassano, *Ruvo, Canosa, Egnazia e gli scavi dell'Ottocento*, in *I Greci in Occidente*. Catalogo della mostra (Napoli-Paestum-Taranto, 1996), a cura di G. Pugliese Canelli, Napoli, Electa, 1996, pp. 108-113. L'edizione conservata a Ruvo è la seguente: *Collection of Engravings from Ancient Vases of Greek Workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies (...) now in the possession of Sir W. Hamilton published by Mr. Wm. Tischbein director of the Royal Academy of Painting*, 4

A discendere dalla valutazione di Haskell e a riprova dell'eccezionalità costituita dalla presenza de *Les antiquités* hamiltoniane presso una famiglia a tal punto cruciale per le dinamiche del collezionismo in Puglia, sembra utile notare come, nel 1903, il *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati* voluto da Pasquale Villari avesse certificato proprio l'esistenza della collezione iniziata da Giovanni *seniore* Jatta (1767-1844) a Ruvo⁹. Il dato naturalmente non fa una piega, se non fosse che nel suddetto elenco ministeriale la raccolta rubastina compariva in splendida solitudine, unica a testimoniare la Puglia tralasciando completamente almeno un altro caso eclatante e altrettanto completo, quello appunto rappresentato dai Martinelli a Monopoli. In realtà, va detto che la presunta unicità dell'esperienza Jatta sancita dal *Catalogo* del 1903, così come il mancato richiamo ai Martinelli, appaiono in netta controtendenza anche rispetto ad altri episodi che attestano invece l'intensità di una pratica del collezionismo quasi mai limitata alla pur imprescindibile componente archeologica. Del resto, nel 1877, insieme alle «città antiche» e ai «monumenti classici» (con particolare riferimento al largo distretto barlettano), proprio le collezioni della regione erano state oggetto di ricognizione con un'apposita *Relazione* scritta da Giovanni *juniore* Jatta (1832-1895)¹⁰, già

voll., Napoli, Istituto di Corrispondenza Archeologica, 1791-95. Chi scrive aveva già segnalato la presenza dell'opera in più volumi in 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 e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*. Atti del convegno (Palazzo San Gervasio-Matera, 10-11 novembre 2016), a cura di E. Acanfora, M.V. Fontana, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 92-105, fig. 2.

⁹ Il *Catalogo* venne pensato da Pasquale Villari quale ministro della Pubblica Istruzione già al tempo del primo gabinetto Rudini (1891): F. Papi, E. Borsellino, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei 'beni culturali' privati in Italia agli inizi del Novecento*, in «Annali di Critica d'Arte», IX (2013), pp. 43-99: 49.

¹⁰ Archivio Centrale dello Stato (=ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Divisione Monumenti, Esportazioni, Oggetti d'Arte (I versamento), *Relazione intorno alle città antiche ed ai monumenti classici del Distretto di Barletta*, 10 aprile 1877. La *Relazione* dello Jatta venne indirizzata a Giuseppe Fiorelli, capo (dal 1875 al 1891) dell'allora Direzione Generale degli Scavi e dei Musei del Regno, poi Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, con cui il Nostro ebbe rapporti dal 1875 e sino almeno al 1888: A. Leonardi, *All'ombra del Colosso (1877-1897). Giovanni Battista Cavalcaselle, Bernard Berenson, Giovanni juniore Jatta e Giovanni Castelli: la Disfida dei 'Beni Culturali' nella terra dei Bonelli*, in *I Bonelli tra Puglia storica, Roma e l'area padana. La costruzione di una identità*, a cura di A. Leonardi, Firenze, Edifir, 2021, pp. 143-188: 149-153. Chi scrive è tornato sul documento in que-

autore del *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir da guida ai curiosi* (Napoli, 1869)¹¹.

Quanto all'evidenza plastica fornita dal caso Martinelli che qui interessa, prima di passare alla sua disamina vi sono almeno ancora due ulteriori elementi che pare utile mettere a sistema nelle more di quanto emerso – o non emerso – tra 1877 (con la *Relazione* di Giovanni *juniore* Jatta) e 1903 (con il *Catalogo* di Pasquale Villari): da un lato, la circostanza ricordata dall'abate Alberto Fortis che ha avuto per protagonista ancora lo stesso Lord Hamilton in visita (1789) alla quadreria dei De Paù a Terlizzi – centro vicinissimo a Ruvo – sorpreso di «trovar cose di tanto pregio in una città di provincia e così lontana dalla capitale»¹²; dall'altro, il caso del marchese di Montrone, Giordano De Bianchi-Dottula, il quale ebbe modo, nel 1834, di soffermarsi invece proprio sulla menzionata Ruvo, scrivendo che chi avesse davvero conosciuto questa realtà avrebbe pure saputo di come essa potesse contare su raccolte diffuse «in ogni casa di agiato cittadino», ognuna delle quali era da ritenersi di tale importanza e qualità da «poter formare un museo degno della capitale»¹³. In special modo la seconda è una valutazione tutt'altro

stione in occasione del convegno *La cultura dell'antico nelle arti figurative dalla Restaurazione alla Grande Guerra*, (Università degli Studi di Napoli 'Federico II', 24-26 novembre 2021), con una relazione dal titolo *Lontano da Napoli ma non troppo (1877-1898): la Puglia di «città antiche e monumenti classici» tra Giovanni Juniore Jatta, Edward Perry Warren e Bernard Berenson*.

¹¹ G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Bari, Edipuglia, 1996, con premessa di G. Andreassi e prefazione di R. Cassano. Giovanni *juniore* era stato designato dallo zio Giovanni *seniore* come l'erede-curatore della prestigiosa raccolta di famiglia.

¹² 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: 3. Sulla raccolta De Paù, comprensiva di opere attribuite addirittura ad artisti come Raffello e Annibale Carracci, si vedano: F. De Chirico, *Un caso di collezionismo poco noto: la dispersa quadreria de Paù*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di A. Anselmi, Roma, Gangemi, 2012, pp. 435-445; 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. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze, Edifir, 2018, pp. 123-138.

¹³ M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle Province di Terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli, Tipografia di Vincenzo Morano, 1888, p. 562. Una mappatura filologica della dispersione degli oggetti rinvenuti in questi siti è stata condotta da A.C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio: le necropoli e i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma, L'Erma, 2007. Concluso è invece il progetto di ricerca coordinato da Daniela Ventrella, *Rubi Antiqua. Un nuovo sguardo sull'archeologia e il collezionismo del XIX secolo fra l'Italia del Sud e la Francia*, in collaborazione con l'INHA di Parigi (linea di

che peregrina, vista la formazione classica del De Bianchi-Dottula, maturata sulla direttrice Bari-Roma¹⁴, e, soprattutto, considerata la sua sensibilità per la scultura che lo condusse a dare alle stampe un componimento come il *Prometeo*, da lui pensato nella circostanza del ritorno di Antonio Canova a Bologna (1809)¹⁵.

Proprio tenendo conto di testimonianze oculari quali sono state quelle appena ricordate, nonché delle prime ricerche ascrivibili a un modello di colta erudizione esogena spesso utile per un'ulteriore indiretta mappatura del fenomeno del collezionismo¹⁶, in effetti è possibile cogliere una dimensione altra che è coincisa pure in questo territorio con il formarsi di raccolte-museo non solo finalizzate a contenere il rischio delle sempre possibili dispersioni ereditarie, ma anche volte ad affermare un principio di pubblica utilità. Un assunto di questo tipo può trovare giustificazione in ragione delle suggestioni mediate da iniziative come il *Piano per i Musei* (1808) del salentino Michele Arditi, membro dell'Accademia Ercolanense e dal 1807 direttore generale del Museo di Napoli, nonché soprintendente agli scavi di antichità, prima sotto Giuseppe Bonaparte e poi con re Ferdinando I di Borbone. Sin dagli inizi del XIX secolo, il documento dell'Arditi, infatti, ebbe non solo il merito di trasporre in campo museografico le analisi economiche degli illuministi riformatori meridionali (Antonio Genovesi, Giuseppe Maria Galanti, Gaetano Filangieri)¹⁷, ma, in particolare, di proporre la creazione di poli capaci di sviluppare

ricerca *Répertoire de ventes d'antiques en France au XIX siècle*). Da ultimo e per i reperti Jatta si veda poi G. Gadaleta, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia. Ruvo di Puglia - Museo Nazionale Jatta*, Roma, L'Erma, 2017.

¹⁴ Peraltro, già nel 1821, il marchese aveva proposto alla municipalità barese l'istituzione di una Università degli Studi: R. Calvagno, *De Bianchi-Dottula, Giordano, marchese di Montrone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII (1987), pp. 302-303.

¹⁵ G. Petroni, *Della vita e delle opere di G. D. marchese di Montrone*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XV/2 (1883), pp. 155-177: 165. Il componimento è uno dei tre canti raccolti nel volume che, preceduto da una lettera di Pietro Giordani, è dedicato all'«immortale restauratore della scultura»: *Per l'aspettato arrivo di Canova in Bologna*, Bologna, Tipografia dei Fratelli Masi, 1810, pp. 47-62.

¹⁶ Si pensi ad esempio a H.W. Schultz, *Die Amazonen-Vase von Ruvo*, Leipzig, Wigand, 1851. Sul personaggio si rimanda a V. Lucherini, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzioni dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo. L'Europa delle cattedrali*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 537-553: 552, nota 58.

¹⁷ Egli insisteva sulla necessità di colmare il divario - per l'Arditi una questione non solo economica ma evidentemente anche di politica culturale - tra Napoli capitale e le sue propaggini più lontane: A. Milanese, *Il piano Arditi del 1808 sui musei provinciali*, in *I Greci in Occidente*,

un «certo gusto verso de' monumenti antichi», da conservare «con gelosia» in modo da consentire a un largo pubblico di «gustare tali cose e quindi a divenirne più avide ad acquistarle e più gelose a conservarle»¹⁸. Ovviamente Arditì pensava a dei presidi pubblici espressione della presenza dello Stato nelle periferie del Regno, tuttavia le sue idee non mancarono di venire recepite anche dai privati: lo dimostrano in prima istanza situazioni come la citata galleria dei De Paù a Terlizzi capace di 'arginare' l'interesse di un grande «incettatore di quadri» come Lord Hamilton¹⁹; in seconda battuta, si pensi al più volte evocato e noto museo degli Jatta a Ruvo e, in special modo, al fondatore, Giovanni *seniore*, il quale nelle sue disposizioni testamentarie (1842) giustificò l'impegno da lui profuso intorno alle antichità chiamando in causa proprio l'«onore della nostra patria»²⁰.

Venendo ai termini programmatici della musealizzazione dello statuario di Vito Giuseppe Martinelli, appunto promossa dal suo discendente ed erede Francesco Paolo entro il 1837, pure questi seguirono un'analogo tracciatura – l'obiettivo dichiarato era «la memoria a difendere» – e le attese furono ben espresse nell'iscrizione che tuttora si conserva nella sua ubicazione originaria. Essa è posta al centro della facciata del padiglione ancora caratterizzato dal rosso pompeiano degli intonaci, sopra l'ingresso bugnato della struttura che, a sua volta, è contraddistinta da uno sviluppo a livello unico, con paraste a scandirne l'articolazione orizzontale insieme alle altre due porte-finestre laterali e alle quattro nicchie presenziate da altrettante statue in marmo²¹ [figg. 3-5], oltre agli otto busti a sfrangiare la sommità di un parapetto che completa l'imposta della copertura (piana) insieme a una trabeazione composta da metope lisce e triglifi alternati. In epigrafe si legge:

DELLA CELEBRITA' DELLA STORIA E DELLA FAVOLA

cit., pp. 275-280. Sul dibattito riformatore si rimanda al saggio di F. Venturi, *Napoli capitale nel pensiero dei riformatori illuministi*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, VIII, pp. 3-73.

¹⁸ A. Milanese, *Il piano Arditì*, cit., p. 278.

¹⁹ L. Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, IX, Napoli, Stamperia G. De Bonis, 1805, p. 162.

²⁰ Archivio di Stato di Napoli (=ASNa), Ministero Pubblica Istruzione, *Testamento di Giovanni Jatta seniore*, Napoli 3 febbraio 1842, busta 332, fasc. 8. Si veda anche C. Bucci, *Il Museo Nazionale Jatta. La storia, i personaggi, la collezione*, Bari, Adriatica, 1994, pp. 11.

²¹ Si tratta di tre putti, di cui uno in versione dionisiaca a cavallo di una piccola botte da vino, oltre ad una allegoria della Prudenza riconoscibile come tale per via degli attributi (un serpente e lo specchio).

A UOMINI DEL SAPERE AMANTISSIMI
IN QUESTO TEMPIO LA MEMORIA A DIFENDERE
FRANCESCO PAOLO MARTINELLI DIEDE OPERA
NELL'ANNO DEL SIGNORE MDCCCXXXVII.

Classica anche nella scelta dei caratteri capitali, la targa, che ovviamente risulta sormontata dallo stemma della famiglia Martinelli²², può dirsi un vero e proprio manifesto dispiegato in funzione di un contenitore aperto alla statuaria antica, all'antica o semplicemente non antica (ma pur sempre traccia o rievocazione concreta di un passato venerando), composto da due ambienti pavimentati con ceramiche di produzione partenopea, questo secondo una consuetudine decorativa ben attestata sempre in Puglia anche nella coeva dimora di villa dei marchesi Bonelli a Barletta²³. Tuttora, gli ideali espressi da un simile contesto si proiettano *in primis* nella decorazione ad affresco della residenza, dove nelle sale [fig. 6] si rincorrono sia cammei di gusto antiquario [figg. 7-8] che riecheggiano le esperienze elaborate dalla Reale Accademia Ercolanense negli otto tomi delle *Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792) dove, tra l'altro, non mancano ampi richiami alla scultura [fig. 9]; sia mai banali simulazioni di architetture naturali popolate di statue antiche [figg. 10-11] aperte invece alle istanze settentrionali, con specifico riguardo alle scenografiche siepi del parco della villa Arconati a Castellazzo di Bollate, anche qui probabilmente a discendere dalla circolazione di modelli editoriali, quali sono quelli che potrebbero aver fornito i sei volumi delle *Ville di Delizia, o siano Palagi Camparecci nello Stato di Milano* [fig. 12] incise e stampate nel 1743 dal bolognese Marco Antonio Dal Re²⁴. *In secundis*, il dato

²² Lo stemma dei Martinelli era composto da un'«arma d'argento, alla fenice posta sulla sua immortalità, al naturale, fissante un sole d'oro, posto nel canton destro del capo, e accompagnata in punta di due spade al naturale, poste in croce di Sant'Andrea»: E. Nova Di Bitetto, *Blasonario generale di Terra di Bari*, Mola di Bari, Tipografia M. Contegiacomo, 1912, p. 116.

²³ A. Leonardi, *Suggerzioni 'napoletane', giardini 'romantici' e biblioteche dei 'lumi'. I Bonelli nella Puglia storica tra XVIII e XIX secolo*, in *I Bonelli tra Puglia storica, Roma e l'area padana*, cit., pp. 105-142: 122-123.

²⁴ L. Semerari, L. Cusmano, F. De Mattia, C. Zaccaria, *Le ville extraurbane in Terra di Bari*, in *L'architettura rurale nelle trasformazioni del territorio in Italia*. Atti del convegno (Bari 1987), Roma, Laterza, 1989, p. 641. L'intuizione di collegare la decorazione della cosiddetta 'stanza del chiosco' ai giardini di villa Arconati a Castellazzo di Bollate trova in effetti addentellati proprio nella succitata produzione a stampa per la quale si rimanda ad A. Tosi, *Le delizie della villa di Castellazzo*, in *Des jardins et des livres*, a cura di M. Jakob, Genève, Coédition Metis Presses/ Fondation Martin Bodmer, 2018, pp. 96-97.

di una così forte adesione alla cultura degli spazi di verzura non può dirsi neutro in ragione del fatto che è proprio un giardino a collegare il 'museo' che ospita lo statuario Martinelli con il corpo principale della dimora di villa, dotato di reperti di una certa importanza [fig. 13] (il sarcofago di Petilia Secundina è forse il più rappresentativo tra questi²⁵) e organizzato su quattro assi principali che, impreziositi oggi come allora da altre «statue che indicano diversi imperadori antichi ed uomini illustri» [fig. 14]²⁶, significativamente convergono verso la struttura in questione creando una singolare continuità tra ambienti interni ed esterni.

Quasi trenta anni dopo l'inaugurazione del «tempio» Martinelli e in una stagione post-unitaria in generale davvero densa per il collezionismo statuario – pur in scala diversa lo attestano sul versante romano e nello stesso delta cronologico le vicende dei Campana e dei Colonna²⁷ –, a rappresentare qui un gusto capace di attraversare le generazioni, orientato in modo continuativo all'interesse per il manufatto scultoreo, vi è il fatto che, come accennato in apertura di contributo, la collezione di Vito Giuseppe venne implementata dal pronipote Francesco Paolo. Nel 1866, essa giunse a comprendere «settantasette statue di marmo fra intere e mezzi busti [erano cinquanta nel 1828, n.d.a.], settanta medaglioni di marmo a muro con teste a basso rilievo [sempre nel 1828 se ne contavano trentasei, n.d.a.] [fig. 15], due imprese di marmo che servono di base a due vasi ed i vasi sopra posti»²⁸ [figg. 16-17], cui sommare ancora gli immancabili reperti, che per la verità non dovevano essere molti specie se paragonati ad altre situazioni della

²⁵ Sul sarcofago rinvenuto a Giovinazzo nel 1560, si veda L. Todisco, *Il sarcofago Meo Evoli ed altri a ghirlande di produzione apula*, in *Archeologia e territorio: l'area peuceta*. Atti del convegno (Goia del Colle, 12-14 novembre 1987), a cura di A. Ciancio, Putignano, Nuovo Servizio, 1989, pp. 27-145.

²⁶ ASB, Atti notarili di Monopoli, notaio Carlo Giuseppe Nistrò, 8 gennaio 1828, c. 21r.

²⁷ Tra 1857 e 1859, Alessandro Torlonia perfeziona l'acquisizione della collezione Giustiniani; nel 1866, prende possesso di villa Albani; nel 1864, aveva già acquistato le adiacenze di Palazzo Corsini in via della Lungara da lui prese in affitto in precedenza: S. Settis, *Una collezione di collezioni. Il Museo Torlonia e le raccolte di antichità a Roma*, in *I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori*. Catalogo della mostra (Roma, 14 ottobre 2020-29 giugno 2021), a cura di S. Settis, C. Gasparri, Milano, Electa, 2020, pp. 20-29: 21. Quanto a Gianpietro Campana, contemporaneo del Torlonia, nel 1855-'56 ricordiamo che promosse l'edizione delle *Description des marbres antiques du Musée Campana à Rome* di Henry d'Escamps: *Un rêve d'Italie: la collection du marquis Campana*. Catalogo della mostra (Parigi, 8 novembre 2018-18 febbraio 2019), a cura di F. Gaultier, Parigi, RMN, 2018.

²⁸ ASB, Atti notarili di Monopoli, notaio Pietro Basti, 19 luglio 1866, c. 256v. In tutto «tredici vasi etruschi, dodici altri più piccoli e molti altri piccoli vasi», oltre a «un braciere di bronzo antico, un elmo ed una corazza».

regione (dagli Jatta ai Caputi per rimanere ai casi più noti²⁹). Certo, al pari delle «due imprese di marmo» computate nell'incartamento del 1866, anche la più parte dei settantasette «medaglioni» ancora corre sostanzialmente priva di lacune lungo il registro superiore dell'allestimento in entrambe le dette due stanze poste a lato dell'ingresso principale (quello sormontato dall'iscrizione commemorativa che funge pure da termine *ante quem*): da una parte (a destra dando le spalle al padiglione), vi è la camera in larga misura dedicata ai busti virili loricati e con mantello che ruotano intorno a una grande statua moderna di *Venere con Amore* [figg. 18-19]; dall'altra (a sinistra), si trova l'aula che custodisce altri busti, questa volta per lo più femminili [fig. 20], sempre posizionati su due registri di 'denti' incastonati nel muro, con, al centro, un massiccio plinto recante una traccia circolare nella parte superiore ('memoria' di un vaso o più probabilmente di una statua in passato lì sistemata a far bella mostra di sé) e con, su ciascuna delle quattro facce, un profilo a bassorilievo di antichi imperatori (tra cui «Valens», cioè Flavio Giulio Valente).

Dunque largamente conservato e per fortuna ancora coincidente rispetto alle note inventariali disponibili (1828, 1866), lo statuario Martinelli restituisce una molteplicità di traiettorie classico/antiquarie rese ora attraverso il filtro di veri e propri *souvenir* degni della migliore tradizione dei *grand tourists* oramai aperta alle istanze romantiche (un piccolo *Cristo velato* da quello di Giuseppe Sanmartino nella cappella Sansevero a Napoli) [fig. 21], ora per il tramite di composizioni museografiche seriali con sequenze di teste-ritratto maschili (Alessandro Magno, Lucullo) [fig. 22] e non (Sabina, Faustina, Fulvia, Cornelia), altre di divinità (Adone, Diana, Venere), oltre a gruppi isolati [fig. 23] (Marte e Venere), figure singole [fig. 24] (Bacco, Venere, una Primavera, Flora, Apollo), sino all'inserimento di una delle diffusissime copie della Venere Medici (la sola testa) [fig. 25], questa quanto mai evocativa essendo l'originale conservato a Firenze nel cuore del museo per eccellenza, ossia la Tribuna degli Uffizi³⁰. Ancora, un busto [fig. 26] espressione del 'barocco romano moderno', a riprova della forza dell'«influsso del Barocco

²⁹ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Gallerie, Oggetti d'Arte, Esportazioni (Divisione dodicesima), 1898-1907 (III versamento, II parte), busta 239, *Collezione Jatta, Caputi, Lojodice, Cotugno e Basta descritte da Giovanni juniore Jatta*, Ruvo di Puglia, 3 marzo 1892. Per la trascrizione del documento si rimanda a *Il museo che non c'è*, cit., pp. 336-338. Sulla collezione archeologica presente nella villa di Monopoli si rimanda ancora a M. Reho Bumbalova, *La collezione Meo-Evoli: ceramica italiota a figure rosse*, Fasano, 1979.

³⁰ F. Haskell, N. Penny, *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London, Yale University Press, 1981 (VI edizione 2006), pp. 325-328.

sull'antichità classica» persino nella Puglia *finibus terrae*³¹, è rimasto invece qui a richiamare i plausibili esiti delle incursioni compiute dai Martinelli sul mercato antiquario della capitale, soprattutto in ragione del suo muovere da un modello 'alto' quale è quello che ritrae il chirurgo Antonio Coppola nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma³².

A completare il quadro vi erano infine gli accennati pezzi archeologici [figg. 27-28] che, talvolta, si sommano a copie coeve alla messa in opera di questi spazi, qui a riflettere l'abilità esecutiva delle manifatture napoletane (Giustiniani su tutte) e la fitta circolazione dei loro prodotti tra musei pubblici e privati³³. Certo, rispetto a raccolte come quella degli Jatta a Ruvo di Puglia, organizzata nelle vetrine che ancora oggi occupano le quattro sale al piano terreno del palazzo di città ora Museo Nazionale, è possibile affermare come la collezione dei Martinelli differisse innanzitutto per la tipologia degli oggetti selezionati (statue e solo in misura molto minore reperti fittili) e per la non secondaria strategia di un allestimento di tipo estetico e a tratti molto più spettacolare: i 'marmi' Martinelli dislocati direttamente a muro su più registri, la cornice continua formata dai «medaglioni» a bassorilievo, le statue a busto intero, i pavimenti policromi, l'illuminazione garantita dalle ampie finestre proiettate sul giardino [fig. 29], corrispondevano ai caratteri propri non tanto dei contemporanei musei archeologici di ispirazione erudita, quanto alla tradizione aulica dello statuario, in special modo così come si era andata connotando dal Museo Pio Clementino in avanti, prima con Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi (1775-1790), poi con Raffaele Stern (1817-1822). Inoltre, il contenitore museale dei Martinelli era e rimane tuttora autonomo, ma pur sempre coerentemente neoclassico come l'attiguo palazzo di villa eretto, abbiamo visto, tra gli anni Settanta e Novanta del XVIII secolo e dove, tra l'altro, tuttora si conservano almeno altri due elementi erratici di sicuro interesse e in aggiunta a quelli sin qui accennati: un *Ercole che uccide l'Idra* [fig. 30] piacevolmente moderno, oltre ad

³¹ Il virgolettato ripropone il titolo di uno dei capitoli di J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino, Allemandi, 1991. La citazione è ripresa anche da T. Montanari, *Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani: una Venere e un Caprone*, in *I Marmi Torlonia*, cit., pp. 92-97.

³² Dalla gestione dei piani del volto forse anche in questo caso tratto da una maschera funeraria, alla lineare severità dell'abbigliamento dove l'unica concessione al vezzo decorativo è dato dalla coppia di piccoli bottoni a fermare il colletto liscio. Nell'ambito di un'attribuzione che oscilla ancora tra Pietro e Gian Lorenzo Bernini, per il busto di Antonio Coppola si veda a titolo di richiamo O. Ferreri, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi, 1999, p. 128 (*Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Navata destra, passaggio alla sagrestia*).

³³ Si veda M. Rotili, *La manifattura Giustiniani*, Benevento, Banca Sannitica, 1967.

un'ellenistica figura femminile [fig. 31], acefala e parzialmente mutila (mancano gli avambracci), qui da intendersi forse come una *Flora/Primavera*, tanto più considerando i numerosi addentellati con le diverse modalità di rappresentazione e di gestione della Natura a informare le decorazioni ad affresco della dimora e gli spazi dell'antistante giardino.

Sempre in capo a questa villa di Monopoli è infine necessario registrare l'esistenza di una quadreria non priva di testimonianze di una certa qualità che, però, non sembra avesse interessato il padiglione sin qui descritto, ma direttamente gli ambienti padronali. E' probabile che i quadri alla fine dell'Ottocento avessero trovato posto nella cosiddetta «galleria», quella che prima del 1837 era stata impiegata proprio per lo statuario iniziato da Vito Giuseppe Martinelli. Innestati dalla «collezione Meo Evoli già Palmieri», la situazione dei dipinti, una settantina stando ai documenti, è resa nota a campione in ragione di alcune schede storiche (in tutto otto gelatine ai sali d'argento su carta) recanti l'intestazione del soggetto produttore, la Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia³⁴. Gli scatti, contrassegnati «D. Brigida», si riferiscono al loro autore, Domenico Brigida, figlio del restauratore Vincenzo Brigida che nel 1921 era stato chiamato a stilare l'inventario dell'eredità del marchese Francesco Saverio Palmieri, il quale, nelle sue ultime volontà del 1914³⁵, aveva nominato esecutore testamentario Giuseppe Meo Evoli³⁶, a sua volta sposo, nel 1884, di Maria Francesca Martinelli, figlia di Clemente, quest'ultimo figlio del nostro Francesco Paolo (quello dell'iscrizione dedicatoria all'ingresso del museo).

Anche perché diversamente classici rispetto allo statuario Martinelli, del piccolo nucleo fotografico che mostra il consueto diversificato repertorio di soggetti (sacri, paesaggi, scene di genere) e al netto delle altrettanto consuete attribuzioni da intendersi più come indicatori di gusto (su tutte un improbabile «beone con anfora

³⁴ Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione [=ICCD], Archivio Ministero della Pubblica Istruzione, MPI6065470, MPI6065471, MPI6065472, MPI6065473, MPI6065474, MPI6065475, MPI6065476, MPI6065477.

³⁵ P. Palmieri, *Palmieri. Una famiglia nel tempo*, Castellana Grotte, Longo, 2002, p. 175. Sul ruolo della famiglia Palmieri nella dinamica storica di età moderna dell'area monopolitana: A. Carrino, *La città aristocratica. Linguaggi e pratiche della politica a Monopoli fra Cinque e Seicento*, Bari, Edipuglia, 2000. Sul palazzo settecentesco ubicato nel centro storico di Monopoli e inventariato nel 1921: V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca, 1996 (I edizione), pp. 61 e 560.

³⁶ Archivio Notarile Distrettuale di Bari [=ANDB], Atti notarili di Monopoli, notaio Giambattista Capitanio, 21 dicembre 1884, n. 885, cc. 330r-347v.

di Rembrandt»)³⁷ [fig. 32], sembra utile richiamare l'attenzione del lettore in primo luogo su di una prova dei riflessi seicenteschi napoletani – un'*Incredulità di San Tommaso* [fig. 33] – non a caso oggetto di analisi nella circostanza della mostra leccese *Echi caravaggeschi* (2010), dove il dipinto venne presentato con un'attribuzione al giovane Massimo Stanzione (ma nella scheda storica della Soprintendenza campeggia a matita addirittura una dubitativa nota che rimanda all'immane «Caravaggio»)³⁸. In seconda battuta, è possibile ampliare la riflessione introducendo nel discorso almeno un secondo quadro raffigurante questa volta *Clitemestra ed Egisto uccisi da Oreste* [fig. 34] (di «Giaquinto» per la medesima documentazione fotografica) confrontabile, questo sì, e al contrario del presunto «Caravaggio», in generale con il *ductus* dell'artista chiamato in causa, cioè il pittore nato a Molfetta divenuto poi campione del Rococò europeo, e, in particolare, con una classicissima *Apparizione di Mercurio* che egli aveva eseguito per il ciclo con le *Storie di Enea* destinato alla Villa della Regina a Torino e in seguito trasferito al Palazzo del Quirinale a Roma³⁹. Nella medesima circostanza del passaggio dei quadri Palmieri alla famiglia Meo Evoli, va in ultimo ricordato come fossero pervenuti loro anche degli arredi e soprattutto alcuni «cimeli gnatinini» (cioè dalla vicina Egnazia, l'antica *Εγνατία*)⁴⁰: si trattava della raccolta marchionale di bronzi, statuette, monete antiche e vasi (tra cui probabilmente quelli che hanno dato nome al cosiddetto 'Pittore Meo Evoli'⁴¹), a chiudere un cerchio che non

³⁷ F. Lofano, *Casi problematici di collezionismo in Terra di Bari. Inediti e ricerche*, in *Storia e cultura in Terra di Bari. Studi e Ricerche*, a cura di V. L'Abbate, Galatina, Congedo, 2010, pp. 135-144, dove viene proposta la trascrizione parziale dell'inventario del 1921.

³⁸ *Echi caravaggeschi in Puglia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 13 marzo-15 maggio 2011), a cura di A. Cassiano, F. Vona, Irsina, Giuseppe Barile, 2011, scheda 26 pp. 60-63. Sulla mostra: S. Causa, *'Echi caravaggeschi in Puglia': qualche considerazione e aggiustamento di tiro (con un richiamo alle recenti rassegne seicentesche tra Napoli, Bari e le terre salentine)*, in «Kronos», 2011, n. 14, pp. 159-186, dove è presente anche un dipinto copia di quello Meo Evoli (p. 182, fig. 14).

³⁹ Sul dipinto di Giaquinto qui proposto quale confronto, *Mercurio che appare in sogno a Enea*: M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, Arte della Stampa, 1958, pp. 45-46, 140 fig. 40; A. Gri-seri, *Un inventario per l'esotismo. Villa della Regina. 1755*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1988, p. 14, nota 43; *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*. Catalogo della mostra (Bari, 23 aprile-20 giugno 1993), Milano, Charta, 1993, p. 118, scheda n. 4. Si veda anche la scheda n. 64559, busta 0596. *Pittura italiana secolo XVIII. Napoli. Corrado Giaquinto 2*, fascicolo 1. *Corrado Giaquinto: soggetti profani 1*, Bologna, Fototeca Zeri.

⁴⁰ P. Palmieri, *Palmieri*, cit., p. 175.

⁴¹ A questo insieme potevano ascriversi anche manufatti archeologici di indubbia importanza, come nel caso di alcuni vasi del menzionato 'Pittore Meo Evoli' (appunto dal nome della colle-

è difficile interpretare – soprattutto se si considerano le iniziali e preponderanti scelte operate dai Martinelli nel campo della scultura – come un ulteriore originale episodio nell’ambito dei processi collezionistici e di musealizzazione che hanno interessato il panorama pugliese del XIX secolo⁴².

zione di Monopoli), un tardo seguace del Pittore di Baltimora (ultimo trentennio del IV secolo a.C. la cui officina è stata localizzata in Peucezia), per il quale già Arthur Dale Trendall aveva rilevato una certa assonanza appunto con la ceramica ‘di Gnathia’: L. Godart, a cura di, *La memoria ritrovata. Tesori recuperati dall’Arma dei Carabinieri*. Catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio-16 marzo 2014), Roma, Civita, 2014, scheda 7, p. 34. I destini delle famiglie Martinelli e Meo-Evoli si intrecciano alla fine dell’Ottocento, raggugli in F. Martinelli, *Storia e fatti della famiglia Martinelli dei patrizi di Salerno*, Arezzo, Antonio Stango editore, 2014.

⁴² A. Leonardi (con G. De Sandi), *Collezionisti, collezionismo e processi di musealizzazione in Puglia tra XVIII e XIX secolo*, in «Annali di Critica d’Arte», XXII (2016), pp. 345-365.



Fig. 1. Il 'museo' di villa Meo Evoli.



Fig. 2. Villa Meo Evoli, prospetto principale.



Fig. 3. 'Museo' di villa Meo Evoli, facciata, putto ebbro a cavallo di una piccola botte da vino.



Fig. 4. 'Museo' di villa Meo Evoli, facciata, putto.



Fig. 5. 'Museo' di villa Meo Evoli, statua della *Prudenza*.



Fig. 6. Villa Meo Evoli, salone.



Fig. 7. Villa Meo Evoli, salone, particolare degli affreschi a tema antiquario.



Fig. 8. Villa Meo Evoli, salone, particolare degli affreschi a tema antiquario.



Fig. 9. *Antichità di Ercolano. Tomo quinto o sia primo de' bronzi*, Napoli, Nella Regia Stamperia, 1767, tavola II, p. 11.



Fig. 10. Villa Meo Evoli, uno degli ambienti contraddistinto dagli affreschi che simulano uno spazio di verzura.



Fig. 11. Villa Meo Evoli, particolare degli affreschi che simulano uno spazio di verzura.



CASTELLAZZO. Villa Arconati: il «bersò» (da M. Dal Re, *Ville di Delizie, etc.*).

Fig. 12. Castellazzo, villa Arconati: il Bersò (da M. Dal Re, *Ville di Delizie etc.*), tavola tratta da L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1924, p. CCCXLI.



Fig. 13. Villa Meo Evoli, giardino, sarcofago di Petilia Secundina.



Fig. 14. Villa Meo Evoli, giardino con «statue che indicano diversi imperadori antichi ed uomini illustri» (1828).



Fig. 15. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 16. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 17. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.

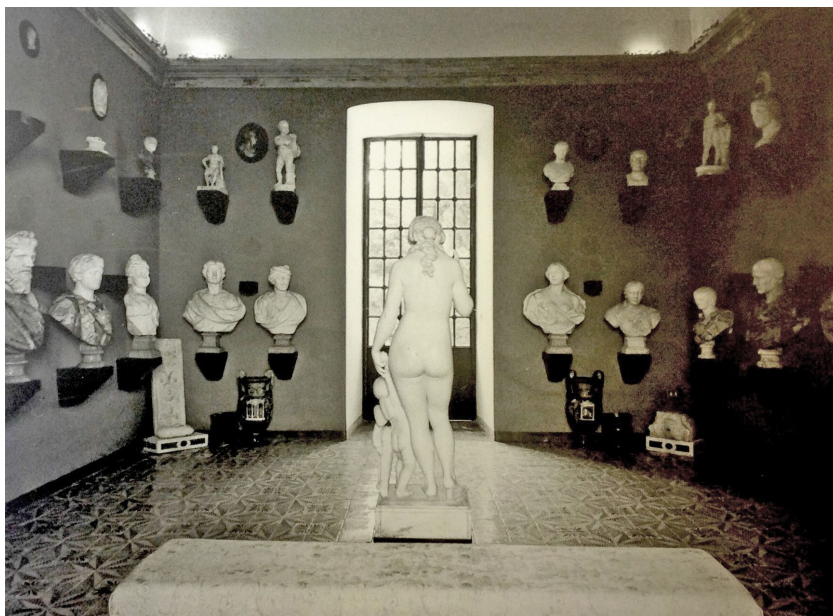


Fig. 18. 'Museo' di villa Meo Evoli, sala dedicata in larga parte ai busti virili loricati e con mantello che ruotano intorno a una grande statua moderna di *Venere con Amore*.



Fig. 19. 'Museo' di villa Meo Evoli, sala dedicata in larga parte ai busti virili loricati e con mantello che ruotano intorno a una grande statua moderna di *Venere con Amore*.



Fig. 20. 'Museo' di villa Meo Evoli, sala dedicata in larga parte ai busti femminili con, al centro, un massiccio plinto recante su ciascuna delle quattro facce un profilo a bassorilievo di antichi imperatori.



Fig. 21. 'Museo' di villa Meo Evoli, *Cristo velato* da quello di Giuseppe Sanmartino nella cappella Sansevero a Napoli.



Fig. 22. 'Museo' di villa Meo Evoli, sequenze di teste-ritratto maschili e femminili.



Fig. 23. 'Museo' di villa Meo Evoli, gruppo con *Marte e Venere*.



Fig. 24. 'Museo' di villa Meo Evoli, statua di *Baccho*.



Fig. 25. 'Museo' di villa Meo Evoli, testa della *Venere Medici*.



Fig. 26. 'Museo' di villa Meo Evoli, busto virile di ambito romano barocco.



Fig. 27. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 28. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 29. 'Museo' di villa Meo Evoli, affaccio sul giardino.



Fig. 30. 'Museo' di villa Meo Evoli, *Ercole che uccide l'Idra*.



Fig. 31. Villa Meo Evoli, statua femminile acefala e parzialmente mutila.



Fig. 32. Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, Domenico Brigida, foto storica del dipinto raffigurante un «beone con anfora».



Fig. 33. Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, Domenico Brigida, foto storica del dipinto raffigurante una *Incredulità di San Tommaso*.



Fig. 34. Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, Domenico Brigida, foto storica del dipinto raffigurante *Clitemnestra ed Egisto uccisi da Oreste*.



PROFILO

Andrea Leonardi

Andrea Leonardi insegna 'Storia delle Arti in Età Moderna', 'Storia del Collezionismo', 'Museologia e Museografia' presso l'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'. Nello stesso Ateneo è membro del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in 'Lettere, Lingue, Arti' per l'SSD L-ART/02 (Storia dell'Arte Moderna). Ricchezza e immagine, fonti per la storia dell'arte, modelli di acquisizione degli oggetti, committenza aristocratica, costituiscono i suoi ambiti di lavoro privilegiati e considerati nella loro dimensione complessa. Su queste tematiche ha pubblicato su riviste come 'Annali di Critica d'Arte', 'Studi di Storia dell'Arte', 'Predella' e 'Artibus et Historiae'.

Andrea Leonardi teaches 'History of the Arts in the Modern Age', 'History of Collecting', 'Museology and Museography' at the 'Aldo Moro' University of Bari. At the same University, he is a member of the teaching staff of the PhD in 'Letters, Languages, Arts' for SSD L-ART / 02 (History of Modern Art). Wealth and image, sources for the history of art, models for the acquisition of objects, aristocratic clients, constitute his privileged areas of work, considered in their complex dimension. He has published on these issues in periodicals such as 'Annali di Critica d'Arte', 'Studi di Storia dell'Arte', 'Predella' and 'Artibus et Historiae'.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1,2,6,10,18: Monopoli, Archivio privato; 12: tavola tratta da L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1924, p. CCCXLI; 32-34: Archivio fotografico Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia.



SEZIONI DELLA RIVISTA

Fontes

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

Studia

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

Fragmenta

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

Marmor absconditum

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

Museum marmoris

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

Futura

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Lauro Magnani, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

