



PENSIERI AD ARTE

Collana diretta da

Stefan Albl, *Washington D.C.*; Mauro Vincenzo Fontana, *Matera*; Francesca Parrilla, *Roma*;
Ariane Varela Braga, *Zurigo*

COMITATO SCIENTIFICO

Federico Bellini, *Camerino*; Jan Blanc, *Ginevra*; Marco Simone Bolzoni, *New York*; Richard Bösel,
Vienna; Claudia Conforti, *Roma*; Jérôme Delaplanche, *Parigi*; Mauro Vincenzo Fontana,
Matera; Sabine Frommel, *Parigi*; David García Cueto, *Granada*; Stefania Gerevini, *Milano*;
Arnika Groenewald-Schmidt, *Vienna*; Valérie Kobi, *Bielefeld*; Alina Payne, *Cambridge, MA/Fiesole FI*;
Denis Ribouillault, *Montréal*; Furio Rinaldi, *New York*; Maria Cristina Terzaghi, *Roma*; Giulia
Martina Weston, *Londra*; Arnold Witte, *Amsterdam/Roma*

COMITATO REDAZIONALE

Gloria Antoni, Iacopo Benincampi, Gianluca Petrone

La collana *Pensieri ad Arte* ospita volumi di Storia dell'Arte e dell'Architettura dedicati all'Italia e a Roma in particolare. Con un arco cronologico aperto dal medioevo alla contemporaneità, la collana offre un nuovo spazio a indagini originali, che mettano in luce la ricchezza dei contesti artistici e il reciproco scambio tra culture locali, regionali e nazionali. I volumi, nella forma di monografie o di raccolte di saggi, sono opera sia di studiosi affermati che di giovani ricercatori, italiani e stranieri.

Tutti i contributi pubblicati nella collana sono sottoposti al double-blind peer-review.

La collana *Pensieri ad Arte* è patrocinata da



UNIONE INTERNAZIONALE
degli Istituti di Archeologia
Storia e Storia dell'Arte in Roma



Volume pubblicato con il contributo di



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Gobierno de España
Proyecto I+D *Copimónarch. La copia pictórica en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII*
(HAR2014-52061-P)

LA COPIA PITTORICA A NAPOLI TRA '500 E '600

Produzione, collezionismo, esportazione

a cura di

DAVID GARCÍA CUETO e ANDREA ZEZZA



© Copyright 2018
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 – 00153 Roma
Tel. 06.45493446 – Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Direttore editoriale
Vincenzo Innocenti Furina

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
Fotocomposizione di Raffaello Sanzio, *La Visitazione* (Madrid, Museo del Prado)
e Luca Giordano, copia da Raffaello, *La Visitazione* (Collezione privata)

Si ringrazia Carlotta Nardi
per la creazione del logo *Pensieri ad Arte*

ISBN 978-88-7575-312-2

INDICE

- 7 Prefazione
- 9 Tavole a colori
- 25 A proposito della voce *copia*. Brevissima premessa per un dialogo *inter artes*
Encarnación Sánchez García
- 31 Il fenomeno della copia pittorica in Italia meridionale: qualche considerazione preliminare
Andrea Zezza
- 45 Modalità e funzione della copia nella pittura napoletana tra Cinque e Seicento
Angela Cerasuolo
- 61 Napoli 1610: copie e copisti di Caravaggio
Maria Cristina Terzaghi
- 79 La copia della *Flagellazione* di Caravaggio. Un *doppio* inconsueto
Marco Cardinali
- 91 Invenzioni e repliche nel primo naturalismo napoletano: l'officina di Carlo Sellitto
Giuseppe Porzio
- 103 Las copias y el copiado de Jusepe de Ribera en España durante el siglo XVII
David García Cueto
- 127 «Desiderando di haver le copie de' più famosi quadri che sono in queste chiese». Il viceré Medina de las Torres committente di una copia pittorica
Milena Viceconte

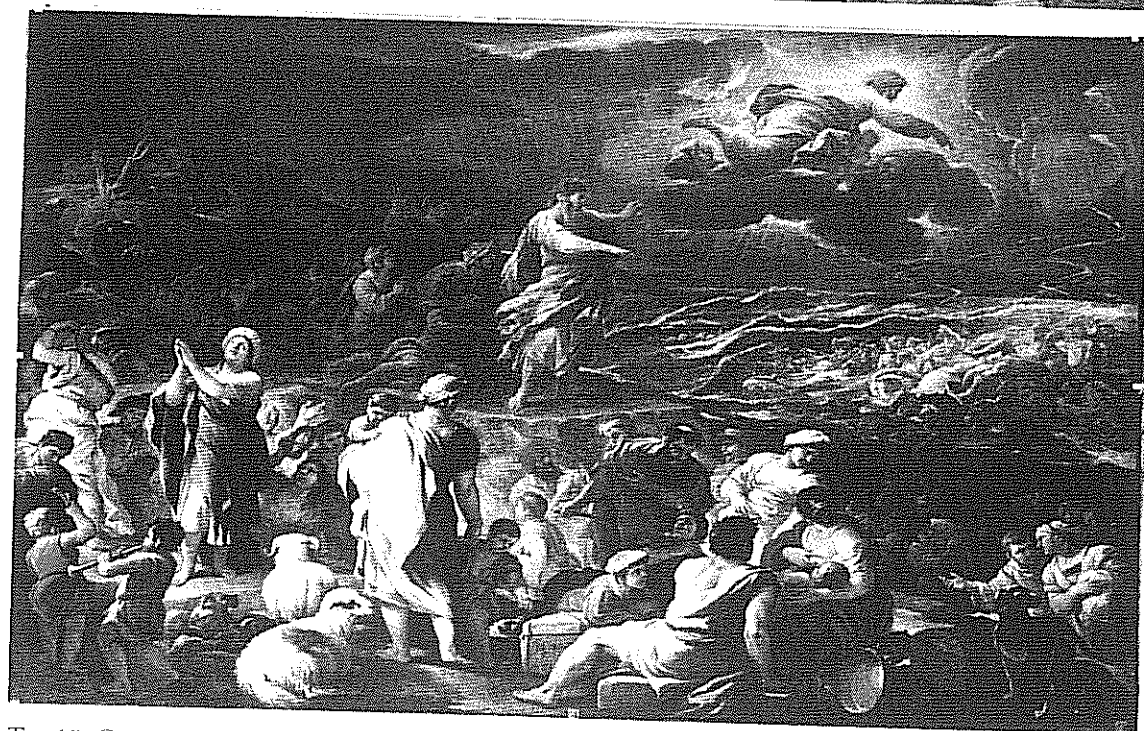
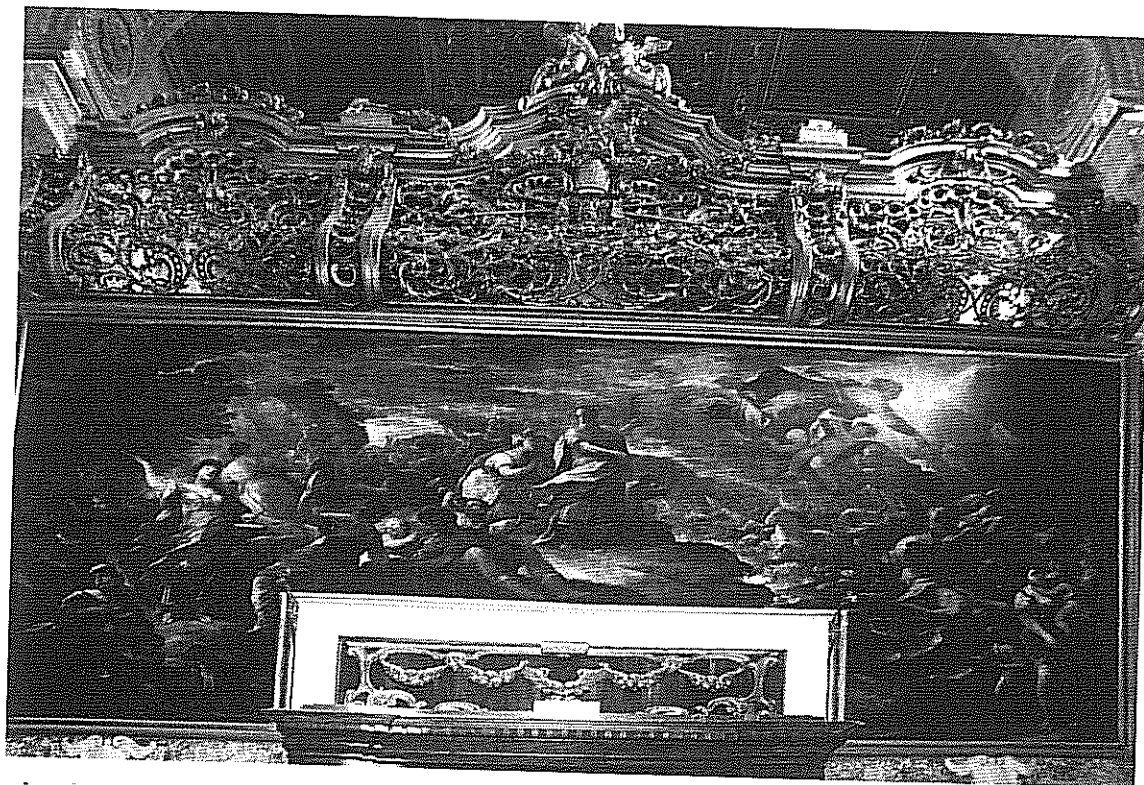
137	Andrea Vaccaro da copista a “copiato” nelle collezioni pittoriche spagnole <i>Ida Mauro</i>
149	Copiar y crear. Luca Giordano y su escuela <i>Miguel Hermoso Cuesta</i>
173	Bibliografia
193	Indice dei nomi <i>a cura di Rafael Japón</i>
197	Note sugli autori

PREFAZIONE

Il progetto *Copimonarch*, pensato e diretto da David García Cueto, si è posto l'obiettivo di studiare il fenomeno della copia pittorica nell'ambito vasto e complesso delle tante realtà territoriali riunite dalla monarchia ispanica, tra il XVI e il XIX secolo. Sono i secoli che vedono l'emergere della figura dell'artista come creatore e il perfezionamento e la diffusione dei mezzi di riproduzione meccanica, i secoli in cui si passa dalla affermazione del concetto di “imitazione” come base dell'operare artistico, a quelli in cui si fa strada l'esaltazione del genio creativo individuale. Studiare il fenomeno delle copie in prospettiva diacronica, come raramente è stato fatto, permette di osservare da una angolazione inedita l'evolversi di questi processi.

Nel contesto “imperiale” della monarchia ispanica dei secoli XVI-XVIII, individuato come campo della ricerca del progetto, la copia ha poi un significato speciale: lo sviluppo della pratica del collezionismo, che già sul finire del XV secolo si andava affermando come modello di comportamento proprio dei signori, dei dotti e degli uomini di gusto, nel corso del Cinquecento e poi nel Seicento porta ad una notevole crescita della domanda di dipinti e di oggetti d'arte. In Italia i funzionari spagnoli, forti della nuova posizione politica e sociale conquistata, acquisiscono volentieri opere dei paesi tradizionalmente riconosciuti come leader della creazione artistica, le Fiandre e l'Italia: originali, certo, ma in alternativa a questi anche copie. Sono poi le copie pittoriche a garantire la conoscenza delle immagini dei sovrani e, per le famiglie più importanti, che spesso si allargano e si diramano su una dimensione continentale, quella dei parenti lontani, così come sono spesso copie pittoriche a permettere, insieme alle stampe, la diffusione di culti legati a singole immagini, soprattutto della Vergine, ma anche la diffusione delle “vere effigie” dei nuovi santi dell'età della controriforma.

Napoli ha un ruolo non secondario in questi processi, un ruolo che le relazioni nel corso del seminario si sono proposte, se non di esaminare in dettaglio, almeno di scandagliare in diverse direzioni. Alla giornata parteciparono infatti autori di diversa esperienza ed estrazione, che affrontarono l'argomento da molteplici punti di vista, e con metodologie di approccio molto diverse, mostrando bene la complessità del tema: si parlò della pratica del copiare, vista nei suoi aspetti pratici, della fortuna collezionistica delle copie, del loro uso e della loro



Tav. 18. Giuseppe Simonelli, *Passaggio del Mar Rosso*, Napoli, Santi Marcellino e Festo.
Tav. 19. Luca Giordano, *Passaggio del Mar Rosso*, Bergamo, Santa Maria Maggiore (Foto Saikko, Wikimedia Commons).

A proposito della voce copia Brevissima premessa per un dialogo inter artes

Encarnación Sánchez García

Tra le parole di origine latina che, in italiano e in spagnolo, si distinguono per il forte carattere polisemico, una delle più antiche è *copia*. Dall'alta età moderna la sua ampiezza semantica è stata rilevata dai lessicografi sia in Spagna che in Italia, trovando spazio le definizioni delle varie accezioni nei principali dizionari storici, a partire dal *Vocabulario de romance en latin* (1495?) di Elio Antonio de Nebrija¹. A sua volta, il concetto di *copia* è stato accolto all'interno dei nuovi orizzonti epistemologici aperti, seguendo innovativi metodi "metadisciplinari", dalla *Enciclopedia Einaudi* a partire dal 1977: in tale sede, il lemma *Riproduzione/Riproducibilità*, sviluppa la nozione di copia all'interno di una voce che, proveniente dalla civiltà industriale, favorisce un approccio più esteso da un punto di vista gnoseologico. Come vedremo brevemente sia l'indagine lessicografica, sia quella epistemologica chiariscono aspetti essenziali del tema trattato in questo volume.

In sede lessicografica è relevantissima la compattezza interpretativa nel richiamare l'attenzione sul significato originario del lemma latino *copia* come abbondanza, che trova esiti, diacronicamente diversi, in ambiti linguistico-letterari e artistici. Nebrija per primo include due accezioni della voce in castigliano, tutte e due intimamente legate al latino: la prima, «copia por abundancia *copia -ae*», la seconda, «copia por facultad *copia -ae. Facultas-atis*»²; in questo secondo caso il significato riguarda la "facoltà di ottenere qualcosa" e cioè di "mettere qualcosa a disposizione di qualcuno" ed è in questa definizione dove s'intravedono già le variegiate possibilità della voce nei campi delle arti scritte e visive. Infatti, la loro fratellanza emerge spesso, ma non sempre è valorizzata nei principali repertori linguistici dell'Umanesimo accademico seicentesco e settecentesco.

Tra i *monumenta* lessicografici del Seicento, il primato nella definizione del lemma appartiene al primo dizionario monolingue castigliano, il *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias (1611), che tiene in conto l'antecedente nebrissense ma aggiorna il significato e rende esplicito pragmaticamente il suo carattere polisemico:

COPIA. Vale abundancia; *latine copia, ab antiquo nomine copes, sive copis, quod copiosum significabat*. Algunas veces significa el traslado de algún original, y copista el

que saca la copia. Hazer copia de sí, comunicarse. El cuerno de la copia; el mesmo que de la Amaltea, que se declarará en su lugar. Copioso, abundante, y su adverbio copiosamente³.

Oscilla Covarrubias tra il significato condiviso dalla scrittura e dalle arti – quando segnala “traslado” come sinonimo del lemma – e il predominio del campo semantico della prima – quando si sofferma sul significato di “copista” –; sembrerebbe, dunque, primeggiare ancora nella definizione l’attenzione verso il campo semantico della scrittura ma già emerge la sua deriva artistica, quando Covarrubias incorpora nella definizione il sintagma “el cuerno de la copia” e rimanda al lemma dedicato a *Cuerno*, dove risolve però l’illustrazione del significato in termini strettamente letterari⁴.

Più sistematico, il *Vocabulario degli accademici della Crusca* nella sua prima edizione (1612) include cinque definizioni, di cui ben tre riferite a concetti e operazioni riguardanti la scrittura – la seconda, la terza e la quinta⁵ – e una riguardante la pittura – la quarta –, agganciata però alla terza accezione:

Definiz: E da COPIA COPIARE, che è trascrivere. Lat. *Describere, exscribere, exemplum sumere*.

Definiz: E dicesi anche de’ pittori, quando dipingono, non d’invenzione, ma con l’esemplo⁶.

Da rilevare, la preminenza che gli accademici del frullone concedono ai significati legati alle operazioni scrittorie, a testimonianza del saldo legame del *Vocabulario* con la tradizione lessicografica classica e umanistica. Tale impostazione permane ancora nella quarta edizione, uscita tra il 1729-1738, dove soltanto la sesta accezione della voce rende conto del significato artistico, corretto poi nella settima, che mette l’accento sulla doppia matrice, artistica e linguistica, del lemma:

Definiz: §. VI. Copia dicesi anche di pitture, sculture, e simili, che non di propria invenzione si fanno, ma si ricavano dagli originali.

Definiz: §. VII. Quindi si dice: Ell’è copia; quando alcuno fa, o dice una cosa, prima da altri fatta, o detta⁷.

Proprio la comunanza delle definizioni fin qui elencate verso i significati legati al campo semantico della scrittura rende preziosa l’impostazione che la Real Academia Española avrebbe dato alla questione nel 1726, quando nel *Diccionario de la lengua castellana* (più conosciuto come *Diccionario de Autoridades*), gli accademici del crogiuolo sul fuoco dedicano la seconda, la terza e la quarta entrata alle definizioni di accezioni riguardanti le arti visive:

CÓPIA. Pintura hecha a imitación de otra en todo rigor del arte. Lat. *Imaginis exemplum. Apographum*, i. PALOM[INO]. *Mus[eo] Pict[órico]* lib. 5 cap. 8 §1. Haviendo ya tratado de las cosas que pueden causar al principiante mas dificultad en el manejo, será conveniente tratar también de los medios de que se puede valer, para ajustar mas la *cópia* que hiciere, à el original.

CÓPIA. Por extensión significa semejanza, imitación, remedo de alguna cosa. Lat. *Similitudo. Exemplar*. NIEREMB[ERG] *Herm[osura] de Dios*, lib. 1. cap. 17 §2. De todas es perfectissimo dechado la hermosura divina; pero excediendo con infinitas ventajas à la *cópia*. VALVERD[E] *Vid[ia] de Christ[fo]*, lib. 3 cap. 10. Un simulacro ò imagen, de metales linpios, de virtudes, que parezca digna *cópia* de la hermosura de Dios. HORTENS[IO PARAVICINO] *Mar[ial] y santoral* fol. 57. Hizo un remedo del Alrar, una *cópia* del Sacramento, para que la acción de mas miedo, lo fuesse de mas amor.

CÓPIA. Se suele usar tambien por retráto, Lat. *Archetypum imaginis*. CALDER[ÓN]. *Com[edia] Darlo todo y no dar nada*. Jorn. 2

Esta habilidad tenias?

segundo ser darle puedes

à un cuerpo? Pues como,

si tan Divino Arte exerces

tan baxamente lo empleas,

que para otro dueño engendres

la cópia de lo que dices

*que amas.*⁸

Colpisce l’incorporazione del significato più ampio e usuale della copia pittorica grazie al concorso di un’opera recentissima, quale era il *Museo pictórico* di Antonio Palomino, la cui *princeps* aveva visto la luce nel 1715⁹: l’immediato riconoscimento del suo valore da parte degli accademici dimostra come palpiti nel *Diccionario de Autoridades* il moderno spirito settecentesco e come in Spagna, all’alba dell’età dei lumi, emerga in tutta la sua imponenza il valore culturale e, conseguentemente, linguistico delle arti visive.

Da rilevare inoltre l’apporto della letteratura religiosa barocca per la definizione dell’entrata terza, dove si accostano un’opera dell’illustre gesuita Juan Eusebio Nieremberg¹⁰, una del padre Valverde – agostiniano nato a Lima (Perù)¹¹ – ed una del trinitario Hortensio Félix Paravicino, famoso teologo e predicatore, ben conosciuto dagli storici dell’arte, grazie al ritratto del Greco. Si direbbe che l’entrata terza è una geniale dimostrazione cifrata dell’universalità della lingua spagnola: gli accademici si appellano a scrittori di famiglie di origine tedesco e italiano (Nieremberg e Paravicino, rispettivamente) o nati nelle *Indias* (Valverde) per indagare la significazione del vocabolo in ambito devoto e mistico, dando una espressiva prova della considerazione della lingua spagnola in un orizzonte universale, sommamente inclusivo e fondato sul solo criterio della qualità delle *auctoritates* scelte.

Molto interessante per il nostro tema è anche la quarta entrata, dove il *Diccionario de Autoridades* raccoglie l'uso di «copia» per ritratto, accezione che, sebbene risulti attualmente molto rara, da testimonianza della finezza filologica con cui gli accademici affrontarono i vari usi che la parola ha in ambito artistico. Solo in quinta posizione si fa spazio la definizione riferita alla scrittura:

CÓPIA. Trasunto o traslado copiado de algun original. Lat. *Exemplum litteratum*. RECOPI[ILACIÓN DE LAS LEYES DEL REINO] lib. 8 tit. 2 l. 19. Y mandamos, que del dicho registro y lista se saquen dos *cópias*, una de las quales se dé al Prelado, para que él tenga relación, y pueda tener cuenta con todos. [...]¹².

Il vigore di quest'ultima accezione di *copia* nelle definizioni dei dizionari filologico-storici è evidente ancora in uno dei più recenti e importanti in ambito ispanico, il *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*¹³, che raccoglie, naturalmente, il rapporto genetico della voce con il latino *copia* (abbondanza, ricchezza, forze) per poi concentrarsi nell'accezione moderna legata alla scrittura, affermatasi in Spagna nel primo *Siglo de Oro* (documentata infatti a partire dal 1511 e già raccolta, come abbiamo appena visto¹⁴, dagli accademici del crogiuolo, ai quali Corominas e Pascual tengo sempre molto in conto). I due mai si soffermano però sulla deriva artistica della parola, segnalando invece che nel Medioevo la voce castigliana adatta per la copia pittorica era *traslado* e ancora nel Secolo d'Oro si diceva, oltre a *copia*, *trasunto* (anche esse parole polisemiche)¹⁵.

Il *Diccionario crítico etimológico* raccoglie inoltre le documentazioni in francese (a partire dal secolo XIV) e in inglese medio (primo terzo del secolo XV) e sostiene che l'origine più certa della nuova accezione va cercata in espressioni giuridiche come *copiam describendi facere* (dare il permesso di trascrivere) da dove *copia* sarebbe "diritto di riproduzione" (senso ipotetico) e "riproduzione". Corominas e Pascual rilevano anche che si deve partire dall'accezione latina di *copia* come la "facoltà di ottenere qualcosa" e cioè di "mettere qualcosa a disposizione di qualcuno" – documentata in Cicerone, Terenzio, Sallustio, ecc. – per capire il senso profondo della voce¹⁶, che Nebrija, in effetti, documentava nel suo *Vocabulario* – come abbiamo visto – nel definire *copia* come *facultad*.

Questi sensi convergono al termine usato sia in campo della scrittura sia in campo artistico. Inoltre, il significato di "mettere qualcosa a disposizione di qualcuno" spiega perché in italiano *còpia* significa anche "esemplare di un'opera a stampa" e *brutta copia* indica la minuta, il brogliaccio, (*borrador* in castigliano). Anche in inglese *copy* nel 1538 significava *esemplare* e addirittura *originale*, *modello* in inglese medio¹⁷.

Questi aspetti giuridico-amministrativi, così importanti all'origine della voce moderna, informano sotterraneamente l'esame che la *Enciclopedia* einaudiana dedica alla questione e hanno, naturalmente, rilevanza per il nostro oggetto. Come

già accennato, l'indagine è affrontata nel lemma *Riproduzione/Riproducibilità*, dove Piero Montani, usufruendo di strumenti analitici offerti dalla semiotica e dalle nuove teorie del linguaggio, accoglie riflessioni preziose che riguardano sia la scrittura sia le arti. Per quanto riguarda la prima sono rilevanti le riflessioni dell'autore a proposito dei limiti del processo di trascrizione di un testo, limiti che «coincidono con l'importanza che, nella determinazione della qualità dell'originale, assumono le variazioni libere e i tratti espressivi e materiali»¹⁸. Questo impianto, di stretta osservanza filologica, avvicina i due campi semantici della scrittura e delle arti perché valorizza il fatto che mai una trascrizione costituisce una riproduzione equivalente all'originale.

Montani ritorna sul problema all'interno del paragrafo *Aspetti semantici dell'oggetto riproducibile*, di cui il sottoparagrafo *Articolazione e densità* appare di particolare interesse perché, mentre considera che «con la scrittura si torna al concetto di riproducibilità nella sua accezione più semplice»¹⁹ – nel senso che è sempre trascrivibile e riformulabile sotto certe condizioni «salvo nel caso dell'autografo, del quale si potrà fare soltanto una copia per cui si potrà parlare piuttosto di un'imitazione, di una contraffazione, o di un falso»²⁰ –, il problema si pone

nel quadro di una teoria generale dei sistemi simbolici, nella quale il fenomeno della falsificabilità viene messo a frutto per gettare nuova luce su alcune questioni, tradizionalmente controverse legate al concetto di "rappresentazione"²¹.

Si appoggia qui l'autore sull'autorità di Nelson Goodman che, in *I linguaggi dell'arte*²², oppone le arti «autografiche» – quelle in cui «la distinzione tra falso e originale è significativa» – alle arti «allografiche», e cioè, «quelle in cui una tale distinzione non ha luogo», segnalando la scrittura come arte principale di queste ultime. Montani chiarisce che il punto da sottolineare è che

nelle opere autografiche, ovvero nelle configurazioni a carattere denso, non esistono criteri per distinguere le proprietà costitutive da quelle occasionali: in un quadro o in un disegno ogni tratto è un tratto pertinente²³.

All'interno di questo discorso, scrive ancora Goodman che «una contraffazione è un oggetto che pretende falsamente di avere la storia di produzione richiesta per l'originale [...] dell'opera»²⁴. E Montani sembra delicatamente discostarsene quando sostiene che

si potrebbe [meglio] dire che una copia *mira a ricostruire* la storia di produzione di un originale. Fatto sta (e qui ci si allontana dalla problematica di Goodman) che ci sono falsi ben fatti e falsi grossolani, copie di cui si è disposti a dire che sono «fedeli» e altre

di cui si dice che lo sono di meno o che non lo sono affatto. Insomma, pur mancando un sistema notazionale, le configurazioni a carattere denso si prestano lo stesso a istituirsi in modelli di possibili operazioni riproduttive: ciò che occorre spiegare è a quali condizioni questo avvenga²⁵.

Il volume che il lettore ha tra le mani si occupa di definire ed illustrare tali condizioni in esemplari di quella che è, forse, una delle serie più poderose di copie pittoriche nell'alta età moderna: un bel frutto dei rapporti culturali tra Italia e Spagna durante la monarchia degli *Austrias*.

NOTE

¹ NEBRIJA 1516; NEBRIJA 1981, p. 55. Il *principes*, NEBRIJA 1495?, fol. XXXr, include già in modo identico le due accezioni.

² *Ibidem*.

³ COVARRUBIAS 1943, p. 355.

⁴ *Ibidem*, pp. 378-382 (379): «Cuerno. [...] El cuerno de la copia es muy celebrado entre los poetas; Horatio, lib. I, *Epistolarum*, epistola 12, ad *Iccium*: Aurea fruges/Italiae pleno diffudit Copia cornu. Idem in *Carminum saeculari*: *Iam fides et pax et honor pudorque/ Pricus et neglecta redire virtus/ Audet apparetque beata plenol Copia cornu*. Sin otros muchos lugares, assí del mismo Horacio como de los demás poetas, que no lo refiero aquí por no hazer otro cornucopia».

⁵ VOCABOLARIO 1612, I, p. 224: «Copia. *Definiz*: dovizia, abbondanza. Lat. *Copia* [...] *Definiz*: Per esemplare. Lat. *Exemplar*. Esempio: *G. V. 11.19. 2* [*G. Boccaccio nov. 11.19.2*] A verbo a verbo la detta dichiarazione fatta fedelmente volgarizzare, come avemmo la copia da nostro fratello. *Definiz*: E da Copia Copiare, che è trascrivere. Lat. *Describere, exscribere, exemplum sumere*. *Definiz*: [...] *Definiz*: E Copista, e Copiatore quegli, che copia e trascrive. Lat. *Librarius amanuensis*».

⁶ *Ibidem*.

⁷ VOCABOLARIO 1729-1738, I, pp. 809-810 (810).

⁸ DICCIONARIO 1990, I, A-C, p. 585. La prima entrata è naturalmente quella dedicata alla

definizione generale, di carattere etimologico: «Copia. f.f. Abundancia y muchedumbre de alguna cosa. Es voz puramente latina *Copia* [...]», *Ibidem*, pp. 584-585.

⁹ PALOMINO 1715-1724.

¹⁰ NIEREMBERG 1641.

¹¹ VALVERDE 1657. Il libro ebbe notevole successo in Spagna: ci furono almeno altre tre edizioni nella Madrid di Carlo II.

¹² DICCIONARIO 1990, p. 585. Si tratta della RECOPIACIÓN 1567. Le edizioni furono varie in quegli anni: si veda anche ATIENZA 1581.

¹³ COROMINAS/PASCUAL 1989, II, p. 188, CEF, *Copia*.

¹⁴ RECOPIACIÓN 1567, VIII, ii, 19; COROMINAS/PASCUAL 1989, II, p. 188.

¹⁵ COROMINAS/PASCUAL 1989, II, p. 188.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ MONTANI 1981, pp. 114-115. L'autore chiarisce inoltre che tali tratti sono «precisamente quegli elementi che il rapporto *tipel token* non prende in considerazione». Tale frazione è definita poco prima come «rapporto di riproducibilità».

¹⁹ *Ibidem*, p. 125.

²⁰ *Ibidem*, p. 126.

²¹ *Ibidem*.

²² GOODMAN 1976.

²³ MONTANI 1981, p. 126.

²⁴ GOODMAN 1976, p. 106.

²⁵ MONTANI 1981, pp. 126-127.

Il fenomeno della copia pittorica in Italia meridionale: qualche considerazione preliminare

Andrea Zezza

Nella complessa vicenda della fortuna del fenomeno della copia pittorica nei paesi riuniti sotto il dominio della monarchia ispanica, a cui è dedicato il nostro progetto di ricerca, Napoli ha una posizione riconosciuta, sia per la collocazione particolare che la città, la più grande del dominio spagnolo, ebbe nella storia di quel contesto – svolgendo un ruolo di cerniera per la diffusione del linguaggio rinascimentale italiano verso la penisola iberica –, sia perché le sue botteghe, le sue collezioni, le sue chiese, sono state a lungo luoghi privilegiati di rifornimento per le collezioni spagnole, sia infine perché, tra le altre peculiarità che possono essere considerate, c'è quella che tra i suoi artisti alcuni dei maggiori siano stati particolarmente apprezzati anche per le loro qualità di copisti. È ciò che succede, al principio di questa storia, nel Quattrocento aragonese, con un caposcuola come Colantonio, quanto poi sul finire, a cavallo tra il Sei e il Settecento, con Luca Giordano: entrambi furono ripetutamente celebrati – in modi diversi – per questa loro particolare abilità. In mezzo alle loro diverse storie ce ne sono altre di qualche interesse, che proveremo a introdurre nel nostro discorso, scorrendo quanto la letteratura artistica locale ci ha lasciato detto su questo tema¹.

Il testo che apre la storiografia artistica napoletana è la lunga e dettagliata lettera scritta dal Pietro Summonte a Marco Antonio Michiel nel marzo del 1524. Michiel aveva visitato Napoli tempo prima ma, essendo alle prese con la redazione delle *Notizie d'opere di disegno*, ritenne di chiedere dettagli e integrazioni alla persona evidentemente più adatta a questo scopo, l'umanista Pietro Summonte, amico e collaboratore tanto di Pontano, quanto di Sannazaro, che era stato già suo cicerone in città. La lettera contiene uno straordinario, lucidissimo, abbozzo di una storia dell'arte napoletana dalle origini a quei giorni, ma non riporta che descrizioni assai stringate delle opere che vengono man mano ricordate e brillantemente caratterizzate, fatta eccezione per le opere di Maestro Colantonio. Queste sono rappresentate nei dettagli e con particolare cura, pur mentre da quell'arte Summonte – e con lui Sannazaro, la cui figura deve intravedersi alle spalle di quella dell'estensore della lettera – si affrettano a prendere le distanze, segnalando l'esaurimento della tradizione di cui erano state espressione e il progresso portato dalla nuova arte "all'antica" che discende dai fiorentini e da Mantegna e che ha recentemente toccato un apice con Raffaello.