

L'ELOGIO DELL'EFFIMERO

PIETRO MONTI, 1729?-1810. LA CARRIERA DI UN PIROTECNICO

Pietro Monti fu uno dei pochi grandi esperti di arte pirotecnica nell'Italia di fine Settecento, eppure della sua vita e della sua opera non resta che una sottile traccia nell'elogio funebre manoscritto alla Biblioteca nazionale di Napoli¹. Le notizie ricavabili dal testo sono poche, poco precise e talvolta anche inesatte, ma attraverso le tracce offerte, pur vaghe, di riferimenti ad eventi e personaggi dell'epoca più noti, si può comunque tentare di tracciare un itinerario biografico, o almeno un percorso professionale grazie al quale chiarire l'evoluzione scientifica ed il livello artistico cui era giunta la pirotecnica italiana ed europea in un'epoca in cui la grandiosità degli apparati effimeri conosceva la sua ultima stagione di splendore; i fuochi artificiali di alto livello tecnico ed estetico diventavano sempre più rari in Italia e comunque sempre più appannaggio di artificieri stranieri².

Ciò che colpisce è che, a dispetto del suo totale oblio, in vita dovette essere molto famoso ed apprezzato. Infatti, l'elogio fu recitato «... in presenza di molti Letterati e Professori di Arti Liberali»³, tra i quali certamente gli autori dei numerosi componimenti in italiano e latino dedicatigli. Tra i molti nomi di emeriti sconosciuti, come Rodrigo di Villadiego y Moscoso⁴, Luigi Marone⁵, Giuseppe Bevilacqua⁶, Tommaso Sorrentino⁷, spiccano quelli di Desiderio De Angelis⁸, rinomato professore all'Accademia di belle arti, e di due pittori e scenografi: Antonio de Luise⁹ e, soprattutto, Mariano Farina¹⁰ che, come si vedrà, ha un ruolo centrale nella ricostruzione della vita e dell'arte di Monti. Accanto ad essi compaiono

anche Michele Tarsia¹¹ e Aniello Carfora¹², avvocato napoletano, famoso per le velleità poetiche, soprattutto dialettali, forse più che per la sua professione. Negli endecasillabi del Farina, si parla pure di Angelo Mozzillo¹³, altro famoso pittore partenopeo, come di un comune amico scomparso di recente.

Mozzillo tenero, bel dipintore/Che in opre molte
sù le ancor morbide/Parieti merito ebbe e valore, /Ahi
cadde esanime in pochi istanti/E la pittura ne versò
lagrime,/Per li suoi esimj, perduti vanti./Su l'urna
squallida appena giunto/Era Mozzillo che Monti ama-
bile/Fu dalla perfida morte consunto.

In nota si legge ancora: «Angelo Mozzillo valente pittore napoletano, specialmente a fresco, morì pochi giorni prima di Pietro Monti e tal perdita fu compianta da tutti gli amatori delle belle arti». Egli risulta infatti documentato tra il 1761 ed il 1806, mentre la data della sua morte è da porsi tra la fine di maggio e i primi giorni di aprile del 1810.

Aniello Carfora, in uno dei componimenti in latino, dichiara «Gens eadem quae Carnificis laudaverat olim/Artificis melius nomen ad astra ferret». In nota il compilatore dell'elogio precisa a questo proposito: «Si allude alla celebre raccolta fatta in morte di Domenico Iannaccone». Si fa riferimento cioè alla celeberrima *Raccolta fatta in onore del Boja D. Jannaccone, G. della Vicaria* (Napoli, s.t., 1749), edita clandestinamente da Pasquale Carcani e Ferdinando Galiani, fratello del più famoso Berardo; l'opuscolo consta di dodici componimenti nello stile dei maggiori mem-

bri dell'accademia arcadica Aletina, ciascuno accompagnato da un commento¹⁴. L'ambito che si delinea è insomma quello della cultura poetica e musicale, e del mondo teatrale naturalmente legato agli allestimenti scenici ed agli apparati effimeri.

Dal manoscritto si apprende che Monti, passando da una corte all'altra d'Europa, ebbe una vita avventurosa, densa di successi e di insuccessi, tesa alla ricerca della vera gloria, mai del tutto raggiunta; l'anonimo autore dell'elogio lo dipinge infatti come una sorta di sfortunato eroe e, pur nel suo stile altisonante ed iperbolico, fornisce interessanti notizie da cui poter far partire un'indagine storica. Ciò che in parte sconcerta è la quasi totale assenza di nomi, luoghi e date precise. Infatti, gli eventi della vita del pirotecnico sono enumerati, anche in maniera piuttosto particolareggiata, in preciso ordine, senza i riferimenti cronologici che avrebbero reso la ricostruzione più agevole e circostanziata. Questa assenza è in parte spiegabile con il tono stesso dello scritto, che, appunto, vuol essere un elogio e non una biografia, e forse per il fatto che probabilmente le notizie biografiche provenivano dai racconti confusi del vecchio Monti e dai ricordi della vedova.

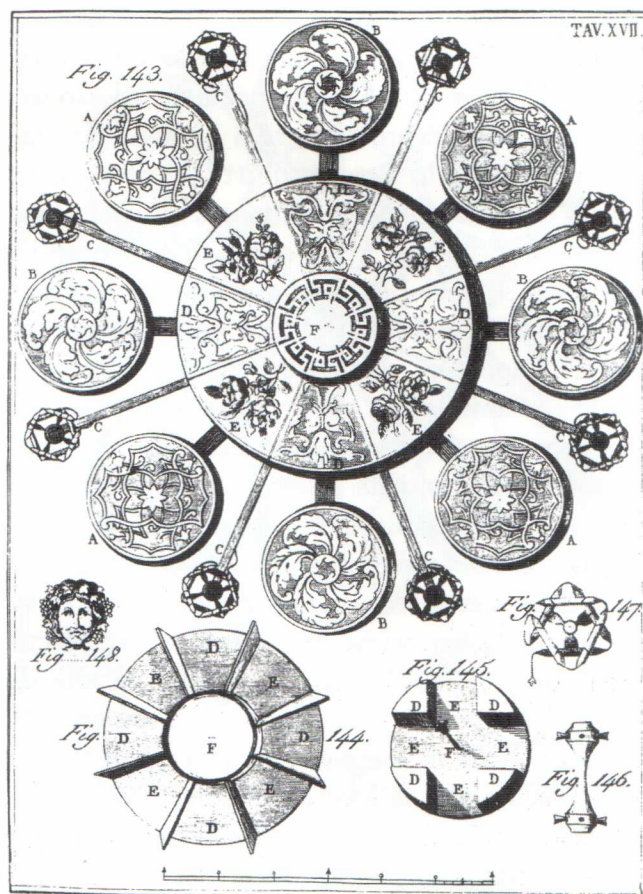
La prima parte è un rapido ma preciso e dotto *excursus* storico delle varie teorie sulla scoperta della polvere pirica e del suo uso militare prima e festoso poi, da cui si evince come i radi riferimenti del profilo biografico non siano stati dettati da una frettolosa stesura del testo o dalla volontà di dare ad esso un tono favoloso e poco scientifico. Segue poi la vera e propria esposizione della vita di Monti; nato a Venezia, in una data imprecisata, desumibile dal fatto che visse settant'anni, secondo l'autore del manoscritto, e dall'iscrizione latina, dalla quale si trarrebbe addirittura il giorno esatto di nascita, che sarebbe il 13 dicembre del 1739, data che è con ogni probabilità spuria, viziata forse dall'inesatto computo degli anni del defunto, o più semplicemente da un errore di trascrizione del manoscritto. Infatti, se il Monti fosse morto davvero

settantenne, non si capisce bene come durante il terremoto di Lisbona del 1755, unica data menzionata dall'autore dell'elogio, egli avrebbe potuto avere già un non troppo breve passato di attore in Italia, essersi interessato alla pirotecnica conoscendo «i più valenti professori dell'Arte Chimica, dell'Istoria Naturale, e delle altre Fisi-che facoltà», essersi recato poi a Parigi, in Spagna, ed infine in Portogallo dove avrebbe avuto il tempo anche di raggiungere un «onorato posto, e largo stipendio nella R. Corte». Se fosse infatti vera l'età indicata dall'elogio, Monti nel 1755 avrebbe dovuto avere solo sedici anni, davvero troppo pochi, per avere avuto un passato così pieno di esperienze. È più verosimile credere invece che il fochista veneziano sia morto ottantenne, cosa che innalzerebbe a ventisei gli anni della sua dipartita dal Portogallo a causa, appunto, del terremoto, ed il suo successivo ritorno in Italia.

Secondo il racconto biografico il grande pirotecnico ebbe come genitori Andrea Monti ed Elisabetta Signorini, che fu improvvisamente, per una non meglio precisata ragione, costretta a lasciare Venezia per Napoli, dove entrò a far parte della servitù¹⁵ della corte di Carlo di Borbone, ma lasciò il figlio giovinetto in Veneto. Il Monti avrebbe perciò deciso di unirsi ad una «Comica Compagnia», favorito in questo dal suo gradevole aspetto e dalla facile loquela. In effetti il testo di Francesco Bartoli sui comici italiani¹⁶, edito nel 1782, menziona un certo Pietro Monti attore, fratello di Carlo; egli avrebbe militato in diverse compagnie ricoprendo per lo più il ruolo di *innamorato*, lo stesso indicato dall'autore dell'elogio; secondo il testo in questione, però, Monti, dopo aver lavorato nella compagnia del Lapy, nel teatro di Sant'Angelo, sarebbe rimasto senza impiego a Venezia, cosa che non coincide con la biografia del nostro pirotecnico.

Monti avrebbe infatti girato l'Italia con la sua compagnia teatrale, stringendo amicizia con i *massimi letterati*, e soprattutto con fisici, chimici e naturalisti, allo scopo di approfondire le conoscenze su quella che già era la sua passione do-

minante: l'arte pirotecnica. Probabilmente ancora come attore si diresse in Francia, in particolare a Parigi dove «facile opportunità gli si presentò di far più acquisto di pirotecniche cognizioni»¹⁷; in effetti doveva essere davvero semplice perfezionare le tecniche e le nozioni apprese in Italia in una città in cui lavoravano sin dal 1731¹⁸ i Ruggieri, famiglia di fochisti bolognesi chiamati a corte da Luigi XIV proprio in ragione della loro straordinaria maestria tecnica e capacità artistica. Lo stesso Claude Fortunée Ruggieri, figlio di Petronio che per primo insieme ai suoi fratelli fu convocato in Francia, precisa infatti come la pirotecnia – molto sviluppata in Italia nei secoli precedenti, e soprattutto a Bologna – in seguito fosse decaduta, per rifiorire proprio in Francia dove lo sfarzo di corte offriva più possibilità alle esibizioni di fuochi artificiali. Non è improbabile quindi che il nostro Monti abbia ben presto potuto incontrare sul suo cammino i Ruggieri, che iniziavano la loro attività francese negli stessi anni e lavoravano proprio al *Théâtre des italiens*¹⁹, luogo quanto mai adatto alle esibizioni di una compagnia italiana come quella a cui egli apparteneva. Fatto sta che molti dei giochi elencati come nuove invenzioni del Monti traggono origine da quelli spiegati dal Ruggieri nel suo trattato, che ebbe un gran successo di pubblico, visto che ne furono date alle stampe ben tre edizioni; la prima risale solo al 1801, mentre è più probabile che Monti fosse già a conoscenza dei giochi pirotecnici più spettacolari dei Ruggieri quando decise di trasferirsi in Spagna; è lì che tentò di mettere a frutto le sue capacità pirotecniche più che quelle recitative, sebbene senza molto successo. Certo è che in Portogallo egli già esercita così bene la sua arte da ottenere «onorato posto, e largo stipendio alla R. Corte»²⁰; doveva quindi essere abbastanza esperto per raggiungere un livello così alto in Portogallo, dove re Giovanni V, ma poi anche il successore Giuseppe e sua moglie, la regina Maria Anna, erano molto amanti del teatro, in generale, e dell'opera italiana in particolare, tanto che avevano presso di loro molti



1. Marcello O. Calà, Istituzioni di pirotecnia, Napoli 1819, gioco incassato reale. La macchina si presenta come una combinazione assai articolata di girandole, che parte dalle minori, a fuochi nudi, poste nei punti C, ed accese come le altre da un unico punto centrale in F, cui concorrono le micce. Le girandole secondarie (A e B) alternano girali di foglie di acanto a motivi mistilinei compositi; sono dischi lignei probabilmente anche traforati, destinati a coprire il meccanismo di rotazione (particolare di fig. 147: tubi a getto in cartone montati su di un supporto girevole). La parte principale è svolta dalla ruota centrale, suddivisa in settori aperti verso l'esterno. I propulsori non si vedono, ma erano verosimilmente collocati sul retro, lungo la circonferenza. La veloce rotazione della ruota centrale provocava così, per effetto della compressione ritmica dell'aria, un evocativo suono di sirena, bene adatto alla figurina di Dioniso o baccante che ne ornava il centro (fig. 148), mentre tutt'intorno ruotavano le girandole a vista e quelle celate, che mandavano squarci luminosi attraverso i loro trafori [G.P.].

autori e cantanti italiani, da Caffarelli a Babbi, a Domenico Scarlatti, figlio di Alessandro (insegnante di cembalo della principessa Maria Bar-

bara, trasferitosi a Madrid dal 1729, in seguito alle nozze di quest'ultima con l'erede al trono di Spagna Ferdinando). Ma è importante adesso soprattutto sottolineare che era a Lisbona fin dal 1752 anche David Perez, autore di opere buffe ispano-napoletano. Egli vi rimarrà fino alla sua morte avvenuta nel 1778 a sessantasette anni, lavorando sempre per il re e per la sua corte e divenendo cavaliere dell'Ordine di Cristo e maestro di Cappella²¹. Non è difficile immaginare che gli italiani a corte si frequentassero ed è perciò probabile che non sia un caso che il nome della vedova Monti sia Anna Perez, detta nell'elogio «unico rampollo qui allignato dall'Esperico suolo»²²; è verosimile un legame di parentela tra quest'ultima ed il musicista, avvalorato dal fatto che Monti in un primo momento dovette occuparsi soprattutto di effetti teatrali, più che di apparati festivi, vista la sua passata esperienza di attore, e dal momento che i sovrani di Portogallo, dedicavano la loro attenzione alle rappresentazioni sceniche, più che alle feste di piazza.

Essi infatti il 31 marzo, giorno del compleanno della regina, inaugurarono anche un nuovo teatro, *el nuevo y magnifico coliseo*²³. Il fochista Monti ed il musicista Perez potrebbero quindi aver collaborato abitualmente; ma poi il terribile terremoto di Lisbona del 1 novembre 1755 distrusse la capitale lusitana e insieme i sogni di gloria del nostro, che però ebbe almeno salva la vita, come lo stesso Perez, che si trovava al seguito della famiglia reale a Belem, luogo in cui erano anche i cantanti Caffarelli e Babbì, e forse pure Monti e sua moglie.

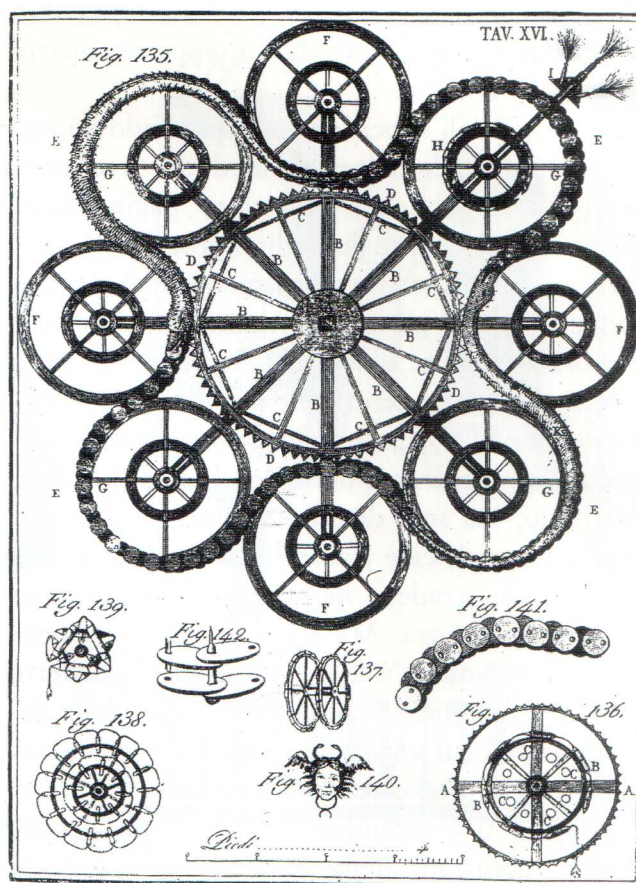
Di ritorno dal Portogallo Monti, ormai pirotecnico esperto, si recò a Bologna, patria di quest'arte. Anche qui raggiunse una fama non trascurabile, dal momento che fu («compagno di tutti i pirotecnici lavori» dell'abate Pepoli Quaranta; ma anche il Malvezzi, altro grande artificiere, apprezzò moltissimo la sua opera. È interessante notare come l'autore dell'elogio, nell'introdurre il soggiorno bolognese del defunto, menzioni tra le celebrità felsinee, i non meglio noti Ghedini e Candarzani, ma anche Zanotti e

Manfredi, con ogni probabilità da doversi identificare con i pittori quadraturisti e scenografi Davide Zanotti²⁴ ed Emilio Manfredi²⁵, l'uno e l'altro esperti sia nell'allestimento di apparati effimeri, sia nella scenografia teatrale più propriamente detta, attività che del resto all'epoca erano intese come gemelle sia a Bologna sia altrove. Del resto, il lavoro del pirotecnico, a teatro come negli allestimenti festivi, era strettamente legato e complementare a quello dell'architetto progettista e del pittore scenografo, ma c'era, e ci sarebbe sempre più stata in seguito, una netta preminenza del ruolo di questi ultimi su quello dell'altro, e ciò doveva disturbare non poco l'intera categoria, viste le frequenti allusioni alla pari dignità dei ruoli di tutti gli artisti che contribuiscono all'allestimento degli spettacoli presenti in molti testi sulla pirotecnica, dove addirittura si tende, come si può immaginare, ad attribuire a quest'attività importanza maggiore, perché insieme disciplina liberale e scientifica, fatta di conoscenze tecniche e gusto estetico²⁶.

In effetti a Bologna ci fu un gran fervore festivo nella seconda metà del Settecento e molte furono le feste di piazza memorabili; Monti era lì certamente dal 1756, e partecipò quindi, presumibilmente, ai festeggiamenti dati in onore di papa Bonifacio XIV Lambertini, bolognese, in trono dal 1740, quando ci fu l'allestimento di una sontuosa macchina pirotecnica con girandole di fuochi artificiali, che si dipartivano dalle insegne papali poste su tre piedistalli. Ed avrebbe potuto essere ancora lì quando fu data l'altra festa, questa volta in piazza d'armi, in onore della nuova coppia regale del regno di Napoli, Ferdinando IV e Carolina, anch'essa notevole per il sontuoso apparato pirotecnico.

In seguito Monti lavorò anche nella capitale dello Stato pontificio. I «variati giuochi con applausi rappresentati nel teatro della Pallacorda», teatro aperto in epoca repubblicana, sono i primi ad essere menzionati: pertanto, dovette cominciare a lavorare a Roma dalla fine del Settecento. Si menzionano poi anche delle esibizioni date alla «Mole di Adriano», e in occasione dell'«An-

anniversario festivo del Principe degli Apostoli», due feste di antica tradizione che prevedevano sempre, anche in epoche in cui l'arte pirotecnica non era molto coltivata, fuochi d'artificio²⁷. Infatti Castel Sant'Angelo veniva illuminato in occasione della nomina di un nuovo papa; mentre nel giorno dei SS. Pietro e Paolo, ancora fino agli anni Venti del XIX secolo, veniva illuminata l'intera cupola della basilica maggiore, la facciata ed il porticato per ben due giorni, una volta con «lumi opachi», e l'altra con «lumi sfacciati»²⁸. Il nostro Monti a Roma dunque ebbe la possibilità di esprimere a dovere la sua arte solo dopo l'elezione del Papa Pio VII, visto che le feste pubbliche offerte dalla breve Repubblica, anche secondo le testimonianze dei diaristi dell'epoca, non prevedevano quasi mai fuochi di artificio, e comunque si preferivano apparati ed effetti luminosi sobri, come quelli in occasione del voto del libro d'oro della nobiltà²⁹.



non si parla mai di veri e propri fuochi d'artificio, ma solo di illuminazioni ad olio o a sego, infatti in questi documenti Vincenzo Pettinato si definisce *luminario* e non fochista o artificiere, e lo stesso Lorenzo Smeraglia³³, che afferma di essersi occupato della «macchina di illuminazione vicina al tempio di Pallade»³⁴, non menziona mai tra i materiali usati la polvere pirica, ma solo combustibili per cosiddetti *fuochi fissi*. L'attività

napoletana di Monti si deve collocare perciò a partire dall'insediamento di Giuseppe Bonaparte sul trono, nel 1806.

I giornali dell'epoca offrono un valido appoggio al tentativo di delineare i modi e la frequenza delle feste pubbliche, nelle loro pagine compaiono infatti sempre dettagliati programmi e descrizioni, anche se sfortunatamente non si menzionano mai né gli architetti, né tanto meno i creatori dei fuochi d'artificio. In effetti in tutte le feste pubbliche descritte dal «*Monitore Napolitano*» fino al 19 agosto 1806, anniversario della nascita di Napoleone, non si parla mai di fuochi d'artificio, ma solo di *illuminazioni*, o *illuminazioni a giorno*³⁵, cioè fiaccole con le quali si illuminavano le strade, i monumenti e gli apparati effimeri della città. Ma a partire dal novembre dello stesso anno c'è la menzione di un balletto dato in occasione di una festa a corte, dalla descrizione del cui apparato scenico si capisce che ammetteva effetti ottenibili attraverso fuochi pirotecnici³⁶. Il 9 dicembre, vi fu poi una grande festa in occasione della vittoria di Austerlitz e dell'anniversario dell'incoronazione di Napoleone come re d'Italia e imperatore dei francesi. Qui si parla diffusamente dei fuochi d'artificio, in particolare si insiste sulla loro *vaghezza*; essi furono allestiti a San Martino, punto dal quale potevano essere osservati dall'intera città³⁷. A gennaio del 1807, viene lodato come nuovo un modo più bello e sicuro di illuminare la cavea del teatro San Carlo, con «lumi guarniti con cilindri di cristallo»³⁸; un mese dopo, in occasione dei festeggiamenti per l'onomastico del re Giuseppe, il San Carlo si distinse per gli apparati scenici della sua *Elisa*, particolarmente rilevanti per gli «effetti luminosi»³⁹. Il 15 agosto del 1807, durante i festeggiamenti per la pace di Tilsit, ci furono molti giochi sia di illuminazione che d'artificio, che avevano a motivo dominante quello della piramide. Infatti, *piramidi di lumi* disposte a semicerchio erano presenti davanti al Palazzo reale, intervallate da aste sormontate da aquile imperiali che rappresentavano ogni provincia del regno; l'intera Villa reale era ornata «con pi-

ramidi ricche di fanali di vetro di differenti colori»; persino sulla Certosa di San Martino «elevavansi due maestose piramidi, sì ben illuminate che parean due colonne di fuoco», e al centro di esse c'era una statua colossale dell'imperatore Napoleone. Pose fine alla festa alle otto di sera, una «macchina di fuochi artificiali» isolata nel mare, al termine della quale, «con istantanea trasfigurazione» si scoprì un tempio di Giano all'interno del quale si scorgevano, attraverso l'effetto ottico provocato dai *trasparenti*, l'esercito francese e quello russo faccia a faccia sulle sponde del fiume Niemen; al centro c'era Napoleone che portava la pace nel mondo guidato da Minerva e dalla Vittoria⁴⁰. Appare chiaro dunque il radicale cambiamento delle metodologie tecniche e del gusto estetico negli allestimenti di quest'ultima festa, ed è evidente anche il ruolo preminente dei fuochi ai quali prima non si faceva che un vago accenno probabilmente in ragione della loro irrilevanza. È interessante anche il fatto che questa festa dell'agosto del 1807 segna anche il diffondersi dell'uso di *fuochi artificiali*, in altri luoghi campani; infatti se prima di questa data si accennava alla loro presenza solo nelle città pugliesi o abruzzesi, in quest'occasione essi compaiono a Santa Maria di Capua, a Salerno, ma soprattutto a Pozzuoli, dove troviamo nuovamente il motivo delle piramidi che furono accese sul mare in gran numero⁴¹. L'anno seguente per la festa di San Gioacchino del 15 agosto, si festeggiò

3. Marcello O. Calà, Istituzioni di pirotecnia, Napoli 1807 (al centro) mortai per le bombe d'avviso con sonetti, clami, ecc. La figura presenta vari tipi di mortai ligni su basamento, a vite (per essere posizionati anche in luoghi insoliti); quest'ultimo ha una serie di fori per lo sfogo dell'esplosione. In fig. 58 è un rocchetto 'ritardato' costituito da una miccia avvolta, il cui tempo di accensione poteva così essere attentamente regolato in base al numero delle spire. La fig. 55 illustra il mortaio quadrato per sonetti, proclami ecc. di cui è cenno nel testo («anticipazione del moderno 'lancio' pubblicitario...»). La fig. 57 illustra un sistema per l'accensione sequenziale alternata di fontane luminose. Analoghi sistemi sono presentati nelle figure 59, 60 e 61, per assemblaggi complessi e durevoli. La fig. 62 mostra i rapporti di comunicazione tra camere di scoppio e fori di sfogo [G.P.].

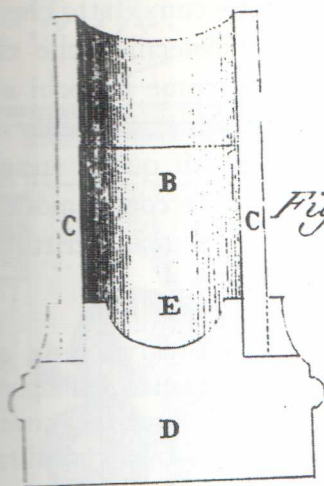


Fig. 54.

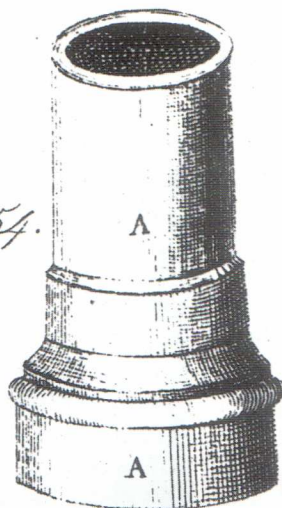


Fig. 55.

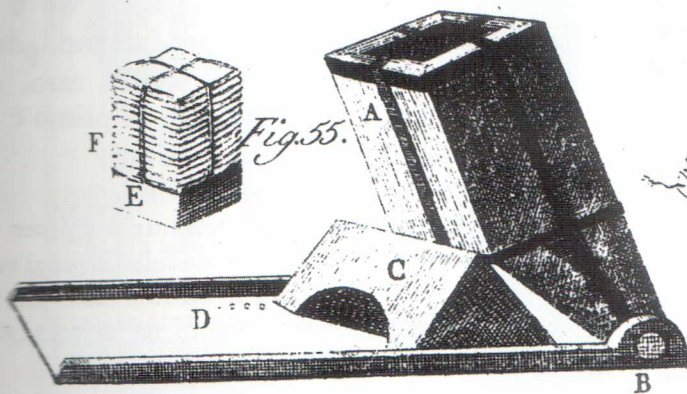


Fig. 56.

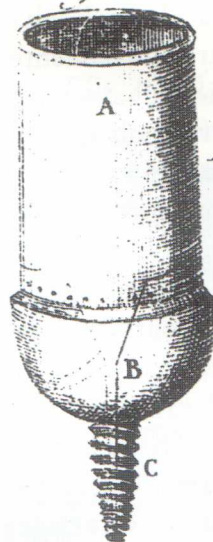


Fig.



58.

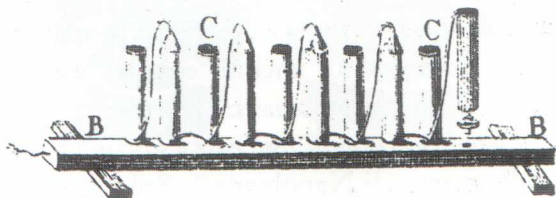


Fig. 59.



Fig. 61.

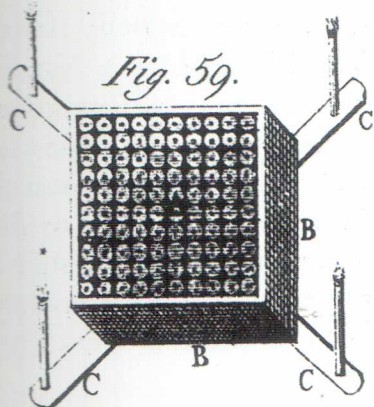


Fig. 59.

Fig. 60.

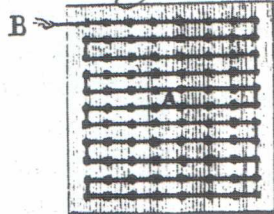


Fig. 63.

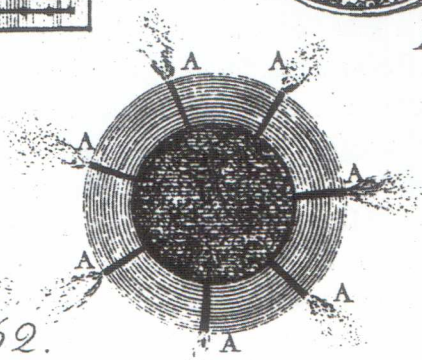
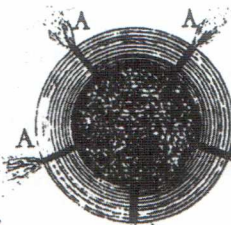
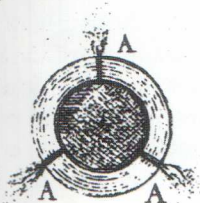


Fig. 62.



il sovrano Gioacchino Murat, per altro non ancora presente, con *illuminazioni* varie in tutte le città e il giardino della «Villa Reale» fu «tutto sparso di vaghi lumi, artifiziosamente lavorati e pendenti dai ramoscelli degli alberi»⁴².

Dopo questa data, fino all'agosto del 1808, non compaiono più riferimenti espliciti a fuochi d'artificio, si parla al massimo di *ricca illuminazione*⁴³, ma di nuovo in maniera vaga. Nell'agosto del 1809, i fuochi artificiali continuano ad essere assenti dagli allestimenti pur sontuosi per l'onomastico del re, ma almeno le illuminazioni fisse sono più complesse ed esteticamente rilevanti, vista la presenza di molti «trasparenti con la cifra de' Monarchi» disseminati per la città⁴⁴. Il 14 febbraio del 1810, infine, si festeggiava il ritorno di Gioacchino Murat a Napoli, e anche in quest'occasione manca ogni menzione di fuochi artificiali ma compaiono ancora effetti luminosi creati con l'uso di *trasparenti*⁴⁵, presenti anche nella festa tenutasi tra il marzo e l'aprile in occasione delle nozze di Napoleone⁴⁶. Solo durante i festeggiamenti del 15 agosto del 1810, ricompariranno i fuochi artificiali, offerti in mare, nella rada, e le «illuminazioni nella Villa Reale»⁴⁷.

A voler tracciare un profilo della presenza di fuochi artificiali nelle feste pubbliche napoletane, ci si avvede che, all'improvviso fiorire segnato dalla sbalordita descrizione della festa del 19 marzo del 1807, segue una lunga assenza dall'agosto del 1808 a quello del 1810, due anni esatti che potrebbero ben essere quelli della lunga malattia di Monti descritta nell'elogio⁴⁸, e che spiegherebbero per altro anche affermazioni che sembrano alludere appunto ad un lungo disuso degli attrezzi pirotecnici, non spiegabile con il breve tempo che separava la sua morte dalla declamazione dell'elogio⁴⁹. Esso infatti risulta essere stato letto il 22 luglio 1810, quattro mesi dopo la morte di Monti avvenuta il 23 marzo di quello stesso anno, in casa di Giacomo Calà, «delle Belle Arti amantissimo»⁵⁰. Non si conosce l'autore del testo, ma sembra abbastanza probabile che sia lo stesso d. Giacomo, fratello di d. Marcello Calà, protettore e mecenate del de-

funto fochista, nonché unico esperto d'arte pirotecnica a Napoli prima del suo arrivo. Tutto ciò coincide fin troppo bene con il fatto che i festeggiamenti con giochi pirotecnici, che richiamavano quelli precedenti, come i fuochi a mare o l'illuminazione del giardino della Villa reale, ricompaiano il 15 agosto di quello stesso anno, neppure un mese dopo la commemorazione di cui è rimasta traccia nel manoscritto in questione.

L'ammirazione formano di chi gli vede, ed il piacere formeranno di coloro, quando dell'ingorda polve delle tele di Aracne dalle quali sono ora coverte nelle notti di luna scema, agli occhi dei curiosi spettatori verranno esposte⁵¹,

concetto ribadito anche nel secondo dei due componimenti, dedicatigli, non a caso, ancora dall'autore dell'elogio funebre (il primo è un sonetto consolatorio per la vedova):

Questi [Marcello Calà] bastante è sol per render conti/(di verace amistà fido modello)/I pregi rari dell'estinto Monti./Pentita, o Morte, allor sul freddo avello/A ragion soffrirai scorni ed affronti,/Che se Monti morì, vivrà Marcello⁵².

Dalle considerazioni appena fatte appare chiaro che l'attività di Monti a Napoli non sia durata che un anno, fatto confermato anche dall'elogio, in cui infatti si afferma che «se più magnifici artificiali fuochi eseguir non poté, pur piccole pruove nella città nostra ne diede...»⁵³. E tuttavia è chiaro altresì che il nobile Marcello Ossorio Calà era stato a stretto contatto con il defunto fochista, e che dichiaratamente aveva

4. Marcello O. Calà, Istituzioni di pirotecnia, Napoli 1810. La macchina dei fuochi d'artificio per imitazione. Macchina dimostrativa per fuochi artificiali, che utilizzava il principio della proiezione per trasparenza: telai lignei sostenuti da carrucole sorreggono le tele dipinte e traforate; esse espongono la composizione del 'fuoco'; esse sono composte di filtri colorati in seta e fortemente illuminati alle estremità, mentre un disco a settori alterni, aperti e chiusi, lascia passare raggi luminosi in modo da produrre l'effetto dell'illuminazione differenziata e ciclica dei fuochi pirotecnici [G.

Fig. 174.

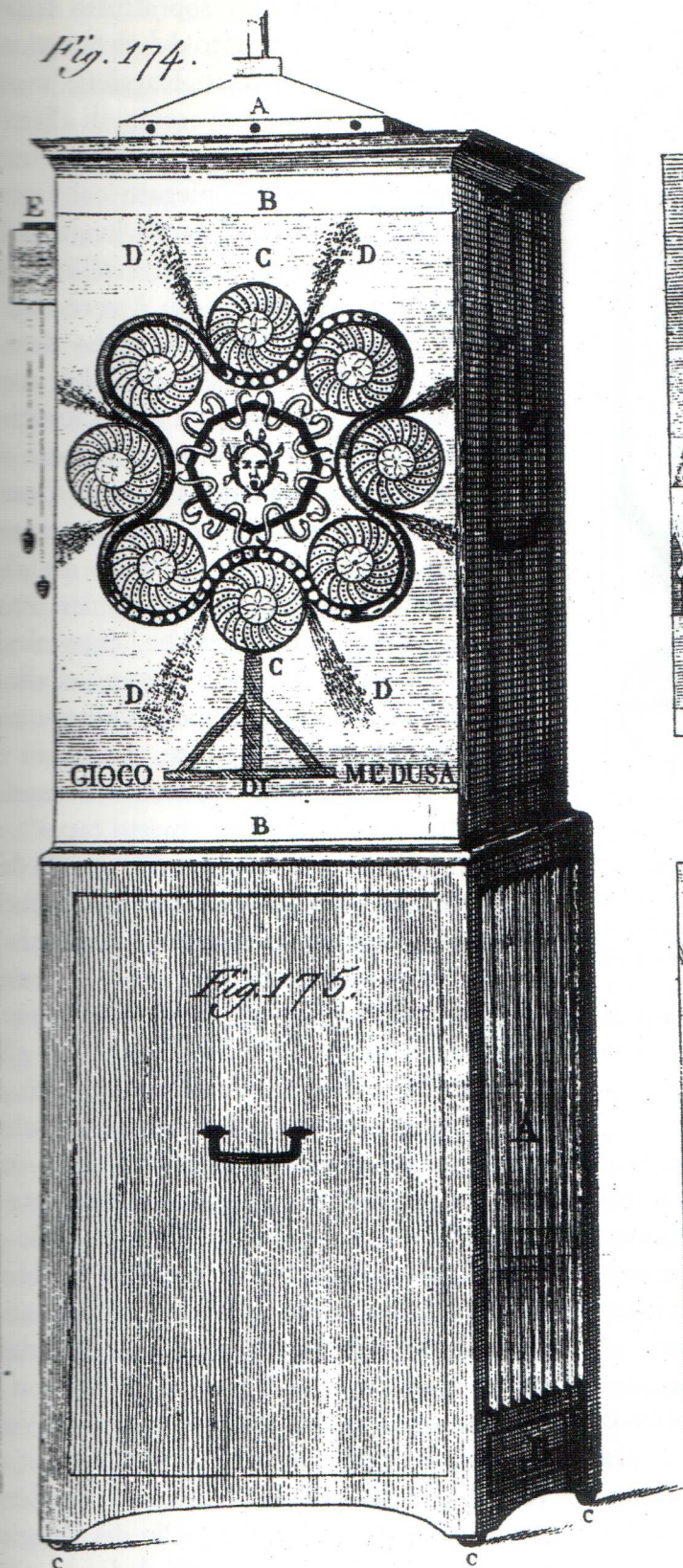


Fig. 176.

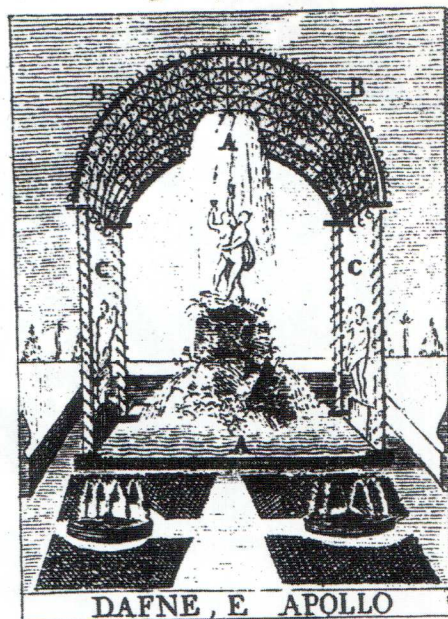
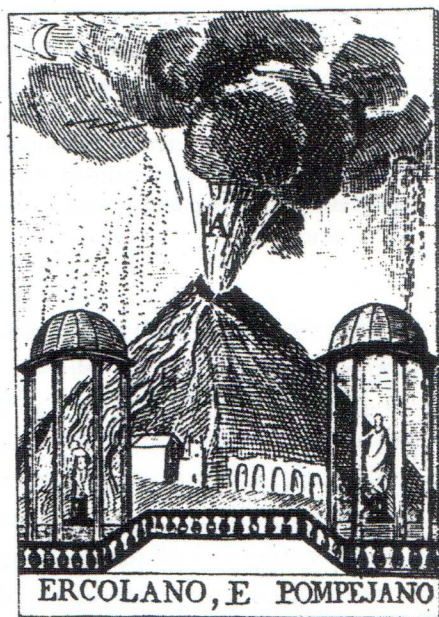
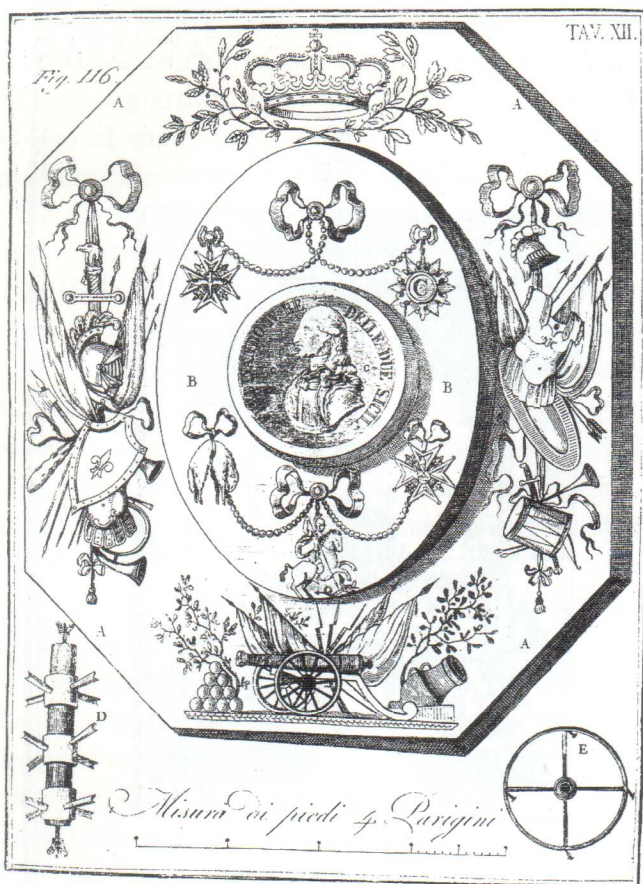


Fig. 177.





5. Marcello O. Calà, *Istituzioni di pirotecnia*, Napoli 1819, gioco incassato semplice. Il meccanismo di rotazione del fuoco artificiale era contenuto interamente al di sotto e dentro le due scatole sovrapposte, e collocato lungo l'asse illustrato nel particolare D; le piccole alette poste sugli ugelli del fuoco consentivano allo stesso di ruotare vorticosamente proiettando, in giro al ritratto di Ferdinando IV, un getto che illuminava in sequenza i simboli araldici e militari dipinti attorno [G.P.].

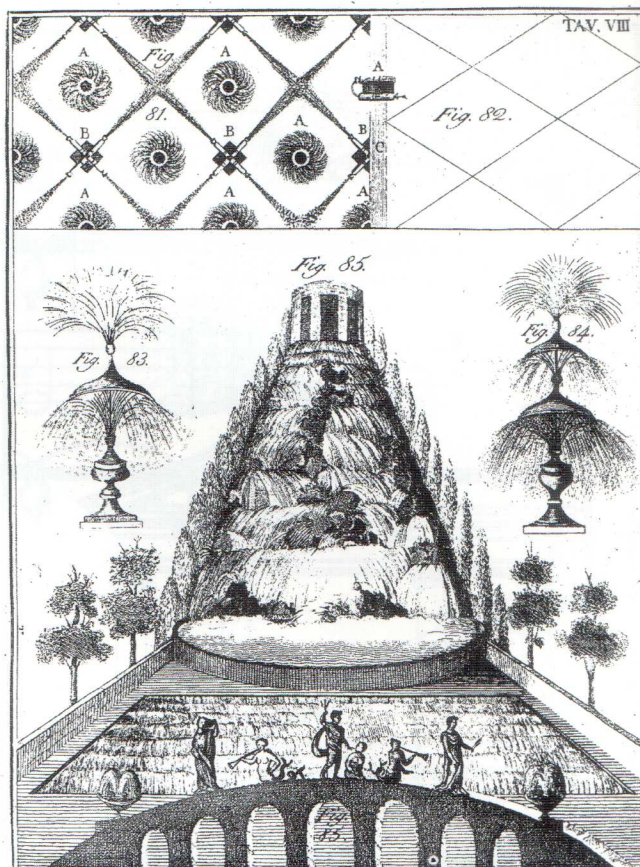
finanziato la costruzione e l'attuazione dei suoi migliori giochi⁵⁴, carpendone però anche il segreto, come si intuisce dal dichiarato proposito di voler perpetuare l'opera del maestro veneziano, più volte ribadito. Infatti ritroviamo Calà nel 1819 autore di un testo importante per la storia della pirotecnia italiana: le *Istituzioni di pirotecnia*, che, mentre, come si vedrà, offre il destro per attribuire più certamente alla coppia Monti-Calà alcuni degli allestimenti pirotecnici delle feste pubbliche degli anni 1807-1808, sulla base di coincidenze tecniche e stilistiche, mostra anche come molti dei giochi di invenzione di

Monti siano esposti come suoi propri. Il testo per molti versi esemplato, soprattutto nella struttura, su quello ben più noto del pirotecnico italo-francese Claude Fortunée Ruggieri, manca di una parte dove siano citati esempi di allestimenti già attuati, presente invece nel libro francese; questo potrebbe essere spiegato col fatto che, appunto, la loro attività non fu lunga e che comunque dovette svolgersi tutta all'interno del decennio francese; poichè, se è vero che la seconda restaurazione fu molto meno dura della prima, è pur vero che alla fine del testo del Calà compare una richiesta di autorizzazione alla pubblicazione, regolarmente firmata dal regio revisore Luca Samuele Cagnazzi⁵⁵. Quel che è certo è che il nome di Pietro Monti non compare in nessun caso all'interno del testo, né gli è attribuita alcuna invenzione pirotecnica, cosa che davvero non ci si aspetterebbe, dopo elogi così grandi alla novità delle sue trovate ed alla grandezza della sua perizia tecnica in occasione della commemorazione della morte, tanto più da un amico così devoto che, a distanza di mesi dalla morte del maestro, ancora «mesto tace»⁵⁶.

Testi sulla pirotecnia se ne scrivevano da tempo, infatti sia Calà sia Ruggieri antepongono alla loro opera una lunga bibliografia a riguardo⁵⁷, ma poi entrambi affermano che il loro vuol essere un tentativo per aggiornare le tecniche e per dare rilevanza insieme a quello scientifico, all'altro fattore determinante dei fuochi d'artificio, quello estetico. In effetti, scorrendo gli antichi testi sulla pirotecnia ancora reperibili, ci si accorge subito che sono solo in piccolissima parte dedicati ai fuochi per feste pubbliche, per lo più si lascia spazio ad elementari nozioni di chimica e fisica, e le proprietà piriche dei materiali sono studiate soprattutto nella prospettiva del loro uso militare; è questo il caso, tanto per non citare che i maggiori, dell'italiano Biringuccio Vannuccio⁵⁸, e del più recente francese Perinet d'Orval⁵⁹. Come si è detto il testo del napoletano è per molti rispetti simile a quello del Ruggieri, in entrambi c'è una prima parte dedicata ai materiali ed alle loro caratteristiche, ed una seconda

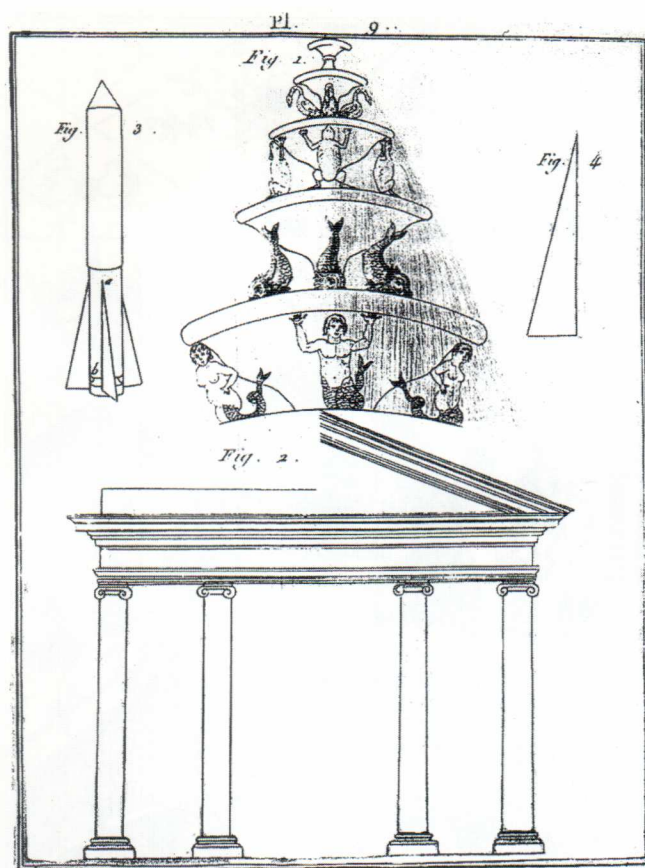
parte, molto più ampia, dedicata agli usi per le esibizioni festive, ma mentre Ruggieri accorpa tutti i tipi di fuochi d'artificio in un solo vasto settore, Calà li scandisce diversamente dedicandone una a ciascuno di loro; il testo italiano risulta in questo senso più moderno nell'impostazione e più chiaro, caratteristiche confermate anche dall'assenza di una parte dedicata ai fuochi d'artificio militari, che, per quanto piccola, compare invece nell'altro⁶⁰. Tuttavia, è innegabile una netta preminenza di Ruggieri su Calà, sia dal punto di vista estetico sia da quello tecnico. Infatti, è lo stesso napoletano a menzionare l'inventore dei giochi citati, se si tratta del francese, e spesso riporta in traduzione fedele interi passi del suo famoso testo; non sembra però usare lo stesso riguardo all'amico defunto. Infatti non gli sono affatto attribuiti *la lumaca*, *il gioco incassato reale o semplice*, *il gioco delle rote matte* quello *pirico magico o della rosetta*⁶¹, tutti fuochi d'artificio che pure sono annoverati come di invenzione o perfezionamento di Monti dall'autore dell'elogio in maniera più che chiara, in nota agli endecasillabi del pittore e scenografo Mariano Farina⁶². Non compaiono invece nel testo del Calà *la salamandra* e *il guillochè*, che però sono esposti dal Ruggieri⁶³; anche se, mettendo a confronto i due testi, si nota che in effetti *il gioco delle serpi* e quello chiamato *fuoco rabescato di Ruggieri*⁶⁴ di Calà corrispondono rispettivamente alla *salamandra* e al *guillochè*; come mostrano ancor meglio le illustrazioni in appendice ad entrambi. Non sembra invece aver riscontro in nessuno dei due il gioco della *catena*, mentre quello dei *palloni*, chiamato anche dei *pallon vari*, potrebbe corrispondere alla *sfera d'artificio* e al *globo meccanico* del Calà⁶⁵, ma anche alla tecnica di adattare i fuochi d'artificio ai palloni aerostatici⁶⁶.

È certo comunque che il Calà si interessava di pirotecnia già da molto tempo. De Nicola nel suo *Diario napoletano* riporta infatti un aneddoto indicativo a questo riguardo, risalente all'agosto del 1800: i capillari controlli dell'appena restaurato regime borbonico avevano rivelato in casa



6. Marcello O. Calà, Istituzioni di pirotecnia, Napoli 1819, gioco della cascata. Il fondale dipinto di una gran cascata – verosimile imitazione di quella di Caserta, con il corredo della vasca rettangolare e delle figure mitiche sulle arcate di un ponte – è reso vivido da un trucco pirotecnico: le fontane luminose vengono fatte convergere contro piccole coppe sovrapposte, in modo da produrre l'effetto più credibile di una cascata di gocce di fuoco tutt'intorno [G.P.].

Calà un mortaio di legno ed il malcapitato era stato arrestato, creduto intenzionato ad atti violenti contro i sovrani, ma l'equivoco fu facilmente chiarito, poiché fu presto evidente che l'arnese, di legno, poteva essere utile solo per il lancio di fuochi artificiali, non per quello di bombe militari⁶⁷. Ciò nonostante è comunque difficile stabilire se e da quando il Calà fosse già a conoscenza delle tecniche del Ruggieri; del resto la prima edizione del suo libro risale al 1801, ma è un fatto che Monti fosse a Parigi negli anni di maggior fulgore dell'attività della famiglia bolognese, e che con ogni probabilità, da attore, frequentasse almeno uno dei loro abi-



7. Claude F. Ruggieri, *Elements de pyrotechnie*, Paris 1821, le cascade.

tuali teatri di esibizione, quello degli Italiani; sarebbe stato perciò davvero improbabile che il nostro pirotecnico, a quell'epoca come s'è visto già così tanto interessato a quell'arte, non avesse cercato di trarre qualche insegnamento da persone così esperte. Calà poi cita, oltre a Parigi e alla famiglia Ruggieri, solo un'altra città famosa all'epoca per i suoi giochi pirotecnici: Roma, altro luogo in cui il Monti aveva espresso la sua arte, e menziona proprio i fuochi d'artificio presso Castel Sant'Angelo e l'illuminazione della Basilica di San Pietro in occasione della festa dei SS. Pietro e Paolo, descrivendoli nei particolari⁶⁸, due ricorrenze in cui anche al suo defunto amico era toccato l'onore di organizzare l'apparato. A questo punto non sembra troppo azzardato ipotizzare una netta dipendenza delle teorie e delle tecniche descritte nel testo di Calà da Monti. Leggendo con attenzione l'elogio e i com-

ponimenti che gli fanno seguito, appare chiaro infatti che il vero artista pirotecnico, l'apportatore di novità tecniche ed estetiche fosse Monti, e che il ruolo del Calà non fosse stato se non quello del profondo amatore ed estimatore, oltre che di mecenate, mentre Monti era ancora in vita; ed avrebbe dovuto trasformarsi in quello di erede di queste grandi novità, perché non se ne perdesse l'uso e si conservasse insieme la memoria dell'artista⁶⁹.

Ciò che appare più singolare nel testo del Calà è infatti la descrizione di mortai speciali, quadrati, costruiti al precipuo scopo di lanciare sonetti e proclami in teatro o il programma dei fuochi in occasione di lunghe e complesse esibizioni pirotecniche⁷⁰. L'autore non annovera l'origine di quest'invenzione, che non ha nessun riscontro neppure lontano nell'opera di Ruggieri. Ma nell'elogio questi stessi mortai sono decantati in particolare come l'invenzione più originale e divertente di cui era stato capace l'ingegno di Monti:

Ma non furon le anzidette macchine, comeché bellissime, le sole che di Monti il valor dimostrarono; altre ve ne furono di ugual pregio, coma quella per mandar ne' palchetti de' teatri e nelle platee de' medesimi, in occasione di pubbliche feste, poetiche composizioni. Alcuni grossi mortai, fatti ad imitazione di quelli, che nelle sanguinose battaglie adopransi per tirare in aria artificiali bombe, dalle quali uscissero

8. Marcello O. Calà, *Istituzioni di pirotecna*, Napoli 1821, il tempio di Confucio nella città di Pechino. Alla china da festa, realizzata in forma di torre belva sono sospese le 'castagne' di varia potenza, organizzate in modo da accendersi e scoppiare ritmicamente secondo un semplice tema, che ricorda quello dei *carillons* di quella epoca. Il ritmo della musica, rigorosamente in chiave di basso, prevede però due accentuazioni all'inizio e alla fine del 'brano', segnalate dalla dimensione dei repertori. La linearità delle rappresentazioni architettoniche utilizzate quali armature di base degli 'incendi' è fondamentale per la collocazione dei fuochi stessi lungo quelle direttrici. Così i modelli desunti dall'architettura cinese non erano soltanto un omaggio indiretto alla storia dei fuochi artificiali, ma anche un utile supporto, semplice e vario, di quelle stesse installazioni [G.P.].

Fig. 149.



Fig. 152.

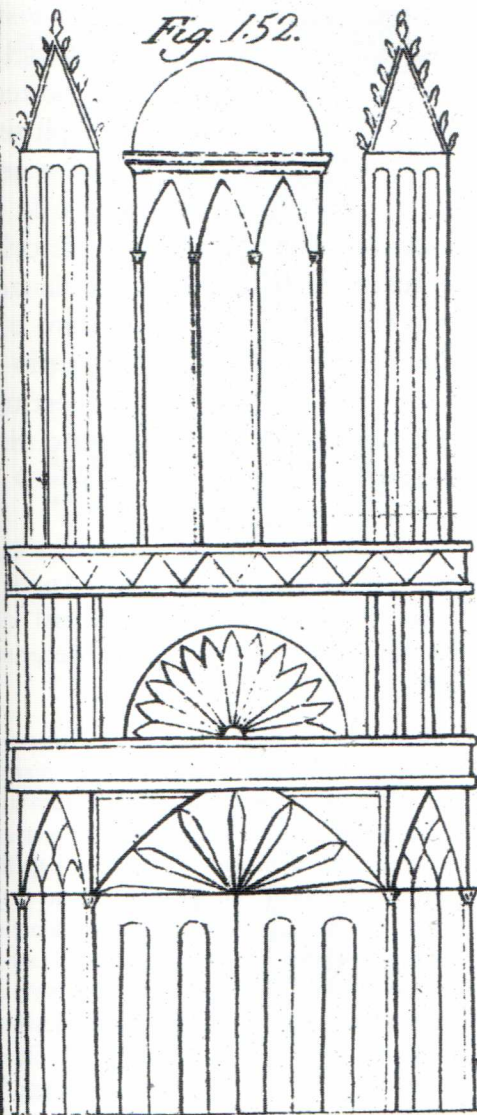
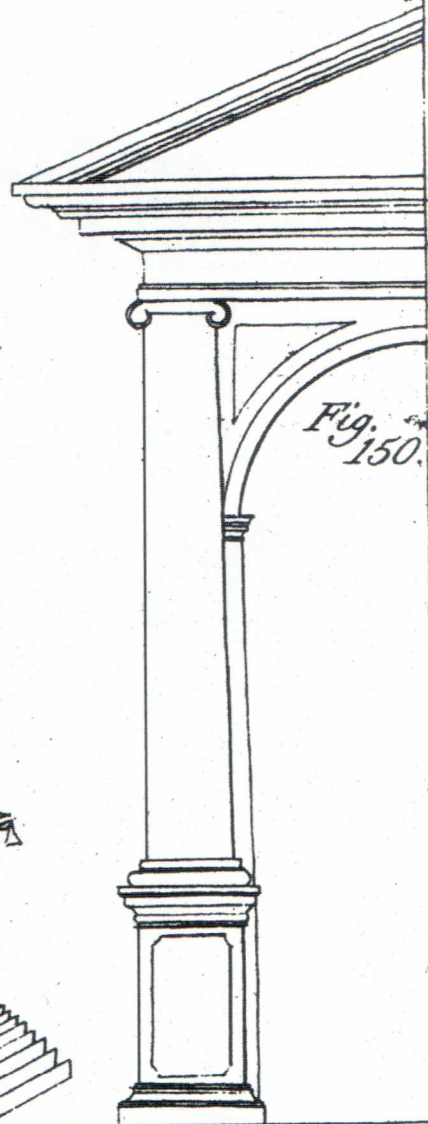
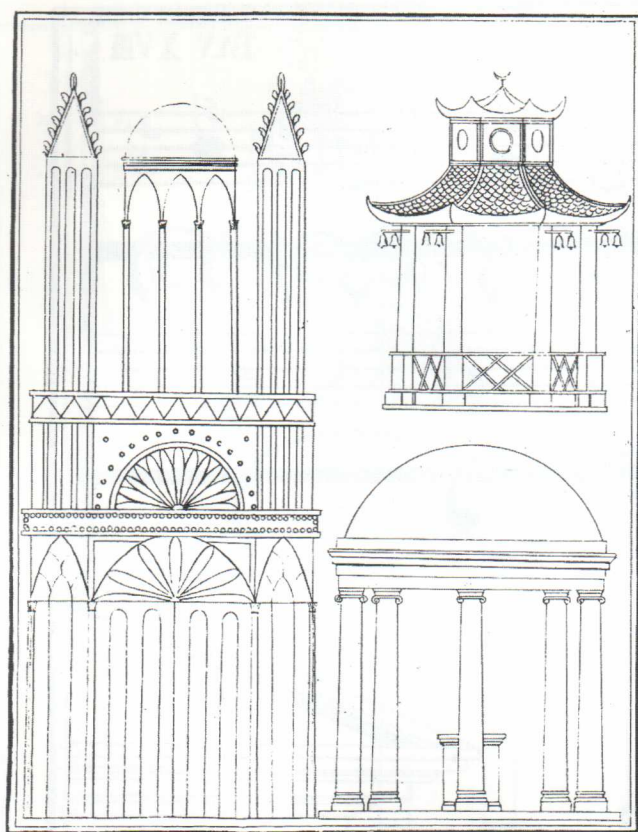


Fig. 151.



Fig. 150.





9. Claude F. Ruggieri, *Elements de pyrotechnie*, Paris 1821, trois sortes de dessins pour decorations en feu de lances.

Canzoni, e sonetti che cadessero sul popolo spettatore⁷¹.

In sintesi dall'analisi del testo del Calà, sembrerebbe quindi che l'esperto pirotecnico non abbia fatto altro che accorpare, e al massimo in qualche caso perfezionare, le invenzioni di Ruggieri e quelle del suo defunto collaboratore, senza però preoccuparsi troppo di dargliene atto.

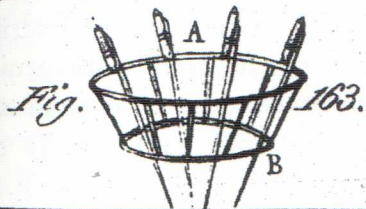
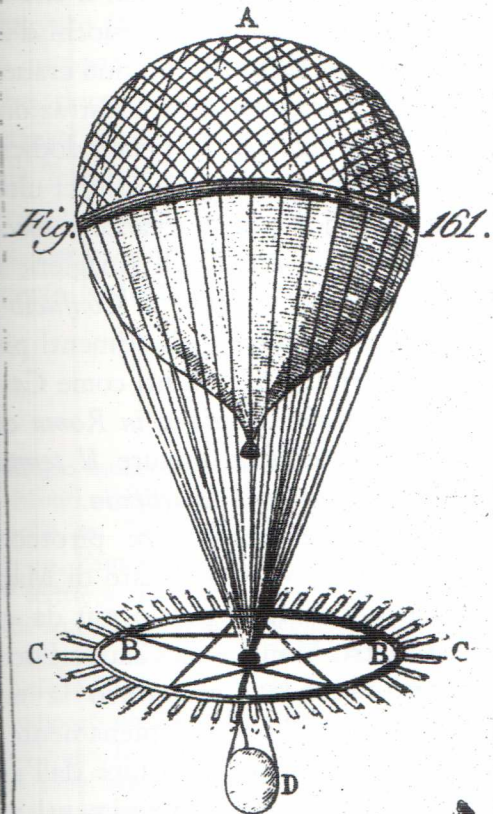
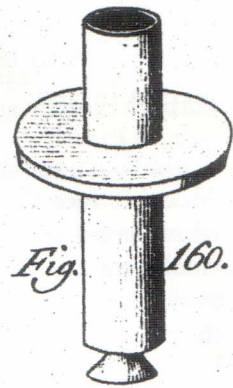
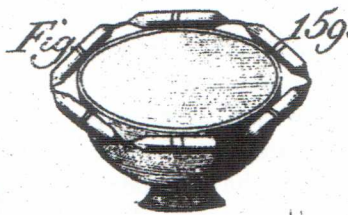
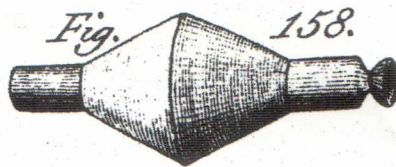
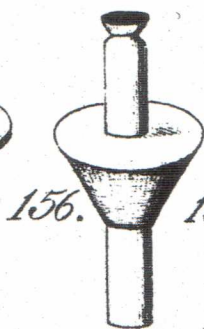
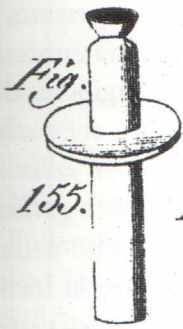
Esiste tuttavia una singolare invenzione che si rivela totale creazione del napoletano e che val la pena descrivere per la sua originalità; infatti, se è vero che ha poco a che fare con i fuochi artificiali più propriamente detti, è pur vero che dimostra l'incredibile ingegno, oltre che il profondo senso pratico del suo creatore. Al termine del libro l'intera sesta parte è dedicata alla *Macchina dei fuochi d'artificio per imitazione*⁷²; un congegno non molto complicato, dalla struttura esterna simile ad un teatrino di marionette, dove però,

attraverso un semplice sistema di carrucole, si facevano ruotare degli sfondi dipinti in bianco e nero a strisce o a spirali, i quali, uniti alla fiavole illuminazione di una lampada, davano suggestivi effetti di luce ed ombra alle ventiquattro illustrazioni che rappresentavano i migliori allestimenti pirotecnici dell'autore.

Secondo la descrizione, erano realizzate su tela in parte dipinta, in parte ritagliata e coperta di sottile seta colorata per fornire i dovuti effetti cromatici, e per dare così un'idea il più possibile vicina alla realtà dell'effetto che avrebbe avuto il fuoco artificiale; cosa utile per i curiosi, certo, ma anche e soprattutto per i potenziali committenti, che avrebbero avuto in tal modo un'immagine più precisa di ciò che avrebbero visto dal vivo. Per quanto, dunque, tutta opera del Calà, l'aggeggio non era una creazione troppo recente: infatti ancora negli endecasillabi del pittore Farina, oltre che nello stesso elogio⁷³, già se ne parla in maniera diffusa e precisa, e anzi è lo stesso artista ad attribuirsi la realizzazione pittorica dei fondali del teatrino; dalla sua testimonianza sembra che esso sia stato frutto di un duro e lungo lavoro sotto l'occhio vigile di Marcello Calà, svoltosi a Sorrento, nella casa di quest'ultimo, e che il macchinario abbia in seguito riscosso molto successo di pubblico:

O Monti amabile i tuoi lavori/Se molti e molti a
cielo estollono,/Io a ragion rendegli lodi ed onori,/Ch
cagion furono ch'io gran danaro,/Lucrassi quando
volle dipingergli/Quel tuo sì prodigo Mecena caro

10. Marcello O. Calà, *Istituzioni di pirotechnia*, Napoli (in basso), illuminazione di una gran piazza principio dei fuochi d'artificio. Una struttura artificiale di albero fronzuto, sorregge piccole piattaforme riempite di una miscela incendiaria, per illuminare prima dei fuochi'. Un piccolo pallone aerostatico milmente di carta, sorregge una stella a cinque punte ruota lungamente nel cielo prima di fare esplosione, che gli è sospeso. In alto sono varie forme opportunamente modificati perché destinati a rappresentare le gambe degli spettatori. La fig. 163 illustra un cestello per il lancio simultaneo di razzi secondaria, il cui buon funzionamento era poi affidato al preciso proporzionamento delle micce [G.P.].



Allor che vollemi per mesi allato/Nel bel Paese ridente e florido,/Dov'ebbe il nascere il gran Torquato...⁷⁴.

A questo proposito una nota dell'autore dell'elogio precisa infatti:

D. Marcello Calà per avere ben presenti le belle opere di Monti le fece dipingere dall'autore del presente componimento, e che per eseguirle a dovere vi consumò molti mesi (com'è uso di fare in tutte le opere pittoriche) che ora si osservano in una macchina detta de' fuochi d'imitazione, che per mezzo di forami e di lume assai forte, e di una ruota che si frammezza tra le carte intagliate, con l'aiuto de' vivi colori s'imitano quasi tutti gli accidenti de' veri fuochi artificiali⁷⁵.

È ben probabile che in venti anni la macchina fosse stata rifatta, o almeno perfezionata, ma da questa testimonianza risulta che i giochi illustrati dal macchinario erano quelli del Monti, anzi la sua funzione principale doveva essere proprio quella di serbarne la memoria. Nel testo del Calà, alla fine della descrizione della struttura e del funzionamento della macchina, compare l'elenco delle ventiquattro *vedute*, ossia i vari possibili scenari del teatrino. Egli precisa che le prime dodici illustrano *Giochi pirici*, mentre le altre vere e proprie complesse macchine di fuochi d'artificio. Già il primo dei giochi pirici è interessante poiché illustra

Una dedica a S. A. il Principe Ereditario delle due Sicilie cui è consagrada la Macchina, con iscrizione analoga, scolpita a trasparente in fronte di una Piramide Egiziana, alla cui sommità il ritratto del principe coronato d'alloro è sostenuto dalla Fama...

La coincidenza del tema della piramide, abbinato ad un'ipotetica festa regale, come quella che effettivamente si svolse in epoca napoleonica⁷⁶, è fin troppo scoperta per non avvalorare vieppiù i sospetti che il memorabile allestimento sia stato approntato in quel tempo dal Monti, cosa che spiegherebbe anche il fatto che il gioco è posto per primo, quasi a fungere da manifesto della sua attività, verosimilmente anche nel tentativo di ricordare, a chi fosse stato presente alla prece-

dente rappresentazione, l'alta capacità tecnica e il valore artistico dimostrato in passato. E poi negli altri undici pannelli compaiono ancora una volta puntualmente tutti i giochi d'invenzione del Monti: *reale incassato, dei palloni, pirico-magico della croce di Malta o della rosetta, delle rote matte, il gioco rabescato (o guilochis)*⁷⁷. Tutti insomma quelli descritti anche nella prima parte del testo; ma in questo caso la loro denominazione è ancora più vicina a quella utilizzata dall'autore dell'elogio e dal Farina, il che dimostra che seppure la macchina dei fuochi d'imitazione fosse stata del tutto rifatta, non erano stati cambiati invece i soggetti delle illustrazioni, almeno per quanto riguarda le prime dodici. Ma anche le altre non mancano di fornirci ulteriori conferme a riguardo: infatti accanto a *macchine* palesemente tratte dal testo di Ruggieri, come quelle della *cascata*, o *il tempio di Confucio nella città di Pechino*⁷⁸ compaiono allestimenti più verosimilmente attribuibili a Monti come *Castel S. Angelo, o sia la Mole d'Adriano in Roma con la rinomata girandola di foco* oppure *Il tempio di Bramante a Roma con fochi d'artificio*.

Gran parte delle conoscenze pirotecniche esposte nel fin troppo famoso testo di Marcello Ossorio Calà provenivano per lo più da quelle acquisite da Pietro Monti e da Claude Fortunée Ruggieri, verosimilmente attraverso la mediazione del veneziano; l'ipotesi è pienamente confermata dalla testimonianza fornita dall'autore dell'elogio e da quelli dei componimenti in sua lode, oltre che dal confronto tra questi testi e quello del Calà e tra quest'ultimo e quello del Ruggieri stesso. Ciò che non è del tutto certo è se i festeggiamenti del 14-18 agosto del 1807, in occasione della pace di Tilsit, siano o no da attribuirsi all'anziano ed esperto pirotecnico ed al suo mecenate; dal raffronto tra le descrizioni dei giornali e quelle che lo stesso Calà fornisce delle sue opere emerge, come s'è visto, una certa consonanza, nell'imperante motivo delle piramidi, nella presenza di fuochi a mare, le cui modalità tecniche sono ampiamente descritte nel testo, e nell'illuminazione del giardino della Villa reale,

con fiaccole pendenti dagli alberi, simili a quelle che lo stesso autore descrive a proposito delle illuminazioni fisse⁷⁹. Se a tutto ciò si aggiunge il rilevante fatto della quasi totale assenza o della profonda irrilevanza dei fuochi d'artificio a Napoli quando Monti non era ancora presente in questa città o quando poteva essersi già ammalato, e l'altrettanto improvviso risorgere di essi, dopo che, in seguito alla commemorazione, si effettuò il 'passaggio di consegne' tra il defunto veneto ed il napoletano, allora l'ipotesi non sembra davvero inverosimile. Naturalmente la prudenza impone di attendere il rinvenimento di qualche documento, se mai dovesse esistere, che attesti almeno in parte l'attività di Pietro Monti. Tuttavia, se non è del tutto provata la partecipazione del Monti ai singoli allestimenti festivi, rimane innegabilmente provato il talento di esperto fochista.

MARIA TOSCANO

¹ «Elogio funebre e componimenti poetici in morte di Pietro Monti veneziano professore di pirotecnia nella città di Napoli», ms. Biblioteca nazionale di Napoli, XIX, 15, cartella 19. Esso è composto da 44 cc. non numerate, di cui 38 scritte e si articola come segue: 3r-21r, elogio in prosa di autore anonimo (Giacomo Calà?); 22r-26r, versi latini composti da Antonio De Luise, Tommaso Sorrentino, Aniello Carfora, Michele Tarsia; 29r-36v versi italiani, composti da D. Rodrigo Villadiego y Moscoso, l'autore dell'elogio funebre, D. Mariano Farina, Desiderio De Angelis, Luigi Marone, D. Aniello De Luise; 37r-38v iscrizioni latine, composte da Giuseppe Bevilacqua. D'ora in avanti sarà citato come «Elogio».

² F. MANCINI, *Il concreto evanescente*, Napoli 1982. Qui infatti vengono commentate macchine da fuoco di Pietro (1610-1692?), Giacomo (1652-1726) e Teresa del Po (secolo XVIII), di Vincenzo Re (?-1762), e di Nicola Fiore (secolo XVIII), ma per la seconda metà del Settecento si riportano soltanto le illustrazioni del testo di Marcello Ossorio Calà, *Istituzioni di pirotecnia*, Napoli 1819.

³ «Elogio».

⁴ Ivi. D. Rodrigo Villadiego y Moscoso è autore di un sonetto, che loda l'opera di Monti in quanto usava la micidiale polvere pirica per divertire e non per uccidere.

⁵ Ivi. Luigi Marone dedica al Monti un madrigale, dove con molta acutezza si invita il passante che per caso avesse portato con sé polvere pirica a non sostare a lungo perché il defunto pirotecnico potrebbe essere tentato di mettere in

pratica ancora la sua arte: «... Ma il poverino/Perché visse meschino/Fe' tanti giuochi e gli tenne celati/Che non furon giammai niente ammirati», affermazione dalla quale si evince anche che l'attività pubblica di Monti a Napoli non dovette essere molto lunga.

⁶ Ivi. Giuseppe Bevilacqua stilò un'iscrizione funebre in latino, dalla quale si evince la data di nascita, probabilmente sbagliata per un banale errore del trascrittore dell'elogio.

⁷ Ivi. Egli aveva composto per Monti una serie di endecasillabi in latino e potrebbe essere identificato con l'avvocato Tommaso Sorrentino, autore di varie orazioni funebri in latino intorno al 1810, e di discorsi per l'istituzione degli Studi napoletani più tardi, dedicati a Ferdinando IV, anch'essi in latino.

⁸ Cfr. ivi e C. LORENZETTI, *L'Accademia delle belle arti a Napoli*, Firenze 1939. Egli dedica a Monti pochi versi che riassumono la storia della sua vita, si dichiara «uno de' Maestri pittori della Real Accademia di Napoli». Infatti dopo la prima restaurazione borbonica gli fu affidata la scuola di nudo in collaborazione con Pietro Bardellino, dall'allora direttore Domenico Mondo. L'incarico gli fu confermato dopo la riforma napoleonica. Fu insieme a Schweikle, Cammarano e Beccalli, tra coloro che firmarono l'atto di protesta affinché si esonerasse dall'incarico di direttore il francese Wicar. Da artista operò anche nella Reggia di Caserta.

⁹ «Elogio». Antonio De Luise è autore di un epigramma in latino e di un sonetto, in cui si espone il dolore provato da Marcello Calà, per la morte del suo più grande amico e maestro Pietro Monti. Qui egli si definisce pittore napoletano, ma non si hanno notizie più precise sulla sua attività.

¹⁰ Cfr. ivi e F. MANCINI, *Il teatro di San Carlo. Le scene, i costumi*, Napoli 1987, p. 58, nota 39. Mariano Farina, qui autore di numerosi e illuminanti endecasillabi, si definisce pittore napoletano; è da identificare quindi con ogni probabilità con quel Mariano Farina che compare tra i moltissimi scenografi napoletani, per lo più giacobini, con a capo Domenico Scielzo, firmatari di una petizione al Comitato dell'interno, contro l'assunzione di Domenico Chelli, fiorentino e quindi straniero, come scenografo di corte, nel 1799. Infatti il Farina doveva essere avanti negli anni se si preoccupa del tempo che gli resta ancora da vivere: «L'irreparabile ora fatale,/Che de' viventi recide il vivere,/Ora che al povero e al Rege è uguale;/chi sa se a giungere per me fia presto,/Chi sa se tardi? Pensier tristissimo!»

¹¹ Cfr. «Elogio» e P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli 1874, p. 395. Egli qui è autore di pochi versi in latino, ma è menzionato dal Martorana come autore di un sonetto in dialetto che un certo Geremia Prisco aveva premesso ai suoi componimenti, poiché esso era stato scritto in risposta di quello composto dal Prisco all'atto dell'invio delle sue

poesie al Tarsia perché le giudicasse. In effetti Michele Tarsia risulta anche autore di cantate di argomento religioso e di drammi sacri.

¹² Cfr. «Elogio» e P. MARTORANA, *op. cit.*, pp. 91-92 e «Atti del Real Istituto d'incoraggiamento», s. II, t. II, 1865, pp. 320-322. Il Carfora dedica al Monti un epigramma e degli endecasillabi in latino, da cui si evince che egli svolse la sua attività di pirotecnico sia in Portogallo che in Italia: «Utramque Hesperiam perambulavit; Et testes habuit sui laboris/Incolas utriusque nationis ...». Egli (Napoli 1768-ivi 1851) fu presto ammesso alla congrega di Sant'Ivone, a cui appartenevano gli avvocati che avevano l'incarico di prestare gratuitamente la loro opera a coloro che non potevano permettersi di pagare un legale, nel 1811 fu giudice del Tribunale di prima istanza di Napoli, carica che gli fu conservata al ritorno sul trono partenopeo della dinastia borbonica, si ritirò dall'attività forense col grado di giudice della gran corte in ritiro, ma fu anche decurione del magistrato municipale e tra i consiglieri degli ospizi della provincia, ed ebbe il governo di parecchi luoghi pii. Come socio corrispondente del R. Istituto d'incoraggiamento, stampò un *Cenno intorno alle sorgenti di ricchezza della Sicilia Citeriore, ed a' mezzi per aumentarla*, ma fu autore anche di altri scritti in materia legale nonché di difese di cause importanti. L'altra sua grande passione fu però quella poetica, infatti nel 1803 si trovava a Roma dove venne in contatto con i poeti estemporanei e li imitò; ma fu soprattutto autore di innumerevoli poesie in latino, italiano e in dialetto napoletano, messe a stampa in diverse collezioni. Il Martorana cita unicamente quelle in dialetto che si trovano in tre raccolte rispettivamente degli anni 1824, 1825, 1826; qui ciascun autore celebrava gli ozi e i divertimenti della villeggiatura autunnale nella residenza di Galluccio, località nei pressi di Nola, dove il Carfora insieme a molti altri si ritrovava, a casa del duca di Rodi Vincenzo Caracciolo. Ancora una volta l'ambiente individuato dall'argomento dei componimenti e dai loro autori è quello del teatro musicale napoletano. (Vedi anche *Raccolta di poesie composte da vari autori nella villa di Galluccio, raccolte e pubblicate da Vincenzo Caracciolo de' Duchi di Rodi*, Napoli 1825).

¹³ Cfr. «Elogio» e N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento*, vol. II, Napoli 1993, pp. 61 e 144. Angelo Mozillo era stato allievo di Giuseppe Bonito, e attivo soprattutto nel nolano, in genere seguiva pedissequamente i modi del Giordano e del Solimena, ma si rifaceva anche a Paolo de' Matteis ed a Fedele Fischetti. Nel 1761 dipinse il soffitto della Chiesa dell'Immacolata a San Vitaliano, *La Natività di Maria* nella Chiesa dei Latini a Polla, in provincia di Salerno, e *Sant'Agostino che abbatte gli eretici con i suoi scritti* a Sant'Agostino degli scalzi a Napoli. La sua opera più famosa è il ciclo sulla Gerusalemme liberata, nella sala delle udienze dell'ospedale e convitto di Sant'Eligio al Mercato a Napoli.

¹⁴ Cfr. «Elogio» e C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico*

delle accademie fiorite nella città di Napoli, Napoli 1879, *ad vocem*. Ferdinando voleva in questo modo vendicarsi con i suoi colleghi del fatto che non gli era stato permesso di leggere l'annuale orazione in lode dell'Immacolata Concezione, protettrice dell'accademia, al posto del fratello, partito improvvisamente. La raccolta infatti imita alla perfezione lo stile di ogni componente dell'Aletina, anche se fu stilata unicamente dal Galiani e dal Carcani; infatti, uno degli arcadi più importanti, l'abate Gherardo degli Angeli, disse che egli stesso si sarebbe ingannato. Qui non è chiaro se il Carfora si riferisca all'intero circolo aletino, oppure ai soli Galiani e Carcani, comunque anche Ferdinando Galiani era legato al mondo del teatro e soprattutto della polemica musicale, infatti il Martorana (*op. cit.*, pp. 209-220) gli attribuisce alcune opere editate sotto il nome dell'enigmatico personaggio di D. Onofrio Galeota, tra cui il *Guazzabuglio filosarmonico* ... che appunto affronta tematiche inerenti alla nuova musica lirica.

¹⁵ «Elogio». «Nell'onorevol numero delle donne di Corte fu ammessa Elisabetta Signorini, vantando costei, tra gli altri femminei pregi, quello di aver cura e di render mondi, i più delicati merletti, ben pregiati lavori degli accorti abitatori dell'industriosa Albione ...».

¹⁶ «Fratello di Carlo, recitò da innamorato in alcune vaganti compagnie, e mostrò un'abilità sufficiente onde comparire un comico di qualche merito. Fu diversi anni nella truppa di Giuseppe Lapy, nel Teatro di S. Angelo, alienatosi poi da essa, continuò a recitare in compagnie di minor conto; e vive per lo più disimpegnato nella città di Venezia», F. BARTOLI, *Notizie storiche dei comici italiani*, t. II, Padova, Conzatti, 1782, p. 146.

¹⁷ «Elogio».

¹⁸ Cfr. C.F. RUGGIERI, *Eléments de pyrotechnie*, Paris 1821³, pp. 290-291. Qui egli afferma che il padre e gli zii arrivarono a Parigi esordendo a Fontainebleau, davanti al re, con una pioggia d'oro, in occasione dell'allestimento scenico del *La Toison d'or*, o *Jason*, di J.B. Rousseau. Ma poi Marcello Calà (M.O. CALÀ, *Istituzioni di pirotecnia* ..., Napoli 1819, p. 201) riporta in traduzione il testo del francese, collocando lo stesso evento nel 1741; è quindi difficile stabilire se sia stato un errore del Calà, o dello stesso Ruggieri nella prima edizione del suo libro (1801), consultata dall'artificiere napoletano.

¹⁹ Cfr. C.F. RUGGIERI, *op. cit.*, p. 125.

²⁰ «Elogio».

²¹ Cfr. U. PROTA GIURLEO, *Musicisti napoletani alla corte del Portogallo nel Settecento*, Napoli 1923.

²² «Elogio».

²³ U. PROTA GIURLEO, *op. cit.*

²⁴ F. MANCINI, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Napoli 1980, pp. 16 e 32, nota 31; l'autore menziona molti scenografi provenienti dalla scuola dell'Accademia clementina di Bologna, in particolare, Mauro Braccioli, Antonio Basoli, Mauro Berti. A proposito del primo (Bologna 1761-Piacenza

1801), ma anche di Berti (Bologna 1772-ivi 1842), cita Davide Zanotti come maestro di scenografia, ancora legato allo stile barocco del Bibbiena.

²⁵ *Il magnifico apparato (Pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento)*, Bologna 1982, p. 135. Qui Emilio Manfredi è menzionato tra i pittori quadraturisti che si occupavano degli apparati effimeri in occasione delle feste di piazza.

²⁶ Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. I-IV e C.F. RUGGIERI, *op. cit.*, pp. x-xxvi.

²⁷ V. BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia*, Venezia, Girolamo Gatti & C., 1559, p. 165 e sgg. Si precisa come anche allora, in tempo di crisi per i fuochi di artificio, permase l'abitudine a Roma di organizzare una girandola a Castel Sant'Angelo in occasione dell'elezione di un nuovo Papa.

²⁸ M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. 197-198.

²⁹ Cfr. A. PINELLI, *La rivoluzione imposta o della natura dell'entusiasmo. Fenomenologia della festa nella Roma Giacobina*, in «Quaderni sul neoclassicismo», 4, 1978, pp. 97-107. Ci sono interessanti ragguagli sulle feste di piazza durante il breve periodo repubblicano, sono riportate, in particolare, le testimonianze tratte dai diari dell'Abate Giuseppe Antonio Sala (ed. a cura di C. CUGONI, Roma 1882-1886), e dagli *Annali di Roma* di un anonimo (ed. a cura di G. GASBARRI e V.E. GIUNTELLA, Roma 1958). Ma si veda poi anche *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 1997.

³⁰ «Elogio».

³¹ Ivi.

³² Il fascio cui si fa riferimento è segnato *Ministero delle finanze*, 2666, dove sono segnati vari pagamenti per le illuminazioni, ma mai a nessuno con il titolo di pirotecnico, il termine usato è quello di *luminario*, per cui è da intendere che essi fossero dei semplici operai che si occupavano della corretta alimentazione delle lampade ad olio o a sego, poste davanti agli apparati effimeri.

³³ Cfr. F. MANCINI, *Il teatro di San Carlo*, cit., p. 40 e sgg. Lorenzo Smeraglia compare come curatore degli effetti scenici anche in molti degli allestimenti teatrali del San Carlo tra il 1806 ed il 1810.

³⁴ Archivio di Stato di Napoli, *Ministero delle finanze*, fs. 2666.

³⁵ «Monitore Napolitano», *passim*.

³⁶ Ivi, 14 novembre 1806, n. 75.

³⁷ Ivi, 9 dicembre 1806, n. 82.

³⁸ Ivi, 9 gennaio 1807, n. 91.

³⁹ Ivi, 24 marzo 1807, n. 112.

⁴⁰ Ivi, 18 agosto 1807, n. 154.

⁴¹ Ivi, 21 agosto 1807, n. 155 e 25 agosto 1807, n. 156.

⁴² Ivi, 16 agosto 1808, n. 258.

⁴³ Ivi, 1 novembre 1808, n. 280.

⁴⁴ Ivi, 23 agosto 1809, n. 364.

⁴⁵ Ivi, 17 febbraio 1810, n. 415.

⁴⁶ Ivi, 31 marzo 1810, n. 427 e 4 aprile 1810, n. 428.

⁴⁷ Ivi, 18 agosto 1810, n. 467.

⁴⁸ «Elogio». «Con quanta tolleranza e ilarità, i travagli ed i dolori, compagni invisibili di tal aspro male, tollerasse, ve ne posson rendere conto coloro che in così doloroso stato lo assistevano», e ancora «ma sempre più il duolo soperchiando, mancandogli giornalmente le ormai smarrite forze, dopo essere stato più volte avvalorato dai potenti aiuti, che la Chiesa madre porge ai suoi figlioli nei momenti estremi di vita ...».

⁴⁹ Ivi, «... quando dall'ingorda polve di aracne dalla quale sono ora coperte [le macchine pirotecniche] ...».

⁵⁰ Ivi.

⁵¹ Ivi.

⁵² Ivi.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ivi, «... ritrovando Monti nel suo egregio e ricco Mecenate, l'inclinazione più decisa per la pirotechnia ... i più belli giochi ebbe tutto l'agio di sollecitamente eseguire ...».

⁵⁵ M.O. CALÀ, *op. cit.* Fuori numerazione compare la riproduzione dell'autorizzazione, dove si precisa che il testo può essere pubblicato dal momento che il regio revisore si è accertato che esso non offende «... la Santa Religione, il buon costume, lo Stato ...».

⁵⁶ «Elogio». La frase è tratta dal sonetto scritto dall'autore dell'elogio.

⁵⁷ La bibliografia dell'italiano è in verità molto più nutrita e precisa, infatti in quest'ultima compaiono tutti gli autori menzionati dal francese, meno un certo Fraisier, ma poi Ruggieri non cita molti autori italiani; in più in Calà spesso compare l'esatto titolo del testo e la data di edizione. Spiccano tra gli altri: Vannuccio Biringuccio, senese, *De la pyrotechnia*, cit. (anche se Calà data il testo al 1606, ma forse si tratta di un'altra edizione); Hanzelet (pseudonimo per Jean Appier), *La Pyrotechnie*, Pont à Mair, J. et G. Bernard, 1630; P. D'ORVAL, *Essay sur les feux d'artifice pour le spectacle et pour la guerre*, Paris, Conzelier, 1745; G.A. ALBERTI, *Trattato dei fuochi d'artificio*, Venezia, G.B. Recurti, 1749.

⁵⁸ Cfr. V. BIRINGUCCIO, *op. cit.*, qui solo gli ultimi due capitoli si riferiscono all'arte pirotecnica non militare, e pochissime pagine, pp. 165-166, descrivono semplici giochi.

⁵⁹ Cfr. P. D'ORVAL, *op. cit.*

⁶⁰ Il testo del Ruggieri (*op. cit.*, pp. 441-448) è infatti così scandito: *Premier partie, contenant le traité des matières, leur analyse chymique, la description des outils et utensiles, et l'explication du travail preliminaire*, pp. 1-83; *Deuxième partie, contenant la manière de faire toutes sortes de feux d'artifice qui ont leur effet sur terre, dans l'air et sur l'eau*, pp. 84-277; *Troisième partie. Des feux d'artifice qu'on peut adapter aux aérostats*, pp. 278-288; *Quatrième partie. Des feux d'artifice pour le théâtre*, pp. 289-310; *Cinquième partie. Contenant le feux de guerre...*, pp. 311-320. Nell'indice del testo di Calà (*op. cit.*, pp. 227-235, si legge invece *Parte I. Delle*

materie, pp. 1-62; *Parte seconda. Dei razzi volanti e della maniera di formarli*, pp. 63-113; *Parte terza. Dei fochi fermi che hanno il loro effetto in terra*, pp. 114-188; *Parte quarta. Fochi d'acqua. Fochi d'adattarsi a' palloni aerostatici*, pp. 114-199; *Parte quinta. Fochi da teatro*, pp. 200-212.

⁶¹ Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. 154, 170, 171, 175.

⁶² «Elogio». «Si accenna in questi e ne' seguenti versi, ai giuochi principali inventati o perfezionati da Pietro Monti» la postilla accompagna l'elenco in versi fatto dal Farina: «L'arte de' fuochi, or fatta ignobile,/Per te sol videsi in miglior stato./I tuoi sì varj giuochi, pria rari/Ad eseguirsi or resi facili,/Con stupor miransi fin dagli ignari./Il Giuoco-Pirico-Magico detto/Di quel bel segno che pria portavano/Gli ascritti all'ordine di Malta in petto/Gli altri bellissimi della catena, /Della Rosetta, de' Ballon varj,/Ne' miti formano ben vaga scena./Né mi dimentico lodar per poco/Quell'altro detto del picciol rettile,/Ch'è fama vivere illeso al foco./Ed il vaghissimo giuoco incassato/che a ragion giusta regale appellasi,/Anche da un zotico viene lodato./Molti encomiano le ruote matte,/giuoco sì detto dal moto vario,/Che quelle acquistano col fuoco adatte./Certo che in ultimo ben mi sorprese/L'altro che il nome ha del crostaceo/Che al tocco ascondesi se fia palese ...».

⁶³ Cfr. C.F. RUGGIERI, *op. cit.*, pp. 142-149.

⁶⁴ Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. 173, 156.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 164-166.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 194-199; e C.F. RUGGIERI, *op. cit.*, pp. 278-285.

⁶⁷ C. DE NICOLA, *Diario napoletano (1798/1825)*, a cura di R. DE LORENZO, Napoli 1999, vol. I, p. 492. «La scorsa notte è stata sorpresa la casa di tre onesti gentiluomini di cognome Calà, della casa del Duca di Diana, per la denuncia che avessero un mortaio da bombe a cattivo fine. E si è trovato essere un mortaio di legno per uso di fuochi artificiali che stava lavorando uno dei fratelli per poi spararli alla venuta del Re e della Regina. Intanto quel povero galantuomo alle ore otto di notte ha dovuto andare al quartiere dei Regalisti dell'Ospedaletto per far vedere il mortaio ...» [Agosto 1800].

⁶⁸ M.O. CALÀ, *op. cit.*, p. 91 e pp. 197-198; si descrive minuziosamente come ogni anno in occasione della festa dei Santi Pietro e Paolo, si allestisse un'illuminazione che si svolgeva in pochi minuti, ma abbracciava tutta la cupola e il porticato della Basilica, prima a *lumi opachi*, poi a *lumi*

sfacciati. A proposito della girandola, in nota si dice che essa è data alla vigilia e nella festa dei Santi Pietro e Paolo a conclusione dei giochi pirotecnici allestiti a Castel Sant'Angelo: «Più migliaia di razzi dello stesso calibro partono regolarmente ed a tempo dal maschio del castello: questa quantità riempie l'aria di un chiarore tale che riverberando nelle sottoposte acque del Tevere dà uno spettacolo veramente da sorprendere qualunque che vi capita in simil'occasione».

⁶⁹ «Elogio». «Opere tutte [quelle del Monti] che acciò non fosser nell'oblio sotterrate dall'istesso ottimo Mecenate dell'Arte Calà, sono state in picciol disegno ridotte ...» e nel sonetto di Antonio De Luise, che si qualifica pittore napoletano: «[immagina che dica Calà] ... O raro Monti e l'opre tue pregiate/A vedere ogni dì farò ritorno./Vedrolle sì ma sole e abbandonate/Prive di chi le fea pur belle un giorno ...».

⁷⁰ Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. 106-109.

⁷¹ «Elogio».

⁷² Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. 213-223.

⁷³ «Elogio». «Opere tutte che acciò non fosser nell'oblio sotterrate, dall'istesso ottimo Mecenate dell'Arte Calà sono state in picciol disegno ridotte e da ben esperto pennello di valente dipintore [Mariano Farina] trasportate sopra trasparenti cartoni ad ingegnosa macchina adattata, la quale, mercè alcune ruote e gagliardo lume che promettendosi ne' rotti forami di ben dipinti cartoni, imita perfettamente ciò che il vero fuoco far dovrebbe; macchina che agli occhi vostri posta ha formato per parecchie sere di lungo vostro divertimento l'oggetto».

⁷⁴ *Ivi*.

⁷⁵ *Ivi*.

⁷⁶ Cfr. «Monitore Napolitano», 18 agosto 1807, n. 465.

⁷⁷ Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, pp. 223-224.

⁷⁸ Cfr. C.F. RUGGIERI, *op. cit.*, p. 105 e tav. XXV, il cui disegno coincide quasi completamente con quello di Calà, *op. cit.*, tav. XVIII.

⁷⁹ Cfr. M.O. CALÀ, *op. cit.*, p. 199 e tav. XX, fig. 164. È descritta come maniera economica di illuminare le piazze prima dei fuochi d'artificio, ponendo delle travi con tre ordini di braccia trasversali, su cui posizionare in tutto dieci barili incendiati; le travi, poi coperte di rami verdi, dovevano sembrare veri alberi.